

SOBREVIVER PARA NARRAR: O TESTEMUNHO DO TESTEMUNHO EM MAUS

SURVIVE TO NARRATE: THE TESTIMONY OF THE TESTIMONY IN MAUS

Clívia Ramiro*

Resumo

Maus: a história de um sobrevivente (2009), publicado originalmente por Art Spiegelman entre 1973 e 1986, narra as memórias de sobrevivência de seu pai, Vladek Spiegelman, que foi segregado em guetos e confinado em campos de concentração nazistas durante a Segunda Guerra Mundial. O romance em quadrinhos de Spiegelman é uma autobiografia colaborativa, visto que entremeia as memórias do jovem adulto herdeiro da catástrofe com as memórias de seu pai. Nesta narrativa autobiográfica em cascata, buscamos investigar marcas verbo-visuais dos processos autorais de subjetivação e dessubjetivação de quem, segundo Levi (1990, p. 47-48), testemunha por delegação o que viu de perto, mas não viveu pessoalmente, pois apenas as reais testemunhas, que submergiram e não sobreviveram para narrar, poderiam fazê-lo.

Palavras-chave: quadrinhos, autobiografia, testemunho, subjetivação, dessubjetivação.

Abstract*Maus: a survivor's tale*, firstly published by Art Spiegelman between 1973 and 1986, narrates the survival memories of Art's father, Vladek Spiegelman, who was segregated in ghettos and confined in Nazi concentration camps during World War II. Spiegelman's graphic novel is a collaborative autobiography since it intermixes his own memories of young adult catastrophe's heir to his father's memories. In this autobiographic narrative in cascade, we intend to investigate verbal and visual marks in the subjectivation and desubjectivation authorship process of those who, according to Levi (1990, p. 47-48), testify by delegation what they closely saw, but did not personally lived, since only the real witnesses, who submerged and didn't survived to narrate, could do it.

Keywords: comics, autobiography, testimony, subjectivation, desubjectivation.

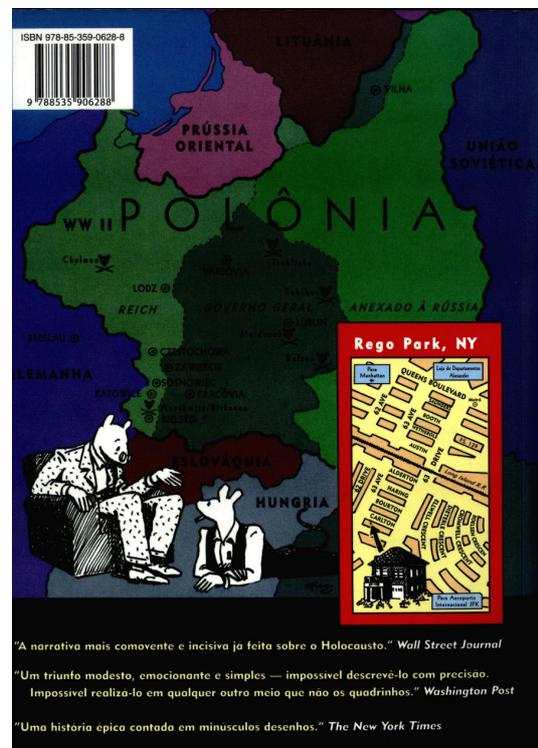
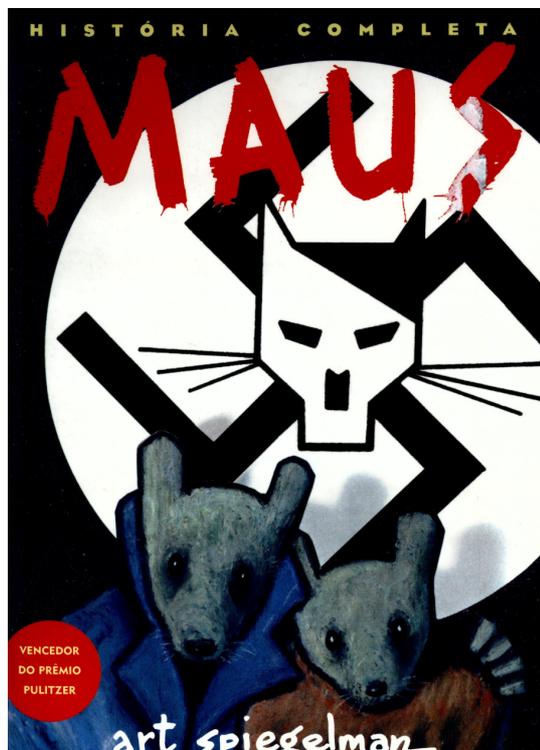
Este é tempo de partido,

* Mestre em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e coordenadora editorial das Edições Sesc São Paulo.

*tempo de homens partidos.
[...] É tempo de muletas.
Tempo de mortos faladores
e velhas paráliticas, nostálgicas de bailado,
mas ainda é tempo de viver e contar.
Certas histórias não se perderam*

(Carlos Drummond de Andrade)

As abrangentes visões que o gênero narrativo dos quadrinhos é capaz de propiciar sobre nosso tempo nos possibilitam estudar como se autoexpressam a identidade e os conflitos do homem na atualidade. A autobiografia colaborativa em quadrinhos *Maus: a história de um sobrevivente* (2009), de Art Spiegelman, conjuga o esforço de memória e o esforço de escrita de sujeitos distintos em um processo dialógico. Neste artigo, reolocamos em discussão o testemunho e buscamos investigar as marcas verbo-visuais de um eu que se subjetiva ao se autoinscrever, mas nesse processo também se dessubjetiva e com frequência se rarefaz, deixando um rastro de (não)lugares.



Figuras 1 e 2

Em *Maus: a história de um sobrevivente*, publicado pela primeira vez em duas partes, entre 1973 e 1986, por meio de um traço denso, escuro e carregado como a própria história narrada, Art Spiegelman reconstrói a trajetória de seu pai, Vladek, compreendida entre meados da década de 1930 até o inverno de 1944, desde sua juventude e casamento, na Polônia de antes da guerra, até seu confinamento em Auschwitz.

A capa de *Maus* (Figura 1) sintetiza em poucos elementos a essência da obra. A cena que nela se estampa possui um sentido de profundidade, sendo composta por camadas de imagens-informações. No plano de fundo, sobre um foco de luz branca, está a cruz suástica, símbolo máximo do nazismo; sobre e por dentro da luz, em plano intermediário, está Hitler estilizado como gato, e, mais próximos do leitor, estão pai e filho com olhares de medo e espanto, representados por ratos em roupas desgastadas. Colorida de vermelho sangue, a fonte do título está sobre a suástica e dialoga com seu estilo, assim como sua escrita borrada e manuscrita também remete às inscrições que os nazistas pintavam como marca distintiva das propriedades judias. Mais acima, o subtítulo “História completa” indica que as duas partes, originalmente publicadas em separado ao longo de mais de uma década de escrita da obra, estão reunidas no mesmo volume. Uma tarja informa que o livro ganhou o Prêmio Pulitzer de literatura, chancelando-o como obra literária. Na parte inferior da capa, em cima dos ratos, a assinatura de Art Spiegelman, em letra de próprio punho, reafirma a identidade autor-narrador-protagonista e a marca autobiográfica. A palavra “sobrevivente”, que faz parte do subtítulo, é o principal indicativo da temática do romance gráfico, abordando a condição do pai e suas sequelas, mas também se referindo ao filho indiretamente. A capa não traz o subtítulo oficial (“A história de um sobrevivente”) constante na ficha catalográfica do livro, de modo que a representação zoomórfica de pai e filho como ratos, oprimidos sob a face estilizada e ameaçadora de um Hitler-gato, torna-se mais eloquente do que título e subtítulo para comunicar a temática da obra.

A quarta capa (Figura 2), por sua vez, situa a história no tempo e no espaço, apresentando o mapa da Polônia invadida pela Alemanha nazista e de países adjacentes. Sobrepostos ao mapa europeu, lado a lado, o pai que conta ao filho sua história e o mapa da residência da família radicada em Rego Park, bairro de Nova York, situam o presente da enunciação. Os dois mapas sobrepostos interligam origem e destino, pai e filho. Abaixo deles, aparecem textos que não se conectam diretamente à imagem, reproduzindo críticas publicadas

por jornais e revistas em uma estratégia comercial usualmente adotada nas quartas capas para validar a qualidade da obra.

Um testemunho autobiográfico colaborativo

Não era luz, mas estava para dar testemunho da luz

(Giorgio Agamben)

Como vimos, *Maus* (2009) é um testemunho em quadrinhos sobre a estada – e sobrevivência – do pai de Art Spiegelman, o polonês Vladek, em guetos judeus e campos de concentração nazistas, ao qual o autor entremeia suas próprias memórias de herdeiro da catástrofe. É constante a alternância de narradores na história: um narrador que não esteve presente cria as imagens e as palavras para o testemunho de sobrevivência narrado por seu pai – e para seu próprio testemunho de herdeiro da catástrofe. Vladek, por sua vez, testemunha por delegação o que viu de perto, mas não viveu pessoalmente, pois apenas as reais testemunhas, que submergiram e não sobreviveram para narrar, poderiam fazê-lo (LEVI, 1990, p. 47-48 apud AGAMBEN, 2008a, p. 43).

Spiegelman se utiliza da visão de espectador e filho da catástrofe, mas também de relator do testemunho, e isso o coloca em uma posição dupla, a partir da qual emprega recursos estéticos a fim de mostrar uma visão de dentro e de fora da cultura norte-americana que acolheu sua família emigrante. Tornou-se norte-americano, mas não abandonou sua herança cultural familiar, por mais traumática que seja. O posicionamento desse eu que se coloca lá e cá é uma forma de subjetivação, de resgate da sua identidade e da de seu pai: lá, acompanhando os olhos e ouvidos do pai; cá, ao lado do leitor, com um distanciamento relativo que não dissimula, porém, o horror e a indignação à medida que o relato se desenvolve. Essa conformação põe à mostra as diversas instâncias e o caráter histórico de uma experiência catastrófica como a vivida por Vladek. Assim, não é à toa que o título da parte I de *Maus* seja: “Meu pai sangra história”.

Dessa forma, em *Maus* (2009), Spiegelman mistura a história de seu pai à sua própria, amalgama duas épocas, duas gerações, seus consequentes modos de vida diversos e, acima de tudo, procura registrar artisticamente o testemunho de uma catástrofe. Para além de uma alternância entre o eu e o outro dentro do eu, sua narrativa apresenta uma modulação; um ir e

vir entre o pessoal e o social; uma reverberação do histórico a partir do individual. Desdobrado na função de autor, narrador e personagem de uma história de várias vozes, Spiegelman (2009) adota uma posição liminar: mantém o suspense e a ordem cronológica da trajetória de seu pai desde a juventude até o confinamento nos guetos e campos de concentração; contudo, sua narrativa é entremeada por momentos de interação rememorativa entre ele e o pai, em uma situação de (re)interpretação do passado.

A página 214 (Figura 3) fornece um bom exemplo da interação entre os dois narradores de *Maus*, no qual Art Spiegelman agrega à narrativa de Vladek, explícita e notavelmente, sua própria vida, voz e postura ante o que ouve, vê e experimenta. Na página, a imagem é agente de um processo de reformulação do imaginário introduzido pela palavra: quando Vladek nega a existência de uma orquestra no campo de concentração, Art redesenha o quadrinho, excluindo-a da narrativa. A composição da imagem já traz em si uma marca de contraposição: as listras verticais dos uniformes dos prisioneiros, os subjugados, são opostas às listras horizontais das tábuas das instalações ao fundo e da nuca do soldado-gato, ambos instâncias representativas do carrasco, o regime nazista. No segundo e terceiro quadros desse trecho rico em interpretações, é possível apreender a duplicidade – talvez melhor definida como cumplicidade – de narradores da história, cuja presença às margens, explícita ou subliminar, é exposta ao leitor no decorrer de toda a obra.



Figura 3

Ecoando Benjamin (1994), podemos afirmar que, em sua autobiografia, o narrador Art Spiegelman recorre ao acervo de toda uma vida, que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia, assimilando a sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer. Na condição de autor e narrador contemporâneo, num processo explicitamente metanarrativo, ele expõe fraturas e avança por lacunas – próprias e alheias – em um tempo-espaço que alterna memórias de si mesmo e do outro.

Sob vários ângulos, *Maus* (2009) pode ser lido como obra situada em uma zona de passagem entre universal e particular, história e arte, realidade e ficção, visto que é a história de Vladek, mas também a de seu filho, seus amigos, parentes, seu povo e, ao mesmo tempo, de toda a humanidade. Dessa forma, os sujeitos dessa autobiografia em quadrinhos protagonizam não apenas a reescritura de uma trajetória de homem (in)comum atualizada no presente. Eles expandem esse centro por natureza assimétrico para ocupar a História a partir das margens de sua história, da troca incessante de sentidos entre o dito e o subliminar, o mostrado e o sugerido no corpo e nas lacunas do espaço-tempo de sua narrativa.

O testemunho do testemunho da testemunha

Em *Maus* (2009), uma série de “histórias encaixadas”¹ gravitam em torno do testemunho central narrado por Art Spiegelman a partir do relato de seu pai. São testemunhos de sobreviventes (a esposa Anja Spiegelman, amigos e parentes) e “muçulmanos”², bem como o do próprio Art, um sobrevivente indireto da herança trágica. O autor implícito opta por expor sua condição de narrador e filho ao incluir na obra os bastidores da tomada do relato de seu pai, assim como ao abordar as dores de sua traumática relação com os pais. Tal concepção também coloca em evidência o contraste entre *quem se foi* e *quem se é*, e as sequelas de ser um sobrevivente, tanto no tocante a Vladek quanto a Art.

Miriaux afirma que, na narrativa autobiográfica, a função testemunhal não surge do fazer uma obra escrita, e sim de confrontar o inefável com o dizível através da experiência íntima do eu, de unir o inexprimível ao escriturável. Nesse caso, a exemplaridade autobiográfica se põe a serviço da humanidade, e ainda: “Mais profundamente, a escrita autobiográfica é o recenseamento dos mortos, [...] voz que evoca as lembranças e os desaparecidos” (1996, p. 41-3).

Segundo Agamben (2008a, p. 27), uma das acepções do termo “testemunha” em latim, “*superstes*”, refere-se àquele que vivenciou algo, atravessou até o final um evento e pode, assim, dar testemunho dele. Recorre, então, em uma das passagens de seu estudo, ao ato de testemunhar, apropriando-se das palavras de Levi:

não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. [...] Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os “muçulmanos”, os que submergiram – são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria significado geral. Eles são a regra, nós, a exceção... [...] Nós, tocados pela sorte, tentamos narrar com maior

¹ Em *As estruturas narrativas*, Todorov (1982, p. 123) explica que se chama encaixe o processo em que uma história secundária é englobada pela primeira quando da aparição de uma nova personagem, e que a história encaixante é a narrativa de uma narrativa.

² Em *Un intellectuale a Auschwitz*, J. Améry (1987, p. 39) define o “muçulmano” dos campos de concentração: “O assim chamado *Muselmann*, como era denominado, na linguagem do Lager, o prisioneiro que havia abandonado qualquer esperança e que havia sido abandonado pelos companheiros, já não dispunha de um âmbito de conhecimento capaz de lhe permitir discernimento entre bem e mal, entre nobreza e vileza, entre espiritualidade e não espiritualidade. Era um cadáver ambulante, um feixe de funções físicas já em agonia” (apud AGAMBEN, 2008, p. 49).

ou menor sabedoria não só o nosso destino, mas também aquele dos outros, dos que submergiram: mas tem sido um discurso “em nome de terceiros”, a narração de coisas vistas de perto, não experimentadas pessoalmente. A demolição levada a cabo, a obra consumada, ninguém a narrou, assim como ninguém jamais voltou para contar a sua morte. Os que submergiram, ainda que tivessem papel e tinta, não teriam testemunhado, porque a sua morte começara antes da morte corporal. Semanas e meses antes de morrer, já haviam perdido a capacidade de observar, recordar, medir e se expressar. Falamos nós em lugar deles, por delegação (LEVI, 1990, p.47-48 apud AGAMBEN, 2008a, p. 43).

A partir desse paradoxo do ato de testemunhar proposto por Levi, Agamben atesta que quem assume para si o ônus de testemunhar por outrem deve saber que “testemunha a impossibilidade de testemunhar”:

O testemunho vale essencialmente por aquilo que nele falta; contém, no seu centro, algo intestemunhável, que destitui a autoridade dos sobreviventes. As “verdadeiras” testemunhas, as “testemunhas integrais” são as que não testemunharam, nem teriam podido fazê-lo. São os que “tocaram o fundo”, os muçulmanos, os submersos. Os sobreviventes, como pseudotestemunhas, falam em seu lugar, por delegação: testemunham sobre um testemunho que falta (Ibid., p. 43).

Nichanian (2012, p. 15-6) afirma que estamos no *a posteriori* dos acontecimentos genocidiários do século XX, numa situação na qual a testemunha deve absolutamente testemunhar e que, obviamente, é preciso fazê-lo para além do grito inarticulado da experiência pura. Entretanto, ocorre que aquilo de que deve dar testemunho é sua própria morte enquanto testemunha.

Que dizer, então, do filho que fala pelo pai, que fala pelos sobreviventes e não sobreviventes do Holocausto? Que dizer desse narrador que cria imagens para mostrar o não vivido e busca palavras para contar o indizível? Isso altera de modo definitivo o valor do testemunho e nos obriga a buscar sentidos em zona imprevistas, como aquelas delineadas por Agamben. É um estar nem dentro nem fora, mas ainda assim estar: “um im-possível que é a própria experiência do possível” (DERRIDA, 2012, p. 244).

Na página 176 (Figura 4), Art Spiegelman questiona sua condição de testemunha da testemunha (Vladek) das reais testemunhas imoladas durante o Holocausto. A questão do paradoxo da testemunha fica ainda mais marcada em *Maus* (2009), visto que é constante a interferência da figura do narrador na história, um narrador que não esteve presente, mas cria

as imagens para o testemunho de seu pai. Art torna-se, assim, testemunha da real testemunha, Vladek, aquele que jamais poderá contar sua história porque, como vimos, não sobreviveu para narrar os extremos de sua experiência. Não por acaso, a ocorrência de tal questionamento é representada no interior de um carro em trânsito, não guiado por Art, mas por sua esposa, que lhe dá a resposta para a sensação de (im)possibilidade de narrar o que vislumbrou apenas em seus piores pesadelos: “Querido, é só ser sincero”.



Figura 4

Em tal contexto, destacamos o conceito benjaminiano de historiografia:

A verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido [...]. Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal qual ela relampeja no momento de um perigo (BENJAMIN, 2006, p. 224).

Nesse sentido, o testemunho reconstitui e repensa o passado a partir do ponto de vista mais legítimo: o do presente. No entanto, assume o risco da impossibilidade de narrar tal qual ocorrido, o risco do esquecimento e da inevitabilidade da palavra povoada por vazios.

Uma terceira questão ainda se coloca: em consonância com Shoshana Felman, Nichanian (2012, p. 42, 45, 47) questiona se a arte registraria a morte da testemunha ou se de fato restauraria sua voz e reconstruiria posteriormente sua figura, conseguindo, assim, apesar de tudo, opor-se à vontade do carrasco. Ou seja, se “a destruição do fato (a morte da testemunha) operada pela vontade genocidiária pode, ela própria, ser transformada novamente em fato, graças à arte, graças ao testemunho”. Como resposta, ele propõe uma *poética do resto (reliquat)*, uma poética capaz de ler o que *resta do testemunho* quando o próprio testemunho foi destruído em sua possibilidade; uma poética que não seja, mais uma vez, uma política.

Essa concepção, que propõe a separação entre a poética e a política, deve ser revista à luz de Agamben, para quem

a arte não é uma atividade humana de ordem estética, que pode, eventualmente e em determinadas circunstâncias, adquirir também um significado político. A arte é em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativos e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso (2008b, p. 49).

Nesse sentido, a arte é, mais uma vez, a grande resposta na medida em que tira o testemunho do arquivo e o atualiza no presente por meio da inoperância do que ficou por dizer, e resiste à comunicação apontando para o (não) lugar daquilo que poderia ter sido e não foi, ou daquilo que foi e poderia ter sido de outro modo. Enfim, o contingente como essência do que chamamos de realidade, abrindo-se ao não comunicável, não operativo, não apreensível, não acabado; o que, segundo Agamben (2007, p. 10), se reafirma, estética e politicamente como “negatividade absoluta e sem recuperação, que, no entanto, não renuncia

por esse motivo ao conhecimento”.

A presença (in)comunicável do rato e sua sombra, o gato

Como vimos, em *Maus* (2009), Art Spiegelman se imbui, principalmente, de uma missão testemunhal ao narrar a história de seu pai e de sua família, num vai e vem entre um passado sinistro e um presente de traumas mal cicatrizados. A autobiografia se alicerça no testemunho ímpar da catástrofe vivida por Vladek e pelo povo judeu, mas também se desdobra na narrativa catártica do eu de Art Spiegelman, que confronta a alteridade mais íntima de pertencer a duas culturas: a judaica, herdada, e a norte-americana, assimilada do meio em que sua família se estabeleceu após a II Guerra.

Um sintoma do dilema interno de Art pode ser sua escolha da figura do rato para representar a si mesmo e aos seus. A palavra “*maus*” significa rato em alemão, e, nesse sentido, as representações zoomórficas adotadas por Spiegelman vinculam-se à propaganda antissemita nazista, que associava os judeus aos indesejáveis roedores urbanos a ser expurgados sem piedade, apresentando uma metáfora visual dos nazistas como os gatos predadores e dos judeus como presas. Porém, se por um lado tal escolha se alicerça no fato de que ratos são animais perseguidos e exterminados sem piedade, por outro, é preciso considerar que são tidos, acima de tudo, como abjetos e nocivos à humanidade. Questionamos, então, se a opção pela figura do rato não seria, de algum modo, uma legitimação do ponto de vista do opressor.

A nosso ver, ao escolher o rato para representar a si, ao pai e aos judeus, o autor busca apresentar a visão da caça, do perseguido, mas acaba por absorver tanto os sentidos negativos quanto os positivos que a figura do animal evoca. Em tal contexto, duas reflexões principais sobre o rato – e implicitamente o gato, sua sombra – se impõem: sua função paródica e sua presença ambígua na autobiografia colaborativa de Spiegelman.

Para Agamben (2007, p. 40-41), a paródia “tece relações especiais com a ficção, e constitui desde sempre a contrassenha da literatura”: além de não coincidir com a literatura, ela constitui seu oposto simétrico. Diferentemente da ficção, a paródia não deixa dúvidas sobre a realidade de seu objeto: ao “como se” da ficção, ela contrapõe seu vívido “como se não”, ou seu “assim é demais”. Por isso, se a ficção é a essência da literatura, a paródia está no limiar entre a ficção e a realidade de um objeto tão insuportavelmente real que deve ser

mantido à distância. Dessa forma, o teórico conclui que, levado ao extremo, o gesto da paródia pressupõe uma tensão insolúvel no ser.

Nos sentidos acima, o rato é uma metáfora, um ponto de vista e uma *paródia*. Sua figura instala-se na fratura entre o eu autobiográfico – esse que dedica anos de sua vida a (re)constituir as diferentes perspectivas de sobrevivência dele e de seu pai – e o eu escritural, que adota um zoomorfismo contraditório e questionável como sua principal marca gráfica. Assim, o rato é um resto insistente e inquietante da catástrofe, uma criatura cuja presença muda e ambígua abafa a voz de seu criador.

Retomando nossas afirmações anteriores, escolher o rato para representar a si mesmo e a seu povo massacrado é, de certo modo, confirmar a visão do predador, assumir a visão do antagonista. O rato, que deveria ser negado, se impõe como presença constante; assim, ele é um elemento que representa, mas, ao mesmo tempo, aniquila o sujeito.

No entanto, no decorrer da obra a forte presença do rato, vinculada a sua sombra inescapável, o gato, em meio a outras representações zoomórficas do humano, passa por um processo de questionamento e momentos de recrudescimento. Assim, surgem passagens de dúvida e autoquestionamento por Art, nas quais as personagens são representadas como seres humanos mascarados de ratos (judeus), gatos (nazistas), porcos (poloneses) e cachorros (estadunidenses), e não mais como os animais em si. Isso faz do zoomorfismo, em *Maus*, um dispositivo³ e um contradispositivo ao mesmo tempo.

A dúvida se instala em efetivo nos momentos pontuais em que as máscaras aparecem na narrativa: marcam graficamente o questionamento e inserem a possibilidade de fratura e/ou enfraquecimento da figura do rato e sua sombra, o gato, e das demais representações zoomórficas convocadas para circundá-los. Se o rato era um dispositivo involuntário de aniquilação do sujeito, na medida em que a presença da imagem do roedor preenchia a ausência do sujeito autobiográfico, as máscaras, que deixam entrever os homens sob os animais, podem atuar como contradispositivos à diluição do eu, além de agentes oscilantes de (re)afirmação da identidade.

Um exemplo do esgarçamento da identidade zoomórfica ocorre na página 204 (Figura 5). Na passagem, Art se autorrepresenta em consulta com seu analista, um judeu sobrevivente como Vladek Spiegelman. Eles estão sentados em poltronas, frente a frente, e o ângulo

³ Segundo Agamben (2009, p. 40), dispositivo é: “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”.

oferecido ao leitor alterna-se quase quadro a quadro, tendo um e outro ora à direita, ora à esquerda, como o próprio ritmo do falar e ouvir da conversa na qual tratam de questões ligadas à infância de Art, que se autorrepresenta como criança. É possível vislumbrar o terapeuta e o Art humanos sob as máscaras de rato, revelando um momento de dúvida do autor implícito quanto às representações zoomórficas que adotou. Usa uma máscara, mas seu eu não está no rato, um gesto representacional sobre o qual a máscara instaura a dúvida. Seu verdadeiro eu está no não visto, sob a máscara, nas margens e nos lugares vazios. Seu eu verdadeiro está na “potência de não” de uma presença fugidia.



Figura 5

O tradutor Selvino J. Assmann, de *Profanações*, em sua apresentação da obra de Giorgio Agamben (2007b, p. 8), afirma que, para o filósofo italiano, profanar significa “tocar no consagrado para libertá-lo (e libertar-se) do sagrado. Contudo, a profanação não permite que o uso antigo possa ser recuperado na íntegra, como se pudéssemos apagar impunemente o tempo durante o qual o objeto esteve retirado do seu uso comum”.

É preciso, assim, relativizar o papel das máscaras e mesurar sua real potência profanatória ante a presença marcada e constante do testemunho mudo do rato e seu escuro, o gato, na (re)constituição de um passado que ainda assombra e atormenta os sobreviventes da catástrofe, sejam eles ratos, gatos, cães, porcos ou quaisquer símbolos que busquem representar suas heranças étnicas. Acima de tudo, é preciso lembrar que *Maus* (2009) é uma autobiografia de sujeitos espectrais, da qual se desprende um fugidio ponto de contato entre quem se foi e quem se é, quem viveu e quem narra.

Conclusão

A análise nos levou a perceber que o eu pode atrelar sua autobiografia à de outro eu, reverberar o histórico a partir do individual e se desdobrar nos papéis de (co)autor, narrador, entrevistador, protagonista, crítico e leitor, estabelecendo uma presença tão instável quanto fluida e de limites (in)apreensíveis, bem como revelando processos de subjetivação e dessubjetivação, em *Maus* (2009), por meio da alternância e contaminação do autor-narrador Art e do autor-relator Vladek.

O eixo da análise de *Maus* (2009) foi seu entendimento enquanto espécie de “arquitetura em cascata” do testemunho de outro testemunho, desvelado na história do filho que testemunha pelo pai, que testemunha por si e pelos outros sobreviventes e não sobreviventes da catástrofe, narrando seu destino e o de terceiros por delegação ao relatar coisas vistas de perto, mas não experimentadas diretamente (LEVI, 1990, p. 47-8 apud AGAMBEN, 2008a, p. 43). É do seguinte modo que podemos apreender a duplicidade/cumplicidade dos dois narradores: o que narra como sobrevivente e testemunha ocular (pai), para aquele que ouve (filho), rearticula e se inscreve no relato autobiográfico, que é e não é seu simultaneamente. Assim, ele narra e escreve posicionando-se de outro lugar: o do próprio escritor Art Spiegelman, que é também o autor que se representa graficamente no

relato. Essa presença às margens, explícita ou subliminar, é exposta ao leitor ao longo de sua autobiografia colaborativa.

Outra questão que se impôs em *Maus*, desde o título, que significa “rato” em alemão, é a representação dos judeus como ratos e a dos alemães como gatos, uma escolha autoral que, a nosso ver, é ambígua, pois, se por um lado aponta para a perspectiva do carrasco, visto que a propaganda antisemita nazista associava o extermínio judeu à eliminação de uma praga urbana, o roedor; por outro, coloca o rato como um resto insistente e inquietante da catástrofe, cuja presença muda e incômoda se investe de uma “poética do resto” como marca e denúncia do não esquecimento (NICHANIAN, 2012, p. 47). Em momentos pontuais de dúvida e questionamento da própria identidade, o autor lança mão de máscaras zoomórficas em vez do zoomórfico em si, e nesses pontos específicos as máscaras tornam-se agentes oscilantes de (re)afirmação da identidade. Isso nos mostra que o eu da autobiografia oscila entre processos de subjetivação e dessubjetivação. Ele está no não visto, sob a máscara, nas margens e nos lugares vazios, na “potência de não” de uma presença fugidia e espectral.

Maus (2009) materializa a presença ausente do autor no jogo da escritura, conforme Agamben (2007b, p. 51), que afirma: “o autor não está morto, mas pôr-se como autor significa ocupar o lugar de um morto. Existe um sujeito-autor, e, no entanto, ele se atesta unicamente por meio dos sinais da sua ausência”. Isso se faz por meio da rarefação, que vai dissolvendo o dito no não dito pela “arquitetura em abismo do sentido” do testemunho da testemunha da real testemunha, aquela que jamais poderá contar sua história pelo fato básico de que, como vimos, não sobreviveu para narrar os extremos de sua experiência; e por meio da criação de imagens espectrais, como a representação zoomórfica pelo rato, que mostram o não vivido e dizem o indizível.

Referências

- AGAMBEN, G. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino J. Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- _____. *Profanações*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007b.
- _____. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008a.
- _____. Arte, inoperatividade, política. In: *Política: Agamben. Marramao. Rancière. Sloterdijk*. Conferências Internacionais Serralves. Porto: Fundação Serralves, 2008b.
- BENJAMIN, W. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- DERRIDA, J. Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. *Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Brasília*, v. 21, n. 33, p. 231-251, 2012.
- MIRAUX, J. *L'autobiographie: écriture de soi et sincérité*. Paris: Nathan, 1996.
- NICHANIAN, M. A morte da testemunha: para uma poética do resto. In: HARDMAN F. F.; GINZBURG, J.; SELIGMANN-SILVA, M. (Orgs.). *Escritas da violência*, vol. 1. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- SPIEGELMAN, A. *Maus: a história de um sobrevivente*. Tradução de Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1982.