QUANDO A GUERRA ALQUEBRA O PAI: A FALÊNCIA DA FIGURA PATERNA EM MAUS, DE ART SPIEGELMAN

Rodrigo Vieira da Silva[1]

RESUMO:

Em Maus, Art Spiegelman decide escrever sobre a vida de seu pai, um sobrevivente de Auschwitz. No entanto, no decorrer da narrativa, nos deparamos com uma bifurcação na imagem de Vladek como figura paterna, a partir do momento em que o Estado polonês e o Nazismo se impõem na vida do jovem judeu, a imagem desse pai como figura autoritária se desfaz ante o olhar de seu filho Art, revelando, por trás de toda rudeza e falsa segurança um homem assustado e traumatizado por um Pai-Estado opressor e inclemente. O presente artigo pretende sistematizar as características e evolução dos quadrinhos como forma de expressão artística, o surgimento dos quadrinhos autorais e autobiográficos, situando Art Spiegelman como um narrador benjaminiano e, por fim, analisar o diálogo de gerações estabelecido na obra por meio de Vladek e Art Spiegelman.

PALAVRAS-CHAVE: Maus, Holocausto, trauma, pai

1. Quadrinhos: origens e características

O exato surgimento dos quadrinhos como mídia é permeado de incertezas. É impossível definir seu exato início, já que seu embrião pode ser encontrado em modos de registros informacionais de civilizações antigas como os egípcios ou os povos pré-colombianos, passando por gravuras e tapeçarias medievais até o desenvolvimento e difusão da xilogravura renascentista. No entanto, apenas com a consolidação da imprensa a partir do século XIX as já comuns charges e caricaturas veiculadas pelos jornais instaurarão as bases dos quadrinhos como os conhecemos hoje, como bem aponta Coma (1979, p. 9) ao afirmar que "tudo confluía em atração diante do amplo conteúdo gráfico da imprensa; e, quando esta descobriu a cor e advertiu que o melhor emprego da mesma se conseguia a partir de desenhos [...] o primeiro passo para a origem das histórias em quadrinhos estava dado".

Em seu livro *"História em quadrinhos e comunicação de massa"* Couperie e seus colaboradores (1970, p.9) ressalta esse gradativo processo de evolução ao defender que "o advento da história em quadrinhos foi preparado com uma longa evolução, cuja amplitude ultrapassa muito o domínio de seus primeiros protótipos na arte figurativa".

[1] Universidade Estadual da Paraíba - UEPB

Em 1895 Richard Fenton Outcault cria a série panfletária *"Yellow Kid"* e revoluciona as caricaturas e charges ao introduzir falas nos desenhos, no entanto, o processo seria aprimorado nas décadas seguintes com criações como *"Little Nemo"*, de Winsor McCay, *"Mutt and Jeff"*, de Bud Fisher e *"Krazy Kat"*, de George Herriman, iniciando assim o processo de expansão e refinamento dos quadrinhos como mídia.

Com a crise de 1929 os quadrinhos consolidam-se como meio de entretenimento por meio do surgimento das publicações de baixo custo conhecidas como pulp magazines. Tem início assim a chamada "Era de Ouro" dos quadrinhos com o surgimento de personagens famosas até hoje, como *"Tarzan"*, de Hal Foster, *"Buck Rogers"*, de Philip Nowlan, *"Tintin"*, de Hergé, *"Flash Gordon"*, de Rip Kirby, *"Dick Tracy"*, de Chester Gould, *"Superman"*, de Jerry Siegel e Joe Shuster, *"Batman"*, de Bob Kane e *"Spirit"*, de Will Eisner dentre muitos outros. É importante assinalar que, a partir deste período, com relação à composição, os quadrinhos e o cinema – duas modalidades artísticas surgidas quase simultaneamente – se aproximarão naquilo que se refere à montagem de suas construções narrativas, intercambiando influências.

Outra importante etapa de evolução dos quadrinhos surge a partir da década de 1970 com a consolidação do conceito de "Graphic Novel" em trabalhos como *"Maus"*, de Art Spiegelman e *"Um Contrato com Deus"*, de Will Eisner. As Graphic Novels destacam-se por explorarem todo o potencial da narrativa quadrinística abordando, em narrativas mais longas e contidas numa única edição, temáticas mais complexas e adultas, aproximando mais ainda os quadrinhos da literatura.

Os quadrinhos como veículos comunicacionais possuem um conjunto de características bastante especificas que compõem sua narrativa figurativa, como a utilização de recursos expressivos constituindo a linguagem visual-verbal e uma função narrativa que se estabelece através da linguagem icônica, além disso é importante ressaltar que compõem os quadrinhos, como as os traços variáveis tanto para a construção de personagens, cenários e balões de diálogo, as onomatopéias, além da relação entre luz e sombra e, em alguns casos, as cores utilizadas.

Partindo da análise de tais características, Canclini (2008, p. 336) aponta que as histórias em quadrinhos são "gêneros constitucionalmente híbridos", pontos de intersecção entre o visual e o literário, e complementa:

> Poderíamos lembrar que as histórias em quadrinhos, ao gerar novas ordens e técnicas narrativas, mediante a combinação original de tempo e imagens em um relato de quadros descontínuos, contribuíram para mostrar a potencialidade visual da escrita e o dramatismo que pode ser condensado em imagens estáticas. (CANCLINI, 2008, p. 339)

Em seu livro *"Reinventando os quadrinhos"*, Scott McCloud (2008, p. 2) descreve o poder comunicacional dos quadrinhos como algo surgido a partir do aprimoramento da fusão entre imagem e texto e afirma que partindo de um conjunto de "imagens inertes que estimulam um único sentido os quadrinhos representam todos os sentidos, e pelo caráter de suas linhas representam o invisível mundo da emoção. Linhas que evoluem e se tornam elas próprias símbolos ao dançarem com símbolos mais jovens chamados palavras".

Eco (2008, p.147) por sua vez aponta que a relação entre os sucessivos enquadramentos mostra a existência de uma sintaxe específica, uma "série de leis de montagem", e complementa ao afirmar que essa montagem efetuada pelos leitores

> Não tende a resolver uma série de enquadramentos imóveis num fluxo contínuo, como no filme, mas realiza uma espécie de continuidade ideal através de uma fatual descontinuidade [...] a história em quadrinhos quebra o continuum em poucos elementos essenciais. O leitor, a seguir, solda esses elementos na imaginação e os vê como continuum.

Complementando essa afirmação McCloud (2006, p.1, 2) aponta que "o coração dos quadrinhos está entre um quadro e outro, onde a imaginação do leitor dá vida a imagens inertes. Em seu uso da seqüência visual, os quadrinhos substituem o tempo pelo espaço".

Outro importante recurso utilizado pelos quadrihos é a existência de uma tipologia caracterológica para as personagens fundada em estereótipos precisos. Em *"Narrativas Gráficas"*, Will Eisner (2008, p. 19) defende que "as imagens ficam mais legíveis quando são facilmente reconhecidas. E, ao relembrarem uma experiência comum, elas evocam a realidade", e complementa:

> A arte dos quadrinhos lida com reproduções facilmente reconhecíveis da conduta humana. Seus desenhos [...] dependem de experiências armazenadas na memória do leitor para que ele consiga visualizar ou processar rapidamente uma idéia. Isso torna necessária a simplificação de imagens transformando-as em símbolos que se repetem. Logo, estereótipos. (EISNER, 2008, p. 21)

Além disso, os quadrinhos apresentam a existência de um código universal, compartilhado entre autor e leitor, esclarecendo que ambos são peças fundamentais para a propagação comunicacional dos quadrinhos, afinal, o autor retém a atenção do leitor, fazendo-o seguir seu eixo narrativo e compreender a história que tem em mãos, ao mesmo tempo que o leitor contribui ao preencher as lacunas entre os quadros, como complementa Eisner (1999, p. 8):

> A configuração geral da revista em quadrinhos apresenta uma sobreposição de palavra e imagem, e assim, é preciso que o leitor exerça suas habilidades interpretativas visuais e verbais. As regências da literatura (por exemplo, perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (por exemplo,

> gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente. A leitura da revista em quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual.

Como visto, os quadrinhos passaram por um longo e gradativo processo de desenvolvimento, não apenas no âmbito formal, mas também no conteudístico. A partir da década de 1970 surge o movimento autoral, que consistia em dar uma outra abordagem à forma e ao conteúdo das hq's. nas palavras de Calazans (2002):

> Do mesmo modo que na indústria cinematográfica, na HQ também pode-se perceber um estilo de autor cuja personalidade imprima à obra sua visão de mundo, mensagem pessoal e sutilezas estéticas, fenômeno em contraponto com a vasta produção comercial anônima que visa o lucro rápido e contribui para a alienação das massas consumidoras.

Os quadrinhos autorais possuem características bastante peculiares, como:

a) Desenho personalizado, que tenta trazer em si o estilo do autor, sua marca pessoal, tanto na apresentação de suas personagens quanto na diagramação da página, elaborada muitas vezes como parte da mensagem que o autor busca transmitir;

b) A construção de suas personagens é meticulosa, buscando torná-los mais densos, mais reais. Os autores desenvolvem/exploram pontos fundamentais como psicologia, sexo, convicções durante a construção das suas personagens;

c) Os diálogos são mais complexos, mais elaborados e muitas vezes se inserem em um roteiro complexo, numa narrativa muitas vezes sem linearidade aparente, marcada por *flash-backs* ou por construções tanto pluri-focais quanto pluri-temporais de cenas;

No entanto, foi necessário um longo percurso para o desenvolvimento e amadurecimento do movimento autoral, pois muitos foram os obstáculos enfrentados pelos criadores, como as imposições das grandes empresas de produção quadrinística, os parcos mercados independentes, afinal, como afirma McCloud (2006, p. 17) "nem sempre compensava ser um pioneiro nos quadrinhos, e alguns de nossos maiores inovadores labutaram na obscuridade por anos, embora o grande mercado usualmente acabe se tocando e tomando nota".

Analisando o desenvolvimento dos quadrinhos até alcançar o autoral, Scott McCloud (2006, p. 15,17) complementa:

> Com as revistas em quadrinhos e as inserções em jornais possibilitando obras mais longas na quarta e na quinta décadas, alguns pioneiros previram os efeitos liberadores das histórias extensas e puseram em ação seu gênio de composição. Uma geração mais tarde, o trabalho de reinventar os quadrinhos caiu nas mãos de um grupo politicamente ativo de iconoclastas que escarneceram incansavelmente do status quo e acabaram pagando um alto preço por seus excessos. Todavia, mesmo nos confins estritos de gêneros muitas vezes limitados, surgiam artistas com novas e imponentes visões da

> força potencial dos quadrinhos [...]. Também vimos com especial clareza no movimento underground do fim dos anos 60 e início dos 70 que mesmo quando não havia mercado estabelecido para um tipo de trabalho, artistas com algo a dizer encontravam um meio de se expressar! Nos últimos vinte anos, observei fascinado como a sensibilidade underground, as ambições formais e a polinização cruzada internacional revigoraram os quadrinhos americanos e nos últimos quinze vi novos artistas brotando bem debaixo do meu nariz e alimentando uma revolução ainda muito nova e muito recente para a classificarmos.

Art Spiegelman inscreve-se nessa categoria criativa, assemelhando-se bastante com os conceitos defendidos por Walter Benjamin sobre o novo narrador, surgido após o século XIX. A seguir analisaremos o percurso de Spiegelman nos quadrinhos e suas características, situando-o como um narrador de origem judaica preocupado com a *Shoah* e o esquecimento, e tentando compreender melhor os conceitos defendidos por Benjamin que podem ser encontrados em sua obra.

2. Art Spiegelman: um narrador benjaminiano

"When you've been revealed in all your pathetic nakedness, there's nothing else to lose".

Art Spiegelman

Nascido em Estocolmo em 15 de fevereiro de 1948 Art Spiegelman destacou-se como um dos principais representantes do movimento underground dos quadrinhos nas décadas de 1960 e 1970, onde fundou duas renomadas publicações de quadrinhos, a *Arcade*, com Bill Griffith e *Raw*, com Françoise Mouly. Segundo McCloud (2006, p. 43) "nas paginas de *Raw*, Spiegelman e a francesa Françoise Mouly reuniram histórias ousadamente experimentais da Europa, dos EUA e de outras partes, contribuindo para energizar uma geração de quadrinistas americanos".

Foi na revista *Raw* onde, de 1980 e 1991, Art Spiegelman publicou Maus, obra autobiográfica que lhe rendeu o prêmio *Pulitzer* e que retrata a vida de seu pai, Vladek Spiegelman, durante a Segunda Guerra Mundial. Esta obra se destaca por vários aspectos, desde o seu teor confessional no plano conteudístico, onde vemos um pai que relembra sua experiência ante o Holocausto a seu filho, quanto no plano formal, onde as personagens são retratadas de modo extremamente particular: partindo de uma visão zoomórfica, Spiegelman retrata os judeus como ratos, os poloneses como porcos, os alemães como

gatos, os franceses como sapos e os americanos como cães. Em seu artigo Maus: A história de um sobrevivente, Marcelo Forlani aponta que

> O desenho de Spiegelman, bem sujo, é uma conseqüência do estilo da *Raw*, mas serve também para mostrar que aqueles ratos não são bonitinhos como os desenhados por Walt Disney. O antropomorfismo que transforma judeus em ratos, nazistas em gatos, norte-americanos em cães e poloneses em porcos reflete a estrutura da vida naqueles dias. Sem nem saber o porquê, os gatos correm atrás e matam os roedores. Na escolha dos orelhudos para representar os judeus há também uma referência ao termo com que os nazistas se referiam à raça inferior: vermes da sociedade; e ainda uma resposta à afirmação que abre o primeiro capítulo: *Sem dúvida os judeus são uma raça, mas não são humanos*, de Adolf Hitler.

A obra de Spiegelman soa de modo assustadoramente real, as frias linhas horizontais dos arames farpados de Auschwitz contrastam com as linhas verticais dos uniformes dos prisioneiros conseguem retratar de modo assustadoramente real a desesperança vivida por seu pai naquele campo de concentração. Maus é um dos melhores exemplos de que

> Ficção e não-ficção se entremeiam muito facilmente nos quadrinhos. Quando *Maus* chegou pela primeira vez à lista dos mais vendidos do New York Times, a obra foi classificada por engano como ficção, e basta dar uma olhada nos protagonistas para saber por quê. Embora meticulosamente pesquisado e documentado, o mundo de Spiegelman é construído inteiramente de linhas. E essas linhas se exprimem na voz distintiva do artista com muito mais clareza do que o poderiam a câmera os ou os artigos impressos (McCLOUD, 2006, p.40).

Partindo de tal premissa é possível situar Art Spiegelman no grupo de autores, em sua maioria de origem judaica, surgidos a partir do final da Segunda Guerra e a literatura de cunho testemunhal produzida por nomes como Primo Levi, Jorge Semprun e Saul Bellow.

Desse modo, não podemos nos esquecer, seguindo a esteira de Walter Benjamin, de seus apontamentos sobre a importância da narração para a constituição do sujeito e de sua contribuição à história em suas famosas *Teses sobre o conceito de história*, últimos escritos do filósofo, publicadas postumamente em 1940. Depois, devemos atentar que esse passado, só se deixa fixar a partir do momento em que é reconhecido, pois, para Benjamin (1996, p. 224), "articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'como ele de fato foi'. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja num momento de perigo", ou seja, para o autor, o passado não é descrito por nós, e sim articulado. É através do resgate do passado que se dá seu encontro com o presente, e por meio da conexão dessas duas épocas distintas que esse presente se reorganiza. Para Benjamin, devemos sempre impedir esse esquecimento, esse abandono total do passado, pois assim evitamos a barbárie ou a perda da memória. Sua visão da história parte de um princípio de contrariedade à história contínua, buscando a reescrita de uma história nunca acabada, o resgate da memória e a reconstrução de experiências significativas do passado.

A literatura acaba sendo um modo interessante de se fixar, de articular esse passado, de trazê-lo à tona uma vez mais, pois, segundo Gagnebin (2004, p. 3) "hoje ainda, literatura e história enraízam-se no cuidado com o lembrar, seja para tentar reconstituir um passado que nos escapa, seja para 'resguardar alguma coisa da morte' (Gide) dentro da nossa frágil existência humana". E é isso que Art Spiegelman faz em Maus: Tenta resguardar o sofrimento de todo o povo judeu durante o Holocausto, retratando-o na figura de seu pai.

Em seu ensaio *Experiência e Pobreza* (1933), Walter Benjamin defende que o aperfeiçoamento da técnica oriunda do capitalismo causa um empobrecimento, e até mesmo a perda da experiência, marcando o fim das grandes narrativas, criadas seguindo um modelo convencional, tradicional, onde havia uma transmissão de algo que pode ser desde uma experiência pessoal até um conhecimento mais generalizado.

Para o autor, a extinção da experiência tira dos homens o vínculo com a história, com a tradição, com o próprio passado. A narrativa, que antes era uma ponte entre o passado e o presente, entre o indivíduo e a tradição, o individual e o coletivo, não existe mais, restando apenas, no lugar do narrador que trazia em suas palavras toda uma carga de ensinamentos e experiências, um romancista solitário, que elabora uma literatura vazia, que não transmite experiência alguma para seu leitor, o qual, por sua vez, nada mais espera da literatura do que mero entretenimento escapista, refutando qualquer experiência que possa advir de suas leituras.

No entanto, nem tudo está perdido: com o total aniquilamento das narrativas tradicionais por meio do esquecimento, um novo tipo de narrativa surgirá, uma narrativa oriunda dos escombros, das ruínas da antiga narrativa, e, junto com ela surgirá uma nova concepção de narrador, mais humilde, sem tanta pompa ou triunfo, uma figura marginal que dará voz a uma narrativa segregada pela sociedade capitalista, uma literatura de malditos, marginais e esquecidos, que ainda assim carrega os componentes básicos da narrativa tradicional. Segundo Gagnebin (2006, p. 53) "o narrador também seria a figura do trapeiro, [...] do catador de sucata e de lixo, esta personagem das grandes cidades modernas que recolhem os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder".

Esse autor-trapeiro, não visa registrar os grandes feitos, ele se concentra em apanhar, catalogar e colecionar aqueles fatos tidos como de menos importância para a história oficial – composta por aqueles eventos por ela escolhidos. O narrador-sucateiro lida com os fatos com os quais a história oficial não sabe o que fazer e os abandona ao esquecimento. Para Benjamin, esses elementos excluídos do discurso histórico que são

temas na obra de tais autores concentram-se em dois pontos principais: o sofrimento e o anonimato.

A obra de Art Spiegelman comunga com tal premissa a partir do instante em que busca retratar a tragédia de seu pai, o sofrimento de seu povo e o anonimato ao qual foram relegados. Isso faz com que ele se situe na definição do novo narrador apontado por Benjamin (1994, p. 214,215):

> O grande narrador tem suas raízes no povo, principalmente em suas camadas artesanais. [...] Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento.

Desse modo, em *Maus*, Spiegelman age como um narrador preocupado em resguardar do esquecimento a memória de seu pai, transmitindo a experiência encerrada nas palavras de Vladek. Essa tentativa de registro daquilo que não pode – nem deve – ser esquecido gera uma obra marcada por um profundo e sincero – por vezes doloroso – diálogo entre gerações, conforme veremos na análise a seguir.

3. *Maus*: Holocausto e falência do pai

Partindo da assertiva deleuziana de que toda narrativa surge devido à falência do pai, *Maus* apenas reforça as palavras do filósofo francês autor de *O Anti-Édipo*.

Criado na mesma casa que o pai, no entanto sentindo um abismo a separá-los, Art Spiegelman decidiu depois de adulto retratar os dias de seu pai durante a Segunda Guerra Mundial. Sua obra se inscreve na mesma proposta da literatura judaica surgida após as grandes guerras: resguardar o passado, as pessoas a ele relacionadas e o sofrimento por elas vividas do esquecimento.

Segundo Marcelo Forlani:

> Art e seu pai não eram muito próximos. Mas assim como outros filhos de judeus que passaram sua vida ouvindo as mais horrendas histórias sobre os campos de concentração e em determinado momento passaram a buscar suas raízes, ele resolveu transformar as memórias de seu pai em quadrinhos. A escolha por esta mídia era a mais lógica para ele, que sempre gostou e leu muitas HQs. Mas o resultado final é uma aula de como usar os quadrinhos para contar uma história. Art mostra as conversas (e discussões) que ele teve com seu pai como se estivessem acontecendo naquele momento, a história de seus pais em *flashback*, fotos, antropomorfismo, história em quadrinhos dentro da história em quadrinhos, detalhamentos de esquemas desenhados por seu pai de como eram os esconderijos, mapas, etc.

Um dos grandes temas que perpassam a obra é a falência do pai, não apenas na concepção do pai biológico, mas também do Pai-Estado polonês que, no contexto da guerra, castigou seus filhos judeus, dentre eles Vladek.

A princípio, quando decide contar sobre seu passado, Vladek define-se como um jovem bonito – bastante parecido com o ator Rodolfo Valentino – que comercializa tecidos na Polônia. Dono de uma personalidade interesseira, mesquinha, metódica e autoritária, casa-se com Anja. Os primeiros dias do casamento transcorrem normalmente até que ele descobre que sua esposa é simpatizante da causa comunista e a obriga a abandonar esta causa. É interessante notar dois aspectos referentes a esse fato que pode passar desapercebido durante a leitura: Vladek impõe-se, contesta a liberdade da esposa, adequando-a a seu modo de vida; em segundo plano, sua atitude egoísta possui seus aspectos positivos pois os comunistas começavam a ser perseguidos pelo Estado, anos depois, com a ascensão do Nazismo serão caçados, presos e, muitos deles, mortos.

Através de suas palavras, Vladek não quer demonstrar furos, vulnerabilidades. Ele ironiza seu pai biológico, apontando fatos que o ridicularizam, como o episódio em que arrisca a vida para recuperar um travesseiro (p. 37) ou as circunstancias que levaram seu pai a arrancar os próprios dentes para escapar do serviço militar (p.47). e é esse mesmo pai – alvo de sua ironia – quem mais teme pela vida do filho quando, em sua juventude, Vladek foi convocado pela primeira vez pelo Exército.

São essas mesmas palavras que começam a revelar a Art que além do pai biológico um outro pai começa a surgir na vida de Vladek: um Pai-Estado, bem mais poderoso que o biológico e profundamente indiferente ao bem-estar de seus filhos.

Focos nazistas começam a eclodir além das fronteiras alemãs, a princípio de modo velado, quase despercebido, entretanto, esse movimento passa a crescer gradativamente. Quando a guerra eclode Vladek é convocado. Temos aqui a primeira atitude do Pai-Estado: de modo impositivo Vladek é obrigado a participar do serviço militar. O Pai-Estado envia seu filho ao campo de batalha para matar os filhos de outro Pai-Estado, que o aprisionam e culpam os judeus pela guerra.

Depois de um tempo na prisão, Vladek é libertado e, ao voltar para casa, encontra sua cidade tomada pela tensão: o Nazismo se fortalecera bastante nesse meio tempo.

A partir daí o Pai-Estado toma uma nova atitude que punirá seus filhos judeus sem motivo aparente: subordinado à Alemanha, o Estado polonês não reage – pelo contrário, auxilia – os nazistas a perseguirem os judeus. Entrega seus filhos ao inimigo.

Começa a perseguição, tortura e assassinato dos judeus. Temendo ser enviados a um campo de concentração Vladek e sua família tentam se esconder. Não tendo o apoio do Pai-Estado, tentam virar-se por si mesmos, entretanto, depois de um certo tempo, são descobertos e separados: Vladek é enviado a Auschwitz.

A partir desse ponto, a narrativa retratará os primeiros dias de Vladek no campo de concentração e as dificuldades por ele enfrentadas, sobretudo por estar inserido num contexto onde a vida humana – principalmente judia – nada valia aos filhos do Pai-Nazismo que sequer reconhecia o nome dos judeus, dando-lhes números:

Maus, p. 186

Vladek tenta se adaptar à vida em Auschwitz, de onde tirará o ensinamento – Experiência benjaminiana – que transmitira à Art no início de Maus (SPIEGELMAN, 2005, p. 6) ao afirmar: "Amigos? Seus amigos? Se trancar elas em quarto sem comida por um semana aí ia ver o que é amigo!"

Todo o absurdo de Auschwitz será rememorado por Vladek e registrado por seu filho. Situações como o valor de um pedaço de pão estragado, a alegria de um prisioneiro ao ganhar um cinto e não amarrar mais as calças com barbante ou o mero reencontrar de um conhecido ou familiar que achava-se já ter morrido são apontadas por Vladek que, entretanto, também relembra as torturas, humilhações e, sobretudo a presença constante da morte a assolar os filhos-sem-pai do Estado polonês, que, muitas vezes, eram forçados a auxiliar o inimigo e matar seus próprios irmãos:

Maus, p. 232

Em outro plano narrativo, paralelo a esse passado rememorado, temos a trama presente, onde Art ouve a história de seu pai.

Há um contraponto importante que surge das duas imagens de Vladek, tanto a do passado quanto a do presente, o jovem e o velho. Conforme ouve o pai avançar em sua narrativa Art percebe que as fraquezas de seu pai, sua mesquinhez, covardia, necessidade de auto-afirmação e dependência de medicamentos são conseqüências diretas do Holocausto, cicatrizes oriundas das ações – ou falta de reações – de seu Pai-Estado durante a guerra.

Assim Vladek, esse pai frágil que foi filho de um pai que oscilou entre o opressor e covarde, surge aos olhos de Art como um ser marcado pelo trauma de ter que acostumar-se a viver nas circunstâncias de um campo de concentração. Mesmo velho – décadas depois do trauma original – Vladek ainda grita e chora durante o sono. Em uma das passagens mais significativas da narrativa, Art, ao conversar com sua esposa, afirma que seu pai "grita durante o sono", e confessa (SPIEGELMAN, p. 234): "Quando eu era pequeno achava que todos os adultos faziam esse barulho quando dormiam".

O trauma da guerra foi tão intenso, seus cortes tão profundos, que moldou Vladek, adaptando-o – na medida do possível – a aceitar um mundo onde algo tão absurdamente aterrador como Auschwitz possa existir. Assim, durante o sono – onde sua guarda está baixa e o mergulho profundo no inconsciente é inevitável – Vladek é transportado para aqueles dias passados e perpassados pela dor, fazendo o velho chorar como o jovem também chorou.

Conclusão

Numa das mais honestas hq's autobiográficas já produzidas Art Spiegelman mostra como seu pai conseguiu sobreviver a Auschwitz – lugar onde, em troca de qualquer tratamento diferenciado os judeus traíam seu próprio povo para os nazistas – através de sua inteligência e trabalho árduo.

Retrata também, por meio do próprio discurso de Vladek os traumas por ele vividos, sobretudo por ter sido abandonado por seu Pai-Estado. Em momento algum da narrativa Vladek reconhece esse abandono, possivelmente recalcado por ele para lidar melhor com as circunstâncias nas quais fora jogado e, por meio de muita força de vontade, conseguira sair – infelizmente trazendo seqüelas que o perseguiriam até o fim da vida.

O mesmo discurso que dilui inconscientemente o Pai-Estado ajuda Art a compreender seu próprio pai. A imagem que detinha de Vladek desde seus tempos de infância começa a mudar. Art vê que a personalidade de seu pai foi moldada pela guerra, assim, o homem mesquinho, autoritário, intransigente cede lugar a uma figura frágil, marcada pelo vazio e pela desesperança. Uma figura paterna destroçada pela guerra, filha de um Pai-Estado ora impositor ora ausente que enviou seus próprios filhos para o matadouro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas volume I: magia e técnica, arte e política.** São Paulo: Brasiliense, 1994;

CALAZANS, Flávio Mário de Alcântara. **O marketing das histórias em quadrinhos: um modelo mercadológico como segmentação de mercado do produto de exportação da hq autoral brasileira**. In: **Revista Ciências Humanas**. UNITAU. Volume 8, no. 2, 2º semestre de 2002. Disponível em www.unitau.br/prppg/publica/humana. Acesso em 16/01/2007.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 2008;

COMA, J. **Historie de los comics**. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

COUPERIE, P. et al. **História em quadrinhos e comunicação de massa**. São Paulo: MAM Assis Chateaubriand, 1970.

EISNER, Will. **Narrativas gráficas**. São Paulo: Devir, 2008;

_____. **Quadrinhos e arte seqüencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ECO, umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2008;

FORLANI, Marcelo. **HQ: Maus - A história de um sobrevivente**. Disponível em http://www.omelete.com.br/quad/100002701.aspx. Acesso em 21/09/2009;

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2004;

_____. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006;

McCLOUD, Scott. **Reinventando os quadrinhos**. São Paulo: MBooks, 2006;

MOYA, Álvaro de. **shazam!** São Paulo: Perspectiva, 1977;

SPIEGELMAN, Art. **Maus: A história de um sobrevivente**. São Paulo: Companhia das letras, 2005.