

# IMAGENS DO HOLOCAUSTO EM *MAUS*, DE ART SPIEGELMAN, E EM *OS EMIGRANTES*, DE W. G. SEBALD: O QUE OS QUADRINHOS E A LITERATURA NOS ENSINAM SOBRE A REALIDADE E A FICÇÃO

LARISSA SILVA NASCIMENTO\*  
MICHELLE SANTOS\*\*

**Resumo:** Este trabalho investiga a tradição imagética presente nas representações do Holocausto, procurando assinalar a problemática relação entre realidade e ficção nas obras *Maus* (2005), escrita por Art Spiegelman, e *Os emigrantes* (2009), de Winfried Georg Maximilian Sebald. Compreende-se que, como ocorre nos livros aqui estudados, as imagens podem autorizar a veracidade de narrativas literárias, pois, ao inseri-las no texto, os escritores constroem uma sensação de real e, ainda, ampliam as possibilidades de representações do Holocausto.

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

**Abstract:** *Holocaust images in Maus, by Art Spiegelman, and in The emigrants, by W. G. Sebald: what graphic novels and literature teach us about reality and fiction. This paper investigates the imagetic*

---

\* Mestre em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB) e docente da Universidade Estadual de Goiás (UEG). E-mail: <larissa.silvanascimento@gmail.com>.

\*\* Mestre em História pela Universidade de Brasília (UnB) e docente da Universidade Estadual de Goiás (UEG). E-mail: <michelle.santos0803@gmail.com>.

*tradition present in the Holocaust representations, trying to point out the problematic relationship between reality and fiction in the works: Maus (2005), written by Art Spiegelman, and in Emigrants (2009), by Winfried Georg Maximilian Sebald. It is understood that, as in the books studied here, the images can authorize the veracity of the literary narratives, because, when they insert them into the text, the writers build a sense of real and, moreover, they extend the possibilities of Holocaust representations.*

**Key-words:** *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 *vídeos 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.”<sup>1</sup> 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 quadri-nhos 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

---

<sup>1</sup> PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: \_\_\_\_\_ et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac/Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 15.

para transmitir os horrores de produção da morte em massa.”<sup>2</sup> 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 as 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.”<sup>3</sup> 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

---

<sup>2</sup> SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 25.

<sup>3</sup> FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia da comunicação*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 148.

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”, era a lógica da ordem social nazista.<sup>4</sup> O próprio Art Spiegelman cita uma famosa frase de Hitler: “Sem dúvida, os judeus são uma raça, mas não são humanos.”<sup>5</sup> Grande parte da ideologia nazista se baseava no livro *A origem das espécies*, escrito por Charles Darwin, como destaca

---

<sup>4</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

<sup>5</sup> SPIEGELMAN, Art. *Maus: a história de um sobrevivente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 10.

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.”<sup>6</sup>

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*.”<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup>

Uma maneira interdisciplinar, mesclando imagem e texto, de se representar o Holocausto é encontrada em *Maus: a história de um sobrevivente* (2005), romance gráfico escrito por Art Spiegelman, e

---

<sup>6</sup> ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 515.

<sup>7</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006, p. 216.

<sup>8</sup> LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988, p. 125.

em *Os emigrantes* (2009), de Winfried Georg Maximilian Sebald.<sup>9</sup> 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.”<sup>10</sup> 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 trazem 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

---

<sup>9</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. EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

<sup>10</sup> BAUMAN, op. cit., 1998, p. 112.

impossível lembrar-se tudo.<sup>11</sup> A lacuna, o não dito, é parte imprescindível de qualquer obra baseada em relatos de vida.<sup>12</sup> 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 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 Bereyter, professor do narrador durante o primário, que emigrou para a Suíça. O terceiro é Ambros Adelwarth, tio-avô do narrador, que emigrou para Nova Iorque, nos Estados Unidos da América, e se tornou mordomo de uma rica família judia de banqueiros.

---

<sup>11</sup> RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007, p. 455.

<sup>12</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. LEVI, op. cit., 1988.

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”, as trágicas lembranças que assombravam Vladek e Anja foram transmitidas para o seu filho, Art.<sup>13</sup> As memórias do Holocausto são passadas de geração para geração: de pais para filhos e até para 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”, é o auge da narrativa.<sup>14</sup> O estilo gráfico é em preto e branco, aspecto que traz a sensação de pesar e morticínio que perpassa todo o enredo.

---

<sup>13</sup> POLLACK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

<sup>14</sup> HOBBSAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.



Como declara Lucia Santaella, “dessa mistura de meios e linguagens resultam experiências sensório-perceptivas ricas para o receptor.”<sup>15</sup> 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.”<sup>16</sup> 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.”<sup>17</sup> 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 a seguir, este fato é evidente, uma vez que tanto Vladek descreve como é feita a

---

<sup>15</sup> SANTAELLA, Lucia. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* São Paulo: Paulus, 2005, p. 12.

<sup>16</sup> SONTAG, op. cit., 2003, p. 23.

<sup>17</sup> EISNER, op. cit., 1999, p. 122.

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.

Imagem 1. Morte nos crematórios dos campos de concentração nazistas



Fonte: SPIEGELMAN, 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 é que se alcança os detalhes e 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.”<sup>18</sup> 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 imagem exposta acima, percebe-se que as calhas – 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.<sup>19</sup> É isto que expõe um momento estanque que só se movimenta com a leitura do quadrinho seguin-

---

<sup>18</sup> FLUSSER, op. cit., 2007, p. 110.

<sup>19</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. McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: M. Books, 2005.

te e, assim, forma-se o ritmo da história. É oportuno, nesse sentido, ressaltar que o gênero dos quadrinhos, como é o caso de *Maus*, possui 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.

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."<sup>20</sup> 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."<sup>21</sup> Como se vê na imagem a seguir, 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."<sup>22</sup>

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 Art Spiegelman, a

---

<sup>20</sup> SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo/Belo Horizonte: Companhia das Letras/UFMG, 2007, p. 12.

<sup>21</sup> SPEIGELMAN, op. cit., 2005, p. 294.

<sup>22</sup> SPEIGELMAN, op. cit., 2005, p. 186.

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.

Imagem 2. Retrato de Vladek



Fonte: SPIEGELMAN, 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. 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”, termo cunhado por Roland Barthes.<sup>23</sup>

Winfried Georg Maximilian 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.

---

<sup>23</sup> BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.

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.<sup>24</sup>

Imagem 3. Ambros Adelwarth com trajes árabes, em Jerusalém.



Fonte: SEBALD, 2009, p. 97.

---

<sup>24</sup> SEBALD, Winfried Georg Maximilian. *Os emigrantes*: quatro narrativas longas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 97-98.

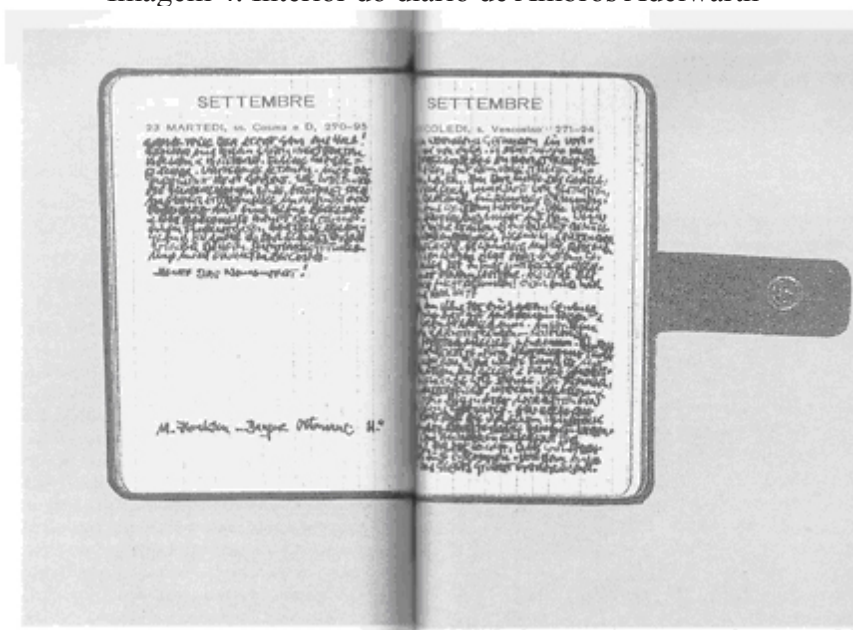


O trecho citado da narrativa é seguido pela Imagem 3 deste artigo que deve comprovar o fato de Adelwarth ter viajado para Jerusalém, pois ele está usando vestes tipicamente árabes e segurando um narguilé. Até fotografias do suposto diário de Ambros Adelwarth são exibidas pelo narrador, no momento em que este lê tal evidência para entender a trajetória de vida de seu tio-avô, como se vê na próxima imagem. Sebald fornece infindáveis 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.”<sup>25</sup> 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*.

---

<sup>25</sup> AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993, p. 154.

Imagem 4. Interior do diário de Ambros Adelwarth



Fonte: SEBALD, 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, como foi o caso da Imagem 3, ou a condição de Vladek como prisioneiro de Auschwitz, o que ocorre na Imagem 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.”<sup>26</sup> Como afirmou o próprio Sebald, em relação a seu jogo entre realidade e ficção, “as histórias fazem de conta que são verdadeiras.”<sup>27</sup>

*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. Explícita-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”, que não é mais o Outro e sim seu semelhante.<sup>28</sup> Em

---

<sup>26</sup> SARLO, op. cit., 2007, p. 51.

<sup>27</sup> 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, 2003, p. 34.

<sup>28</sup> ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Ed. 34, 2009, p. 184.

*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.”<sup>29</sup> 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 quais 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.”<sup>30</sup> *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 para caracterizar seus personagens e a escrita fotográfica.<sup>31</sup> Como assevera

---

<sup>29</sup> ROUILLÉ, op. cit., 2009, p. 185.

<sup>30</sup> AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 16-17.

<sup>31</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.

Andreas Huyssen, “o real pode ser mitologizado tanto quanto o mítico pode engendrar fortes efeitos de realidade.”<sup>32</sup> 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 a redação da instituição, afirma que sua obra possui caráter literário, todavia a categoria “‘ficção’ indica que a obra não é factual.”<sup>33</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.”<sup>34</sup>

Em suma, Spiegelman e Sebald alocam as narrativas sobre o Holocausto, seja um romance gráfico que possui relevante feição 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”, entre os fatos e a imaginação, entre o real e a fantasia.<sup>35</sup> Além da tênue relação entre realidade e ficção, a multiplicidade representacional percebida nessas obras também vem à tona por meio de uma convergência entre mídias.

---

<sup>32</sup> HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 16.

<sup>33</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003, p. 386.

<sup>34</sup> SELIGMANN-SILVA, op. cit., 2003, p. 386.

<sup>35</sup> COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001, p. 138.

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.”<sup>36</sup> 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.

## Referências

### Bibliografia

- ARENDDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

---

<sup>36</sup> MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 72.

- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia da comunicação*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- HOBSBAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. 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?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: M. Books, 2005.
- PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: \_\_\_\_\_ et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac/Instituto Itau Cultural, 2003.
- POLLACK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

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

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva.* São Paulo/Belo Horizonte: Companhia das Letras/UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes.* Campinas: Unicamp, 2003.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Palavra e imagem: memória e escritura.* Chapecó: Argos, 2006.

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

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, 2003.

## Fontes

SEBALD, Winfried Georg Maximilian. *Os emigrantes: quatro narrativas longas.* São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

**Recebido em 20 de fevereiro de 2012; aprovado em 13 de junho de 2012.**