

## A realidade da ficção: imagens e testemunhos em *Maus*, de Art Spiegelman, e em *Os emigrantes*, de W. G. Sebald

Larissa Silva Nascimento\*  
Michelle Santos\*\*

**Resumo:** Este trabalho tem por objetivo investigar a tradição imagética que se faz presente nas representações do Holocausto, procurando assinalar a problemática relação entre realidade e ficção nessas obras. Para tanto, utiliza-se os livros *Maus* (2005), escrito por Art Spiegelman, e *Os emigrantes* (2009), de W. G. Sebald. O regime nazista é conhecido pela ampla utilização de imagens para fundamentar sua política e ideologia, sendo assim, as representações acerca do nazismo não podiam ser diferentes. Compreende-se que as imagens têm a possibilidade de autorizar a veracidade de narrativas literárias. Inserindo-se imagens ao texto, os escritores podem trazer a sensação do real e, assim, construir confiáveis biografias. *Maus* é um romance

---

\* Mestre em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB). Graduou-se em Letras, com habilitação em Inglês/Português, pela Universidade Estadual de Goiás (UEG). Atualmente, é professora de Literatura no Curso de Letras da UEG. Sua formação acadêmica está voltada para o estudo da representação na literatura contemporânea, privilegiando uma abordagem interdisciplinar. E-mail: <larissa.silvanascimento@gmail.com>.

\*\* Professora titular de História Moderna e Contemporânea na Universidade Estadual de Goiás, *campus* de Formosa, e mestre em história pela Universidade de Brasília. Lidera o GPTEC – Grupo de Pesquisas em Imagens Técnicas – na UEG-Formosa, dedicado a investigar as particularidades de imagens artísticas (literárias, cinematográficas e de outras mídias) em suas diversas faces, desde a proposta estética de que são tributárias até o debate em torno das novas experiências de representação fornecidas pelas atuais tecnologias. E-mail: <michelle.santos0803@gmail.com>.

gráfico que traz o testemunho de um judeu sobrevivente do Holocausto, e *Os emigrantes* é um romance ficcional ilustrado por fotografias no qual se narra a biografia de quatro imigrantes judeus. Portanto, nota-se que ocorre uma ampliação das fronteiras para a representação do Holocausto ao fazer interagir realidade e ficção, e imagem e texto.

**Palavras-chave:** Holocausto. Imagem. Texto. Realidade. Ficção.

**Abstract:** This work aims to investigate the imagetic tradition that is present in the Holocaust's representations, searching to point out the problematic relationship between reality and fiction in these works. For this purpose, it uses the book *Maus* (2005), written by Art Spiegelman, and *Os Emigrantes* (2009), by W. G. Sebald. The Nazi's regime is well known for his extensive use of images to support its policy and ideology, therefore, the representations about Nazism could not be different. It is understood that the images have the possibility to authorize the veracity of literary narratives. Inserting images to the text, writers can bring the feeling of reality and thereby build reliable biographies. *Maus* is a graphic novel that brings the testimony of a Jewish Holocaust survivor, and *Os Emigrantes* is a fictional novel illustrated by photographic pictures in which is narrated the biography of four Jewish immigrants. Therefore, it is noted that there is an enlargement of the frontiers for the Holocaust's representation by making reality and fiction, and image and text, interact with each other.

**Keywords:** Holocaust; Image; Text; Reality; Fiction.

Hoje em dia, 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 Pellegrini, 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). Compreende-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 vídeos e os quadros são as formas artísticas mais utilizadas para a representação

do Holocausto. 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.

O regime nazista foi um dos grandes expoentes da atual cultura da imagem. O nazismo contribuiu para a ascensão da imagem na cultura contemporânea, uma vez que, segundo Vilém Flusser, “pode-se argumentar que ele [o nazismo] é um dos avanços mais crus em direção a uma futura cultura de imagens, ou que no futuro a cultura da tecno-imagem será o Nazismo aperfeiçoado” (FLUSSER, 2007, p. 148). Assim, a tradição 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 ideias de superioridade racial, beleza e grandeza. Leni Riefenstahl, renomada cineasta, dirigiu grandes filmes com esse intuito, tais como *O Triunfo da Vontade* (1935) e *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). Exterminar “seres inferiores” para se construir um “jardim perfeito”, sem as “ervas daninhas” (BAUMAN, 1998), era a lógica da ordem social nazista. O próprio Art Spiegelman cita uma famosa frase de Hitler: “Sem dúvida, os judeus são uma raça, mas não são humanos” (SPIEGELMAN, 2005, p. 10). Grande parte da ideologia nazista se baseava no livro *A origem das espécies*, escrito por Charles Darwin, 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” (ARENDDT, 1989, p. 515).

Assim, tal como ocorreu durante o regime nazista, a representação do Holocausto não podia deixar de se basear na imagem. Na fala de Márcio Seligmann-Silva sobre as representações de Auschwitz, ele considera que “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*” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 216). O próprio Primo Levi, no livro *É isto um homem?*, 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 (LEVI, 1988, p. 125).

Uma maneira interdisciplinar, mesclando imagem e texto, de se representar o Holocausto é encontrada em *Maus: a história de um*

*sobrevivente* (2005), romance gráfico<sup>1</sup> escrito por Art Spiegelman, e em *Os emigrantes* (2009), de W. G. Sebald. Ambas as obras representam novas tentativas de se representar os campos de concentração 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. De acordo com Zygmunt Bauman “o Holocausto foi tanto um produto como um fracasso da civilização moderna” (BAUMAN, 1998a, p. 112). 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. Um genocídio de tamanhas proporções, como ocorreu no Holocausto, foi possibilitado pela modernidade, mas, ao mesmo tempo, a utopia progressista foi transformada em distopia.

Em narrativas testemunhais, como *Maus* e *Os emigrantes*, a seleção dos eventos narrados é parte integrante do processo de construção literária. É impossível narrar tudo pelo mesmo motivo que é impossível lembrar-se tudo (RICOEUR, 2007, p. 455). A lacuna, o não dito<sup>2</sup>, é parte imprescindível de qualquer obra baseada em relatos de vida. Contudo, é relevante notar que as dificuldades representativas vindas por essas brechas testemunhais são amenizadas por meio da inserção da imagem ao texto, pois ao se utilizar duas mídias, as

---

<sup>1</sup> O termo romance gráfico é uma tradução do conceito *graphic novel* cunhado por Will Eisner, no livro *Quadrinhos e Arte Sequencial*. Romance gráfico é uma forma de classificar um tipo de produção de quadrinhos de alta qualidade e se destina ao público adulto que invoca a literatura e tem caráter biográfico e romanesco.

<sup>2</sup> A figura do “muçulmano”, termo cunhado por Primo Levi no livro *É isto um homem?*, personifica essa não-voz dos depoimentos testemunhais. O “muçulmano” é aquele prisioneiro que chegou a tamanho estágio de desumanização que até perdeu a capacidade de raciocinar e, por isso, de falar e testemunhar.

possibilidades de representação se duplicam, uma podendo auxiliar na expressão da outra. São duas narrativas que demonstram as possibilidades contemporâneas de representação desse evento, a despeito dos aspectos que permanecem inapreensíveis em relação à Auschwitz. Portanto, Sebald e Spiegelman fazem interagir imagem e texto para aprimorar a representação do Holocausto.

Em *Os Emigrantes*, escrito por Sebald, apresenta-se a história de vida de quatro judeus que emigraram para escapar do antissemitismo do século XX, judeus conhecidos do narrador. O primeiro emigrante é o Dr. Selwyn, um judeu lituano que se mudou para Londres com a família para fugir da perseguição nazista. O segundo é Paul Breyer, professor do narrador durante o primário, que emigrou para Suíça. O terceiro é Ambros Adelwarth, tio-avô do narrador, que emigrou para os Estados Unidos da América, em Nova York, e se tornou mordomo de uma rica família judia de banqueiros. Por fim, Max Aurach é um pintor judeu-alemão de Munique, que emigra para a Inglaterra, porém em sua terra natal deixa seus pais que logo foram deportados e mortos em um campo de concentração.

Art Spiegelman produziu *Maus* a partir do testemunho de seu pai, Vladek que foi um sobrevivente de Auschwitz. Em *Maus*, palavra que significa rato em alemão, histórias de fuga e perseguição, morte e sobrevivência são recontadas pela perspectiva de Art; e ele, por sua vez, também se mostra diretamente afetado pela máquina de morte nazista, pelo sofrimento vivido e pelas memórias e traumas de seus pais: sua mãe, Anja, também foi uma sobrevivente de Auschwitz. Nota-se que há uma "memória quase que herdada" (POLLACK, 1992, p. 200-212), as trágicas lembranças que assombravam Vladek e Anja foram transmitidas para o seu filho, Art. As memórias do Holocausto são passadas de geração para geração: de pais para filhos e até netos. Há dois tempos narrativos interpolados: o passado, que são os relatos de Vladek sobre o Holocausto (1939-1945), e o presente construído pela convivência entre Art e seu pai durante a produção do quadrinho

(1973-1991). O período em Auschwitz, no qual se representa a opressão da “era das catástrofes” (HOBBSAWN, 1995), é o auge da narrativa. O estilo gráfico é em preto e branco, aspecto que traz a sensação de pesar e morticínio que perpassa todo o enredo.

Como declara LuciaSantaella, “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 exposto na figura 1, 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, 2003a, 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. Na figura 1, 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.

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, 2007a, 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”.

Ao analisar a sequência de quadrinhos da figura 1, percebe-se que as calhas<sup>3</sup> – 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. Vale a pena ressaltar que o gênero dos quadrinhos, como é o caso de *Maus*, possuem uma linguagem própria na qual predomina a interação entre imagem e texto, aspecto próprio da arte quadrinesca. Em *Os emigrantes*, 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 anteriormente. As fotografias em *Maus* e em *Os emigrantes* são, ao estilo do início do século XX, em preto e branco (PB), lembrando 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.

---

<sup>3</sup>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.



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

Entretanto, ao observar com mais atenção, percebe-se que as fotografias-documento, que tanto ratificam a realidade das narrativas, não passam 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...” (SPEIGELMAN, 2005a, p. 294). Como se vê na figura 2, 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” (SPEIGELMAN, 2005b, 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, raspar 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 ArtSpiegelman, 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.

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. Enquanto em *Os emigrantes*, toda a narrativa é construída, não se trata de uma biografia como acontece em *Maus* e, sim, de contos ficcionais que, juntamente com as fotografias e os relatos testemunhais, estabelecem uma história confiável. 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” (BARTHES, 1984), termo cunhado por Roland Barthes.

W. G. Sebald, em *Os emigrantes*, forja um poderoso jogo narrativo por meio do qual quatro contos ficcionais, nos quais há a narração da história de vida de cada personagem-emigrante, 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. Os personagens Dr. Henry Selwyn e Paul Bereyter foram embasados 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).

O trecho citado da narrativa é seguido pela figura 3 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 pelo narrador, no momento em que este lê tal evidência para entender a trajetória de vida de seu tio-avô, como se vê na figura 4. Sebald fornece infundáveis provas documentais, aspecto próprio da fotografia, pois esta "por muito tempo procurou ser uma prática artística em torno da ideal junção 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*.

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, como foi o caso da figura 3, ou a condição de Vladek como prisioneiro de Auschwitz, o que ocorre na figura 2. 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, 2007a, 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, 2009a, 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. Nas palavras de Auerbach percebe-se que até mesmo a historiografia moderna flerta com a fantasia, visto que “escrever história é tão difícil que a maioria dos historiadores vê-se obrigados a fazer concessões à técnica do lendário” (AUERBACH, 1987, p. 16-17). *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<sup>4</sup> para caracterizar seus personagens e a escrita fotográfica. Como assevera Andreas Huyssen “o real pode ser mitologizado tanto quanto o mítico pode engendrar fortes efeitos de realidade” (HUYSEN, 2000, p. 16). Spiegelman questionou a classificação do *The New York Times Book Review* que destinou a sua obra a estante de *fiction*. 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)<sup>5</sup>. Art reclama a veracidade do testemunho de seu pai e, portanto, sugere que se crie uma “terceira coluna”, como diz Márcio Seligmann-Silva, uma “que conjugue ‘ficção’ e testemunho” (SELIGMANN-SILVA, 2003a, p. 386).

Em suma, Spiegelman e Sebald alocam as narrativas sobre o Holocausto, seja um romance gráfico que possui relevante feição

---

<sup>4</sup> Art Spiegelman concede a seus personagens feições de animais de acordo com as posições sociais e políticas, extremamente ligadas à nacionalidade, que nazistas, judeus, poloneses, entre outros, assumiram durante a Segunda Guerra Mundial. Os nazistas eram representados por gatos, os judeus por ratos, os estadunidenses por cachorros, etc.

<sup>5</sup> No original: “fiction” indicates that a work isn’t factual” (SELIGMANN-SILVA, 2003b, p. 386).

biográfica ou uma narrativa ficcional que constrói falsas biografias, na fronteira entre a realidade e a ficção. Ambos os artistas arquitetam jogos narrativos que demonstram, de acordo com Antoine Compagnon, “que a literatura é o próprio entre-lugar, a interface” (COMPAGNON, 2001, p. 138), entre os fatos e a imaginação, entre o real e a fantasia. Além da tênue relação entre realidade e ficção, a multiplicidade representacional percebida em nessas obras também vem à tona por meio de uma convergência entre mídias.

A interação entre diferentes meios de comunicação, para a construção de uma narrativa, amplia as possibilidades artísticas representacionais. A tendência é a sinestesia, a interdisciplinaridade, 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, Sebald e Art utilizam o intercâmbio entre mídias e a fronteira relação entre realidade e ficção para expressar a inexistência de uma única realidade e a pluralidade das representações sobre Holocausto. Estes artistas alocam Auschwitz na esfera do representável. *Maus* e *Os emigrantes*, sem dúvida, assinalam modernas possibilidades representacionais dos campos de concentração.

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, 1999a, 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.

### Referências

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: Papirus, 1993.

BARTHES, Roland. "O efeito de real". In *O rumor da língua*. Trad. De António Gonçalves. Lisboa: Ed. 70, 1984.

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

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

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

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

HOBBSBAWN, 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.

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

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

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

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.

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

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.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

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/Hef 158: W. G. Sebald*. Munique: Zeitschrift für Literatur, Apr. 2003.



## Anexos

Figura 1 – 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.

Figura 2 – Retrato de Vladek



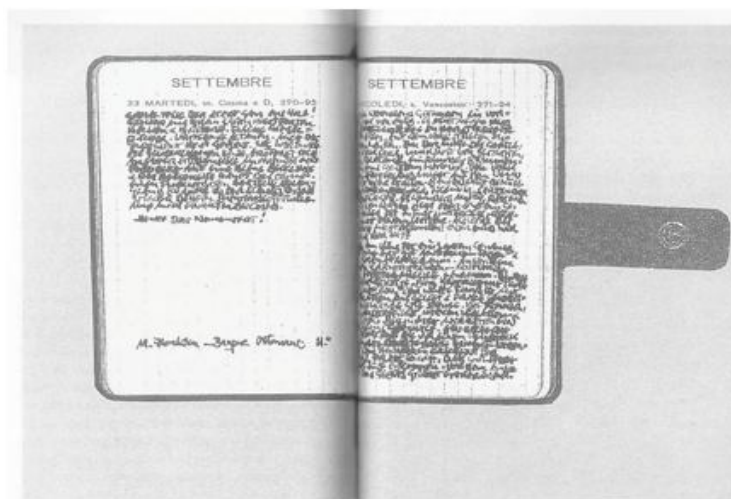
In: SPIEGELMAN, Art. *Maus*: a história de um sobrevivente. Tradução Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 294.

Figura 3 – 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.

Figura 4 – 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.