



## **Imaginar o inimaginável: o testemunho reinventado pelas fotografias em *Maus*, de Art Spiegelman**

To Imagine the Unimaginable: The Reinvention of the Testimony Through Photographs in *Maus*, by Art Spiegelman

**Carolina Sieja Bertin\***

Universidade de São Paulo (USP) | São Paulo, Brasil

carolbertin@gmail.com

**Resumo:** Ao longo da produção de *Maus*, seu autor, Art Spiegelman, afirma em *Metamaus* que, além do testemunho de seu pai, as fotografias foram base intrínseca para que pudesse visualizar de forma independente o genocídio pelo qual seus familiares passaram. Este artigo analisa a maneira como Spiegelman reconstrói a Shoah, tornando-se ativo na criação de novos paradigmas para a retransmissão do evento, sem deixar de lado as bases historiográficas.

**Palavras-chave:** Fotografia. Testemunho. *Maus*.

**Abstract:** Throughout the production of *Maus*, its author Art Spiegelman proclaims in *Metamaus*, that in addition to the testimony of his father, the photographs were an intrinsic base so that he could independently visualize the genocide by which his relatives have been through. In this article, we analyze the way in which Spiegelman reconstructs the Shoah, becoming active in the creation of new paradigms for the retransmission of the event, without leaving aside the historiographical bases.

**Keywords:** Photography. Testimony. *Maus*.

### **1 O diálogo da narrativa com a memória**

Este artigo investiga a maneira como a produção cultural das gerações pós-Shoah concilia a sensação de irrealidade do genocídio com as memórias fotográficas que o circunda. É a partir dessa perspectiva que partimos para a análise de *Maus: a Survivor's Tale*,<sup>1</sup> de Art Spiegelman. Nesse trabalho, o artista se dedica a arquitetar o discurso de seu pai, Vladek Spiegelman, sobrevivente da Shoah, munido do testemunho, bem como de uma série de referências históricas, como fotografias, panfletos, livros e depoimentos de outros sobreviventes, mesclando as memórias pública e privada, além de lançar mão de outros mecanismos de

---

\* Doutoranda em Estudos Linguísticos e Literários do Inglês na Universidade de São Paulo.

<sup>1</sup> SPIEGELMAN, 1991.



representação, que quebram a barreira da incompreensibilidade da Shoah, como a justaposição entre passado e presente por meio de suas ilustrações.

Ao analisar os quadrinhos, Marianne Hirsch, chama a atenção para as diferentes fotografias ao longo do livro.<sup>2</sup> Ao dispô-las, estrategicamente, ao longo do livro, Spiegelman lança mão, tanto de imagens públicas e notórias (como a queima de corpos de Auschwitz), quanto de fotografias de seus familiares (seus pais e seu irmão), alimentando o leitor de referências e escolhas estéticas.

O artista utiliza duas abordagens diferentes para desenhar. O primeiro é o realismo documentário da fotografia, como é possível de ser visto em algumas das imagens que seguirão.<sup>3</sup> O autor opta por usá-lo ao visualizar as configurações de lugares, esconderijos e manuais. Esse estilo de desenho aparece, principalmente, na segunda parte do livro, ao apresentar o campo de concentração. Spiegelman explica em *Metamaus*<sup>4</sup> por que decidiu usar o desenho realista:

Originalmente, eu achei que desenharia todas as partes de Auschwitz do livro de um modo mais deliberadamente superficial, [...] Eu sempre supus que, já que eu não conseguia visualizar a vida de Vladek em Auschwitz - a ponto de ficar paralisado pela perspectiva - os desenhos seriam mais hesitantes, vistos através de uma névoa de linhas rabiscadas. Por incrível que pareça, as coisas ficaram mais precisas enquanto eu prosseguia. [...] Talvez como forma de superar minha própria aversão, tentei ver Auschwitz o mais claramente possível. Foi uma maneira de me forçar e aos outros a olhar para ele.<sup>5</sup>

Com relação à responsabilidade com a historiografia, Charles Hartfield argumenta em *Alternative Comics: An Emerging Literature* que um narrador da Shoah é eticamente obrigado a se comprometer com a autenticidade e deve fornecer o máximo de detalhes possíveis, tendo em vista que uma apresentação não realista dos lugares e eventos banalizaria o assunto.<sup>6</sup> A fim de alcançar a representação realista das configurações, Spiegelman teve que confiar em recursos fotográficos.

O segundo estilo de desenho em *Maus* é identificado por Hartfield como

---

<sup>2</sup> HIRSCH, 1992-1993.

<sup>3</sup> Cf. Figuras 3, 5 e 7.

<sup>4</sup> SPIEGELMAN, 2012.

<sup>5</sup> SPIEGELMAN, 2012, p. 59-60 (tradução nossa).

<sup>6</sup> HARTFIELD, 2005, p. 145.



simbolismo cartesiano. O artista lança mão desse estilo para, segundo o pesquisador, retratar os personagens, criando símbolos para as nacionalidades que, muitas vezes, são baseadas em estereótipos. O leitor terá, assim, que imaginar os personagens por trás desses símbolos, já que os ratos são desenhados de forma simples e, geralmente, não têm qualquer expressão facial, o que deixa espaço para a imaginação e permite ao leitor visualizá-los de acordo com o que está acontecendo na história.

O recurso ao retrato minimalista, desse modo, permite ao leitor enfatizar e identificar neles mais do que uma representação realista detalhada. Isso provavelmente é causado pelo fato de que é mais fácil relacionar os personagens desenhados com poucos detalhes a alguém conhecido do leitor ou ao próprio leitor. A linguagem gráfica de Spiegelman, portanto, não enfatiza “a identidade individual” do personagem, mas sim a “coletiva”, de forma que os personagens podem ser todos os sobreviventes, ao mesmo tempo em que não representam graficamente ninguém específico.

A narrativa de Spiegelman opera, então, no espaço localizado por Andreas Huyssen, entre as palavras e a ideia que está nas fotografias e no movimento entre as imagens, que é a essência do que acontece em uma história em quadrinhos. O que todas as fotografias em *Maus* deixam vislumbrar, porém, é a presença simultânea da vida e da morte.

Para Susan Sontag, as “fotografias declaram a inocência, a vulnerabilidade das vidas caminhando para a própria destruição e esta ligação entre a fotografia e a morte assombra todas as fotos das pessoas”.<sup>7</sup> A crítica ainda desenvolve sua argumentação por meio da conexão da fotografia e seu referente, já que segundo ela, a foto transmite um desaparecimento, um corpo que não está mais aqui, mas que ainda toca aquele que a vê, tal qual os raios atrasados de uma estrela. É a chamada “ironia póstuma da fotografia”, ou o que é possível sentir quando vemos as imagens do fotógrafo do gueto de Lodz Roman Vishniac, já que sabemos que, em breve, essas pessoas irão morrer, já que o gueto será destruído e que o futuro apenas terá acesso a ele por intermédio dessas imagens.

A fotografia da Shoah é, portanto, capaz de fazer emergir essa capacidade específica da imagem entre a vida e a morte, capturar apenas aquilo que não existe mais, e, ao mesmo tempo, enfrentar a dificuldade ou a impossibilidade do luto em face do trauma público maciço. Julia Kristeva já refletia sobre a profusão de imagens visuais em que estamos imersos desde o genocídio. Para ela, essa avalanche nos silenciou verbalmente, prejudicando os instrumentos simbólicos que nos permitiram compreender os eventos do nosso século, já que a Shoah

---

<sup>7</sup> SONTAG, 2001, p. 70.



deturpou nossos mecanismos de percepção e representação.<sup>8</sup> Nossos modos simbólicos foram esvaziados, petrificados, e, como consequência, caímos em dois extremos, que parecem ser opostos, mas que frequentemente se complementam: a profusão de imagens e a retenção da palavra.

Partindo de um outro ponto de vista, Barbie Zelizer também teoriza em torno da fotografia do genocídio,<sup>9</sup> baseando-se em uma série de escritores e teóricos, tanto da fotografia quanto da Shoah, tais como Walter Benjamin, Saul Friedlander e William Saroyan. O ponto em comum de perspectivas tão distintas é a memória coletiva, já que, segundo Zelizer, ela se torna responsável por abrir o terreno que para o que deve ser lembrado, transformando-se em um quebra-cabeças de múltiplos lados.

Ao contrário da memória pessoal, cuja autoridade se desvanece, a autoridade das memórias coletivas aumentaria à medida que o tempo passa, assumindo novas complicações, nuances e interesses. Diante de tal complexidade, a imagem ajudaria a estabilizar e ancorar a natureza transitória e flutuante da memória coletiva por meio da arte, cinema, televisão e fotografia. Essa imagem, porém, teria que ser significativa para todo o grupo e simplificada a fim de alcançar uma grande rede de transmissão e decodificação.

O autor afirma que: “A fotografia transforma o processo mecânico de registro de luz no papel, em uma representação cultural de eventos além do nosso alcance. As fotografias se transformam magicamente em representações icônicas que representam um sistema de crenças, um tema, uma época”.<sup>10</sup> E é em decorrência de tal iconicidade tão representativa de épocas, tempos e costumes que o ato de testemunhar mudou com a tecnologia: a partir do uso específico de tais imagens fotográficas, era-se possível provar o que “de fato” ocorreu, tendo em vista que a guerra desafia quaisquer paradigmas. Zelizer ainda salienta que o significado da Shoah é que não só confronta a humanidade com um horror anteriormente inconcebível, como também marcou o início da documentação desse horror: a exibição das imagens foi tão incomum que exigiu o levantamento das restrições à censura, mudou as expectativas sobre como a fotografia funcionava nas notícias e facilitou a representação fotográfica da atrocidade.

Pensando em ambos os pontos de vista, vemos em *Maus* uma escolha de imagens como forma de evitar o que Kristeva chamou de proliferação de imagens: há, sim, o trabalho com fotografias icônicas, mas também com o privado que provém das

---

<sup>8</sup> KRISTEVA, 1987.

<sup>9</sup> ZELIZER, 1998.

<sup>10</sup> ZELIZER, 1998, p. 8.



fotografias pessoais de Spiegelman, como de sua mãe já falecida, e de seu pai em um uniforme de campo de concentração, que parece fitar o leitor.

Em *Maus*, há, portanto, a transformação a fotografia por meio de sua representação em ilustração, complicando os níveis de representação e mediação. Para isso, utiliza-se do poder facilitador de observar as diferentes texturas da memória visual que ela propõe, recriando o individual e pessoal por meio da história pública que a impressão fotográfica oferece. As fotos de família são documentos, ao mesmo tempo, da memória do sobrevivente, e da pós-memória do filho, permitindo a criação de um espaço denominado por Pierre Nora como *lieu de mémoire* (lugar da memória): “misturado, híbrido, mutante, ligado intimamente com a vida e a morte, com o tempo e a eternidade, envolto em uma tira *Möbius* do coletivo e do indivíduo, o sagrado e o profano, o imutável e o móvel”.<sup>11</sup> Porém, há algo mais que perpassa *Maus*. Spiegelman transforma a história pública em ilustração, ao mesmo tempo em que estabelece uma conexão com a perspectiva íntima e pessoal da história trazida por seu pai.

A importância dos detalhes atravessa as imagens dos quadrinhos, como forma de dar sustentação às ilustrações, além de munir o registro fotográfico de mais informações, à maneira de uma colagem. Desse modo, Spiegelman não apenas transforma o material advindo da história pública, mas o recria, dando-lhe novos formatos por meio de suas ilustrações.

A seguir, vemos algumas fotografias retiradas de *Metanaus*:



Figura 1 – Judeu sendo hostilizado



Figura 2 – Cidade “livre de judeus”

Em *Maus*, a imagem não naturalista:

---

<sup>11</sup> NORA, 1993, p. 7-28.



Figura 3.

Em seus quadrinhos, Spiegelman retoma fotografias icônicas em referências explícitas, como na Figura 3, e o enfoque nos portões de uma cidade, que faz alusão não apenas ao que vemos na Figura 2, mas também a representação cultural, cujo olhar se movimenta quase que diretamente para os portões de Auschwitz e a sensação de ironia causada pelos dizeres “O trabalho liberta”.

A arquitetura da construção do texto aponta para algo maior: o registro das fotos não é uma cópia, mas uma interpretação dos elementos principais – o nazismo, os nazistas, o texto escrito como oficialização do regime. O que muda no terceiro quadrinho, da foto para a ilustração, é a retomada do judeu com a placa e os dizeres, com a adição dos nazistas bem como de sua expressão facial – ambos estão rindo, criando contraste entre os personagens –, que não aparece na foto, cuja distinção ou semelhanças entre ambos não é clara.



A escolha de gatos e ratos para representar os personagens não é um discurso de distanciamento aleatório, mas um sistema de decodificação, que convida o leitor a olhar para além da conhecida e proverbial inimizade entre esses animais. Ao desenhá-los, Spiegelman recria, sobre os detalhes nos gatos, cujos uniformes, gestos e movimentos são abertos e expansivos; os ratos, por outro lado, passam a história escondidos: suas cabeças são baixas, as vestes cobrem seus membros na tentativa de escondê-los e a expressão é quase sempre de receio. Tanto a primeira reconstrução fotográfica quanto a segunda têm como pano de fundo o símbolo nazista que, aliás, permeia todos os quadrinhos. Tal cortina, ao mesmo tempo em que contextualiza as ações como sendo produto de operações nazistas, encobre todo o resto – de uma maneira ou de outra, não há como escapar mal, que persegue os personagens.

As fotos estão em meio de uma história que é narrada, de um enredo que tem começo, meio e fim. Enquanto está no trem, por exemplo, o jovem Vladek escuta dos outros passageiros o que aconteceu enquanto esteve fora. Algumas ilustrações são imaginadas pelo autor, como o que se passa no quarto quadrinho, especialmente quando acompanhado da frase: “a polícia foi à sua casa e ninguém mais ouviu dele”.<sup>12</sup> O simples ato de desenhar se coloca como uma opção: Spiegelman escolhe dar um final à história: o rato sendo levado pela polícia nazista.

Além do mais, aos quadrinhos, no enredo, é adicionado texto, que ora descreve a cena, ora se limita a dizer: “Foi muito difícil para os judeus – muito”, evidenciando a impossibilidade do pai de representar o que vai além do terrível. Mesmo assim, há a tentativa: com o apoio então dos recursos fotográficos, o autor busca dar forma ao que escuta, por meio dos personagens e de suas ações. Como vimos anteriormente, os rostos e expressões dos gatos são detalhadas de tal forma que vemos sorrisos variados e olhares, enquanto nos ratos sequer vemos as bocas. No penúltimo quadrinho, o desaparecimento é completo, ratificado pela escrita em primeiro plano que diz que a cidade está livre de judeus.

É por meio da contação de uma história que Spiegelman sequencia suas imagens, em um crescendo que vai da destituição dos judeus de seus negócios, até a violência em sua forma mais crua, por meio do espancamento de civis, passando pela humilhação social. Então, a relação que se restabelece com o real é ambígua: há, de fato, um compromisso com a “verdade” pública, já que parte do material da composição do livro são fotos conhecidas do público em geral.

Porém, ao mesmo tempo, a reinterpretação da fotografia subverte a realidade por meio da ficcionalização, já que os personagens, ao contrário do que aparece nas

---

<sup>12</sup> SPIEGELMAN, 1991, p. 35.



fotos, não são mais humanos, mas sim ratos, além de estarem inseridos em um contexto de uma narrativa – um conhecido de Vladek é que conta o que aconteceu com um amigo.

A fotografia, por meio da ilustração, perpassa, agora, tanto o domínio público, quanto o privado.

Veja-se, a seguir, o horror de uma imagem do período:



Figura 4 – Queima de corpos.<sup>13</sup> Auschwitz Album. Disponível em: <<http://auschwitz.org/en/gallery/historical-pictures-and-documents/extermination,11.html>>. Acesso em: 3 dez. 2017.

---

<sup>13</sup> Essa fotografia foi tirada ilegalmente por membros do *Sonderkommando*, durante a queima de corpos das vítimas de Auschwitz-Birkenau II. Disponível em: <<http://auschwitz.org/en/gallery/historical-pictures-and-documents/extermination,11.html>>. Acesso em: 3 dez. 2017.



Figura 5.

Nesses quadrinhos, a interpretação da imagem também se dá a partir da perspectiva do autor, que novamente se vale de elementos imagéticos para complementar sua produção. Em parte, Spiegelman aproxima-se da realidade, já que em ambos os registros, os corpos são transfigurados em uma massa, irreconhecíveis em sua individualidade. Nos quadrinhos, no entanto, o uniforme desenhado revela a condição de prisioneiros dos que limpam os corpos, o que cria uma relação de similaridade entre mortos e vivos que a imagem não passa, já que o retrato não esclarece se se tratam de prisioneiros judeus. O desenho de Spiegelman é, então, construído por meio da perspectiva do artista, que se atém aos personagens.

O registro, porém, não se limita ao espaço-tempo da fotografia, de maneira que a construção da página e a ordenação dos quadrinhos permitem que a narrativa de Vladek também ganhe espaço, como se a fotografia viesse a complementar parte do que é contado pelo pai durante a entrevista. Então, o quadro dos prisioneiros em meio à fumaça e à pilha de corpos ganha complexidade através



de camadas textuais: as câmaras de gás, cheias pela quantidade de corpos, não mais davam conta do número de prisioneiros húngaros que chegavam, fazendo com que buracos fossem abertos para terminar de queimar os remanescentes. A cena que aparentemente mostra prisioneiros limpando o espaço dos corpos toma novas proporções por meio do discurso testemunhal e passa a contar uma história. No quadrinho final, Spiegelman, já munido da história do pai e das fotos, complementa a história com a cena dos prisioneiros vivos queimando em meio aos outros corpos. O foco nos rostos com o fogo entremeando-os é possível apenas por meio dos traços do artista.

Por meio da representação do destino final dos prisioneiros – mortos sendo queimados –, Spiegelman toca em um ponto delicado: a impossibilidade de testemunhar verdadeiramente as experiências dos campos de concentração. Primo Levi reflete sobre essa questão de forma decisiva ao alegar que as “verdadeiras testemunhas” são aquelas que viveram a experiência até o fim, passando pelo extermínio, constituindo-se na extremidade da massa cinzenta:

Repito, não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. Esta é uma noção incômoda, da qual tomei consciência pouco a pouco, lendo as memórias dos outros e relendo as minhas muitos anos depois. Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os ‘muçulmanos’, os que submergiram – são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria significado geral. Eles são a regra, nós, a exceção. Sob um outro céu, mas sobreviventes de uma escravidão análoga e diferente.<sup>14</sup>

O paradoxo ocorre a partir do momento em que o sobrevivente se vê como responsável por falar de uma experiência extrema a qual ele não teve acesso. Seu depoimento se dá por aproximação da experiência radical daqueles que não sobreviveram à Shoah, já que ele mesmo não perpassou por esta realidade, portanto, não havendo, portanto, registro em sua narrativa da situação limite.

O que possibilita Spiegelman a ir além e transformar a não experiência, para a experiência dos pais, em experiência visual para o leitor, é preparar *Maus* com base, não apenas no testemunho histórico, mas também no imaginário do coletivo. É nesse sentido que o artista ficcionaliza a narrativa do pai: por meio do

---

<sup>14</sup> LEVI, 1990, p. 47.



que é e pode ser imaginado, tanto por quem dá o testemunho,<sup>15</sup> quanto por quem escuta. Spiegelman constrói, assim, a cena dos corpos criando um efeito tanto real quando imaginário, já que ao mesmo tempo em que segue uma narrativa histórica, complementa-a por meio de seus personagens ratos, colocando-se como coautor do testemunho.

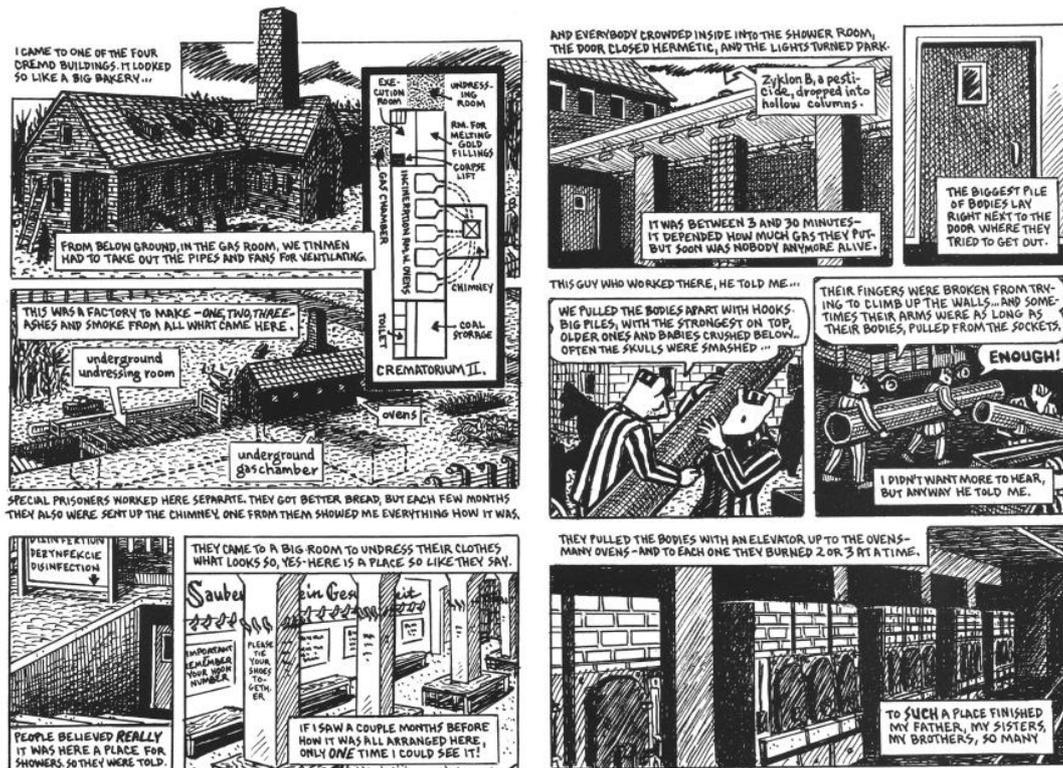


Figura 6.

Nesse exemplo, os quadrinhos não partem de uma foto específica, mas de uma compilação de registros e imagens que formam os campos de concentração no imaginário de Spiegelman. Em meio ao discurso do pai e as imagens congeladas que circulam dos prédios abandonados, o autor opta por uma construção em conjunto: ao mesmo tempo em que retira os personagens de cena e apresenta o cenário de forma quase descritiva – passando pelas diferentes instalações –, traz paralelamente a humanização e a individualidade por meio do discurso do pai como elemento linguístico, abrindo a narrativa com “Eu”.

<sup>15</sup> A página se inicia com o personagem Vladek conversando com o amigo, que lhe conta o que realmente aconteceu. Os quadrinhos se seguem com Vladek sendo o “narrador” da história, de forma que esta agora lhe pertence. Ao final, passa a descrever como os corpos eram queimados, mesmo não estando lá: “Coavam a gordura dos corpos e jogavam de novo para todo mundo queimar melhor” (SPIEGELMAN, 1991, p. 220).



O texto, então, segue em um crescendo até que o próprio personagem Vladek determina o fim ao gritar: “Chega, eu não quero mais ouvir”, após ouvir o que um amigo lhe contou sobre o crematório, o modo como os prisioneiros eram enganados e a maneira com que os corpos eram encontrados quando abriam-se as portas. Porém, a voz que grita “Chega” é, paradoxalmente, a mesma voz que inicia a descrição no início da página, explicando todo o funcionamento de Auschwitz. Quando a morte se torna muito real e abjeta, o artista opta por não ilustrar o processo que ocorre nas câmaras de gás e que é descrito com detalhes pelo companheiro de Vladek, cortando a cena através do personagem, que impõe limites, mesmo que mal sucedido, já que o prisioneiro continuaria a contar de qualquer maneira. Mesmo assim, a segunda página termina com a narrativa de Vladek, que retoma o destino dos corpos para o crematório, bem como sua família: “Neste lugar terminaram meu pai, minhas irmãs, meus irmãos, tantos”.<sup>16</sup>

A dificuldade de posicionar seu trabalho em um campo de discurso que abarque, tanto a objetividade descritiva, quanto a realidade da morte, retoma o que Elie Wiesel dizia a respeito do campo de concentração: Auschwitz fica além de seu vocabulário; para adentrá-lo, é preciso reconhecer a necessidade de ir até o anormal, até o inumano.<sup>17</sup>

Lawrence Langer afirma que o século XX emerge da cultura ordenada, mas espelha o grotesco do genocídio – distorção esta que penetrou todos os níveis da linguagem, desde o político, até o cotidiano.<sup>18</sup> Isso equivale a dizer que, durante a Segunda Guerra Mundial, tanto nazistas, quanto judeus habitavam diferentes universos de discurso – o fato de as vítimas levarem um longo tempo para perceber isso ainda reflete em seu depoimento, já que não há uma representação simbólica capaz de abarcar seu discurso: Vladek não encontra uma maneira fora da descritiva de retomar Auschwitz, e, quando a realidade de sua família se aproxima, o personagem a nega. Sendo assim, quem narra recorre às descrições cruas de imagens que retomam experiências sensoriais, mas que o transportam para aquele tempo e lugar específicos em que o trauma se instaurou:

Eles eram distorcidos, eles eram, os, os mortos, eles eram diferentes, você vê que eles não eram, eles não eram como umas pessoas que estão morrendo. Alguém tinha o, poderia ver uma mão mais longa. Porque eles estavam - quando o gás entrou, eles queriam se salvar, eles não sabiam o que fazer. E eles começavam a subir na parede reta, mas não puderam vir; eles tinham os dedos

---

<sup>16</sup> SPIEGELMAN, 1991, p. 231.

<sup>17</sup> WIESEL, 1978.

<sup>18</sup> LANGER, 1999.



quebrados, unhas quebradas. E eles caíam, subiam até o teto e caíam. E, desse modo, eram alguns milhões de pessoas, eles pereceram lá.<sup>19</sup>

A repetição do artigo logo no começo do discurso (“o, o, o”) já adianta a dificuldade do narrador em figurar o que estava em sua mente, até porque como diz depois, os mortos que viu não eram como os mortos que vimos, “eles eram diferentes”. Os corpos transfigurados colaboram para que a visão deturpada do ser humano tome conta de seu discurso, e, pouco a pouco, Vladek consegue descrever o que torna os corpos tão estranhos: sua aparência inumana, seus braços alongados, seus dedos quebrados. Como se tentasse encontrar um meio de fazer sentido, Vladek então recorre às explicações factuais: por conta da maneira que as mortes eram conduzidas nas câmaras de gás, os prisioneiros, ao tentar escapar, acabavam por deformar seus membros. Nada parece fazer sentido sem uma explicação - nem mesmo para o orador.

## 2 O entrelaçamento da memória e imagem

Spiegelman trabalha com uma paradoxal inversão de valores. Nesse sentido, os vivos são desumanizados, a morte é certeza no destino das vítimas, tarefas básicas e diárias (como ir ao banheiro ou comer) são quase impossíveis de serem realizadas. A realidade de *Maus* opera na ambiguidade criada pelo contexto da Segunda Guerra e se constrói por meio dos contrastes. Sobre isso, o autor afirma:

Eu não queria que as pessoas se interessassem muito pelos desenhos. Eu queria que elas estivessem lá, mas a história funciona em outro lugar. Ela opera em algum lugar entre as palavras e a ideia que está nas imagens e no movimento entre as imagens, que é a essência do que acontece. Então, ao não se concentrar demais nessas pessoas, você é forçado a voltar ao seu papel de leitor ao invés de observador.<sup>20</sup>

Quando inscreve sua produção artística em um outro espaço, operando de um outro lugar entre as palavras e a ideia das figuras, Spiegelman abre a possibilidade de um outro contexto, algo que leva história para além do espaço-tempo de Vladek (mas sem abandoná-la), atingindo o presente em que se encontra. Ao mesmo tempo, o texto tem o compromisso com a história oficial, que ilustra o que Vladek não descreve e o que Spiegelman não consegue imaginar, como as câmaras de gás ou a impetuosidade de Auschwitz. A realidade a qual o autor se dirige e dentro da qual *Maus* se constrói é um nó entre a história oficial, que traz números e dados estatísticos que fogem à memória de quem

---

<sup>19</sup> SPIEGELMAN, 2002, p. 263 (tradução nossa).

<sup>20</sup> SPIEGELMAN, 1988, p. 103-104 (tradução nossa).



conta; a narração que conta uma história, com sujeitos e personalidade; e a imaginação do artista, que enxerga detalhes e elementos a partir de um olhar que se afasta e que se propõe a desnudar as ambiguidades.

A história do testemunho, grande fonte para o estudo e composição de *Maus* aparece de forma reinventada nos quadrinhos por meio da fusão de histórias e da reconstrução de diferentes camadas temporais. Desse modo, pela arte, Spiegelman realoca a história do pai no entremeio do período da Shoah e os tempos atuais levando em consideração, não apenas as fontes históricas pesquisadas, mas também o imaginário coletivo e pessoal, que predomina e determina as outras escolhas ao decorrer do livro, como a escolha de estilo de personagens, a estruturação dos quadrinhos de forma a mostrar a passagem de tempo, revelando que os registros das gerações posteriores têm papel ativo na celebração da memória das vítimas.

## Referências

HATFIELD, Charles. *Alternative Comics: an emerging literature*. Mississippi: University Press of Mississippi, 2005.

HIRSCH, Marianne. Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory. *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*. Detroit: Wayne State University Press, v. 15, n. 2, p. 3–29, 1992–1993.

HUYSEN, Andreas. The politics of Identification: Holocaust and West German drama. *New German Critique*, n. 19, p. 117-136, 1980.

KRISTEVA, Julia. *The Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1987.

LANGER, Lawrence. *Preempting the Holocaust*. Yale: Yale University Press, 1998.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 1986.

NORA, Pierra. Entre história e memória: a problemática dos lugares. *Revista Projeto História*. São Paulo, v. 10, p. 7-28, 1993.

SONTAG, Susan. *On Photography*. New York: Picador, 2001.

SPIEGELMAN, Art. *Maus*. New York: Penguin Random House, 1991.

SPIEGELMAN, Art. *Metamaus*. New York: Penguin Random House, 2012.

WIESEL, Elie. *Night*. New York: Hill and Wang, 1956.

ZELIZER, Barbie. *Remembering to forget: Holocaust Memory Through the Camera's Eyes*. Chicago: Chicago University Press, 1998.

-----



*Arquivo Maaravi*

*Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*  
ISSN: 1982-3053

Recebido em: 03/02/2019

Aprovado em: 03/03/2019.