

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

LARISSA SILVA NASCIMENTO

**Para além das cercas de arame farpado:
o Holocausto em *Maus*, de Art Spiegelman,
e em *Os emigrantes*, de W. G. Sebald**

Brasília – DF

2012

LARISSA SILVA NASCIMENTO

**Para além das cercas de arame farpado:
o Holocausto em *Maus*, de Art Spiegelman,
e em *Os emigrantes*, de W. G. Sebald**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Maria Isabel Edom Pires.

Brasília – DF

2012

FICHA CATALOGRÁFICA

NASCIMENTO, Larissa Silva.

Para além das cercas de arame farpado: o Holocausto em *Maus*, de Art Spiegelman, e em *Os emigrantes*, de W. G. Sebald / Larissa Silva Nascimento. – Brasília: L. S. Nascimento, 2012.

112f.

Orientadora: Maria Isabel Edom Pires

Dissertação de mestrado (pós-graduação) – Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2012.

1. Holocausto 2. Representação 3. Imagem 4. Texto 5.
Expansão

I. PIRES, Maria Isabel Edom. II. Universidade de Brasília. Instituto de Letras. Departamento de Teoria Literária e Literaturas. III. Título.

LARISSA SILVA NASCIMENTO

**Para além das cercas de arame farpado:
o Holocausto em *Maus*, de Art Spiegelman,
e em *Os emigrantes*, de W. G. Sebald**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília como parte dos requisitos exigidos para obtenção ao grau de Mestre em Literatura.

Orientadora: Maria Isabel Edom Pires.

Aprovada em 28 de março de 2012.

Banca Examinadora:

Prof^a Dr^a Maria Isabel Edom Pires
Presidente
Universidade de Brasília – UnB

Prof^a Dr^a Ana Luiza Montalvão
Membro Externo
Centro Universitário de Brasília – UniCeub

Prof. Dr. Piero Luis Zanetti Eyben
Membro Interno
Universidade de Brasília – UnB

Prof. Dr. Anderson Luís Nunes da Mata
Suplente
Universidade de Brasília – UnB

A minha família, maravilhosa!

AGRADECIMENTOS

Um dos meus grandes objetivos, tanto profissional quanto pessoalmente, sempre foi ter a oportunidade de participar de um meio acadêmico tão instigante quanto o que existe na UnB. Assim, fico extremamente grata por ter realizado esse sonho! Esse é um ambiente que me motivou a trabalhar minha capacidade intelectual e a aprimorar minha capacidade de interação social. Foram dois anos em que estruturei significantes questionamentos, críticas e desconfiças. E a partir da leitura de textos e dos maravilhosos debates ocorridos em sala de aula, acredito que adquiri maior autonomia de pensamento.

Primeiramente, gostaria de agradecer a minha acolhedora orientadora, a professora Maria Isabel Edom Pires, por todo o tempo e empenho destinado ao aperfeiçoamento deste trabalho, por me mostrar qual caminho seguir quando muitas vezes me perdia entre tantas encruzilhadas. Maria Isabel transformou o simples esboço de uma ideia inicial em um trabalho que busca ser criativo e comprometido com seu objeto de estudo. Portanto, agradeço a ela por fazer amadurecer essa pesquisa que revelava aspectos de rebeldia juvenil.

Em segundo lugar, agradeço a todo o corpo docente do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, principalmente, aos professores com os quais tive aula, como a professora Regina Dalcastagnè, que também contribuiu positivamente para a minha qualificação, e a professora Sara Almarza. As disciplinas de que participei revolucionaram minha perspectiva e abasteceram meu repertório de debates teóricos e literários, o que ampliou minha forma de ler e de interpretar obras literárias. Agradeço também à secretaria da pós-graduação por sempre estar à disposição para sanar dúvidas e por fornecer sugestões que me ajudaram a lidar com a burocracia que cerca a esfera do ambiente acadêmico.

Por fim, gostaria de agradecer a minha família. A meus pais, Sônia Maria da Silva Nascimento e Ivanildo José do Nascimento, por priorizarem a qualidade da minha educação durante minha formação intelectual, sempre se esforçando para me proporcionar o melhor ensino escolar. Agradeço por suas propriedades que me ampararam na conquista de metas, tal como a aprovação na seleção do mestrado, predicados que me foram ensinados e que incuti durante a convivência familiar. Agradeço às minhas irmãs, Lorena Silva do Nascimento e Lorrana Silva do Nascimento, pelo convívio diário que contribuiu para a construção do meu caráter. Agradeço, especialmente, ao meu marido, Luiz Eduardo Santos Oliveira, pelo carinho, por me confortar nos momentos difíceis, e por ser aquele companheiro que sempre acreditou na minha capacidade.

Para bem compreender um texto não é necessário reviver o evento que o gerou, mas gerar um novo acontecimento, que começa com o texto em que o evento inicial se objetivou.

Paul Ricoeur

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo evidenciar a expansão das possibilidades representativas que ocorre na literatura sobre o Holocausto. Para tanto, analisam-se dois livros – a obra *Maus*, escrita por Art Spiegelman, um romance gráfico no qual há uma inexorável interação entre imagem e texto, e o romance *Os emigrantes*, de W. G. Sebald, no qual também existe um diálogo entre fotografias selecionadas pelo autor e prosa literária – procurando-se investigar como esses textos ultrapassam aqueles discursos padronizados, o lugar-comum, que rondam as representações do Holocausto. Apesar de reconhecer e, ainda, de analisar os discursos que ressaltam os aspectos irrepresentáveis do evento em questão, este trabalho caminha em sentido contrário ao assinalar as novas possibilidades de representação do tema que surgem com a atualização dos meios de comunicação e das mídias na sociedade ocidental contemporânea. Essas mudanças notórias, como a ascensão da imagem como uma forma de expressão que antecipa o declínio da leitura linear da escrita, acontecem desde o imediato pós-guerra (meados de 1940), e isso se reflete na expressão da literatura que tem o Holocausto como objeto de representação. Graças a este estudo, pode-se notar que a ampliação das formas de representação do Holocausto se dá de forma mais evidente a partir da inclusão da imagem junto ao texto literário. É importante compreender também que, assim como se deu a expansão da forma literária, com a inserção de imagens, seu conteúdo, ou seja, a referência a sentimentos, tempos, espaços e vítimas do Holocausto, sofreu, igualmente, evidente ampliação. No que se refere às obras estudadas, *Maus* e *Os emigrantes* demonstram que o Holocausto ultrapassa o período da Segunda Guerra Mundial, de 1939-1945. Além disso, elas põem em evidência outros lugares em que a repressão nazista esteve presente que não só os campos de concentração, como também ressaltam a existência de inusitadas vítimas, por exemplo, emigrantes que fugiram da perseguição hitlerista.

Palavras-chave: Holocausto. Representação. Imagem. Texto. Expansão.

ABSTRACT

This work aims to evidence the expansion of representative possibilities that occurs in the literature about the Holocaust. For this, two books will be analyzed – the book *Maus*, written by Art Spiegelman, a graphic novel in which there is an inevitable interaction between image and text, and the novel *The emigrants*, written by W. G. Sebald, in which there is also a dialogue between photographs selected by the author and literary prose – seeking to investigate how these texts beyond those standardized discourse, the commonplace, that surround the representations of the Holocaust. Despite of recognize and, also, analyze the discourses that highlight aspects unrepresentable of the Holocaust, this work is moving in the opposite direction to signal the new possibilities of representation of the theme that come with the update of media of the contemporary occidental society. These remarkable changes, as the rise of the image as a form of expression that anticipates the decline of reading linear writing, have been held since the immediate post-war (Mid 1940), and this reflects in the expression of literature that has the Holocaust as representation object. Thanks to this study, it may be noted that the expansion of forms of representation of the Holocaust takes more evident from the inclusion of the image with the literary text. It is also important to understand that just as the expansion of the literary form with the inclusion of the image, the content, namely, the reference to feelings, time, space and Holocaust victims, suffered equally clear magnification. With regard to the works studied, *Maus* and *The emigrants* show that the Holocaust exceeded the period of World War II, of 1939-1945. Moreover, they highlight other places where the Nazi repression was present that not only the concentration camps, they also show the existence of unexpected victims, for example, immigrants who fled Hitler persecution.

Keywords: Holocaust. Representation. Image. Text. Expansion.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Mortes de ratos judeus, de porcos poloneses e de gatos alemães em Auschwitz ...	30
Figura 2 – Trilhos de trem que remetem a morte dos deportados em vagões.....	35
Figura 3 – Morte nos crematórios dos campos de concentração nazistas.....	40
Figura 4 – Retrato de Vladek.....	43
Figura 5 – Ambros Adelwarth com trajes árabes, em Jerusalém	44
Figura 6 – Capa do diário de Ambros Adelwarth.....	45
Figura 7 – Interior do diário de Ambros Adelwarth	46
Figura 8 – Do passado para o presente: 1) a reconstrução da guerra entre Polônia e Alemanha; 2) o relato de pai para filho sobre o conflito	52
Figura 9 – Do passado para o presente: 1) o cenário aterrorizador em Auschwitz; 2) narração de experiências vividas em Auschwitz	53
Figura 10 – O refúgio do Dr. Selwyn, o ermitão	55
Figura 11 – A morte como herança	86
Figura 12 – Consulta com o psicanalista Pavel	88
Figura 13 – Referência às chaminés dos campos de concentração e da cidade de Manchester	99
Figura 14 – Lápide com informações sobre o morto cujo nome é Meier Stern	102
Figura 15 – Referência à biografia da falecida chamada Friederike Halbleib	102
Figura 16 – Reflexão do personagem Art sobre a dificuldade de compreender Auschwitz e Vladek	105
Figura 17 – Visualizando o que estava invisível... ..	105

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 NARRATIVAS DO HOLOCAUSTO: DE PRIMO LEVI A ART SPIEGELMAN E W. G. SEBALD	22
1.1 O DIÁLOGO ENTRE IMAGEM E TEXTO EM <i>MAUS</i> E <i>OS EMIGRANTES</i>	37
2. DEBATES EM TORNO DA CERCA	51
3. A ULTRAPASSAGEM DAS FRONTEIRAS DE ARAME FARPADO	70
3.1 OS EXPANSIONISMOS PROPORCIONADOS POR IMRE KERTÉSZ, PRIMO LEVI, ART SPIEGELMAN E W. G. SEBALD	74
3.2 CONTRADIÇÕES GERADAS PELO NAZISMO.....	78
3.3 TRANSGRESSÃO DO CONVENCIONAL DRAMA	80
3.4 MEMÓRIAS HERDADAS: A IMPRATICÁVEL TOTALIDADE DO TESTEMUNHO	82
3.5 PLURILINGUISMO: A ATORDOANTE TORRE DE BABEL.....	89
3.6 POSSIBILIDADE DO IMPOSSÍVEL: A TRAPAÇA DO TEXTO LITERÁRIO	92
3.7 HOLOCAUSTO: UMA SINGULAR TRAGÉDIA MODERNA?	95
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS.....	108

INTRODUÇÃO

Este trabalho investiga as modificações e as expansões literárias sofridas pelas representações do Holocausto, partindo do imediato pós-guerra, ao seguir o rastro de Primo Levi, com destino ao final do século XX, considerando-se, para tanto, as obras de Art Spiegelman e de Winfried Georg Maximilian Sebald.

Há diversas formas de se referir ao evento em questão: Holocausto, *Shoah*, *akedá*. O controverso conceito Holocausto, tendo por parâmetro sua história semântica, que é essencialmente cristã, referiu-se ao ritual antigo de sacrifício de plantas, de animais e, até mesmo, de seres humanos, oferecido a Deus, como uma forma de expiar os pecados dos homens. Holocausto vem da palavra grega *holókaustos*, que significa “todo queimado”, pois, nos sacrifícios, era costume cremar as oferendas. “O termo é extensivo, por metáfora, aos mártires cristãos, com o objetivo de equiparar seu suplício a um sacrifício [...], enquanto o próprio sacrifício de Cristo na cruz [também] é definido como holocausto [...]” (AGAMBEN, 2008, p. 39). De acordo com as averiguações de Giorgio Agamben (2008, p. 39), em sua primeira acepção conhecida, esse conceito foi utilizado por um cronista medieval, para mencionar os massacres perpetrados contra judeus, neste caso, de forma violentamente antisemita.

Um dos primeiros sobreviventes a consagrar a palavra Holocausto como uma forma de aludir ao genocídio nazista foi Elie Wiesel¹, “[...] depois, porém, ele se arrependeu disso e teria querido retirá-lo [...]” (AGAMBEN, 2008, p. 37). O problema consiste em dizer que o extermínio dos grupos sociais considerados indesejáveis para o nazismo indicava uma entrega total, por parte das vítimas, a causas sagradas e superiores, visto que, na realidade, judeus, ciganos, negros e homossexuais não estavam nos campos de concentração como oferendas para agradar a Deus. Eles foram aniquilados, porque os nazistas os consideravam pestes que impediam a ascensão de uma sociedade esteticamente “bela e soberana”, a ariana. Foi por causa dessa incongruência relacionada à palavra Holocausto que surgiram outras designações, como *Shoah* e *akedá*, a última também forjada por Wiesel.

Entretanto, será empregado, durante todo o trabalho, o termo Holocausto, apesar desse problema conceitual notório, pelo entendimento de que, atualmente, grande parte dos leitores compreende que esse conceito designa, popularmente, extermínios de vidas humanas executados de forma deliberada e maciça. Mesmo porque, hoje em dia, a matança e a

¹ Elie Wiesel é um judeu romeno naturalizado estadunidense, sobrevivente do Holocausto, que se tornou famoso por causa de seu livro *A noite* (1955) e por ter ganhado o prêmio Nobel da Paz em 1986.

destruição causadas pelas bombas nucleares jogadas em Hiroshima e em Nagasaki, que precederam a Guerra Fria, são definidas, também, como holocausto nuclear.

Já o termo *Shoah*, da língua iídiche (dialeto do alemão falado por judeus, muito usado nos campos de concentração), significa calamidade, catástrofe e, “[...] na Bíblia, implica muitas vezes a ideia de uma punição divina [...]” (AGAMBEN, 2008, p. 40). Muitos estudiosos criticam a utilização dessa expressão para definir o genocídio praticado contra os judeus, durante o regime nazista, pois consideram errônea a tentativa de se interpretar esse extermínio como uma punição divina diante dos pecados da humanidade. Vale acrescentar que o conceito *Shoah* costuma ser empregado pela grande maioria das comunidades judaicas – tais como o *American Jewish Committee* (Comitê Judaico Estadunidense) e a *Anti-Defamation League* (Liga Antidifamação) –, o que demonstra a influência que os judeus de hoje exercem sobre a conceituação do Holocausto. Com isto, eles tendem a particularizá-lo como um sofrimento próprio de seu povo apenas.

Como já dito, existe também a palavra hebraica *akedá*, consagrada também por Elie Wiesel, para designar, especificamente, o genocídio judeu produzido pelo nazismo. O conceito de *akedá*, segundo Wiesel, é o paradigma de uma incomum explicação do Holocausto. *Akedá* definiria o desafio de Deus destinado a Abraão, isto é, o de matar seu filho Isaque, como uma punição pela rejeição que demonstrou ter em relação a seu outro filho, Ismael. Isso quer dizer que o Holocausto, na significação sugerida pelo termo *akedá*, poderia abrigar muitos fracassos do passado que não foram perdoados nem esquecidos. E estas memórias estariam retornando, espontaneamente, para desafiar a atual visão revelada pelos homens da vida e da imagem de Deus. Deste modo, tanto no episódio que envolveu Abraão quanto no acontecimento histórico do Holocausto, Deus estaria colocando à prova a fé dos homens. Em suma, Wiesel interpreta o Holocausto como um evento que aconteceu devido a pecados outrora cometidos, o que reafirma a necessidade de uma concepção religiosa para o mundo atual, graças ao que o judaísmo tenderia a se fortalecer.

Há ainda a definição de Alba Olmi² estabelecida com a escrita de um artigo chamado “A narrativa do *Lager*: uma categoria literária do testemunho” (2008). *Lager* significa campos de concentração, em alemão. Essa denominação, para as narrativas forjadas sobre o Holocausto, poderia representar uma forma de se cercar as interpretações e as percepções tidas deste evento dentro dos arames farpados dos campos de concentração. Pode-se incorrer em uma restrição memorial ao se alocar as literaturas sobre o Holocausto como meras

² Alba Olmi é natural de Milão, na Itália, radicada no Brasil desde meados dos anos 1950. É pesquisadora na Universidade de Santa Cruz do Sul do Estado do Rio Grande do Sul.

“narrativas do *Lager*”, ou seja, como histórias produzidas e vividas apenas dentro dos campos de concentração nazistas. E essa limitação iria em sentido oposto à diversidade de perspectivas e à análise proposta por este trabalho.

Portanto, entende-se que o Holocausto é um sentimento de desolação e sofrimento, e é um trauma que afetou muitos integrantes dos grupos indesejáveis para o nazismo, no que tange ao antissemitismo, bem como às diversas formas nazistas de perseguição sofridas por outros grupos que não o de judeus. Considera-se que expressar o espírito de uma época não está limitado a espaços físicos ou temporais. Apesar do tratamento diferenciado que os judeus tiveram em relação às outras comunidades acossadas, conforme expresso pela Solução Final³, apresentando um número maior de indivíduos assassinados (cerca de 6 milhões), todos foram prisioneiros e/ou perseguidos. Comunistas, testemunhas de Jeová, judeus, negros, homossexuais, ciganos, deficientes mentais ou físicos, nenhum deveria escapar da eficácia da máquina de morte nazista. Vale notar, também, que os judeus, por meio, principalmente, da indústria cinematográfica hollywoodiana, possuem voz atuante para forjar suas próprias autorrepresentações, seja como prisioneiros dos campos de concentração, seja do tempo anterior à deportação, quando eram perseguidos pelo regime nazista, enquanto que a representação dos outros grupos perseguidos, no cenário cultural, não é tão expressiva e evidente.

O Holocausto não está restrito aos campos de concentração no período de 1939-1945, tão pouco está localizado apenas em vítimas judias. Ele foi um sentimento opressivo vivenciado por muitos homens e mulheres. Sua expressão mais dramática se deu na forma de extermínio, mas o Holocausto foi, ainda, uma razão para pessoas emigrarem e/ou se recolherem em um exílio interior. Como diz Ernest Van Alphen, famoso pesquisador holandês do Holocausto:

o Holocausto não se ‘encaixaria’ na narração da Segunda Guerra Mundial [...] Mas de alguma forma, para mim o lugar ocupado pelo Holocausto nesta narração não faz sentido, ou não tem sentido suficiente: há muito mais para se dizer sobre o Holocausto do que é possível nos termos de significação fornecidos pelos enquadramentos de guerra, dos quais ele [Holocausto] depende para ser ‘explicado’. Então para mim, na minha recusa destes enquadramentos de guerras, as imagens e narrações do Holocausto designam fragmentos isolados (1997, p. 2, tradução nossa)⁴.

³ Solução Final (do alemão *Endlösung der Judenfrage*) designa um plano que comandantes nazistas arquitetaram, quando a Segunda Guerra Mundial já estava pelo fim, para aniquilar o maior número de judeus possível, em um curto espaço de tempo. Nesse momento, a máquina de morte nazista funcionou a todo vapor.

⁴ No original: “In my perception, the Holocaust did not really ‘fit’ the story of the Second World War [...] But somehow, for me the place the Holocaust occupied in that story did not make sense, or not enough sense: there was much more to say about the Holocaust than was possible in terms of the meanings provided by the

O Holocausto é um dos temas mais citados e rememorados nas artes e nas mídias contemporâneas. Assim, filmes, documentários e outras artes não serão dispensados quando se mostrarem uma ferramenta útil para contribuir com a análise a ser desenvolvida. O foco deste trabalho recai, principalmente, sobre duas obras literárias que têm como tema o Holocausto: *Maus: a história de um sobrevivente* (2005), de Art Spiegelman, e *Os emigrantes: quatro narrativas longas* (2009), de W. G. Sebald. Portanto, a obra *É isto um homem?* (1988), de Primo Levi, será o plano de fundo, pois é considerada uma tradicional literatura autobiográfica, já que Levi é um sobrevivente do Holocausto, uma testemunha ocular. Em suma, *É isto um homem?* será o ponto de partida para o diálogo entre *Maus* e *Os emigrantes*, estes, de fato, o *corpus* da pesquisa. Considera-se que o livro de Levi é o paradigma, o exemplo. Assim, Spiegelman e Sebald seriam responsáveis por produzir, certas transgressões a partir desse modelo, tais como a mediação do testemunho e a inserção da imagem.

O testemunho seria mediado porque Vladek Spiegelman, pai de Art, apresentou o Holocausto a seu filho e este, por sua vez, o reapresenta ao leitor. Em *Os emigrantes*, ocorre algo parecido, os quatro emigrantes e seus amigos e familiares apresentam o Holocausto⁵ ao narrador de Sebald e este, novamente, o reapresenta ao leitor. Em ambas as obras, há uma releitura dos testemunhos recolhidos dos intermediários (Vladek, os emigrantes e seus amigos e familiares) para, assim, um terceiro, o narrador, reconstruir esse momento trágico da história do século XX. *É isto um homem?* é o contraponto, a diferença, pois essa mediação, bem como a imagem, não está presente no livro de Levi. Ele redigiu uma autobiografia: não relê o depoimento do outrem, mas, sim, expõe o seu próprio relato sobre o Holocausto.

Vale frisar, desde já, que Sebald é um literato alemão, não judeu, diferentemente dos outros escritores aqui eleitos para estudo. *Maus* e *Os emigrantes*, enfocados neste trabalho, serão mais efetivamente estudados por se tratarem de obras reconstrutoras das memórias de outrem, nas quais a representação é explicitamente mediada por escritores que possuem um envolvimento pessoal ou político com o acontecimento. Spiegelman e Sebald fazem uso da memória como invenção, ao passo que o texto de Levi é uma clássica autobiografia sobre o Holocausto.

Em *Maus*, como Hayden White (2006, p. 196) afirmou,

framework of war on which it depends to be ‘explained’. So for me, in my refusal of this framework, the images and stories of the Holocaust remained isolated fragments” (ALPHEN, 1997, p.2).

⁵ No livro *Os emigrantes*, de Sebald, o Holocausto é entendido como um sentimento de opressão, vivenciado pelos grupos indesejáveis para o nazismo, que extrapola os campos de concentração e as regiões dominadas pelos nazistas e alcança aqueles que emigraram para longe da perseguição.

O conteúdo manifesto da estória em quadrinhos de Spiegelman é a estória do esforço do artista em extrair de seu pai a estória da experiência de seus pais como os eventos do Holocausto. Dessa forma, a estória do Holocausto contada no livro é estruturada pela estória de como essa estória foi contada.

É isto um homem?, de Primo Levi, é tido como tradicional por ser uma autobiografia do imediato pós-guerra, publicada pela primeira vez em 1947, momento no qual a memória como categoria de estudo e pesquisa não conhecia tamanha popularidade como se dá atualmente. Neste período, o silêncio constrangedor tomava conta de grande parte dos sobreviventes e das personalidades envolvidas, mesmo que indiretamente, no Holocausto. Nos capítulos seguintes, será desvendada uma sequência de acontecimentos e de circunstâncias que elevaram a apreciação da História Oral, em razão do que houve um aumento da produção de biografias, o que resultou em uma “era do testemunho” especialmente visível na literatura que tem o Holocausto como tema.

A literatura contemporânea elucida o contexto cultural em que a memória já é extremamente aclamada, assim o texto literário torna-se mais ousado, com maiores inovações, pois expressa o intercâmbio entre diferentes mídias, como se vê em *Maus* e em *Os emigrantes*. Por isso estas obras foram escolhidas, por demonstrar as diferentes possibilidades de abordagens, por serem atuais, por elucidarem questões e temas comuns às discussões do século XXI sobre o Holocausto. *Maus* e *Os emigrantes* evidenciam uma nítida convergência entre imagem e texto, visto que o primeiro faz parte do gênero quadrinhos, no qual há a inexorável interação entre palavra e desenho gráfico, e o último é um romance em que há inserção de fotografias que se relacionam com o texto literário.

A metáfora da cerca de arame farpado, que procura aludir às limitações representativas do Holocausto, evidencia o problema de pesquisa aqui proposto. Existem discursos que cercam este acontecimento dentro das fronteiras de arames farpados dos campos de concentração, utilizando expressões como “narrativas do *Lager*”, como visto acima, ou definindo-o como irrepresentável, como indizível e inenarrável. Essas concepções que restringem as imagens, as sensações e os recortes sobre o Holocausto possuem grande difusão nos meios de comunicações social, como pode ser visto nas declarações expressas a seguir: “O mundo de Auschwitz está fora do discurso, assim como fora da razão [...]”, proferida pelo renomado crítico literário francês George Steiner; “Como se pode falar aquilo que é indizível?”, de Alice e A. R. Eckhardt; ou “Não que a experiência vivida seja indizível. Ela foi invivível [...]”, pronunciada pelo famoso literato espanhol Jorge Semprun. Como representar algo fora do discurso e da razão? Como falar o que não pode ser dito? Como representar aquilo que foi invivível?

Apesar de abordar o Holocausto como um evento representável, é importante mencionar que este evento tornou o impossível, possível. A relação indissociável entre o “poder ser” e o “não poder ser” está na base dos debates sobre esse tema. O Holocausto transita entre o representável e o irrepresentável, o dizível e o indizível. Isso ocorre exatamente pelo fato de ser um acontecimento extremo que aniquilou, de modo burocrático, pelo menos 11 milhões de cidadãos, em sua maioria, europeus. Portanto, afirma-se que as várias linguagens, verbal e não verbal, nunca dariam conta de tamanho e assombroso horror. O conceito “muçulmano” é outra questão que colabora com a irrepresentabilidade do Holocausto, e está diretamente relacionado ao primeiro assunto levantado. Este termo, consagrado por Primo Levi, será amplamente estudado nos capítulos seguintes. O “muçulmano” seria a testemunha absoluta dos campos de concentração que poderia relatar a totalidade da sistematização da morte por tê-la vivido pessoalmente, mas, justamente por isso, seu relato é impossível, já que ninguém escapou vivo das câmeras de gás e dos crematórios para testemunhar. Assim há algo que se manteria inenarrável sobre o Holocausto.

Nota-se que a forma, entendida como os meios e as linguagens passíveis de serem adotados para se representar o Holocausto (literatura, museus, quadrinhos, monumentos, documentários), e o conteúdo, que é configurado pelos testemunhos dos sobreviventes, fincam limites para a representação desse acontecimento. Contudo, é importante valorizar os inúmeros depoimentos dos sobreviventes que falam em nome dos que morreram e, sem dúvida, os daqueles que buscam inovadoras e engenhosas maneiras de representar o Holocausto. Bons exemplos são os livros *Maus* e *Os emigrantes*. “Se ele [o sobrevivente] fala apenas a partir de uma impossibilidade de falar, então seu testemunho não pode ser negado. Auschwitz – de que não é possível dar testemunho – fica provado de modo absoluto e irrefutável [...]” (AGAMBEN, 2008, p. 163). Desse modo, o argumento dos negacionistas ou revisionistas cai por terra, visto que suas teorias podem ser refutadas em seu próprio fundamento, pois o testemunho do sobrevivente é legitimado pela incapacidade de relatar do “muçulmano”. Os que sobreviveram estão ali, especialmente, para ratificar a existência da máquina de morte nazista, com suas câmeras de gás e crematórios, que deu fim à vida de tantos outros prisioneiros.

Quando se afirma que o Holocausto é indizível, demonstram-se as suas dificuldades de representação, visto que a possibilidade de o sobrevivente testemunhar surge pela impossibilidade de o “muçulmano” fornecer um testemunho integral. Proclamar a indizibilidade do Holocausto pode ser uma forma de glorificá-lo. De acordo com o pensamento de Giorgio Agamben, sustentar que Deus é incompreensível e inenarrável é o

melhor modo de glorificá-lo ou adorá-lo. Desse modo, “[...] dizer que Auschwitz é ‘indizível’ ou ‘incompreensível’ equivale a *euphemein*, a adorá-lo em silêncio, como se faz com um deus; significa, portanto, independente das intenções que alguém tenha, contribuir para sua glória [...]” (AGAMBEN, 2008, p. 42). Com o intuito de fugir da sacralização do Holocausto, essa pesquisa planeja não corroborar a indizibilidade desse tema, pois, “[...] por princípio, a sacralização é um entrincheiramento, um afastamento, uma proibição de tocar [...]” (TODOROV, 2003, p. 192).

Contudo, a banalização também é um problema notório. A cultura de massa banaliza o Holocausto – Hitler tornou-se um estereotipado personagem em um site brasileiro de charges muito popular chamado Mundo Canibal⁶. “A memória pode ser tornada estéril por sua forma: porque o passado, sacralizado, não nos evoca nada além dele mesmo; porque o mesmo passado, banalizado, nos faz pensar em tudo e em qualquer coisa [...]” (TODOROV, 2003, p. 195). Assim, nota-se que o prudente é se esquivar de um e de outro. Sacralizar cerca o Holocausto dentro dos limites do arame farpado, pois contribui para a manutenção dos discursos que ressaltam suas limitações representacionais, o que não ajuda a compreendê-lo nem a estudá-lo. Já a banalização associaria o Holocausto a tudo e a qualquer coisa, sem discernimento em relação às questões pertinentes e às vazias de sentido.

De tal modo, entende-se que existem elementos que se mantêm indizíveis ou irrepresentáveis em relação ao Holocausto, mesmo porque a “testemunha integral” (cf. VECCHI, 2001, p. 83) – o “muçulmano” – foi assassinada, e também uma das características do testemunho é a parcialidade, a não totalidade. Nas palavras de Paul Ricoeur (2007, p. 455), “[...] assim como é impossível lembrar-se de tudo, é impossível narrar tudo. A ideia de narração exaustiva é uma ideia performativamente impossível. A narrativa comporta necessariamente uma dimensão seletiva [...]”. Entretanto, apesar dessas notórias limitações, o Holocausto, como um tema vastamente representado na atual sociedade que cultiva o passado, encontra-se, também, na esfera do representável e do dizível.

Desse modo, o objetivo desse trabalho é escapar do discurso institucionalizado que ronda os debates e as representações sobre o Holocausto. Se é um lugar-comum dizer que esse genocídio é irrepresentável, indizível, inenarrável, busca-se aqui uma abordagem inversa ao se assinalar as alternativas contemporâneas de representação desse evento, ressaltando o inesperado e o inusitado. Pode-se, inclusive, considerar incoerente a tentativa de designar o

⁶ BONECOS preconceito. Disponível em: <<http://mundocanibal.uol.com.br/index.php?conteudo=episodios&id=1014>>. Acesso em: 2 maio 2011.

Holocausto como irrepresentável diante das múltiplas formas como esse tema é apresentado e reapresentado atualmente. Como afirma Andreas Hyussen (2000, p. 80),

estamos livres para reconhecer que o Holocausto de fato se tornou disperso e fraturado através dos diferentes modos existentes para rememorar-lo. O enfoque obsessivo no indizível e no irrepresentável, tal como no passado o articularam tão convincentemente Elie Wiesel ou George Steiner, e tal como ele dá forma hoje à filosofia ética de Jean-François Lyotard, impede esse reconhecimento.

As ideias de irrepresentabilidade do Holocausto existem. Mesmo assim, almeja-se expor, neste trabalho, que *Maus* e *Os emigrantes* são tentativas de representar esse tema apesar de certas dificuldades de expressão permanecerem. De fato, há aspectos referentes ao acontecimento original que podem ser considerados indizíveis, porém essa característica não é uma exclusividade do Holocausto, por isso não se pretende propagá-la ainda mais.

Exigir a “realidade dos fatos” também pode restringir as representações do Holocausto, já que a ficção amplia as possibilidades representativas, podendo viabilizar e tornar representável o que a fidelidade ao realismo tornaria difícil de expressar. Segundo Erich Auerbach (1987, p. 16-17), “[...] escrever história é tão difícil que a maioria dos historiadores vê-se obrigada a fazer concessões à técnica do lendário [...]”. Carlo Ginzburg⁷ defende a abordagem realista para se tratar o Holocausto. Ele, por sinal, travou uma grande disputa com Hayden White⁸ porque este possui ideias liberais sobre as representações deste evento. Ginzburg, no ensaio *Unus testis – o extermínio dos judeus e o princípio da realidade*, censura White por ter concepções inovadoras e experimentais sobre o Holocausto, reveladas no texto *Enredo e verdade na escrita da história* (2006). Ginzburg declara que “[...] qualquer documento, a despeito de seu caráter mais ou menos direto, sempre guarda uma relação altamente problemática com a realidade. Mas a realidade (‘a coisa em si’) existe [...]” (2007, p. 229).

Enquanto, para Hayden White, o realismo não é o melhor meio para se representar aquele acontecimento traumático, uma vez que ele é um espetáculo modernista – “[...] os modos de representação modernistas podem oferecer possibilidades de representar a realidade de ambos, o Holocausto e sua experiência, que nenhuma outra versão do realismo poderia fazer [...]” (WHITE, 2006, p. 206) – Ginzburg fala em favor do realismo para se representar o Holocausto, provavelmente por receio dos abusos que poderiam ser cometidos ao se utilizar

⁷ Carlo Ginzburg (1939-), judeu italiano, é historiador e antropólogo. Ficou conhecido como um dos pioneiros no estudo da micro-história, aquela que busca estudar as especificidades de um acontecimento por meio de um olhar bem focalizado.

⁸ Hayden White (1928-) é um historiador estadunidense conhecido por utilizar teorias literárias para a análise historiográfica, ele tem o costume de construir duras críticas epistemológicas à historiografia.

de uma ficção que desrespeitaria o sofrimento das vítimas do nazismo. Como White possui uma perspectiva modernista sobre as imagens desse tema, ele decreta que qualquer representação é válida contanto que seja eficiente.

Assim sendo, pode-se dizer que os livros *Maus* e *Os emigrantes* foram selecionados para o *corpus* desta pesquisa por expressarem, ainda, uma relação problemática entre realidade e ficção. *Maus* é um quadrinho biográfico que faz uso da ficção durante seu jogo narrativo; e *Os emigrantes* é composto por contos ficcionais que trazem uma sensação de realidade devido a fotografias que confirmariam a história narrada. Compreende-se que o transitar entre o real e a ficção pode ampliar, consideravelmente, as alternativas de representação do Holocausto, visto que a ficção é o espaço em que se possibilita o impossível, e esta analogia controversa é inerente ao tema em questão.

Os textos de Spiegelman e Sebald podem escapar do caráter irrepresentável do Holocausto e, ainda, fugir do gênero, de personagens, cenários e tempos comumente destinados a este acontecimento, tais como o drama ou a tragédia, os judeus, os campos de concentração e o período entre 1939-1945, respectivamente. Além desses literatos, também foram selecionados estudiosos e pesquisadores que debatem e/ou rebatem o discurso padronizado que rodeia as discussões sobre o Holocausto. Têm-se como exemplo Giorgio Agamben, no livro *O que resta de Auschwitz*; Andreas Huyssen, com *Seduzidos pela memória*; e alguns textos do pesquisador brasileiro Márcio Seligmann-Silva. As obras de Mikhail Bakhtin, *Questões de literatura e de estética*, e de Vilém Flusser, *O mundo codificado*, também se mostraram de grande valia para se atingir o objetivo deste trabalho, que é o de expandir as possibilidades representativas do Holocausto.

No que se refere à estrutura desta dissertação, no primeiro capítulo, denominado “Narrativas do Holocausto: de Primo Levi a Art Spiegelman e W. G. Sebald”, os livros *Maus* e *Os emigrantes* serão apresentados em comparação com a obra *É isto um homem?*, de Primo Levi. Nessa parte, há um subcapítulo no qual se examina mais profundamente o diálogo entre imagem e texto, realidade e ficção, nos romances de Spiegelman e Sebald. No capítulo seguinte, intitulado “Debates em torno da cerca”, constrói-se uma breve reflexão sobre a difusão dos espaços sociais destinados ao Holocausto, expondo-se alguns debates pertinentes sobre este tema e se assinalando exemplos de museus, de monumentos e de biografias, com o intuito de demonstrar que certas situações favoráveis possibilitaram o crescimento da popularidade do evento em questão. No último capítulo do trabalho, cujo título é “A ultrapassagem das fronteiras de arame farpado”, são evidenciados aqueles discursos que podem ultrapassar o arame farpado dos campos de concentração. Nesse momento, a partir da

análise comparativa das obras selecionadas, outras percepções, tempos e espaços são apontados como alternativas de representação do Holocausto. Esse terceiro capítulo foi subdividido em sete partes, cada qual abordando um assunto – tais como contradições do nazismo, drama, memória, testemunho, plurilinguismo, possibilidades literárias – com o que se visa demonstrar a expansão representativa do Holocausto.

Este trabalho não trata de uma condenação aos judeus, de negar a especificidade da Solução Final, de rebaixar o sofrimento destes. Não se exclama que o Holocausto não diz respeito aos judeus e, sim, que ele se expande, que abarca outros grupos até então esquecidos, afinal, o jogo entre o claro e o escuro da memória envolve também o esquecimento, o apagamento e o silêncio. Ao se escolher como *corpus* a obra *Maus*, escrita por um judeu, e se citar, ocasionalmente, outros textos de escritores judeus, buscou-se assinalar como dentro da própria literatura contemporânea judaica novas interpretações do acontecido estão sendo pensadas e construídas, especialmente na medida em que se distancia temporalmente da Segunda Guerra Mundial e do Holocausto, como evento histórico. Com efeito, percebe-se o surgimento de literatos e de estudiosos, judeus ou não, que rompem com as teorias de irrepresentabilidade do Holocausto. Estes não visam glorificar ou sacralizar esse tema, lutando, em vez disso, para encontrar maneiras eficientes de representá-lo.

A literatura, na maioria das vezes, burla a ideologia dominante, quebra expectativas e traz questionamentos, não sustenta uma opinião há muito enraizada. Paralelamente, são múltiplos os modos encontrados na tentativa de se cercar com arames farpados o Holocausto – limitando as possibilidades de significá-lo. Por outro lado, também são diversas as maneiras de ultrapassar tais barreiras. A literatura pode transpor as fronteiras dos campos de concentração apesar de não ter obrigação. O literato tem a possibilidade de proporcionar sensações alternativas que envolvam a representação do Holocausto. O texto literário é capaz de expandir concepções já pré-estabelecidas, trazendo novas percepções e olhares sobre um mesmo objeto, assim criando uma infinidade de construções narrativas possíveis.

As obras literárias escolhidas narram táticas de sobrevivência, fornecem inesperadas vítimas e testemunhas e expressam outros espaços temporais e físicos, que não são os campos de concentração ou o período entre 1939-1945, mas nos quais a sensação de opressão e a perseguição estão igualmente presentes. São essas particularidades que encontram um terreno fecundo na literatura. Ressalta-se que os objetivos deste estudo serão alcançados por meio da consideração de categorias como memória, testemunho, representação literária: lugares de fala que ultrapassam as cercanias dos campos de concentração e ampliam as formas de abordagens dos discursos em torno do Holocausto. Dito isto, seria interessante refletir sobre

as seguintes questões: Quem pode representar o Holocausto? Quais sensações e percepções se podem extrair de tal tema? Quais foram os lugares e os tempos afetados pela configuração social ambicionada pelos nazistas?

1 NARRATIVAS DO HOLOCAUSTO: DE PRIMO LEVI A ART SPIEGELMAN E W. G. SEBALD

Inicialmente, é relevante analisar quem são os autores e seus personagens, pois esse primeiro assunto já relevará certa expansão da concepção do Holocausto. Como diz Mikhail Bakhtin (1998, p. 135), “[...] o principal objeto do gênero romanesco, aquele que o caracteriza, que cria sua originalidade estilística é o homem que fala e sua palavra [...]”. Assim, é fundamental saber quem fala, quem é o autor das literaturas do Holocausto propostas aqui, e também saber por meio de quem esse autor/narrador se pronuncia, quais personagens ele utiliza para caracterizar seu discurso. A origem do autor, nessas literaturas que tratam do Holocausto, mais do que em outras, é um fator determinante para a melhor recepção ou para o esquecimento, para se ter um trabalho reconhecido ou refutado.

Primo Levi (1919-1987) foi um judeu italiano sobrevivente do Holocausto, foi prisioneiro, quando contava com 25 anos, em um campo em Fossoli, na Itália, enquanto esperava sua quase imediata deportação. Esteve durante cerca de um ano, até o final da guerra, em Auschwitz, lugar em que exerceu, em novembro de 1944, sua profissão de homem livre, isto é, a manipulação química. Primo Levi, no livro *É isto um homem?*, publicado originalmente em 1947, sendo a primeira edição brasileira de 1988, faz uma narração sobre sua vida em tal lugar. Levi ficou mundialmente conhecido por esta profunda autobiografia, chegando a ganhar o Prêmio Campiello, uma das premiações literárias mais importantes da Itália, em 1963. O livro *É isto um homem?* foi escolhido por ser uma tradicional autobiografia, na qual história e arte se mesclam para representar o horror dos campos de concentração.

Levi, diversas vezes, associa situações e percepções da vivência em Auschwitz com características próprias da arte, da ficção, especialmente do teatro e da encenação. Assim que chega a Auschwitz, ele comenta: “[...] parece-nos assistir a alguma peça maluca, dessas onde as bruxas, o Espírito Santo e o Diabo aparecem no palco [...]” (LEVI, 1988, p. 23). Ele também relembra a tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, quando está próximo de sofrer a inspeção médica do campo, pelo Doktor Pannwitz, “[...] sinto-me como Édipo na frente da Esfinge [...]” (LEVI, 1988, p. 107) – é como se o médico pudesse revelar todos os segredos do corpo de Levi. Ele ainda cita alguns versos de *A divina comédia*, escrita por Dante, quando vai buscar o almoço com Pikolo, também prisioneiro em Auschwitz: “Relembrai vossa origem, vossa essência; vós não fostes criados para bichos, e sim para o valor e a experiência [...]” (LEVI, 1988, p. 116). A utilização dessas obras clássicas demonstra sensações que um

prisioneiro bem instruído, amante da literatura, teve a oportunidade de experimentar durante seu período de confinamento. Percebe-se que, dentro de Auschwitz, Levi ocupava a posição de intelectual. Depreende-se daí que, dificilmente, Primo Levi escolheria outra forma de representar seu testemunho do Holocausto que não fosse por meio da literatura testemunhal que, por vezes, assume feições trágicas.

É isto um homem? apresenta a desumanização do homem empreendida pelos nazistas ao se utilizarem de números para a identificação da multidão aprisionada, e não de nomes, grupo este que se torna uma “massa cinzenta”, uma máquina, nas próprias palavras de Levi. O último estágio de perda da humanidade, segundo o autor, se dá no momento em que os prisioneiros assumem a designação de “muçulmanos”: são aqueles que estão à beira da morte, em câmaras de gás, e da desintegração, em crematórios:

Sucumbir é mais fácil: basta executar cada ordem recebida, comer apenas a ração, obedecer à disciplina do trabalho e do Campo. Desse modo, a experiência demonstra que não se agüenta quase nunca mais do que três meses. A história – ou melhor, a não-história – de todos os ‘muçulmanos’ que vão para o gás, é sempre a mesma: simplesmente, acompanharam a descida até o fim, como os arroios que vão até o mar. Uma vez dentro do Campo, ou por causa da sua intrínseca incapacidade, ou por azar, ou por um banal acidente qualquer, eles foram esmagados antes de conseguir adaptar-se; ficaram para trás, nem começaram a aprender o alemão e a perceber alguma coisa no emaranhado infernal de leis e proibições, a não ser quando seu corpo já desmoronara e nada mais poderia salvá-los da seleção ou da morte por esgotamento. A sua vida é curta, mas seu número é imenso; são eles, os ‘muçulmanos’, os submersos, são eles a força do Campo: a multidão anônima, continuamente renovada e sempre igual, dos não-homens que marcham e se esforçam em silêncio; já se apagou neles a centelha divina, já estão tão vazios, que nem podem realmente sofrer. Hesita-se em chamá-los vivos; hesita-se em chamar ‘morte’ à sua morte, que eles já nem temem, porque estão esgotados demais para poder compreendê-la (LEVI, 1988, p. 91).

Para aprofundar o estudo sobre o conceito “muçulmano”, vale a pena relembrar algo que já foi mencionado, isto é, que a possibilidade de se relatar o inimaginável vem à tona somente pela necessidade de se testemunhar no lugar dos milhões que morreram. A ética representacional do Holocausto está nesta perspectiva, ou seja, de os poucos sobreviventes, que são a exceção, falarem em substituição aos “muçulmanos”, os que foram aniquilados pela máquina de morte nazista, estes são a regra. De acordo com João Camillo Pena, ao citar um trecho do livro *Os afogados e os sobreviventes*, de Levi: “São eles [os muçulmanos], e apenas eles, que poderiam enunciar a verdade sobre o campo, e não nós, marcados pela inverdade essencial do cálculo da zona cinzenta. A rigor, nosso testemunho só pode falar por eles [...]” (PENNA, 2006, p. 156). Os “muçulmanos” atestam o testemunho dos que sobreviveram. Os sobreviventes presentificam a coisa ausente, dão voz ao silêncio das vítimas assassinadas. “Os sobreviventes, como pseudotestemunhas, falam em seu lugar [do ‘muçulmano’], por delegação: testemunham sobre um testemunho que falta [...]” (AGAMBEN, 2008, p. 43). A

lacuna narrativa surge pela não voz, pela não língua do “muçulmano”, o único que poderia fornecer um relato integral, total, se a condição de não vida não fosse uma característica intrínseca de sua personalidade.

É interessante dizer que o termo que era usado em Auschwitz, “muçulmano”, no original, *Muselmann*, tinha vários sinônimos, a depender do campo de concentração, pois se tratava de um jargão:

Em Majdanek, [...] para indicar os ‘mortos vivos’ se usava a expressão *Gamel* (gamela); em Dachau, por sua vez, dizia-se *Kretiner* (idiotas); em Stutthof, *Krüppel* (aleijados); em Mathausen, *Schwimmer* (ou seja, quem fica boiando fingindo-se de morto); em Neuengamme, *Kamele* (camelos, ou, em sentido translativo, idiotas), Buchenwald, *müde Scheichs* (isto é, imbecis) e no Lager feminino de Ravensbruck, *Muselwiber* (muçulmanas) ou *Schmuckstücke* (enfeites de pouco valor ou joias) (AGAMBEN, 2008, p. 52).

Dentre as muitas explicações possíveis, a palavra “muçulmano” parece derivar do termo árabe *muslim*, que remete àquela pessoa que se submete incondicionalmente à vontade de Deus, de Alá. Contudo, não há uma ligação direta entre os conceitos, pois o “muçulmano” é aquele que perdeu a consciência, a vontade de lutar pela vida seja devido à profunda desnutrição e a ferimentos, seja pela falta de ânimo intelectual. Já o conceito *muslim* costuma se referir às ideias de que Deus está em todos os lugares e de que tudo o que acontece é a expressão de sua vontade.

De certo modo, os sobreviventes, em geral, só se mantiveram vivos, porque colaboraram direta ou indiretamente para a manutenção do campo de concentração e, por isso, ingressaram na “zona cinzenta”, assim denominada por Levi. Este conceito designa as relações peculiares em Auschwitz, que faziam com que as vítimas se tornassem algozes e o oprimido se inserisse no papel do carrasco. Por exemplo, o pai de Art Spiegelman, Vladek, ensinou inglês ao Kapo, chefe do seu bloco, e, assim, de certo modo, colaborou para o papel do opressor. Na circunstância específica de Auschwitz, “[...] vítima e carrasco são igualmente ignóbeis; a lição dos campos é a fraternidade da abjeção [...]” (AGAMBEN, 2008, p. 27). Aliás, Vladek é um exemplo de alguém que se adaptou às extremas armas de aniquilação nazistas e, desse modo, contribuiu para o funcionamento da opressão, conseguindo garantir a sobrevivência a si e a sua mulher, Anja. Contudo, é importante mencionar que, de acordo com *Maus*, a sobrevivência foi ocasional, uma vez que “[...] não foram os melhores que sobreviveram ou morreram. Foi aleatório [...]” (SPIEGELMAN, 2005, p. 205). Sem dúvida, aqueles prisioneiros que possuíam uma mente “inventiva e alerta” (SPIEGELMAN, 2005, p. 205), como a de Vladek Spiegelman, obtinham mais oportunidades para a sobrevivência. No entanto, a adaptação ao ambiente de opressão dos campos não era o único fator que

determinava a vida ou a morte. Além de outros elementos, a sorte e circunstâncias favoráveis também influenciavam no destino dos prisioneiros.

Primo Levi era um funcionário especializado, era químico. Desse modo tinha certos privilégios: sua função era significativa para os trabalhos em Auschwitz. Foi também devido a isso que se manteve vivo até o fim da guerra. Em *Os emigrantes*, o personagem Paul Bereyter, que era “três quartos ariano” (SEBALD, 2009, p. 54), já que sua mãe era alemã, chegou mesmo a servir o exército nazista na artilharia motorizada durante seis anos. Bereyter não tinha seu papel muito bem estabelecido, pois, apesar de ter colaborado como um soldado para o nazismo, teve sua vida atormentada pelo medo da perseguição: temendo sua captura e, logo, a morte, ele saiu de Gunzenhausen, Baviera da Alemanha, e emigrou para a Suíça.

Ambos os personagens transitam entre os papéis de vítima e carrasco, contudo é importante notar uma evidente diferença. Em Auschwitz, Levi trabalhou como prisioneiro e foi forçado a exercer a função de químico dentro do campo, não havia alternativa, a não ser a morte. Enquanto Bereyter, a despeito da pressão que o Partido Nazista exercia sobre os habitantes alemães, alistou-se voluntariamente ao exército nazista. Ele poderia ter escolhido outras opções, por exemplo, emigrar para longe do domínio hitlerista, como fez alguns anos mais tarde, ou se opor frontalmente aos desígnios do Partido, o que provavelmente o levaria a ser prisioneiro de algum campo de concentração.

Desse modo, seus papéis de vítimas não são tão claros, ficam entre o de vítima e o de colaborador do nazismo, o carrasco. A “zona cinzenta” se refere a uma “[...] alquimia cinzenta, incessante, na qual o bem e o mal e, com eles, todos os metais da ética tradicional alcançam seu ponto de fusão [...]” (AGAMBEN, 2008, p. 30). Por isso, apenas o “muçulmano” que não se adaptou e, assim, não cooperou para fazer a máquina de morte nazista girar, seria a testemunha absoluta, já que possuiria valores morais mais sólidos e porque teria vivenciado todas as etapas do genocídio nazista. Tal ideia remete à teoria da evolução de Charles Darwin, visto que, em Auschwitz, ocorre claramente a seleção natural das espécies, segundo a qual o “muçulmano” por ser menos adaptável, e por isso, segundo Darwin, menos evoluído, pereceu no lugar dos sobreviventes que se mostraram mais habilidosos.

Vale a pena mencionar que grande parte da teoria de Darwin foi utilizada pela ideologia nazista, para dar força à ideia de que os arianos seriam mais evoluídos biologicamente do que os “ratos” judeus e do que os membros dos outros grupos indesejáveis para o regime, por isso devendo triunfar sobre a miséria destes. Como destaca Hannah Arendt, “[...] sob a crença nazista em leis raciais como expressão da lei da natureza, está a ideia de

Darwin do homem como produto de uma evolução natural que não termina necessariamente na espécie atual de seres humanos [...]” (ARENDR, 1989, p. 515).

Os “muçulmanos” podem ser exemplarmente associados ao conceito de “testemunha integral”, estes são seres humanos que evaporaram pelas chaminés dos campos de extermínio, os únicos que possibilitariam uma representação universal e integral do Holocausto, já que vivenciaram todos os estágios da máquina de morte nazista. Porém, esse testemunho integral do Holocausto é impraticável, uma vez que suas testemunhas não sobreviveram para relatar as atrocidades cometidas em razão da ideologia hitlerista. Assim, apenas pode-se trabalhar com os testemunhos dos sobreviventes, que são *a priori* fragmentados e parciais. Essas são características essenciais da memória, pois, segundo Tzvetan Todorov esta é necessariamente “[...] uma interação dos dois [conservação e esquecimento]. A reconstituição integral do passado é coisa impossível. [...] A memória é forçosamente uma seleção: certos detalhes do acontecimento serão conservados, outros, afastados, logo de início ou aos poucos, e, portanto, esquecidos [...]” (TODOROV, 2003, p. 149).

Vale frisar que há uma diferença entre o termo “muçulmano” e o de “testemunha integral”. Os “muçulmanos” podem se curar de suas doenças, feridas e desnutrição e, assim sobreviverem ao Holocausto, chegando mesmo a darem seus testemunhos dessa traumática experiência, como ocorreu com o protagonista de *Sem destino* (1975), escrito por Imre Kertész (1929-). Kertész é um judeu húngaro, também sobrevivente do Holocausto. Foi deportado para Auschwitz-Bikernau e logo em seguida para Buchenwald quando tinha quinze anos de idade. Kertész narra sua experiência por meio de um personagem ficcional, chamado Gyurika. Assim seu trabalho não é uma explícita autobiografia, como a de Levi. Alguns críticos interpretaram *Sem destino* como sendo quase autobiográfica, porém o autor desmente uma forte ligação com sua história de vida. Em 2002, Kertész foi homenageado com o Prêmio Nobel de Literatura por possuir uma “[...] escrita que confirma a frágil experiência do indivíduo face à arbitrariedade bárbara da história [...]”⁹. Esta obra será lembrada em algumas ocasiões, pois apresenta aspectos fundamentais para demonstrar a expansão das representações do Holocausto.

A morte é imprescindível para a composição de um inatingível testemunho integral. Portanto, nota-se que qualquer outro testemunho que não venha das falecidas “testemunhas integrais” é parcial e repleto de lacunas, até mesmo o de um “muçulmano” que por ventura sobreviva. O “muçulmano”, aquele prisioneiro morto-vivo, que já não mais raciocinava, pode

⁹ IMRE Kertész. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Imre_Kert%C3%A9sz>. Acesso em: 25 ago. 2011.

acabar sobrevivendo devido a algumas circunstâncias favoráveis. Nas palavras de Agamben: “[...] eu, alguém que fala, era um muçulmano, ou seja, alguém que, em nenhum caso, pode falar” (AGAMBEN, 2008, p. 164). Desse modo, aquele que fora um “muçulmano” e sobreviveu, não conheceu a morte, assim não se tornou uma “testemunha integral”, e pôde fornecer um relato mais completo, embora de nenhum modo integral, em relação àquele outro prisioneiro que não atingiu tamanho estágio de desumanização.

No final da obra, Primo Levi responde à pergunta que dá título ao livro. Ele diz que “[...] é um homem quem mata, é um homem quem comete ou suporta injustiças; não é um homem que, perdida já toda reserva, compartilha a cama com um cadáver [...]” (LEVI, 1988, p. 173). Ou seja, os nazistas que levaram os prisioneiros a adotarem tais condições subumanas são mais humanos do que suas próprias vítimas, o algoz é humano, já a vítima não o é, a desumanização foi exemplarmente completada. O trabalho de transformar judeus em ratos¹⁰ foi concluído perfeitamente pela burocracia de extermínio nazista.

A morte de Primo Levi está rodeada de polêmicas. Para Elie Wiesel, Levi morreu devido à experiência do Holocausto. Wiesel decretou que “[...] Primo Levi morreu em Auschwitz quarenta anos depois [...]”¹¹. Neste caso, teria sido um suicídio, pois, mesmo na condição de homem livre, Levi teria sido atormentado por pesadelos relacionados à perseguição, a ponto de tirar sua própria vida. Esta linha de pensamento pode demonstrar a expansão temporal do Holocausto, de modo a se poder conceber que este evento teria perdurado por até quarenta anos depois do fim da Segunda Guerra Mundial.

Contudo, Tzveten Todorov analisa que a dúvida quanto à morte de Levi ter se dado por suicídio ou por morte acidental “[...] jamais poderá ser definitivamente resolvida; mas, mesmo supondo que tenha havido suicídio, nada prova que isso teria relação direta com a experiência concentracionária de Levi. O certo é que o suicídio não é de modo algum o resultado lógico de sua reflexão [...]” (TODOROV, 2003, p. 220). Para Todorov, Levi expressa um “raio de luz”. Levi nunca cedeu às conclusões amargas de seu século catastrófico, por isso o suicídio não condiria com o homem que ele teria sido. Fato é que Levi morreu em 1987, ao cair no vão da escada do edifício de três andares onde vivia. Todorov também questiona se um químico habilidoso como Levi teria escolhido um suicídio tão pouco garantido, já que era conhecedor de substâncias e fórmulas muito mais mortais e seguras.

¹⁰ O rato foi o animal associado aos judeus, pelos nazistas, para mostrar a sugerida perfídia e instinto parasita do grupo.

¹¹ PRIMO LEVI. Disponível em: <<http://www.livroskotovia.pt/autores/detalhes.php?id=425>>. Acesso em: 10 abr, 2011.

Outro autor cujo livro será estudado é Art Spiegelman (1948-), judeu sueco naturalizado estadunidense, filho de judeus poloneses sobreviventes do Holocausto chamados Vladek e Anja Spiegelman. Art Spiegelman – embasado no testemunho de seu pai, pois sua mãe já havia se suicidado na época do processo de construção da obra – produziu a história em quadrinhos chamada *Maus*, primeiramente publicada em dois volumes: o primeiro, *Maus: a história de um sobrevivente*, lançado em setembro de 1986; e o segundo, *Maus: e foi aí que meus problemas finalmente começaram*, em 1991. No Brasil, o primeiro volume foi publicado em 1986 e o segundo, em 1995, mas aqui a obra completa só foi publicada em 2005. *Maus* foi produzido entre os anos de 1978 e 1991. Em 1992, Art ganhou o Prêmio Pulitzer pelos dois volumes de sua obra, até hoje a única história em quadrinhos que mereceu a honra de receber este prêmio.

Maus é considerado um *graphic novel*, ou romance gráfico, segundo Will Eisner¹². Esta é uma forma de classificar um tipo de produção de quadrinhos que invoca literatura e histórias em quadrinhos de super-heróis, as *comics*. Um romance gráfico tem caráter biográfico e romanesco. De acordo com Eisner, “[...] o futuro dessa forma [do romance gráfico] aguarda participantes que acreditem realmente que a aplicação da arte sequencial, como o seu entrelaçamento de palavras e figuras, possa oferecer uma dimensão da comunicação que contribua para o corpo da literatura preocupada em examinar a experiência humana [...]” (EISNER, 1999, p. 138-139). Art Spiegelman obteve sucesso ao tratar de um tema delicado e que desperta questões éticas, como o Holocausto, expandindo, assim, a técnica das histórias em quadrinhos. Cabe dizer que foi apenas por meio do trabalho desenvolvido por grandes artistas, como Spiegelman, Marjane Satrapi¹³ e Alison Bechdel¹⁴, que os romances gráficos puderam evoluir, tornando-se já um estilo refinado e popular do gênero quadrinhos. *Maus* é um quadrinho autobiográfico, pois Art expressa sua conturbada vivência ao lado de seu pai e o sofrimento causado pelo trauma de seus pais, que, de certa forma, também é seu. O livro é ainda biográfico por apresentar a perseguição que Vladek sofreu desde o início da guerra e que culminou no seu confinamento em Auschwitz. Art Spiegelman retrata a luta que seu pai travou contra a morte, a sua persistente vontade de viver:

¹² William Erwin Eisner, estadunidense filho de judeus imigrantes, é considerado um dos mais importantes artistas de histórias em quadrinhos a influenciar ativamente o desenvolvimento deste tipo de texto. É autor de inúmeros quadrinhos famosos, como *Fagin, o judeu*; *O Edifício*; e *Quadrinhos e arte sequencial*.

¹³ Cf. SATRAPI, Marjane. *Persépolis*. Tradução Paulo Werneck. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Em *Persépolis*, Satrapi, quadrinista iraniana, retrata a Revolução Islâmica ocorrida no Irã em 1979, e o ambiente social e político que este evento desencadeou.

¹⁴ Cf. BECHDEL, Alison. *Fun home: uma tragicomédia em família*. Tradução André Conti. São Paulo: Conrad, 2007. Bechdel, sendo lésbica, decidiu tratar de problemas relacionados à sexualidade. Seu pai também foi homossexual, contudo ele nunca assumiu essa opção sexual, tanto que se casou e teve três filhos.

Vladek insistia em sobreviver. O real aparece no texto, atendendo o que se espera da literatura de testemunho. Isto é algo que também acontece em *É isto um homem?*, mas não em *Os emigrantes*.

Art Spiegelman utiliza o antropomorfismo¹⁵ para representar seus personagens: os judeus são ratos; os alemães, gatos; os poloneses, porcos; os estadunidenses, cachorros; os franceses, sapos; os ciganos, borboletas; os suíços, alces; os russos, ursos; e os britânicos são peixes. Spiegelman é um cartunista de vanguarda. Com sua mulher, Françoise, publica, anualmente, uma revista chamada *Raw*, que tem por finalidade revelar novos talentos dos quadrinhos. Por isso, Art, a todo o momento, tenta dar uma feição menos enquadrada a seu pai, um aspecto que fuja daquele do estereotipado Mickey Mouse, isto é, o alegre personagem de desenhos animados criado por Walt Disney. Mickey Mouse faz alusão à costumeira associação dos judeus ao rato e, dessa maneira, tornou-se mundialmente conhecido. Apesar das tentativas de Art, Vladek “[...] de certo modo, parece uma caricatura racista do judeu avarento [...]” (SPIEGELMAN, 2005, p. 133).

Muitos acusaram *Maus* de ser uma obra simplista, já que há um explícito jogo de rato (judeu) caçado pelo gato (alemão) que é caçado pelo cachorro (estadunidense). Todavia há outros animais na caçada, o que demonstra deslocamentos de sentidos e sutilezas interpretativas. Por vezes, um rato cria um gato – o psicólogo judeu de Art cria gatos; ou um rato persegue um cachorro – Vladek demonstra extremo preconceito contra um cachorro estadunidense negro. *Maus*, que significa rato em alemão e parodia concepções prefixadas, lugares comuns sobre o Holocausto, é uma obra cheia de alusões. Nem sempre apenas ratos são exterminados, e há ainda corpos de gatos alemães e de porcos poloneses esparramados pelo chão dos campos de concentração, como se vê no quadrinho abaixo. O estilo gráfico de *Maus* é o contraste entre o preto e o branco, pois a intenção é fornecer a sensação amarga da vida nos campos de concentração.

¹⁵ Art Spiegelman concede a seus personagens feições de animais de acordo com as posições sociais e políticas, extremamente ligadas à nacionalidade, que nazistas e judeus assumiram durante a Segunda Guerra Mundial.

Figura 1 – Mortes de ratos judeus, de porcos poloneses e de gatos alemães em Auschwitz



In: SPIEGELMAN, Art. **Maus**: a história de um sobrevivente. Tradução Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 255.

A atual cultura imagética com seu excesso de imagens põe em evidência a moderna incapacidade de se focalizar a visão, de se focar o olhar, já que, ao se enxergar tudo, não se vê propriamente nada. Contudo, o requadro das histórias em quadrinhos que é o traço que limita o espaço de cada quadro, bem como a moldura das fotografias presentes, neste caso, em *Os emigrantes*, possibilitam o enquadramento que se perde com o exagero de informações que a mídia fornece. A moldura e o requadro delimitam o campo da visão, tal como fazem os aros dos óculos e, assim, a míope universalidade é afunilada para uma perspectiva específica. Eisner (1999, p. 43) declara que “[...] o quadro serve para conter a visão do leitor, nada mais [...]”. Portanto, ao se considerar o quadrinho exposto, será possível perceber que ele força o leitor a atentar para a representação da aproximação da morte em Auschwitz. Enquanto os cadáveres dos moribundos estão no piso, há prisioneiros que caminham entre os mortos. Isso assinala para o quão rotineiro era o lidar com a morte. Aquele que ainda podia andar se questiona sobre quando chegaria o momento de ele próprio cair sem vida no chão, tal como Vladek fazia a seu tempo.

Winfried Georg Maximilian Sebald (1944-2001), mais conhecido por W. G. Sebald, também é filho de um indivíduo que participou do Holocausto, tal como Art Spiegelman. Portanto, pode-se afirmar que Spiegelman e Sebald são “filhos do Holocausto”, já que fazem parte da geração posterior à Segunda Guerra Mundial e carregam consigo uma bagagem familiar sobre esse evento trágico da história do século XX. Sebald é um alemão não judeu,

vindo de uma família católica, que emigrou buscando a sensação de pertencimento, uma vez que os estudos acadêmicos na Alemanha se restringiam, especificamente, ao Terceiro Reich, não englobando a conspiração e o silêncio que envolvem grande parte da história da Alemanha (cf. MCCULLOH, 2003), tópicos que interessavam a ele.

Sebald buscava países nos quais o mutismo não era tão predominante quanto na Alemanha, por isso passou grande parte da sua vida na França e tinha a Inglaterra como seu lar adotivo. Entretanto, “[...] ele sempre se considerou um convidado na sua terra adotiva [...]” (MCCULLOH, 2003, p. 16, tradução nossa)¹⁶, a sensação de desterro provocada pela emigração fez parte da sua vida. Seu pai, Georg Sebald, servia o exército quando o Partido Nacional Socialista Alemão, comandado por Hitler, teve maioria no Congresso, em 1933. Desse modo, por causa da ausência de seu pai, que foi soldado durante a Segunda Guerra, W. G. Sebald foi educado por seu avô, Josef Engelhofer.

Ao se conhecer um pouco sobre a biografia de Sebald, percebe-se que os representantes do Holocausto, o narrador/autor e seus personagens, foram ampliados de forma substancial, tanto em relação à geração a que pertenceram, quanto em relação à crença que possuíam. Os personagens em *Os emigrantes* são judeus que não vivenciaram diretamente o Holocausto. De fato, são emigrantes que fugiram da perseguição, não são sobreviventes propriamente ditos de acordo com a acepção convencional. Alguns, mesmo possuindo descendência judaica distante, não deixaram de serem vítimas ou possíveis testemunhas.

Vale notar que o narrador de *Os emigrantes* tem origens católicas, assim como o escritor Sebald, e não é judeu, como se pode perceber com esta declaração: “O que à primeira vista também chamava a atenção no Dr. Abramsky era seu basto e flamejante cabelo ruivo, que se eriçava como em grande excitação e que fez lembrar das línguas de fogo pentecostais sobre a cabeça dos apóstolos retratados em meu primeiro catecismo [...]” (SEBALD, 2009, p. 112). Isto é, o narrador é cristão, apesar de seu tio-avô, um dos emigrantes descritos no livro, ser judeu.

Os emigrantes, publicado originalmente em 1992, lançado pela primeira vez, no Brasil, em 2002, é considerado o livro mais famoso de Sebald, já que foi, entre outros, o primeiro do autor a ser publicado nos Estados Unidos da América. Os estadunidenses o aplaudiram e lhe fizeram inúmeros elogios. Um exemplo é a crítica de James Wood: “[...] aqui está o primeiro escritor contemporâneo desde Beckett que encontrou um caminho para contestar o bom governo com uma forma convencional de romance e para perturbar o

¹⁶ No original: “[...] he always considered himself a guest in his adoptive homeland [...]” (MCCULLOH, 2003, p.16).

realismo dentro de um estado de autoexaminação [...]” (MCCULLOH, 2003, p. XXI). Especula-se que Sebald estava cotado para ganhar o Prêmio Nobel de Literatura, contudo em 2001, ao sofrer um acidente de carro por ter um infarto enquanto dirigia, morreu, e esta possibilidade parece ter sido adiada.

Em *Os emigrantes*, Sebald apresenta a vida de quatro judeus (conhecidos do narrador) que emigraram para escapar do recorrente antissemitismo do século XX. Dessa forma, o livro em questão não é uma autobiografia, como o fez Primo Levi, ou uma releitura da memória de seu pai, como fez Art Spiegelman, e, sim, quatro “biografias” feitas a partir de personagens ficcionais que se misturam a alguns indivíduos reais. Isto é, além da expansão do representante, daquele que fala ou pode falar sobre o Holocausto – pois Sebald é um alemão de bases católicas e não um judeu –, outra ampliação foi concebida, a da categoria (realidade ou ficção), já que o leitor pode encarar o texto como “pura ficção”, e não mais como literatura testemunhal, na qual a referência à realidade é expressivamente exigida.

Em *Os emigrantes*, nos termos de Wolfgang Iser, há o “desnudamento de sua ficcionalidade” (ISER, 2002, p. 955-987), característica própria da literatura de ficção: “De tais modalidades de ficção, as ficções do texto ficcional da literatura se diferenciam pelo desnudamento de sua ficcionalidade [...]” (ISER, 2002, p. 970). Apesar de Sebald apresentar sua obra literária como ficção, diferentemente dos outros dois autores que requeriam a retórica do fato, ele ainda assim busca passar um “efeito de real” (BARTHES, 1984, p. 131-136) para parodiar a sensação de veracidade despertada no leitor. A obra deve ser encarada **como se fosse realidade**, é uma representação da realidade. E deve ser colocado um parêntese em torno do texto que demonstre a ficcionalidade do relato ali contido, conceitos que retomam Wolfgang Iser: “[...] a realidade representada no texto não deve ser tomada como tal; ela é referência de algo que ela não é, mesmo se este algo se torna representável por ela [...]” (ISER, 2002, p. 973).

Contudo, Sebald traz o “efeito de real” como um artifício para fazer alusão às obras que tratam do Holocausto, dentre as quais as biografias e as autobiografias são os gêneros que mais satisfazem a expectativa do leitor. Sebald descreve de forma minuciosa os seus quatro emigrantes, trazendo até mesmo fotografias de casas e ambientes frequentados por estes. Há um jogo irônico que é um dos aspectos característicos da literatura documental contemporânea, aquela que passa a impressão de ser construída tendo por base fatos reais, mas que, na verdade, é elaborada por meio de seleções e combinações ficcionais que pretendem passar a sensação de realidade.

O conceito de “razão cínica” (cf. SLOTERDIJK, 2003), construído pelo filósofo alemão Peter Sloterdijk, demonstra essa maneira atual de se fazer uma apropriação cínica por se estar em desacordo com alguma ordem ou tendência social. No caso do livro de Sebald, o cinismo é direcionado à presente cultura da memória, pois Sebald constrói uma ficção biográfica para ironizar o exagerado anseio por testemunhos “verdadeiros”. Sebald é cínico, ao enganar as expectativas do público que deseja histórias baseadas em fatos reais, pois *Os emigrantes* é construído por meio de narrativas ficcionais que simulam ser biográficas, isto é, “reais”. Enquanto o leitor espera por realismo, Sebald lhe fornece um pseudo-realismo estruturado por artifícios da ficção. Desse modo, nota-se que em *Maus* e em *Os emigrantes*, realidade e ficção interagem de forma vasta, e isso faz com que esses dois conceitos possuam fronteiras vagas.

O primeiro emigrante construído por Sebald é o Dr. Selwyn, um judeu lituano que se muda para Londres com a família. Na verdade, os Selwyn pensavam estar em um navio que tinha como destino Nova York. Porém, por algum engano, desembarcaram na costa da Inglaterra. Em Londres, Dr. Selwyn muda seu nome judeu para um inglês, passando de Hersch Seweryn para Henry Selwyn e se casa com Hedi, de quem esconde a sua verdadeira origem. O próprio narrador afirma que “[...] talvez não houvesse nada que os alemães invejassem tanto nos judeus quanto seus belos nomes, tão intimamente ligados ao país em que viviam e à sua língua [...]” (SEBALD, 2009, p. 222-223).

Percebe-se que Dr. Selwyn trava uma luta pela adaptação impossível e que tenta se isolar da coerção da “era das catástrofes” (cf. HOBSBAWN, 1995). O narrador de *Os emigrantes* conhece Dr. Selwyn quando vai para Hingham, Inglaterra, procurar uma casa que está à venda, imóvel indicado pela agência cujo proprietário era Selwyn. Lá, o narrador e sua esposa ficam hospedados durante algum tempo. Logo vem a decadência e Dr. Selwyn se mata com um tiro de uma pesada espingarda de caça comprada na Índia, país em que assumiu seu primeiro posto como cirurgião.

O segundo emigrante da narrativa de Sebald é Paul Bereyter que, como mencionado acima, serviu ao exército nazista por ser três quartos arianos. Contudo, ele também foi afetado negativamente pela perseguição nazista, tendo precisado se mudar de sua cidade natal, na Alemanha, e buscar abrigo na Suíça. Foi ainda obrigado a deixar de lecionar no Ensino Infantil durante a guerra, pois, neste período, possuir descendência judaica era um impedimento para se exercer essa profissão. Só voltou a ser professor em 1946, momento em que o narrador, aluno da escola, conviveu com ele, seu excêntrico professor. Depois, o

narrador vem a se reinteressar pela vida de Paul quando lê seu obituário no jornal, iniciando, assim, seu trabalho investigativo.

A construção dos personagens Dr. Selwyn e Paul Bereyter encontra-se amparada em pessoas reais, demonstrando que Sebald procurou indivíduos que tiveram, ao contrário dele, uma experiência marcante da perseguição nazista durante a Segunda Guerra Mundial. Sebald, assim como Spiegelman, busca fazer falar os indivíduos mortos pelo nazismo, mesmo aqueles que foram afetados indiretamente, já que suas narrações são embasadas nos testemunhos das vítimas, o que legitima sua obra.

Os quatro emigrantes construídos por Sebald são também considerados vítimas e, por isso, testemunhas indiretas, pois a despeito das tentativas de fugirem da opressão, todos tiveram suas histórias de vida arruinadas pela ambiciosa ideologia nazista. No caso de *Maus*, a narrativa é baseada nos relatos de Vladek Spiegelman, enquanto Sebald fundamenta sua narrativa em depoimentos dos perseguidos pelo extremado antisemitismo do século XX. Art e Sebald produzem obras literárias para tornar competente a incompetência do relato das “testemunhas integrais”.

Paul Bereyter suicida-se ao deitar sob os trilhos do trem de ferro, esperando o vagão atropelá-lo. O trem lhe lembrava da morte, da deportação para os campos de extermínio, o que o levava a estar fadado a “[...] acabar nas estradas de ferro [...]” (SEBALD, 2009, p. 67). Apesar de não ter sido capturado e preso pela Gestapo, morreu da mesma forma, pelos trens, como muitos prisioneiros morriam sufocados ou sedentos enquanto eram transportados até Auschwitz ou até outros campos. Antes de o narrador começar a relatar a biografia de Paul Bereyter, há uma primeira fotografia que remete ao destino trágico deste personagem, como se vê na imagem abaixo.

Figura 2 – Trilhos de trem que remetem a morte dos deportados em vagões



In: SEBALD, W. G. **Os emigrantes**: quatro narrativas longas. Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 33.

A imagem acima comunica, indiretamente, a ideia dos trens abarrotados de prisioneiros rumo aos campos de concentração, nos quais quase todos seriam mortos. Tanto que, de acordo com as palavras de Susan Sontag, “[...] desde quando as câmeras foram inventadas, em 1839, a fotografia flertou com a morte [...]” (SONTAG, 2003, p. 24). Nessa linha de interpretação, seguindo-se o enquadramento da imagem em um dos trilhos do trem, depreende-se que o personagem Bereyter pode ter se sentido como se estivesse no último vagão, olhando a paisagem e a distância percorrida. Talvez esta fosse a sua única perspectiva do exterior, uma vez que estava sendo pressionado pelos inúmeros prisioneiros amontoados em seu vagão. A ideia de movimento e de velocidade é transmitida pelo destacamento de um dos trilhos.

Ao fornecer essa fotografia para o leitor, o narrador pode transmitir a ideia da terrível possibilidade de estar prestes a ser atropelado pelo trem que se aproxima, como se não houvesse outra escolha a não ser estar ali deitado, à espera da morte. Imprime-se o sentimento de impotência que Bereyter provavelmente sentiu quando se matou ao se jogar na frente do trem. Um homem que, apesar da emigração e de não ter sido prisioneiro dos campos de concentração, não conseguiu fugir do triste destino de morrer pelos/nos trens.

A despeito da limitação estabelecida pela moldura da fotografia, que é sua fronteira material, tangível, quando se lê a imagem acima, há a possibilidade de se sentir a angústia e o sofrimento experimentados pelos deportados, pois “[...] ao fazer intervir seu saber prévio, o espectador da imagem **supre** portanto o não-representado, as lacunas da representação. [...] uma imagem nunca pode representar **tudo**” (AUMONT, 1993, p. 88). O público cumpre a “regra do etc.” instantaneamente, uma vez que é possível imaginar centenas de seres humanos aprisionados nos vagões dos trens, com sede e fome. Essa imagem desastrosa se destacaria frente à majestosa e frutífera floresta que rodeia os trilhos. Sem dúvida, seria penoso estar encarcerado diante de tão verdejante natureza, que é o plano de fundo. A partir dessa fotografia representativa, obtém-se uma narrativa, por meio da imaginação do espectador, que preenche as brechas da imagem.

O terceiro emigrante construído por Sebald é Ambros Adelwarth, tio-avô do narrador, um judeu nascido em Gopprechts, na Alemanha, em 1886. Quando tinha quatorze anos, emigrou para Nova York, nos Estados Unidos da América, e se tornou o mordomo de uma rica família judia de banqueiros chamada Solomon, situação em que conheceu Cosmo Solomon, herdeiro da família, com quem travou grande amizade e até uma insinuada relação homossexual. Sebald apresenta fotos das viagens que Ambros e Cosmo teriam feito juntos, antes de serem afetados pela depressão, devido ao período conturbado pelo qual a Europa passava.

Quando a guerra afetou a família Solomon, Cosmo morreu de depressão, não havendo mais serviços a serem desempenhados na mansão, que chegou a ser vendida. Assim, Ambros, tendo perdido seu companheiro e seu trabalho, encontrou-se sozinho e acabou por enlouquecer por não achar mais utilidade na vida. Morreu em um hospício, depois de comparecer pontualmente e de boa vontade a sucessivas sessões de choque: “Não acho, disse o Dr. Abramsky [psiquiatra do hospício], que eu tenha alguma vez encontrado alguém mais melancólico do que seu tio-avô; cada palavra fortuita, cada gesto, toda a sua postura, apumada até o fim, equivalia na verdade a uma constante solicitação de licença [...]” (SEBALD, 2009, p. 113).

Por fim, Max Ferber, o quarto emigrante de Sebald, é um pintor judeu de Munique, na Alemanha, que emigra para a Inglaterra em face do aumento da perseguição nazista. Em sua terra natal, deixa seus pais, que logo foram deportados e mortos em um campo de concentração. Max se muda para Manchester: “Durante todo o século XIX, a influencia alemã e judaica foi maior em Manchester do que em qualquer outra cidade europeia, e assim,

embora eu tivesse tomado a direção contrária, ao chegar a Manchester me senti de certo modo em casa [...]” SEBALD, 2009, p. 193).

Na Inglaterra, Max Ferber trabalhou como pintor durante dez horas por dia, todos os dias. Em Manchester, ele tem um ateliê de pintura, local no qual o narrador, quando estava de passagem pela cidade, o conheceu, e ele se tornou seu último personagem. A derradeira ocasião em que o narrador se encontra com Max Ferber é quando este sofre um enfisema pulmonar e, por isso, é internado no Withington Hospital. O narrador insinua que caso a doença não acabe rapidamente com a vida de Ferber, ele mesmo dará fim àquele sofrimento, pois “[...] era claro o suficiente que ele [Ferber] considerava seu estado vergonhoso e que tomara a resolução de safar-se dele o mais rápido possível, de um modo ou de outro [...]” (SEBALD, 2009, p. 232). Por isso, alguns críticos interpretam essa passagem como sendo a do suicídio anunciado de Ferber, isto é, ele teria se matado, tal como o fizeram Paul Bereyter e Dr. Selwyn.

O livro *Os emigrantes* termina apresentando as lembranças que o Midland Hotel causa no narrador. Esse edifício foi construído no século XIX e se tornou muito popular, pois havia majestosos bailes e apresentações em seu *music hall*. Entretanto, agora, pelo fim do século XX, não passa de uma construção desbotada e decadente. Mesmo assim, o narrador imagina, por meio de uma acalentadora nostalgia, escutar o “[...] tenor heroico conhecido por Siegfried [...]”: “E agora, sentado no quinto andar do Midland numa espécie de púlpito de vidro acima do abismo, eu o escutava de novo pela primeira vez desde aquela época [...]” (SEBALD, 2009, p. 235).

Antes de prosseguir a caminhada rumo às ampliações sofridas pelas representações literárias do Holocausto, vale a pena fazer uma breve reflexão sobre a convergência entre imagem e texto presente em *Maus* e em *Os emigrantes* para, assim, entender as novas possibilidades advindas dessa interação, que tem um aspecto essencialmente contemporâneo. Isto diferencia essas duas obras de *É isto um homem?*, escrita por Levi, visto que nesta não há diálogo entre imagem e texto.

1.1 O DIÁLOGO ENTRE IMAGEM E TEXTO EM *MAUS* E *OS EMIGRANTES*

Vive-se em uma sociedade cercada pela tradição imagética, a exemplo da presença da televisão, da internet, do cinema, dos *video games* etc. Segundo Tânia Pelegrini, na contemporânea cultura da imagem, “[...] o que se capta, em primeiro lugar, é um contexto

demonstrativo em vez de um contexto verbal [...]” (PELLEGRINI, 2003, p. 15). Percebe-se que houve uma expansão da cultura imagética que já domina muitos meios de comunicação e de artes, desse modo, esta linguagem pode interagir com a escrita linear, havendo duas mídias que estão em diálogo e em espaços de negociação.

As fotografias, os filmes, as pinturas, os vídeos¹⁷ e os quadrinhos são as formas artísticas mais utilizadas para a representação do Holocausto¹⁸. A imagem, principalmente a fotografia, “[...] adquiriu um imediatismo e uma autoridade maiores do que qualquer relato verbal para transmitir os horrores de produção da morte em massa [...]” (SONTAG, 2003, p. 25). Isto é, diante da limitação cognitiva da palavra, a imagem vem interagir com a linguagem verbal ampliando as fronteiras do representável. Contudo, é importante dizer que tais limitações da linguagem verbal podem ser transgredidas graças à liberdade poética do literato: o escritor não tem necessariamente a obrigação de se expressar seguindo as normas da língua, ele pode criar novos vocábulos e desobedecer leis gramaticais, por exemplo.

Segundo Márcio Seligmann-Silva (2006, p. 216), “[...] as tumbas de papel – ou seja as tentativas de dar conta do passado via palavras escritas – são suplementadas aqui [nas produções artísticas atuais] pela presença de imagens e pelo seu jogo em um espaço imagético-verbal que tende para a construção de verdadeiros *hieróglifos da memória* [...]”. O próprio Primo Levi demonstra as dificuldades que a linguagem verbal enfrenta diante dos horrores vividos durante o Holocausto. Levi afirma que as palavras usadas por homens livres não dão conta da significação que se quer passar do que é ser prisioneiro em Auschwitz. Essa discussão será retomada no último capítulo.

Uma maneira interdisciplinar, mesclando imagem e texto, de se representar o Holocausto é encontrada em *Maus* e em *Os emigrantes*. Ambas as obras representam novas

¹⁷ Cf. I will survive: Auschwitz. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=cFzNBzKTS4I>>. Acesso em: 10 jan. 2012.

¹⁸ O regime nazista foi um dos grandes expoentes da atual cultura da imagem. De acordo com Vilém Flusser, o nazismo contribuiu para a ascensão da imagem na cultura contemporânea. Assim, essa perspectiva imagética também influenciou as representações dos acontecimentos históricos, especialmente do Holocausto. Este é um evento moderno que foi produzido e popularizado pelo uso da imagem. Um bom exemplo é o cinema, pois esta mídia foi excessivamente utilizada pelos nazistas para propagandear sua ideologia política. Adolf Hitler, juntamente com Joseph Goebbels, que era seu ministro da propaganda, utilizou o cinema alemão para divulgar suas ideologias nazistas. Leni Riefenstahl, renomada cineasta, dirigiu grandes filmes com esse intuito, tais como *O Triunfo da Vontade* (1935), *O Festival das Nações e Festa da Beleza* (1938). Os dois últimos mostraram os Jogos Olímpicos de Berlim, em 1936, promovendo o orgulho nacional, já que o regime nazista obteve certo sucesso naqueles Jogos. Na primeira metade do século XX, a fotografia também começou a estampar capas de jornais e revistas para apresentar os horrores da Segunda Guerra Mundial. Além disso, Hitler pretendia estabelecer uma política que estava visivelmente embasada em uma “estética da imagem”, visto que, segundo a abordagem nazista, os arianos seriam a maior expressão de uma pureza racial que era bela e majestosa, em detrimento da cultura degenerada e doentia que seria representada pelos judeus e por membros de outros grupos indesejáveis (ciganos, homossexuais, negros, entre outros). Assim, tal como ocorreu durante o reinado nazista, a representação do Holocausto não podia deixar de se basear na imagem.

tentativas de se representar o Holocausto proporcionadas pelo surgimento de modernos meios de comunicação e de reprodução de informações, tal como a emergência da imagem como uma maneira inovadora de transmitir conhecimentos. São duas narrativas que demonstram as possibilidades contemporâneas de representação desse evento, a despeito dos aspectos que permanecem inapreensíveis em relação ao Holocausto. É relevante notar que as dificuldades representativas são amenizadas por meio da inserção da imagem ao texto, pois ao se utilizar duas mídias, as possibilidades de representação se duplicam, uma podendo auxiliar na expressão da outra. Portanto, Sebald e Spiegelman fazem interagir imagem e texto para aprimorar a representação do Holocausto.

Como declara Lucia Santaella, “[...] dessa mistura de meios e linguagens resultam experiências sensório-perceptivas ricas para o receptor [...]” (SANTAELLA, 2005, p. 12). Deste modo, a convergência de imagem e texto cria um modo de representação que pode ampliar e aprofundar as sensações despertadas no leitor. O quadrinho que segue logo abaixo, extraído da obra *Maus*, demonstra que a imagem tem a possibilidade de expressar, de forma veloz e direta, as mortíferas cenas arquitetadas pelos nazistas, uma vez que “[...] a fotografia oferece um modo rápido de apreender algo e uma forma compacta de memorizá-lo. A foto é como uma citação ou uma máxima ou provérbio [...]” (SONTAG, 2003, p. 23). A imagem produz uma leitura em superfície, diferentemente do texto, no qual a ideia só é apreendida pela leitura vagarosa e linear. Na escrita, as imagens se desenrolam em linhas.

Na leitura das palavras, a subjetividade parece influenciar mais na transmissão de informações do que quando se utiliza a imagem, uma vez que, devido aos desenhos gráficos, “[...] nas histórias em quadrinhos imagina-se pelo leitor [...]” (EISNER, 1999, p. 122). Ou seja, empregam-se imagens para expressar aquilo que o leitor já imaginaria apenas por meio das palavras, já que, ao ler um texto, o leitor, isoladamente, constrói na mente as situações descritas no livro. No exemplo abaixo, este fato é evidente, uma vez que tanto Vladek descreve como é feita a macabra cremação dos corpos dos prisioneiros, quanto as imagens que se seguem materializam essa ideia: primeiro, observam-se os próprios prisioneiros posicionando os cadáveres e, depois, o horror completo, quando estes são queimados, alguns, até mesmo, vivos.

Figura 3 – Morte nos crematórios dos campos de concentração nazistas



In: SPIEGELMAN, Art. **Maus**: a história de um sobrevivente. Tradução Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 232.

A leitura inicial de uma imagem costuma ser instantânea, na superfície, assim só depois de se captar a ideia central da imagem que se alcança os detalhes, as miudezas expressivas. Lê-se uma imagem mais rapidamente do que o texto porque esta se abre para o leitor em menos tempo. O tempo transcorrido para que a mensagem seja recebida é aproveitado de forma mais densa. Há essas diferenças de leitura, já que são duas mídias distintas que convergem. A partir dessa interação, “[...] podemos admitir que atualmente o ‘pensamento-em-superfície’ [imagem] vem absorvendo o ‘pensamento-em-linha’ [texto, escrita], ou pelo menos aprendendo como produzi-lo [...]” (FLUSSER, 2007, p. 110). Dessa maneira, considerando-se o quadrinho exposto, percebe-se, notavelmente, que a interação entre imagem e texto amplia as fronteiras e as alternativas para a representação do Holocausto porque faz dialogar o “pensamento-em-linha” com o “pensamento-em-superfície”.

Porém, deve-se lembrar de que “[...] convergir não significa identificar-se. Significa, isto sim, tomar rumos que, não obstante as diferenças, dirijam-se para a ocupação de territórios comuns, nos quais as diferenças se roçam sem perder seus contornos próprios [...]” (SANTAELLA, 2005, p. 7). Em *Maus* e em *Os emigrantes* há a convergência entre mídias, e

estas interseções “[...] implicam também as tensões dos elementos híbridos convergidos, partes que se desgarram e não chegam a fundir-se completamente [...]” (MACHADO, 2008, p. 78). Imagem e texto se relacionam, produzindo um diálogo complexo e admirável, contudo cada linguagem mantém certas estruturas e construções próprias de seu meio.

Ao analisar a sequência de quadrinhos exposta acima, percebe-se que as calhas¹⁹ – termo que se refere aos espaços em branco que separam cada quadrinho – são fundamentais para o encadeamento narrativo, pois o seguimento narrativo é configurado pela separação de cada quadrinho. É isto que expõe um momento estanque que só se movimenta com a leitura do quadrinho seguinte e, assim, forma-se o ritmo da história.

Existe o termo “arte sequencial”, cunhado por Eisner (1999), para designar os quadrinhos, mas que também define os romances gráficos, como é o caso de *Maus*. Dessa forma, Scott McCloud, inspirado pelos conceitos de Will Eisner, formulou uma definição mais específica para os quadrinhos: “[...] imagens pictóricas e outras [incluindo aqui a escrita] justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador [...]” (McCLOUD, 2005, p. 9). *Maus*, neste momento, está sendo estudado mediante o ressaltamento das especificidades de seu gênero, os quadrinhos, uma vez que este possui uma linguagem própria na qual predomina a interação entre imagem e texto, aspecto próprio da arte quadrinesca.

Sebald também traz a inserção da imagem no ambiente do texto literário. Durante o desenrolar da narrativa, há fotografias que fazem referência ao que foi escrito. As fotografias em *Maus* e em *Os emigrantes* são, ao estilo do início do século XX, em preto e branco (PB), relembrando os primórdios da fotografia, momento em que esta possuía uma relevante vertente documental. São, em sua maioria, retratos e paisagens, que, aparentemente, se prendem a seu referente.

Assim, com a autoridade representativa vinda por meio de fotografias-documento, os escritores têm a possibilidade de construir confiáveis biografias, nas quais o pacto com o leitor é facilmente estabelecido. Vale mencionar que a literatura testemunhal é uma das abordagens narrativas mais populares da sociedade atual. Há uma contemporânea cultura da memória, na qual o testemunho é cada vez mais requisitado. Deste modo, as fotografias

¹⁹ Calha é a tradução da palavra *gutters*, termo cunhado por Will Eisner. Todavia, no livro *Desvendando os quadrinhos*, escrito por Scott McCloud, a tradução deste vocábulo foi feita como sarjeta.

exercem o poderoso papel de autorizar, “inquestionavelmente”, a veracidade dessas narrativas²⁰.

Entretanto, ao observar com mais atenção, percebe-se que as fotografias-documento, que tanto ratificam a realidade das narrativas, não passam, em muitos casos, de construções. Nas palavras de Sarlo, “[...] as ‘visões do passado’ são construções [...]” (SARLO, 2007, p. 12). Aliás, a narrativa é uma fabricação. Em *Maus*, a fotografia de Vladek usando o uniforme listrado de prisioneiro de Auschwitz é um documento forjado, tirado no pós-guerra, pois o próprio Vladek declara: “[...] uma vez eu vai a lugar de fotografia que tinha uniforme novo, limpo, para fazer fotos de recordação...” (SPIEGELMAN, 2005, p. 294). Como se vê na imagem abaixo, Vladek está com o uniforme limpo e bem ajustado, algo muito improvável de acontecer em Auschwitz, campo no qual esteve aprisionado, pois, como mencionado no próprio livro, “[...] no neve eles jogaram uniformes pra nós. Eles nem olhava o tamanho da roupa que jogava [...]” (SPIEGELMAN, 2005, p. 186).

Nota-se também que, na foto em questão, mechas do cabelo de Vladek estão à mostra quando se sabe que era rotina, em Auschwitz, rapar a cabeça e outras partes do corpo que possuem pelos para evitar piolhos. E, por fim, no plano de fundo da fotografia, há uma cortina, elemento próprio de estúdios fotográficos. Apesar de os nazistas serem rigorosos arquivistas, Vladek em momento algum menciona o fato de ter sido fotografado em Auschwitz. Portanto, embasada nessas constatações e na própria afirmação de Vladek, percebe-se que esta fotografia é uma prova construída. Mesmo assim, é preciso lembrar que, para o pai de Art Spiegelman, a fotografia é uma terrível recordação dos horrores vividos naquele período de repressão, forjada com o intuito de se ter um documento que comprove seu aprisionamento em tal campo de concentração.

²⁰ No segundo capítulo deste trabalho, ideias que envolvem a “era do testemunho” serão tratadas de forma mais aprofundada, até por ser esta uma das grandes tendências contemporâneas literárias e artísticas.

Figura 4 – Retrato de Vladek



In: SPIEGELMAN, Art. **Maus**: a história de um sobrevivente. Tradução Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 294.

A escrita fotográfica entra em cena, visto que a fotografia pode ser uma forma de Vladek se expressar. A confiabilidade na narrativa biográfica é posta em dúvida, já que uma situação “real” pode ser forjada. Já em *Os emigrantes*, toda a narrativa é construída, não se trata de uma biografia e, sim, de contos ficcionais que, juntamente com as fotografias e os relatos testemunhais, estabelecem uma história confiável, como já mencionado. O leitor chega ao ponto de esquecer que se trata de uma ficção, pois a interação entre texto e imagem estrutura um convincente “efeito de real”.

W. G. Sebald, em *Os emigrantes*, forja um poderoso jogo narrativo por meio do qual quatro contos ficcionais são facilmente tidos como legítimas biografias pelo leitor mais desatento. Alguns críticos chegaram a atribuir ao livro um *status* documental, pelo alto teor de factualidade que o autor proporcionou a sua obra por meio da inserção das fotografias em PB, de desenhos gráficos, de mapas e por causa dos testemunhos coletados. Todavia, ao se analisar mais de perto, compreende-se que toda a narrativa foi construída com a finalidade de manifestar a retórica do fato, de estimular a sensibilidade e a comoção que uma autêntica biografia costuma transmitir. Especula-se que as fotografias e as gravuras presentes nesse livro foram coletadas em antiquários ou feitas pelo próprio autor, podendo ter outras origens

também²¹. Como já foi dito, os personagens Dr. Henry Selwyn e Paul Bereyter foram embaixados em indivíduos reais, o que demonstra a busca de Sebald pelo testemunho, por experiências verdadeiras que tragam o “efeito de real” para sua narrativa.

A construção da realidade é estruturada de maneira extremamente convincente, como se observa no exemplo a seguir. O narrador, ao contar sobre a vida de um dos emigrantes, o Ambros Adelwarth, seu tio-avô, estrutura o seguinte diálogo entre prosa literária e fotografia:

Depois de passar o verão em Deauville, Cosmo e Ambros viajaram a Constantinopla e Jerusalém via Paris e Veneza. Não posso lhe dar nenhuma informação sobre essa viagem, disse tia Fini, porque tio Adelwarth jamais respondia a perguntas a respeito. Mas existe um retrato dele com trajes árabes, da época em que esteve em Jerusalém. Além disso, disse tia Fini, guardo uma espécie de diário [escrito em uma agenda antiga] que Ambros mantinha na época, escrito numa letra minúscula (SEBALD, 2009, p. 97-98).

Figura 5 – Ambros Adelwarth com trajes árabes, em Jerusalém



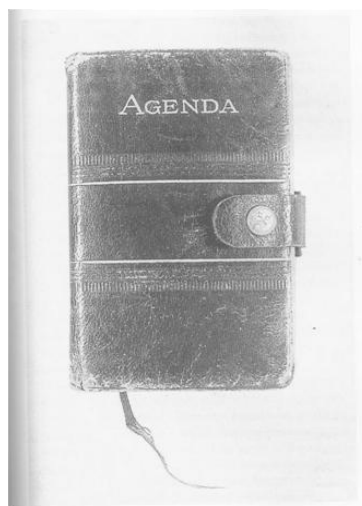
In: SEBALD, W. G. **Os emigrantes**: quatro narrativas longas. Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 97.

O trecho citado da narrativa é seguido pela fotografia acima que deve comprovar o fato de Adelwarth ter viajado para Jerusalém, pois ele está usando vestes tipicamente árabes e segurando um narguilé. Até fotografias do suposto diário de Ambros Adelwarth são exibidas

²¹ Cf. O ANJO da História: como o passado assombra os personagens do extraordinário escritor alemão W. G. Sebald. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/300408/p_136.shtml>. Acesso em: 21 jan. 2011.

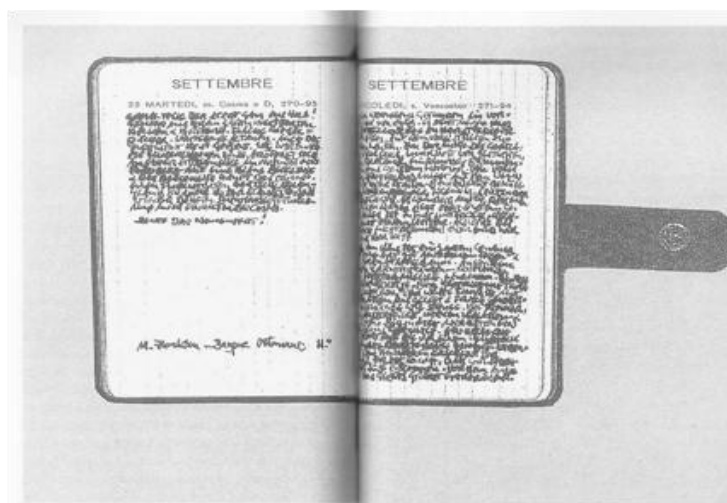
pelo narrador, no momento em que este lê tal evidência para entender a trajetória de vida de seu tio-avô, como se vê nas imagens abaixo. Sebald fornece infindáveis provas documentais, aspecto próprio da fotografia, pois esta “[...] por muito tempo procurou ser uma prática artística em torno da ideal conjugação de um enquadramento documentário (por construção) e de uma composição geometricamente interessante [...]” (AUMONT, 1993, p. 154). Essa intenção documental da fotografia está evidente nas imagens expostas aqui, pois as fotos, em conexão com o texto, são construídas, em sua maioria, para serem, na medida do possível, bem enquadradas e centradas, pois possuem finalidade documental, isto é, o desígnio de comprovar a realidade da narração concebida em *Os emigrantes*.

Figura 6 – Capa do diário de Ambros Adelwarth



In: SEBALD, W. G. **Os emigrantes**: quatro narrativas longas. Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 129.

Figura 7 – Interior do diário de Ambros Adelwarth



In: SEBALD, W. G. **Os emigrantes**: quatro narrativas longas. Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 134-135

Sebald cria uma ilusão referencial graças à qual se imagina estar em contato, a partir da leitura da obra literária, com a realidade concreta, quando se está, na verdade, dando significado a essa realidade encenada por meio de estratégias narrativas (fotografias, desenhos, testemunhos). Nota-se que aquilo que mais se pretende passar por real é o que mais se expõe à suspeita de não sê-lo. Assim, compreende-se que o “efeito de real” faz referência à veracidade suscitada pelo texto mais do que ao próprio objeto referido, ou seja, a intenção é representar a realidade convincentemente mais do que representar determinada viagem ou acontecimento. A coerência da descrição narrativa, aqui construída por fotografias, é essencial para legitimar a veracidade do discurso do narrador, já que “[...] o primado do detalhe é um modo realista-romântico de fortalecimento da credibilidade do narrador e da veracidade de sua narração [...]” (SARLO, 2007, p. 51). Como afirmou o próprio Sebald, em relação a seu jogo entre realidade e ficção, “[...] as histórias fazem de conta que são verdadeiras [...]” (VERAGUTH, 2003, p. 34).

Maus e *Os emigrantes* ampliam o conceito de fotografia ao subverter a ideia de um fazer fotográfico que se limita ao índice, ou seja, a referência à realidade. Explicita-se a escrita fotográfica, a construção do referente e a individualidade dos sujeitos fotografados (o Outro), já que são obras que possuem certa feição biográfica, são literaturas de testemunho. Há uma relação intimista entre os narradores e os personagens, tal como ocorre em um álbum de família. Art narra a história de seu próprio pai, havendo “[...] uma igual fusão com o Outro [...]” (ROUILLÉ, 2009, p. 184), que não é mais o Outro e sim seu semelhante. Em *Os emigrantes*, o narrador relata a história de pessoas com quem se relacionou em certo

momento, tais como seu tio-avô, seu professor do primário, seu amigo pintor. Assim, os dois livros “[...] privilegiam a captação expressiva (de uma cena fugidia) em detrimento das qualidades da foto [...]” (ROUILLÉ, 2009, p. 185). Focalizam novas abordagens e perspectivas que a fotografia pode assumir, fugindo do simples documento ao trazer à tona aspectos sentimentais e biográficos das pessoas fotografadas.

Nos dois livros, os autores explicitam quão plausíveis são as construções de realidades confiáveis, havendo uma problematização da relação entre realidade e ficção. *Maus* e *Os emigrantes* demonstram que os limites que separam realidade e ficção são, cada vez mais, tênues. A ficção pode se passar por realidade quando há uma engenhosa narrativa, como a criada por Sebald. E também o testemunho “real” pode ser revertido por efeitos ficcionais, como operou Art Spiegelman, utilizando o antropomorfismo e a escrita fotográfica. Como assevera Huyssen, “[...] nem sempre é fácil traçar uma linha de separação entre passado mítico e passado real, um dos nós de qualquer política de memória em qualquer lugar. O real pode ser mitologizado tanto quanto o mítico pode engendrar fortes efeitos de realidade [...]” (HUYSSSEN, 2000, p. 16).

Spiegelman questionou a classificação do *The New York Times Book Review* que destinou a sua obra a estante de *fiction*. Art, na carta que enviou para redação da instituição, afirma que sua obra possui caráter literário, todavia a categoria “[...] ficção’ indica que a obra não é factual [...]” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 386, tradução nossa)²². Art reclama a veracidade do testemunho de seu pai e, portanto, sugere que se crie uma “terceira coluna”, como diz Marcio Seligmann-Silva, uma “[...] que conjugue ‘ficção’ e testemunho [...]” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 386).

Vale dizer, ainda, que ficção é parte integrante de qualquer representação, mesmo que seja de acontecimentos históricos. Segundo Seligmann-Silva, “[...] a verdade é que esse limite entre ficção e a ‘realidade’ não pode ser delimitado. E o testemunho justamente quer resgatar o que existe de mais terrível no ‘real’ para apresentá-lo. Mesmo que para isso ele precise da literatura [...]” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 379).

Por fim, Spiegelman e Sebald alocam as narrativas sobre o Holocausto, seja em um quadrinho biográfico ou em falsas biografias, na fronteira entre a realidade e a ficção, entre fatos e a imaginação. Ambos os artistas arquitetam jogos narrativos que fogem, de acordo com Antoine Compagnon, dessa “[...] violenta lógica binária, terrorista, maniqueísta, tão ao gosto dos literatos [...] que nos leva a alternativas dramáticas e nos joga contra a parede e os

²² No original: “fiction’ indicates that a work isn’t factual” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.386).

moinhos de vento. Ao passo que a literatura é o próprio entre-lugar, a interface [...]” (COMPAGNON, 2001, p. 138). Analisando *Maus* e *Os emigrantes*, conclui-se que até a fotografia pode se inserir nesse tênue espaço, entre realidade e ficção.

O estudioso Karl Schollhammer pondera sobre uma categoria de realismo por meio da qual se pode observar os livros *Maus* e *Os emigrantes*. É o realismo traumático que deve ser analisado como aquele que está conectado e, ao mesmo tempo, desconectado com a realidade, como aquele que é real e, ainda, artificial. Esse realismo procura expressar as situações mais cruéis e violentas da sociedade que estão ligadas à morte, como o Holocausto.

O realismo traumático radicaliza o efeito chocante das representações e procura impor, a seus espectadores, um choque diante do real ao expressar os imensos massacres que o homem é capaz de arquitetar. Segundo esta perspectiva, há “[...] uma paixão do real que não mais distingue o que de fato aconteceu do que a imaginação criou sintomaticamente. Os efeitos reais e fantasmáticos são, na perspectiva do trauma, os mesmos [...]” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 87). A partir desse ponto de vista, “representações e discursos devem ser lidos como máscaras do real, que ao mesmo tempo denota e encobre [...]” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 81). Desse modo, percebe-se que o intercâmbio entre realidade e ficção é próprio desse realismo traumático, que já não mais se preocupa em distinguir a imaginação dos fatos reais, como é o caso das narrativas de Art e Sebald.

É interessante mencionar que a imaginação também se faz presente na medida em que se percebe a existência de um conceito, forjado por Paul Ricoeur, denominado “lembrança-imagem”, isto é, recordações que são representadas por imagens. Não só as imagens gráficas, como as fotografias, mas, especialmente, as imagens mentais estruturadas pelo intelecto por meio das lembranças disponíveis. Através das lembranças-imagens, as recordações são verbalizadas²³, e só assim a memória se estabelece de forma consistente na mente. Portanto, a partir da lembrança-imagem que é empregada nas representações testemunhais, como em *Maus* e em *Os emigrantes*, há a inclusão da ficção nas narrativas de memória, as quais, paradoxalmente, costumam procurar por uma referência à realidade.

É sob o signo da associação de ideias que está situada essa espécie de curto-circuito entre memória e imaginação: se essas duas afecções estão ligadas por contiguidade, evocar uma – portanto, imaginar – é evocar a outra, portanto, lembrar-se dela. Assim, a memória, reduzida à lembrança, opera na esteira da imaginação (RICOEUR, 2007, p. 25)..

²³ Vale a pena expor a distinção entre recordar e lembrar. A recordação acontece quando se busca na memória determinada situação do passado, é evocar conscientemente lugares e personagens remotos. Já a lembrança surge espontaneamente, motivada pelo reconhecimento inconsciente do passado em algum elemento do presente. Contudo, embora haja essa diferenciação salutar, ambos os conceitos podem ser sinônimos por possuírem significados similares. É assim que eles serão empregados neste trabalho.

Dessa forma, o imaginário arma ciladas para a memória quando a lembrança assume composições em imagens, o que pode demonstrar a perda da confiabilidade na fidelidade da memória. De acordo com Halbwachs, “[...] a algumas lembranças reais se junta uma compacta massa de lembranças fictícias [...]” (HALBWACHS, 2006, p. 32). A biografia literária caminha entre a liberdade poética que induz à ficção e o anseio por verdade ao se procurar ater apenas àquilo que de fato ocorreu. Assim, não há motivos para acreditar que realidade e ficção não possam dialogar entre si e, até mesmo, compartilhar o mesmo espaço, ou seja, no testemunho.

Sebald e Spiegelman demonstram que o tema Holocausto produz uma multiplicidade de representações, sendo impossível estabelecer uma única realidade representacional que respeite a “coisa em si”, a “verdade dos fatos”. De acordo com Juremir Machado Silva, “[...] todo imaginário é real. Todo real é imaginário. O homem só existe na realidade imaginal. Não há vida simbólica fora do imaginário [...]” (SILVA, 2006, p. 7). O imaginário é uma construção subjetiva, assim cada sobrevivente do Holocausto possui uma experiência particular, produzindo lembranças singulares sobre esse controverso acontecimento histórico. Há, desse modo, uma pluralidade discursiva que é flexível em torno do Holocausto, o que nega a existência de uma verdade concreta, que seria imutável. Assim sendo, “[...] se já não é possível sustentar uma Verdade, florescem em contrapartida verdades subjetivas que afirmam saber aquilo que, até três décadas atrás, se considerava oculto pela ideologia ou submerso em processos pouco acessíveis à introspecção [...]” (SARLO, 2007, p. 39).

Os dois autores aqui analisados expõem a permeabilidade entre realidade e ficção. A multiplicidade representacional percebida em suas obras também vem à tona por meio de uma convergência entre mídias. Isto é, “[...] em lugar de pensar os meios individualmente, o que começa a interessar agora são as passagens que se operam entre a fotografia, o cinema, o vídeo e as mídias digitais [...]” (MACHADO, 2008, p. 69) e, no caso deste trabalho, a literatura também. A interação entre diferentes meios de comunicação, para a construção de uma narrativa, amplia as possibilidades artísticas representacionais. A tendência é a sinestesia, a interação de planos sensoriais diferentes em que “[...] o núcleo duro de um meio, além de já expandido, ecoa em outro [...]” (MACHADO, 2008, p. 72). Portanto, as teorias sobre a irrepresentabilidade do Holocausto se tornam cada vez menos sólidas, pois, ao se utilizarem do intercâmbio entre mídias para expressar a inexistência de uma única realidade, Sebald e Art alocam esse acontecimento na esfera do representável. *Maus* e *Os emigrantes*, sendo duas obras sinestésicas, sem dúvida expressam possíveis representações do Holocausto.

A despeito de haverem outras tentativas bem sucedidas, como é o caso da obra *Os emigrantes*, os quadrinhos, em geral, representam uma consciente demonstração da convergência das mídias, do texto com a imagem, da sinestesia. Os quadrinistas podem fazer com que as letras sejam lidas como imagem, na superfície. Segundo Eisner, “[...] o tratamento visual das palavras como formas de arte gráfica é parte do vocabulário. O letreiramento, tratado ‘graficamente’ e a serviço da história, funciona como uma extensão da imagem [...]” (EISNER, 1999, p. 10). Por exemplo, ao se desenhar as letras com gotas de sangue pingando, podem-se transmitir as ideias de morte, assassinato e dor. Nota-se que o fazer da escrita foi influenciado por um aspecto da mídia imagem, pois ao trabalhar o desenho das letras é possível transmitir informações além das que estão expressas nas palavras. Desse modo, retornando ao início da discussão, fazendo um trajeto circular, percebe-se que essa estratégia dos quadrinhos demonstra uma tendência moderna da cultura da imagem, segundo a qual se atribuem conceitos imagéticos a outros meios de comunicação.

Antes de se continuar a trajetória rumo às expansões sofridas pelas representações literárias do Holocausto, vale a pena perpetrar uma análise sobre o ambiente social e cultural que possibilitou a popularização progressiva deste tema para, assim, se estudar os livros – *Maus* e *Os emigrantes* – de forma mais consciente e compreendendo outras discussões que podem ser úteis para se atingir a meta dessa pesquisa: ultrapassar as cercanias dos campos de concentração, ou seja, destacar representações alternativas que escapam do discurso unificado sobre o Holocausto.

2 DEBATES EM TORNO DA CERCA

A partir da ideia de analisar discursos que ultrapassam as fronteiras de arame farpado, ou seja, aquilo que foge do comumente requisitado sobre as representações do Holocausto e que, aqui, está ligados à categoria literária, vê-se a transformação do pacto autobiográfico. As interpretações sobre o Holocausto, para as quais o gênero autobiográfico foi largamente empregado para se dar autoridade aos representantes de um evento traumático, tornaram-se maleáveis. Com a morte de grande parte dos sobreviventes e das testemunhas oculares, com o distanciamento do ocorrido, com as comemorações pelos 70 anos do início da Segunda Guerra Mundial e, ainda, com o Holocausto se tornando um explícito objeto da cultura de massa, as formas de representações literárias e artísticas foram expandidas. Nesse momento, por exemplo, quem passa a representar o Holocausto é a segunda geração: filhos de sobreviventes como Art Spiegelman e, também W. G. Sebald, cujo pai foi um soldado alemão que serviu à causa nazista.

Philippe Lejeune, no livro *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*, expõe seu conceito de que uma autobiografia exige um pacto de confiança entre o leitor e o escritor. Em seu trabalho inicial, de 1971, Lejeune demonstra uma “[...] recorrência obstinada de um certo tipo de discurso dirigido ao leitor, o que chamei ‘pacto autobiográfico’. [...] um ato de linguagem, performativo, que fazia o que dizia. Era uma promessa [...]” (LEJEUNE, 2008, p. 72). Contudo, em 2001 com essa ideia já reelaborada, o autor passou a entender que no “[...] pacto autobiográfico, como aliás, em qualquer ‘contrato de leitura’, há uma simples proposta que só envolve o autor: o leitor fica livre para ler ou não e, sobretudo, para ler como quiser [...]” (LEJEUNE, 2008, p. 73). Isto é, o pacto só acontece se o leitor se dispuser a cumpri-lo, exigindo-se, assim, reciprocidade. De 1971 até 2001, o conceito de autobiografia foi ampliado através, por exemplo, da criação de outros termos que designam esse tipo de narrativa para fugir de conceitualizações padronizadas que costumam trazer limitações, como “relatos de vida”, “escritas do eu” e “escritas de si”.

Dessa maneira, em relação às representações contemporâneas do Holocausto, nota-se que aquilo que deveria ser uma simples autobiografia está sendo narrado por intermédio de um terceiro, que conta a história a seu modo, por meio de testemunhos recolhidos. Como se vê em *Maus*, há dois tempos narrativos interpolados: o passado, referente aos relatos de Vladek sobre o Holocausto (1939-1945), reestruturado pela habilidade literária e gráfica de Art, e o presente, construído mediante a convivência entre Art e seu pai durante a produção do

quadrinho – este é momento do testemunho e da lembrança que se dá no presente em direção ao passado.

Art Spiegelman utiliza o requadro, o contorno que define o limite de cada quadrinho, como recurso narrativo para marcar a mudança de tempos, já que dois tempos paralelos são narrados. O contraste entre as duas imagens abaixo expressa, claramente, como é feita a transição do tempo passado para o presente. O passado, ocorrido entre 1939-1945, repleto de guerras e de opressão, é representado por um traço rígido e reto em forma de retângulo ou de quadrado. Contudo, quando Art volta para o presente, no momento da recordação e da narração feita pelo seu pai, esses quadrinhos costumam ser retratados com o requadro eliminado, sem traçado, para expressar fluidez, o que é exemplificado pela Figura 8 a seguir. Isto dá a ilusão de espaço ilimitado (cf. EISNER, 1999), pois, no presente, as situações estão se desenrolando, não há nada de concreto e de definido por “o que aconteceu”, mas, sim, é tempo do que “está acontecendo”, do que está se definindo continuamente.

Figura 8 – Do passado para o presente: 1) a reconstrução da guerra entre Polônia e Alemanha; 2) o relato de pai para filho sobre o conflito



In: SPIEGELMAN, Art. **Maus**: a história de um sobrevivente. Tradução Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 47.

De acordo com as imagens acima, nota-se que a parte que reconstrói os eventos ocorridos entre 1939-1945, no passado, é densa e aflitiva, como é perceptível pelo aspecto gráfico. O preto e branco dos desenhos, com fundos bem definidos e traçados, trazem uma cinzenta atmosfera de dor e sofrimento que, às vezes, chega a sufocar o leitor pelo excesso de informação. Já no presente, em que não há requadro, retratam-se, em sua maioria, ambientes aconchegantes, nos quais o fundo branco predomina, o que demonstra um ambiente mais livre

e menos repressor. Na Figura 8, Vladek está narrando o conflito inicial entre poloneses e alemães de 1939, batalha que durou pouco, pois logo os poloneses foram derrotados. No primeiro quadrinho, está o jovem Vladek uniformizado, atuando, em meio à floresta, como soldado polonês, e, no segundo, sem requadro, ele já idoso narra para Art como foi feito o treinamento para se participar desse conflito. No presente, os cenários são formados pelos cômodos e móveis da casa e por jardins, ambientes familiares, já no passado, a paisagem se torna áspera, repleta de uniformes listrados e com planos de fundo aterrorizantes, como se vê na Figura 9, abaixo.

Figura 9 – Do passado para o presente: 1) o cenário aterrorizador em Auschwitz; 2) narração de experiências vividas em Auschwitz



In: SPIEGELMAN, Art. **Maus**: a história de um sobrevivente. Tradução Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 187.

Na narração feita da Segunda Guerra, costuma-se retratar espaços fechados, como os *bunkers*²⁴ ou o bloco no qual os prisioneiros dormiam em Auschwitz, para se transmitir as sensações de confinamento e encerramento. Nos blocos, eram feitas inspeções para se averiguar a ausência de algum prisioneiro, situação que está sendo representada no primeiro quadrinho da Figura 9. Nessa ocasião, Vladek narra como foi capturado pela Gestapo. Ele teve a intenção de fugir da perseguição nazista emigrando para Hungria, mas os poloneses que

²⁴ *Bunker* designa os esconderijos feitos em porões ou sótãos muito utilizados durante a Segunda Guerra Mundial. Tanto os perseguidos judeus quanto os nazistas e o próprio Hitler recorreram a esta estratégia quando a derrota era iminente; eles usufruíram dessa construção para não serem capturados.

lhes haviam providenciado passagens e seu disfarce o traíram ao avisar para a Gestapo sobre a presença de judeus escondidos no trem. Foi desse modo que Vladek e Anja Spiegelman acabaram chegando a Auschwitz, e não na, até então, liberta Hungria. Nas histórias sobre o passado, quando há um ambiente aberto, a chaminé isolada expressa claramente o destino dos judeus durante o nazismo: os crematórios.

Há uma evidente ampliação do número de escritores que falam sobre o Holocausto, que agora passaram de uma geração para a outra, para os filhos de sujeitos envolvidos no Holocausto. Em *Os emigrantes*, ocorre algo parecido, o narrador conta a história de vida de quatro judeus e também, de certo modo, um pouco da sua própria biografia no momento em que recolhe relatos contidos em diários, fotos e pessoas. Nota-se que Sebald transita entre o discurso em primeira pessoa (autobiografia) e em terceira pessoa (biografia). Na passagem a seguir, Dr. Selwyn, usando “eu”, relata a sua experiência com o nazismo: “Os anos da Segunda Guerra e suas décadas seguintes foram para mim uma época cega e nefasta, sobre a qual não seria capaz de dizer nada, mesmo se quisesse [...]” (SEBALD, 2009, p. 27).

No trecho seguinte, há o narrador, utilizando “ele”, um discurso em terceira pessoa, para descrever as atitudes excêntricas de Selwyn: “De algum modo me dou bem com eles [os animais e plantas], disse Dr. Selwyn com um sorriso inescrutável, e, levantando-se, estendeu a mão em despedida [...]” (SEBALD, 2009, p. 27).

Figura 10 – O refúgio do Dr. Selwyn, o ermitão



In: SEBALD, W. G. **Os emigrantes**: quatro narrativas longas. Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 9.

Esta é a primeira imagem que aparece antes mesmo do início da narração em texto, o que prenuncia o trágico destino deste personagem. Dr. Selwyn se tornou, com a solidão surgida com o passar dos anos, um ermitão. Sem a esposa, sem os amigos, ele encontrou seu único abrigo e companhia em meio a plantas e animais. O próprio narrador afirma que a casa desse personagem era coberta pela natureza verdejante: “[...] na face norte, onde os tijolos tinham esverdeado e uma hera mosqueada cobria parcialmente os muros, uma trilha revestida de musgo passava ao lado da entrada de serviço [...]” (SEBALD, 2009, p. 9). Desse modo, a fotografia acima profetiza o futuro desse personagem que, além de passar o resto dos seus dias de vida rodeado pela natureza, também passaria por isso depois de sua morte. Somente por meio do sepultamento este personagem faria, definitivamente, parte da natureza.

Dr. Selwyn completou o seu isolamento da sociedade após ter se matado com um tiro de espingarda. Desse modo, seus restos mortais vão estar, para sempre, enterrados debaixo do gramado desse cemitério. O enquadramento da fotografia revela a preferência desse personagem pelos componentes naturais. No centro e no alto da imagem, há uma gigantesca e volumosa árvore que recobre a maior parcela do ambiente fotografado e que está cercada por lápides – o elemento principal são as plantas. Os cadáveres dos seres humanos que estão enterrados são a informação secundária, assim os itens naturais (árvores, galhos e gramado)

chamam mais atenção. Observa-se que também na morte apenas as plantas e os animais fizeram companhia ao Dr. Selwyn, não houve familiares para chorar sob seu túmulo. Pode-se dizer que depois da dor e da perseguição que a cinzenta sociedade ocidental civilizada impôs a sua comunidade, de judeus, somente a natureza poderia representar um refúgio para o Dr. Selwyn, e apenas ali ele gostaria de estar.

Nota-se que o autor/narrador reconstrói a biografia dos emigrantes a partir da sua própria percepção sobre os testemunhos desses personagens e de seus conhecidos. A narrativa é estruturada tanto na primeira pessoa – para o relato dos emigrantes ou dos amigos e familiares deles, ou ainda do próprio narrador, sendo que Sebald não utiliza o travessão para anunciar que se trata de uma fala – como com o discurso em terceira pessoa – que se refere à história de vida dos quatro emigrantes, pois eles são o objeto de investigação do narrador.

O pacto autobiográfico foi modificado, segundo as limitações da definição inicial, pois na literatura contemporânea sobre o Holocausto não há, claramente, uma autobiografia, como se vê em *É isto um homem?*, de Levi, e, sim, uma mistura entre biografia e autobiografia, entre a biografia dos protagonistas (Vladek, e os quatro emigrantes) e a autobiografia dos narradores (Art Spiegelman e o narrador forjado por Sebald). Assim, o pacto com o leitor se procederá de modo diverso do que se dá com uma autobiografia tradicional. Em *É isto um homem?*, para o pacto se estabelecer é necessário confiar apenas em Primo Levi, já em *Maus*, a confiança deve ser depositada em Art e em Vladek Spiegelman; e em *Os emigrantes*, deve-se confiar no narrador e nos relatos dos quatro emigrantes e no das pessoas que o conheceram.

Para se entender porque o Holocausto se tornou um dos espetáculos (trágicos) da sociedade contemporânea, e o processo que levou a essa transformação do pacto autobiográfico, é preciso analisar a reabilitação da memória das vítimas do Holocausto. O trauma recente e/ou a ausência de voz ativa para tais testemunhos pode ser uma explicação para o inicial silenciamento em relação ao Holocausto. Nos termos de Michel Pollack, “[...] o silêncio parece se impor a todos aqueles que querem evitar culpar as vítimas. E algumas vítimas, que compartilham essa mesma lembrança ‘comprometedora’, preferem, elas também, guardar silêncio [...]” (POLLACK, 1992, p. 6). Os países europeus mais afetados pela Segunda Guerra Mundial viviam um momento de silenciamento pelo constrangimento do horror. Nessa circunstância as vítimas tinham que ser inseridas na sociedade novamente e alguns indivíduos envolvidos no nazismo também faziam parte da reconstrução do país. No pós-guerra, as vítimas do Holocausto se constrangiam pelo passado de perseguição, e os alemães por terem sido a população que arquitetou tal tragédia.

A “memória envergonhada”, conceito de Pollack, foi uma das principais razões para o

silêncio que demonstrava uma dificuldade de aceitação, vinda especialmente dos alemães, por terem sido os produtores dos campos de concentração e de extermínio. Foi nesse contexto, de silenciamento causado pelo constrangimento imediato, que Primo Levi produziu sua autobiografia. Talvez por isso apresente menos inovações do que as outras duas obras aqui estudadas, que já são da década de 1990, momento em que a categoria memória já conhecia ampla popularidade, especialmente se relacionada às representações do Holocausto.

É isto um homem? foi publicado em poucos países em 1947, ano original de publicação, e só foi publicado na Itália, país de origem de Levi, por volta da década de 1970. Com *O diário de Anne Frank*, publicado em 1945, aconteceu o mesmo. Contudo, posteriormente, chegou a ser considerado o segundo livro mais vendido no mundo depois da Bíblia.

O Holocausto começou a ter seu terreno cultural e social expandido e a ostentar imensa notoriedade e visibilidade, que perduram hoje ainda, devido à Guerra de Suez²⁵, que houve entre Israel e Egito, em 1956; e depois por causa do julgamento de Adolf Eichmann acontecido em Israel, em 1961²⁶. É nesse ambiente que tal memória principia a ser evocada: Israel, depois da Guerra dos Seis Dias²⁷, torna-se um forte Estado, tanto militarmente quanto culturalmente, assim sua ideologia nacional é fundada na rememoração do passado de perseguição.

Neste clima político e devido à união estrategicamente formulada entre Israel e EUA, visto que os judeus estadunidenses que imigraram para América, durante a perseguição nazista, mantinham contato com israelenses, segundo Norman Finkelstein, os judeus deixaram de ser vítimas marginalizadas, ou seja, passaram a ter expressão política e artística no mundo. Portanto, esse ambiente propício tornou o Holocausto um “[...] paradoxo de uma

²⁵ A Guerra do Suez teve início em outubro de 1956, quando Israel, com o apoio da França e do Reino Unido, que utilizavam o canal para ter acesso ao comércio oriental, declarou guerra ao Egito. Este país tinha nacionalizado o canal de Suez e fechado o porto de Eilat, o que ameaçava os projetos de Israel de irrigação do deserto do Negev, e cortava o seu único contato com o mar Vermelho, no golfo de Aqaba. Em contrapartida, com a guerra, Israel pode conquistar a península do Sinai e controlar o Golfo de Aqaba, reabrindo o porto de Eilat.

²⁶ Karl Adolf Eichmann foi o grande responsável pela logística de extermínio de milhões de pessoas durante o Holocausto, em particular dos judeus, que foi chamada de “Solução Final”, sendo por isso conhecido, frequentemente, como o **executor-chefe** do Terceiro Reich. Adolf Eichmann foi julgado em Israel, em um processo que começou em 11 de fevereiro de 1961. Foi acusado de 15 ofensas criminosas, incluindo as acusações de crimes contra a Humanidade, de crimes contra o povo judeu, e de pertencer a uma organização criminosa. Foi condenado em todas as acusações e recebeu a sentença de morte – a única pena de morte civil alguma vez levada a cabo em Israel – em 2 de dezembro de 1961. Foi enforcado poucos minutos depois da meia-noite de 1 de junho de 1962, na prisão de Ramla, perto de Tel Aviv.

²⁷ A Guerra dos Seis Dias foi um conflito armado entre Israel e alguns países árabes, como o Egito, a Jordânia e a Síria, que foram apoiados por Iraque, Kuwait, Arábia Saudita, Argélia e Sudão. A grande tensão e as disputas que envolviam o conflito fizeram com que Israel, em 1967, surpreendesse os países árabes ao lançar um ataque preventivo e arrasador.

utilização que faz com que o genocídio seja ao mesmo tempo um momento sagrado da história, um argumento muito profano e até uma ocasião de turismo e comércio [...]” (VIDAL-NAQUET, 1988, p. 146-147).

O Holocausto impulsionou a ascensão da história oral e vice-versa. Na década de 1970, o testemunho se tornou um extraordinário objeto para a historiografia, quando transformado em fonte. A história do tempo presente se tornou uma das principais fontes de interesse na tentativa de se compreender acontecimentos modernos, como as duas guerras mundiais, os genocídios empreendidos por Stalin e, principalmente, o Holocausto nazista. Presencia-se, hoje em dia, uma “guinada subjetiva” (cf. SARLO, 2007) que privilegia o passado. No momento em que os projetos coletivos que ambicionavam o futuro, tais como o nazismo e o comunismo, se mostram infrutíferos, há um retorno às lembranças subjetivas, havendo uma reabilitação da história oral. Essa abordagem incentiva a grande produção e publicação de biografias e de autobiografias.

A “era do testemunho” foi estabelecida como uma forma de reabilitar testemunhas até então pouco reconhecidas. Anteriormente, o historiador tinha o papel primordial de narrar os fatos que aconteceram, e os testemunhos eram reconhecidos e selecionados por ele. Contudo, a partir dos anos 1970, a testemunha ocular teve maior autoridade para narrar suas memórias que, de certa forma, eram mais comovedoras, já que havia a força proporcionada pelo “eu estive lá”, diferentemente da história exposta pelo historiador. O próprio Art Spiegelman, em *Maus*, consagra o auge da história oral ao utilizar o seu símbolo, o gravador, nas conversas que tem com seu pai.

De acordo com François Hartog, em seu ensaio *A testemunha e o historiador*, no atual momento pós-moderno, há uma tensão entre historiador e testemunha: “[...] o olho do historiador, portanto, contra o ouvido das testemunhas [...]” (HARTOG, 2001, p. 26). Atualmente, quando um sobrevivente relata o Holocausto é mais reconfortante e acalentador do que um historiador. Hartog descreve uma preferência pelo testemunho direto do que pelo testemunho transformado em fonte pelo qual a história é recontada por meio do historiador, como se fazia antes. Esta mudança veio à tona com a “era do testemunho”, momento em que “o Holocausto interativo e a domicílio” (HARTOG, 2001, p. 16) é consumido como produto da cultura de massa. Como diz Márcio Seligmann-Silva, “[...] a literatura de testemunho é [...] uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que toda a história da literatura – após 200 anos de autorreferência – seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o ‘real [...]’ (SELIGMANN-

SILVA, 2003, p. 377). Em 1994, Steve Spielberg²⁸ cria a instituição *Survivors of the Shoah Visual History Foundation* com a intenção de contar as histórias de cada vítima, mesmo das que já testemunharam, e estes testemunhos seriam acessados *on-line* e em *CD-ROM*.

Na obra *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*, Márcio Seligmann-Silva cita Annette Wieviorka, historiadora francesa cuja obra, *L'ère du témoin*, fala justamente dessa nova ordem histórica do registro dos fatos. A particularidade e a fragmentação são aspectos próprios do testemunho que não pretende mais alcançar a universalidade, como ambicionava a historiografia positivista do século XIX. Segundo Wieviorka, no que se refere à *Shoah*, “[...] a história ideal – irrealizável por ser, ao mesmo tempo, insuportável e longa demais – seria a narração individualizada de seis milhões de mortos [...]” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 80). Só assim a representação total da *Shoah* seria teoricamente alcançada, ambição compreensível, mas impossível de se realizar, a menos que os mortos exauridos pela fumaça dos crematórios pudessem se reconstituir e assim dar seus testemunhos. Essa é a ideia que caracteriza a expressão “testemunha integral”, já mencionada.

Como a universalidade da representação é impraticável, os literatos que escrevem sobre o Holocausto compreendem a inacessibilidade de um relato total e globalizante. Dessa maneira, os escritores utilizam-se da livre seleção da memória e da imaginação para tal representação. A fragmentação é característica inexorável do testemunho, portanto “[...] ceder à ilusão da representação total do passado [como no filme *Lista de Schindler*] significa apagá-lo de um modo muito mais efetivo [...]” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 83).

O documentário *Shoah*, lançado em 1985 e produzido e dirigido pelo cineasta judeu Claude Lanzmann, possui a longa duração de nove horas e trinta minutos. Neste filme, Lanzmann traz dezenas de pessoas envolvidas no Holocausto, tanto judeus quanto poloneses e alemães, que relatam suas lembranças do horror. Há a pretensão de presentificar o trauma e de fazer com que o público também o experimente. Busca-se expor lugares e imagens que constam nos testemunhos recolhidos. Esse documentário foi denominado, por Vidal-Naquet, como “memória pura” e demorou doze anos para ser finalizado. Esse extenso filme é uma das tentativas mais brutais de se alcançar uma representação totalizante do Holocausto.

O *United States Holocaust Memorial Museum* (Museu Memorial do Holocausto dos

²⁸ Steve Spielberg é um empresário e cineasta judeu estadunidense mundialmente conhecido por ter dirigido o filme *A lista de Schindler*, no qual narra a história de um empresário alemão (Schindler) que protege milhares de judeus contra a Solução Final. A ordem era esvaziar o Gueto de Cracóvia e enviar os judeus para um campo de trabalho forçado em Plaszow. Contudo, Schindler, comovido com o sofrimento dos judeus, utiliza a sua fábrica para abrigá-los e, assim, salvar inúmeras famílias, gastando toda a sua fortuna e correndo o risco de ser denunciado e morto.

Estados Unidos) foi fundado em 1993 por Bill Clinton. Apesar de ser um museu sobre o Holocausto e, por isso, sobre suas variadas testemunhas, somente vítimas judias são localizadas. Cada visitante recebe um cartão de identificação, um tipo de identidade, de alguma vítima judia e, então, segue o mesmo trajeto que esta percorreu durante as perseguições nazistas. No final, descobre-se se a “sua” vítima sobreviveu ou não. O público experimenta as sensações que a pessoa de seu cartão de identidade sentiu por meio do contato com fotografias, objetos pessoais, quadros e sons. “O *United States Holocaust Memorial Museum* instaura, dessa forma, uma memória arquivística das catástrofes não só na medida em que traz para o ambiente museológico exemplares e peças do tempo histórico, mas também recriações artísticas desse tempo [...]” (NASCIMENTO, 2008, p. 99). Esse museu já recebeu quase trinta milhões de visitantes, incluindo oitenta e cinco chefes de Estado. Devido ao grande sucesso, foi construído um site²⁹ para atender a imensa demanda de visitantes e de pessoas interessadas no museu.

Outro monumento bastante visitado é *Yad Vashem* fundado em 1953 na cidade de Jerusalém, em Israel. Este é o memorial oficial israelense para relembrar as vítimas judias do Holocausto. Fazem parte desse complexo moderno, inaugurado em 2005, o Museu da História do Holocausto, o Memorial das Crianças e a Sala da Memória, o Museu de Arte do Holocausto, o Vale das Comunidades, uma sinagoga, um instituto de pesquisa, uma biblioteca, uma editora e um centro educacional, a *International School for Holocaust Studies* (Escola Internacional para o Estudo do Holocausto). Os não judeus que ajudaram a salvar vidas de judeus, durante a Segunda Guerra Mundial, são aclamados como “justos entre as nações”, como é caso de Schindler, personagem alemão de Steve Spielberg. A Avenida dos Justos das Nações do Mundo, localizada no *Yad Vashem*, faz homenagem a esses homens caridosos. Este monumento foi construído para fazer tributo ao “[...] heroísmo e [a] a força dos judeus massacrados na *Shoah* [...]” (NASCIMENTO, 2008, p. 97). São construções que testemunham uma “história dos vencidos”, apesar de que, hoje em dia, os judeus já não são mais analisados como vítimas ou oprimidos.

No dia 1º de setembro de 2009, líderes europeus relembraram, cada qual à sua maneira, os 70 anos passados desde o início da Segunda Guerra Mundial. Foi um dia em que rememoraram a tragédia passada, para que nada parecido seja repetido. Em Westerplatte (península Gdańsk, na Polônia), local em que a esquadra polonesa foi, pela primeira vez, atacada pelos alemães, o presidente polonês, Lech Kaczynski, e o seu primeiro-ministro,

²⁹ Cf. United States Holocaust Memorial Museum <<http://www.ushmm.org/>> Acesso em: 20 de jan. 2012.

Donald Tusk, assinalaram o acontecimento, de madrugada, na hora exata em que a batalha anteriormente começou. Cerca de vinte representantes dos países europeus se reuniram, nessa tarde, junto ao monumento evocativo deste combate, como a chanceler alemã, Angela Merkel; o primeiro-ministro sueco, Fredrik Reinfeldt; o ministro dos Negócios Estrangeiros britânico, David Miliband; o primeiro-ministro russo, Vladimir Putin; e o primeiro-ministro francês, François Fillon. A cerimônia foi encerrada à noite, na mesma cidade, em Gdańsk, com um concerto de Benjamin Britten, tendo sido *War Requiem* a música executada.

Só depois de prevista a ampliação do conceito de pacto autobiográfico, o que acontece a partir da difusão do Holocausto nos meios de comunicação social e cultural, que este tema pôde ser representado por um não judeu, por uma não testemunha ou por uma não vítima e, mesmo assim, obter o reconhecimento de sua legitimidade, como se passa com W. G. Sebald.

Um bom exemplo da expansão que o número de representantes do Holocausto sofreu, possibilitando outros relatos que não são somente os dos judeus que sobreviveram a este evento, é o livro *O Menino do Pijama Listrado*, escrito por John Boyne, publicado em 2006 e, em 2008, adaptado para o cinema por Mark Herman. Boyne, um irlandês não judeu que não possui nenhum envolvimento direto com o Holocausto e que conheceu a fama hollywoodiana ao trazer a adaptação dessa obra para o cinema. Contudo, este livro não obteve reconhecimento, pelo menos não significativo, vindo da comunidade acadêmica e de círculos de intelectuais. Portanto, com isso se percebe a existência de um período de transição, no qual o testemunho autêntico de um sobrevivente ainda é mais requisitado em certos ambientes, como em alguns meios acadêmicos, sendo, em outros nichos, menos exigido, como é o caso da indústria da cultura de massa. No primeiro caso, a realidade do fato é solicitada, no segundo caso, assume-se o *status* da ficção livremente.

O apelo à retórica do fato levou escritores a cometerem fraudes biográficas, a se passarem por judeus para terem a autoridade esperada para se falar do assunto e, assim, poder causar o “efeito de real” no público, sendo persuasivos e eficazes. Este é o caso do livro *Fragments*, publicado em 1995 e cujo autor seria um judeu suíço sobrevivente do Holocausto chamado Benjamin Wilkomirski. Mas, depois do lançamento, a farsa caiu por terra. Descobriu-se que o autor se chamava Bruno Grosjean e que, depois de receber o nome dos pais adotivos, tornou-se Bruno Doessekker. Descobriu-se, ainda que ele era protestante e que apenas conheceu os campos de concentração como turista e investigador da história do Holocausto.

É de se ressaltar que, antes de se descobrir que a obra era apócrifa, sua recepção foi extremamente favorável, o livro logo entrou no *rank* de leitura obrigatória nos *Holocaust*

Studies. Márcio Seligmann-Silva afirma que há uma “[...] conjunção única presente nessa obra entre encenação do trabalho da memória e as imagens mais fortes jamais descritas pelos verdadeiros sobreviventes [...]” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 381). Contudo, depois de a farsa ser desvendada, a obra foi escondida debaixo do tapete, os elogios foram exilados pelos discursos comprometidos com a moral da memória.

Outra obra literária bastante polêmica é *O tambor*, publicado em 1959, escrito pelo intelectual alemão Günter Grass. A obra conta a história de Oskar, um interno de um hospício que almeja permanecer eternamente criança e que, por isso, vive durante muito tempo tendo o corpo de um menino de três anos, contudo a maturidade de um adulto. Oskar toca seu tambor para ressuscitar suas lembranças e as de seus familiares, assim construindo um universo fantástico e misterioso. É considerada uma literatura do Holocausto porque reúne relatos de pessoas que tiveram envolvimento, como algoz ou como vítima, com as atrocidades cometidas durante a Segunda Guerra Mundial. Por exemplo, um dos personagens é um músico que mudou de vida para se tornar um membro paramilitar nazista da SA³⁰, e que depois de contribuir para o nazismo, caiu em decadência. Günter ganhou o Premio Nobel de Literatura em 1999, a sua obra deu projeção internacional à literatura alemã pós-guerra. Em 1979, o livro foi adaptado para o cinema e sua adaptação ganhou o Oscar e a Palma de Ouro, em Cannes.

Entretanto, seis décadas passadas desde a publicação desse livro, Günter assumiu que havia sido um membro da Waffen-SS durante os últimos meses da guerra, quando contava com 17 anos. Essa descoberta gerou inúmeras polêmicas. O escritor português José Saramago declarou: “[...] nunca separei o escritor da pessoa que o escritor é. A responsabilidade de um é a responsabilidade de outro [...]”³¹. O presidente polonês em exercício na época, Lech Walesa, chegou a recomendar que Grass perdesse o título de cidadão honorário de Gdansk, cidade polonesa e cidade natal de Grass, que se naturalizou alemão durante a Segunda Guerra Mundial. Depois que a poeira baixou, a sugestão foi esquecida e Grass agora possui uma nova galeria em sua homenagem em tal lugar. E essa cidade é, por vezes, chamada de “cidade-Grass”³².

Outro texto que pode ser citado é intitulado *Yossel Rakover volta-se para Deus*,

³⁰ Inicialmente a força paramilitar nazista era a SA (*Sturmabteilung*), ou “Divisões de Assalto”, que utilizava o terror junto aos inimigos dos nazistas e era vista como semi-independente e uma ameaça ao poder de Hitler. Assim, aos poucos a SA foi substituída pela SS, um grupo de elite que contava com homens racialmente selecionados e disciplinados.

³¹ GÜNTER Grass. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/G%C3%BCnter_Grass>. Acesso em: 8 mar. 2011.

³² TUSZYNSKA, Katarzyna. *Em Gdansk, uma nova galeria celebra a arte de Günter Grass*. Disponível em: <<http://www.dw.de/dw/article/0,,4895953,00.html>>. Acesso em: 20 abr. 2011.

publicado, em 1946, no *Yddische Zeitung*, de Buenos Aires, e escrito por Zvi Kolitz, judeu lituano que rogava em favor do Estado de Israel e que lá morava desde 1940. A obra trata do sofrimento de um judeu que vivia os tormentos do Gueto de Varsóvia e que recorre a Deus, como um último recurso para a sua sobrevivência. Em 1953, foi republicada, já sem o nome do autor, na revista israelense *Die Goldene Kiet*, e depois, na revista francesa *La Terre retrouvée*. Foi ainda transmitida pela Rádio de Berlim. Prontamente, a obra foi aclamada por causa de sua veracidade, sendo considerada um dos grandes exemplares da literatura de testemunho apesar de o autor não ter testemunhado, como seu personagem principal, a vida nos guetos nazistas. Zvi Kolitz reivindicou a autoria, porém até hoje o texto é estrategicamente publicado sem o nome “Zvi Kolitz” ser indicado como o do autor. Aqui, a ficção se torna realidade, visto que se trata de um texto acolhido pelas comunidades judaicas e não repudiado, como aconteceu com o anterior *Fragments* e com a obra chamada *O anjo na cerca*, que será analisada adiante.

Vale a pena lembrar que, nas representações literárias do Holocausto, a diferenciação entre realidade e ficção é cada vez mais complexa, ambas interagem, sendo problemático separá-las, uma vez que “[...] hoje em dia, a própria história é lida cada vez com mais frequência como se fosse literatura, como se o contexto fosse necessariamente texto [...]” (COMPAGNON, 2001, p. 222). Esses casos de fraudes biográficas e de escamoteação do escritor e de suas origens expressam o quão precário é exigir que somente sobreviventes (judeus) representem o Holocausto, respeitando-se com isso a “realidade”, pois os meios de comunicação e a mídia, em geral, podem ser facilmente manipulados a depender do nível de influência dos autores. As comunidades judaicas podem, perfeitamente, serem enganadas, como foi mostrado nos casos descritos acima, e, quando a farsa é revelada, os críticos que aplaudiram tais obras são tomados pelo constrangimento.

De acordo com a análise anterior sobre a convergência entre imagem e texto, está claro que a “realidade” pode ser facilmente construída por meio de fotografias, diários, desenhos, como foi o caso no livro *Os emigrantes*. Todavia, a “verdade dos fatos” também pode ser estabelecida através de políticas de influência e de favorecimentos pessoais, principalmente quando a fonte das informações é a mídia. Tanto que um dos principais guardiões da memória, atualmente, é a mídia, e não mais trovadores e avós. Por isso, é importante se criticar e/ou discutir as abordagens que a mídia providencia para determinados assuntos, aqui no caso o Holocausto.

Segundo Beatriz Sarlo, há um estatuto de verdade inquestionável atribuído ao testemunho, sendo que a confiança irrestrita e total no relato decorre da marca presencial, isto

é, da presença de uma testemunha que viveu determinado acontecimento, do “eu estive lá”. A narrativa em primeira pessoa transforma o testemunho em “ícone de Verdade” (SARLO, 2007, p. 19). Esses casos de fraudes biográficas comprovam que o “efeito de real” pode ser facilmente obtido por meio de uma série de estratégias narrativas e descritivas, por isso obras de ficção podem ser consideradas verdadeiras biografias testemunhais, ludibriando até os mais habilidosos peritos que buscam a verdade dos fatos. Os testemunhos são representações da realidade, que variam de acordo com o sujeito que narra, assim a confiança inquestionável no discurso em primeira pessoa não deve ser proclamada.

Mais um caso bastante questionado é o do livro *O anjo na cerca*, escrito por Herman Rosenblat, judeu sobrevivente de Auschwitz. Ele preferiu escrever uma ficção na qual uma menina joga maçãs, por cima da cerca de um campo de concentração, para um prisioneiro, o que leva a um romance entre eles. Como se trata de fatos inventados, o autor foi acusado de “falsificador da memória”. Dessa forma, realidade e ficção não são vistos aqui como dicotomias, termo inventado por Saussure e que servia para auxiliar no entendimento do século XIX, mas, sim, em uma relação, em uma tensão que dificulta a delimitação entre ambos. Assunto que evoca outro: estética e ética. No que diz respeito ao Holocausto, a ética se refere à redenção, à necessidade da aterrorizante realidade para representação de tal tema e o compromisso de se testemunhar em nome das vítimas assassinadas pelo nazismo, e isso, em grande medida, desaprova a “estética do entretenimento” que visa o consumismo e não o respeito a tal memória traumática.

Nas palavras de Huysen (2000, p. 79), “[...] o respeito silencioso e reverente [porque requerido pela ética] pode ser cabível diante do sofrimento de uma sobrevivente individual, mas é equivocado como estratégia discursiva para o evento histórico, mesmo que este esconda no seu cerne algo de indizível e irrepresentável [...]”. Ora a “estética do entretenimento” e a poeticidade do texto literário trazem certo apaziguamento, maior ou menor a depender da obra, para a dura realidade de um genocídio em massa. Isso também pretende convencer o espectador ou leitor, já que o próprio acontecimento, devido à magnitude dos fatos, por vezes, mostra-se absurdo e inacreditável. Segundo Agamben (2008, p. 37), “[...] nos campos, o extermínio – para o qual talvez fosse possível encontrar precedentes – apresenta-se, porém, em formas que o tornam absolutamente sem sentido [...]”. A sistematização da morte tornou o Holocausto absurdo, pois foi despido de sentido devido ao modo como o massacre foi executado.

Ao recorrer à ficção, a intenção é tornar a representação mais palpável, maneira através da qual o “efeito de real” seria maior. Por esse motivo, como se pode observar a partir

da discussão feita sobre imagem e texto, Art Spiegelman, escritor de *Maus*, e W. G. Sebald, autor de *Os emigrantes*, operam um diálogo da realidade com a ficção, com o intuito de arquitetarem uma representação mais convincente e eficaz. A ética no que se refere às representações do Holocausto dá forma a uma discussão extremamente polêmica, como é notável pelo conflito ocorrido entre o cineasta Claude Lanzmann e o professor Márcio Seligmann-Silva durante a última edição da Feira Literária Internacional de Paraty (Flip)³³.

O Holocausto é rodeado por teorias complexas e muitas vezes contraditórias – a história é a forma mais respeitosa e adequada que se tem para se tratar do Holocausto em oposição às artes e à ficção; o Holocausto é irrepresentável devido aos limites da estética e da linguagem postos diante de tamanho horror e morticínio etc. –, mas sua representação é necessária e imprescindível para a sanidade dos sobreviventes, assunto abordado no ensaio *O trauma psíquico e o paradoxo das narrativas impossíveis, mas necessárias*, de Gabriela Maldonado e Marta Rezende Cardoso.

Sabe-se que as representações sobre Auschwitz demonstram “[...] a existência do impossível, a negação mais radical da contingência – portanto, a necessidade mais absoluta [...]” (AGAMBEN, 2008, p. 149). Mas a contingência representa a ideia de “poder não ser”, assim a negação desse termo significa não “poder não ser”, ou seja, o sobrevivente carrega dentro de si uma necessidade latente de testemunhar as atrocidades cometidas nos campos de concentração. Relaciona-se com isso a afirmação de Primo Levi sobre sua profissão ser a manipulação química. Foi a necessidade de escrever que se tornou imperativa assim que se viu liberto da perseguição nazista. Desde então, o autor não parou de publicar livros e de relatar, em entrevistas, suas histórias como prisioneiro.

A despeito das dificuldades impostas ou surgidas espontaneamente, o Holocausto deve ser lembrado para se evitar o esquecimento do evento. Grande parte da intenção que está por trás da difusão do Holocausto remete ao medo de esquecê-lo, à luta contra a amnésia. A paisagem, principalmente a urbana, da Alemanha está repleta de monumentos, de placas comemorativas e de “[...] lápides tumulares espalhadas pelas calçadas, sobre as quais o pedestre tropeça [...]” (CIZMECIOGLU, 2004). Esses túmulos são feitos por 2711 cubos de

³³ Na última Flip, realizada em julho de 2011, houve um conflito entre o já mencionado cineasta Claude Lanzmann, que era palestrante em uma mesa com o tema “A ética da representação”, e o mediador desta, o professor Márcio Seligmann-Silva. Ao que tudo indica, houve um impasse, porque Lanzmann queria discorrer sobre o seu mais recente livro de memórias, “A lebre da Patagônia”. Contudo Seligmann-Silva alongou suas intervenções, procurando, assim, abrir um maior espaço para o debate acadêmico. Por causa disso, Lanzmann ficou impaciente e ameaçou abandonar o palco. O curador da Flip, Manuel da Costa Pinto, defendeu Seligmann-Silva afirmando que este só pretendia tratar do debate sobre as representações do Holocausto de forma mais profunda e, por isso, fez duras críticas ao convidado. Lanzmann se defendeu dizendo que Seligmann-Silva queria demonstrar erudição às suas custas, que queria apenas exaltar sua inteligência.

concreto, distribuídos em 90 mil metros quadrados do *Memorial do Holocausto*, em Berlim.

Os judeus são historicamente “os perseguidos”, o que forjou, com o passar dos anos, uma resistência própria. Há uma solidariedade que está baseada em memórias mútuas e compartilhadas, o que acaba por formar uma “comunidade imaginada” (cf. ANDERSON, 2005), ou seja, um grupo que se reconhece e se auxilia mesmo quando os integrantes não são tão próximos uns dos outros, assim como acontece com uma família. Como diz Márcio Seligmann-Silva, “[...] a religião judaica é antes de mais nada estruturada no culto da memória [...]” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 54). Portanto, a manutenção da memória é um antigo objetivo professado pela religião judaica, aliás, a comunidade judaica é conhecida por fazer sobressaltar o aspecto religioso sobre os demais, como nacionalidade, etnia, raça: são antes judeus estadunidenses do que estadunidenses judeus. Faz parte do ser judeu relembrar o passado, especialmente, aquelas histórias que estão relacionadas aos massacres e às perseguições, o que é o caso do Holocausto.

Como já foi dito, as representações sobre o Holocausto estão repletas de lacunas, devido às limitações das linguagens e à impossibilidade de fala da “testemunha integral”. E são essas falhas que o revisionismo e o negacionismo exploram para fundamentar suas teorias negativistas. Os negacionistas questionam a quantidade de vítimas produzidas pelos nazistas, se realmente existiram câmaras de gás, chegando até a afirmar que o nazismo não possuía uma política de extermínio. O problema é atenuado, pois os próprios termos dos documentos nazistas eram metafóricos, como, por exemplo, a expressão Solução Final: nome dado a um projeto que tinha como objetivo aniquilar o maior número possível de judeus. Nas palavras de Pierre Vidal-Naquet (1988, p. 173),

Em Auschwitz, exprime-se por uma linguagem meio codificada, a que reinava no campo sob a administração da SS. Não [se] fala de extermínio por gás, mas de ‘ações especiais’. Por vezes, não dissimula seu horror. Auschwitz é pior que o Inferno de Dante, é o ‘campo de aniquilamento’, é o *anus mundi*, ou seja, o local onde são descarregados os excrementos do mundo.

A codificação da linguagem demonstra a dificuldade moral, sentida por muitos soldados nazistas, isto é, pelos atores do Holocausto, de falar sobre o horror forjado neste evento, problema este que foi transferido para a literatura do pós-guerra sobre o tema. É nessa linguagem codificada que reside grande parte da dificuldade, sentida por muitos escritores contemporâneos, em representar o Holocausto. Sendo que

o objetivo desses eufemismos é impedir a existência de certas realidades na linguagem e, assim, facilitar ao executantes o cumprimento da tarefa [de calar-se]. Vinte anos depois, durante seu interrogatório, Adolf Eichmann continua a expressar-se desta maneira: ‘uma zona inteiramente desembaraçada dos judeus’, ‘a evacuação de todos os judeus para o campo de Auschwitz’, ‘fatigar-se com todos esses

assuntos de deportação’... Está claro que esse uso torna-lhe as matanças mais aceitáveis; é preferível, explica ele, ‘dizer a coisa com mais humanidade (TODOROV, 2003, p. 137).

Esses eufemismos, ou a linguagem codificada, também auxiliavam em uma das metas nazistas, o “memoricídio” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 51), assassinar a memória, pois, o testemunho precisa assumir uma linguagem para assim ser propagado. Mas sempre houve uma dificuldade de se falar abertamente sobre o horror, visto que os próprios nazistas não nomeavam o que eles mesmos produziam.

Destruir as provas do crime era parte integrante da política de extermínio nazista, aspecto este já mencionado. Quando a guerra já era considerada perdida para os alemães e o cerco se fechava, soldados do exército alemão queimaram muitos dos campos de concentração e dos documentos que comprovavam as atrocidades que eram cometidas naqueles lugares. Alguns soldados nazistas diziam que mesmo se restassem algumas testemunhas, estas seriam desacreditadas pelo mundo devido à falta de provas e à grande proporção do horror. Primo Levi assinala essa ambição nazista de se desacreditar o testemunho dos possíveis sobreviventes: “[...] as pessoas dirão que os fatos narrados são tão monstruosos que não merecem confiança [...] Nós [os nazistas] é que ditaremos a história dos Lager [...]” (LEVI, 1988, p. 157). Essas lacunas dificultam a precisão exata da quantidade de vítimas e de campos, e não se conhecem muitas das estratégias utilizadas para causar a morte e as bizarras experiências científicas desenvolvidas.

Por isso, as brechas da linguagem abstrata, não literal, respaldam muitas contestações negacionistas: há estudiosos que interpretam “ações especiais” como fabricação de borracha, e não como alusão às câmaras de gás, aos crematórios, ao extermínio no geral. “A transformação da linguagem se estende muito além desses poucos eufemismos notórios, e chega àquilo que o filólogo antinazista Victor Klemperer denomina LTI, *Lingua Tertii Imperii*, a língua do III Reich [...]” (TODOROV, 2003, p. 137-138). Muitos revisionistas se respaldam nessa linguagem codificada e nos eufemismos próprios do regime nazista, para embasar seus discursos e teorias. Contudo, “[...] e é claro, da mesma forma que não existe verdade absoluta, não existe mentira absoluta, embora os ‘revisionistas’ se esforcem corajosamente para alcançar esse ideal [...]” (VIDAL-NAQUET, 1988, p. 11).

Enquanto o nazismo esteve vigente, empregaram-se armas e máquinas de extermínio para se moldar o mundo de acordo com a ordem social idealizada por Hitler, e, hoje em dia, como diz Pierre Vidal-Naquet, há um “Eichmann de papel”. Os discursos e a palavra impressa são as ferramentas para a reformulação da memória, do testemunho e do mundo. Armamentos

bélicos não são tão eficazes como uma convincente reinterpretação ou revisão de um documento ou texto. Hitler conhecia o poder da palavra para arquitetar suas propagandas nazistas, os arianos utilizavam a retórica para conquistar seguidores.

A arte da retórica é maleável, e o poder de persuasão da linguagem pode ser usado para os mais variados interesses a depender do falante: pode-se diminuir ou aumentar a magnitude do Holocausto, por exemplo. Assim, os revisionistas empregam a retórica para convencer seu público de que o extermínio nazista não foi tão letal assim, ou até para fazer germinar a dúvida quanto a realmente ter existido algum genocídio perpetrado pelo governo nazista. “Talvez possamos ver melhor o que significa esse método histórico; é, em nossa sociedade de encenação e espetáculo, uma tentativa de extermínio no papel, que substitui o extermínio no real. Ressuscitam-se os mortos para atingir melhor os vivos [...]” (VIDAL-NAQUET, 1988, p. 45). Portanto, é importante que a população questione as informações que lhe são passadas e desconfie de seus interlocutores para que não seja enganada facilmente.

A intenção não é a de se oferecer respostas absolutas ou a de se desvendar segredos antes enigmáticos, e, sim, que se leve em conta que os fatos e a ficção são compostos por tensões e por limites mutáveis. É preciso entender que a representatividade do Holocausto está intimamente ligada à seleção do acontecimento que um representante faz em seu jogo narrativo e em seu discurso particular. Dessa forma, a representação artística é a seleção, materializada em texto, do discurso que se faz sobre o mundo. A “realidade absoluta” é tão imaterial quanto a “pura ficcionalização”. Sendo assim, o intuito deste trabalho é o de ampliar, através da análise das obras literárias já citadas, o que até então costuma ser considerado quando se trata de pensar o Holocausto. Segundo dizem Ella Shohat e Robert Stam,

a literatura, e, por extensão, o cinema, não se referem ao ‘mundo’, mas representam, suas linguagens e discursos. Em vez de refletir diretamente o real, ou mesmo refratar o real, o discurso artístico constitui a refração de uma refração, ou seja, uma versão mediada de um mundo sócio-ideológico que já é texto e discurso. Essa formulação transcende um tipo de veracidade referencial ingênua sem cair em um ‘nilismo hermenêutico’, segundo o qual todos os textos se tornam nada mais do que um jogo de significação sem sentido (SHOHAT; STAM, 2006, p. 264).

Essa separação entre literatura feita por sobreviventes e produzida por rerrepresentações da memória mediada não pretende estabelecer maniqueísmos ou oposições binárias, e, sim, explicitar de maneira mais aparente algumas ideologias representativas que perpassam o acontecimento do Holocausto. A ideia é pluralizar o que, por vezes, se manifesta abusivamente singularizado, é desmitificar o conceito de uma única “verdade dos fatos”, pois “[...] os indivíduos são mais bem representados quando os organismos de representação são

plurais e quando os indivíduos têm relacionamentos plurais com os representantes, tanto nas associações quanto nas organizações políticas [...]” (YOUNG, 2006, p. 173). Busca-se demonstrar como a expansão da abordagem de aspectos relacionados com o Holocausto – como é o caso do tempo, do espaço (lugar), de testemunhas, de vítimas e, também, de perspectivas mais amplas– está intimamente ligada às transformações sociais, políticas e intelectuais que ocorreram durante o processo de transição de uma geração para a outra, isto é, da dos pais do Holocausto para a dos filhos destes, mudanças que estão em progresso contínuo.

3 A ULTRAPASSAGEM DAS FRONTEIRAS DE ARAME FARPADO

Compreende-se que as representações sobre o Holocausto, principalmente as ligadas aos judeus, não correspondem mais a uma reabilitação das minorias, visto que esse acontecimento possui um grande espaço na mídia e no âmbito dos estudos acadêmicos contemporâneos. Portanto, devido ao temor de o Holocausto se transformar em um produto da cultura de massa, Theodor Adorno, grande crítico da indústria de massa, proferiu uma frase geradora de inúmeras polêmicas: “Escrever um poema após Auschwitz é um ato de barbárie, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas”³⁴ (1998, p. 26).

Esta afirmação costuma ser erroneamente interpretada como a “[...] condenação pura e simples da poesia contemporânea [...]” (GAGNEBIN, 2003, p. 100-101), como ressalta Jeanne Marie Gagnebin, no ensaio *Após Auschwitz*. Na realidade, essa declaração demonstra o desconforto que Adorno sentia, ao entender que a arte não poderia mais ser afável e leve depois de genocídios. Essa asseveração temerosa foi proferida, segundo Adorno, como alerta aos intelectuais contra a banalização do Holocausto, já que a cultura de massa tendia para o consumismo do entretenimento, no qual a diversão, que era rentável, poderia ser extraída até mesmo de câmaras de gás.

Essa declaração de Adorno,

não se tratava de condenar o passado ao esquecimento via uma proibição de sua representação, mas sim de pensar a incomensurabilidade entre a representação e o evento. A poesia é impossível após Auschwitz, só é possível se falar na ordem do poético após Auschwitz: eis o *double bind* que comanda as complexas atividades e reflexões artísticas dos últimos 50 anos (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 212-213).

Há um paradoxo essencial em relação às representações do Holocausto: percebe-se uma necessidade manifesta de se representá-lo, de se testemunhar os horrores vividos, o que, por sua vez, remete às limitações da linguagem e da estética, à impossibilidade de se representar tais ocorrências como foram vividas pelos sobreviventes. Assim como foi mencionado nos capítulos anteriores, a ato de testemunhar é uma maneira de o sobrevivente extravasar sua dor e o trauma, porém essa representação é limitada pela imensa distância que separa a experiência dos campos de concentração de seu testemunho. Relembrando, ainda,

³⁴ Essa frase teve sua primeira aparição no texto *Crítica cultural e sociedade*, escrito por Theodor Adorno, publicado originalmente em 1949. Foi posteriormente reafirmada no ensaio *Engagement*, de 1962, e na última parte de *Dialética negativa*, de 1967.

que os empecilhos para as representações do Holocausto também são estabelecidos por causa da impossibilidade de fala da “testemunha integral”.

Talvez, Adorno ao proferir essa célebre declaração tenha demarcado um momento histórico, uma maneira de contar o tempo, tal como aconteceu em a.C., que significa “antes de Cristo”, e d.C., que, em língua portuguesa, denota o período “depois de Cristo”. A finalidade do a.C. é fazer com que o nascimento de Jesus Cristo seja o ponto de divisão da história mundial. O nascimento, a vida, a morte e a ressurreição de Cristo são os momentos que demarcam o tempo histórico³⁵. Adorno tentou demonstrar, por meio da famosa afirmação, que seria preciso toda uma revisão de postulados teóricos em relação à representação histórica e literária, toda a noção de arte e de literatura deveria ser revista no pós-Auschwitz.

Paul Ricoeur exemplifica muito bem as consequências do Holocausto para os meios acadêmico e artístico, visto que esse tema pressiona até o limite as ferramentas representacionais disponíveis para a escrita da história. O Holocausto seria um evento que exigiria ao máximo as possibilidades dos meios de representação da sociedade contemporânea, o que demonstra a existência de um grande abismo entre a experiência e o discurso sobre esta:

A Shoah, já que temos de chamá-la assim, proporia para a reflexão [...] ao mesmo tempo a singularidade de um fenômeno, na fronteira da experiência e do discurso, e a exemplaridade de uma situação em que não seriam desvendados apenas os limites da representação sob suas formas narrativas e retóricas, mas o empreendido de escrita da história (RICOEUR, 2007, p. 267).

Infelizmente, existe um problema na delimitação “antes de Auschwitz” e “depois de Auschwitz”. É o fato de ela singularizar o Holocausto de forma extrema, já que este passaria a ser considerado o maior desastre burocratizado causado pela humanidade, suficientemente notável ao ponto de servir para dividir a história mundial.

No entanto, apesar da afirmação de Adorno, depois de Auschwitz (d.A.), poemas, romances e história em quadrinhos já foram escritos; filmes e documentários já foram produzidos; museus, instituições e memoriais já foram construídos, e mais e mais objetos culturais serão fabricados. O Holocausto se tornou um objeto da cultura de massa. A cada dia mais e mais filmes são lançados sobre esse assunto. Para citar apenas alguns: *O leitor* (2008), dirigido por Stephen Daldry; *Operação Valquíria* (2009), dirigido por Bryan Singer; no Brasil, *Olga* (2004); e o inusitado *Bastardos Inglórios* (2009), que reúne grandes celebridades, como o astro hollywoodiano Brad Pitt e o famoso diretor Quentin Tarantino. No

³⁵ Recentemente surgiram as expressões “antes de Auschwitz” (a.A.) e “depois de Auschwitz” (d.A.).

filme *Bastardos Inglórios*, uma judia que escapou da perseguição nazista e um grupo de soldados judeus conseguem derrotar Hitler, ele é morto ao ser metralhado diversas vezes enquanto assistia à um filme de ideologia nazista que estava sendo exibido em um cinema parisiense.

Os *Holocaust Studies* ganham cada vez mais espaço no ambiente intelectual, o que é se faz notar pelas premiações oferecidas a *É isto um homem?* e a *Maus*, obras que ganharam prêmios importantes no meio literário internacional. O caso mais recente é o de Herta Muller, escritora, poetisa e ensaísta alemã nascida na Romênia, que foi homenageada, com o Prêmio Nobel de Literatura, em 2009, por possuir uma escrita que expressa a experiência do exílio e relatos de perseguição motivados por regimes tirânicos. Obras suas exemplares são *A terra das ameixas verdes* (1999) e *O Compromisso* (2004), por exemplo. Dessa forma, percebe-se que há um significativo reconhecimento das literaturas de testemunho que tratam de conceitos como exílio, perseguição, extermínio e regimes tirânicos, principalmente os relacionados à Alemanha e a seus países vizinhos, como Polônia, Romênia, Áustria, Hungria. Assim, muitos sobreviventes, antes silenciados, acabam vendo uma oportunidade para publicarem suas memórias, como é o caso de *Inverno na manhã: uma jovem no gueto de Varsóvia*, de Janina Bauman, só publicado em 2005, ou o da naturalizada brasileira Sabina Kustin, com o livro *A vida e a luta de uma sobrevivente do Holocausto*, também de 2005.

Apesar de haver múltiplas maneiras por meio das quais o Holocausto é, atualmente, representado, sua irrepresentabilidade ainda é muito requisitada. Essa ideia é bastante empregada para referência aos acontecimentos da “era das catástrofes”, no século XX. Sendo considerado o símbolo maior dessa época, então sua irrepresentatividade é até hoje ratificada. Há diversas formas de se entender essa incapacidade de dar inteligibilidade para e de dizer sobre o Holocausto, como já foi dito. Ao que tudo indica, como diz Ernest Van Alphen, essa situação é depreendida por meio da citada frase de Adorno. A partir dessa declaração, criou-se a ideia de que, sobre o Holocausto, “[...] a escrita deve ser crua e realista. Ficcionalização é um *taboo*, enquanto documentos subjetivos, testemunhos pessoais modelados em relatos jornalísticos ou documentais são considerados como o gênero mais apropriado para [se] representar o Holocausto [...]” (ALPHEN, 1997, p. 18, tradução nossa)³⁶. O testemunho “autêntico” e os fatos reais, nessa concepção engessada, seriam considerados mais adequados para se tratar do Holocausto do que a literatura ou a ficção.

³⁶ No original: “[...] the writing must be bare and realistic. Fictionalizing is taboo, while ego-documents, personal testimonies modeled on journalistic or documentary accounts, are considered to be the most appropriated genre for representing the Holocaust [...]” (ALPHEN, 1997, p.18).

De acordo com essa constatação, formulou-se outra oposição que foi apenas aludida anteriormente: a “estética do entretenimento” (*aesthetic pleasure*) não deve ser empregada para se representar eventos traumáticos como é o caso do Holocausto. Sendo assim, a “função redentora” (*redemptive function*), que diz respeito à responsabilidade de se fazer justiça, deveria ser a principal preocupação dos escritores que se interessam pelo assunto. Contudo, “[...] simplesmente como é impossível limitar a função da literatura ou arte para a produção da estética do entretenimento, é igualmente impossível definir literatura pela sua função redentora exclusivamente [...]” (ALPHEN, 1997, p. 20, tradução nossa)³⁷. A tentativa de se criar uma ética da representação dialoga com a “função redentora” que é contrária à “estética do entretenimento”.

O Holocausto está relacionado “[...] à mercadorização e à espetacularização em filmes, museus, docudramas, *sites* na Internet, livros de fotografia, história em quadrinhos, ficção, até contos de fadas [...]” (HUYSSSEN, 2000, p. 21). Atualmente, o Holocausto é um objeto da cultura de massa e, assim, é reproduzido comercialmente em grande escala. Mas, “[...] isto não significa que toda e qualquer mercadorização inevitavelmente banalize-o como evento histórico, [visto que] depende muito das estratégias específicas de representação e de mercadorização e do contexto no qual elas são representadas [...]” (HUYSSSEN, 2000, p. 21). Por isso, não se chega a uma solução pelo simples fato de se opor memória séria (ética) à memória trivial (estética), “[...] não podemos simplesmente contrapor o museu sério do Holocausto a um parque temático ‘Disneyficado [...]’ (HUYSSSEN, 2000, p. 21).

Desse modo, deve-se, “[...] em princípio, estar abertos para as muitas possibilidades diferentes de representação do real e de suas memórias. Isto não quer dizer que vale tudo [...]. Mas a distância semiótica não pode ser encurtada por uma e única representação correta [...]” (HUYSSSEN, 2000, p. 22). Principalmente, quando se compreende que “[...] o trauma é comercializado tanto quanto o divertimento e nem mesmo para diferentes consumidores de memórias [...]” (HUYSSSEN, 2000, p. 22). Ou seja, como a “memória séria” – da qual um bom exemplo é a narração traumática presente em *É isto um homem?*, de Levi – também pode ser mercadorizada, não há porque preferir apenas a representação preocupada com a ética em detrimento da “estética do entretenimento” e do mercado de consumo, como se a mercadorização condenasse a representação *a priori*.

³⁷ No original: “[...] just as it is impossible to limit the function of literature or art to the production of aesthetic pleasure, it is equally impossible to define literature by its redemptive function alone [...]” (ALPHEN, 1997, p.20).

3.1 OS EXPANSIONISMOS PROPORCIONADOS POR IMRE KERTÉSZ, PRIMO LEVI, ART SPIEGELMAN E W. G. SEBALD

O livro *Sem destino* escrito por Imre Kertész, já citado, faz alusões a ideias de restrição. É uma obra que põe em cheque a vontade de limitar o Holocausto a padrões e a categorias pré-definidas ao se problematizar o papel dos judeus e dos nazistas. Esta obra demonstra que os nazistas não são necessariamente, de acordo os estereótipos que se possui deles, vilões, e os judeus, vítimas, estes e aqueles estariam na “zona cinzenta”, como já foi dito.

A ampliação dessas concepções sobre Holocausto é extraordinariamente perturbadora. Kertész assimilou o significado da expressão “celebração móvel”, que Stuart Hall (2006, p. 13) atribuiu ao homem pós-moderno. Este conceito pode ser utilizado relacionando-se ao Holocausto para se indicar que o sujeito possui uma identidade fluida, que se move e se transforma em diferentes ambientes, e em situações em que o ser humano se vê confrontado, esta vivência instável é oferecida pelos campos de concentração. O próprio Imre Kertész afirmou, em uma entrevista: “Eu sou um judeu descrente, no entanto, por ser um judeu eu fui levado para Auschwitz [...]” (WEISS, s/d, tradução nossa)³⁸.

Em *Sem destino*, representam-se homens que serviram ao partido nazista sem orgulho, pessoas que não compartilhavam da ideologia nazista; judeus que não tinham fé religiosa; e personagens alternativos que também participaram do Holocausto. O chefe do campo de Keitz (*Lagerältester*), lugar em que Gyurika ficou confinado, por exemplo, era cigano, negro, ladrão, possivelmente, bissexual: “O *Lagerältester* usava a bengala ou o chicote por diversão, porque, segundo a voz corrente no campo, isso lhe dava algum prazer – diziam, semelhante, supunham os mais experientes – que buscava com os homens, com os rapazes e também com as mulheres [...]” (KERTÉSZ, 2003, p. 103).

No livro de Kertész, demonstra-se não só uma perversão dos objetivos de embelezamento nazista, mas, ainda, que o desajuste era mais complexo. Gyurika, judeu prisioneiro personagem de *Sem destino*, faz inusitadas afirmações antissemitas: “O rosto deles [dos prisioneiros judeus] também não inspirava muita confiança: orelhas salientes, nariz proeminentes, olhos fundos, miúdos, espertos. Sob todos os aspectos, lembravam judeus. Pareceram-me suspeitos e estranhos [...]” (KERTÉSZ, 2003, p. 57). Já para os soldados nazistas, empregam-se afirmações como: “[...] quando já estávamos perfilados, imóveis,

³⁸ No original: “I am a nonbelieving Jew; yet as a Jew I was taken to Auschwitz” (WEISS, s/d).

conclui que a seu modo ele [soldado nazista] era um homem bonito, de temperamento duro, que lembrava os heróis de cinema, de traços másculos, bigodes castanhos, finos, com o corte da moda, muito adequados ao rosto queimado do sol [...]” (KERTÉSZ, 2003, p. 42). Ou seja, os heróis para o cinema hollywoodiano são, convencionalmente, os soldados estadunidenses que livraram o mundo do nazismo, já para Gyurika, os heróis eram os nazistas que transmitiam “[...] certo alívio ao vê-los, pois limpos, bem-cuidados, passavam firmeza e serenidade em meio a confusão [...]” (KERTÉSZ, 2003, p. 58). Se comparados com os judeus, os nazistas deveriam ser os inocentes, já que não eram feios e fedorentos, como os prisioneiros que lembravam ratos pestilentos, de acordo com a concepção estética de belo que Gyurika possui. *Sem destino* é uma representação do Holocausto que não condiz, de maneira nenhuma, com o respeito representacional reclamado como essencial para tal tema.

Em *É isto um homem?*, percebe-se uma expansão menos inquietante se comparada à de Imre Kertész. Primo Levi demonstra a corrupção, tanto a da beleza idealizada, transformada em feiura, quanto a da higiene, tornada sujeira, ou a dos contrabandos e roubos que sustentavam Auschwitz. Havia “[...] o *Frauenblok*, o bloco de mulheres, o prostíbulo do campo, servido por moças *Häftlinge* [judias] polonesas e reservado aos *Reichdeutsche* [...]”, os soldados arianos (LEVI, 1988, p. 30). Relacionamento comum, apesar de expressamente proibido, pois se opunha à estética de mundo nazista que não permitia relacionamentos entre raças de níveis diferentes.

Em *Maus*, Mencie, uma judia húngara bonita, loura, alta e inteligente, que de todas as formas se encaixaria no padrão de mulher ariana se não tivesse descendência judaica, ajudou Vladek a se comunicar com Anja, que estava no Bloco das Mulheres. Logo depois, Vladek descobriu “[...] que ela [Mencie] tinha amante SS. Ela era chefe de dez ou doze moças de Birkenau [...]” (SPIEGELMAN, 2005, p. 212).

Primo Levi conta que havia três maneiras de se sobreviver ao Holocausto que demonstravam a adaptabilidade dos prisioneiros: ser “*Organisator, Kombinator e Prominent*” (LEVI, 1988, p. 91). O *Organisator* organizava estratégias às escondidas, para conseguir mais sopa, mais folga e mais vida. O *Kombinator* é aquele que sobrevive graças aos “jeitinhos esporádicos”, ora economiza ração para vender e conseguir um alimento melhor, ora rouba algum material da fábrica, que vende em troca de comida ou de utensílios, como faca, colher, cordão de sapato e camisa. O *Prominent*, aquele que trabalha no presente para ganhar a confiança dos Kapos, os chefes dos blocos, e subir de posição, deixando de ser um mero prisioneiro no trabalho forçado para se tornar um coordenador de banheiro ou um fiscalizador do trabalho. Relembrando que os prisioneiros que não utilizaram nenhuma dessas três

estratégias se tornavam “muçulmanos”, indivíduos fadados à morte por não terem se adaptado por falta de tempo ou por causa de algum outro infortúnio. Esse tipo de corrupção, durante o Holocausto, dava respaldo à sobrevivência, pois, permitia a fuga da lógica de extermínio das “ervas daninhas”, como diria Zygmunt Bauman (1998), ao enfatizar brechas que possibilitavam o prolongamento da vida enquanto a morte era o objetivo claro das técnicas de aniquilamento nazista.

Essa corrupção também é vista em *Maus*, Vladek tem mais oportunidade de sobrevivência, já que sabe falar inglês, polonês, alemão e iídiche. Por isso, Vladek ensina o Kapo que comandava o bloco no qual dormia a falar inglês, visto que este acreditava que saber tal língua poderia ser de grande utilidade no futuro, porque os aliados estavam prestes a vencer a guerra, na profética opinião dele. Dessa forma, Vladek consegue facilmente comida e subornos para que a morte não o venha assolar. O Kapo ajuda Vladek, seu protegido, a escapar de trabalhos mais pesados que culminassem em morte certa, alertando-o: “[...] amanhã vão pegar duzentos trabalhadores. Só vão sobrar 180 aqui. Melhor se esconder no meu quarto [...]” (SPIEGELMAN, 2005, p. 195). *Maus* também evidencia artifícios de sobrevivência alcançados por meio do disfarce: Vladek e Anja usam máscaras de porcos para se passarem por poloneses e não serem reconhecidos como judeus, pois, caso fossem descobertos como membros da sociedade judaica, seriam prontamente feitos prisioneiros em campos de concentração. Ambos enganam a vigilância burocrática nazista.

Para Primo Levi, era por meio dessas brechas que o Holocausto poderia transpor a cerca de arame farpado: “Quando, casualmente, parou a distribuição de fumo à população civil de Cracóvia, o fato transpôs a cerca de arame farpado que nos segregava do resto do mundo, provocando um claro aumento da cotação do Mahorca [um tipo de tabaco distribuído nos campos] [...]” (LEVI, 1988, p. 82).

Em *Os emigrantes*, os limites da cerca não existem, mas, mesmo assim, os quatro judeus sofrem o trauma do Holocausto. A personalidade de Paul Bereyter tem traços que fazem lembrar, apesar da vida em liberdade, a mecanicidade dos prisioneiros de campos de concentração: “[...] surgia às vezes a impressão de que tudo era impulsionado por um mecanismo de engrenagens dentro dele e que Paul era em seu todo um ser humano artificial, feito de partes de lata e outros metais, a quem a menor falha operacional poria para sempre fora de funcionamento [...]” (SEBALD, 2009, p. 40). Nota-se que a depressão e o sofrimento provocados pela perseguição nazista não podem ser barrados por cercas ou por limites espaciais convencionalmente estabelecidos.

A sombra do Holocausto persegue os quatro emigrantes, chegando aos países em que buscaram exílio político e abrigo emocional. Os personagens de Sebald, mesmo não tendo vivido os horrores dos campos de concentração nazistas, foram afetados de tal forma que dois deles, certamente, se mataram e dois enlouqueceram, assim como aconteceu com o personagem de *O profeta*, de Samuel Rawet, apesar de este protagonista ser um judeu sobrevivente do Holocausto.

O conto *O profeta*, de Samuel Rawet, se encontra na coletânea “Contos do Imigrante” (1956) que é considerada uma das primeiras obras da literatura judaica produzida no Brasil, assim como Rawet é um dos pioneiros a utilizar o tema Holocausto na literatura brasileira. Este conto faz parte da “memória envergonhada”, como visto anteriormente. Rawet rompe o silêncio, embora o profeta seja um personagem essencialmente silenciado pela incompreensão. O conto é construído “[...] entre o que conta e o que cala, entre o que domina e o que se submete [...]” (WALDMAN, 2003, p. 72). Samuel Rawet é um judeu polonês que imigrou para o Brasil, juntamente com sua família, em 1936, por isso não viveu o Holocausto ou a anterior perseguição antissemita.

O personagem o profeta é um imigrante judeu que veio para Brasil, depois da Segunda Guerra Mundial, buscar conforto no seio familiar devido à experiência da perseguição nazista que sofreu. Contudo, esse protagonista traz consigo os traumas e os horrores vividos naquele horrendo período de guerra, a sombra do Holocausto o persegue. O profeta é assombrado pelas lembranças do Holocausto, estas não permitem que ele se integre a sua família de origem. Portanto, ele retorna ao seu país de origem em busca de semelhantes, não em laços familiares, mas em memórias e experiências. O profeta está, provavelmente, no Brasil dos anos 1950, ele ultrapassa o tempo (1939-1945) e o espaço (Alemanha e Polônia), convencionalmente, destinados ao Holocausto, evento que é construído a partir de fugazes recordações dos horrores experimentados.

Assim como o profeta, os personagens de Sebald também ultrapassam o tempo comumente destinado ao Holocausto, pois suas biografias são narradas no pós-guerra. Principalmente, a partir da década de 1970, o narrador investiga a vida de cada emigrante e, assim, rememora suas histórias que vão desde antes da Segunda Guerra até a trágica morte de cada um. O espaço da narrativa também é expandido, pois Dr. Selwyn e Max Ferber imigram para a Inglaterra, Paul Bereyter se muda para Suíça e Ambros Adelwarth busca asilo nos Estados Unidos da América, mas, mesmo assim, são afetados pelo Holocausto como se estivesse na Alemanha ou em seus países vizinhos.

Cabe lembrar que, em meados de 1971, Dr. Selwyn se mata com um tiro de espingarda quando entra em profunda depressão por causa do menosprezo de sua esposa, que o rejeita quando descobre que ele era um judeu que havia ido para a Inglaterra para fugir da perseguição nazista. Por volta do final do ano de 1991, Max Ferber morre ou se mata devido um enfisema pulmonar que o tornaria inválido e improdutivo, doença causada pelo excessivo uso de tinta e por causa do pó que rodeava todo o seu ateliê de pintura, devido a sua obsessiva compulsão em experimentar infinitas possibilidades representativas, buscando uma perfeição inatingível para seus quadros. Em dezembro de 1984, Paul Bereyter se suicida ao se jogar sobre uma ferrovia no momento em que um trem passava, fazendo alusão aos trens de deportados que seguiam para Auschwitz, aos trens da morte. Por volta de 1953, aos sessenta e sete anos, Ambros Adelwarth morre em um hospício, enlouquecido pela perda de seu suposto amante, Cosmo Solomon.

Em suma, os quatro emigrantes de Sebald são assombrados pelo Holocausto, tal como o personagem de Rawet, a ponto de terem suas vidas arruinadas por este evento, mesmo não o vivenciando de fato. São vítimas e testemunhas indiretas e demonstram que o Holocausto não afetou somente aqueles que foram prisioneiros dos campos de concentração – como é o caso de Primo Levi e de Vladek – mas, sim, que este evento transpôs o arame farpado dos campos de concentração tanto em relação ao tempo quanto ao espaço.

3.2 CONTRADIÇÕES GERADAS PELO NAZISMO

O Partido Nacional Socialista, cujo ícone das burocracias da morte era o Holocausto, apresentava inúmeras contradições de uma maneira quase que accidental. Para Modris Eksteins (1991, p. 385), respeitado historiador canadense, a kitschização era a expressão maior desse mundo controverso. O *kitsch*, termo derivado da palavra alemã *verkitschen*, é utilizado para caracterizar produtos, principalmente da indústria cultural, que possuem valores estéticos exagerados e/ou distorcidos, sendo considerados inferiores à sua inspiração de origem. São objetos que pretendem atingir a estima e a importância artística das suas matrizes, porém de forma popular e industrial. Assim, a suástica, bem como outros símbolos do nazismo, se tornaram ferramentas utilizadas pela cultura de massa para a demonização do alemão no pós-guerra. Estes elementos foram reproduzidos em grandes escalas para satisfazer o mercado de consumo. O *kitsch* extrapola padrões artísticos de bom gosto próprios da elite culta e da arte erudita.

“O *kitsch* coloca a estética no lugar da ética. O *kitsch* é a máscara da Morte [...]” (EKSTEINS, 1991, p. 385). Isto é, a extrema estetização é confundida com a ética. Hitler idealizava um mundo esteticamente belo e perfeito, sendo que os arianos que representavam essa beleza compreenderiam o meio para se atingir tal ordem social. Neste contexto, a estetização chegou ao exagero quando aspectos dos direitos humanos e da ética social comuns a grande parte do mundo (mas não aos nazistas) foram subjugados pela ambição da estética. A concepção que constituía uma “estetizante ética” nazista foi um dos motivos pelos quais os genocídios foram executados. Exterminar seres inferiores para se construir um “jardim perfeito”, sem as “ervas daninhas”, era a lógica da ordem social nazista. O próprio Art Spiegelman (2005, p. 10) cita uma famosa frase de Hitler: “Sem dúvida, os judeus são uma raça, mas não são humanos [...]”. Assim,

O Terceiro Reich foi a criação de ‘homens *kitsch*’, pessoas que confundiam a relação entre vida e arte, realidade e mito, e que consideravam o objetivo da existência uma simples afirmação, desprovida de crítica, dificuldade, intuição. Sua sensibilidade se radicava na superficialidade, na mentira, no plágio e na falsificação. Sua arte se radicava na feiura [...] (EKSTEINS, 1991, p. 385).

Porém, os nazistas foram vítimas de sua própria criação. Como já citou Eksteins (1991), a pretensão de embelezamento levou a formação de horríveis de campos de concentração recheados de prisioneiros cuja beleza desaparecia em poucas semanas de confinamento. No livro *É isto um homem?*, nota-se o desejo de beleza corrompido pela destruição:

[...] este emaranhado sem fim de ferro, cimento, fumaça e lama é a *negação da beleza*. Dentro da sua cerca não cresce um fio de grama, a terra está saturada dos resíduos tóxicos de carvão e petróleo, não há nada vivo, a não ser as máquinas e os escravos; mais vivos aqueles do que estes [...] (LEVI, 1988, p. 72).

O nazismo, com sua ambição de dominação mundial, acabou por promover o massacre de seu próprio público, os inúmeros soldados arianos que morreram nas batalhas durante a Segunda Guerra Mundial. Aliás, os judeus, que eram a negação do ego ariano, no mundo pós-Auschwitz, tornaram-se hegemônicos. Além de os nazistas não terem exterminado todas as “ervas daninhas”, Hitler forneceu a justificativa e a retórica para a ascensão da comunidade judaica no mundo pós-guerra. Como diz Vilém Flusser, “[...] um dos efeitos do nazismo que mais se prolongou no tempo foi a kitschização da suástica [...]” (FLUSSER, 2007, p. 67). A suástica é utilizada como um símbolo para a manutenção do Estado de Israel. A exigência de um estado judeu surgiu pela necessidade de se proteger de novos massacres, tal como o genocídio perpetrado pelos nazistas. O Holocausto que tinha como objetivo exterminar raças

inferiores, na concepção nazista, acabou por abastecer os judeus de motivos para se tornarem uma comunidade influente no mundo atual.

3.3 TRANSGRESSÃO DO CONVENCIONAL DRAMA

Devido à matança produzida pelo nazismo, há de se pensar que o drama, do qual resulta o sofrimento que é a matéria para o texto literário, seria a melhor forma para se representar o Holocausto. Entretanto, no livro *Sem destino*, o risível também faz parte da representação criada para esse tema, instituindo-se por meio da ironia e/ou do sarcasmo que causam o riso debochado ou tímido. Para Imre Kertész, o Holocausto é, sem dúvida, um trauma, pois Gyurika demonstra uma ruptura com sua confortável vida antiga e desconforto em relação à sobrevivência no pós-Auschwitz. Ele declara: “[...] vou continuar a minha vida impossível de ser continuada [...]” (KERTÉSZ, 2003, p. 175). Porém, esse trauma é inusitado e excêntrico. O próprio personagem afirma na mesma página: “[...] Sim, num certo sentido, a vida lá [nos campos de concentração] era mais clara e mais simples [...]”.

Gyurika utiliza a ironia e o sarcasmo, que muitos creditam o seu renascimento durante as guerras do século XX (cf. EKSTEINS, 1991, p. 385), para falar das péssimas condições de vida no Holocausto. Só para citar um exemplo: “Não havia como apanhar as pulgas [que cobriam grande parte de seu uniforme de prisioneiro]: era compreensível que fossem mais espertas, porque, afinal de contas, alimentavam-se melhor do que eu [...]” (KERTÉSZ, 2003, p. 124). A ironia está no fato de as pulgas que se alimentavam do sangue de Gyurika serem mais astutas do que ele próprio, já que a ração fornecida pelos nazistas certamente era suficiente para garantir vida a esses parasitas, mas não para a sobrevivência fisiológica de um ser humano. Com isso, Kertész demonstra que não há uma fórmula para se representar o Holocausto. O drama, a ironia e o sarcasmo, bem como outros artifícios expressam uma experiência própria que não pode ser reduzida a um padrão único por meio de exigências éticas e morais.

Há uma visão inquietante desse tema comumente destinado ao drama ou à tragédia. Gyurika, como um ingênuo adolescente, sente felicidade diante daquilo que seria interpretado, por um adulto, como tristeza e sofrimento: “Na pressa, eu não sabia para que lado me virar e só me lembro de que, em meio a tudo, fiquei **rindo à toa**, de um lado pelo espanto e pela confusão, pela sensação de ter despencado de supressa numa representação insensata em que não conhecia bem meu papel [...]” (KERTÉSZ, 2003, p. 43, grifo nosso). Gyurika termina o livro proclamando: “Pois lá, entre durezas, havia, na pausa das torturas, alguma coisa que se

assemelha à felicidade. Todos perguntam apenas das condições, do ‘horrores’, ao passo que, para mim, a experiência mais memorável é esta [...]” (KERTÉSZ, 2003, p. 175). *Sem destino* representa um Holocausto repleto de horrores e de massacres, porém as precárias alegrias e risadas – para Gyurika elas realmente existiam – foram os aspectos mais marcantes para este protagonista que demonstra uma visão otimista ao preferir relembrar a felicidade e as chacotas com os amigos do que as inúmeras tristezas e os espancamentos.

O autor de *Maus* também emprega os recursos da ironia e do sarcasmo. Por exemplo, quando Vladek afirma que ia “[...] precisar de muitos livros, minha vida. Ninguém quer ouvir esse histórias [...]” (SPIEGELMAN, 2005, p. 14). A essa altura, o Holocausto já possuía grande espaço no meio intelectual e cultural, assim Art ironizou a extrema exploração do Holocausto pelo mercado de consumo, para o qual qualquer relato possui público e é rentável. O sarcasmo destinado à banalização que o consumismo pode trazer é visto quando Art ilustra um cartaz com os dizeres: “*Maus*. Você leu o livro? Agora compre o colete!” (SPIEGELMAN, 2005, p. 202).

Finalmente, vale citar que o melodrama, e não o drama, é o gênero ficcional mais popular utilizado para se representar o Holocausto, principalmente nos cinemas. Exemplos são os grandes sucessos *A vida é bela* (1997), dirigido por Roberto Benigni e que ganhou três Oscars em 1999, e *A Lista de Schindler* (1993), dirigido por Steven Spielberg e que ganhou sete Oscars em 1994. O melodrama foi reinaugurado na década de 1970, momento em que a história oral se firma como uma fonte de dados para a historiografia e o tema Holocausto ganha maior abertura nas artes e na vida social.

Associado a um maniqueísmo adolescente [judeu bom e alemão mau, gato contra rato], o melodrama desenha-se, nesse esquema, como o vértice desvalorizado do triângulo [entre o realismo moderno e a tragédia clássica], sendo, no entanto, a modalidade mais popular na ficção moderna, aparentemente imbatível no mercado de sonhos e de experiências vicárias consoladoras (XAVIER, 2003, p. 85).

É importante entender que o melodrama sofreu transformações com o passar do tempo, principalmente quando se aliou com mídias modernas. No cinema, “[...] o melodrama encontrou novas tonalidades vítreo-metálicas sem perder seu perfil básico, evidenciando sua adequação às demandas de uma cultura de mercado ciosa de uma incorporação do novo na repetição [...]” (XAVIER, 2003, p. 89). O melodrama pode ser irônico e conter contradições apesar de sua importante vertente maniqueísta. O convencional e o experimental se encontram e se contaminam.

Há um jogo de gato e rato fundamental para as estratégias narrativas em *Maus*, porém há muitas outras discussões que vão além desse binarismo. Art Spiegelman, como um artista

de vanguarda, traz novas feições e imagens para o Holocausto, com a intenção de se contrapor ao modelo convencional. Assim, suas inovações vêm à tona tendo por base o estereotipado. Aquele que inova, inova sob um padrão convencional que, por vezes, respira ares caricaturescos.

3.4 MEMÓRIAS HERDADAS: A IMPRATICÁVEL TOTALIDADE DO TESTEMUNHO

O termo “testemunha integral” pode respaldar certas ideias sobre a irrepresentatividade do Holocausto, pois, paradoxalmente, esse termo define aquele indivíduo que poderia dar um relato total sobre esse evento – poderia se a condição de morte não fosse parte intrínseca do conceito. Apesar de manter sua moral intacta, segundo a teoria de João Camillo Pena, esta não sobreviveu e, por isso, não pode testemunhar. O testemunho integral se realizaria apenas no plano das ideias, mas na prática é improdutivo. Desse modo, compreende-se essa abordagem, porém investigam-se alternativas, já que, nesse sentido, o Holocausto poderia ser compreendido como um “acontecimento-sem-testemunhas” (cf. HARTOG, 2001)³⁹, o que ratificaria a sua irrepresentabilidade.

Portanto, qualquer outro testemunho coletado que não venha da “testemunha integral” é parcial. “Os ‘condenados’ já não podem falar e esse silêncio imposto pelo assassinato torna incompleto o testemunho do ‘sobreviventes [...]’” (SARLO, 2007, p. 34-35). A abordagem que defende a irrepresentabilidade do Holocausto entende como se a “[...] fragmentação do próprio ato de testemunho dissolvesse a possibilidade de toda comunidade de testemunho [...]” (HARTOG, 2001, p. 17). Entretanto, o testemunho é caracterizado por um jogo de claro-escuro, de lembrança e esquecimento, de ausência e presença. Para Vinícius Bogéa Câmara, “[...] os testemunhos ganham aqui pesos específicos de acordo com o que foi visto, mas também – o que é mais importante – conforme o que **não** foi visto” (CÂMARA, 2008, p. 99-133, grifo nosso). A parcialidade é parte integrante do testemunho, assim a totalidade é impossível não apenas em relação ao Holocausto nazista, mas para qualquer testemunho recolhido sobre qualquer tema.

A memória, matéria trabalhada pelo testemunho, é seletiva, e a seleção é feita a partir do momento de rememoração. De tal modo que Paul Riceur proclama: “Ocorreu-me dizer que não temos nada melhor do que a memória para certificar a realidade de nossas lembranças.

³⁹ Hartog retoma o conceito “acontecimento-sem-testemunhas”, desenvolvido por Dori Laub e Soshan Felman no livro *Testimony*.

Dizemos agora: não temos agora nada melhor do que o testemunho e a crítica do testemunho para dar crédito à representação historiadora do passado [...]” (RICOEUR, 2007, p. 293). Então, como dizer que o Holocausto é um “acontecimento-sem-testemunhas” se há vários escritores e sobreviventes que se esforçam por relatar suas memórias, muitas vezes como forma de exorcizar todos os seus traumas?

Art Spiegelman e W. G. Sebald não são “testemunhas-integrais”, pois nenhum acontecimento histórico pode ser representado em sua totalidade, contudo esses literatos, e muitos outros, procuraram maneiras de representar o Holocausto, embasados em testemunhos de pessoas que vivenciaram o nazismo. A história é sempre parcial e a memória seletiva. O testemunho é irremediavelmente fragmentário. Primo Levi, como testemunha, reconhecia os “muçulmanos”, e ao fazê-lo, ressaltava as limitações representativas ligadas ao Holocausto: “Eles povoam minha memória com sua presença sem rosto e se eu pudesse concentrar numa imagem todo o mal do nosso tempo, escolheria essa imagem que me é familiar: um homem macilento, cabisbaixo, de ombros curvados, em cujo olhar, não se pode ler o menor pensamento [...]” (LEVI, 1988, p. 91).

É preciso dizer que a representação não busca abarcar a todas as perspectivas que se pode ter sobre um mesmo assunto, já que ela está condicionada ao representante, à opção particular que este seleciona a depender de suas subjetivas experiências e concepções de mundo e de sociedade. Mesmo porque, o artista também depende do meio do qual se utiliza para se expressar e as ferramentas artísticas são finitas, assim cabe ao artista providenciar mecanismos que expandam as possibilidades de sua arte, seja a literatura, os quadrinhos, a pintura. Essa expansão foi arranjada por Spiegelman e por Sebald, especialmente pela inclusão da imagem à prosa literária.

Em *Sem destino*, Gyurika também descreve um tipo apático de prisioneiro fadado à morte. Mais tarde, o próprio Gyurika se tornaria um “muçulmano”, mas não uma “testemunha integral”, visto que não morreu, e assim pôde dar seu relato, que é parcial e não integral, como já foi dito. Então, este personagem dá seu relato sobre alguns prisioneiros: “Como vim a saber, esse pontos de interrogação que se moviam eram conhecidos no campo de concentração pelo nome de ‘muçulmanos’. Bandi Cintron [prisioneiro colega de Gyurika] logo me aconselhou que os evitasse: ‘Só de olhar para eles a vontade de viver vai embora [...]’ (KERTÉSZ, 2003, p. 95).

Segundo algumas análises, os “muçulmanos” são os judeus que devido ao emprego de ferramentas e de circunstâncias mais brutais direcionadas ao extermínio deste grupo estavam mais propícios a atingir a linha tênue que separa a vida e a morte. Nem todo “muçulmano” é

uma “testemunha integral”. A “testemunha integral” pressupõe o estado de “muçulmano”, mas o “muçulmano” não pressupõe a condição de “testemunha integral”. O “muçulmano” é o estágio que beira a qualidade de “testemunha integral”, porém nem todos transpõem essa fronteira, entre a vida e a morte. Alguns ressurgem, mesmo quando esse renascimento parece improvável e quase impossível, como ocorreu com Gyurika. O conceito de “testemunha integral” não impossibilita a representação do Holocausto. Ele apenas destaca experiências que nunca serão relatadas, traz fragmentação e não universalidade para o testemunho.

Em *Os emigrantes*, Max Ferber testemunha os horrores da guerra: “[...] uma grande sombra passou de repente sobre nós. [...], erguemos a vista para o céu, e lá estava um zepelim [dirigível muito usado pelos exércitos durante a II Guerra] gigantesco, que deslizava sem ruído pelo ar azul e quase roçava, assim parecia, o topo das árvores [...]” (SEBALD, 2009, p. 212). Também não há como impedir que Primo Levi faça uma eloquente afirmação sobre a aparência dos prisioneiros de Auschwitz: “[...] Não há espelhos, mas a nossa imagem está aí na nossa frente, refletida em cem rostos pálidos, em cem bonecos sórdidos e miseráveis. Estamos transformados em fantasmas [...]” (LEVI, 1988, p. 24). Em *Maus*, outro prisioneiro relatou para Vladek os horrores das câmaras de gás: “[...] os dedos quebravam ao tentar subir pelas paredes [...] e uns braços ficavam do comprimento do corpo, desencaixados das juntas [...]” (SPIEGELMAN, 2005, p. 231). Assim, pode-se dizer que o Holocausto é um evento com testemunhas, no qual cada uma pode trazer sua percepção do acontecido. Nos campos de concentração, até um excremento humano é digno de testemunho, quando este pode comprovar a doença dos pretensos disentéricos. Levi narra a luta que muitos prisioneiros doentes travam contra si no momento em que precisam defecar para comprovar suas doenças aos médicos do campo: “[...] há os que se retorcem no esforço de reter o precioso testemunho ainda vinte, ainda dez minutos; outros, sem recurso nesse instante, forçam veias e músculos no empenho oposto [...]” (LEVI, 1988, p. 53).

A expansão das testemunhas ocorre de forma nítida. Em *É isto um homem?*, a testemunha principal é o próprio Primo Levi que, apesar de certas vezes representar relatos de seus colegas prisioneiros, não tira o tom autobiográfico do seu livro. Porém, em *Maus*, há duas testemunhas principais: Vladek, “testemunha direta”, e Art, testemunha do sofrimento de seus pais. Esta vivência, por sua vez, habilitou Art a também representar o Holocausto. Art desabafou “[...] que às vezes imaginava que tinha Zyklon B [gás usado pelos nazistas nas câmaras de gás] saindo do chuveiro lá de casa, e não água [...]” (SPIEGELMAN, 2005, p. 176). Sebald apresenta quatro emigrantes, cada um com sua identidade construída isoladamente, e o narrador que convive, em certo momento de sua vida, com o sofrimento de

cada um deles, tornando-se, assim, apto a recolher tais testemunhos e a passar sua impressão da vida solitária e paranoica dos quatro personagens. O próprio narrador de *Os emigrantes* percebe o caráter leviano da memória: “Mas certas coisas, como percebo cada vez mais, têm um jeito todo especial de retomar, inesperadas e imprevisitas, muitas vezes depois de uma longa ausência [...]” (SEBALD, 2009, p. 28).

A linguagem testemunhal se expande, primeiramente, de falantes reais para personagens ficcionais criados no jogo narrativo: de Primo Levi, testemunha legítima por ser um sobrevivente, para Gyurika, personagem fictício inventado por Imre Kértész; de Vladek, “sobrevivente autêntico”, para *Os emigrantes*, com vítimas indiretas do Holocausto concebidas por Sebald. Depois, a memória passa dos pais para os filhos: vai de Vladek Spiegelman, judeu sobrevivente do Holocausto, para o filho Art Spiegelman; e de George Sebald, soldado nazista, para o filho W. G. Sebald. O parentesco, que revela um passado próximo, motiva Sebald e Art a se interessar pelo Holocausto. Há uma “[...] memória quase que herdada [...]” (cf. POLLACK, 1992, p. 200-212), que passa de geração para geração: de pais para filhos e até netos. Por fim, é importante entender que “[...] a arte da memória, assim como a literatura de testemunho, é uma arte da leitura de cicatrizes [...]” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 56), ou seja, os testemunhos estão intimamente ligados à subjetividade e, especificamente, ao sofrimento experimentado por vítimas e testemunhas.

Essa ideia de uma memória compartilhada entre membros familiares também remete ao conceito, cunhado por Beatriz Sarlo, de pós-memória, que, por sua vez, refere-se ao “[...] caso dos filhos que reconstituem as experiências dos pais, apoiados na memória deles, mas não só nela. A pós-memória, que tem a memória em seu centro, seria a reconstituição memorialística da memória de fatos recentes não vividos pelo sujeito que os reconstitui [...]” (SARLO, 2007, p. 93), ou vividos apenas indiretamente. O filho assume o compromisso afetivo de manter vivas as lembranças de seu pai. Sarlo reconhece essa evidente mediação do testemunho nos quadrinhos *Maus*: “O que faz Art Spiegelman senão pôr em cena, numa história em quadrinhos, os avatares específicos da construção de uma ‘história oral’ em que sua subjetividade está envolvida, já que se trata de sua própria família?” (SARLO, 2007, p. 94).

Em *Maus*, há um quadrinho específico (segue abaixo) que demonstra como Art foi afetado pelo trauma que seus pais sofreram durante a vigência do nazismo. Esse é o único momento em que Art usa a máscara de rato. Ele não se desenha com a cabeça de rato como no restante da narrativa, uma vez que ele se vê apenas como a representação de um “rato” judeu. Ele se mascara de rato, o que sugere que, nesse momento, ele não se considera um judeu de

fato, pois somente atua como um. Art não é um sobrevivente do Holocausto e como, atualmente, grande parte da identidade judaica está relacionada a esse evento, ele apenas pode se mascarar de judeu para produzir sua obra. De acordo com essa perspectiva, Art não se associa completamente à personalidade judaica, pois não vivenciou os horrores dos campos de concentração, não experimentou a perseguição nazista como seus pais e seu irmão mais velho, Richie, que morreu durante a guerra.

Figura 11 – A morte como herança



In: SPIEGELMAN, Art. **Maus**: a história de um sobrevivente. Tradução Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 201.

Como se percebe na Figura 11, Art carrega a bagagem do sofrimento proporcionado aos judeus pelos nazistas, pois perto de si, além da tenebrosa pilha de corpos macilentos de “ratos” judeus sobre a qual há insetos parasitando, aparece uma janela (que está no plano de fundo do quadrinho) em que se percebe uma torre de vigilância e as cercas de arame farpado de Auschwitz. Nota-se, ainda, pela fala do personagem evidente na figura acima, que Art, ao relembrar o suicídio de sua mãe em maio de 1968, considera que sua herança são a depressão e a morte. Anja Spiegelman, apesar de ter sobrevivido aos campos, acabou tirando sua própria vida vinte e três anos depois. Portanto, ela não resistiu à máquina de morte nazista posta em movimento em 1939, mas que perdurou muito além da vitória dos aliados.

Se Anja não deixou nenhuma carta para seu filho, o próprio Art aproveita para representar a morte de sua mãe em um capítulo intitulado “Prisioneiro do planeta inferno” (SPIEGELMAN, 2005, p. 102). Nesse momento, o traçado gráfico de Art está voltado para o expressionismo; utiliza-se, também, o fundo preto com desenhos em brancos para contraste, o que assinala o intenso sofrimento trazido pelo suicídio. Em todo o restante da narrativa, o fundo é branco com os desenhos em preto. Sendo assim, neste momento da narração, em especial, uma estratégia narrativa diferente possibilita demonstrar, para o leitor, o desespero em que se afundou Vladek e a depressão em que Art embarcou, tendo precisado até se internar, durante alguns meses, em um centro psiquiátrico.

Assim, não há como não afirmar que Art Spiegelman não foi uma vítima do Holocausto também, mesmo tendo nascido no pós-guerra. O episódio denominado “Prisioneiro do planeta inferno” é apresentado como sendo uma releitura de Art, visto que essa história em quadrinhos foi publicada em 1972, antes da ideia de se produzir *Maus*. No requadro da página explora-se a linguagem não verbal, pois se retrata a mão de Art Spiegelman segurando um exemplar dessa história que veio a ser publicada, primeiramente, em uma revista *underground*.

É relevante mencionar que Art Spiegelman também pode ser considerado um sobrevivente do Holocausto, pois além de vítima indireta, ele ainda sobreviveu à rabugice de seu pai e ao suicídio de sua mãe, problemas que foram desencadeados pelo sofrimento vivido durante o Holocausto. Apesar de ter herdado os traumas de seus pais, Art se manteve e se mantém vivo. Os quadrinhos expostos a seguir (Figura 12) fazem parte da sequência narrativa que vem logo após a Figura 11. Neste momento, a despeito do sucesso obtido com a obra *Maus*, Art se mostra sufocado e rodeado por amargura e morte, tanto que aparece com o tamanho reduzido para demonstrar a asfixia que ele sentiu ao se deparar com essa história de genocídio e perseguição. Ele está no consultório de seu psicanalista, Dr. Pavel, judeu tcheco também sobrevivente do Holocausto. Assim como Art, Pavel está usando uma máscara de rato, visto que ele, como médico de Art, assume arbitrariamente seu papel de judeu sobrevivente para ajudar seu paciente a lidar com os problemas emocionais que envolvem a memória herdada do Holocausto.

Figura 12 – Consulta com o psicanalista Pavel



In: SPIEGELMAN, Art. **Maus**: a história de um sobrevivente. Tradução Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 204.

Art Spiegelman representa a vida, uma vez que nasceu no pós-guerra, na cidade de Estocolmo, capital da Suécia, antes mesmo de Anja e Vladek terem emigrado para os Estados Unidos da América, enquanto ainda procuravam um país seguro onde pudessem se estabelecer. O nascimento de Art simboliza a tentativa de reconstrução da família Spiegelman, que foi mutilada durante o domínio nazista. De certo modo, Art foi um substituto para Richieu, irmão que morrera durante a perseguição nazista. Tanto é que, no último quadrinho do livro, Vladek troca o nome de seus filhos. Ele chama Art de Richieu depois de ter fornecido um longo relato para Art sobre Auschwitz: “Estou cansado de falar, Richieu. Chega de história por hoje...” (SPIEGELMAN, 2005, p. 296).

Sem dúvida, Art foi um sobrevivente, ele nasceu com esse intuito: seria o filho de sobreviventes do Holocausto que estava fadado à sobrevivência, aquele que regime totalitário nenhum tiraria de seus pais. Vladek menciona que o parto de Art foi complicado, o médico teve que quebrar seu braço para que pudesse retirá-lo do útero de Anja, e ele sobreviveu a todos os percalços que a vida lhe impôs, a todos os traumas e amarguras que seus pais lhe

imprimiram, desde criança. Apesar de ter vivido, convencionalmente, apenas no bairro de Rego Park, em Nova York, Art Spiegelman é uma vítima e um sobrevivente de Auschwitz.

A culpa também é um sentimento revelado pela Figura 12. Muitos dos sobreviventes, bem como Vladek, sentiam culpa por ter sobrevivido. Assim, afirmar que os sobreviventes são melhores em relação aos que morreram é uma forma de tentar colocar a culpa nos que foram exterminados cruelmente. É uma tentativa de se inocentar por se ter sobrevivido em um ambiente em que milhões morreram. Era comum aos sobreviventes tentarem censurar as vítimas para, assim, se eximirem de sua própria culpa. Mas Vladek joga seu sentimento de culpa sobre seu filho Art. Ao invés de condenar os que morreram, Vladek condena Art por ele nunca ter experimentado Auschwitz. Desse modo, Art carrega a culpa de não ter vivido os mesmo horrores que seus pais. Para expressar a culpa de não ter sido um sobrevivente convencional, Art declara: “[...] por mais que eu faça, parece pouco em comparação com sobreviver a Auschwitz [...]” (SPIEGELMAN, 2005, p. 204). Ou seja, nenhuma atitude sua, como produzir *Maus* ou se tornar um famoso quadrinista, é tão extraordinária quanto se sobreviver ao Holocausto.

3.5 PLURILINGUISMO: A ATORDOANTE TORRE DE BABEL

Outro assunto que evidencia a ampliação das representações do Holocausto são as múltiplas linguagens presentes nas obras analisadas. As línguas são diversas e os discursos também, logo vários também são os testemunhos. Os campos de concentração são caracterizados pela fusão de várias linguagens, ambiente em que o alemão é a língua mais utilizada, essencial dentre os idiomas, já que o Holocausto é estruturado nesse idioma. Contudo, também se nota a presença do ídiche, do húngaro, do polonês, do inglês, do francês, do italiano, do holandês etc. em meio aos cenários de perseguição.

Primo Levi fala italiano e não entende alemão, por isso ele diz que “[...] a gente fica no meio de uma perpétua babel, na qual todos berram ordens e ameaças em línguas nunca antes ouvidas, e aí de quem não entender logo o sentido [...]” (LEVI, 1988, p. 36). Em *Maus*, Vladek falava muitas línguas, como dito anteriormente: “[...] falei inglês. Para polonês, meu inglês era bom [...]” (SPIEGELMAN, 2005, p. 191). E Ambros Adelwarth, um dos emigrantes construído por Sebald, sabia um “inglês nova-iorquino bastante apurado” (2009, p. 82), um “francês elegante” (2009, p. 82), um “alemão extremamente escorreito” (2009, p. 82) e seu “conhecimento de japonês não era nada mau” (2009, p. 82), pois Adelwarth era um

mordomo instruído que viajava bastante com seu suposto amante, o filho de uma família judia para qual trabalhava.

Assim, muitas línguas e linguagens são intercaladas e difundidas nesse ambiente de perseguição que a Europa vivenciou. A própria emigração ampliava o contexto de atuação das línguas faladas no mundo. As obras usam muitos termos técnicos dos campos de concentração na sua forma original: como, por exemplo, *bunkers*, que eram esconderijos nos quais os judeus se refugiavam das patrulhas nazistas; *appel*, que designa a hora da contagem quando os prisioneiros saíam para trabalhar; *Ka-Be* era a enfermaria do campo etc. No ambiente cinzento dos campos de concentração, há um significativo hibridismo cultural, uma vez que há mobilidade dentre as línguas, as etnias e os costumes dos variados prisioneiros. Em Auschwitz, antecipa-se a atual situação de globalização em que a mobilidade cultural é uma característica, como diria Zilá Bernd (2008).

Essas travessias culturais inerentes aos campos de concentração driblam os discursos unificados sobre o Holocausto, aqueles que exigem uma engessada irrepresentabilidade desse tema, pois é demonstrada uma pluralidade de possibilidades representativas derivada das línguas e, por isso, há diversas linguagens presentes no ambiente de repressão dos campos de concentração. Ao ressaltar esse plurilinguismo, Levi, Spiegelman e Sebald vão além daquele discurso padronizado que privilegia o destacamento das limitações representacionais do Holocausto, que não menciona as inúmeras alternativas que podem ser providenciadas pela habilidade dos artistas. Apesar de prisioneiros, como Vladek e Gyurika, estarem ali confinados dentro de um espaço limitado pelas cercanias dos campos de concentração, este não é um ambiente fixo, imutável. Há um vai e vem de presos, os que são mortos são substituídos pelos novos deportados, o que também assinala a inexistência de uma fala estável.

Os campos de concentração foram o lugar no qual seres humanos de diversas nacionalidades foram reunidos por causa de um aspecto que tinham em comum: serem considerados “pragas” que os nazistas deveriam exterminar. Eram homens de culturas diversas, o que configurou um espaço móvel que se deslocava velozmente entre o falar alemão e o polaco, entre o italiano e o húngaro. Desse modo, como Vladek conhecia vários idiomas, a língua lhe serviu como ponte, pois, sendo um poliglota, seu deslocamento entre os vários prisioneiros foi facilitado e, quanto mais interagia, mais alternativas eram proporcionadas para sua sobrevivência. Enquanto isso, para Primo Levi e Gyurika, que tinham seus conhecimentos restritos a seus idiomas nacionais, a língua era um abismo, visto

que não fornecia possibilidades de adaptação. Aliás, eles eram tomados pela alienação que poderia facilitar a chegada da morte.

Há realmente um plurilinguismo, como diz Bakhtin, já que, a cada livro as diversas linguagens são cada vez mais mescladas. Misturam-se línguas, discursos e gêneros, como a biografia e o romance. Deste modo, “[...] as contradições dos indivíduos são aqui apenas cristas das ondas de um oceano de plurilingüismo social, oceano que se agita e torna as ondas poderosamente contraditórias, satura as suas consciências e os seus discursos com o seu plurilingüismo fundamental [...]” (BAKHTIN, 1998, p. 128-129).

As várias línguas se tornam, cada vez mais, parte integrante dos romances, pois as estratégias de distinção de uma língua para outra são abolidas. *É isto um homem?* foi escrito em italiano, mas o livro utilizado aqui é a sua tradução para o português. Praticamente todos os trechos em línguas diversas, principalmente em alemão, estão em itálico e são logo em seguida são traduzidos: “Ele olha e apalpa meu pé inchado e sangrento, arrancando-me um grito de dor; logo diz: – *Aufgenommem* (aceito), Bloco 23 [...]” (LEVI, 1988, p. 47).

O livro de Imre Kertész foi escrito em húngaro, mas a obra empregada neste estudo também foi a sua tradução para o português. Em *Sem destino*, os trechos continuam a vir em itálico, entretanto muitos não são traduzidos. O leitor se sente atordoado da mesma forma como Gyurika, que não compreendia as ordens dadas a ele: “*Nicht war, Her Offizier*”, dirigiu-se com o sorriso dos adultos leais a um soldado alemão que estava por ali, ‘*wir werden uns bald wieder...*’ (KERTÉSZ, 2003, p. 58).

A língua original de *Maus* é o inglês. Tirando os termos técnicos, todas as outras línguas são expressas através do sotaque polaco carregado de Vladek e de sua dificuldade com conjugação verbal ao falar o inglês, ou no caso da tradução, o português: “É comida que não posso comer. Então vocês espera no carro enquanto eu vai [...]” (SPIEGELMAN, 2005, p. 249). O personagem também tem dificuldade para empregar os gêneros gramaticais⁴⁰: “[...] na nossa porão onde guardava carvão [...]” (SPIEGELMAN, 2005, p. 112).

Os emigrantes foi escrito em alemão, porém a versão usada neste estudo é a sua tradução para o português. No original, os trechos em outras línguas, em sua grande maioria em inglês, vinham sem itálico e sem tradução. O leitor se percebia lendo outra língua sem nenhum aviso prévio. No que se refere tanto ao exemplar da editora Record como ao da Companhia das letras, versões em português aqui utilizadas, os respectivos trechos estão em itálico, mas sem apresentar tradução: o narrador afirma que Dr. Henry Selwyn é “*a kind of*

⁴⁰ Considera-se, nesse caso, a construção do período da tradução em português, feita por Antonio de Macedo Soares, que pretende demonstrar o sotaque polaco de Vladek Spiegelman.

ornamental hermit” (SEBALD, 2009, p. 11-12). Segundo Mark McCulloh (2003, p. 55), *Os emigrantes* está no grupo dos “[...]representantes mais sérios na busca por ‘um idioma para o irrepresentável [...]’” (MCCULLOH, 2003, p. 55, tradução nossa)⁴¹.

As linguagens demonstram o caráter fragmentário dos testemunhos, que são compostos por diferentes discursos e ideologias sociais devido à origem diversificada dos falantes. “O sujeito que fala no romance é sempre, em certo grau, um **ideólogo** e suas palavras são sempre **ideograma**. Uma linguagem particular no romance representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social [...]” (BAKHTIN, 1998, p. 135). Nos livros *Maus* e *Os emigrantes*, que não são autorrepresentações, como a obra de Primo Levi, acontece aquilo que Bakhtin chama de hibridização em seu texto *A pessoa que fala no romance*. Quando um falante representa o discurso de outro personagem, ao recobrir este discurso com a sua própria linguagem, forja, assim, uma imagem da linguagem do texto. A criação desta imagem da linguagem do texto é um problema central da representação literária.

O discurso do autor representa e enquadra o discurso de outrem, cria uma perspectiva para ele, distribui suas sombras e suas luzes, cria uma situação e todas as condições para sua ressonância, enfim, penetra nele de dentro, introduz nele seus acentos e suas expressões, cria para ele um fundo dialógico (BAKHTIN, 1998, p. 135).

Sebald representa o discurso de seus emigrantes por meio de sua própria linguagem. Art também representa os relatos de Vladek à sua maneira. Ambos ratificam o discurso bilíngue analisado por Bakhtin. Esse plurilinguismo, que é o símbolo das várias perspectivas sociais presentes no romance, compõe a narrativa romanesca. A expansão das representações literárias sobre o Holocausto vem à tona ao abarcar fragmentos testemunhais que demonstram lugares de fala diferenciados.

3.6 POSSIBILIDADE DO IMPOSSÍVEL: A TRAPAÇA DO TEXTO LITERÁRIO

Demonstrar a dificuldade de se empregar uma ética da representação do Holocausto para a literatura não implica dizer que não há limites para a representação. As fronteiras podem surgir de dentro para fora, quando a linguagem humana parece não ter repertório suficiente para representar a intensidade da barbárie do Holocausto. Ou de fora para dentro,

⁴¹ No original: “are the most serious representatives of the search for ‘an idiom for the unrepresentable’” (MCCULLOH, 2003, p.55, tradução nossa).

situação em que alguns críticos exigem certo respeito e que se seja fiel em relação à “realidade” de tal sofrimento (cf. RICOEUR, 2007, p. 267). O Holocausto seria um “acontecimento-limite”, pois põe à prova, devido à magnitude do genocídio, a capacidade literária de se representar esse tema. Dizer que o Holocausto é um “evento-limite” pode ser um modo de singularizá-lo, contudo, segundo Hayden White (2006, p. 207), “[...] de fato, eu não acho que o Holocausto, a Solução Final, o *Shoah*, o Churban ou o genocídio alemão dos judeus seja mais irrepresentável do que qualquer outro evento da história humana [...]”.

Há limites mutáveis para se representar qualquer acontecimento, e esses limites são percebidos como aspectos inerentes à parcialidade da narração histórica ou literária, em que a universalidade não é nada mais do que uma utopia. Como disse Paul Ricoeur:

[...] externo e/ou interno, o limite inerente ao acontecimento dito ‘nos limites’ prolonga seus efeitos no cerne da representação cujos limites próprios ele faz aparecer, a saber, a impossível adequação das formas disponíveis de figuração à demanda de verdade que surge do coração da história viva (RICOEUR, 2007, p. 273).

Esses limites, tanto os internos quanto os externos, são comuns a todos os fatos históricos, não é uma qualidade única do Holocausto. Este seria tão irrepresentável quanto qualquer outro evento histórico, mas por motivos diferentes.

Segundo Roland Barthes, a literatura pode transgredir o discurso de poder da língua, é o ambiente que possibilita o impossível. A despeito da impossibilidade de uma representação totalizante, a literatura é o espaço no qual enquadramentos de memória e imagens convencionais podem desmoronar. Isso não quer dizer que a literatura pretende atingir a universalidade, o que seria errôneo. No entanto, o texto literário pode ultrapassar fronteiras impostas de dentro para fora e vice-versa no que concerne a representações de acontecimentos. A literatura pode representar, apesar de sua parcialidade, o que outrora era considerado irrepresentável. Pode questionar os limites existentes entre o irrepresentável e o representável:

mas a nós, que não somos nem cavaleiros da fé nem super-homens, só resta, por assim dizer, trapacear com a língua, trapacear a língua. Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura (BARTHES, 2007, p. 16).

Art Spiegelman, em *Maus*, cita Samuel Beckett para demonstrar a necessidade de se dizer o indizível: “Samuel Beckett disse: ‘Toda palavra é como uma mácula desnecessária no silêncio e no nada’. Por outro lado, ele *falou* isso [...]” (SPIEGELMAN, 2005, p. 205). A trapaça que a

literatura opera sobre a língua é demonstrada quando se afirma que é desnecessário se proferir qualquer palavra, sendo que, ao fazê-lo, um literato acaba por efetuar algo supostamente dispensável. Ou seja, o Holocausto é “irrepresentável” de acordo com alguns estudiosos, mas ainda assim a literatura o representa, e cada vez mais, de inúmeras maneiras.

Primo Levi entende a dificuldade de acessibilidade ao Holocausto: “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 [...]” (LEVI, 1988, p. 125). Ele quer dizer que, para o sobrevivente desse monstruoso acontecimento, e mesmo estando agora confortável em sua casa, o vocabulário de antes não serve para representar veementemente sua experiência. Contudo, Levi encontra uma linguagem e uma maneira não absolutas, mas que possuem a capacidade de transmitir essa vivência: “Comer’ é comer como gente, sentados à mesa, religiosamente: é *essen*. *Fressen* é comer como bichos [...] Comer assim, de pé, a toda a pressa, prendendo a fôlego, queimando-nos boca e garganta, é, realmente, *fressen*; é esta a palavra certa, a que costumamos dizer [...]” (LEVI, 1988, p. 76). A trapaça foi efetuada: o problema de adequação da linguagem é notável, mas ao se buscar alternativas, a representação acaba sendo efetuada.

Imré Kértész trapaceia o poder da língua e a ordem sombria e mórbida do Holocausto através da ironia, como já foi citado, e do sarcasmo: “A resposta, que passou de boca em boca, cujo sentido buscavam e que repetiam sem parar ao meu redor, havia sido dada por um preso: o que era aquilo? ‘*Himmliche Telephonnummer*’, ou seja, ‘telefone do céu’, teria ele dito [...]” (KERTÉSZ, 2003, p. 75). Para o irônico Gyurika, a perda de identidade alcançada por causa do número tatuado no braço, seria um telefone para céu. O cheiro terrível que as câmaras de gás exalavam seria o de uma fábrica de couro. Depois se compreende que se queimava couro humano porque havia uma “epidemia”: “[...] seria tão grande a epidemia a ponto de existirem tantos mortos?” (KERTÉSZ, 2003, p. 76). Gyurika é estrategicamente ingênuo e somente por ser assim é capaz de construir declarações risíveis.

Em *Maus* e em *Os emigrantes*, com a transformação do pacto autobiográfico, há a utilização de outras mídias para que a trapaça seja efetuada. Como diz Hans Ulrich Gumbrecht, “[...] na era do livro impresso, a comunicação é cada vez mais compreendida como a circulação de figuras de sentido mais ou menos complexas – e isso vale para a mídia ‘literatura’ tanto quanto para todas as outras modalidades de interação linguística [...]” (GUMBRECHT, 1988, p. 308).

A imagem é utilizada por Sebald e por Art Spiegelman como forma de narrar a história, como já foi profundamente analisado no capítulo um. Sebald aproveita-se de

fotografias antigas em PB para conduzir sua narrativa, já Art emprega desenhos gráficos para expor imageticamente sua história no modelo dos quadrinhos. Há uma passagem das linhas do texto para a superfície da imagem, da linearidade para a simultaneidade. *Maus* e *Os emigrantes* desmentem a aclamada “morte da literatura”, eles trazem vivacidade e inovação por meio da fusão de duas mídias: a literatura e as imagens.

Hans Ulrich Gumbrecht também prevê o apagamento da literatura:

Pois alguns dos componentes que, no transcorrer dos séculos, foram cunhadores de identidade e de função para a literatura, parecem ter perdido, na cultura da nossa época, seus pontos de referência extraliterários. As sociedades ocidentais de tal modo se dessensibilizaram diante de diversas formas de transgressão que a provocação efetiva só pode ser suscitada por ‘efeitos especiais’ com uma intensidade que um meio ligado à leitura solitário não pode produzir (GUMBRECHT, 1988, p. 318).

Assim sendo, pode-se dizer que a “provocação efetiva” é alcançada quando há a união da mídia “literatura” com outras mídias. Situação em que as transgressões são plenamente possíveis, sem desprezar a maleabilidade da própria escrita. É o caso dos quadrinhos de Spiegelman e do romance documental de Sebald. A expansão das representações do Holocausto é notável aqui quando o trajeto linear ganha outra dimensão com a inserção da imagem, quando o texto se materializa na superfície imagética. Assim, a referência extraliterária é novamente alcançada. Nas palavras de Flusser (2007, p. 147), “[...] os textos são feitos para criticar as imagens, e a escrita, como um código, é uma análise de superfícies em linhas [...]”. Há uma interação entre imaginação e realidade, entre consciente e inconsciente, entre linearidade e superficialidade.

3.7 HOLOCAUSTO: UMA SINGULAR TRAGÉDIA MODERNA?

A convergência entre imagem e texto conheceu maior popularidade durante a dominação hitlerista, por isso o nazismo pode ser considerado o precursor da sociedade imagética pós-moderna, na qual já se sabe que o progresso e o desenvolvimento tecnológico nem sempre traz melhorias e evolução. A fantasia de que o progresso contínuo levaria o homem a viver mais e melhor foi sendo desconstruída desde o momento em que as cercas dos campos de concentração foram instaladas. Assim, como diz Zygmunt Bauman (1998, p. 112), “[...] o Holocausto foi tanto um produto como um fracasso da civilização moderna [...]”. A modernidade possibilitou um genocídio, mas, ao mesmo tempo, a utopia progressista foi transformada em distopia.

A tão aclamada singularidade do Holocausto não pode ser entendida como sendo

característica somente deste evento, pois este é, sim, singular, por possuir certos elementos únicos, assim como outros acontecimentos são singulares devido a peculiaridades que pertencem apenas a eles. O Holocausto é singular por ser um genocídio moderno burocrático, no qual a máquina de morte nazista esteve a todo vapor. Segundo Bauman (1998, p. 118), “[...] o conhecimento que se tem sobre salitre, enxofre e carvão não é completo a menos que se saiba que, misturados, eles se transformam em pólvora [...]”. Assim, pode-se dizer que uma bomba explodiu de forma assustadoramente aniquiladora, já que o Holocausto reuniu, de forma única, fatores e aspectos existentes na primeira metade do século XX comuns à modernidade. Vale lembrar também que, como diz Norman Finkelstein,

todo acontecimento histórico, no nível mais básico, é único, quando visto apenas pelo critério de tempo e lugar, e todo acontecimento histórico contém características distintas como também comuns a outros eventos históricos. A anomalia do Holocausto é ter sua singularidade defendida como absolutamente decisiva (FINKELSTEIN, 2001, p. 54).

Ainda, conhecer as particularidades do Holocausto nazista implica compreender que o genocídio construído por Hitler, assim como o de Stalin foram os únicos massacres modernos que criaram uma burocracia da morte e uma indústria do extermínio. Por isso, o nazismo alemão e o comunismo na União Soviética são dois regimes totalitários, como designa Hannah Arendt (1989).

Segundo Arendt, o nazismo e também o comunismo são dois tipos de regimes políticos identificados com o totalitarismo, isto é, uma situação em que um terror total é instituído. O comportamento humano é guiado para “[...] executar sem mais delongas as sentenças de morte que a natureza supostamente pronunciou contra aquelas raças ou aqueles indivíduos que são ‘indignos de viver [...]’ (ARENDR, 1989, p. 518). No totalitarismo, todos os homens tornam-se “Um-Só-Homem” (ARENDR, 1989, p. 519), uma massa sem convicções que cumpre ordens da “Lei da Natureza”, vindas da teoria da evolução das espécies, de Charles Darwin.

Para Hitler e seus seguidores, judeus, negros, ciganos, homossexuais, testemunhas de Jeová e todos os integrantes de grupos que lhes eram indesejáveis não são considerados seres humanos, e, sim, parasitas pestilentos e imundos. Portanto, caberia aos arianos, os “verdadeiros” humanos, aniquilar esses “seres inferiores”, que passariam, então, a estar destinados à extinção. Armas e máquinas modernas foram utilizadas para o extermínio dessas “raças inferiores”, com a finalidade de se moldar uma nova humanidade, a ariana, que dominaria o mundo inteiro com sua força e altivez.

Todorov, em *Memória do mal e tentação do bem*, demonstra duas especificidades do

Holocausto nazista que difere do genocídio comunista.

Por um lado, a especificidade desse crime reside no projeto *assassino* nazista. [...] Para dizê-lo numa frase, enquanto Kolyma e as ilhas Solovki são o equivalente russo de Buchenwald e de Dachau, nunca houve Treblinka na União Soviética. É somente nos campos de extermínio nazistas que a matança se torna um fim em si (TODOROV, 2003, p. 105).

O nazismo é o único regime que possuiu campos destinados apenas à aniquilação de membros de grupos indesejáveis para o governo. A sistematização da máquina de morte conheceu o seu auge durante o nazismo.

A outra especificidade do regime hitlerista reside no fato de que um “[...] projeto que pretende desenraizar e eliminar aquele ingrediente da identidade europeia [os judeus], ou mesmo da identidade da humanidade, tem um alcance histórico maior que o dos outros projetos de extermínio, nos quais se quer ‘simplesmente’ matar uma população [...]” (TODOROV, 2003, p. 107). Os nazistas pretendiam exterminar uma comunidade de pessoas, os judeus, que faziam parte, há décadas, da identidade europeia. Pretendia-se aniquilar um grupo que já havia sido perseguido durante séculos, mas que só na vigência do nazismo divisou uma real possibilidade de extinção.

Todavia,

descrevê-lo [o extermínio dos judeus pelos nazistas] como acontecimento singular e específico é legítimo, por menos que se especifique o nível em que se está situado. Mas não no plano dos valores: todos os seres humanos são igualmente preciosos, e, quando as vítimas de um regime se contam aos milhões, é inútil, para não dizer outra coisa, querer estabelecer hierarquias no martírio (TODOROV, 2003, p. 191).

O Holocausto nazista é singular e específico quanto a suas extremas estratégias de extermínio e em relação à natureza da vítima escolhida. Contudo, quando associado a outros massacres em que milhões morreram, não há como querer hierarquizá-lo. Não há como atribuir o grau superlativo ao Holocausto. Este evento é tão avassalador quanto o lançamento das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki. Mas cada acontecimento tem um sentido específico em si.

Assim sendo, compreendem-se as peculiaridades do Holocausto, mas não se colabora para a ambicionada restrição de representações que contribuem para o enquadramento da memória. Se alguns estudiosos reclamam a “verdade” sobre o Holocausto, como o faz Carlo Ginzburg ao reivindicar “a coisa em si” (uma alegada “realidade”) nas representações deste tema, Hartog (2001, p. 19) argumenta que “[...] quanto mais cercado e encurralado, mais o real parece escapar [...]”. Aliás, pela publicação de *Sem destino* ter se dado durante um

período de transição, em 1975, sem dúvida este livro abriu caminho para representações mais despojadas. Essa obra autorizou testemunhas antes condenadas ao silêncio e deu margem para uma infinidade de novas representações. Kertész é um dos principais motivos para hoje se estudar as expansões das representações feitas sobre o Holocausto, visto que a ampliação presente em *Sem Destino* não se refere apenas a espaço, tempo, vítimas e testemunhas e, sim, a conceitos abstratos, a termos e sensações impalpáveis. Uma evidência disto pode ser percebida quando Gyurika se pergunta:

Quem pode julgar o que é possível e digno de crédito, quem pode esgotar, quem pode explorar até o fim todas as incontáveis ideias, invenções, jogos, brincadeiras e reflexões que num campo de concentração se podem realizar, passado com facilidade do mundo da fantasia ao da realidade (KERTÉSZ, 2003, p. 137-138).

Kertész até chegou a declarar que se pode falar, hoje em dia, sobre uma globalização do Holocausto, uma vez que este não é matéria somente dos judeus e dos alemães e, sim, de toda a sociedade ocidental moderna. Nota-se que a expansão das possibilidades representativas do Holocausto acontece através de um processo no qual os fatos sociais influenciam a ficção e vice-versa. Se é que pode haver separação entre esses dois termos, mais adequado seria falar que ficção e realidade, juntas, constroem o mundo e as “verdades” em que se acredita.

A obra de Sebald não possui a típica narração sobre campos de concentração e sobre a guerra. O “[...] Holocausto é representado em *Os emigrantes* de um ângulo extremamente não convencional [...]”⁴² (MCCULLOH, 2003, p. 64, tradução nossa). O narrador de Sebald apresenta a depressão que a população europeia sofreu durante o conturbado e moderno século XX, uma crise que influenciou a formação da América, sendo que o Holocausto é o emblema dessa tragédia moderna.

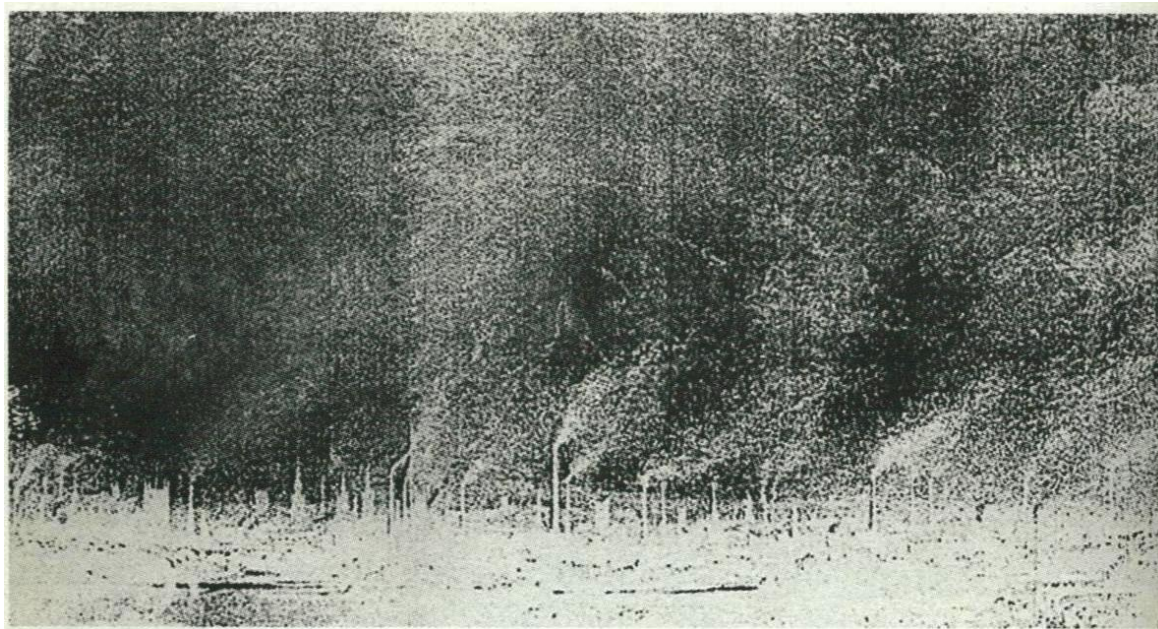
Sebald possui desprezo pela poluição e pelos massacres ocorridos na modernidade do século XX. Manchester, na Inglaterra, foi um símbolo de evolução tecnológica no período em questão. Para o personagem Max Ferber, emigrante que morou em tal cidade: “Eu estou aqui, como eles costumam dizer, para servir sob a chaminé [...]”⁴³ (SEBALD, 2009, p. 193, tradução nossa). Ou seja, as chaminés aludem às fábricas de armamentos militares, aos milhares de trabalhadores que dão a vida para abastecerem as sangrentas guerras modernas que o progresso forjou. É interessante notar que a chaminé que Ferber menciona também pode

⁴² No original: “the Holocaust is represented in *The emigrants* from an exceedingly unconventional angle” (MCCULLOH, 2003, p.64).

⁴³ No original: “I am here, as they used to say, to serve under the chimney” (SEBALD, 2009, p.193).

aludir às chaminés dos crematórios dos campos de concentração nazistas, como está exposto na figura abaixo:

Figura 13 – Referência às chaminés dos campos de concentração e da cidade de Manchester



In: SEBALD, W. G. **Os emigrantes**: quatro narrativas longas. Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 193.

Nesta imagem em específico, Sebald não utilizou a fotografia como um documento, tal como ocorreu com as imagens do capítulo um, pois devido a seu aspecto não nítido, ela não faz referência direta ao índice, à realidade. Na imagem acima, não houve uma descrição frontal. Aliás, provavelmente, esta fotografia recebeu tratamento fotográfico, ou seja, após ou durante sua revelação, ela foi modificada para se ressaltar sua característica expressiva. Nesse caso, essa fotografia não foi empregada como uma ferramenta para comprovar a veracidade da narrativa de Sebald, mas, sim, para se fazer uma alusão às chaminés dos campos de concentração.

Esta é uma fotografia extremamente abstrata, assim só se pode associá-la às chaminés, sem nenhuma dúvida, porque, no texto literário, o próprio personagem diz que se trata de chaminés. Desse modo, “[...] a imagem só tem dimensão simbólica tão importante porque é capaz de significar – sempre em relação com a linguagem verbal [...]” (AUMONT, 1993, p. 249). Por meio da Figura 13, percebe-se que a linguagem verbal é necessária para a imagem ser plenamente compreendida, já que, segundo Susan Sontag, as legendas especificam os significados das imagens (cf. SONTAG, 2003, p. 28-29).

Segundo o personagem Gyurika de *Sem destino*, as chaminés dos campos de concentração tornavam o ar fétido de modo quase insuportável, e a paisagem era coberta por uma fumaça cinzenta, o que deixava o ambiente nebuloso. Portanto, Sebald acena para essa característica sufocante da sociedade moderna: a de se conviver com as cinzas provenientes do carvão das fábricas que produziam objetos “indispensáveis” para a sociedade consumo. E convém destacar que os resíduos mencionados são também derivados dos restos mortais de muitos dos prisioneiros dos campos de concentração.

Esse elemento cinzento da paisagem, presente tanto nos campos nazistas quanto em Manchester, é uma característica do mundo moderno. Ao se relacionar a pós-moderna situação multicolor “[...] com aquela que existia pouco antes da Segunda Guerra Mundial, ficaremos impressionados com a relativa ausência de cores do período anterior à guerra. A arquitetura e o maquinário, os livros e as ferramentas, as roupas e os alimentos eram predominantemente cinzentos [...]” (FLUSSER, 2007, p. 127). Por isso, Sebald e Spiegelman escolheram o preto e branco e, assim, as escalas de cinza, para representar esse período da história mundial.

Ainda, deve-se lembrar que Max Ferber chegou a ser classificado pelo narrador como o “enfermo cinzento” (SEBALD, 2009, p. 232). E mesmo se refugiando da perseguição nazista na Inglaterra, ele acabou sufocado pelo ar poluído e intragável de Manchester e pela poeira acumulada em seu ateliê de pintura. Foi assim que ele contraiu o grave enfisema pulmonar que, de uma forma ou de outra, o levou ao fim de sua vida. Ferber não ascendeu desintegrado pelas chaminés dos campos de concentração, como aconteceu com seus pais, mas também foi morto pelos gases tóxicos emitidos por uma chaminé industrial. Morreu devido à excessiva industrialização da sociedade moderna, modernidade esta que foi amplamente explorada na sistematização da morte produzida pelo nazismo.

Assim sendo, Sebald exalta a sociedade do século XIX. Época em que ainda não se imaginava o inimaginável, isto é, que o amplo desenvolvimento tecnológico e científico a ser alcançado poderia ser usado para aniquilar milhões de seres humanos, como foi o caso do Holocausto nazista, do genocídio comunista e das bombas atômicas explodidas em Hiroshima e Nagasaki. Desse modo, “[...] a catástrofe não é mais o choque inaugural da modernidade, mas os desastres finais e perpétuos de Auschwitz e Hiroshima [...]” (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 87). Sem dúvida, esses acontecimentos que prezaram pela carnificina da humanidade deram forma a catástrofes que tornaram, indubitavelmente, o mundo muito mais cinzento.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para finalizar o debate proposto por este trabalho, é de suma importância compreender que o tema Holocausto apresenta-se como um problema para a representação. Este evento mostra-se como um desafio para os artistas que o utilizam como a matéria-prima de sua arte. As vítimas assassinadas pela máquina de morte nazista não foram, convencionalmente, sepultadas, seus familiares nunca puderam chorar em lápides ou túmulos e nunca velaram a morte de seus entes queridos, costumes empregados diante da morte humana. Assinala-se a dificuldade de se representar, artisticamente, o massacre perpetrado pelos nazistas, pois, desde o princípio, a morte das vítimas não foi materializada em um ritual de velório que termine com sepultamento em um cemitério.

O narrador de Sebald destaca o valor dos rituais que envolvem a morte para que um indivíduo compreenda e supere o falecimento de seus familiares. Durante a narração da biografia de Max Ferber, o narrador visita um cemitério judeu à procura dos túmulos dos parentes de Ferber. Os pais do personagem, Fritz e Luisa Ferber, e seu avô materno, Lazarus Lanzberg, foram mortos no Holocausto. Já sua avó materna, Lily Lanzberg, suicidou-se antes que fosse deportada. A família economizou dinheiro e conseguiu refúgio somente para Max que se abrigou na Inglaterra.

Nesse cemitério, quando encontra as lápides, o narrador faz a seguinte declaração: “[...] a inscrição diz que Lazarus Lanzberg morreu em Theresienstadt em 1942, e que Fritz e Luisa foram deportados em novembro de 1941 e expiraram. Permaneci um bom tempo diante desse jazido, no qual jaz somente Lily, que se suicidou [...]” (SEBALD, 2009, p. 225). Assim, apesar de haver os túmulos, esses são apenas simbólicos, os restos mortais de Lazarus, Fritz e Luisa não se encontram naquele local. A dor da família que perdeu entes queridos durante o Holocausto é intensificada pela impossibilidade de enterrar seus mortos. As imagens a seguir demonstram que a sociedade ocidental possui a necessidade de ter a materialização da morte feita através de jazidos, túmulos e lápides.

Figura 14 – Lápide com informações sobre o morto cujo nome é Meier Stern



In: SEBALD, W. G. **Os emigrantes:** quatro narrativas longas. Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 223.

Figura 15 – Referência à biografia da falecida chamada Friederike Halbleib



In: SEBALD, W. G. **Os emigrantes:** quatro narrativas longas. Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 224.

Na Figura 14, percebe-se que a lápide funciona como uma ferramenta contra a amnésia humana. Ali se menciona o nome da pessoa que morreu e seu período de vida. É uma forma de eternizar a presença dos seres humanos no mundo, de saber suas ascendências. Ao

observar um túmulo, aquele que ainda está vivo percebe sua própria mortalidade. Muitas vezes, o visitante do cemitério sente a necessidade de narrar a história de vida daquele que jaz na sepultura, principalmente quando há uma semelhança entre a pessoa e o falecido. O narrador de Sebald sente-se tocado ao perceber que o morto referido na Figura 14, Meier Stern, faleceu em 18 de maio, dia do seu aniversário.

A memória é uma forma de tornar as pessoas e seus objetos vivos. O morto revive nas lembranças que seus familiares guardam sobre ele, tanto que, segundo a imaginação do narrador, o obelisco presente na Figura 15, lápide de uma judia chamada Friederike Halbleib, poderia demonstrar que ela era uma “[...] escritora, debruçada sozinha e febril sobre seu trabalho, e agora que escrevo isso é como se *eu* a tivesse perdido e como se não pudesse superar esse fato [...]” (SEBALD, 2009, p. 224).

Considerando as imagens acima, percebe-se que essas lápides estão cobertas de folhas e de grama, as plantas já passaram do ponto de poda. Trata-se de um cemitério semiabandonado, pois é pouco visitado e, conseqüentemente, recebe cuidados precários de manutenção. Provavelmente, os parentes próximos dos mortos enterrados neste cemitério já faleceram também, por isso se percebe túmulos negligenciados, esquecidos, abandonados.

Nota-se, ainda, que o cemitério é o ambiente no qual se pode trazer para a vida aqueles que ali jazem. A presença de uma lápide é fundamental para que os mortos voltem a ser homens-narrativas a fim de que, assim, suas existências sejam novamente notadas.

De acordo com Susan Sontag, “[...] recordar é um ato ético, tem um valor ético em si mesmo e por si mesmo. A memória é, de forma dolorosa, a única relação que podemos ter com os mortos [...]” (SONTAG, 2003, p. 96). Contudo, muitos dos assassinados durante o Holocausto não tiveram o privilégio de serem sepultados, por isso, sua presença no mundo não é assinalada e a amnésia pode se instalar de maneira mais rápida e fácil. Estes foram enterrados como indigentes, aqueles que não possuem recursos e/ou familiares que possibilitem a rememoração da sua trajetória de vida, de sua biografia. De fato, acabaram-se com a morte. E a despeito de os seres humanos que foram mortos pelos nazistas terem sido enterrados sem nome ou referência familiar, alguns parentes lutam para preservar traços dessas vidas passadas, não se permitem esquecer que seu pai, sua mãe, seus avós, seus tios ou irmãos foram exterminados durante o Holocausto. Isto é o que fizeram Art e Sebald.

Os artistas que pretendem representar o Holocausto precisam enfrentar a seguinte questão proposta pelo livro de Susan Sontag: Como devo me posicionar “[...] diante da dor dos outros [...]”, especialmente quando parte dessa dor também é minha? Há um problema ético relacionado ao como falar sobre um acontecimento no qual milhões de seres humanos

foram barbaramente assassinados, e milhares de famílias foram afetadas e, até mesmo, dizimadas, vítimas essas que não possuem a possibilidade de terem suas biografias revividas por meio de uma visita ao cemitério.

Art Spiegelman e W. G. Sebald não podem deixar de discutir os problemas e os percalços relacionados com a tentativa de representar tamanho horror. Portanto, diferentemente de Primo Levi, cuja condição de sobrevivente lhe garante confiança na autoridade de seu testemunho, parece ser comum especialmente os “filhos do Holocausto” se questionarem quanto à eficácia de suas representações literárias para esse acontecimento, uma vez que, não são testemunhas oculares, possuindo, antes de tudo, uma mediação paternal no que se refere a ter memórias desse evento.

Em *Os emigrantes*, o pintor Max Ferber cai em depressão por não conseguir se satisfazer artisticamente com sua pintura:

Se Ferber, depois de rejeitar umas quarenta variantes ou tornar a esfregá-las no papel e cobri-las com mais esboços, decidisse finalmente largar mão do quadro, menos por estar convencido de tê-lo acabado do que por uma sensação de cansaço, a impressão do observador era de que a figura evoluíra de uma longa estirpe de rostos cinza, convertidos em borralha, cuja presença fantasmagórica ainda rondava o papel esfolado (SEBALD, 2009, p. 164).

Ferber pintava, apagava e repintava incessantemente, travava uma tenaz luta pela representação. Portanto, o excessivo pó que estava depositado em seu ateliê representa as tentativas rejeitadas, o que sobra até que uma versão seja escolhida. Deve-se assinalar o quão penoso é o trabalho de representação para um artista, e que a representação é uma seleção, logo, algo teve de ser desprezado para que a obra fosse concluída.

O narrador de *Os emigrantes* também se sente angustiado por ver sua tentativa de fazer justiça fracassar: “Esse escrúpulo se referia tanto ao objeto de minha narrativa, ao qual eu imaginava não fazer jus, independente do meu ângulo de abordagem, quanto ao caráter duvidoso da escrita em geral [...]” (SEBALD, 2009, p. 230). Considerando que, de acordo com Sebald, a escrita isoladamente é o incerto objeto de trabalho do literato, nota-se que o narrador, por fim, conclui: “De longe a maior parte delas [das páginas] fora riscada, rejeitada ou borrada com acréscimos até se tornar ilegível. Mesmo a versão que pude salvar como a ‘definitiva’ me parecia uma malograda colcha de retalhos [...]” (SEBALD, 2009, p. 239-241). Um livro, que muitas vezes é escrito como uma forma de se buscar um conforto moral, não cumpre sua função redentora para o narrador de Sebald. As enormes proporções do Holocausto transmitem uma sensação de representação fracassada em face da grandeza do acontecimento e do sofrimento causado.

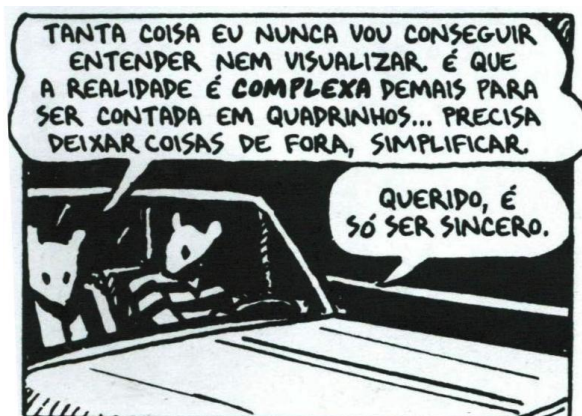
Art Spiegelman desabafa: “[...] é muito esquisito tentar reconstruir uma realidade pior do que os meus sonhos mais pavorosos. E ainda por cima em quadrinhos! Acho que estou dando um passo maior do que as pernas. Talvez seja melhor deixar pra lá” (SPIEGELMAN, 2005, p. 176). Como se vê na Figura 15 abaixo, em uma conversa no carro com sua esposa François, Art assinala a dificuldade em compreender Auschwitz a partir do testemunho de seu pai, pois entender o próprio Vladek já se mostrava um grande desafio. Art possuía também um receio, em especial, atrelado ao fato de ter escolhido o gênero quadrinhos para representar Auschwitz. Ele tinha preocupações relacionadas com a possibilidade de que esse meio não fosse adequado o bastante para representar um tema tão trágico, sua intenção parecia-lhe pretensioso em demasia.

Figura16 – Reflexão do personagem Art sobre a dificuldade de compreender Auschwitz e Vladek



In: SPIEGELMAN, Art. **Maus**: a história de um sobrevivente. Tradução Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 174.

Figura 17 – Visualizando o que estava invisível...



In: SPIEGELMAN, Art. **Maus**: a história de um sobrevivente. Tradução Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 176.

De acordo com a Figura 17, parte do sentimento de fracasso que consome Art Spiegelman provém da impossibilidade de representar o Holocausto em todas as suas complexidades, em seus pormenores, uma vez que ele compreende que um romance é configurado pela escolha que o artista faz de uma história. Para que a narração faça sentido e seja bem assimilada pelo leitor, ela precisa ser simplificada. Entretanto, quando Art ressalta aquilo que foi deixado de fora para que *Maus* fosse produzido, ele assinala o irrepresentado. Por meio dessa fala, o autor traz o invisível para cena do visível, dá voz às lacunas que, até então, estavam silenciadas. É como se ele se justificasse, previamente, pelas possíveis ausências e problemas que fossem levantados em sua obra. Sebald e Spiegelman expressam a dificuldade em representar, em cerca de 300 páginas, o genocídio perpetrado por um regime totalitário repleto de contradições, o nazismo.

Isto posto, pode-se dizer que a autorreflexão sobre a própria representação literária de um acontecimento, nos dias de hoje, é uma das mais importantes formas de ampliação da representação do Holocausto, sendo também o último tipo a ser considerado neste trabalho. Diferentemente de Primo Levi, Sebald e Spiegelman não só rerrepresentam o Holocausto, como também chamam o leitor para participar de sua representação e a pensarem juntos. A autorreflexão do narrador faz com que o leitor também pondere sobre o seu papel na construção da narrativa. Faz com o público se questione sobre a leitura que faz do livro, avaliando se ela realmente foi adequada, já que o próprio autor não considera a sua representação suficientemente apropriada. Essa reflexão demonstra que os escritores estão sujeitos a falhas, que produzir um romance é uma tarefa tão árdua que a conclusão da obra não costuma trazer o sentimento de dever cumprido.

Essa autorreflexão é desencadeada pelos notórios problemas éticos que um escritor precisa enfrentar quando se propõe a representar o Holocausto. Por isso, quando um artista pretende representar esse evento, seu trabalho final costuma parecer apenas um esboço diante de tamanho horror. Apesar de suas tentativas, que se tornam cada vez mais heterogêneas já que podem mesclar imagem e texto, esse esforço parece não ser suficiente para expressar a cruel realidade da morte provocada em massa. Há um incessante refazer, repensar, remodelar, reescrever daquilo que fora produzido, pois o próprio autor se questiona a todo o momento se sua obra foi eficiente e adequada para um tema que levanta tantas questões éticas.

A posição política e social de cada ser humano estrutura suas reações diante da dor dos outros. Assim Art, como filho de um sobrevivente do Holocausto, tem posições diferenciadas das de Sebald, cujo pai lutou a favor das causas nazistas. Art se aflige por causa da dor sofrida

por seus pais. Angustiadamente, ele procura assimilar tal situação traumática. Enquanto isso, Sebald se envergonha por fazer parte da sociedade que causou tamanho sofrimento a tantos homens e mulheres, o que é demonstrado pela reprovação que ele destina à ausência de estudos sobre a conspiração e o silêncio que envolvem grande parte da história da Alemanha, como já foi dito. Art se posiciona como uma vítima indireta, já Sebald como um opressor “acidental”. Entretanto, ambos se preocupam com a demanda ética que caracteriza a sociedade contemporânea, como é percebido em suas declarações sobre a eficiência de suas obras de arte.

Por fim, é importante mencionar que se posicionar diante da dor dos outros é uma maneira que se tem para se compreender as inúmeras atrocidades que o ser humano é capaz de operar contra outro indivíduo. Assim que o leitor se debruça sobre *Maus* e sobre *Os emigrantes*, ele percebe, da forma mais inquietante possível, as diversas crueldades que o homem cometeu e as que comete contra seus semelhantes. Ao ler *Maus*, é impossível não se comover com o sofrimento que Vladek e Anja passaram enquanto estavam em Auschwitz e com o modo como esse trauma se refletiu no comportamento deles no pós-guerra e na própria vida e personalidade de Art.

Em *Os emigrantes*, apreende-se a imensa dimensão do Holocausto ao se expor às trágicas biografias dos quatro emigrantes que, apesar da emigração, sofreram como se tivessem vivido em campos de concentração. Vladek, Anja, Richieu e Art Spiegelman, Dr. Henry Selwyn, Paul Bereyter, Ambros Adelwarth, Max Ferber e muitos de seus familiares foram assolados pela máquina de morte produzida pelos nazistas, seus pesadelos eram com homens de sobretudo preto que se diziam superiores e que estavam dispostos a lhes tirarem tudo, desde a liberdade até a sanidade e a vida.

Portanto, “[...] parece constituir um bem em si mesmo reconhecer, ampliar a consciência de quanto sofrimento causado pela crueldade humana existe no mundo que partilhamos com os outros [...]” (SONTAG, 2003, p. 95). Mesmo porque as imagens de massacres, como o Holocausto, induzem à reflexão e ao questionamento sobre a atuação da violência no mundo, e sobre como a sociedade contribui para, impede e sofre com esse problema. “Nada há de errado em pôr-se à parte e pensar. Não se pode pensar e bater em alguém ao mesmo tempo [...]” (SONTAG, 2003, p. 98). Sontag destaca a necessidade de reflexão, pois enquanto os seres humanos pensam sobre o assunto não se violentam, não contribuem para a violência. É melhor que os homens reflitam sobre sua tendência instintiva à violência, à matança, a se porem a violentar outro alguém.

REFERÊNCIAS

- **Corpus literário:**

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

SEBALD, W. G. **Os emigrantes:** quatro narrativas longas. Tradução José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SPIEGELMAN, Art. **Maus:** a história de um sobrevivente. Tradução Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

- **Corpus teórico:**

ADORNO, Theodor. **Crítica cultural e sociedade.** Tradução Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz:** o arquivo e a testemunha. Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALPHEN, Ernest Van. **Caught by History:** holocaust effects in contemporary art, literature and theory. Stanford: Stanford University, 1997.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas:** reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo. Tradução Catarina Mira. Lisboa: Edições 70, 2005.

ANJO da História: como o passado assombra os personagens do extraordinário escritor alemão W. G. Sebald, O. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/300408/p_136.shtml>. Acesso em: 21 jan. 2011.

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo.** Tradução Robert Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

AUERBACH, Erich. **Mimesis:** a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1987.

AUMONT, Jacques. **A imagem.** Tradução Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance.** São Paulo: UNESP, 1998.

BARTHES, Roland. **Aula:** aula inaugural da cadeira de semiologia literária do colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: _____. **O rumor da língua.** Tradução António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa, Portugal: Relógio d'Água, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Holocausto**. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BECHDEL, Alison. *Fun home: uma tragicomédia em família*. Tradução André Conti. São Paulo: Conrad, 2007.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da cultura de massa**. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

BERND, Zilá. Figurações do deslocamento nas literaturas das Américas. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 30. Brasília, jul./dez. 2007, p. 89-97. Disponível em: <http://www.gelbc.com.br/pdf_revista/3008.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2011.

BONECOS preconceito. Vídeo (4min26). Disponível em: <<http://mundocanibal.uol.com.br/index.php?conteudo=episodios&id=1014>>. Acesso em: 2 maio 2011.

CÂMARA, Vinícius Bogéa. Trauma e representação: entre o reconhecimento da cicatriz e o Holocausto como tragédia. **Cadernos de Sociologia e Política**, Rio de Janeiro, v. 10, dez. 2008. Disponível em: <<http://www.iuperj.br/publicacoes/forum/10.pdf>>. Acesso em: 2 mar. 2011.

CIZMECIOGLU, Aygül. **Pequenas e grandes lembranças do Holocausto**, 2004. Disponível em: <http://www.dw-world.de/popups/popup_printcontent/0,,1233191,00.html>. Acesso em: 22 fev.2011.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução Cleonice Mourão e Consuelo Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução Hildegard Feits. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. Tradução Luís Carlos Borges. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

EKSTEINS, Modris. **A sagração da Primavera: a Grande Guerra e o nascimento da era moderna**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

FINKELSTEIN, Norman Gary. **A indústria do Holocausto: reflexões sobre a exploração do sofrimento dos judeus**. Tradução Vera Gertel. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia da comunicação.** São Paulo: Cosac Naif, 2007.

GINZBURG, Carlo. *Unus testis: o extermínio dos judeus e o princípio da realidade.* In: _____. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício.** Tradução Rosa Freire d'Aguilar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos.** Tradução Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1988.

GÜNTER Grass. In: WIKIPÉDIA. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/G%C3%BCnter_Grass>. Acesso em: 8 mar. 2011.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARTOG, François. A testemunha e o historiador. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). **Fronteiras do milênio.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.

HOBSBAWN, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX.** Tradução Marcos Santarria. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IMRE Kertész. In: WIKIPÉDIA. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Imre_Kert%C3%A9sz>. Acesso em: 25 ago. 2011.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2.

KERTÉSZ, Imre. **Sem destino.** Tradução Paulo Schiller. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet.** Tradução Jovita Maria Gerheim e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MALDONADO, Gabriela; CARDOSO, Marta Rezende. **O trauma psíquico e o paradoxo das narrativas impossíveis, mas necessárias.** Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pc/v21n1/v21n1a04.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2010.

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos.** São Paulo: M. Books, 2005.

MCCULLOH, Mark R. **Understanding W. G. Sebald.** University of South Carolina, 2003.

NASCIMENTO, Lyslei. Memórias e testemunhos: a Shoah e o dever da memória. **Ipotesi: Revista de Estudos Literários (UFJF)**, Juiz de Fora, v. 11, p. 89-103, 2008.

OLMI, Alba. A narrativa do Lager: uma categoria literária do testemunho. **Revista Espéculo**, Madrid, v. 40, nov. 2008.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia. et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac; São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PENNA, João Camillo. Sobre viver no lugar de quem falamos (Giorgio Agamben e Primo Levi). In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Palavra e imagem: memória e escritura**. Chapecó, SC: Argos, 2006.

POLLACK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

_____. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PRIMO Levi. Disponível em: <<http://www.livroscotovia.pt/autores/detalhes.php?id=425>>. Acesso em: 10 abr, 2011.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. Tradução Constancia Egreja. São Paulo: Editora 34, 2009.

SANTAELLA, Lúcia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SATRAPI, Marjane. *Persépolis*. Tradução Paulo Werneck. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, Memória, Literatura: o testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

_____. **Palavra e imagem: memória e escritura**. Chapecó, SC: Argos, 2006.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Além ou aquém do realismo do choque? In: SCHOLLHAMMER, Karl Erik; OLINTO, Heidrun Krieger (Org.). **Literatura e realidade(s)**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011, v. 1.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

- SILVA, Juremir Machado. **As tecnologias do imaginário**. 2a ed. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- SLOTERDIJK, Peter. **Crítica de la razon cinica**. Tradução Miguel Ángel Veja. Madrid: Siruela, 2003.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- TODOROV, Tzvetan. **Memória do mal, tentação do bem**. Tradução Joana Angélica D'Avila Melo. São Paulo: Arx, 2003.
- UNITED STATES Holocaust Memorial Museum <<http://www.ushmm.org/>> Acesso em: 20 de jan. 2012.
- VECCHI, Roberto. Barbárie e representação: o silêncio da testemunha. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.). **Fronteiras do milênio**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.
- VERAGUTH, Hannes. W. G. Sebald und die alte Schule. Literarische Erinnerungskunst in vier Büchern, die so tun, als ob sie wahr seien. In: ARNOLD, Heinz Ludwig (Org.). **Text + Kritik Helf 158: W. G. Sebald**. Munique: Zeitschrift für Literatur, Apr. 2003.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. **Os assassinos da memória: o revisionismo na história**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1988.
- XAVIER, Ismail. Melodrama ou a sedução da moral negociada. In: _____. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- WALDMAN, Berta. **Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: Perspectivas, 2003.
- WEISS, Beth. **Imre Kertész**, [entre 1993 e 2012]. Disponível em: <<http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/biography/kertesz.html>>. Acesso em: 28 jan. 2011.
- WHITE, Hayden. Enredo e verdade na escrita da história. In: MALERBA, Jurandir (Org.). **A história escrita: teoria e história da historiografia**. São Paulo: Contexto, 2006.
- YOUNG, Iris Marion. Representação política, identidade e minorias. **Lua Nova: Revista de Cultura e Política**. São Paulo, n. 67, 2006.