

Narrar o inenarrável; representar o irrepresentável: Os limites de representações de Auschwitz aos olhos de Art Spiegelman e Primo Levi

Narrating the unmentionable; representing the unrepresentable: The limits of Auschwitz's representations through the eyes of Art Spiegelman and Primo Levi

Maria Visconti Sales

Doutoranda em História
Universidade Federal de Minas Gerais
mariavisconti92@gmail.com

Recebido em: 05/11/18

Aprovado em: 08/04/19

Resumo: Este artigo tem por objetivo analisar os conceitos de representação e de narrativa partindo de duas formas de representação do Holocausto, sobretudo de Auschwitz. Utilizando as narrativas escritas do sobrevivente italiano Primo Levi em suas principais obras *É isto um homem?* (1988) e *Afogados e Sobreviventes* (2016) e o quadrinho *Maus* (2009), do ilustrador sueco Art Spiegelman, pretende-se pensar em formas diferentes e possíveis de representação de um mesmo evento. A premissa é, sobretudo, compreender, a partir de uma narrativa escrita e uma história em quadrinhos, como se dá a construção da noção dos limites da representação e da ineficiência da linguagem para narrar um evento tão traumático como o Holocausto. Para isso, serão utilizadas as análises de Hayden White, Carlo Ginzburg e Roger Chartier acerca do conceito de representação e a reflexão de Hannah Arendt e Seyla Benhabib sobre a ideia de narrativa, tentando mapear o indizível do trauma e outras maneiras possíveis de compreender os campos de extermínio.

Palavras-Chave: Representação; Primo Levi; Maus.

Abstract: This article aims to analyze the concepts of representation and narrative using two forms of representation of the Holocaust, especially of Auschwitz. Using the written narratives of the Italian survivor Primo Levi in his major works *If this is a Man* (1988) and *The Drowned and the Saved* (2016) and the *Maus* (2009) by the Swedish illustrator Art Spiegelman, we intend to think of different and possible forms of representation of the same event. The premise is mainly to understand from a written narrative and a illustration book how the construction of the notion of the limits of the representation and the inefficiency of the language to narrate a event as traumatic as the Holocaust occurs. For this, we will use the analyzes of Hayden White, Carlo Ginzburg and Roger Chartier on the concept of representation and the reflections of Hannah Arendt and Seyla Benhabib on the idea of narrative, trying to map the unspeakable of the trauma and other possible ways to understand the extermination camps.

Keywords: Representation; Primo Levi; Maus.

“Mas Deus não ia lá.
Nós estávamos sozinhos”
(Vladek Spiegelman. *Maus*)

“Penso, hoje, que ninguém deveria mencionar
a Divina Providência,
já que existiu um Auschwitz”
(Primo Levi. *É isto o homem?*)

Introdução

Narrativas sobre o Holocausto¹ inevitavelmente precisam lidar com silêncios e ausências que tocam o trauma circundante ao fenômeno do extermínio sistematizado perpetuado pelo regime nazista. Os campos de extermínio visavam não somente a aniquilação do indivíduo no corpo jurídico, mas a total eliminação da espontaneidade humana (ARENDDT, 1989), e são vistos até os dias atuais como o maior horror da Modernidade e uma mancha na história do século XX. O objetivo deste ensaio, partindo do indizível dos campos e dos silêncios do trauma, é o de lançar o olhar para duas formas de representação do Holocausto, sobretudo de Auschwitz. Serão utilizadas comparativamente as narrativas escritas do sobrevivente italiano Primo Levi, em suas principais obras *É isto um homem?* (1988) e *Afogados e Sobreviventes* (2016), e o quadrinho *Maus* (2009), do ilustrador sueco Art Spiegelman.

Primo Levi (1919-1987) foi um químico italiano, sobrevivente de Auschwitz-Birkenau, que dedicou a sua vida após a liberação dos campos a fazer trabalhos memorialísticos e testemunhais por meio de seus livros e ensaios. Há uma grande especulação de que ele tenha se suicidado pelo peso da culpa da sobrevivência, sentimento comum aos “que não se afogaram”. Art Spiegelman (1948-...) é um sueco ilustrador e cartunista, atuando nessa área desde a década de 1960, produzindo charges para grandes jornais como o *The New Yorker*. Enquanto a obra de Levi é baseada na sua própria experiência em Auschwitz, *Maus* é uma narrativa ilustrada das conversas e entrevistas de

¹ O conceito *Holocausto* aparece como uma particularidade do genocídio nazista, para que ele não tenha o mesmo significado dos outros genocídios da história da humanidade. A palavra vem do grego e faz referência a algo queimado sendo oferecido aos deuses como sacrifício, e surge em fins de 1950, se popularizando após 1970 como a forma de denominar o massacre dos judeus pela Alemanha nazista, uma referência aos crematórios dos campos de extermínio. Alguns autores, como Giorgio Agamben (2008), se recusam a usar o termo Holocausto para denominar o extermínio dos judeus, por não aceitar a equiparação bíblica com o que aconteceu em Auschwitz, preferindo a utilização da palavra hebraica *Sboah*, que quer dizer calamidade. Como aponta Dominick LaCapra (1994; 1998), mais importante do que a fixação por um termo ou outro, é a compreensão do caráter indizível do acontecimento dos campos de extermínio, e a limitação de qualquer termo para a explicação do que aconteceu em Auschwitz.

Spiegelman com seu pai, Vladek, que sobreviveu a Auschwitz ao lado de sua esposa, Anja. Pretende-se, portanto, pensar em formas diferentes e possíveis de representação de um mesmo evento, a partir de uma narrativa escrita e uma história em quadrinhos.

A historiografia nas décadas de 1970 e 1980, após a experiência de Auschwitz, se deparou com uma questão não apenas metodológica, como também, e sobretudo, ética e moral: considerando que existe uma relatividade e um limite em qualquer representação histórica de um fenômeno, podemos entender que todas as formas de representação de um evento são possíveis? Ou, utilizando as palavras de Hayden White: “existe algum limite sobre o tipo de história que pode ser contada de maneira responsável sobre esses fenômenos? [...] As naturezas do nazismo e da Solução Final colocam limites absolutos no que se pode ser verdadeiramente dito sobre eles?” (WHITE, 1992, p. 37-38).

Uma das repercussões dessa querela historiográfica está muito bem representada no que ficou conhecido como o debate da *Historikerstreit*, lançado com um artigo de Ernst Nolte denominado “*The past that won't go away*”. Essa controvérsia do fim da década de 1980 questionava a unicidade dos crimes nazistas e a sua imediata relação com a reputação alemã. Se o Holocausto é único e incomparável, então, esse passado permaneceria indefinidamente traumático ao ponto de não se dizer nada sobre ele e a Alemanha permaneceria para sempre como uma nação manchada. Por outro lado, se não há unicidade e tal evento pode ser comparado com outros crimes da história da humanidade, logo, talvez a sociedade possa apreender alguma lição desse acontecimento e a Alemanha possa, de alguma forma, perder esse estigma. No entanto, autores como Nolte, utilizando esses questionamentos tentaram fazer um comparativo afirmando que o nazismo apenas “copiou” os *gulags* e que os crimes soviéticos foram muito mais violentos e “piores” para as vítimas. Andreas Hillgruber também é um dos grandes responsáveis por essa tentativa de lançar “um novo olhar” ao passado alemão e em sua obra buscou fazer uma narrativa trágica do exército alemão, empenhando-se em dignificar uma pequena parte da história do Império Alemão por meio da *Wehrmacht*. Tal relativização do papel central de Auschwitz para o entendimento do regime nazista, bem como a dissociação do passado alemão com a Solução Final, pareceu, para muitos historiadores como Ian Kershaw, Richard Evans e Martin Broszat, como um desvio de foco e uma forma de desculpar o extermínio e a cooperação e/ou passividade da população alemã (LACAPRA, 1992).

Partindo das problemáticas metodológicas e éticas da historiografia pós Segunda-Guerra, o historiador Saul Friedlander realiza uma conferência em 1990, que posteriormente foi organizada em um livro, em que reúne uma coleção de falas de diferentes historiadores, fazendo um apanhado dos debates historiográficos sobre o Holocausto até aquele momento, sobretudo após as agendas revisionistas. A querela entre Carlo Ginzburg e Hayden White acerca da questão da “verdade histórica” nesta conferência gerou repercussões nos anos seguintes, sobretudo no que diz respeito à ideia de representações possíveis sobre um evento histórico (GINZBURG, 1992, p. 82-96). White (1992), frequentemente mal interpretado, tenta mostrar como o Holocausto muitas vezes é visto como *irrepresentável* por ser um “evento moralmente extremo” e busca, através das teorias de Berel Lang e Roland Barthes, apresentar formas possíveis de representação, entendendo sobretudo que as formas tradicionais de narrativas se mostraram insuficientes para compreender e até mesmo descrever eventos-limites como Auschwitz. Nesse sentido, Hayden White está alertando para uma crise na forma tradicional de *fazer história* e de *contar histórias*, crise já denunciada por diversos autores após a terceira geração dos *Annales*, como François Dosse (2003).

***Maus* e Primo Levi: o aporia de Auschwitz**

Pensando, portanto, em uma forma não ortodoxa de narrativa de um evento-limite, temos como exemplo o quadrinho *Maus*. O sueco Art Spiegelman publicou a história completa de *Maus* pela primeira vez em 1991 e, no ano seguinte, a obra recebeu o Prêmio Pulitzer. O quadrinho se destaca por utilizar analogias antropomórficas para a representação das personagens no livro: os alemães são representados como gatos, os judeus como ratos, os poloneses como porcos, os franceses como sapos, os americanos como cachorros, os suecos como renas. Tais alegorias são uma forma irônica de utilização dos termos referenciados nas propagandas racistas nazistas, em que os judeus apareciam constantemente associados a ratos. O filme *Der Ewige Jude (O Eterno Judeu)*, do diretor Fritz Hippler,² encomendado pelo governo nazista em 1940 e vendido como um documentário, ou seja, como uma forma de informar a população, aborda precisamente a analogia entre a migração dos ratos ao longo da história da humanidade e a migração dos judeus pelo continente europeu. O filme afirma que, assim como os ratos, os judeus traziam doenças e desgraças a todos os lugares onde passavam e se instalavam.

² Hippler (1909-2002) foi o diretor do departamento cinematográfico do Ministério da Propaganda do Terceiro Reich, sob supervisão de Joseph Goebbels.

A associação dos judeus a ratos pela propaganda nazista foi explorada em outros recursos audiovisuais no pós-guerra e é uma temática recorrente até os dias atuais. A título de exemplo, recorrerei a uma passagem do filme de ficção de 2009, de Quentin Tarantino, *Inglourious Basterds* (*Bastardos Inglórios*). A premissa do filme é contar a história de um grupo fictício de judeus americanos que torturam e assassinam nazistas durante a Segunda Guerra Mundial e que tinham planos de eliminar Hitler e toda a cúpula decisória. Na primeira cena, o coronel da SS, Hans Landa (Christoph Waltz), chega em uma pequena fazenda da França ocupada pelos nazistas em busca de judeus na clandestinidade. Ele faz um discurso ao fazendeiro Perrier Lapadite (Denis Ménochet), tentando obrigá-lo a dizer onde estão escondidos os judeus Dreyfus:

- Agora, se alguém fosse determinar qual atributo o povo alemão compartilha com um animal, seria o instinto astuto e predatório de um falcão. Mas se alguém fosse determinar quais atributos os judeus compartilham com um animal, seria os do rato. A propaganda do Führer e de Goebbels disseram praticamente a mesma coisa, mas onde nossas conclusões diferem é que eu não considero a comparação um insulto. Considere, por um momento, o mundo em que um rato vive. É um mundo hostil, de fato. Se um rato corresse pela sua porta da frente agora, você o receberia com hostilidade?

- Eu suponho que sim.

- Algum rato já fez alguma coisa com você para criar essa animosidade que você sente por eles?

- Ratos espalham doenças. Eles mordem as pessoas.

- Os ratos foram a causa da peste bubônica, mas há algum tempo atrás. Proponho a você que qualquer doença que um rato possa espalhar, um esquilo poderia igualmente carregar. Você concordaria?

- Sim.

- No entanto, eu suponho que você não compartilha a mesma animosidade com os esquilos e ratos, não é?

- Não.

- Mas ambos são roedores, não são? E com exceção da cauda, eles até se parecem um pouco, não é?

- É um pensamento interessante, *Herr* Coronel.

- Por mais interessante que seja o pensamento, não faz diferença alguma em como você se sente. Se um rato andasse aqui agora, como eu estou falando, você o cumprimentaria com um pires do seu delicioso leite?

- Provavelmente não.

- Eu imagino que não. Você não gosta deles. Você não sabe realmente porque não gosta deles; tudo o que você sabe é que você os acha repulsivos. Consequentemente, um soldado alemão faz uma busca em uma casa suspeita de esconder judeus. Onde o falcão olha? Ele olha no celeiro, ele olha no sótão, olha no porão, olha em todos os lugares onde se escondia. Mas há tantos lugares que nunca ocorreria a um falcão se esconder. No entanto, a razão pela qual o Führer me tirou dos meus Alpes na Áustria e me colocou no país das vacas francesas hoje é porque me ocorre. Porque eu estou ciente de que tremendas proezas os seres humanos são capazes de abandonar a dignidade (TARANTINO, 2009).

Apesar de ser um filme ficção, a fala de Hans Landa é uma representação do processo de eliminação dos judeus da Alemanha. Os alemães haviam sido bombardeados pela propaganda antissemita desde princípios de 1933 e, já nos anos de 1940, quando a Solução Final da Questão Judaica estava sendo colocada em prática, o extermínio dos “ratos” apareceu meramente como uma função de engenharia social (EVANS, 2014; KERSHAW, 2008; GELLATELY, 2011). Como Zygmunt Bauman (1998) propõe, Auschwitz transformou e reduziu o assassino a um mero agente sanitário. Em *Bastardos Inglórios*, Hans Landa afirma que os alemães são como falcões e os judeus como ratos, e que a sua vantagem era a de conseguir pensar como um judeu, apesar de ser alemão. *Maus*, em uma linha similar, se utiliza também de uma alegoria, colocando os alemães justamente como os gatos, ou seja, *aqueles que caçam os ratos*.

Neste ensaio não será feita uma arqueologia do conceito de *representação*, como fizeram Reinhart Koselleck (2006) e Quentin Skinner (1996), no entanto, julgo ser necessária uma breve análise do mesmo para que haja uma melhor compreensão das propostas de Spiegelman e Levi. Em *À beira da falésia*, Roger Chartier utiliza uma carta de 1639 de Poussin, analisada por Louis Marin, para refletir sobre a ideia de representação e de crença. Em um sentido mais amplo, representação pode ser entendida como “tornar presente a ausência”, ou seja, apresentar e mostrar o objeto ausente, “substituindo-o por uma ‘imagem’ capaz de representá-lo adequadamente” (CHARTIER, 2002, p. 165). Aqui já podemos nos questionar o que seria uma representação adequada, se levarmos em consideração as discussões colocadas até então acerca da crise na própria historiografia e nas formas tradicionais de narrativa. Em um sentido mais específico, o *Dictionnaire* de Furetière de 1727 entende a representação como “a demonstração de uma presença, a apresentação pública de uma coisa ou de uma pessoa” e, nesse quesito, a representação não só *representa* alguma coisa como *apresenta-se* representando alguma coisa (CHARTIER, 2002, p. 166-167). A ambiguidade do conceito de representação também é apontada por Carlo Ginzburg, já que “por um lado, a ‘representação’ faz às vezes da realidade representada e, portanto, evoca a ausência; por outro, torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença” (GINZBURG, 2001, p. 85). O trabalho de Marin, de acordo com Chartier, também serve para mostrar as lutas simbólicas, ou seja, as lutas em que as armas e os objetivos são as representações. Assim,

a noção de representação carregou-se de uma pertinência mais ampla, designando o conjunto das formas teatralizadas e ‘estilizadas’ (segundo a expressão de Max Weber) graças às quais os indivíduos, os grupos, os poderes constroem e propõem uma imagem de si mesmos (CHARTIER, 2002, p. 177).

Levando em consideração tais reflexões sobre a representação, ao analisar *Maus*, é possível observar que o quadrinho se insere em uma das “narrativas que competem” sobre o Holocausto, como diriam Saul Friedlander e Hayden White. O livro é lançado no calor das querelas historiográficas apresentadas anteriormente, no surgimento de negacionismos e de teorias que visavam “mudar o foco” do Holocausto em relação à história alemã. Apesar de se inserir dentro de uma tradição de narrativa testemunhal iniciada na década de 1960, *Maus* é totalmente inovador, porque não é somente a história de um sobrevivente, mas a história de uma relação entre pai e filho e, ainda, uma proposta diferente de narrativa acerca do *processo do genocídio*, como o entende o historiador Raul Hilberg (2016). Hayden White nos lembra que

o conteúdo manifesto da estória³ em quadrinhos de Spiegelman é a estória do esforço do artista em extrair de seu pai a estória da experiência de seus pais com os eventos do Holocausto. Dessa forma, a estória do Holocausto contada no livro é estruturada pela estória de como essa estória foi contada (WHITE, 2006, p. 196).

Vladek inicia sua narrativa um pouco antes de conhecer Anja, sua futura esposa e mãe de Art Spiegelman, e relata a segregação dos judeus na Alemanha a partir da ascensão do NSDAP, em 1933, que culminou em Auschwitz e Treblinka – passos racionais que mostram que o extermínio não foi um desvio revolucionário e sim “um resultado lógico (embora, lembrem-se, imprevisto de início) dos muitos passos dados anteriormente” (BAUMAN, 1998, p. 221). A relação de Art e Vladek e a forma como Art relata que coletou os testemunhos de seu pai assemelham-se à estrutura narrativa do paradigmático documentário, de mais de 8 horas de duração, *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann, no qual o diretor insistia com veemência para que os sobreviventes contassem suas histórias para as câmeras, mesmo quando os indivíduos estavam visivelmente abalados e pedindo por uma pausa e pelo silêncio.

Sobre os silêncios do trauma, é válido lembrar da ideia de crença, de Michel de Certeau. O autor afirma que a crença não é o objeto do crer e sim “o investimento dos sujeitos em uma proposição, o *ato* de enunciá-la considerando-a verdadeira – ou seja, uma ‘modalidade’ da afirmação e não seu conteúdo” (CERTEAU *apud* CHARTIER, 2002, p. 173). Sendo assim, o “fazer crer” está presente no investimento da elaboração da crença acerca da narrativa testemunhal de sobreviventes de campos de extermínio: o ato de enunciar esse sofrimento e essa “verdade” não

³ O tradutor utiliza a palavra “estória” em virtude de o original em inglês ser “story” e de o texto ser sobre estruturas discursivas e elaboração de enredos. No entanto, quando significarem uma *produção de narrativa*, não pretendo fazer uma diferenciação aprofundada entre os termos “história” e “estória”.

só para si mesmos como para o mundo. O Holocausto muitas vezes é visto como inenarrável e irrepresentável, na linguagem, e muitos sobreviventes também assim o encaram: tudo o que resta é o silêncio. No entanto, o silêncio colabora para o discurso dos próprios nazistas, já que, como lembra Primo Levi, em 1942 os SS diziam aos prisioneiros:

Seja qual for o fim desta guerra, a guerra contra vocês nós ganhamos; ninguém restará para dar testemunho, mas, mesmo que alguém escape, o mundo não lhe dará crédito. Talvez haja suspeitas, discussões, investigações de historiadores, mas não haverá certezas, porque destruiremos as provas junto com vocês. E ainda que fiquem algumas provas e sobreviva alguém, as pessoas dirão que *os fatos narrados são tão monstruosos que não merecem confiança*: dirão que são exageros da propaganda aliada e acreditarão em nós, que negaremos tudo, e não em vocês. *Nós é que ditaremos a história dos Lager* (LEVI, 2016, p. 7).⁴

O que Primo Levi busca fazer é justamente o contrário do que os nazistas desejavam; ele volta para casa e conta a sua história e a dos que não sobreviveram. Se a representação é uma demonstração de uma *presença*, sobreviver e narrar a sua experiência é precisamente a tentativa de não esquecer e de, talvez, reviver os mortos e salvar os afogados do esquecimento e do silêncio. Nos casos em questão, a enunciação da “verdade” e do horror se dá através de quadrinhos e através da escrita, todavia, em ambos os exemplos há um denominador comum: a profunda e dolorosa dificuldade de narrar uma experiência tão traumática como um campo de extermínio. Nas palavras de Giorgio Agamben:

Por outro lado, o que aconteceu nos campos aparece aos sobreviventes como a única coisa verdadeira e, como tal, absolutamente inesquecível; por outro, tal verdade é, exatamente na mesma medida, inimaginável, ou seja, irreduzível aos elementos reais que a constituem. Trata-se de fatos tão reais que, comparativamente, nada é mais verdadeiro; uma realidade que excede necessariamente os seus elementos factuais: e esta é a aporia de Auschwitz (...) A aporia de Auschwitz é realmente a própria aporia do conhecimento histórico: *a não coincidência entre fatos e verdade, entre constatação e compreensão* (AGAMBEN, 2008, p. 20)

Em *Maus*, a *aporia de Auschwitz* aparece nas reflexões de Spiegelman nos momentos em que ele representa a si mesmo e retrata suas próprias inseguranças quanto àquela forma de representação e de narrativa. Em diversas ocasiões o ilustrador se sente confrontado pelas memórias de seu pai, culpando-se por não ter passado por aquele trauma e, precisamente por não ter vivido aquela experiência, por fim, frustra-se com a percepção de que sua representação desse passado estaria fadada a ser incompleta.

⁴ Os *Lager* são os campos de extermínio.

Imagem 1: “Um passo maior que a perna”



Fonte: SPIEGELMAN, Art. *Maus: a história de um sobrevivente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 176.

Como é possível observar na Imagem 1, no diálogo entre Art e sua namorada, o artista se deprime ao perceber que “a realidade é complexa demais para quadrinhos” e que é um esforço profundo “tentar reconstruir uma realidade” pior do que seus próprios pesadelos. Giorgio Agamben se recorda de uma fala de Wiesel acerca da narrativa de uma experiência não vivida: “os que não viveram aquela experiência nunca saberão o que ela foi; os que a viveram nunca o dirão; realmente não, não até o fundo. O passado pertence aos mortos” (AGAMBEN, 2008, p. 42). A consciência dessa limitação faz com que Art se sinta culpado e desmotivado, no entanto, o que sua namorada o lembra é que basta ser honesto e sincero acerca dos limites dessa representação. No entanto, a culpa do artista reaparece em outros trechos:

Imagem 2: “A mensagem do livro”



Fonte: SPIEGELMAN, Art. *Maus: a história de um sobrevivente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 202.

O sentimento de culpa de Spiegelman é diferente dos relatados pelos sobreviventes. Para ele, a questão parece ser a de um livro lucrando sobre a memória do sofrimento e do trauma de seu pai, cuja relação conflituosa aparece e se destaca na narrativa. Por exemplo, Art reitera em *Maus* o modo como se sente indignado a recorrer ao clichê do “judeu sovina”, mesmo sabendo que aquela era a representação que mais se assemelhava às economias excessivas de seu pai. Como observado acima, o artista apresenta-se sobrecarregado pelas expectativas e esperanças das pessoas acerca de sua produção, mesmo que não quisesse “convencer ninguém” e, possivelmente, nem fazer ninguém sentir culpa de nada: *Maus* é uma tentativa de contar uma história e, como Hannah

Arendt (2008) afirma, o objetivo primordial de uma narrativa é precisamente o de tentar fazer com que uma história sobreviva mais no tempo, é o querer que uma história perdue um pouco mais.

Seyla Benhabib (1994) entende que, para Arendt, escrever sobre o totalitarismo é difícil porque nosso impulso inicial, em se tratando de um regime tão extremo e que trouxe o pior do ser humano, é de destruir, não de construir. E a narrativa deve ser, justamente, uma forma de *construção*. Benhabib ressalta como o narrador, engajado na tentativa de compreender, também está fazendo um julgamento. Um julgamento que nada tem a ver com o sentido moral ou jurídico, e sim, com a ideia de “recriação de uma realidade compartilhada dos pontos de vista de todos os envolvidos e relacionados” (BENHABIB, 1994, p. 121) [Tradução minha]. Um julgamento histórico seria, precisamente, a habilidade de “tomar o ponto de vista do outro” e isso significaria, basicamente, a possibilidade de recriar o mundo *da forma como ele aparecia aos olhos do outro*. Para pensar no totalitarismo, Arendt recorre ao conceito de Walter Benjamin de passado fragmentado. Benhabib explica que, para pensar em tais condições, devemos analisar constantemente a brecha (*gap*) entre passado e presente: “os eventos do século XX, no entanto, criaram uma brecha entre o passado e o presente de tamanha magnitude que o passado, ainda presente, está fragmentado e não pode mais ser contado como uma narrativa unificada” (BENHABIB, 1994, p. 124) [Tradução minha].

A narrativa aparece então como constitutiva de nossa própria identidade. Quem nós *somos* é revelado ao mundo através de narrativas que nós contamos de nós mesmos e do mundo que dividimos em conjunto. Ou seja, nós *aparecemos* para o mundo por meio de *ações*, e essas ações só vivem por meio de narrativas. Segundo Benhabib: “ações, ao contrário de coisas e objetos naturais, só vivem nas narrativas daqueles que as realizam e nas narrativas daqueles que as compreendem, interpretam e recordam” (BENHABIB, 1994, p. 124) [Tradução minha]. Se *quem* alguém é só se revela através da ação feita *entre homens*, no *espaço-entre*, ou seja, no campo da política, esse ser que *aparece por meio de ações* só pode sobreviver através de narrativas que buscam entendê-lo, interpretá-lo e lembrar-se dele. Como ela diz, “quem nós somos em qualquer ponto é definido pela narrativa que unifica passado e presente” (BENHABIB, 1994, p. 125) [Tradução minha]. Contar e recontar o passado nos mostra quem somos, porque *quem* somos é definido pela própria narrativa, que une a brecha (*gap*) entre passado e presente, e torna o passado inteligível mais uma vez, mesmo quando tudo parece ter desmoronado. Narrar é, portanto, uma atividade humana fundamental que busca conectar.

A relação conflituosa entre Art e Vladek e os próprios questionamentos do ilustrador acerca da falta de objetividade de seu relato fazem parte de uma construção narrativa que evidencia precisamente esse processo humano de conexão. A vinculação entre o passado e o presente, realizada por meio de narrativas que interpretam, compreendem e recordam ações humanas passadas, sobretudo ações marcadas por traumas, estão inseridas elas próprias em contradições e problemáticas. Desta forma, *quem* foram os afogados e os sobreviventes e o *que* foi o Holocausto pode permanecer e reaparecer para nós, no mundo público, por meio de narrativas, estórias que partem de um viés testemunhal e que buscam recriar o mundo *como ele aparecia aos olhos do outro*. Esse mundo, por ser um mundo humano, é marcado por dor e incoerências: assim, muitas vezes, também são as estórias sobre Auschwitz. Um trecho significativo de *Maus* se dá quando Art, exasperado pelas expectativas e cobranças exteriores, recorre a uma sessão de terapia com seu psicólogo Pavel, um judeu tcheco sobrevivente de Auschwitz e Theresienstadt.

Imagens 3 e 4: “Sessão terapia”





Fonte: SPIEGELMAN, Art. *Maus: a história de um sobrevivente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 204-205.

Na Imagem 3, Pavel insere a questão da culpa da sobrevivência, afirmando que, possivelmente, o “jeito” sovina de Vladek que incomodava Art era fruto de um esforço para sobreviver e, ao mesmo tempo, uma culpa por ter escapado, ao passo que outros tantos morreram. Após o psicólogo dizer que ele próprio só sentia tristeza por ter sobrevivido, na Imagem 4, vemos Art contando que tinha admiração por seu pai, apesar de saber que sua sobrevivência se deu por muita sorte. Pavel lembra: “não é que os melhores sobreviveram, foi *aleatório*”. E, mesmo que, de acordo com Samuel Beckett, toda palavra seja uma mancha desnecessária no silêncio, ou seja, que o que quer que seja dito sobre o Holocausto não seja suficiente e não represente a realidade daquela experiência, Art conclui que ainda assim é necessário falar. A sessão de terapia parece ser uma conclusão de suas angústias: ainda que, como na Imagem 1, o ilustrador entenda que uma história

em quadrinhos sobre Auschwitz possa ser pretensiosa e que aquela narrativa seria insuficiente para dar conta daquele evento, Spiegelman determina que a referida narrativa, ainda assim, merecia ser elaborada e difundida.

Primo Levi, em linha semelhante ao que se dá em *Maus*, reflete sobre a culpa da sobrevivência e dos motivos para se sobreviver ou morrer. Ao dividir o *Lager* em duas categorias, os que se afogam e os que não afundam, Levi, como o psicólogo Pavel, lembra que sobreviver, na maioria das vezes, era uma questão de sorte:

Os ‘salvos’ do *Lager* não eram os melhores, os predestinados ao bem, os portadores de uma mensagem: tudo o que eu tinha visto e vivido demonstrava o exato contrário. Sobreviviam de preferência os piores, os egoístas, os violentos, os insensíveis, os colaboradores da ‘zona cinzenta’, os delatores. Não era uma regra certa (não havia nem há, nas coisas humanas, regras certas), mas era de qualquer modo uma regra. Decerto me sentia inocente, mas, arrolado entre os sobreviventes, buscava permanentemente uma justificativa diante de meus olhos e dos de outros. Sobreviviam os piores, isto é, os mais adaptados; os melhores, todos, morreram (LEVI, 2016, p. 65).

Levi, possivelmente o mais famoso dos sobreviventes de Auschwitz, argumenta que existe, para além da culpa, uma vergonha de ter sobrevivido, uma vez que essa sobrevivência estava ancorada em privilégios que não foram aproveitados pelos afogados. Em *É isto um homem?*, ele conta sua “trajetória” em Auschwitz, o trabalho em um laboratório e o longo período em que permaneceu na enfermaria, espaços onde ele recebia mais comida, mais suprimentos e não necessitava de esforço físico e nem se submetia às temperaturas baixíssimas que os outros eram obrigados a encarar. Do mesmo modo, Vladek, em *Maus*, relata todas as artimanhas que utilizou para tentar evitar sua chegada em Auschwitz e, posteriormente, os recursos que utilizou durante seu tempo de permanência no campo, prevalecendo, sobretudo, a venda de favores e trocas financeiras em virtude da sua condição privilegiada. Vladek fez de tudo para se salvar e salvar a todos da sua família, mas sua prioridade sempre foi sua própria vida e a vida de sua esposa Anja, para quem ele frequentemente dizia que “juntos eles conseguiriam sobreviver”. Ainda nesse sentido, é fundamental lembrar de uma fala de Ella Lingens-Reiner: “Como pude sobreviver a Auschwitz? Meu princípio é: em primeiro lugar, em segundo e em terceiro estou eu. Depois mais nada. Então, eu de novo; e depois, todos os outros” (LEVI, 2016, p. 62).

As angústias de Art Spiegelman acerca da representação do irrepresentável podem ser percebidas nos relatos de outros sobreviventes. A experiência de Auschwitz parece a todos como algo que as palavras não podem descrever: a transformação do homem em um conjunto de reações

idênticas, ou, utilizando a alegoria de Hannah Arendt (1989), em cães de Pavlov,⁵ é algo que escapa à linguagem. De acordo com Primo Levi:

Assim como nossa fome não é apenas a sensação de quem deixou de almoçar, nossa maneira de termos frio mereceria uma denominação específica. Dizemos ‘fome’, dizemos ‘cansaço’, ‘medo’ e ‘dor’, dizemos ‘inverno’, mas trata-se de outras coisas. *Aquelas são palavras livres, criadas, usadas por homens livres que viviam, entre alegrias e tristezas, em suas casas.* Se os Campos de Extermínio tivessem durado mais tempo, teria nascido uma nova, áspera linguagem, e ela nos faz falta agora para explicar o que significa labutar o dia inteiro no vento, abaixo de zero, vestindo apenas camisa, cuecas, casaco e calças de brim e tendo dentro de si fraqueza, fome e a consciência da morte que chega (LEVI, 1988, p. 182) [Grifo meu].

A análise comparativa das narrativas de Spiegelman e Levi poderia se estender e abarcar muitos outros aspectos e nuances, sobretudo acerca da experiência específica de Auschwitz, de viver e trabalhar em um campo de extermínio, das formas e estratégias que Vladek e Levi utilizaram para prolongar suas vidas no *Lager*, para se salvarem e protegerem outros amigos e familiares. É possível também adentrar na narrativa de ambos após a liberação do campo com o fim da Segunda Guerra Mundial, quando os dois sobreviventes lidam com o frio, a fraqueza e a febre tifoide, um processo lento e doloroso até a real libertação. Voltar para casa e narrar suas experiências foi uma tentativa de explicar e descrever o que aconteceu em Auschwitz, evento até então único na história da humanidade. Entretanto, como lembra o próprio Primo Levi, a realidade do campo era a morte: quem viveu não representa essa realidade. As similaridades no discurso de Vladek e Levi vão além de suas próprias experiências e abarcam, sobretudo, o sofrimento e a dificuldade de rememorar e narrar esse trauma. O que este ensaio buscou fazer foi, portanto, aproximar as duas narrativas, especialmente no sentido dos *limites e insuficiências das representações de um evento-limite*.

Working-through

Se a representação do evento é falha e incompleta e se há uma vergonha por parte dos sobreviventes e também de seus filhos e amigos, uma vergonha, em suma, do *gênero humano*, qual o objetivo de contar essa história? O que podemos tirar de todo esse sofrimento e degradação do ser humano? De acordo com Primo Levi:

⁵ Experiência realizada pelo fisiologista russo Ivan Pavlov. A experiência consistia em treinar cães para salivar toda vez que ouvissem uma sineta, já que associavam o barulho da sineta a receber comida. A experiência comprovaria que nossos reflexos podem ser recriados e controlados, e mais ainda, condicionados, abrindo espaço para a psicologia comportamental.

Poderíamos, então, perguntar-nos se vale mesmo a pena, se convém que de tal situação humana nos reste alguma memória. A essa pergunta, tenho a convicção de poder responder que sim. *Estamos convencidos de que nenhuma experiência humana é vazia de conteúdo*, de que todas merecem ser analisadas; de que se podem extrair valores fundamentais (ainda que nem sempre positivos) desse mundo particular que estamos descrevendo. Desejaríamos chamar a atenção sobre o fato de que o Campo foi também (e marcadamente) uma notável experiência biológica e social (LEVI, 1988, p. 127).

Em uma linha similar a Primo Levi, Tzvetan Todorov argumenta que:

Do ponto de vista não mais de si, mas da humanidade (que cada um pode entender como quiser), uma vida não é vivida em vão, se dela resta um traço, um relato para somar-se às inúmeras histórias que fazem nossa identidade, contribuindo assim, ainda que em ínfima medida, para tornar esse mundo mais harmonioso e mais perfeito. Tal é o paradoxo dessa situação: os relatos sobre o mal podem produzir o bem (TODOROV, 1995, p. 111).

As duas narrativas aqui apresentadas mostram a dificuldade de representar e de tornar presente um evento traumático e “moralmente extremo”. Recuperando as indagações iniciais acerca dos limites da representação e de formas possíveis e aceitáveis de representação, é fundamental retomar, também, Hayden White e seus questionamentos a respeito da “verdade histórica”. O autor argumenta que na narrativa histórica tradicional existe uma diferença crucial entre uma “interpretação” dos “fatos” e uma “estória” que possa ser contada sobre esses “fatos”, pensando sobretudo na dicotomia entre uma estória verdadeira e outra falsa, uma estória real e outra imaginária. Para ele, no entanto, a narrativa não contém apenas fatos, mas elementos retóricos que transformam os fatos em uma estória e, ainda: o que importa na representação dos fatos não são tanto os fatos e sim o que *os fatos significam*. Para White, portanto, o Holocausto não é mais irrepresentável do que qualquer outro evento na história humana e apontar os problemas das representações tradicionais significa:

Um senso profundo de incapacidade para nossas ciências explicarem, controlarem ou conterem tais fatos; e uma crescente consciência da *incapacidade de nossos modos tradicionais de representação até para descrevê-los adequadamente*. [...] Isso não é sugerir que nós iremos abrir mão do esforço de representar o Holocausto realisticamente, mas sim que nossa *noção daquilo que constitui a representação realista deve ser revisada para levar em conta as experiências que são únicas ao nosso século* e para quais modelos mais antigos de representação tem provado ser inadequados (WHITE, 2006, pp. 206-207) [Grifos meus].

Nesse sentido, a construção das narrativas de Levi e Spiegelman mostram precisamente que o que importa são *o que os fatos significam* e é nisso que precisamos nos concentrar para que a sociedade possa tirar algum ensinamento sobre esse passado traumático. Para compreender o

Holocausto precisamos sempre *falar sobre o Holocausto*. Eric Hobsbawm (1995) sustenta que é difícil compreender o século XX, mas não é difícil julgá-lo. Tentar pensar em formas alternativas de narrativa ou refletir sobre a estrutura tradicional da historiografia e a insuficiência das formas de representação para compreender o Holocausto não significa tentar, como a *Historikerstreit* de Ernst Nolte, fazer com que esse passado vá embora. Pelo contrário: analisar criticamente narrativas estruturalmente distintas pode contribuir para alguma forma de *work-through* desse passado traumático, como propõe Dominick LaCapra. *Working-through* é a tradução da expressão de Freud “*durcharbeiten*”, e significa:

Working-through requer o reconhecimento de que estamos envolvidos em relações transferenciais com o passado de maneiras que variam de acordo com as posições de sujeito em que nos encontramos, retrabalhamos e inventamos. Envolve também a tentativa de neutralizar o reprocessamento projetivo do passado, através do qual negamos algumas de suas características e representamos nossos próprios desejos de autoconfirmar ou dar forma de identidade. Por outro lado, *working-through* está vinculado ao papel de distinções problemáticas, mas significativas, incluindo a distinção entre a reconstrução exata do passado e a troca com ele. Essas distinções não deveriam nem ser reificadas em oposições binárias e esferas separadas e nem ser colapsadas em uma vontade indiscriminada de reescrever o passado. Além disso, *working-through* depende de um certo uso de memória e julgamento - um uso que envolve a crítica da ideologia, incluindo proeminentemente a crítica do mecanismo do bode expiatório que tinha um papel historicamente específico e não simplesmente arbitrário ou abstrato no tratamento nazista do Judeus. O que não é confrontado criticamente não desaparece; tende a retornar como o reprimido (LACAPRA, 1992, pp. 125-126) [Tradução minha].

Seguindo o raciocínio de LaCapra, nos encontramos hoje em tempos sombrios precisamente porque o passado traumático do século XX não foi confrontado criticamente e nem trabalhado. Pensando especialmente na proposta de articular os usos da história no presente, o historiador da *história filosófica do político*, Pierre Rosanvallon (2010), tem um compromisso político para com seu tema e, nesse sentido, *escrever historiografia é intervir no presente*, retomando e de certa forma ressignificando a combatida e criticada “*história magistra vitae*”. Inserir o totalitarismo na Modernidade e estudá-lo como um evento que ainda não findou seus ensinamentos é uma atividade da história filosófica do político, buscando as permanências e as continuidades, para *compreender* como chegamos até aqui. Compreender o totalitarismo é compreender o mundo em que *ainda* vivemos e é entender as escolhas pessoais e a relação dessas escolhas com o mundo plural (ARENDETT, 2008).

O passado não deve ser silenciado, tampouco deve ser “superado”. O totalitarismo é um fardo de nossos tempos não só porque faz parte de nossos tempos, mas, principalmente, porque ele ainda é uma *possibilidade* desses tempos. Portanto, a produção de uma história *compreensiva* me parece ser fundamental para analisar esse trauma, amparada à percepção de que precisamos sempre *falar sobre eventos traumáticos*, confrontá-los para tentar, de alguma, forma tirar lições desse passado. E uma história *compreensiva* precisa apreender e abarcar novas formas de representação, novas tentativas de análises e novos olhares sobre eventos, para além das estruturas tradicionalmente utilizadas.

Concluo este ensaio com a percepção de Tzvetan Todorov: não podemos tirar lições sobre a natureza do homem com a experiência do totalitarismo; os homens ou *não são nem bons nem maus* por natureza, ou *são os dois*. Como lembra Primo Levi, o que o nazismo nos mostra é justamente o que o homem pode fazer a outro homem: “o homem, o gênero humano, nós, em suma, éramos potencialmente capazes de construir uma quantidade infinita de dor; e que a dor é a única força que se cria do nada, sem custo e sem cansaço. Basta não ver, não ouvir, não fazer” (LEVI, 2016, p. 68). Todorov, em uma linha similar, afirma que o mal vive dentro de nós e que esse é um grande perigo: “para que o mal se realize, não basta a ação de alguns, é preciso também que a grande maioria fique de lado, indiferente; disso, sem dúvida, somos todos capazes” (TODOROV, 1995, p. 175).

Referências Bibliográficas:

- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ARENDT, Hannah. **Compreender: formação, exílio e totalitarismo (ensaio)**. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- _____. **Origens do Totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BENHABIB, Seyla. Hannah Arendt and the Redemptive Power of Narrative. In: HINCHMAN, Lewis P.; HINCHMAN Sandra K. (orgs). **Hannah Arendt: Critical Essays**. Sate University of New York Press, 1994.
- CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a História entre incertezas e inquietude**. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 2002.
- DOSSE, François. **A história em migalhas: dos Annales à Nova História**. São Paulo: EDUSC, 2003.
- EVANS, Richard. **O Terceiro Reich no poder**. 2ª edição, São Paulo: Planeta, 2014.

FRIEDLANDER, Saul (ed). **Probing the limits of representation: Nazism and the “Final Solution”**. USA: Harvard University Press, 1992.

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

GINZBURG, Carlo. Representação: a palavra, a idéia, a coisa. In: _____. **Olhos de Madeira**. Nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

_____. Just One Witness. In: FRIEDLANDER, Saul (ed). **Probing the limits of representation: Nazism and the “Final Solution”**. USA: Harvard University Press, 1992.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: O breve século XX (1914-1991)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HILBERG, Raul. **A destruição dos judeus europeus**. São Paulo: Editora Amarelis, 2016.

KERSHAW, Ian. **Hitler, the Germans, and The Final Solution**. Yale University Press, 2008.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006.

LACAPRA, Dominick. **Representing the Holocaust: history, theory, trauma**. Cornell University Press, 1994.

_____. **History and memory after Auschwitz**. Cornell University Press, 1998.

_____. **Representing the Holocaust: Reflections on the Historian's Debate**. In: FRIEDLANDER, Saul (ed). **Probing the limits of representation**. USA: Harvard University Press, 1992.

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

_____. **Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 3ª edição, 2016.

ROSANVALLON, Pierre. **Por uma história do político**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2010.

SKINNER, Quentin. **As fundações do pensamento político Moderno**. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

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

TARANTINO, Quentin. **Bastardos Inglórios**, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **Em face ao extremo**. Campinas, SP: Papirus, 1995.

WHITE, Hayden. Historical Emplotment and the Problem of the Truth. In: FRIEDLANDER, Saul (ed). **Probing the limits of representation: Nazism and the “Final Solution”**. USA: Harvard University Press, 1992.

_____. Enredo e verdade na escrita da história. In: MALERBA, Jurandir (org.). **A história escrita: teoria e história da historiografia**. São Paulo: Contexto, 2006.