Era a noite antes do natal: maus,
de art spiegelmaN[1]

'TWAS THE NIGHT BEFORE CHRISTMAS: ART SPIEGELMAN'S MAUS

Dominick LaCapra[*]

Tradução: Ivan Lima Gomes e Mario Marcello Neto

Para que a memória seja efetiva em nível coletivo, ela deve alcançar um grande número de pessoas. Por isso, os atos ou obras que a transmitem precisam ser acessíveis. Um romance difícil, como *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, ou um filme igualmente exigente, como *Shoah*, de Claude Lanzmann, terá um público limitado e alcançará um número maior de pessoas, se é que o fará, apenas por meio da mediação de professores e comentaristas, particularmente se vier a se tornar um "acontecimento midiático". Um romance

[1] [Nota da tradução – NT:] O presente texto corresponde à tradução integral para o português brasileiro do capítulo "'Twas the Night before Christmas: Art Spiegelman's Maus", de Dominick LaCapra, publicado originalmente em *History and Memory after Auschwitz* (Ithaca; London: Cornell University Press, 1998, p. 139–179). A tradução foi realizada por Mario Marcello Neto (Universidade Federal do Rio Grande – FURG) e Ivan Lima Gomes (Universidade Federal de Goiás – UFG). Para facilitar a compreensão e permitir a localização das passagens pelo leitor brasileiro, todas as falas e demais trechos de Maus citados por LaCapra foram cotejados diretamente com as edições brasileiras consultadas: *Maus: a história de um sobrevivente I: meu pai sangra história* (São Paulo: Brasiliense, 1987; tradução de Ana Maria de Souza Bierrenbach) e *Maus: a história de um sobrevivente II: e foi aí que começaram meus problemas* (São Paulo: Brasiliense, 1995; tradução de Maria Esther Martino). As citações foram reproduzidas segundo a redação dessas versões brasileiras; os quadros reproduzidos por LaCapra foram igualmente substituídos pelos correspondentes em português. As remissões abreviadas M e M II e a paginação das edições estadunidenses empregadas no original foram, nesta tradução, substituídas por referências autor-data às edições brasileiras – (Spiegelman, 1987, p. x) e (Spiegelman, 1995, p. x) – utilizando a paginação impressa dessas edições. As referências completas das duas edições brasileiras foram incluídas ao final do texto. Os tradutores registram seu profundo agradecimento a Dominick LaCapra, pela generosa autorização e pelo apoio à publicação desta tradução, e a Michael Morris, Permissions Administrator da Cornell University Press, pela atenção dispensada à solicitação e pela concessão da autorização editorial necessária para sua publicação em língua portuguesa.

[*] [NT:] Historiador estadunidense, nascido em 1939, doutor em História pela Harvard University (1970) e professor emérito da Cornell University, onde desenvolveu sua carreira acadêmica. Destacou-se por suas contribuições à teoria da história, à história intelectual, aos estudos sobre memória e trauma e à historiografia do Holocausto

como *A queda*, de Camus, pode alcançar um público mais amplo, mas sua complexidade cria uma extrema indeterminação quanto à maneira como pode – ou deve – ser lido. Mas não há ícone maior da cultura popular e da difusão de massa do que a revista em quadrinhos, e suas mensagens podem parecer simples e diretas o bastante para alcançar a todos de maneira relativamente transparente. Crescemos com ela assim como crescemos com a televisão, e podemos nos sentir inclinados a considerá-la interessante ou mesmo cativante sem saber, ou talvez sem nos importar em saber, por quê. (O tabu das imagens em certas religiões guarda uma relação evidente com o fascínio exercido pelas imagens e com a sensação de que elas realmente capturam a coisa em si, por mais transcendente ou sagrada que seja a *Ding an sich*.)

Aqueles de nós que pertencem a certa geração tinham os quadrinhos dominicais como parte de sua rotina semanal, enquanto uma geração mais jovem dispõe de um conjunto mais diferenciado de gostos e, provavelmente, de um paladar mais apurado. Houve inclusive uma proliferação de subgêneros dos quadrinhos, de formas mais ou menos eruditas e populares, e existem lojas inteiramente voltadas para fãs e colecionadores. Ainda assim, o maior choque inicial ao entrar em contato com *Maus*, de Art Spiegelman, está em sua tentativa arriscada, até mesmo temerária, de levar Auschwitz para os quadrinhos.[2] Baudelaire escreveu que a *gageure* de Flaubert em *Madame Bovary* consistiu em tomar o tema banal do adultério nas províncias e transformá-lo na base de um grande romance.[3] A aventura correspondente, mas inversa, de Spiegelman consistiu em tomar Auschwitz – que ele denomina "o trauma central do século XX" – e transformá-lo em tema para os quadrinhos.[4]

A própria ideia de tratar Auschwitz nos quadrinhos parece chocantemente inadequada. Esse choque não é apenas estético ou vagamente cultural. Pode ser também ritual e religioso, mesmo para aqueles que se consideram inteiramente secularizados. Penso que conservamos – e devemos conservar – a noção de que certas coisas são simplesmente inadequadas.

[2] Os dois volumes de Art Spiegelman intitulam-se *Maus: A Survivor's Tale* (com o subtítulo *My Father Bleeds History (Mid-1930s to Winter 1944)*. New York: Pantheon Books, 1986) e *Maus II: A Survivor's Tale: And Here My Troubles Began* (New York: Pantheon Books, 1991). [NT:] No original, as referências de página inseridas no texto aparecem como M e M II. Nesta tradução, essas remissões foram adaptadas para o sistema autor-data e para a paginação das edições brasileiras consultadas (Spiegelman, 1987; 1995).

[3] Charles Baudelaire, "Madame Bovary by Gustave Flaubert", em Flaubert, *Madame Bovary*, edição com tradução substancialmente nova de Paul de Man (New York: W. W. Norton, 1965), p. 339.

[4] A expressão "the central trauma of the Twentieth Century" aparece em "Art Spiegelman, 'If there can be no art about the Holocaust, there may at least be comic strips'", entrevista com Claudia Dreifus, *The Progressive Review*, 53 (1989), p. 34. Para um amplo panorama das revistas em quadrinhos, ver Joseph Witek, *Comic Books as History: The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman and Harvey Pekar* (Jackson: University of Mississippi Press, 1989).

Elas criam uma dissonância ou um mal-estar que indica sua inaceitabilidade *prima facie*. Isso não significa dizer que sejam absolutamente tabu. Significa, porém, que enfrentam uma batalha difícil e precisam provar seu valor diante de obstáculos formidáveis antes de serem aceitas. A realização de *Maus* está em nos levar à tentação de argumentar que ele efetivamente demonstra sua aceitabilidade e, mais ainda, que consegue realizar consideravelmente mais ao abordar certos problemas e temas impossíveis. Precisamente quanto esse "mais" representa é a questão controversa por excelência.

Maus foi um sucesso tanto de crítica quanto de vendas. Ao apresentar uma das muitas entrevistas que atestam e reafirmam seu reconhecimento, Susan Jacobowitz, escrevendo em 1994, observa: "Atualmente, *Maus* foi traduzido para dezesseis idiomas e há quase 400.000 exemplares em circulação".[5] *Maus* existe também em CD-ROM, vendido, em janeiro de 1997, por 50 dólares. O sucesso comercial costuma despertar a suspeita, quando não a irritação, dos intelectuais, mas o sucesso de *Maus*, de fato, não encontrou esse tipo de reação, em grande medida por boas razões.[6] Há duas razões bastante ruins para defender o sucesso de *Maus*. Uma delas é o desejo de ser chocado, ao menos superficialmente, e a outra é a ignorância generalizada ou a evasão em relação aos acontecimentos do Holocausto. Tendemos a nos tornar receptivos ao choque ou ao escândalo, ao menos em questões de arte e cultura estética – uma tendência na qual modernismo e pós-modernismo unem forças. Em um contexto pós-moderno, estamos até mesmo dispostos a ser delirantemente elogiosos quando uma obra nos choca e, ao mesmo tempo, embaralha distinções, especialmente a distinção entre cultura popular e cultura de elite. E o nível predominante de ignorância e evasão em relação à Shoah não diminuiu; ao contrário, foi até mesmo intensificado por seu uso recente como alusão midiática ou como elemento *kitsch* de fundo, aquilo que Spiegelman denomina *Holokitsch*. Esse uso a normaliza ou até mesmo a reduz a uma mercadoria descartável, pressupondo

[5] "'Words and Pictures Together': An Interview with Art Spiegelman", Susan Jacobowitz, *Writing on the Edge*, 6 (1994), p. 49. Ver também a entrevista conduzida por Gary Groth, "Art Spiegelman and Françoise Mouly", em *The New Comics*, org. Gary Groth e Robert Fiore (New York: A Berkley Book, 1988).

[6] O próprio Spiegelman percebe o perigo do sucesso comercial, tanto em suas entrevistas quanto no próprio *Maus*. Em uma cena que discutirei mais adiante, Artie é reduzido a uma criança choramingando que chama pela mãe e procura seu analista depois de um encontro com vários empresários que pretendem lucrar com o sucesso de *Maus* (Spiegelman, 1995, p. 42-43). Na entrevista com Susan Jacobowitz, Spiegelman observa: "Neste momento, estou carregando um camundongo de quinhentas libras nas costas, que talvez acabe se tornando até minha lápide. Sucesso e popularidade são drogas, e é difícil me organizar de modo a permanecer livre do desejo de outra dose. Esse é um dos aspectos mais perniciosos do sucesso. Em um nível mais secundário, meu tempo está mais fragmentado porque há mais demandas sobre mim do que quando ninguém dava a mínima para o que eu estava fazendo" (p. 58).

um conhecimento a seu respeito que, na realidade, não existe e, desse modo, confiando apenas em um efeito de choque vago e excitante quando se faz soar o sino da Shoah.

Um dos desafios artísticos enfrentados por *Maus* consiste em como figurar o Holocausto de uma maneira que não se conforme a seu uso como mera convenção ou como elemento de fundo excitante, particularmente na cultura de massas. Sua maneira habilidosa e instigante de entrelaçar o histórico (o Holocausto), o etnográfico (a cultura judaica contemporânea, especialmente a dos sobreviventes) e o autobiográfico (o traumático coletivo e pessoal) pode ser vista como uma das maneiras pelas quais enfrenta esse desafio. Em um nível histórico, *Maus* consegue chamar a atenção de pessoas que talvez, de outro modo, não fossem expostas a determinados acontecimentos e problemas cruciais relacionados ao Holocausto. Ele leva determinadas questões para a rua e, simultaneamente, as introduz no conforto do lar. Provavelmente não apresenta nada de novo, a alguém que conheça o assunto, acerca dos acontecimentos de que trata. E é lamentável que seu papel na educação pública ainda seja necessário. Mas ele definitivamente o é. Mais importante, *Maus*, de modo geral, apresenta o material sem recorrer a um sentimentalismo deslocado ou a um formato hollywoodiano e consegue representar certas complexidades de maneira simples, sem distorcê-las indevidamente. Apesar de – ou talvez em razão de – seu uso constante da metáfora ou da alegoria, ele é sobriamente preciso, engajadamente irônico e insistentemente rigoroso em sua abordagem das questões mais difíceis.[7]

De fato, há muito pouco de engraçado nesta revista em quadrinhos. O humor (ao menos o humor negro) emerge de maneira mais evidente em certos contextos dignos de uma sitcom, sobretudo na situação do filho intelectual, sensível, vagamente inepto e sobrecarregado, que se confronta com um pai sobrevivente impossível, mas necessariamente icônico. Um humor carnavalesco mais abrangente (embora ainda humor negro) provém da premissa escandalosa de apresentar Auschwitz e suas consequências no gênero da revista em quadrinhos, trazendo assim, em certo sentido, aquilo que se impõe como elevado para o nível de um gênero supostamente baixo, sem que isso implique desrespeito. Fora isso, porém, há pouco nesses livros que seja cômico no sentido de provocar um riso não irônico ou um sentimento conciliador de bem-estar. O humor permanece contido, impregnado de tristeza

[7] Nesse contexto, Adam Gopnik afirma: "*Maus* consegue conferir dignidade aos que sofrem sem sugerir que seu sofrimento tivesse algum 'sentido' que de alguma maneira enobrecesse os sofredores, ou que sua agonia possua um elemento transcendente porque proporciona alguma catarse àqueles de nós a quem seu sofrimento é contado ou mostrado". *The New Republic*, 196 (1987), p. 33.

e muito próximo das lágrimas. Ainda assim, adquirimos maior tolerância e capacidade de aceitar, ou ao menos de apreciar criticamente, coisas que, de outro modo, poderiam parecer risíveis em um sentido depreciativo, particularmente as características de Vladek, o sobrevivente do Holocausto entendido como figura paradigmática da pessoa impossível e do pai oneroso. *Maus* traz essa figura problemática para o primeiro plano da consciência sem diminuir sua complexidade nem as exigências que ela impõe à nossa atenção cuidadosa e a uma compreensão empática, porém crítica.

Talvez o impulso mais pronunciado de *Maus* seja problematizar a identidade de maneiras múltiplas e rigorosas, mas fazê-lo sem simplesmente obliterar o eu como agente responsável ou o grupo como lugar de pertencimento e compromisso – particularmente o grupo oprimido, para o qual uma identidade não essencializada desempenha importantes funções morais e políticas. Além disso, a problematização da identidade, embora por vezes seja compulsivamente vivenciada por personagens possuídos pelo passado (notadamente Vladek), não se transforma no *telos* invertido da narrativa, pois, no trabalho e no jogo do texto, há ao menos um esforço produtivo em direção a novas articulações de uma forma intermediária ou híbrida que definitivamente não deve ser entendida em termos de um *juste milieu* ou de uma complacência mediana. A problematização da identidade ocorre em pelo menos quatro áreas que interagem e se sobrepõem parcialmente: (1) em Art Spiegelman, bem como em sua relação com seu texto; (2) no gênero do texto; (3) na relação do texto com seu público leitor; e (4) no trabalho e no jogo do texto, incluindo o papel de seus personagens animais (um dos quais é Artie, o personagem-narrador-Spiegelman). Como essas áreas interagem, não as tratarei de maneira estritamente sequencial, mas tentarei evidenciar suas interconexões.

A questão de como compreender ou classificar Spiegelman, o gênero de *Maus* e seu público leitor tem preocupado críticos e entrevistadores. Lawrence L. Langer, em sua resenha para o *New York Times*, afirma que *Maus II* "é uma forma séria de literatura pictórica, que sustenta e até intensifica a força do primeiro volume. Resiste a rótulos definidores".[8] Joshua Brown acrescenta:

[8] *New York Times Book Review*, 3 nov. 1991, p. 3. A problematização da identidade é tratada de maneira breve, mas incisiva, em Michael E. Staub, "The Shoah Goes On and On: Remembrance and Representation in Art Spiegelman's Maus", *MELUS: The Journal of the Society for the Study of Multi-Ethnic Literature of the United States*, 20 (1995), pp. 32-46. Para Staub, "o próprio *Maus* está constantemente preocupado com a completa ausência de autoevidência das identidades étnicas e desconstrói pressupostos essencialistas a cada momento" (p. 39). Staub, contudo, afirma: "Ao mesmo tempo, e mantendo-se em tensão com esse ponto, *Maus* leva a sério a maneira pela qual povos marginalizados não apenas frequentemente dependem da identidade de grupo para sobreviver, mas também possuem pleno direito de celebrar sua especificidade e suas diferenças em relação à cultura dominante. Mas – e esta é a questão fundamental – *Maus* sugere claramente que a identidade jamais pode ser

"*Maus* é um relato de história oral e também o relato de uma história oral. A história de Vladek é enquadrada e frequentemente interrompida pela relação entre aquele que narra e o entrevistador".[9] Na perspectiva de Miles Orvell, "em parte biografia, em parte autobiografia, em parte história, em parte romance, *Maus* situa-se entre gêneros; contudo, ao dramatizar autorreflexivamente o ato de sua própria composição, reivindica também um parentesco formal com modernistas como Gide, Joyce, Nabokov e Faulkner. Acima de tudo, *Maus* está comprometido com sua função de registro autêntico e factual do Holocausto e, assim, mergulha o leitor nas particularidades banais da história da sobrevivência".[10] Para Adam Gopnik, "*Maus* é um ato não de invenção, mas de restauração. E, ao redescobrir as possibilidades sérias e até trágicas da tira em quadrinhos e do cartum, Spiegelman encontrou outra maneira de fazer aquilo que todos os artistas que transformaram o Holocausto em seu tema tentaram

compreendida como autoevidente; *Maus* trabalha continuamente para perturbar pressupostos confortáveis acerca de onde residem as diferenças entre as pessoas" (p. 38).

[9] *Journal of American History*, 79 (1993), p. 1669. É, naturalmente, significativo que *Maus* tenha sido resenhado em uma revista profissional tão central quanto o *Journal of American History*. Em uma resenha anterior do primeiro volume de *Maus*, Brown é ainda mais enfático: "*Maus* não é uma tira ficcional, nem um romance ilustrado: por mais incomum que seja sua forma, é uma importante obra histórica que oferece aos historiadores, e particularmente aos historiadores orais, uma abordagem singular da construção narrativa e da interpretação". *Oral History Review*, 16 (1988), p. 91.

[10] Miles Orvell, "Writing Posthistorically: Krazy Kat, Maus, and the Contemporary Fiction Cartoon", *American Literary History*, 4 (1992), p. 118. Dada sua ênfase, é curioso que "ficção" apareça no título do artigo de Orvell. Em sua comparação entre Spiegelman e Klaus Theweleit, Alice Yaeger Kaplan afirma: "*Maus* é ao mesmo tempo uma autobiografia, uma biografia e um romance de testemunho, pois é o pai de Spiegelman, Vladek, quem fornece a narração, o relato do sobrevivente, enquanto o próprio Spiegelman elabora a moldura". "Theweleit and Spiegelman: Of Mice and Men", em *Remaking History*, org. Barbara Kruger e Phil Mariani (Seattle: Bay Press, 1989), p. 153. Kaplan observa que Theweleit apresentou a obra de Spiegelman ao público alemão e pergunta se "a brilhante invenção formal de Spiegelman – a representação de uma história de alta tragédia sob a forma de uma tira em quadrinhos" poderia ser "incompreensível em uma sociedade tão perturbada por seu passado racista" (p. 168). Uma convergência que ela identifica entre Theweleit e Spiegelman está na preocupação com o "fascismo interior": a maneira pela qual o fascismo continua existindo de formas frequentemente ocultas ou criptografadas, que não são submetidas ao exame crítico e podem até mesmo ser encobertas pela preocupação com o passado. A própria Kaplan talvez vá longe demais e incorpore parte do excesso e da propensão à generalização vaga ou precipitada que identifica em Theweleit quando afirma que "o fascismo interior, da maneira como Spiegelman o mostra a nós, é o fascismo infligido a seu pai nos campos, um fascismo que seu pai passou a incorporar e projetar mesmo enquanto triunfava em sua sobrevivência" (p. 171). Kaplan apela para a necessidade de contexto em suas críticas a Theweleit; contudo, o contexto também é importante para compreender Vladek, que de fato é preconceituoso e pode incorporar tendências que, em determinados contextos, favorecem o fascismo, mas que não poderia ele próprio ser chamado de fascista.

fazer: estilizar o horror sem estetizá-lo".[11] Rick Iadonisi, estruturando seu argumento como uma problematização da ideia de autobiografia de Philippe Lejeune, sustenta que *Maus* sugere um modelo mais interativo de autobiografia colaborativa, no qual a figura de Spiegelman como entrevistador não apenas colabora com o pai, mas, em uma inflexão forense da rivalidade edípica e do romance familiar, efetivamente luta pelo controle do relato. "Spiegelman demonstra sua obrigação (como colaborador) de fornecer uma narrativa 'verdadeira', ao mesmo tempo em que se coloca na posição privilegiada de advogado da testemunha ou do acusado que é seu pai, em certo sentido 'apropriando-se' da narrativa, em vez de simplesmente servir como 'superfície para a história de seu [pai]'."[12]

Essas referências oferecem apenas uma ideia parcial de Spiegelman como artista, escritor, quadrinista, romancista, historiador, biógrafo, autobiógrafo, etnógrafo, testemunha secundária, trabalhador da memória, modernista, pós-modernista, entrevistador e entrevistado; e de *Maus* como arte documental, literatura pictórica, quadrinho ou cartum romanceado, romance gráfico, história oral, biografia, autobiografia, etnografia, veículo de testemunho e meio para o trabalho da memória. O próprio Spiegelman observou: "Não sei como me definir – autor, artista, quadrinista, historiador. São todas palavras que tentam circundar a realidade. Penso nos quadrinhos como *co-mix*, como uma mistura de palavras e imagens".[13] Aqui, a ênfase na multiplicidade é complementada pela ênfase no hibridismo ou na mistura, *comics* ou *comix* (na grafia distintiva do *underground* e da vanguarda) como *co-mix*. Uma carta escrita por Spiegelman para *The New York Times Book Review* é especialmente interessante no que diz respeito à questão do gênero. Depois de expressar seu agradecimento pelo reconhecimento e sua satisfação pelo fato de *Maus* ter aparecido na lista dos mais vendidos, ele acrescentou: "A satisfação confundiu-se com a surpresa, porém, quando percebi que ele aparecia no lado da ficção em sua lista".

[11] *The New Republic*, 196 (1987), p. 31. Paul Buhle ecoa esse sentimento ao estabelecer uma correspondência paradoxal entre a caricatura e um referente irrepresentável ou irrealista: "Não foram poucos os leitores que descreveram a obra como a mais convincente dentre todas as representações, talvez porque somente a qualidade caricatural da arte dos quadrinhos esteja à altura da aparente irrealidade de uma experiência que ultrapassa toda razão". "Mice and Menschen: Jewish Comics Come of Age", *Tikkun*, 7 (1992), p. 16.

[12] "Bleeding History and Owning His [Father's] Story: Maus and Collaborative Autobiography", *CEA Critic: An Official Journal of the College English Association*, 57 (1994), p. 53.

[13] Apud: Esther B. Fein, "Holocaust as a Cartoonist's Way of Getting to Know His Father", *New York Times*, 10 dez. 1991, p. C15.

> Se sua lista estivesse dividida entre literatura e não literatura, eu poderia aceitar graciosamente o elogio tal como pretendido; mas, na medida em que "ficção" indica que uma obra não é factual, sinto-me um pouco incomodado. Como autor, acredito que poderia ter economizado vários dos treze anos que dediquei ao meu projeto em dois volumes se ao menos pudesse ter me permitido a licença de um romancista enquanto buscava uma estrutura romanesca.
>
> A zona fronteiriça entre ficção e não ficção tem sido um terreno fértil para alguns dos escritos contemporâneos mais vigorosos, e não é como se minhas passagens sobre como construir um bunker e consertar botas de campo de concentração tivessem levado o livro para a seção de conselhos, manuais e variedades de sua lista. É apenas que estremeço ao pensar em como David Duke – se soubesse ler – reagiria ao ver classificada como ficção uma obra cuidadosamente pesquisada, estreitamente baseada nas lembranças de meu pai sobre a vida na Europa de Hitler e nos campos de extermínio.
>
> Sei que, ao representar pessoas com cabeças de animais, criei problemas de taxonomia para vocês. Poderiam considerar acrescentar à lista uma categoria especial de "não ficção/camundongos"?[14]

É significativo que Spiegelman proteste contra a categorização de *Maus* como ficção, ao mesmo tempo em que apenas de maneira jocosa sugere sua categorização como não ficção. *Maus* não é inventado, embora seja, evidentemente, construído ou moldado. A busca de Spiegelman por uma estrutura romanesca não implicou licença romanesca e esteve relacionada a uma pesquisa cuidadosa, na verdade minuciosa, bem como à recriação precisa de um contexto contemporâneo. Também é importante que Spiegelman aponte para as implicações políticas duvidosas de classificar *Maus* como ficção, na medida em que isso pode favorecer os negacionistas e a extrema

[14] *The New York Times Book Review*, 29 dez. 1991, p. 4. Escrevendo sobre *Maus* no *The New York Times* alguns dias antes, Esther B. Fein observou: "O *Times* o inclui entre as obras de ficção, argumentando que os acontecimentos, embora reais, não ocorreram com animais" (10 dez. 1991, p. C19). Também vale registrar a resposta do editor do *Times Book Review* a Spiegelman (29 dez. 1991, p. 4): "A editora de *Maus II*, Pantheon Books, o classifica como 'história; memórias'. A Biblioteca do Congresso também o coloca na categoria de não ficção: '1. Spiegelman, Vladek – revista em quadrinhos, tiras cômicas etc. 2. Holocausto judeu (1939-1945) – Polônia – Biografia. [...] 3. Sobreviventes do Holocausto – Estados Unidos – Biografia [...]'. Consequentemente, nesta semana transferimos *Maus II* para a lista de não ficção em capa dura, na qual ocupa a 13ª posição."

direita. Um ponto fundamental aqui é que listas binárias em geral – e, em particular, a oposição binária entre ficção e não ficção – são inadequadas para designar *Maus*. Seu estatuto intermediário ou híbrido resiste a uma rotulação dicotômica, e a própria noção de hibridismo não deve ser tomada como implicando uma forma de explicação abrangente ou de compreensão de domínio que não seja autorizada pela natureza do texto.[15] Ainda assim, Spiegelman, embora valorize o "terreno fértil" para "escritos contemporâneos vigorosos" proporcionado pela "zona fronteiriça entre ficção e não ficção", gostaria de resistir a alguns jogos de prestidigitação que também ocorreram nessa área desconcertante. Além disso, como veremos, a representação de pessoas com cabeças de animais suscita problemas para minha própria análise, embora não exatamente da mesma maneira que para o editor do *Times Book Review*.

Uma forma pronunciada de hibridismo em *Maus* é aquela criada pela relação entre imagens fortes e memoráveis e a discursividade do texto. É significativo que Spiegelman tenha utilizado entrevistas com seu pai em uma espécie de história oral ou autoetnografia. Essas entrevistas, assim como a experiência de Spiegelman de crescer como filho de sobreviventes, tornaram-se a base dos desenhos e do discurso de *Maus*.[16] A inclusão efetiva, na versão em CD-ROM, de gravações que abrangem cerca de sessenta por cento das entrevistas – as demais não foram gravadas – intensifica o hibridismo do texto e seu caráter plurivocal. O próprio Spiegelman entendeu a inserção das gravações de Vladek na versão em CD-ROM como uma forma de dar a seu pai uma voz que não aparece da mesma maneira nem com a mesma força na versão impressa. A possibilidade de "encontrar a versão de Vladek de uma anedota", observa Spiegelman, significa que, "em vez de eu sempre *vencer* em minha discussão com Vladek sobre como alguma coisa deveria ser apresentada", seu pai teria "a última palavra".[17] Mesmo que a voz

[15] Pode-se também observar que o borramento e a hibridização não devem ser confundidos, embora por vezes possam estar muito próximos e um possa ser tomado pelo outro. A hibridização gera formas mais novas de articulação que precisam ser cuidadosamente examinadas, e essas formas podem criar duplos vínculos mais ou menos duradouros à medida que puxam o leitor ou o espectador em direções diferentes. A hibridização aparece como borramento quando vista a partir do interior de fronteiras disciplinares ou genéricas solidamente definidas, quando não monológicas. Contudo, misturas sem articulação podem de fato ser borradas, e essa condição pode levar tanto à confusão quanto a novas articulações.

[16] O circuito é, em certo sentido, completado na versão em CD-ROM de *Maus*, que inclui os diversos materiais – as "notas de campo" do autoetnógrafo ou historiador oral – utilizados em sua produção.

[17] Citação da "página um" da versão em CD-ROM de *Maus*. Ver também a resenha de Roy Rosenzweig sobre a versão em CD-ROM, *Journal of American History*, 81 (1995), especialmente p. 1639.

de Spiegelman também seja ouvida nas gravações, estas de fato oferecem a Vladek uma oportunidade mais ampla de responder. No mínimo, elas interrompem a narrativa com a voz do sobrevivente e oferecem a possibilidade de leituras que podem divergir daquelas suscitadas pela versão impressa do texto.[18]

O movimento que vai da gravação à palavra e à imagem na versão impressa constitui, por si só, um fenômeno importante, relacionado não apenas ao processo de produção, mas também ao próprio artefato. *Maus* não é uma história em quadrinhos na qual as palavras simplesmente pontuam, glosam ou flutuam sem motivação sobre as imagens. Tampouco a linguagem se condensa em frases curtas que proporcionam alívio cômico. As palavras constituem um componente crucial do texto. Elas podem até competir com as imagens pela atenção do leitor e criar um estado de consciência dividida.[19]

[18] Ao discutir o problema da perlaboração [*working through*] do passado de uma maneira que respeite as experiências e as vozes das vítimas, incluindo as maneiras pelas quais elas talvez precisem repetir o trauma de forma modificada a fim de perlaborá-lo [*work it through*], Saul Friedlander observa: "A dimensão acrescentada pelo comentário [do historiador] pode permitir uma integração da chamada memória mítica das vítimas na representação geral desse passado sem que ela se torne um obstáculo à historiografia racional. Por exemplo, enquanto a narrativa histórica talvez tenha de enfatizar os aspectos ordinários da vida cotidiana durante a maior parte dos doze anos da era nazista, a 'voz em off' das memórias das vítimas pode perfurar essa normalidade, ao menos no nível do comentário. A reintrodução da memória individual na representação geral da época implica o uso das expressões diretas ou indiretas que os contemporâneos deram às suas experiências. A perlaboração [*working through*] significa confrontar a voz individual em um campo dominado por decisões políticas e decretos administrativos que neutralizam a concretude do desespero e da morte. A *Alltagsgeschichte* [história da vida cotidiana] da sociedade alemã possui sua sombra necessária: a *Alltagsgeschichte* das vítimas." *Memory, History, and the Extermination of the Jews of Europe* (Bloomington: Indiana University Press, 1993), p. 132.

[19] A resistência de Spiegelman à impressão de domínio e à predominância da imagem está relacionada a seu afastamento de uma prática convencional na produção de quadrinhos. Como observa Joshua Brown: "A abordagem convencional consiste em desenhar uma página com o dobro do tamanho da versão publicada, permitindo ao artista trabalhar os detalhes com maior facilidade. O produto final reduzido parece mais compacto e nítido aos olhos do leitor (e praticamente oculta os erros). Produz-se, com efeito, para o leitor, uma ilusão, uma imagem 'naturalizada', separada de sua produção. Spiegelman decidiu, em vez disso, desenhar *Maus* no formato restrito em que seria finalmente publicado" (Brown, *Oral History Review*, p. 102). O próprio Spiegelman afirmou, a respeito de sua tentativa de evitar efeitos harmonizadores de *trompe-l'œil* e o apagamento dos vestígios do processo de produção: "Eu queria que ele fosse mais vulnerável enquanto desenho, para que não fosse o mestre falando de cima para baixo com quem estivesse lendo" (citado em Brown, *Oral History Review*, p. 102). Falando sobre a recusa da virtuosidade e o papel da simplicidade, até mesmo da uniformidade, nos desenhos das figuras animais, comentou: "Eu não queria que as pessoas se interessassem demais pelos desenhos. Queria que eles estivessem ali, mas a história

Elas assinalam o papel da "romancização" no texto e testemunham seu elevado grau de autorreflexividade. Aqui se pode observar o próprio julgamento autorreflexivo de *Maus* acerca do sucesso de seu empreendimento. Próximo ao início de *Maus II*, Artie, a figura de Spiegelman, observa com razão: "Tanta coisa eu nunca vou entender, visualizar. A realidade é complexa demais pra quadrinhos... Muita coisa acaba ficando distorcida." (Spiegelman, 1995, p. 16). Por outro lado, Mala, madrasta de Artie, parece ter igualmente razão quando afirma: "É um livro importante. Pessoas que geralmente não lêem essas histórias ficarão interessadas." (Spiegelman, 1987, p. 133). Em mais uma manifestação de seu estatuto intermediário, *Maus* existe no espaço tensamente dialógico criado por esses diferentes julgamentos. Esses julgamentos, igualmente plausíveis e coerentes, poderiam até ser tomados como uma forma inicial pela qual o hibridismo de *Maus* tende, por vezes, a colocar o leitor em um duplo vínculo. Queremos continuamente dizer "sim", mas "não", ou "não", mas "sim", àquilo que *Maus* faz e à maneira como o faz. Ao criar um análogo, em pequena escala e produtor de ansiedade, da situação impossível enfrentada pelas próprias vítimas da Shoah, esse duplo vínculo pode ser útil e provocador ao sensibilizar os leitores para sua experiência catastrófica e traumática. Pode, assim, contribuir para criar uma base inicial, embora limitada, para a empatia e a compreensão diante da situação dos judeus europeus e de outras vítimas do genocídio nazista.

Ao ler *Maus*, temos a sensação de sua complexidade, de sua inscrição de rupturas inquietantes [uncanny] e de sua insistente problematização da identidade, mas não creio que consideremos o texto mal composto ou incoerente. Podemos até nos sentir inclinados a sobreinterpretá-lo e a atribuir significado, motivação ou intenção a características que poderiam ser consideradas não intencionais ou mesmo aleatórias.[20] Essa inclinação revela a maneira pela qual *Maus* é bem articulado e amplamente bem-sucedido como forma híbrida, mesmo que não seja possível acomodá-lo confortavelmente em um gênero existente ou explicar plenamente seu hibridismo. Nesse sentido, seus personagens – notadamente Vladek e, até certo ponto, Artie – podem estar possuídos pelo passado, incapazes de complementar a melancolia com formas bem-sucedidas de luto e de perlaboração [*working through*], e presos a uma repetição interminável. Ainda assim, a orquestração do texto, que não oferece um domínio total, mas permite a perturbadora reinscrição do trauma,

opera em outro lugar. Ela opera em algum ponto entre as palavras e a ideia contida nas imagens, e no movimento entre as imagens, que é a essência do que acontece em uma história em quadrinhos. Assim, ao não fazer com que você se concentre demais nessas pessoas, você é forçado a retornar ao seu papel de leitor, em vez de observador" (citado em Brown, *Oral History Review*, pp. 103-104).

[20] A intencionalidade de Spiegelman é especialmente importante em Rick Iadonisi, "Bleeding History and Owning His [Father's] Story: Maus and Collaborative Autobiography".

pode possibilitar ao leitor perceber como os processos tensamente interativos de atuação [*acting out*] e perlaboração podem ser mobilizados. Um dos comentários de Spiegelman acerca de seu trabalho anterior indica sua própria perspectiva sobre esses problemas. A pergunta que lhe foi feita foi a seguinte: "Por que *RAW* nº 1 era 'The Graphix Magazine of Postponed Suicides'? Um suicídio adiado é apenas uma postergação até o suicídio, não é? Isso não parece nada esperançoso...". A resposta de Spiegelman deve ser interpretada em relação à pressão ou ao enorme peso – aquilo que Nietzsche denominava *Schwergewicht* – criado pelo suicídio de sua própria mãe:

> Permitam-me responder a isso com uma citação de Nietzsche. "O pensamento do suicídio é um grande consolo: com sua ajuda, atravessamos muitas noites ruins." Pensar em suicídio não significa necessariamente cometê-lo. Significa reconhecer a possibilidade e reconhecer a precariedade de estar vivo e afirmá-la. Cada momento em que você não comete suicídio é uma afirmação. É decidir continuar vivendo um pouco mais. A razão pela qual penso que isso é, na verdade, uma noção otimista é o fato de que... bem, aquela citação de Cioran que está na parte interna da capa, "Um livro é um suicídio adiado", implica, para mim, que se realizou um ato de fé. Isto é, criar uma obra de arte, um livro, uma pintura, um poema, uma revista, uma tira em quadrinhos, seja o que for, e que a própria obra constitui uma justificativa para permanecer vivo. Nesse sentido, ao menos, senti que era provisoriamente otimista...
> (Groth, *The New Comics*, p. 197).

Esse tipo de "otimismo provisório" seria necessário não apenas para a escrita ou para a arte, mas também para formas de atividade política e social, e Spiegelman frequentemente demonstra sua preocupação com esse tipo de atividade. Contudo, sua atitude, embora admita a possibilidade de uma mudança social desejável, talvez não se harmonize com o utopismo. Aqui é interessante a comparação e o contraste que Miles Orvell estabelece entre Jay Cantor e Spiegelman:

> Aquilo que os diferencia de maneira mais reveladora é sua orientação psicanalítica: Cantor, escrevendo a partir de uma orientação política utópica herdada dos mestres da geração dos anos sessenta (Nietzsche, Herbert Marcuse, Norman O. Brown), cria uma narrativa sobre a perpétua reconstrução do eu e sobre a necessidade de abarcar a definição mais plena de totalidade – as complexidades da identidade sexual,

> do amor e da renovação, juntamente com o impulso em direção à destrutividade e à morte. Spiegelman, mais pessimista em um sentido classicamente freudian (e também mais classicamente modernista), escreve a partir de uma compulsão por compreender o enorme peso do passado como um fardo tanto público quanto privado. Não há alegria de renovação no universo de Spiegelman: há compreensão e, na melhor das hipóteses, aceitação. O utopismo revolucionário de Cantor é, nesse aspecto, o oposto do pessimismo conservador de Spiegelman.
> (Orvell, p. 126)[21]

A comparação é digna de atenção, mas o contraste é exagerado. O problema de Spiegelman poderia perfeitamente ser entendido como o da perlaboração de problemas enquanto condição da ação sociopolítica e da responsabilidade ética, precisamente diante de um passado que não pode ser inteiramente transcendido em direções utópicas – sobretudo direções que impliquem o esquecimento ou a erradicação desse passado ou, na melhor das hipóteses, a recuperação paradoxal de uma tradição revolucionária (por exemplo, a tradição jacobina ou a tradição modernista radical), ela própria dedicada a enterrar ou apagar o passado e a começar novamente *ex nihilo*. Spiegelman aponta para a necessidade do trabalho e do jogo da memória ao confrontar os fardos do passado que não podem simplesmente ser descartados. A discussão de Orvell sobre essa questão tem uma implicação importante para o público leitor de *Maus*:

[21] Michael Rothberg encerra sua análise enfatizando a dimensão melancólica de *Maus*: "Ao mesmo tempo em que reproduz e reformula a história do Holocausto, *Maus* participa dos prazeres melancólicos de ler, escrever e falar 'judeu'". "'We Were Talking Jewish': Art Spiegelman's Maus as 'Holocaust' Production", *Contemporary Literature*, 35 (1994), p. 685. Em consonância com sua análise em *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory* (New Haven: Yale University Press, 1991), Lawrence L. Langer adota um tom semelhante: "Como que para confirmar suas dúvidas quanto a extrair algum sentido de Auschwitz, o sr. Spiegelman encerra sua narrativa com a mesma resposta melancólica que praticamente todo testemunho do Holocausto, escrito ou oral, oferece: os mortos, aqueles que não retornaram, têm a última palavra. Como poderia ser diferente? [...] É-nos oferecido um sussurro de esperança para o futuro, uma vez que o livro também é dedicado à sua filha, Nadja (nascida em 1987), mas ficamos nos perguntando que tipo de sombra a narrativa de seu pai projetará sobre sua vida quando ela tiver idade suficiente para lê-la. Como ocorre com as outras questões levantadas em *Maus II*, a resposta permanece envolta em incerteza. Talvez nenhuma narrativa do Holocausto jamais contenha a experiência inteira. Mas Art Spiegelman encontrou uma forma original e autêntica de nos aproximar de seu coração sombrio". *New York Times Book Review*, 3 nov. 1991, pp. 35-36. Mais adiante, retomo a pergunta de Langer sobre Nadja de uma maneira um pouco diferente.

> Ainda assim, ambos os escritores, recorrendo aos limites da literatura gráfica em quadrinhos e ampliando-os, trabalham para além das fronteiras da ironia suspensiva definida por Alan Wilde como característica da ficção pós-moderna – uma ironia na qual "uma indecisão acerca dos significados ou das relações entre as coisas é acompanhada por uma disposição para viver com a incerteza, para tolerar e, em alguns casos, acolher um mundo visto como aleatório e múltiplo". Com suas invenções híbridas, Cantor e Spiegelman procuram ocupar uma zona cultural intermediária na qual o leitor é reconduzido às catástrofes da história do século XX de uma maneira que exige um saudável autoquestionamento e uma autorrenovação, juntamente com um acerto de contas com a culpa, e que finalmente nos leva muito além dos pastiches habituais do pós-modernismo e do eu em permanente desaparecimento.
> (Orvell, p. 126)

É difícil definir a natureza dessa "zona intermediária" ocupada por Cantor e Spiegelman e relacionada a um público leitor, seja ele implícito, pretendido ou ideal. Presumivelmente, ela não pertenceria nem à alta cultura (o mundo da "arte" e das galerias ou a tradicional bucha de cânone) nem à cultura popular e de massas. Tampouco essa "zona intermediária", carregada de tensões, seria simplesmente uma acomodação "mediana" entre opções existentes; de algum modo, ela estabeleceria uma ponte sobre uma lacuna e criaria um novo público leitor, com diferentes concepções, expectativas e práticas relativas à relação entre o supostamente "alto" e o "baixo", o elitista e o popular. Ela própria seria desarticulada e rearticulada em termos de híbridos desafiadores e instigantes, como o próprio *Maus*. Assim, quando os quadrinhos *underground* vêm à superfície e alcançam sucesso popular, ainda teriam uma missão que talvez não fosse utópica, mas que, apesar disso, seria comprometida e até combativa.

Com *Raw*, Spiegelman pretendia alcançar um público de 5.000 pessoas; com *Maus*, encontrou um público de 400.000.[22] Trata-se de um salto

[22] Um público de 5.000 pessoas para *Raw* é mencionado em "Art Spiegelman and Françoise Mouly", entrevista conduzida por Gary Groth em *The New Comics*, p. 202, na qual Spiegelman afirma: "Um objeto único, mas não um objeto único. Há 5.000 deles". Uma das técnicas utilizadas para impedir que *Raw* fosse empilhada junto a revistas em quadrinhos mais convencionais consistia em utilizar um formato grande, em papel brilhante, que ao menos fazia com que fosse colocada ao lado de outras revistas de grande formato. Sobre o trabalho de Spiegelman em geral, ver suas extensas entrevistas com Gary Groth em *The Comics Journal*, 180 (1995), pp. 52–114, e 181 (1995), pp. 97-139.

quântico, mas não de proporções revolucionárias. Não conheço estudos empíricos sobre o público leitor ou a recepção de *Maus*, mas minha impressão é que esse público, embora diversificado, é em grande medida de classe média e relativamente bem instruído (por vezes, inclusive, acadêmico). Isso, porém, não implica que todos os seus leitores estejam bem informados acerca do objeto de figuração de *Maus*, o Holocausto.[23] Indica, contudo, a dificuldade de criar uma "zona intermediária" sociológica, política e filosófica que corresponda ao tipo de "zona intermediária" ou terra de ninguém da hibridização que *Maus* sugere e que Spiegelman parece pretender. Spiegelman e sua esposa e colaboradora Françoise Mouly estão plenamente conscientes desse problema. Entrevistada ao lado de Spiegelman, Mouly afirmou:

> Estamos em contato com certo número de artistas em Nova York que estão tentando trabalhar no "circuito das galerias". E estão presos nisso. Para nós, isso parece ser quase um beco sem saída. Trabalhar para galerias, ser elitista, produzir uma obra de arte original que não possa ser reproduzida com precisão. E aquele grupo de médicos e advogados bem-intencionados da Rua 57 indo vê-la em uma galeria. De algum modo, isso é uma grande distorção. Os artistas tentaram de tudo nos últimos cinquenta anos ou mais para sair desse gueto. Não conseguiram.
> Diversas coisas foram tentadas – produzir múltiplas obras de arte e assim por diante –, mas nenhuma delas conseguiu realmente retirar o artista desse círculo vicioso, do mercado elitista da arte.
> (Groth, *The New Comics*, p. 201)

Mouly e Spiegelman aparentemente sentem que estão fazendo um esforço para forjar uma forma diferente de arte, capaz de atrair um público diferente, mas não está claro em que medida estão conseguindo. Por exemplo, o fato de eu estar escrevendo sobre *Maus* dentro de um mercado acadêmico elitista é um sinal de minha "descida" à cultura popular, de minha contribuição à tentativa de "elevar" os *comix* ao pensamento "sério" ou à alta arte, ou de meu próprio e modesto esforço de hibridização e de criação de um público diferente, interdisciplinar e dotado de algum potencial para a prática

[23] Por exemplo, uma ex-aluna da Boston University contou-me que, enquanto esperava na fila para uma sessão de autógrafos de *Maus II*, ouviu estudantes expressarem uma espécie de admiração revisionista inconsciente diante do fato de o autor de *Raw* ter inventado uma história tão extravagante e inacreditável sobre camundongos – uma história em cuja invenção eles mal conseguiam acreditar.

social e política? Eu poderia preferir a terceira opção, mas até que ponto está claro que tenho direito a ela ou que posso, de alguma maneira significativa, alcançá-la?

É importante que o próprio Spiegelman seja sensível ao problema da transferência na medida em que ela envolve o leitor e o narrador. Comentando o final de *Maus I* e sua própria relação com Artie como personagem e narrador, Spiegelman observou: "Bem, acho que as pessoas ficaram muito perturbadas com o final de *Maus*, e isso foi bom. 'Por que ele está chamando o pai de assassino – um pai que passou por todas aquelas coisas horríveis?' Isso faz as pessoas pararem bruscamente, porque existe uma tendência, em qualquer obra que lemos, de enxergar através dos olhos do narrador. Eu queria criar algum tipo de bloqueio a esse tipo de transferência". Aqui, Spiegelman marca sua distância em relação à figura de Artie e indica maneiras pelas quais se pretende que o enquadramento crítico ou o tratamento irônico dessa figura funcione no texto. Ele também observa: "Não sei se isso fica claro em meus desenhos. Mas, nos quadros em que estou falando com meu analista, faço com que ele use essa pequena máscara do meu pai. Não se trata apenas de ele ser o pai que eu talvez tivesse escolhido. É uma pequena observação sobre o processo psicanalítico. Tudo gira em torno da transferência, que consiste em poder trabalhar os problemas que temos com nossos pais em um ambiente mais seguro" (Dreifus, p. 35). A arte, à sua maneira, oferece um relativo "refúgio seguro" para a exploração de certos problemas, inclusive problemas extremos e problemas do excesso, embora mantenha relações mais ou menos indiretas com formas de prática social e política nas quais as redes de segurança da distância estética não estão disponíveis (apesar das ilusões da política "estetizada").

Talvez as questões mais difíceis para a investigação, inclusive aquelas relativas à relação de Spiegelman com seus personagens, sejam suscitadas pelo trabalho e pelo jogo de *Maus* enquanto texto. É importante insistir que Spiegelman e a figura de Artie não podem simplesmente ser confundidos; existe entre ambos uma relação complexa de proximidade e distância. Nesse sentido, seria enganoso compreender o texto como simplesmente autobiográfico ou mesmo como uma forma de autobiografia cooperativa. Fica claro, a partir de comentários feitos em entrevistas, que Spiegelman não se identificava plenamente com Artie e criou intencionalmente maneiras pelas quais Artie não aparecesse como um personagem inteiramente simpático ou como objeto de identificação transferencial para o leitor.

Em *Maus*, está em funcionamento pelo menos uma rede quádrupla de relações interativas que envolvem problemas de transferência. Primeiro, há a relação do Spiegelman (hibridizado) com seu texto (hibridizado), um problema complexo no qual já toquei e que não pretendo desenvolver excessivamente. Segundo, há a relação do sobrevivente, especialmente Vladek, com seu próprio

passado, habitado pelos fantasmas dos entes queridos mortos e por experiências que ele preferiria esquecer. Para Vladek, e até mesmo para aqueles que lhe são próximos, esses fantasmas são mais reais ou presentes do que as pessoas do mundo contemporâneo. Terceiro, há a relação do filho, Artie, com seu pai e com sua mãe, Anja. O filho é a cripta dos resíduos traumáticos dos pais, dos fantasmas e obsessões transmitidos através das gerações, frequentemente de maneiras aparentemente inconscientes e distorcidas. A questão que pode assombrar tanto Artie quanto o leitor é saber se – e em que medida – Artie está passando a repetir ou reencarnar precisamente aquilo que critica ou mesmo execra em seu pai, sobretudo a obsessividade, a irritabilidade e a insensibilidade diante das necessidades dos outros. Quarto, há a relação do leitor com Spiegelman, com o texto e seus personagens e com toda a rede de problemas ou relações que eles significam. O acesso do leitor aos acontecimentos e às questões do Holocausto é, assim, multiplamente mediado: primeiro, pelas lembranças relutantes de Vladek e, depois, pela maneira específica como essas lembranças são representadas em sua versão em revista em quadrinhos (bem como abordadas em paratextos, como entrevistas). Além disso, o passado do Holocausto interage constantemente com o presente do mundo de Artie – que inclui, de maneira proeminente, seu pai – e também com as dificuldades que ele encontra ao compor seu livro e lidar com ele. Aqui, a própria noção do presente funcionando como moldura narrativa, com o Holocausto constituindo uma história interior ou enquadrada, pode ser demasiadamente simples ou mesmo enganosa, pois o passado retorna para produzir desenvolvimentos desiguais no presente e colocar o problema da relação intrincada entre atuação e perlaboração para os sobreviventes, para os filhos de sobreviventes e para outros nascidos posteriormente.

Por meio de *Maus*, Spiegelman elabora uma memória multifacetada e estratificada do passado, continuamente questionada e atravessada por preocupações contemporâneas, levantando assim a questão de até que ponto passado e presente estão inextricavelmente entrelaçados por efeitos tardios e reconhecimentos parciais – sobretudo pela busca insistente do filho por conhecer a experiência traumática do pai em um mundo perdido. O próprio pai talvez não possua plenamente esse conhecimento e reluta em tentar evocar esse passado ou reconstruir um conhecimento ausente. O filho, que deseja tornar-se herdeiro de uma experiência não possuída, que deseja, em certo sentido, encarnar um fantasma ou tornar-se seu próprio pai despossuído, pode sentir-se inclinado a pressionar o pai em direção a uma consciência que talvez lhe seja destrutiva ou, ao menos, dolorosa, a fim de assumir uma tarefa memorial, particularmente em relação à mãe, que o pai não foi capaz de cumprir. E tanto pai quanto filho são compelidos a tentar

relacionar passado e presente sem permitir que o primeiro se torne simplesmente o efeito performativo ou projetivo de desejos, demandas ou evasões que marcam o presente, sobretudo a busca do filho por algum tipo de significado satisfatório ou mesmo redentor por meio da memória e da comemoração. Por meio dessa busca, o Holocausto – que, para o pai, foi fonte de desorientação traumática em um passado que não quer "passar" – parece ser transfigurado em um trauma fundacional que contém a promessa elusiva (talvez ilusória) de significado e identidade para o filho no presente.[24]

O presente transcorre em Rego Park (Queens, Nova York), nos Catskills e na Flórida, em um mundo judaico que contrasta fortemente com o passado centro-europeu e, ao mesmo tempo, guarda com ele uma semelhança inquietante. Essas cenas mutáveis incluem sua parcela de problemas e contratempos contemporâneos e cotidianos, intensificados pela tensão adicional provocada pelas obsessões, peculiaridades e imposições de Vladek. O contraste entre o cenário norte-americano contemporâneo e o passado do Holocausto é, evidentemente, perturbador, mas é impossível separar os dois de maneira nítida. O passado não apenas interage com o presente, mas irrompe nele e, em determinados momentos, o presente parece ser apenas uma função do passado ou uma tela diáfana para ele. Isso é evidentemente verdadeiro para Vladek. Mas também é verdadeiro para seu filho, que passa a se preocupar intensamente com a história de seus pais e com a necessidade de lidar com ela em sua própria vida, registrando-a e representando-a em sua arte.

Vladek não quer se lembrar. Mas, por vezes, suas lembranças são compulsivas e invadem o presente. Uma dessas lembranças é a de seu filho morto, Richieu, irmão mais velho de Artie. Richieu foi afastado da família para que ficasse em segurança e, como resultado não intencional dessa decisão, não sobreviveu. Vladek sente culpa pelo destino do filho morto, e Artie compartilha dessa culpa. Essa "culpa" – ou fissura na existência – do sobrevivente parece ser causada não pelo simples fato de Vladek ter sobrevivido, mas pelo contraste

[24] Em entrevistas, o próprio Spiegelman demonstra desconfiança diante de uma busca quase religiosa desse tipo e de suas funções sociopolíticas. De fato, ele é bastante sensível aos possíveis abusos do Holocausto como um símbolo empregado em uma religião cívica ou em uma política contemporânea de identidade. "Em termos da maneira como o Holocausto entrou na consciência judaico-americana, há algo triste e perigoso nisso; juntamente com a importância da existência de Israel para os judeus americanos, o Holocausto é um de seus aspectos definidores, mais do que Tisha B'Av ou Sukkot ou alguma coisa assim (tenho sorte de conseguir lembrar os nomes certos dos feriados). É como imaginar um futuro no qual cristãos andem por aí usando crucifixos e judeus andem por aí usando pequenas câmaras de gás penduradas no pescoço. Isso se transforma nessa martirologia fechada sobre si mesma, que não necessariamente se abre para a questão do que significa ser uma testemunha passiva da limpeza étnica." Jacobowitz, pp. 54-55.

abissal entre sua sobrevivência e o fato de que uma pessoa amada, sem qualquer boa razão, não sobreviveu. A situação de Vladek torna-se especialmente pungente quando ele chama Artie pelo nome do irmão morto, transformando assim o filho vivo em hospedeiro de um espectro. O Livro II é dedicado tanto a Richieu quanto à própria filha de Spiegelman, Nadja, e a fotografia de Richieu aparece em posição de destaque no início do livro. (Há outras duas fotografias "reais" nos livros: uma da mãe de Artie com uma criança e, próximo ao final do segundo livro, uma do próprio Vladek depois de sua libertação do campo. Vladek continua impressionantemente – na verdade, chocantemente – bonito depois de sua experiência no Holocausto, e veste uma elegante versão de um uniforme do campo para sua pose aparentemente exuberante.)[25] Dado que o leitor conhece o destino de Richieu e o de grande parte de sua família, a fotografia de um bebê saudável, bonito e um tanto loiro é particularmente desorientadora e inquietante. Trata-se de um ponto de entrada que funciona como obstáculo e como ponto sem retorno.

Para grande desgosto do filho, Vladek, em sua fuga das lembranças dolorosas, chegou até mesmo a destruir os cadernos de Anja. Ele os queimou porque "aqueles papéis traziam muitas memórias" (Spiegelman, 1987, p. 159). A queima, por Vladek, dos vestígios do passado de sua primeira esposa é ao mesmo tempo flagrantemente simbólica e sobredeterminada, como pode sugerir a referência a "muitas memórias" [too many memories]. Vladek queima os cadernos para esquecer o passado e obliterar – incinerar? – a memória tanto de Auschwitz quanto de sua esposa. Nesse sentido, sua reação contra Auschwitz – combater o fogo com fogo – constitui também um ato bizarro e inadequado de agressão contra a esposa. Mas a queima dos papéis serve simultaneamente para gravá-los a fogo em seu próprio ser como emblemas de uma relação não perlaborada com o passado e com a esposa morta, ambos os quais continuarão a possuí-lo e contribuirão para minar seu segundo casamento – que ele sempre compara desfavoravelmente ao primeiro. Pode-se suspeitar aqui de um desejo inconsciente de ser punido na tentativa aparente de Vladek de livrar-se do passado de uma maneira que o converte não simplesmente em uma cicatriz, mas em uma ferida aberta, assegurando, assim, seu retorno doloroso e fatalista.

[25] Spiegelman observa: "Parece que ele se divertiu bastante ao tirar aquele retrato – parece estranhamente alegre. É uma fotografia perturbadora". Em seguida, faz um comentário intrigante sobre o papel da fotografia no texto ao compará-la às gravações da versão em CD-ROM: "A voz dele oferece algo que, de certa maneira, equivale àquela fotografia. Ela não é filtrada pelo filho; simplesmente está ali. Vladek era um bom contador de histórias por mérito próprio. As gravações têm uma força para mim". Jacobowitz, pp. 55-56.

Artie perde o controle quando fica sabendo do que o pai fez: “DEUS AMALDIÇOE VOCÊ! SEU... SEU ASSASSINO! COMO PÔDE FAZER UMA COISA DESSAS?!!” (Spiegelman, 1987, p. 159). Artie pede desculpas por sua explosão, mas ainda se afasta murmurando “assassino”. Essa cena encerra *Maus I* sem proporcionar – ou, melhor, recusando insistentemente – um final ressonante, conciliador ou edificante. Artie deseja desesperadamente que a memória preencha as lacunas e os vazios de sua vida, mas o redentor mnemônico que espera não aparece. Com sucesso desigual e mais em benefício próprio do que em benefício do pai, ele obriga, chegando por vezes a assediar, o pai a se lembrar. Com seu gravador sempre presente, ele pode ser tão desagradável com o pai quanto o pai é com ele. E os julgamentos que faz de seu pai são, em geral, mais severos do que aqueles que o velho se sente inclinado a fazer do filho.

Artie tende a culpar ambos os pais por suas dificuldades – dificuldades que são, ao menos em parte, as de um filho de sobreviventes. [26] Em determinado momento, porém, a culpa – ou a “indução à culpa” (*guilt-trip*) – que ele lança sobre a mãe é enorme. *Maus* contém um estranho interlúdio, uma história em quadrinhos dentro da história em quadrinhos. Vladek encontra uma das histórias de Artie que “apareceu numa revista underground” e que Artie imaginava que Vladek jamais veria (Spiegelman, 1987, p. 99). Vladek fica perturbado com ela, mas diz que compreende e chega a dizer a Artie: “É bom você ter tirado isso de você, mas, para mim, traz à cabeça aquelas memórias de Anja.” (Spiegelman, 1987, p. 104). A história em quadrinhos, intitulada “Prisoner on the Hell Planet: A Case History”, inclui a fotografia da mãe de Artie com uma criança. Anja está de maiô e um pouco acima do peso. Recordamos que Vladek admitiu que ela não era tão atraente quanto a mulher que abandonou para ficar com ela, mas que “se você conversasse um pouco com ela, começava a amá-la mais e mais” (Spiegelman, 1987, p. 18).

[26] Spiegelman expressa seu distanciamento em relação aos grupos de filhos de sobreviventes de uma maneira que indica tanto suas limitações quanto algumas de suas possibilidades: “Fui convidado como participante para uma dessas reuniões da Segunda Geração a fim de comentar um filme feito por um filho de sobreviventes, e foi o que fiz. Depois, uma mulher se levantou para fazer um anúncio, dizendo que a festa de solteiros da Segunda Geração aconteceria no Templo Emmanuel seis semanas mais tarde. Percebi: ‘Uau, isso é um problema’, porque não conseguia imaginar que tipo de cantadas seriam usadas – algo como: ‘Em quais campos seus pais estiveram?’ Tenho certeza de que esses grupos ajudam as pessoas e de que, na verdade, tenho muitas coisas em comum com elas, inclusive meu distanciamento bastante irônico em relação ao Holocausto. Existe pelo menos certo tipo de elemento comum entre os filhos de sobreviventes, mas realmente não estou interessado no borramento da singularidade envolvido em encontrar elementos comuns”. Jacobowitz, p. 53. A questão óbvia é saber se a descoberta de elementos comuns possui potencialidades que não se esgotam no borramento da singularidade.



Presume-se que a criança da fotografia seja o jovem Artie, abençoado e, ao mesmo tempo, amaldiçoado pela presença da mãe perdida. O "prisioneiro no planeta inferno" é claramente Artie, que aparece na sequência tanto como alguém perturbado por boas razões quanto como uma pessoa bastante autocentrada e autocomiserativa, sugerindo que o filho do sobrevivente também pode ser um filho problemático. A primeira imagem depois da fotografia mostra Artie usando o uniforme de um prisioneiro, em uma referência à sua permanência em um hospital psiquiátrico. Ele afirma: "Em 1968, quando eu tinha 20 anos, minha mãe se matou sem deixar um bilhete!" (Spiegelman, 1987, p. 100). O ponto de exclamação desnecessário quase transforma essa afirmação em uma queixa acusatória dirigida à mãe morta, pela qual o filho repete precisamente o ato de agressão que condenou o pai por ter cometido. O suicídio ocorre enquanto Artie passa o fim de semana fora com a namorada e – em um estranho deslocamento da chamada culpa do sobrevivente – ele sente que seus parentes o culpam pela morte da mãe. Artie fica surpreso quando seu pai espera ser consolado por ele, em vez de lhe oferecer apoio e consolo. Ele recorda a última vez em que viu a mãe. Ela entrou em seu quarto e perguntou: "'...Artie... você ainda... me ama... não é?...' Eu me virei para o outro lado, ressentido com a maneira como ela apertava o cordão umbilical..." Enquanto, deitado na cama, volta-se para o outro lado, ele diz: "'Claro, mãe!'... Ela saiu e fechou a porta!" As imagens seguintes de Artie na prisão/manicômio trazem as palavras: "Mãe, se você estiver ouvindo... PARABÉNS!... Você cometeu o crime perfeito... você me pôs aqui... encurtou meus circuitos... meus nervos... e cruzou os fios!... você me assassinou,

mamãe, e me largou aqui para levar pancada!!!". Felizmente, um companheiro de prisão, assumindo talvez o papel do leitor, grita: "Quieto, cara! Estamos tentando dormir!" (Spiegelman, 1987, p. 103). Essas palavras podem ser interpretadas tanto como uma crítica ao desejo duvidoso de Artie de culpar a mãe/o outro [the (m)other] – na realidade, a vítima – quanto como uma indicação de nosso próprio desejo, igualmente duvidoso, de evitar todas as questões que ele levanta, inclusive as válidas.

O que é particularmente marcante em "Prisoner on the Hell Planet", explicitamente enquadrado como uma obra de juventude, é que suas figuras são humanas, embora sejam macabras e representadas de maneira austera, quando não brutal. Elas estabelecem menos contato com a humanidade do que as figuras explicitamente deslocadas de *Maus*.[27] E seu papel em relação tanto a Vladek quanto a Anja não é inteiramente filial nem humano. De fato, elas parecem ser, ainda mais do que os demais desenhos de *Maus*, vestígios que assombram, não perlaborados, do trauma ou os contornos de feridas ainda abertas.

As figuras de *Maus* são, evidentemente, animais, e esse gesto constitui a segunda fonte de profundo choque na leitura desses livros.[28] Levar Auschwitz para os quadrinhos é uma coisa. Fazê-lo por intermédio de figuras animais é outra. Além disso, as epígrafes dos dois volumes oferecem introduções estranhas e desconcertantes a essas figuras. O primeiro volume

[27] Talvez se possa correr o risco de estabelecer um paralelo transcultural e transtemporal e aplicar a essas imagens americanas as palavras que Spiegelman utiliza para descrever seu trabalho recente, *The Wild Party*: "Quando olho para trás em busca de um estilo visual dos anos 1920 com o qual ilustrar o livro, trata-se, na verdade, de uma espécie de expressionismo da República de Weimar. Por outro lado, a República de Weimar também parece ser exatamente aquilo que eu estava descrevendo: essa tentativa desesperada de encontrar uma resposta democrática, intelectual e psiquicamente estimulante aos horrores que prenunciam outros ainda por vir. E isso é parte do que há de maravilhoso nela". "In Pursuit of the Pleasure Principle: Art Spiegelman talks to Elena Lappin about comics and his nostalgia for the world before the genocide. 'I don't want to be the Elie Wiesel of the comic book'", *The Jewish Quarterly*, 42 (1995), p. 10.

[28] Adam Gopnik exagera seu argumento quando afirma: "É extremamente importante compreender que *Maus* não é, de modo algum, uma fábula de animais ou uma alegoria como Esopo ou *Animal Farm* [A revolução dos bichos]. Os judeus são judeus que simplesmente são representados como camundongos, segundo uma convenção peculiar e idiossincrática. Não existe nenhuma dimensão alegórica em *Maus*, apenas uma convenção de representação". Gopnik, p. 31. Mas como o significado de *Maus* teria mudado se Spiegelman tivesse utilizado a "convenção peculiar e idiossincrática" de representar os nazistas como camundongos e os judeus como porcos ou gatos cruéis, ou se tivesse reservado a imagem do gato para os israelenses? Gopnik levanta uma questão mais perturbadora quando escreve: "Ainda é preciso dizer que o livro obtém tanto êxito em parte porque evita a questão moral central do Holocausto: como pessoas puderam fazer tais coisas a outras pessoas? O problema da metáfora animal não é que ela seja degradante para os camundongos, mas que facilita demais as coisas para os gatos". Gopnik, p. 33.

traz como epígrafe uma citação de Hitler: “Os judeus são indubitavelmente uma raça, mas eles não são humanos”. O segundo volume tem como epígrafe uma citação de um “artigo de jornal, Pomerânia, Alemanha, meados dos anos 1930”. Diz o seguinte: “Mickey Mouse é o ideal mais miserável jamais revelado... Emoções sadias dizem a todo jovem independente e a todo jovem honrado que a praga imunda e coberta de sujeira, o maior portador de bactérias do reino animal, não pode ser o tipo ideal de animal... Fora com a brutalização judaica do povo! Fora com Mickey Mouse! Usem a cruz suástica!”. Claramente, Spiegelman cita essas palavras de maneira irônica e as enfia de volta goela abaixo daqueles que as pronunciaram. Mas a ironia, nesse caso, é equívoca e pode facilmente falhar ou ser mal interpretada, sobretudo à luz do uso efetivo das figuras animais nos livros. Ainda assim, se alguém se sentisse tentado a objetar que o próprio Spiegelman, em certo sentido, representa Auschwitz – ou *Mauschwitz* – como uma terra do Mickey Mouse (embora tenha deliberadamente evitado desenhar os tipos de animais adoráveis e infantilizados encontrados nos desenhos da Disney), seria igualmente importante observar que seu gesto mais desafiador consiste em levar Auschwitz à terra do Mickey Mouse, isto é, levar o passado do Holocausto à América que deve ter parecido aos sobreviventes uma Disneyworld, tamanha era sua distância em relação à experiência deles.

Os judeus são representados como pragas: animais que parecem um pouco grandes demais para serem camundongos, mas não chegam propriamente ao tamanho de ratos. Os alemães são gatos: gatos cruéis, selvagens e malévolos, que mais se parecem com lobisomens do que com felinos domésticos e peludos. Os poloneses são porcos. Os “ciganos” são mariposas (mariposas-ciganas!). (Enquanto as mariposas são “pragas” móveis frequentemente exterminadas, o “cigano” é estereotipicamente representado como vidente, e não diretamente como membro de um grupo oprimido e “exterminado” pelos nazistas durante a Shoah [Spiegelman, 1995, p. 133].) Os americanos são cães amistosos, embora um tanto bobalhões, e as demais nacionalidades são representadas de maneiras ou previsíveis – o único francês é um sapo – ou relativamente indistintas – os suecos como algum tipo de rena. Françoise, esposa de Artie, que é francesa e se converteu ao judaísmo, é, depois de alguma deliberação – ou brincadeira autorreflexiva – da parte de Artie, representada da mesma forma que os demais judeus. Embora a representação de certas nacionalidades pareça bastante óbvia e possa, justamente por essa obviedade, funcionar até mesmo para esvaziar e subverter os estereótipos, a representação de judeus, alemães e poloneses apresenta problemas sérios.

A escolha de animais de caráter tão decididamente tendencioso suscita duas críticas. Por um lado, é bastante injusto com os animais – os animais literais – apresentá-los sob a forma de estereótipos humanos.

Um porco, por exemplo, é um PORCO, com todas as conotações do que significa ser um PORCO, somente de um ponto de vista antropomórfico e depreciativo. Por outro lado, também é problemático representar povos ou nacionalidades inteiros por meio de caricaturas animais unidimensionais e estereótipos "bestiais".

Ainda assim, as representações animais são problematizadas em *Maus*; na verdade, são problematizadas de maneiras que colocam em questão as identidades étnicas e nacionais. Os camundongos às vezes têm cauda e, em outras ocasiões, não. Além disso, há animais "reais" que contrastam com os figurativos. Os judeus semelhantes a pragas têm medo de ratos "reais" em um esconderijo (Spiegelman, 1987, p. 147). Os alemães têm cães ferozes. E o analista de Artie tem sobre sua mesa uma fotografia de um gato. A metáfora animal é enquadrada como metáfora, ainda que nem todas as suas características sejam suficientemente controladas ou justificadas por esse enquadramento explícito. Há, contudo, uma ocasião em que ocorre um afastamento marcante da figura animal e, em seu lugar, é representada uma criança humana – cuja cabeça permanece oculta. Isso ocorre em uma imagem poderosa de um alemão segurando a criança por uma perna e esmagando-a contra uma parede (Spiegelman, 1987, p. 108). A imagem seguinte justapõe ironicamente as figuras em silhueta do alemão de pé sobre as pernas da criança caída e virada de cabeça para baixo e Vladek – ainda ignorante, naquele momento, do destino de Richieu – contando a Artie como, ao saber do episódio, agradeceu a Deus porque seus próprios filhos estavam seguros em seu esconderijo.

Além disso, são introduzidas nuances nas figuras animais que atenuam a reação inicial aos estereótipos. Isso é menos verdadeiro para os alemães do que para os demais. Os alemães tendem a permanecer como perpetradores categóricos, e os gatos sofrem pouca modulação, tanto no plano gráfico quanto no conceitual. Essa representação indiferenciada dos alemães é problemática. Mas com os camundongos e os porcos ocorre outra coisa. Os camundongos tornam-se figuras patéticas e comoventes, sobretudo em determinadas cenas. Aqui Spiegelman talvez faça muito para reverter um estereótipo negativo e transvalorar a imagem da praga. As imagens mais poderosas frequentemente envolvem camundongos: os alemães espancando judeus (Spiegelman, 1987, p. 80); Vladek e Anja perplexos, sem saber qual caminho seguir, parados em uma encruzilhada que se assemelha a uma suástica (Spiegelman, 1987, p. 125); judeus queimando em uma vala em Auschwitz (Spiegelman, 1995, p. 72); Vladek em Dachau, durante uma epidemia de tifo, caminhando sobre cadáveres enquanto tenta chegar às latrinas (Spiegelman, 1995, p. 95); ou o próprio Artie, diante de uma prancheta de desenho sobre uma pilha de cadáveres, enquanto aguarda ser entrevistado na televisão a respeito de seu primeiro volume (Spiegelman, 1995, p. 41).

Eu destacaria, especialmente, uma patética cena de vaudeville, envolvendo Mandelbaum, antigo amigo rico de Vladek, em Auschwitz. Mandelbaum é reduzido a uma figura desesperadamente cômica, beckettiana. Suas calças são grandes demais, e ele é obrigado a usar uma das mãos para segurá-las. Com a outra mão, segura uma tigela, e, debaixo do braço, leva um sapato pequeno demais para ele. Ele afirma: “Se seguro a tigela, o sapato cai. Se pego o sapato, caem as calças... Como faço? Eu só tenho duas mãos!” (Spiegelman, 1995, p. 29).



A representação de pessoas como animais apresenta, por vezes, aspectos amargamente irônicos. Em uma sequência, Vladek compara a reação do corpo humano ao ser atingido por um tiro com a de um cão raivoso que um vizinho seu tivera. “O animal rolou, se contorceu... até que ficou quietinho. Naquela hora, eu pensei: ‘Que coisa impressionante, o ser humano reage como aquele cachorro do vizinho.’” (Spiegelman, 1995, p. 82). No entanto, o desenho que acompanha essa passagem mostra um camundongo morto no chão, em uma posição desamparada semelhante à do cão.



Um afastamento marcante do emprego de figuras animais ocorre com o uso de máscaras de animais. Quando as figuras usam explicitamente máscaras de animais – por exemplo, Artie, seus entrevistadores na televisão ou seu analista –, permanece incerto se existem rostos humanos por baixo delas ou se há apenas máscaras sucessivas, sem que jamais se alcance um rosto por trás delas. Essa *mise en abîme*, ou multiplicação sem fundo da máscara, pode constituir um dos gestos mais radicais de problematização da identidade. Em um sentido mais restrito, os judeus usam máscaras de porcos quando se fazem passar por poloneses. Artie usa uma máscara de camundongo em sua entrevista para a televisão, e seus entrevistadores também usam máscaras. Uma razão evidente para essas máscaras está na artificialidade da entrevista, no caráter factício do processo de entrevistar e na falsidade do ambiente em que essas atividades acontecem, sobretudo em contraste com os problemas

que obcecam e atormentam Spiegelman. A cena começa com Artie diante de sua prancheta de desenho, sentado sobre uma pilha de cadáveres. Em uma cascata de fatos e datas, ele relata a morte do pai, em agosto de 1982; o nascimento do bebê – Nadja – que ele e sua esposa Françoise esperavam para maio de 1987; o assassinato, nas câmaras de gás de Auschwitz, de mais de 100.000 judeus húngaros entre 16 e 24 de maio de 1944; a publicação da primeira parte de *Maus*, em setembro de 1986, depois de oito anos de trabalho; e o suicídio de sua mãe, em maio de 1968. Acrescenta: "Ultimamente, tenho andado deprimido." (Spiegelman, 1995, p. 41). Em seguida, ele é chamado para a entrevista na televisão. O primeiro entrevistador, usando uma agradável máscara de cão – americano –, pergunta-lhe qual é a mensagem de seu livro. O segundo, usando uma máscara de gato – alemão –, afirma agressivamente: "A juventude alemã já está por aqui de histórias do Holocausto. Eles não tinham nem nascido..." O terceiro, um israelense usando uma máscara de camundongo, pergunta como ele representaria os judeus israelenses, ao que Spiegelman responde com uma variante animal da imagem do *Sabra*: "Sei lá... Porco-espinho?" Em seguida, um empresário indistinto, fumando um charuto, oferece-lhe um acordo para produzir um colete de *Maus*, inaugurando uma linha de produtos licenciados (Spiegelman, 1995, p. 42). Nesse momento, Spiegelman é reduzido a uma pequena criança choramingando e vai procurar seu analista, que, assim como ele, usa uma máscara de camundongo. (Isso implica que a sessão de análise é tão artificial quanto a entrevista televisiva?) Uma de suas afirmações mais memoráveis ao analista é emblemática do papel do duplo vínculo em *Maus*: "É, Samuel Beckett já disse: 'Toda palavra é uma mancha desnecessária no silêncio e no vazio'." Depois de uma pausa, Artie acrescenta: "Por outro lado, ele DISSE isso." (Spiegelman, 1995, p. 45). Essa pausa é assinalada pela única imagem de *Maus* que não vem acompanhada de palavras.

À exceção da esposa de Artie, o único francês em *Maus* é um dos prisioneiros de Dachau, para onde Vladek chega depois da marcha forçada a partir de Auschwitz, próximo ao final da guerra. O sapo sente necessidade de conversar com outro ser, e o inglês é a única língua que ele e Vladek têm em comum. O francês não é judeu e, por isso, pode receber pacotes de casa, cujo conteúdo divide com Vladek. Depois da guerra, Vladek trocou cartas com ele, mas, segundo ele, "acabei jogando fora junto com o diário de Anja" [notebooks].[29] Ele diz a Artie: "Queria apagar aquelas lembranças da guerra...

[29] No primeiro volume de *Maus* (Spiegelman, 1987, p. 159), Vladek diz que queimou os papéis de Anja. Há uma aparente inconsistência quando, no segundo volume, ele se refere a ter jogado fora os cadernos juntamente com as cartas do francês. Essa inconsistência pode funcionar como indicação da incerteza da memória, bem como contrapor-se à tendência de atribuir peso excessivo à queima dos papéis. Ela também pode ser simplesmente aleatória. Uma cena em que Spiegelman levanta explicitamente

até que você me fez lembrar tudo de novo com suas perguntas..." (Spiegelman, 1995, p. 98).

Embora haja pouca modulação na representação dos alemães, há uma representação complexa das atividades e das políticas dos nazistas em relação aos judeus durante o Holocausto. Nesse aspecto, a dimensão educativa proporcionada por *Maus* é digna de elogio, ainda que a obra não se detenha no tratamento dispensado a outros grupos oprimidos, como os "ciganos", os homossexuais ou as Testemunhas de Jeová. O leitor de *Maus* passa a conhecer muito sobre as práticas nazistas de discriminação, guetização, encarceramento e extermínio, particularmente no que diz respeito aos judeus da Polônia. Além disso, ele também se familiariza com a vida judaica na Polônia, sobretudo entre aqueles relativamente abastados que se viram diante de uma transformação maciça de suas condições de existência sob os nazistas e seus simpatizantes poloneses. O sogro de Vladek é uma pessoa muito rica e influente, mas toda a sua riqueza e influência não salvam nem ele nem sua esposa da deportação e da morte.

A Polônia foi o local dos campos de extermínio, e os campos de matança na Polônia ocupam um lugar de destaque em *Maus*. De fato, os poloneses – juntamente com os judeus – recebem a atenção mais próxima e contínua em *Maus*. Os pais de Spiegelman eram da Polônia, e a evocação do cenário polonês é cuidadosa e matizada. Na Polônia, prevalecia um antissemitismo virulento e, por vezes, uma propensão a cooperar com as políticas nazistas ou, ao menos, a apoiá-las. No entanto, *Maus* – ao contrário de *Shoah*, de Lanzmann – reconhece a existência de poloneses dispostos a ajudar judeus mesmo correndo grande risco pessoal.[30]

Muitos rostos de porco aparecem entre os cruéis *kapos* dos campos, e a população polonesa, especialmente na zona rural, é frequentemente hostil aos judeus. Antes de Vladek e Anja serem capturados, sua empregada polonesa afirma: "São aqueles nazistas excitando todo mundo." Anja retruca: "Quando se trata de judeus os poloneses não precisam ser inflamados."

---

questões acerca da memória diz respeito ao papel da orquestra de Auschwitz, que tocava enquanto os prisioneiros marchavam para o trabalho. Vladek não se lembra dela, enquanto Artie observa que sua existência está muito bem documentada. Spiegelman, de fato, afasta-se da memória de Vladek em nome da precisão histórica ao representar a orquestra no canto de um dos quadros (Spiegelman, 1995, p. 54).

[30] Em uma entrevista, Spiegelman compara os poloneses a contemporâneos que são testemunhas passivas de acontecimentos terríveis diante dos quais parecem capazes de fazer pouco ou nada: "Bem, talvez *Maus* crie mais simpatia pelos poloneses não judeus. Todos nós nos tornamos isso. Até alguns anos atrás, eu dizia: somos todos judeus, até Yasser Arafat, Elie Wiesel, quem quer que seja. Mas agora estou começando a pensar que muitos de nós somos poloneses. Os poloneses eram as testemunhas vitimizadas. Eles não constituíam a dinâmica central. Alguns agiram bem, outros agiram mal". Jacobowitz, p. 55.

A empregada responde: “Sra. Spiegelman – como pode dizer isso! Vocês são como parte de minha família!!” Ao que Anja acrescenta: “Desculpe, Janina. Não quis dizer você. Estou só preocupada!” (Spiegelman, 1987, p. 37). Entretanto, Anja poderia perfeitamente ter incluído a empregada em sua generalização, pois, quando ela e Vladek, em fuga, mais tarde recorrem a Janina em busca de ajuda, esta fecha a porta na cara deles (Spiegelman, 1987, p. 136). Em Auschwitz, o cruel *kapo* que espanca os prisioneiros é um camponês polonês. Ainda assim, ele se aproxima de Vladek porque este pode lhe ensinar inglês, algo que acredita ser útil caso os Aliados vençam a guerra. Anja tem uma experiência comparável com uma mulher polonesa que atua como *kapo*. Depois de ser libertado, Vladek não tem qualquer desejo de retornar à Polônia. O antissemitismo continua disseminado na Polônia do pós-guerra, e os judeus que retornam às suas propriedades são expulsos ou até mesmo mortos. Amigos dizem a Vladek: “Aconteça o que acontecer, não volte pra Sosnowiec. Ainda estão matando judeus lá!” (Spiegelman, 1995, p. 131).

Antes de serem capturados, contudo, Vladek e Anja são ajudados e abrigados por vários poloneses: o antigo zelador do sogro de Vladek, uma camponesa e, especialmente, a sra. Motonowa, que esconde o casal em seu apartamento e precisa inclusive ocultá-los do próprio marido durante suas raras visitas, embora seja bem paga por sua ajuda e chegue a ordenar que partam quando, equivocadamente, teme uma visita da Gestapo. A lição parece ser que os judeus podem ser ajudados por poloneses quando estes são capazes de obter algum benefício com isso, mas também podem ser expulsos se houver a percepção de perigo. Vladek e Anja acabam sendo entregues aos nazistas por poloneses que recebem seu dinheiro e deveriam contrabandeá-los para a Hungria – poloneses que, mais tarde, também são enviados a Auschwitz pelos nazistas, que já não precisam deles. Aqui, os poloneses aparecem como vítimas que, apesar disso, não estão dispostas a estabelecer solidariedade com as vítimas judias, procurando, em vez disso, vitimizá-las à sua própria maneira. O polonês que aparece de forma mais íntegra entre aqueles que Vladek encontra é um sacerdote em Auschwitz, genuinamente interessado em seu destino e a quem ele posteriormente se refere como um santo (Spiegelman, 1995, p. 28). No entanto, a principal forma assumida por esse interesse fundamenta-se em uma crença na numerologia, pois o sacerdote interpreta várias combinações numéricas para assegurar a Vladek que ele sobreviverá.

Há algumas alusões ao lado problemático dos conselhos judaicos. Vladek, por exemplo, ao contrário de alguns de seus parentes, não deseja trabalhar para a *Gemeinde* por causa do que ela estava fazendo aos judeus. Quando um líder judeu anuncia que os judeus devem comparecer a um estádio para se registrar, alguém na multidão diz: “Eu não vou! É trampa nazista! [...] E o nosso comitê judeu ajuda aqueles assassinos.” (Spiegelman,

1987, p. 88). Também aparecem policiais judeus que executam parte do trabalho sujo dos opressores. Mas não se encontrará muito em *Maus* a respeito das complexidades das questões que cercavam os conselhos judaicos e a liderança judaica, inclusive a maneira pela qual os próprios nazistas criavam duplos vínculos para suas vítimas, procurando ativa e cinicamente transformar os judeus em cúmplices, colocando membros dos conselhos judaicos em posições impossíveis e confrontando-os com escolhas nas quais não havia possibilidade de vitória.

Penso que há duas razões questionáveis e pelo menos uma boa razão para o uso das metáforas e máscaras animais. Ecoando alguns dos comentários de Spiegelman, Miles Orvell escreve:

> A justificativa para a tipologia visual é pelo menos dupla: primeiro, como sugere ironicamente a epígrafe de *Maus* – que cita Adolf Hitler –, a própria ideologia nazista era desumanizadora, uma ideologia que transformava suas vítimas em seres inferiores aos humanos. "Os judeus são indubitavelmente uma raça, mas eles não são humanos." Segundo, ao narrar *Maus* a partir da perspectiva dos judeus, Spiegelman está representando o mundo da maneira simplificada, porém duramente autêntica, pela qual as vítimas dos nazistas o experimentaram: os judeus eram como camundongos diante dos aterrorizantes gatos nazistas; muitos poloneses eram, para os judeus, como porcos em sua confortável complacência. O mundo era um teatro de estereótipos, de sinais semelhantes a máscaras de perigo ou indiferença.
> (Orvell, pp. 119-121)[31]

O problema com o argumento de Orvell é que ele ultrapassa o enquadramento crítico dos estereótipos e das ideologias e corre o risco de incorporá-los à própria voz do comentarista. Por um lado, há um apelo à ideologia nazista "desumanizadora", ainda que mantida a uma distância irônica; por outro, há um apelo à representação "simplificada, porém duramente autêntica" da suposta experiência das vítimas. Invocam-se, assim,

[31] A análise de Michael E. Staub é semelhante à de Orvell (ver Staub, pp. 27-28). Ao relatar sua conversa com um curador polonês que questionou a representação dos poloneses como porcos, Spiegelman afirma: "Ele disse: 'Você percebe que é uma coisa terrível chamar um polonês de porco? É pior do que parece até mesmo em inglês. Você percebe que os alemães nos chamavam de *Schwein*?' Então eu disse: 'Sim, e os alemães nos chamavam de pragas. Essas metáforas não são minhas. São de Hitler'". Dreifus, p. 37.

duas posições de sujeito drasticamente diferentes para se chegar tanto a uma complementaridade de perspectivas quanto a uma conclusão desejada: os nazistas desumanizaram as vítimas, e os judeus experimentaram o mundo como o fariam camundongos. Desse modo, o uso das máscaras ou dos estereótipos animais estaria plenamente justificado. Pode-se objetar que a ideologia nazista, ao representar os judeus como pragas, não os representava simplesmente como menos que humanos, mas como radicalmente outros em relação ao humano, de uma maneira que os transformava em bodes expiatórios e, talvez paradoxalmente, em objetos sacrificiais. Orvell não oferece nenhuma evidência de que os judeus tenham experimentado a si próprios como camundongos em relação a seus perseguidores, e é significativo que nem mesmo em *Maus* algum judeu afirme sentir-se ou ter-se sentido como um camundongo. Em contraste, alguns judeus durante o Holocausto utilizaram de fato a imagem mais sacrificial de ovelhas conduzidas ao matadouro, seja para descrever sua situação, seja para incitar uma ação contra ela – "Não vão como ovelhas para o matadouro!" –, e comentaristas do pós-guerra, como Raul Hilberg, por vezes recorreram a essa imagem para caracterizar e criticar a liderança judaica, particularmente os conselhos judaicos. De qualquer modo, pode-se considerar que o argumento de Orvell evidencia a natureza problemática das identificações não mediadas, mesmo com a posição de sujeito ou com a perspectiva atribuída à vítima. Os perigos de sua conclusão assinalam a necessidade de que o comentarista desenvolva uma posição de sujeito diferente, ou um conjunto de posições de sujeito, que não coincida simplesmente com uma ou mais posições de participantes, sejam elas efetivas ou atribuídas. Finalmente, a perspectiva de Orvell apoia-se em alguns dos pressupostos antropocêntricos mais preconceituosos. Alguns poloneses não se comportaram como porcos, mas como estereótipos humanos de porcos. O ponto crucial aqui talvez seja que a própria ideia de comportamento "bestial" é uma projeção humana que encobre a ansiedade diante dos extremos a que pode chegar uma crueldade especificamente humana. Não são os animais que são bestiais, mas os seres humanos em determinadas situações. Os animais podem matar, mas não torturam sistematicamente, não experimentam uma alegria carnavalesca diante do sofrimento das vítimas, não buscam uma exaltação "sublime" na violência nem transformam os fracos em bodes expiatórios. Essas são "realizações" humanas.

Em outro lugar, Spiegelman oferece uma razão evidente e defensável, embora limitada e ainda um tanto problemática, para justificar o uso das figuras animais: seu papel como mecanismo de distanciamento que pode, paradoxalmente, servir como o modo mais direto de acesso aos fenômenos para aqueles que, de fato, não os experimentaram:

> Antes de mais nada, nunca passei por nada parecido com aquilo – bata na madeira, ou no que quer que haja por perto para bater –, e seria uma falsificação tentar fingir que os desenhos são representações de algo que está realmente acontecendo. Não sei exatamente como era a aparência de um alemão que, em uma determinada cidade pequena, estivesse fazendo determinada coisa. Minhas concepções provêm de algumas dezenas de fotografias e de alguns filmes. Estou inevitavelmente destinado a fazer alguma coisa inautêntica.

Além disso, tenho medo de que, se fizesse isso com pessoas, ficaria muito piegas. Acabaria parecendo algum tipo estranho de apelo à compaixão ou "Lembrem-se dos Seis Milhões", e esse também não era exatamente o meu objetivo. Utilizar esses códigos, os gatos e os camundongos, é, na verdade, uma maneira de permitir que você ultrapasse o código e alcance as pessoas que estão vivenciando aquilo. Portanto, é realmente uma maneira muito mais direta de lidar com o material. (Groth, *The New Comics*, pp. 190-191)

Vladek talvez seja o personagem central de *Maus*. Ele passou pelo inferno. De toda a sua família, apenas um irmão mais novo, na Rússia, é, como ele, um sobrevivente do Holocausto. Do restante da família, restam apenas fotografias (Spiegelman, 1995, p. 116). Vladek é uma figura especialmente difícil tanto para o filho quanto para o leitor: é uma vítima que deve ser respeitada, mas não é uma pessoa de quem se goste. Na verdade, ele é a própria encarnação do sobrevivente problemático. Antes do Holocausto, já possuía traços de personalidade pouco atraentes que persistem, intensificam-se e recebem outros acréscimos como resultado de suas experiências traumáticas. É autocentrado, obsessivo e intensamente preocupado com dinheiro. Quando jovem, com a aparência de um *sheik* e comparado pelos amigos a Rudolph Valentino, ele abandona uma mulher que não era rica por Anja, que vinha de uma família muito abastada. Enquanto corteja Anja, vasculha às escondidas o armário dela "para ver se ela era boa dona-de-casa". Observa satisfeito: "Tudo está limpo e arrumado, bem do jeito que eu gosto!". No entanto, encontra comprimidos e, com evidente preocupação, faz anotações para poder investigá-los. "Ela estava doente, o que eu deveria fazer?" [If she was sick, then what did I need it for?] (Spiegelman, 1987, p. 19).

Nos Estados Unidos, Vladek, relativamente bem de vida, constitui um fardo para todos à sua volta: sua segunda esposa, seu filho e sua nora. Françoise observa: "Vladek me dá claustrofobia! Ele arruma tudo que você toca! Nunca vi alguém tão ansioso!" (Spiegelman, 1995, p. 22). Vladek possui hábitos de catador e guarda cada pequeno resto que encontra. (Artie repete

esse gesto em relação aos resíduos e às ruínas do passado.) Mala, a segunda esposa de Vladek, deixa-o apenas para depois retornar e sentir-se aprisionada por ele e por suas exigências. Ele mantém um controle rigoroso sobre o orçamento dela e não lhe dá dinheiro para itens pessoais. Artie lhe diz: "Ele sempre foi... há... pragmático." Mala retruca: "Pragmático? Pão-duro!! Partilhar um só níquel causa a ele dores físicas." Ela se recusa a atribuir os traços desagradáveis de Vladek às experiências traumáticas que viveu. "Todos os nossos amigos estiveram. Nenhum é como ele." Artie acrescenta: "É algo que me preocupa em relação ao livro que estou fazendo sobre ele... De algum modo, ele é como a caricatura racista do judeu miserável." Mala responde: "Há! Você pode dizer isso de novo!" (Spiegelman, 1987, p. 131). Aqui, Artie se confronta com a possibilidade desconcertante de que, pelo menos em certos casos, o estereótipo possa parecer representar a realidade ou, inversamente, de que uma pessoa na "vida real" possa, de maneira performativa e talvez inconsciente, adotar o estereótipo como um roteiro para sua própria existência.

Um dos episódios mais constrangedores para Artie e Françoise ocorre logo depois de Mala deixar Vladek, quando ele fica obcecado em devolver ao supermercado, para ser reembolsado, embalagens parcialmente utilizadas dos alimentos dela que ele próprio não pode comer. Artie: "Uff. Eu preferia morrer do que passar por isso..." Françoise: "O quê? Devolver mercadoria?" Artie: "Não. Passar o que Vladek passou. Ele sobreviveu por milagre." Françoise: "É... mas algumas partes dele não sobreviveram." Esse diálogo ocorre enquanto o casal espera no carro diante do supermercado, ao passo que Vladek consegue convencer o gerente da loja a lhe dar seis dólares em mercadorias em troca de um dólar, depois de lhe falar "do meu estado de saúde, de Mala e do campo de concentração" (Spiegelman, 1995, p. 90). Nessa cena, acentua-se a distância entre vítima e sobrevivente, pois a experiência da vitimização e seus efeitos tardios podem atuar como obstáculos recorrentes à sobrevivência. Além disso, insinua-se que a vítima pode manipular seu estatuto para "enganar" os outros e obter vantagens duvidosas para si.

Ao voltar para casa depois do supermercado, Vladek revela seu intenso preconceito contra os negros. Françoise para o carro para dar carona a um desconhecido, e Vladek exclama: "Caroneiro? E ainda por cima negro! Um Shvartser! Oi! Vamos embora!" (Spiegelman, 1995, p. 98). Vladek continua resmungando em polonês por terem dado carona ao "*Shvartser*" e, depois que o homem sai do carro, repreende Françoise e diz que precisou ficar de olho nele para que não roubasse os mantimentos do banco traseiro. Françoise responde: "Isso é o fim da picada! Como pode ser tão racista? Você fala dos negros do mesmo jeito que os nazistas falavam dos judeus!" Vladek rejeita a analogia: "Ach! Achei que fosse mais esperta, Françoise... Não tem comparação entre judeus e Shvartsers!" (Spiegelman, 1995, p. 99).

Uma das maneiras não reconhecidas pelas quais Artie tende a identificar-se com os aspectos mais problemáticos de seu pai e a revivê-los está em sua própria relação com a mãe. Artie evidentemente se sensibilizou para as questões feministas e não seria tão aberta e grosseiramente autoritário quanto Vladek. Por exemplo, Artie discute os problemas com sua esposa com uma abertura e uma postura de igualdade que não encontramos em seu pai. Mas a mãe de Artie, Anja, tende, em grande medida, a constituir uma ausência significativa ou, na melhor das hipóteses, uma presença marginalizada no livro, e a destruição de seus papéis por Vladek parece ter deixado marcas no filho de maneiras que nem sempre são conscientes. Há um sentido em que Artie procura um memorial para a mãe ausente, um presente necessariamente inadequado de luto que procura compensar tanto seu sofrimento em vida quanto sua morte prematura e injustificada. Mas a atenção de Artie tende a permanecer concentrada no pai mesmo quando ele lamenta a perda da mãe. Anja parece transformar-se em um arquivo fantasmático que Artie espera que lhe forneça um ponto de entrada para o passado elusivo e aparentemente redentor que tenta recuperar. De fato, às vezes ela parece *ser* seus próprios papéis perdidos e, quando estes são destruídos, ela quase compartilha de seu destino. Quando seu papel se torna mais pronunciado do que uma ausência ou uma participação episódica, desempenha funções problemáticas – como na sequência "Prisoner on the Hell Planet". O que ameaça ocorrer aqui é que Artie talvez se torne cúmplice de seu pai no sacrifício não apenas das memórias da mãe, mas também da própria memória e do papel da mãe. Parece existir inclusive um acordo silencioso entre pai e filho, formando um vínculo entre eles às custas da mãe.

Mala, a bondosa e longânime madrasta de Artie – cujo nome parece suspeitamente dissonante em suas conotações de "mal" –, jamais ocupou o lugar da mãe. Tampouco esse lugar é ocupado pela esposa de Artie. Françoise desempenha mais do que um papel episódico e frequentemente parece estar de acordo com Artie ou funcionar de maneira complementar a ele. Por exemplo, compartilha suas reações manifestamente críticas ao pai, embora procure mitigá-las. Essas reações funcionam, tanto para Artie quanto para o leitor, no sentido de ocultar as afinidades entre pai e filho, e o papel de Françoise nesse ponto pode propiciar uma percepção dessas afinidades. Mas Françoise não substitui a mãe, e sua própria condição de francesa lhe confere uma posição um tanto exótica que ajuda a mantê-la a uma distância segura de qualquer comparação com a mãe perdida. Ela também se encontra na difícil posição de convertida ao judaísmo, indicada pela incerteza acerca de representá-la ou não como um camundongo. A própria mãe existe para Artie sobretudo como uma ausência que se faz sentir. A relação entre pai e filho

ocupa o centro da cena, e o filho está, na maior parte do tempo, obcecado tanto pela presença espectral do pai – que transmite um passado angustiante que não foi sepultado – quanto por seu próprio esforço de testemunhar esse passado-presente, ao mesmo tempo em que tenta impedir que ele domine sua vida.

Um dos êxitos de *Maus* consiste em induzir o leitor a aceitar Vladek, e até mesmo a ter empatia por ele, ao mesmo tempo em que expõe extensamente seus traços desagradáveis e suas limitações. Passamos a respeitar o sobrevivente sem sacralizá-lo nem permitir que suas provações sirvam para desculpar tudo a seu respeito. Também passamos a compreender melhor a relação entre pai e filho e a dificuldade que o filho enfrenta para não reviver e repetir os traços do pai. A única pessoa mencionada na história da qual não temos uma imagem concreta é Nadja, filha de Artie. O Livro II termina com a imagem da lápide de Vladek e Anja, mas o leitor se recorda de que Nadja também existe e não foi discutida. Como ela se relacionará com seu pai e, por intermédio dele, com a memória de seu avô e com tudo aquilo por que ele passou? As dificuldades que Artie herdou de seu pai também serão transmitidas à filha? Essas questões perturbadoras introduzem uma outra camada temporal na história, pois *Maus* não trata simplesmente do passado ou da relação entre presente e passado, mas também do futuro, moldado pelo passado e pelo presente de maneiras que não são inteiramente cognoscíveis nem previsíveis. A presença ausente de Nadja recorda ao leitor que o trabalho da memória sempre incide sobre o presente e o futuro.

A questão ético-política e estética mais ampla diz respeito ao efeito da interação entre imagem e palavra sobre o possível impacto de *Maus* na memória coletiva, especialmente entre os jovens que terão contato com o Holocausto apenas por intermédio de uma memória mediada ou secundária e, em grande medida, através dos meios da cultura popular. A conjugação entre imagem e palavra proporciona um meio de transmissão mais efetivo do que o uso apenas da palavra?[32]

[32] Poder-se-ia inicialmente ficar tentado a comparar *Maus* com duas outras obras: Haim Bresheeth, Stuart Hood e Litza Jansz, *Introducing the Holocaust* (New York: Totem Books, 1994); e Stewart Justman, *The Jewish Holocaust for Beginners* (New York: Writers and Readers Publishing Inc., 1995). Mas essas obras se assemelham mais entre si do que a *Maus* e podem servir para destacar a realização deste último. Elas são relativamente diretas em sua representação discursiva do Holocausto, por vezes editorializam e não alcançam nem a complexa interação entre palavra e imagem de *Maus* nem sua relação autorreflexiva entre passado e presente. Além disso, *The Jewish Holocaust for Beginners* não emprega desenhos em quadrinhos, mas uma combinação de fotografias e pinturas de Rebecca Shope. Em uma afirmação digna de uma inserção paródica em *Maus*, a quarta capa observa: "As pinturas de Rebecca Shope são tão intensamente carregadas que proporcionam um contraponto perfeito ao texto. E, se você ainda tiver alguma dúvida, há as fotografias...". *Introducing the Holocaust* combina quadrinhos, esboços, mapas,

Em um nível, *Maus* emprega aquilo que um filme como *Shoah* evita: imagens gráficas do processo de discriminação, opressão e "extermínio". Essas imagens são deslocadas, na medida em que operam por meio da metáfora e da alegoria em uma reencenação contemporânea de um gesto esópico. Ainda assim, são suficientemente poderosas e até perturbadoras para oferecer representações deslocadas, mas de algum modo realistas, que acionam a imaginação e são necessárias como ponto de partida ou contraponto para que um método ainda mais deslocado, indireto e alusivo, como o de Lanzmann, possa produzir impacto. *Maus* cria na mente um conjunto de pequenos demônios que perturbam a tranquilidade de nosso "palácio da memória", impedindo-o de tornar-se demasiado "normal" ou aconchegante e de ser excessivamente revestido pelos produtos do vale do silicone e por seus equivalentes historiográficos. Mesmo que não seja possível ter segurança quanto a seu potencial construtivo para impedir a recorrência do tipo de acontecimentos que representa, *Maus* ainda merece reconhecimento por sua capacidade de perturbar e de colocar radicalmente em questão uma complacência injustificada e esquecidiça.

Uma das dimensões mais desafiadoras – e problemáticas – de *Maus* é seu emprego do carnavalesco como modalidade da memória em relação à Shoah. A principal forma do carnavalesco, tanto durante quanto depois da Shoah, provavelmente foi o chamado humor negro: um humor saturado de ironia amarga e disruptiva – não suspensiva – e distante de qualquer função reconciliadora, harmonizadora ou conciliatória. [33] Um humor desse tipo encontra-se tensamente enredado entre a melancolia e o luto e varia segundo as maneiras pelas quais negocia a complexa relação entre ambos. O velório constitui um caso evidente do papel do humor negro no próprio luto e assinala o problema das funções mais limitadas ou menos institucionalizadas do humor no luto e, de modo mais geral, na resposta a um passado devastador que permanece como força atuante em um presente difícil. As diferenças no próprio teor do riso estão intimamente relacionadas às diversas possibilidades

gráficos e fotografias e procura, de certas maneiras limitadas, emular *Maus*. Com aparente seriedade, sua quarta capa anuncia: "Assim como o filme *Schindler's List* [A lista de Schindler], de Steven Spielberg, vencedor do Oscar, voltou a chamar a atenção do mundo para o horror dos campos, este livro importante e poderoso oferece aos leitores de hoje um guia claro e direto para o Holocausto. O livro foi brilhantemente ilustrado por Litza Jansz, na tradição gráfica inaugurada por Art Spiegelman em seu profundamente evocativo *Maus*."

[33] Para uma abordagem inicial desse problema, ver Terrence Des Pres, "Holocaust Laughter?", em *Writing and the Holocaust*, org. Berel Lang (New York: Holmes & Meier, 1988), pp. 216-233.

existentes na interação entre melancolia e luto – ou, mais geralmente, entre atuação e perlaboração. Elas apontam para variações mais complexas e para a contínua interação entre permanecer cativo de um passado e tentar viver em um presente enquanto se criam aberturas para um futuro mais desejável. De fato, todo o problema do carnavalesco e do humor está ligado ao movimento desigual, frequentemente interrompido e, por vezes, fracassado, que vai da vítima ao sobrevivente e ao agente.

Já observei o papel limitado do humor negro em *Maus*. Ele é praticamente inexistente na rememoração das experiências de Vladek durante o próprio Holocausto. Temos pouca percepção de como esse humor ajudava os prisioneiros dos campos ou os habitantes dos guetos a tentar enfrentar situações impossíveis, sem dúvida porque parece ter ocupado pouco espaço na vida de Vladek. Seu papel em relação às consequências dos acontecimentos traumáticos é mais evidente, mas continua bastante restrito.[34] No que diz respeito ao luto, mesmo o humor negro precisa ser combinado ao sério trabalho da memória em um contexto de pesar e tristeza que é simultaneamente aliviado e intensificado pela ironia, pela incongruência e pelas piadas. *Maus* constitui, nesse sentido, verdadeiramente um trabalho de luto, pois suas dimensões carnavalescas estão sempre inseridas no – e, por vezes, sobrepujadas pelo – terrível passado com o qual a obra se confronta.

O aspecto carnavalesco mais evidente de *Maus* é sua tentativa de representar acontecimentos monumentais – ou abissais – dignos da mais "elevada" tragédia no gênero "baixo" ou popular da revista em quadrinhos. Inversamente, ele "eleva" os quadrinhos (ou os *comix*) ao nível da mais "alta" e mais "séria" arte ou reflexão. Aqui, a atividade do filho reencena, respeita e procura ultrapassar criticamente os impasses repetitivos do pai. O próprio Vladek – tal como representado em *Maus* – parece completamente desprovido de senso de humor e praticamente não possui qualquer perspectiva sobre si mesmo. Uma perspectiva é oferecida ao leitor, ainda que de maneira ambígua, por meio de determinados comentários e reações de Artie e, de forma mais significativa, pelo modo de representação de Spiegelman, mais ostensivamente na enorme moldura proporcionada pelo formato da revista em quadrinhos e por seus dispositivos esópicos. Além dessa importante característica estrutural, o modo temático mais pronunciado de carnavalização em *Maus* é a frequente justaposição de cenas do presente e cenas do passado, que cria uma consciência dupla ou múltipla no leitor e gera tanto uma discrepância ironicamente perturbadora quanto uma inquietante sensação de *déjà vu*, intensificando nossa percepção da pungência ou da impossibilidade de determinadas situações.

[34] Ele é, contudo, muito pronunciado nos comentários paratextuais de Spiegelman, sobretudo em suas entrevistas.

Em grande medida, o presente está sempre assombrado por memórias, espectros ou aspectos reprimidos do passado, como ocorre, por exemplo, na maneira pela qual Artie, para seu pai, está sempre envolto na mortalha fantasmática de seu irmão morto, Richieu.

Provavelmente, as modalidades mais fracas, porém mais evidentes do carnavalesco encontram-se nas provações e atribulações contemporâneas de pai e filho, nas quais o humor, embora nunca desprovido de uma ironia perturbadora, aproxima-se da *sitcom* e se envolve nas dificuldades mais corriqueiras do romance familiar. Essas dimensões de *Maus* são salvas da trivialidade por sua implicação em um passado que consegue colorir o presente de maneira aparentemente indelével. Ainda assim, o humor negro de *Maus* permanece contido e frequentemente sombrio em sua negociação da relação entre passado e presente. Jamais encontramos nele o humor ruidoso e devastador presente, por exemplo, em *The Producers* [*Primavera para Hitler*], de Mel Brooks, no qual a resposta ao passado permanece insistentemente secular, como em *Maus*, mas os recursos do humor negro alcançam extremos exuberantemente insolentes e obscenos. Esses extremos provocam tanto lágrimas quanto gargalhadas: ameaçam romper os limites do decoro, talvez perturbando aqueles para quem o tema, em sua seriedade ou mesmo em sua significação quase religiosa, simplesmente se situa para além dos limites do grotesco e do rabelaisiano. (Esse desconforto, ou até mesmo indignação, é possível apesar do fato de que *The Producers* é bastante cuidadoso ao enquadrar criticamente suas iniciativas mais ultrajantes, por exemplo, ao encenar a reação do público à comédia musical da era nazista – a peça dentro da peça – sob a forma de indignação atônita. Essa reação inicial só se transforma em riso quando o musical que "os produtores" pretendiam que fosse um fracasso garantido acaba se tornando um sucesso ao ser percebido como uma paródia hilariante e *camp*. É, contudo, significativo que *The Producers* jamais aborde diretamente o Holocausto, deixando-o como elemento implícito (do regime nazista). Em *Maus*, o humor permanece contido e raramente faz mais do que evocar no leitor um sorriso empático – um sorriso sempre restringido pela consciência gráfica das forças que atuam contra ele. Mas a própria noção de "o leitor" é, evidentemente, suspeita, e aqui seria realmente útil dispor de estudos empíricos sobre as respostas de diferentes grupos e indivíduos a *Maus*, inclusive suas respostas às dimensões mais carnavalescas da obra. Minha própria impressão é que a abordagem do carnavalesco em *Maus* é bastante comedida – até certo ponto em consonância com o material das entrevistas em que Spiegelman se baseou –, mas sua amplitude é suficientemente grande para levantar a questão dos limites e das possibilidades do carnavalesco em sua relação com a memória e o luto no período posterior a Auschwitz.

O aspecto mais problemático de *Maus* talvez não seja a tentativa carnavalesca de transformar Auschwitz em tema para os quadrinhos, nem mesmo o fato de fazê-lo por meio de figuras animais. Na verdade, os problemas estéticos, éticos e até religiosos suscitados por essa tentativa, apesar de sua importância, podem facilmente servir como uma tela que encobre um problema ainda mais intrincado, que Spiegelman talvez compartilhe com Lanzmann. Refiro-me à posição de sujeito do filho do sobrevivente ou, mais geralmente, do judeu de uma geração posterior, especialmente daquele que se sente tentado a converter o Holocausto em um trauma fundacional e, portanto, em uma fonte paradoxal, talvez impossível, de significado e identidade.[35] De fato, essa posição pode ser assumida, justificadamente ou não, por aqueles que se envolvem com os problemas do Holocausto por meio da investigação, do contato pessoal e de diversas modalidades de transferência.

A questão de como negociar a posição de sujeito de alguém nascido posteriormente está, ao mesmo tempo, em toda parte em *Maus* e em lugar algum é confrontada ou tematizada de maneira explícita e sustentada. Nesse aspecto, a autorreflexividade crítica de *Maus* tende a ser interrompida em determinado ponto ou a tornar-se indeterminada. Esse estatuto de estar simultaneamente em toda parte e em lugar algum, assumido pelo problema da posição daquele nascido posteriormente, testemunha sua dificuldade e talvez a facilidade com que ele próprio pode ser conjugado a alguma forma de sacralização ou ao desejo de redimir o eu.

Artie possui uma preocupação insistente e generalizada em registrar a história de seu pai, algo que perigosamente se aproxima de transformar-se na narrativa mestra de sua própria vida. Mas em nenhum momento ele se senta para interrogar a si mesmo sobre suas próprias motivações e razões, nem dirige a si próprio o exame persistente ao qual submete seu pai. De fato, sob certos aspectos, ele se torna judeu ou assume uma identidade judaica – chegando mesmo a encenar um desejo messiânico frustrado de redenção por meio da memória – através de sua preocupação com o Holocausto, uma preocupação que, contudo, escapa a um exame crítico suficiente. Na melhor das hipóteses, existe a sugestão de que Nadja possa vir a dar a seu pai tanto "trabalho" quanto ele deu a Vladek, talvez com maiores esperanças de uma perlaboração de um passado cujos fantasmas e conflitos não resolvidos podem ser prontamente transmitidos entre gerações, criando problemas intrincados e frequentemente mal compreendidos nos descendentes daqueles envolvidos em acontecimentos insuportavelmente traumáticos.

[35] Lanzmann era adolescente durante a Segunda Guerra Mundial e participou de atividades da Resistência. Ele próprio não foi deportado nem internado em um campo de concentração. Em relação ao Holocausto, sua posição é, sob aspectos significativos, análoga à de alguém nascido posteriormente.

É importante lembrar, porém, que a intenção de Spiegelman não era fornecer a Artie recursos que de fato facilitassem a identificação do leitor com ele, e as limitações da percepção autocrítica de Artie podem exercer uma função de distanciamento. Em entrevistas, o próprio Spiegelman abordou a questão de por que se preocupava com o Holocausto e por que empreendeu *Maus*. Ele começou por seu desejo de fazer algo verdadeiramente significativo: "Eu queria lidar com um tema que pudesse ter importância... Eu realmente queria começar alguma coisa que exigisse um esforço prolongado, alguma coisa que me levasse mais longe". Mas *Maus* também foi motivado pela necessidade do próprio Spiegelman de oferecer algo à mãe morta. De fato, ele menciona essas duas razões em rápida sucessão, como se estivessem associadas: "Outra razão é que, quando eu era criança, lembro-me de minha mãe desejando poder escrever sobre suas experiências e não conseguindo. Não se sentindo capaz. Lembro vagamente de ela dizer: '...e então, algum dia, talvez você escreva sobre essas coisas'. E isso foi um impulso, um estímulo. Era uma preocupação que minha mãe tinha e que meu pai não tem. Ele não tem nenhum desejo de testemunhar." (Groth, *The New Comics*, p. 192). Enquanto o pai parece constituir o centro obsessivo da preocupação de Artie em *Maus*, e a mãe parece ser marginalizada ou mesmo sacrificada em favor da relação entre pai e filho, aqui, para Spiegelman, a própria motivação do texto reside na relação com a mãe, bem como no desejo do filho de ser uma testemunha secundária suficientemente boa. De fato, existe uma correlação evidente entre a escrita que a mãe não conseguiu realizar – e que transmitiu ao filho como intenção não cumprida – e os papéis destruídos que assombram o filho como indícios de um legado perdido e de uma obrigação. A gênese de *Maus* e sua significação particular poderiam ser situadas entre essas duas formas ausentes de escrita materna, que funcionam como um apelo enlutado dirigido ao filho – um apelo que provém simultaneamente da infância e de além-túmulo.

Alain Finkielkraut escreveu sobre o "judeu imaginário", o indivíduo que não foi criado como judeu praticante, mas que assume vicariamente a condição judaica por meio de uma relação intrincada com os acontecimentos traumáticos da Shoah e com o sofrimento que se seguiu a ela. [36] Recentemente, historiadores como Charles Maier, Henry Rousso e Peter Novick criticaram uma preocupação supostamente obsessiva com o Holocausto e com acontecimentos a ele relacionados. Maier referiu-se a um excesso neuropático de memória; Rousso, a uma síndrome de Vichy; e Novick, a uma apropriação do Holocausto formadora de identidade por parte dos judeus norte-americanos,

[36] *The Imaginary Jew*, trad. Kevin O'Neill e David Suchoff, introdução de David Suchoff (1980; Lincoln: University of Nebraska Press, 1994).

apropriação que, por vezes, pode desempenhar funções problemáticas.[37] Essas críticas correm o risco tanto de patologizar uma preocupação necessária com a memória quanto de normalizar acontecimentos-limite que precisam continuar suscitando questões para a memória e a identidade coletivas. Ainda assim, o que pode ser retido dessas discussões é a importância de especificar a concepção de memória que se procura desenvolver, bem como a necessidade de investigar, crítica e autocriticamente, a própria posição de sujeito e a natureza e as funções da própria preocupação.

Maus – em conjunto com seus paratextos – pode ser lido de uma maneira que nos leve a reconhecer a importância dessas questões e a confrontar o problema de como elas devem ser abordadas. De fato, as próprias imagens de *Maus* podem ser vistas não como representações imaginativas do irrepresentável, mas como dispositivos mnemônicos condensados e, por vezes, desconcertantes, que ajudam a recordar acontecimentos que talvez preferíssemos esquecer. E as relações complexas entre imagem e palavra, pai e filho, mãe e filho, história e arte funcionam como lembretes das dificuldades e das funções variáveis do trabalho da memória quando este se dirige à experiência extrema e aos acontecimentos-limite. A "arte" não ficcional talvez tenha, aqui, de enfrentar o problema do trabalho da memória de uma maneira que possibilite a recriação de possibilidades para a imaginação, que, de outro modo, corre o risco de ser subjugada, posta fora de funcionamento ou lançada em um estado maníaco de livre jogo diante de certas "experiências" e acontecimentos. Nesse sentido, pode-se argumentar que *Maus* funciona, de múltiplas maneiras, como um complexo trabalho de memória e de luto, situado na fronteira entre a reconstrução autoetnográfica e histórica e a arte.

REFERÊNCIAS DAS EDIÇÕES BRASILEIRAS DE MAUS

SPIEGELMAN, Art. **Maus: a história de um sobrevivente I: meu pai sangra história**. Tradução de Ana Maria de Souza Bierrenbach. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SPIEGELMAN, Art. **Maus: a história de um sobrevivente II: e foi aí que começaram meus problemas.** Tradução de Maria Esther Martino. São Paulo: Brasiliense, 1995.

[37] Charles Maier, "A Surfeit of Memory? Reflections on History, Melancholy, and Denial", *History & Memory*, 5 (1992), pp. 136-151. Henry Rousso, *The Vichy Syndrome: History and Memory in France since 1944*, trad. Arthur Goldhammer (1987; Cambridge: Harvard University Press, 1991); Eric Conan e Henry Rousso, *Vichy, un passé qui ne passe pas* (Paris: Fayard, 1994). Peter Novick, "'Lessons,' 'Memory,' 'Uniqueness' and Other Absurdities of American Holocaust Discourse", conferência apresentada na Cornell University, 4 out. 1994. Novick está trabalhando em um manuscrito em formato de livro sobre a recepção e o uso judaico-americanos do Holocausto.