UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
ÁREA DO CONHECIMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
HABILITAÇÃO EM JORNALISMO

BRUNA FERNANDES VALTRICK

MAUS E A QUESTÃO DO AUTOR: OS LIMITES ENTRE FICÇÃO, JORNALISMO E HISTÓRIA DENTRO DA ARTE

CAXIAS DO SUL
2019

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
ÁREA DO CONHECIMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
HABILITAÇÃO EM JORNALISMO

BRUNA FERNANDES VALTRICK

MAUS E A QUESTÃO DO AUTOR: OS LIMITES ENTRE FICÇÃO, JORNALISMO E HISTÓRIA DENTRO DA ARTE

Monografia apresentada como requisito para aprovação na disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso, da graduação em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo, da Universidade de Caxias do Sul, para obtenção do grau de Bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Alvaro Benevenuto Junior.

CAXIAS DO SUL
2019

BRUNA FERNANDES VALTRICK

MAUS E A QUESTÃO DO AUTOR: OS LIMITES ENTRE FICÇÃO, JORNALISMO E HISTÓRIA DENTRO DA ARTE

Monografia apresentada como requisito para aprovação na disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso, da graduação em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo, da Universidade de Caxias do Sul, para obtenção do grau de Bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Alvaro Benevenuto Junior.

Aprovada em: ___/___/2019

Banca examinadora

_____
Prof. Dr. Alvaro Benevenuto Junior
Universidade de Caxias do Sul - UCS

_____
Prof. Dra. Eliana Gasparini Xerri
Universidade de Caxias do Sul - UCS

_____
Prof. Dra. Alessandra Rech
Universidade de Caxias do Sul – UCS

Dedicado a todas as vozes ausentes.

AGRADECIMENTOS

Durante a produção desta pesquisa, diversas pessoas cruzaram o meu caminho e fizeram que tudo fosse possível. Porém, também é importante reconhecer o impacto daqueles que estavam aqui mesmo antes da finalização deste trabalho, algumas desde que nasci. Por isso, agradeço primeiramente aos meus pais, João e Helena, que dedicaram todos os esforços possíveis para que a minha formação fosse possível. À minha mãe, em especial, por todo o seu esforço para que minha única preocupação fosse o conhecimento. Nada seria sem isso.

Aos meus colegas de faculdade, que desde o meu primeiro dia se fizeram presentes e foram imensamente importantes na minha vida pessoal e acadêmica. Entre estes, não posso deixar de citar Letícia, Luana e Ricardo. Vocês foram os risos e as cervejas que eu precisava em muitos momentos, e espero concluir o restante da minha vida ao lado de cada um.

À Larissa, que há anos tem sido a melhor amiga que eu poderia pedir e tanto um apoio nos dias difíceis quanto uma brisa leve nos fáceis. Ao Maria do Gorro, que completa a minha vida de uma forma inexplicável. Aos colegas de profissão e grandes amigos Siliane, Ronaldo, Diogo, que por tantas vezes, direta ou indiretamente, fizeram de mim uma jornalista melhor e mais completa. Ao meu namorado Lucas, por ter aparecido como uma luz na minha vida e participado de forma tão importante no processo de elaboração deste trabalho, seja me incentivando ou apenas sendo a companhia que eu precisava.

Agradeço ao meu orientador, Álvaro, pela paciência infinita, pela tranquilidade contagiante, pela forma como me desafiava a ir atrás do que eu sabia que poderia conquistar e pela confiança em meu texto e em meu trabalho. Agradeço também aos professores que ajudaram a construir o caminho que encerro agora; todos, sem exceção, fizeram de mim um ser humano e uma contadora de histórias melhor.

Por fim, agradeço a Art Spiegelman, por ter me proporcionado um objeto de pesquisa tão estimulante, sensível e poderoso, e a Vladek Spiegelman, por achar importante compartilhar a sua história conosco.

“Toda palavra é como uma mácula desnecessária no silêncio e no nada.”

Samuel Beckett

RESUMO

Esse trabalho estuda a questão do autor dentro da narrativa, bem como os limites entre os gêneros, ficcional, histórico e jornalístico. Para guiar esse estudo, o seguinte o problema foi verificado: quais são os limites entre ficção, jornalismo e história dentro da arte? Assim, o objetivo principal do trabalho é, a partir da análise da história em quadrinhos *Maus*, compreender como o autor se coloca dentro da narrativa e, consequentemente, quais seus limites como criador, personagem e indivíduo dentro da narrativa. Para poder chegar à conclusão, foram estudadas a história do jornalismo, da história e a história de histórias em quadrinhos, bem como as individualidades e semelhanças entre elas. Após, foi delimitado o papel do autor dentro de sua própria narrativa, de modo a entender quando criador e criatura, finalmente, tornam-se um só. Para chegar nesse caminho, utilizou-se a metodologia de Análise de Conteúdo, de Laurence Bardin, buscando elucidar as questões do presente trabalho e abrir novas discussões sobre o tema proposto.

Palavras-chave: Jornalismo. História em quadrinhos. História.

ABSTRACT

This work studies the author's question within the narrative, as well the limits between the genres, fictional historical and journalistic. To guide this study, the following research problem was verified: what are the limits between fiction, journalism and history within art? Thus, the main objective of this work is, from the analysis of MAUS Comic Books (SPIEGELMAN, 1980), looks to understand how the author puts himself within a narrative and, consequently, what his limits as creator, character and individual within the narrative work. In order to reach a conclusion, the history of journalism, of history and the history of comic books, as well as their individualities and similarities, will be studied. Afterwards, the goal will be to delimit the role of the author within his own narrative, in order to understand when the creator and creature finally become one. To achieve this goal, the Content Analysis methodology will be used, using at least three essential steps: pre-analysis, material exploration and treatment of results, seeking to elucidate the guiding questions of the present work and open new discussions about the proposed topic.

Keywords: Journalism. Comic Books. History.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 12
1.1 OS LIMITES ENTRE JORNALISMO E FICÇÃO 14
1.2 TRILHA METODOLÓGICA 16
2 HISTÓRIA DA HQ 18
2.1 QUADRINHOS NA BUSCA POR ESPAÇO 20
2.1.1 Quadrinhos como hipergênero 22
3 HISTÓRIA DENTRO DA FICÇÃO 25
3.1 ESCOLA DOS ANNALES E O INÍCIO DA DISCUSSÃO 27
3.2 JORNALISMO E FICÇÃO 31
3.2.1 New Journalism e a ficção como caminho 33
4 MAUS: A HISTÓRIA DE UM SOBREVIVENTE 36
4.1 A HISTÓRIA DE VLADEK 37
4.1.1 Obra e contexto 39
4.1.2 Sofrimento em preto e branco 43
5 ANÁLISE 47
5.1 CATEGORIA 1: ELEMENTOS SIMBÓLICOS 47
5.1.1 Homens como ratos: antropomorfismo em Maus 53
5.2 CATEGORIA 2: A OBRA DENTRO DA OBRA 54
5.3 CATEGORIA 3: MUDANÇAS FÍSICAS NO PERSONAGEM 65
5.4 CATEGORIA 4: PERSONAGEM VERSUS AUTOR 75
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS 86
REFERÊNCIAS 91
APÊNDICES 95
APÊNDICE A – PROJETO MONOGRAFIA 1 95

1 INTRODUÇÃO

Todo aquele que de alguma forma torna-se jornalista vive em busca de contar histórias. E um jornalista sabe que histórias são melhores escritas quando envolvem bons personagens, sejam eles fictícios ou não. Álvaro de Moya, jornalista e escritor brasileiro já falecido, escreveu que Pablo Picasso teria revelado, certa vez, que a grande mágoa da sua vida era nunca ter feito histórias em quadrinhos (MOYA, 1977).

A partir desse breve comentário, o autor desperta interesse no leitor - ao menos na leitora que redige este trabalho - sobre a relação do artista com as histórias em quadrinhos, justamente em uma época, início dos anos 1970, em que essa forma de contar histórias tornava-se finalmente popular. Talvez diante desse testemunho, é possível que algum leitor se pergunte quão sintomático é um dos artistas mais relevantes daquela época manifestar-se em direção a um tipo tão específico e até então desvalorizado de arte, lamentando sua falta de participação nela. Por fim, o que significa que esse relato tenha sido trazido à tona por um jornalista, considerado como o maior especialista de histórias em quadrinhos no Brasil?

Se esses emaranhamentos não tão lógicos de pensamento parecem confusos, também é a forma como foram vistos quando configuraram o passo inicial para a escolha do objeto de estudo e do tema do presente trabalho. Para uma estudante prestes a tornar-se jornalista e apaixonada pelos efeitos da arte na construção do imaginário de uma sociedade[1], faz-se essencial provocar discussões a respeito dos limites entre arte, jornalismo e história.

Moacy Cirne (2000) nos ensina que até os anos 1960 os quadrinhos eram considerados uma arte “menor” e, portanto, desvalorizada como instrumento de valor cultural e intelectual. A partir dessa década, porém, surgem estudos mais aprofundados e criteriosos sobre o gênero, em consonância com a publicação daquela que, segundo Carvalho (2017, p.100), seria “a contribuição mais significativa desse importante marco na história das histórias em quadrinhos”: a obra *Maus*, escrita por Art Spiegelman e publicada pela primeira vez em 1972, na revista *Raw*[2].

A partir daí, o quadrinho passa a assumir um papel totalmente diferente; se por muito tempo havia sido considerado como “subliteratura”, a palavra “literatura”

[1] Principalmente de artes que por muito tempo foram marginalizadas, assumindo um espectro de entretenimento e baixa cultura, como o funk, as histórias em quadrinhos e até mesmo o hip-hop, ainda que com cargas históricas e sociais diferentes.
[2] Publicação anual voltada à revelação de novos talentos dos quadrinhos adultos.

agora era utilizada como adjetivo para designar obras do gênero histórias em quadrinhos, entendidas como publicações com alto nível de excelência artística e intelectual (CIRNE, 1970). E, nesse sentido, a obra *Maus* é considerada não apenas um marco, mas uma das mais importantes representações dessa mudança de panorama da época.

Nascido em 1948, na cidade de Estocolmo, na Suécia, Art Spiegelman é filho de sobreviventes dos campos de concentração de Auschwitz, durante a Segunda Guerra Mundial (CARVALHO, 2017). Considerado um dos mais importantes quadrinistas dos Estados Unidos, recebeu o Prêmio Pulitzer em 1992, o mais importante reconhecimento do mercado editorial norte-americano, em uma categoria especial, após relatar a história de seus pais durante o período em que viveram sob os horrores dos campos de concentração nazistas.

Até então, o Pulitzer era dedicado exclusivamente a obras jornalísticas, tendo sido a primeira vez concedido a uma história em quadrinhos, reforçando mais uma vez a mudança de paradigma vigente na época e abrindo uma nova discussão, que estende-se até hoje e que também fará parte do presente estudo: qual é o valor da história em quadrinhos como estilo jornalístico e até onde sua escrita, a partir de entrevistas e da reconstrução do passado, pode ser considerada História, arte ou jornalismo?

Desde então, a obra é descrita por críticos como livro de memórias, biografia, história, ficção, autobiografia e uma diversa gama de misturas de gêneros. Soma-se a isso o fato que o autor, utilizando-se de técnicas pós-modernistas e apresentando os personagens a partir da representação de animais (como ratos, porcos e gatos), coloca-se também dentro da obra, como personagem, criador e entrevistador, utilizando-se de recursos metalinguísticos para causar um impacto ainda maior durante a leitura.

Esse breve panorama já se mostra suficiente para justificar o interesse do trabalho *"MAUS e a questão do autor: os limites entre ficção, jornalismo e história dentro da arte"* em discutir quais os limites entre ficção, jornalismo e História dentro da arte. Para isso, será utilizado o método de análise de conteúdo, proposto por Laurence Bardin.

De acordo com a autora, a análise de conteúdo já era utilizada desde as primeiras tentativas da humanidade de interpretar os livros sagrados (BARDIN, 2011). No presente trabalho, parte-se uma perspectiva quantitativa de frequência de uso,

analisando termos, construções e referências dentro da obra, bem como a disposição e os termos utilizados pelo autor, que também é narrador e personagem, para, a partir daí, tecer uma análise qualitativa sobre a relação desses elementos e a intenção do autor em estabelecer um paralelo entre ficção, história e, por fim, o jornalismo.

Mas em que se justifica tal estudo, além de um desejo de entender o que fazem os acontecimentos passados contados por meio da arte tão ou quase tão mais interessantes que a realidade ou um simples relato jornalístico? Para tal, volta-se um pouco no passado, quando esses universos tão distintos, ficção e jornalismo, começam a encontrar-se de forma cada vez mais natural e rotineira, nas estranhas do que seria então chamado por muitos, e ainda hoje replicado e admirado, como *new journalism*.

1.1 OS LIMITES ENTRE JORNALISMO E FICÇÃO

Há muito o jornalismo e a ficção buscam formas de conexão. Desde a aparição do *new journalism*, nomes como Tom Wolfe, Gay Talese, Truman Capote, Norman Mailer e Jimmy Breslin exploraram os limites da representação da verdade, tornando a barreira entre ficção e realidade cada vez mais imprecisa. Desde então, novas formas de contar histórias usando ferramentas literárias da arte e da criação ganharam cada vez mais espaço, estando entre elas as histórias em quadrinhos, representadas principalmente pelas *graphic novels*.

Quando “pós-verdade” foi eleita a palavra do ano de 2016 pelo dicionário Oxford[3], essa realidade parecia ainda mais próxima. No jornalismo, porém, são necessárias discussões éticas sobre os limites entre contar e criar uma história, e como características literárias podem ajudar o leitor a ter uma experiência mais imersiva e próxima do fato. Se a verdade está sendo posta em xeque, muitas vezes escapando pelos dedos, mostra-se relevante buscar formas de capturá-la por meio da arte, causando mais impacto e proximidade não só a partir do texto, mas também da imagem. Nesse sentido, o jornalismo em quadrinhos parece estar cada vez mais presente na discussão, levantando a necessidade de debates no meio acadêmico sobre suas contribuições para o gênero jornalístico e para a documentação histórica de uma época.

---

[3] https://languages.oup.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2016

Entre os primeiros exemplos desse tipo de publicação, está a revista britânica *Brought to Light*, que publicou uma história ilustrada em 1989, em parceria com o escritor Alan Moore e o ilustrador Bill Sienkiewicz, para contar a história da atuação da CIA na venda de armas e drogas, recebendo elogios por conseguir resumir uma quantidade massiva de detalhes e fatos em uma narrativa fluida e coerente. Nesse cenário, também surge *Maus*[4], obra-prima de Art Spiegelman e considerada ainda hoje uma das melhores representações já feita da história do Holocausto. Outra obra a ser citada é *Palestina* (1993-1995), de Joe Sacco, que se tornou um clássico do gênero dos quadrinhos ao retratar de forma artística e sensível a realidade do cotidiano na Faixa de Gaza.

Dessa forma, se o fenômeno das HQs surgiu justamente nas páginas de jornais, parece um caminho natural que o jornalismo também se reinvente a partir dos limites dos quadrinhos. Com a conquista maior por espaço, e a possibilidade de HQs possuírem um ISBN[5], muitos quadrinhos entraram também em escolas, faculdades e tornaram-se objeto de estudos acadêmicos, assim como pretende-se realizar neste trabalho.

Em um país como o Brasil, onde milhares de crianças aprendem a ler e são muitas vezes alfabetizadas por meio de “gibis”, torna-se importante discutir, principalmente em relação ao jornalismo, que também tem seu papel na construção do conhecimento de uma sociedade, de que formas e por quais caminhos a arte, o jornalismo e a história se encontram. A expectativa é que por meio desse estudo mais discussões sejam levantadas acerca do tema, tornando mais rico e diversificado o debate acadêmico e aproximando ainda mais duas ferramentas de mudança social, a arte e o jornalismo, com a intenção de construir narrativas significantes.

Para chegar à conclusão, são utilizados os objetivos a seguir, tendo como vertente principal analisar a História em Quadrinhos *Maus* para verificar como o autor se coloca na narrativa e, consequentemente, quais seus limites como criador, personagem e indivíduo jornalista dentro da obra. Baseado nisso, surgem os objetivos específicos:

a) analisar os limites entre jornalismo, ficção e a História;

b) verificar a estrutura narrativa de *Maus* em profundidade;

---

[4] Serializada entre 1980 e 1991 e posteriormente transformada em livro

[5] O International Standard Book Number (ISBN) é um sistema internacional de identificação de livros e softwares que utiliza números para classificá-los por título, autor, país, editora e edição.

c) identificar o lugar de fala do autor e da personagem;

Por fim, considera-se necessária e relevante a discussão sobre os limites entre jornalismo, história e arte para que estes, quando combinados da melhor forma, possam contribuir para o desenvolvimento do imaginário social, político e histórico de uma sociedade, bem como impactar leitores por meio de histórias cada vez melhores e com artifícios cada vez mais elaborados, mostrando que dentro de um quadrado ainda há muita história a ser contada.

Para seguir este caminho, a monografia, em seu capítulo 2, apresenta a história da HQ no mundo e no Brasil. Na sequência, propõe-se uma discussão sobre a História dentro da ficção e as principais discussões sobre o tema presentes na historiografia - com foco no movimento francês Escola dos Annales - e como ela se relaciona com a questão narrativa. Ainda no terceiro capítulo, propõe a discussão acerca do jornalismo dentro da ficção e do movimento do New Journalism.

Por fim, o quarto capítulo aborda de forma resumida a publicação e temática da obra analisada, *Maus*, o contexto no qual ela foi desenvolvida e decisões estéticas do autor. O capítulo quatro é seguido da análise, realizada com base no método de Análise de Conteúdo, de Laurence Bardin, sobre o qual abordaremos brevemente a seguir, bem como os passos realizados para atingir tanto os objetivos gerais quanto os objetivos específicos.

1.2 TRILHA METODOLÓGICA

De acordo com Gil (2010, p. 17), pesquisa é “o procedimento racional e sistemático que tem como objetivo proporcionar respostas aos problemas que são propostos”. Segundo o autor, existem dois motivos para se fazer pesquisa: o primeiro de ordem intelectual, ou seja, pelo prazer do conhecimento, pelo qual se caracteriza esse trabalho; e o segundo de ordem prática, motivado pelo desejo de conhecer algo para se realizar um objetivo de forma mais eficiente ou eficaz.

O objetivo desta pesquisa é, portanto, buscar compreender, a partir do retorno a outros conhecimentos, como o autor se coloca dentro de uma narrativa e, consequentemente, quais seus limites como criador, personagem e indivíduo dentro de sua obra.

Conforme Lakatos e Marconi (2011, p. 46), método “é o conjunto das atividades sistemáticas e racionais que, com maior segurança e economia, permite

alcançar o objetivo, traçando o caminho a ser seguido, detectando erros e auxiliando as decisões dos cientistas.” Segundo os autores, apesar dos métodos científicos não serem exclusivos da ciência, é impraticável existir ciência sem a utilização de um ou mais métodos científicos.

Para o delineamento e realização da análise, o método escolhido é a Análise de Conteúdo, tendo como principal referência a obra de Laurence Bardin, *Análise de Conteúdo* (1979). O processo desenvolvido pela autora envolve técnicas de análise da descrição do conteúdo, podendo ser objetivas ou subjetivas, baseadas na indução e inferência. Para Bardin (2011), divide o método em três etapas cronológicas: a pré-análise; a exploração do material; e o tratamento dos resultados obtidos.

Segundo a autora, são cinco as etapas que constituem este processo: a organização da análise, a codificação, a categorização, a interferência e o tratamento informático. Primeiro, realizou-se o processo de organização da análise, iniciado com a escolha do *corpus*, ou seja, da delimitação do objeto de estudo, sendo nesse caso a obra *Maus*, de Art Spiegelman, e o processo denominado pela autora como “análise flutuante” (BARDIN, 2011).

Em seguida foi realizada a etapa de “exploração do material”, dividindo o objeto de estudo em setores para, após, categorizá-los. Após, foi realizado o processo de codificação, o qual, segundo Bardin (2011), consiste na transformação dos resultados brutos por meio do recorte, da enumeração e da escolha das categorias.

Assim, a partir da codificação foi possível ter uma percepção maior sobre os elementos do objeto estudado e os recortes de conteúdo a serem feitos. Com esse processo concluído, realizou-se a categorização da obra para posterior análise, dividindo-a em quatro categorias, sendo elas: elementos simbólicos; a obra dentro da obra; mudanças físicas no personagem; e personagem versus autor.

Por fim, realizou-se a última etapa, a interpretação dos resultados obtidos a partir da análise de diversos trechos de *Maus*, dividindo-os em categorias, dando-lhes significado. Essa etapa é importante para que, conforme Bardin (2011, p. 101), “o analista, tendo à sua disposição resultados significativos e fiéis, pode então propor inferências e adiantar interpretações a propósito dos objectivos (sic) previstos, ou que digam respeito a outras descobertas inesperadas”.

Com a descrição do método concluída, apresenta-se a seguir o referencial teórico utilizado como base para o desenvolvimento desta pesquisa.

2 HISTÓRIA DA HQ

“A imagem não é aquilo que representa, não tem a transparência da palavra nem a opacidade do objeto; o meio do caminho do real e do imaginário, do documento e da ficção, ela fascina e também amedronta.”

Antonio L. Cagnin

Antes mesmo da palavra, a imagem já acompanhava o homem em suas necessidades de comunicação, ensinamentos, crítica, autopreservação, elevação ou destruição (CAGNIN, 2014). Em paredes escuras e longínquas, ancestrais do homem moderno, em um daqueles que possam ter sido os primeiros passos criativos do *homo sapiens*, eternizavam pinturas rupestres para comunicar-se, de alguma forma, com alguém ou com eles mesmos, sobre mistérios que hoje desconhecemos e provavelmente nunca serão descobertos.

Desde rituais sagrados e complexos até simples registros de caçadas rotineiras, as pinturas rupestres podem ter um amplo significado. Porém, sem dúvida, elas são a confirmação de que o homem é e foi desde o início um animal visual. Mais do que um significante, nos conectamos com significados, com sentidos e relações. O desenho, a representação do real, as sombras refletidas na parede da caverna: todos sempre foram extremamente atraentes ao ser humano, ainda muito antes do advento da linguagem.

Com o tempo, texto e imagem aproximaram-se cada vez mais. Finalmente, em 1827, o suíço Rodolphe Töpffer lançou aquela que ainda hoje é reconhecida por diversos pesquisadores como a primeira história em quadrinhos do mundo: a *Histoire de M. Vieux Bois* (MOYA, 1986, p.12). Mesmo sem a presença dos balões, apenas com ilustrações acompanhando o texto, Töpffer foi um dos pioneiros na combinação de texto e imagem, recebendo até mesmo elogios de Goethe. Moya (1986, p. 13) relata que o autor alemão teria escrito que, em Töpffer, "é preciso admirar os motivos múltiplos que sabe expor em poucas figuras... Ele humilha o inventor mais fértil em combinações e podemos felicitar seu talento nato, alegre e sempre disposto".

Mais tarde, a ideia foi replicada e adaptada, até que a primeira história em quadrinhos colorida e com balões foi lançada, em 5 de maio de 1895. Criada por Richard Outcault, a obra foi publicada pela primeira vez nos Estados Unidos, com o título *Down Hogan´s Alley*, que em tradução livre é *O menino amarelo*.

No Brasil, o marco inicial para estudos sobre a produção de quadrinhos diz respeito aos desenhos do artista ítalo-brasileiro Angelo Agostini, que assinava os desenhos do primeiro capítulo de *As Aventuras de Nhô Quim*, aquela que viria a ser considerada como a pioneira história em quadrinhos nacional, publicada na revista *Vida Fluminense* em 30 de janeiro de 1869 (MOYA, 1986). É também uma das histórias em quadrinhos mais antigas do mundo, considerada pioneira em uma linguagem que viria a ser aperfeiçoada posteriormente à sua publicação.

Agostini desenhou os nove primeiros capítulos da história, sendo os últimos cinco executados por seu colega Cândido A. de Faria, ilustrador e caricaturista na *Vida Fluminense*. No ano seguinte, em 8 de janeiro, a série foi interrompida sem ganhar uma conclusão, sendo retomada por Faria em 6 de janeiro de 1872 e suspensa novamente em 12 de outubro do mesmo ano, sem conclusão (CARDOSO, 2001).

Apesar da temática exportada das produções europeias da época, *Nhô Quim*, devido ao seu aspecto pioneiro, foi homenageada em selo dos Correios, conforme relata Cardoso (2001, p.23). Por sua importância, a data inicial de sua publicação, 30 de janeiro, hoje é conhecida e celebrada como o Dia do Quadrinho Nacional.

Em 27 de janeiro de 1883, Agostini publicou o primeiro capítulo de outra de suas obras reconhecidas atualmente, *As Aventuras de Zé Caipora*. Cardoso (2001) ressalta que o sucesso do quadrinho se deu, principalmente, por dois fatores: o traço realista dos desenhos e a temática de aventura, concedendo uma dimensão psicológica para a narrativa.

> A forma humana e os movimentos de linguagem corporal foram importantes para Agostini que transmitiu as emoções dos personagens, valendo-se das expressões faciais. A perícia com que desenhou o movimento das sobrancelhas, pálpebras, lábios e maçãs do rosto, essas caras e bocas da gíria moderna, são características do seu trabalho realista que prescinde o texto para superar o baixo índice de alfabetização existente. Agostini percebeu, no romance de aventura, a importância do herói que ultrapassa perigos em viagem ou missão importante. Que a história de aventura originou-se dos mitos e épicos da Antiguidade e que o herói, o mais simples dos arquétipos, vagueia no inconsciente coletivo (CARDOSO, 2001, p.25).

Ainda segundo Cardoso (2001), foi tão grande a percepção desse simbolismo na época que o artista resolveu criar aquela que seria conhecida como a primeira heroína dos quadrinhos, Inaiá, protetora e guia do protagonista.

No sentido histórico, Zé Caipora talvez tenha sido ainda mais importante que seu predecessor, Nhô Quim, uma vez que, para Cardoso (2001, p.30), "*As Aventuras de Zé Caipora* dão a sensação de estar como um todo no Brasil", sendo suas aventuras o único repositório iconográfico sequencial dos costumes rurais e urbanos do país durante o fim do Segundo Império e início do século XX. Para o autor a história, "como documento antropológico e social, teria feito Gilberto Freire (sic.) sorrir" (CARDOSO, 2001, p. 30).

Cardoso (2001) também afirma que *As Aventuras de Zé Caipora* é considerado o primeiro folhetim ilustrado e a primeira novela gráfica, não tendo, nem mesmo na Europa e nos Estados Unidos obra semelhante. Para o autor, mesmo o *Menino Amarelo*, citado anteriormente como primeiro personagem da história em quadrinhos, não é consenso entre pesquisadores belgas e franceses, tendo sua figura pioneira abalada pela figura de Zé Caipora, que segundo o autor

> será a lenha na fogueira da contestação que ameaça extinguir-se por falta de combustível. Poderá o Menino Amarelo ser considerado o primeiro personagem e a primeira história em quadrinhos só porque tem balão e moldura? Zé Caipora mostra tudo o que as modernas histórias As Aventuras de Nhô-Quim & Zé Caipora têm, antecipando-se em quase meio século às obras-primas de Hal Foster, com Tarzan e Príncipe Valente; Alex Raymond, com Flash Gordon e Jim da Selvas; e Roy Crane, com o Capitão César. Só não possui o balão, que os dois primeiros, também, não usaram (CARDOSO, 2001, p.31).

Além disso, outras publicações nacionais marcaram esse período. Segundo Anselmo (1975), a tradição teve início com a revista *O Tico-Tic*o, lançada em 1905, dando espaço para a publicação de outros quadrinhos, grande parte protagonizados por crianças, como Chiquinho, Lamparina, Reco-Reco, Bolão e Azeitona, entre outros. A intenção com esse tipo de narrativa era oferecer informação aos leitores infantis, unindo entretenimento e educação na busca por mais espaço das histórias em quadrinhos na educação e nos lares brasileiros.

2.1 QUADRINHOS NA BUSCA POR ESPAÇO

Em um contexto no qual a literatura era largamente apreciada, com obras cada vez mais longas, a HQ passou a ser vista com um caráter depreciativo. À época, havia a ideia de que quadrinhos eram uma espécie de subgrupo literário, feito para leitores de baixo nível cultural e capacidade intelectual limitada. Os quadrinhos, porém, carregavam toda a complexidade da semiótica e uma construção simbólica e discursiva ainda pouco entendida na época.

Dessa forma, é natural que uma arte feita preferencialmente a partir da imagem conecta as pessoas a origens antes não exploradas. Assim, os quadrinhos passaram a preencher um vazio até então não reconhecido, tornando-se mais populares na mídia, na cultura pop e em periódicos e bancas de revistas por todo o mundo. Além disso, as histórias em quadrinhos entram pela primeira vez no círculo acadêmico, sendo utilizadas como objeto de estudo dentro de salas de aula e universidades. Sobre isso, Ramos (2010, p. 13) aponta:

> Vêm-se uma outra relação entre quadrinhos e educação, bem mais harmoniosa. A presença deles nas provas de vestibular, a sua inclusão no PCN (Parâmetro Curricular Nacional) e a distribuição de obras ao ensino fundamental (por meio do Programa Nacional Biblioteca na Escola) levaram obrigatoriamente a linguagem dos quadrinhos para dentro da escola e para a realidade pedagógica do professor.

Ao serem citados no PCN, conforme destacou Ramos (2010), os quadrinhos aparecem descritos como uma forma de manifestação da linguagem artística, a ser trabalhada em sala de aula tanto como ferramenta de ensino quanto de expressão dos alunos. Nesse cenário, a HQ passa a fazer parte da construção simbólica e educacional da sociedade, uma vez que a mídia e qualquer representação artística também são responsáveis pelo direcionamento das referências e percepções de um grupo em relação ao seu entorno. Sobre isso, Thompson (2002, p. 15) já dizia que, ao levar a mídia a sério, entende-se sua profunda influência na formação do pensamento político e social.

Foi também nessa época que os autores iniciaram o movimento de incorporar conteúdos literários nas histórias. De acordo com Eisner (2005), temáticas como protestos, fatos históricos e relações humanas, até então abordados apenas pela literatura e pelo cinema, começaram a aparecer nas narrativas das histórias em quadrinhos da época, auxiliando o gênero em seu amadurecimento e também na busca por seu espaço. Com isso, incorporaram-se elementos literários às HQs, como

forma de diminuir o espectro negativo que a arte trazia. Para Eisner (2005, p. 45), chamar quadrinhos de literatura nada mais é do que uma maneira de

> procurar rótulos socialmente aceitos ou academicamente prestigiados (no caso da literatura, principalmente a infantil) como argumento para justificar os quadrinhos, historicamente vistos de maneira pejorativa, inclusive no meio universitário.

O autor também defende que, por isso, os quadrinhos acabavam sendo um tipo de ameaça à própria literatura, por trazer elementos novos que não haviam sido antes incorporados.

> A predominância da arte no formato tradicional dos quadrinhos chamou mais atenção para essa forma do que para seu conteúdo literário. Portanto, não é de se surpreender que os quadrinhos, como uma forma de leitura, sempre tenham sido vistos como uma ameaça à própria literatura, como havia sido definido na era pré-visual/eletrônica (EISNER, 1996, p.7).

Para Ramos (2010), quadrinhos são quadrinhos e, como tais, possuem uma linguagem autônoma, que usa mecanismos próprios para representar os elementos de sua narrativa. Assim como qualquer arte, a história em quadrinhos tem pontos semelhantes com a literatura, mas também com a música, o cinema, o teatro e outras variadas linguagens, graças a seu caráter criativo. Isso porque, segundo Barbieri (apud RAMOS, 2010, p. 17), “as várias formas de linguagem não estão separadas, mas, sim, conectadas”.

Como toda narrativa, os quadrinhos possuem seu espaço de ação; nesse tipo de obra, ele é contido no interior de um quadrinho, de tamanho, posição e espaço determinado pelo autor. O tempo de narrativa avança de acordo com a comparação entre o quadrinho seguinte e o anterior, ou condensado em uma única cena.

Com base nessas características, o autor ainda define histórias em quadrinhos como um rótulo que reúne todas ou algumas das características citadas acima, por uma variedade de gêneros nomeados de diferentes maneiras (RAMOS, 2010). Ainda segundo o autor, todos esses gêneros têm em comum o fato de fazer uso da linguagem para compor um texto narrativo dentro de um contexto sociolinguístico interacional. Por isso, para Ramos, caricatura e ilustração, por não contarem narrativas, não podem ser classificadas como gêneros dos quadrinhos.

2.1.1 Quadrinhos como hipergênero

Em 2004, Maingueneau utilizou o termo “hipergênero” para classificar rótulos que dariam coordenadas para a formatação de diferentes tipos de texto que, por sua vez, compartilham diversos elementos. Um exemplo de “hipergênero” é o diálogo, presente em variadas obras e gêneros literários. Outro são as histórias em quadrinhos. De acordo com Cagnin (2014), podem ser abrigados dentro da classificação de quadrinhos os cartuns, charges, as tiras cômicas, as tiras cômicas seriadas e diversos outros tipos de produção de HQs.

Esse excesso de nomes, de acordo com Ramos (2010), gera um desconhecimento a respeito das características das histórias em quadrinhos e seus diferentes gêneros, criando muitas vezes uma visão simplista de seu conteúdo apenas como sendo humorístico. O autor explica, para ficar apenas em um exemplo, a diferença entre charge, que aborda temas do noticiário e lida com pessoas reais representadas de forma caricata, e as tiras, onde personagens fictícios são vistos vivenciando situações igualmente fictícias.

Ramos (2010, p. 21) classifica charge como “um texto de humor que aborda algum tema ou fato ligado ao noticiário”, recriando, de certa forma, o fato real a partir da ficção, estabelecendo uma relação intertextual. É a partir da relação com fatos noticiosos atuais ou conhecidos que o leitor entende o discurso da charge, ao contrário do cartum, que difere da charge apenas por não estar vinculado a um fato do noticiário, podendo ser entendido por meio de uma relação de sentido entre leitor e artista.

Outra variação do hipergênero são as tiras cômicas, que ganharam esse nome justamente pela presença forte desse tipo de composição nas histórias em quadrinhos. A tira cômica é predominante nos jornais e outros impressos brasileiros e internacionais. Além da temática do humor, o gênero geralmente traz um texto curto, criado em um ou mais quadrinhos e com a presença fixa ou não de personagens. A narrativa sempre conta com um final inesperado, provocando o efeito de humor (RAMOS, 2010). Alguns exemplos de tiras cômicas conhecidas são *Garfield*, *Turma da Mônica* (incluídas geralmente na última página do gibi) e *Recruta Zero*.

Durante o século XX, as tiras conquistaram um status muito superior às revistas em quadrinhos, tornando-se um produto de consumo muito mais ligado à população culta e intelectual do que, como ocorria com as HQs, apenas um objeto de entretenimento voltado às massas. Nesta época, as tiras, por fazerem parte do cotidiano das pessoas, já tinham um lugar de destaque e estável dentro da

hierarquização cultural existente, principalmente por serem, em grande parte, veiculadas nos jornais (CARVALHO, 2017, p.76).

Esse novo status das histórias em quadrinhos, impulsionado por movimentos artísticos como a pop art e o *underground* norte-americano, fez com que esse tipo de arte passasse a ser visto como um campo de produção cultural “específico e anônimo, que pouco tem a ver com o campo da literatura ou das artes plásticas” (CARVALHO, 2017, pg.77).

É nesse cenário que *Maus* é publicada. Sua primeira publicação, em 1972, e a chegada das *graphic novels*, marcam uma nova forma de enxergar a arte dos quadrinhos, também classificada como nona arte e considerado por muitos como gênero que popularizou as histórias em quadrinhos em escalas muito além do mero entretenimento, mas também da produção de documentos históricos e até mesmo literários, abrindo as fronteiras da discussão sobre limites entre arte, entretenimento e registro histórico de uma época.

3 HISTÓRIA DENTRO DA FICÇÃO

No projeto de organização social perfeita concebida por Platão e chamado de República, não havia espaço para a poesia como também para a arte. Entendida como imitação da imitação, que nos afastaria ainda mais do real significado das coisas, estas não passariam de artífices, uma ilusão que não traria consigo nada propriamente verdadeiro ou novo, apenas a imitação da vida, que por si já era uma imitação do mundo das ideias. Nesse sentido, Gobbi (2004, p. 39) aponta que

> o “artífice da imagem”, que é o poeta, não teria o poder de conhecer, só concedido ao “homem em ação”, produtor de objetos. O artista, criador de imagens distanciadas da verdade do objeto, por serem mediatizadas, nada entende da realidade e, pernicioso, arruína o espírito de seus ouvintes por apresentar, dela, apenas um simulacro, dificultando o acesso ao mundo das idéias - o único verdadeiro.

Nessa linha platônica de pensamento, a arte seria nada mais do que é. Sendo destituída de qualquer intenção filosófica e, portanto, não devendo ocupar espaços, sendo o poeta, ou o artista, também coibido a abster-se. Para Platão, a arte pode apenas repetir, mas não elaborar. Para Gobbi (2004), o que talvez Platão não levasse em consideração em 381 a.C. fosse o fato de ser justamente a diferença entre criação e realidade que transformava o status do conhecimento, tornando-o algo maior do que a mera reprodução dos fatos, mas elevando-o a outro nível de compreensão por meio da arte.

Portanto, por considerar que o artista não seria então capaz de atingir a verdade, nem mesmo conhecê-la, “parece que a possibilidade de uma relação da literatura com a história — a realidade histórica, o fazer dos homens — nem se coloca para Platão” (GOBBI, 2004, p.39). Essa relação somente inicia-se como base de um pensamento filosófico complexo e desenvolvido a partir das considerações de seu discípulo, Aristóteles.

Em sua *Poética*, registrada entre os anos de 335 a.C. e 323 a.C., Aristóteles (2006) aborda a questão da arte como imitação do real com base em uma teoria mimética desta, sem nunca diminuir, entretanto, seu valor como conhecimento. Antes,

o filósofo a via como um elemento fundamental da humanidade, capaz de provocar a catarse mais radical do ser humano, manifestada, segundo ele, na tragédia.

Na mesma obra, Aristóteles lança à luz, pela primeira vez, o conceito de verossimilhança, devendo seu código ser seguido rigorosamente no processo de criação da tragédia. Para o autor, verossimilhança — ou aquilo que veio a ser chamado posteriormente de ilusão estética — trata-se da capacidade de simular ou dissimular o real, sem nunca deixar que essa dimensão artística fosse confundida, porém, com a realidade.

Assim, ao passo que para Platão a arte seria a imitação da imitação, para Aristóteles ela deveria carregar a verossimilhança necessária para estar próxima ao real, podendo contar ou não com a presença de fatos verídicos, mas nunca perdendo seu status de criação sem compromisso com a verdade. No capítulo IX de sua *Poética*, Aristóteles (2008, p. 54) explica um pouco mais sobre o conceito, distinguindo de modo claro historiador de autor:

> [...] a função do poeta não é dizer o que efetivamente aconteceu, mas o tipo de coisa possível de acontecer, mais precisamente o que é possível segundo o verossímil ou o necessário. Pois o historiador e o poeta não diferem pelo fato de compor este em verso, aquele em prosa – com efeito, poder-se-iam pôr em verso as obras de Heródoto, e o metro não as faria menos história do que eram sem ele –, mas é nisto que consiste a diferença, em dizer um o que efetivamente aconteceu, outro, o tipo de coisa possível de acontecer. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois a poesia trata preferencialmente do universal, ao passo que a história, do particular. E «universal» é isto: a um tipo de pessoa corresponde, verossímil ou necessariamente, certo tipo de discurso ou ação […] E ainda que ele venha a compor poemas sobre o que efetivamente aconteceu, de modo algum é menos poeta; pois nada impede que alguns dos acontecimentos efetivos pertençam ao tipo de fato verossímil e possível de acontecer, e é por esse aspecto que ele os trata como poeta.

As relações entre memória e história sempre tiveram discordâncias. Por vezes a memória foi vista como complementar à historiografia; em outros momentos, é encarada como algo separado, que não deve ter influência no trabalho do historiador. Assim, essas duas formas de encarar o passado têm sido alvo frequente de debate. Ricoeur (2000), por exemplo, afirma que tanto a ideia de que a memória refletiria o que realmente aconteceu e a história refletiria a memória, quanto a noção de que esta é baseada no conceito de fidelidade e aquela no contrato de verdade, são problemáticas.

Por isso, é importante entender o longo caminho que teve que ser percorrido até essa se tornar uma questão relevante. Não é possível, porém, realizar um estudo

das correntes de pensamento que influenciaram essa discussão sem citar, entre essas, o movimento francês conhecido como Escola dos Annales.

3.1 ESCOLA DOS ANNALES E O INÍCIO DA DISCUSSÃO

Surgido em 1929, a partir da reunião de historiadores em prol da publicação da Revista *Annales d'Histoire Économique et Sociale*, os Annales marcaram uma divisão de opiniões dentro do debate historiográfico da época, principalmente em relação a autores, historiadores e filósofos do ocidente, Segundo Rojas (2000, p.60), os Annales

> constituem um lugar de encontro dos intelectuais socialistas e de esquerda franceses com o conjunto dos historiadores e cientistas sociais que naqueles tempos cultivam e expressam desejos de verdadeira inovação, "ares de mudança" das perspectivas tradicionais de análise das ciências humanas então vigentes.

A partir daquele momento, a historiografia dos Annales, também identificada como "Movimento dos Annales" ou "Escola dos Annales", coloca-se como um paradigma ou diferentes ramificações de paradigmas dentro da discussão. É importante destacar que esses diferentes grupos e pensamentos criados a partir dos Annales acaba mudando de direção ao longo das gerações, mudando o estoque e a metodologia em relação ao ato de se fazer história, bem como no tratamento a seus objetos e fontes (OLIVEIRA, 2011).

Entre as obras referência para discutir-se os Annales, está *A Escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da Historiografia*[6], do historiador Peter Burke, que busca compreender este movimento desde seu início, em 1929, até suas gerações posteriores, bem como jogar luz sobre as nuances entre a teoria e a prática do trabalho do historiador. De acordo com Burke (1992, p. 13-14), o movimento podia ser dividido em três fases, sendo que

> em sua primeira fase, de 1920 a 1945, caracterizou-se por ser pequeno, radical e subversivo, conduzindo uma guerra de guerrilhas contra a história tradicional, a história política e a história dos eventos. Depois da Segunda Guerra Mundial, os rebeldes apoderaram-se do *establishment* histórico. Essa segunda fase do movimento, que mais se aproxima verdadeiramente de uma "escola", com conceitos diferentes (particularmente estrutura e conjuntura) e novos métodos (especialmente a "história serial" das mudanças na longa duração), foi dominada pela presença de Fernand Braudel. Na história do

[6] Fundação Editora da UNESP, Tradução Nilo Odalia, 1997, 153 páginas.

> movimento, uma terceira fase se inicia por volta de 1968. É profundamente marcada pela fragmentação. A influência do movimento, especialmente na França, já era tão grande que perdera muito das especificidades anteriores.

Burke (1992) defendia que os Annales deveriam ser encarados a partir de uma perspectiva global, funcionando como um paradigma, ou um grupo de paradigmas, da ciência histórica. Para o autor, “a contribuição dos Annales pode ter sido profunda, mas foi também profundamente desigual” (BURKE, 1992, p. 120).

Além disso, historiadores econômicos e sociológicos também organizarem-se em sua oposição, tendo o exemplo mais emblemático o dos fundadores da Sociologia, Comte, Spencer e Durkheim, que expressaram pontos de vistas semelhantes em relação à sua oposição para com os Annales.

2.2.1.1 Historiografia e narrativa

Debate frequente dentro do campo da historiografia contemporânea, a relação entre construção da memória histórica ou coletiva e a presença da narrativa ainda divide opiniões, seja “diante das questões envolvidas nas reconstruções históricas da sociedade, seja diante da forma que a escrita de uma história a ser reconstruída pode tomar” (CARDOSO, 2001, p. 3). Segundo Cardoso (2001), essa atenção é gerada pois a forma de escrever a história não é indiferente à percepção dos fatos pela sociedade ao longo do tempo. Ou seja, quem escreve a história a constrói com base em suas percepções da realidade ou na percepção coletiva dos fatos.

Em seus trabalhos, o historiador francês Paul Veyne propõe que a História é uma espécie de “romance real”, onde a narração de fatos reais tem o homem ou a mulher como atores (VEYNE, 1998), fazendo um recorte e uma seleção de eventos e organizando-os conforme sua própria percepção destes (GERAISSATI, 2017). A autora aponta que

> assim como no romance o historiador efetua um enquadramento dos eventos, organizando-os, simplificando-os, o que denota que os eventos não são compreendidos em seu todo, mas sim lateralmente embasados em indícios. O francês, apesar de propor que os estudos históricos não recuperam o passado de fato como ele ocorreu, não deixa de corroborar que a História é o conhecimento a partir do documento, ainda que produza um relato lacunar. (GERAISSATI, 2017, 203).

Para Michel de Certeau, a análise historiográfica tem como ponto inicial o próprio historiador, ou seja, aquele que “faz a história”, considerando que o ato da

escrita é o resultado da combinação de um lugar social, práticas científicas específicas e uma escrita, sendo esta a concretização das pesquisas do historiador em um "produto", no caso, a história (CERTEAU, 2006). Sobre o ato da escrita, o autor destaca:

> Poder-se-ia dizer que ela não mais parte de "raridades" (restos do passado) para chegar a uma síntese (compreensão presente), mas que parte de uma formalização (um sistema presente) para dar lugar aos "restos" (indícios de limites e, portanto um passado que é produto do trabalho) (CERTEAU, 2006, p. 86).

Ao colocar a escrita em evidência no processo de se fazer história, Certeau (2006) joga luz sobre a dimensão artística do trabalho do historiador, estando o aspecto ficcional inserido em cada processo de seu trabalho. Colocando o historiador como criador ao mesmo tempo que utiliza o método de pesquisa documental, o autor revela sua visão da História como um misto entre ciência e arte, subvertendo esse papel "criador".

Sobre isso, o italiano Carlo Ginzburg destaca em sua obra o papel dos rastros como um dos princípios básicas da historiografia — que se centra em torno da prova — uma vez que é por meio da documentação que o historiador formula suas hipóteses e possibilidades de interpretação. É apenas assim, ora visando um lado, ora o outro, que o historiador consegue "ter um profundo desrespeito pela mentira e, ao mesmo tempo, um profundo respeito pelas crenças e pelos sentimentos" (GINZBURG, 2000, p. 281). Sobre essa distinção entre história e ficção, o autor explica que

> Termos como "ficção" ou "possibilidade" não devem induzir a erro. A questão da prova permanece mais que nunca no cerne da pesquisa histórica, mas seu estatuto é inevitavelmente modificado no momento em que são enfrentados temas diferentes em relação ao passado, com a ajuda de uma documentação que também é diferente. [...] Hoje, ao contrário, o entrelaçamento de verdades e possibilidades, assim como a discussão de hipóteses de pesquisa contrastantes, em alternância com páginas de evocação histórica, não desconcertam mais (GINZBURG, 2000, p. 333-334).

De outro lado, Hayden White, historiador norte-americano, questiona em seus escritos "o caráter científico da História, concentrando sua análise na produção dos discursos historiográficos." (GERAISSATI, 2017, p. 203). Em sua obra *Meta-História - a imaginação histórica do século XIX* (1973), White (1995) apontava para um discurso histórico que possui um conteúdo tanto poético quanto linguístico, sendo possível compreender o que ele chamava de consciência histórica por meio da análise das construções desses textos.

Segundo White (1995, p. 12), seria possível a partir da identificação de certos estilos estéticos e da observação de elementos pré-figurativos obter-se um modo preciso de conhecimento da história. Para ele,

> nessa teoria trato o trabalho histórico como o que ele manifestadamente é: uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa. As histórias (e filosofias da história também) combinam certa quantidade de "dados", conceitos teóricos para explicar esses dados e uma estrutura narrativa que os apresente como um ícone de conjuntos de eventos presumivelmente ocorridos em tempos passados.

Assim, percebe-se que o autor entende que a análise das obras deve concentrar em seus aspectos internos, e não externos. Colocando a narrativa no centro do debate, o autor a revela "como um artefato literário, desconsiderando que possamos com a História atingir o princípio de realidade, já que a mesma falha ao tentar reconstruir o passado por meio da evidência" (GERAISSATI, 2017, p. 203-204).

Nesse sentido, White (2001) aponta para os historiadores que seguem tratando fatos como se fossem dados, recusando-se a reconhecer que "os fatos, mais que descobertos, são elaborados pelos tipos de pergunta que o pesquisador faz acerca dos eventos que tem diante de si". Ou seja, o próprio fato de a História ser contada por uma pessoa a torna passível de ser questionada, tanto a partir de documentos e provas certificadas quanto de experiências narradas ou relatos. Posto que o ponto de partida é a visão de uma única pessoa, onde estaria a diferença?

Posicionamentos como esse fizeram com que White fosse alvo de uma série de questionamentos da parte de outros historiadores, sendo o seu crítico mais severo o francês Roger Chartier, o qual negava acreditar na dissolução dos fatos como apenas resultados da linguagem. Para Chartier (2002), era justamente essa falta de delimitação entre história e ficção que causava uma espécie de "abandono" da intenção da verdade na historiografia, ignorando os rastros deixados pelo ontem.

A crítica de Chartier em relação a White mostra-se no descontentamento do olhar para a história como um conhecimento produzido para ser idêntico à ficção, negando a produção do corpus documental e mesmo sua relevância na construção da história. Geraissati (2017) aponta para o mesmo descontentamento sendo exposto pelo ilustrador, cartunista e autor sueco Art Spiegelman, após ter sua maior obra, *Maus*, colocada na categoria de ficção. À época, Spiegelman explicaria que não dispensaria anos de uma árdua pesquisa que fundamentou sua obra para vê-la, então, classificada como ficção (GERAISSATI, 2017, p. 209).

Para Joshua Brown (1988, p. 98), autor conhecido por suas pesquisas no campo de história oral, *Maus* é uma obra que exalta a História por provocar uma espécie de catarse no leitor, demonstrando a possibilidade de fazer uso de relatos orais (no caso das entrevistas que Art faz com seu pai) e transformá-los em narrativa. Para o historiador Dominick LaCapra (2009, p. 205), a obra de Spiegelman é tanto "uma obra completa de memória e o duelo entre reconstrução histórica auto-etnográfica e arte".

Passando por diferentes visões e percepções a respeito da HQ, entende-se a necessidade de perceber, a partir de sua análise, em que momento *Maus*, de Spiegelman, coloca-se como documento histórico e quais os limites do autor dentro da obra.

3.2 JORNALISMO E FICÇÃO

Se existe uma ligação praticamente inegável entre duas práticas criativas, essa é inegavelmente a da literatura e com o jornalismo. Desde o início de sua prática, quando folhetins atraiam de forma tão expressiva leitores a um novo jeito de informar no século XVlll, o jornalismo bebeu da fonte da criação literária, não apenas como recurso narrativo, mas também como uma forma inescapável de expressar o que pensava o seu narrador, chamado por vezes de historiador, por vezes de autor, por vezes de jornalista.

Com o tempo, o jornalismo, aliado às técnicas literárias, deixava de estar presente apenas em jornais e bancas de revista, mas também se formalizou enfim literatura quando ganhou a forma de obras mais elaboradas, como livros e histórias em quadrinhos. Muitas dessas obras, inclusive, tiveram suas origens nas páginas amareladas de grandes jornais para, apenas então, transformarem-se em obras-primas do jornalismo e também da literatura mundial.

Ao mesmo tempo, o jornalismo brasileiro vivia a ditadura do *lead*, nos conceitos de objetividade e impessoalidade, baseados principalmente nos ensinamentos americanos sob a prática de contar histórias. Ainda hoje, a pauta jornalística é guiada por valores-notícias e fórmulas de hierarquização da informação advindas e herdadas desse período.

As perguntas "O quê, quem, quando, onde, como e por quê" chegaram como um guia, um conjunto de informações jornalísticas essenciais que, apresentadas

nessa sequência e de maneira totalmente objetiva, seriam responsáveis por levar ao leitor uma total compreensão do fato e do que seria narrador, então, a seguir.

Segundo Callado (2002, p.46), o auge dessa “ditadura do lead” teve seu início no Brasil pelas mãos de Pompeu de Souza, redator-chefe do Diário Carioca[7]:

> (...) comecei a fazer algumas modificações no Diário Carioca, objetivando um jornalismo mais dinâmico e mais moderno e menos nariz-de-cera (...). Senti que o jornalismo brasileiro precisava ser radicalmente reformado e então resolvi fazer aquilo que os americanos faziam, e que no Brasil ainda não se conhecia (...) (SOUZA, 1986 apud SILVA, 1991, p.78).

Callado (2002), entretanto, atribui a paternidade do *lead* ao jornalista Danton Jobim, diretor de redação do Diário Carioca que esteve na Universidade de Columbia, Nova York, antes de Pompeu. Lá, ele teria aprendido essas novas técnicas e incorporando-as à rotina do jornalismo brasileiro.

Fato é que, independente do pioneirismo, tais práticas foram essenciais para as mudanças no exercício do jornalismo brasileiro da época, levando até mesmo o escritor Nelson Rodrigues a comentar, de forma bem-humorada, mas sempre analítica, sobre a questão da padronização do lead nas redações do país: “Começava a nova imprensa. Primeiro, foi só o Diário Carioca; pouco depois, os outros, por imitação, o acompanharam. Rapidamente, os nossos jornais foram atacados de uma doença grave: - a objetividade.” (RODRIGUES, 1977, p.47).

Nesse sentido, a objetividade jornalística da época foi um critério importante para separar informação de opinião em uma época já conturbada pela sombra da censura de um regime de ditadura. E por muito tempo, esse sistema funcionou sem críticas ou atualizações. Atualmente, porém, sua prática torna-se questionável, levando tanto o público quanto os profissionais dentro ou fora das redações a perguntar-se qual é a fronteira entre informar e opinar, e até que ponto é correto inserir-se em uma matéria.

Sobre isso, o jornalista Adelmo Genro Filho (1989) aponta que tanto a ética e a postura ideológica quanto a interpretação e a opinião do jornalista não são suficientes para formar o discurso do leitor, que chega somente com a percepção, mas funcionam como pré-condição para tal, quase como se um pressuposto de sua existência como fato social.

---

[7] O Diário Carioca foi fundado no Rio de Janeiro em 17 de julho de 1928 e teve sua publicação mantida até dezembro de 1965.

Assim, o autor defende que não existe apenas um fato e várias opiniões sobre, mas um mesmo fenômeno e uma pluralidade de fatos; para Filho (1989), os fenômenos podem sim ter a marca da objetividade, mas sua essência só pode ser apreendida no relacionamento com a totalidade da situação, nesse caso, o fato de que a concretização desses fatores depende dos sujeitos, uma vez que a própria natureza do fato depende de características subjetivas, também presentes no jornalista.

Devido a esses e outros fatores, a imprensa começou, com o tempo, a transformar-se. Entre os anos 1960 e 1970, jornalistas e autores estadunidenses passaram a quebrar tais paradigmas, fazendo uso de recursos da literatura e da ficção em suas matérias e reportagens. Esse novo estilo jornalístico ficou conhecido como *New Journalism*, tendo entre seus expoentes nomes como Tom Wolfe, Truman Capote, Gay Talese e Hunter Thompson. Iniciava-se a era do jornalismo literário.

3.2.1 New Journalism e a ficção como caminho

Em 1973, o jornalista americano Tom Wolfe publicou um manifesto assumindo a nomenclatura do estilo como *New Journalism*. À época, Wolfe (2005) explicou que o estilo tinha a intenção de desbancar o romance de ficção como gênero mais importante da literatura americana, dando espaço ao jornalismo literário. Segundo ele, o New Journalism surgiu “causando pânico, tirando do romance o trono de gênero literário número um, inaugurando a primeira novidade da literatura americana em meio século”.

Para Wolfe (2005), portanto, o *New Journalism* deveria parecer-se mais com a literatura do que com a própria prática jornalística. Quarenta anos depois, o jornalista e pesquisador Robert Boynton entrevistou jornalistas literários de New York, revelando quais técnicas e métodos ainda prevalecem. Assim, em 2005, Boynton publicou o estudo *The new new journalism*, com a intenção de evidenciar o jornalista literário como um profissional autônomo, que utiliza-se de recursos da literatura e da ficção com o intuito primeiro de fazer jornalismo.

Boynton (2005) mostrava que, a partir de metodologias próprias, o “novo” novo jornalismo literário era voltado para si mesmo. Tendo em si um único fim, o gênero não tinha mais a intenção de tornar-se literatura, mas sim de seguir um

caminho único; Boynton defendia que “ao contrário dos novos jornalistas[8], essa nova geração experimenta mais os caminhos de se chegar à história”.

Para John J. Pauly (1990), essa nova forma de fazer jornalismo vinha como uma espécie de combate simbólico a conceitos já desgastados que se colocavam como opostos, seja o novo e o velho jornalismo, seja a discussão eterna entre objetividade e subjetividade ou até a dificuldade de entendimento do que seria fato e do que seria ficção.

Em seus escritos, John Pauly defendia que esse Novo Jornalismo desafiava não só o jornalismo feito na época, mas também a literatura, colocando no centro da discussão tanto a perspectiva de que “o jornalismo é o império dos fatos, e a literatura é o jardim da imaginação”. (PAULY, 1990 apud COSSON, 2002, p. 58). Dessa forma, diferente da objetividade imposto e dos textos curtos que eram regra até então, surgia um novo tipo de texto, com a força da subjetividade do jornalista diante do fato a ser narrado e uma nova perspectiva na hora de documentar o momento.

Essa subjetividade relatada pelo autor, até então contida, passa a tornar-se presente na forma de artigos para grandes revistas, livros, histórias em quadrinhos, etc., dando ainda mais voz a esse jeito novo de contar histórias, escrevendo grandes reportagens e até mesmo ilustrando entrevistas a partir de uma narrativa literária, porém própria (DOMINGUES, 2012).

O Novo Jornalismo vinha, então, para tentar produzir um texto vivo, que trouxesse em si o devaneio tão presente na ficção ao mesmo tempo em que tivesse todo o seu suporte no factual. Para isso, era preciso relatar a vida de uma forma diferente, exercitando um relato histórico-jornalístico que, alicerçado pelo uso de técnicas literárias, pudesse de alguma forma transformar o fato em ficção (RESENDE, 2002, p. 21).

Dessa forma, o fazer jornalístico adota esses elementos da literatura já com a intenção de transformá-los, dando-os um novo fim e direcionamento. É essa saída do real para coletar dados e retratá-los por meio da arte que transforma o jornalista mais do que um simples relator dos fatos, mas um verdadeiro contador de histórias, aplicando seu olhar e sua perspectiva sob o próprio trabalho.

Todo esse panorama histórico sobre o posicionamento do jornalismo a respeito da literatura e outras artes que conduz ao questionamento de se, essa relação

[8] Referindo-se aos pioneiros do gênero literário New Journalism.

entre os dois discursos, abraçando também em outras instâncias o discurso histórico e documental, fortalece ou não a força de uma história bem contada.

4 MAUS: A HISTÓRIA DE UM SOBREVIVENTE

“Os judeus são indubitavelmente uma raça,
mas eles não são humanos.”
Adolf Hitler

A frase de Adolf Hitler que abre esse capítulo só tem sua reprodução justificada por um motivo: ser a epígrafe de *Maus, a história de um sobrevivente*, história em quadrinhos de autoria do cartunista sueco Art Spiegelman e serializada entre 1980 e 1991. A obra, resultado de 13 anos de trabalho, foi a primeira história em quadrinhos a ganhar o prêmio Pulitzer, até então conhecido por ser dedicado a trabalho dedicado a trabalhos essencialmente jornalísticos, e reconstrói de forma tocante, visceral e artística a vida de Vladek Spiegelman, judeu polonês perseguido pela Alemanha nazista durante a época do Holocausto e sobrevivente do campo de concentração mais conhecido da época, Auschwitz

Art Spiegelman nasceu em 1948, em Estocolmo, Suécia. Logo após seu nascimento, ele e a família judia migraram para os Estados Unidos em busca de uma vida mais confortável. Ambos os pais de Art sobreviveram aos campos de concentração alemães, porém sua mãe sofreu de forma mais intensa as consequências do período, vindo a cometer suicídio no ano de 1968.

Desde jovem interessado por quadrinhos e formado em arte e filosofia na Harpur College, hoje State University of New York de Binghamton, Art virou-se para o cenário dos quadrinhos *underground* americanos durante os anos 60, que tinha como público leitores mais adultos e abertos a temas complexos e polêmicos, diferente da onda americana de entretenimento que tomava conta das HQs.

A primeira obra de Art Spiegelman a ser publicada foi *The Complete Mr. Infinity*, em 1970. Após isso, o autor realizou alguns trabalhos pessoais e não comerciais, chegando até mesmo a fundar, ao lado da esposa Françoise Mouly, a revista *Raw*.

O primeiro esboço de *Maus*, porém, surgiu ainda em 1972, em uma história de três páginas publicada na reta final da revista *Funny Animals*. Foi apenas em 1980, porém, que Art enfim começa a desenhar o projeto que seria a base da HQ final, contando um pouco da experiência de seus pais na prisão em Auschwitz. Em 1986, a obra estaria publicada.

Maus, a história de um sobrevivente foi o trabalho de mais reconhecimento da carreira do autor, sendo altamente premiado, inclusive sendo o primeiro e único quadrinho a vencer o prêmio Pulitzer de literatura e jornalismo, em 1992, fazendo com que o livro explodisse em vendas e se tornasse ainda mais conhecido por leitores ao redor do mundo.

4.1 A HISTÓRIA DE VLADEK

Tanto na vida real quanto nos quadrinhos Vladek é o pai do autor, Art Spiegelman. Dividida em duas partes, *Maus* conta a trajetória de Vladek desde o início das manifestações de ódio aos judeus até o fim da Guerra, com a libertação dos campos. Apesar de as duas partes da HQ de fato contarem a história de um sobrevivente, é apenas na segunda parte da obra, como o próprio autor aponta, que os problemas de Vladek realmente começaram. Neste ponto da história, Vladek relata seus piores momentos dentro dos campos, contando muitas vezes em detalhes tudo o que vivenciou durante o período em que esteve preso.

A força do relato, porém, está na intercalação de tempos narrativos, com parte da história se desenrolando nos momentos em que Art entrevistava o pai, em busca de fontes para o seu livro, e os flashbacks reconstituídos a partir da memória de Vladek sobre os horrores da Shoá. Essa construção, ora passado ora presente – muitas vezes misturando-se em meio à página – marca o tom da obra desde o princípio, quando na página 5 do primeiro volume de *Maus* vemos Art criança, brincando com seus amigos, quando leva um tombo de patins e se vê sozinho, com os amigos seguindo a brincadeira por conta própria.

Na primeira interação pai e filho, temos o seguinte diálogo, iniciando por Art: “E...eu caí e meus amigos continuaram patinando sem mim.” Ao que Vladek responde: “Amigos? Seus amigos?...”, “Se você os trancar num quarto sem comida por uma semana...“, “... Aí você verá o que são amigos!...” (SPIEGELMAN, 1987, p. 5). A passagem reflete, mesmo que de forma não literal, resquícios de lembranças sobre a vivência de Vladek nos campos de concentração e que agora, mesmo anos depois e um contexto totalmente diferente, servem como guia na criação do filho.

Figura 1 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1987, p. 5)

Art Spiegelman não por acaso decide iniciar sua obra, recheada de detalhes marcantes e sórdidos sobre um dos maiores horrores da humanidade, de uma forma tão sutil e inocente quanto esse diálogo entre pai e filho, em um contexto totalmente cotidiano. Ao expor essa parte da sua vida, o autor esbarra pela primeira vez em seus próprios limites, reconstruindo sua própria relação com o Holocausto, que iniciou quando ainda era criança, e fazendo disso o fio inicial que transpassará tudo o que será mostrado e relatado a partir dali.

Porque, em sua essência, *Maus* é a história de um sobrevivente do Holocausto, mas também é a tentativa do autor de contar a própria história. Ao colocar-se como personagem e expor logo na primeira cena uma parte tão íntima, pessoal e aparentemente inocente de sua história, Spiegelman busca contar ao leitor algo a mais, um elemento escondido, que talvez não possa ser exposto por completo. O próprio fato de decidir representar a si mesmo na história, tanto durante as

entrevistas com o pai quanto em outras interações, serve como argumento para a leitura da obra também como autobiográfica.

De acordo com Goodwin (2001), *Maus* pode ser lida tanto como uma biografia e autobiografia, quanto como história e etnografia. Ou seja, para o autor, a obra não faz separação entre a história de Vladek e de Art, uma vez que estas são interligadas e dependentes entre si, sendo impossível falar das memórias do pai durante o Holocausto sem também esclarecer os efeitos disso na vida do filho.

Para LaCapra (1998), isso faz de Spiegelman ao mesmo tempo “artista, escritor, cartunista, novelista, biógrafo, autobiógrafo, etnógrafo, testemunha secundária, memorialista, modernista, pós-modernista, entrevistador e entrevistado”, ao passo que *Maus* funciona tanto “como documentário artístico, literatura pictórica, história em quadrinhos novelizada, graphic novel, história oral, biografia, autobiografia, etnografia veículo de testemunho e mídia de memória”.

Nesse sentido, os autores analisam o discurso presente em *Maus* de que a guerra talvez não seja apenas dos que viveram, mas também – e quem sabe em graus muito mais complexos – daqueles que, apesar de nunca a terem vivenciado, sempre estarão à margem da história.

4.1.1 Obra e contexto

Não é simples falar de períodos históricos como o Holocausto. Mesmo quando tratado da forma mais objetiva possível, o maior genocídio já ocorrido na história da humanidade, interrompendo cerca de 6 milhões de vidas, não é algo fácil de ser narrado. Em um contexto muito maior do que o nazismo e o antissemitismo, a Segunda Guerra Mundial ocorreu em um contexto de derrota, humilhação e, principalmente, medo; muito medo do desconhecido.

Cenários assim são extremamente suscetíveis a salvadores e soluções rápidas e definitivas. Mesmo que hoje pareça difícil entender em que contexto o extermínio de uma raça foi permitido por um número tão grande de pessoas, é importante ressaltar os valores da Alemanha da época, bem como uma história muito anterior de desprezo e construção de um imaginário ruim acerca de grupos como judeus e comunistas.

Apesar de não retratar tanto o contexto anterior ao período em que se passa a história, Maus é uma tentativa bem-sucedida de trabalhar com esses estereótipos e

problemas de coerência em seus próprios personagens, seja a partir do preconceito de Vladek com negros e até mesmo comunistas, seja por meio de um reforço de estereótipos judeus, como o de alguém que só pensa em dinheiro e sempre busca uma maneira de economizar ou tirar vantagem sobre algo.

Figura 2 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1995, p. 5)

Não é, porém, de forma alguma o desejo do autor em expor o pai de uma forma negativa, mas apenas de humanizar os personagens, desconstruindo a ideia dúbia de bom/ruim e mostrando que mesmo aqueles que passam pelas piores situações podem, dependendo do contexto, replicar os mesmos problemas e preconceitos a outras pessoas, basta que representem algum tipo de ameaça.

Nesse sentido, *Maus* apresenta basicamente dois cenários: o primeiro dizendo respeito ao próprio autor, que, como já destacado, remete em diversos momentos sua vida pessoal dentro da obra, expondo suas tentativas de relacionamento e aproximação com o pai, na maioria das vezes frustradas. Art está a todo tempo tentando se conectar com a história do pai, buscando em si uma empatia dificultada pelo comportamento difícil de Vladek, enquanto também tenta encontrar a si mesmo em cada um dos relatos do pai. O segundo cenário fala sobre a própria história de Vladek durante sua passagem pelos campos e todos os horrores vivenciados por ele.

Além disso, dentro da história também é possível detectar duas linhas temporais narrativas: Spiegelman em 1987, quando vemos a representação de Art ouvindo as gravações das entrevistas realizadas; e Spiegelman oito anos antes, quando coletava informações com o pai e realizava as entrevistas que serviriam de

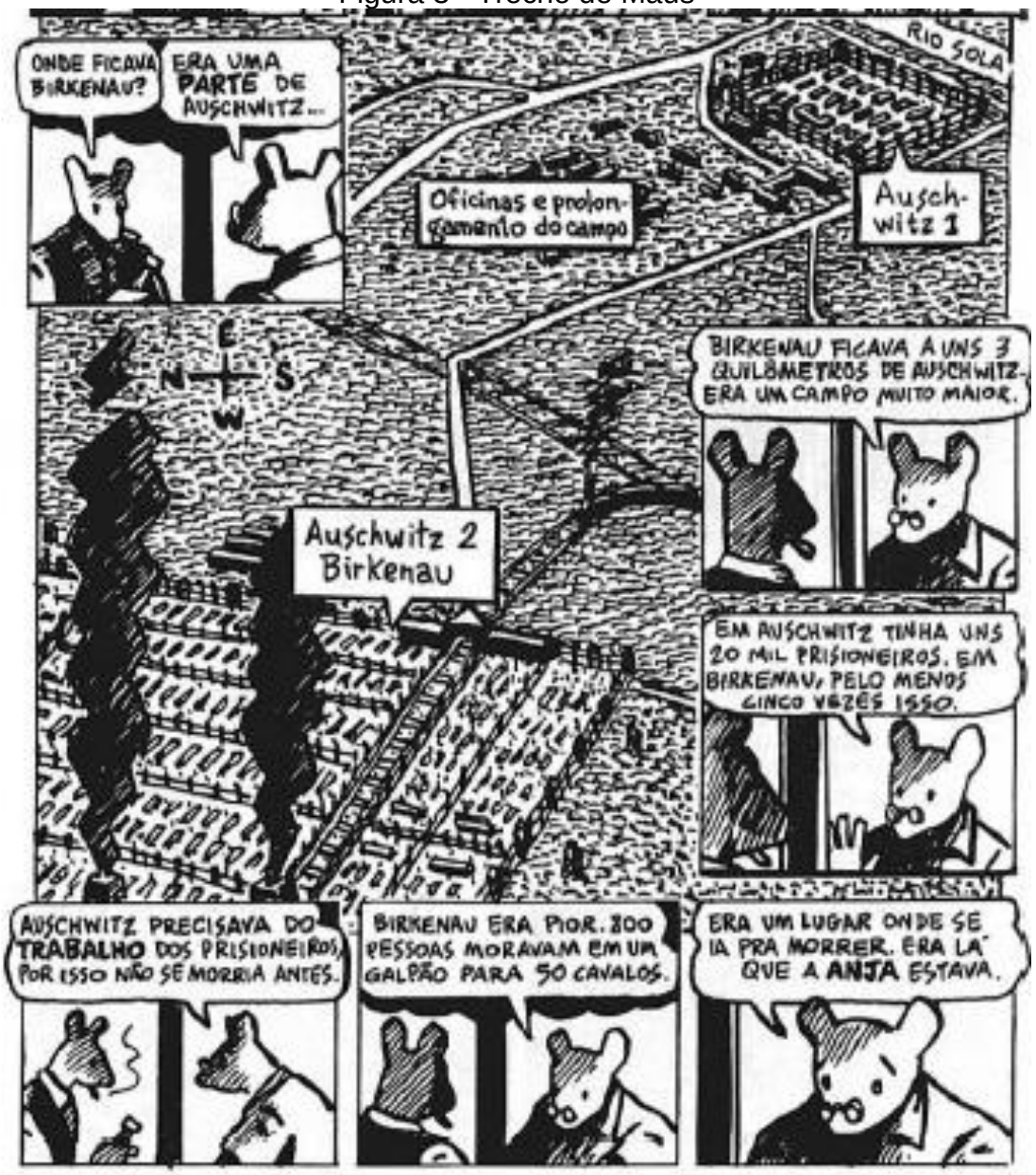
fonte para a construção da obra até mesmo após o falecimento de Vladek, que ocorreria anos depois e ainda antes de *Maus* se tornar livro.

Maus, porém, não funciona apenas a partir da ótica de um único homem; a obra também usa de momentos para abordar de moda geral características e fatos sobre a vida nos campos de concentração que não apenas Vladek, mas milhões de pessoas vivenciaram. Assim, a história divide-se novamente, desta vez em dois enredos distintos, com o autor abordando ora a história pela perspectiva única do pai, ora pelo espectro geral do que foi o horror da Shoá.

Na página 51 da parte 2 de Maus, por exemplo, Vladek e Art encontram-se sentados, conversando sobre a vida nos campos. A conversa se passa em diferentes quadrinhos, distribuídos por toda a página e em plano principal, enquanto o fundo da página é preenchido por um desenho de Auschwitz 1 e Auschwitz 2 (Birkenau), representando a explicação do pai do autor de como era a estrutura do campo. Em parte do diálogo, Art pergunta ao pai: “Onde ficava Birkenau?”, ao que o Vladek responde: “Era uma parte de Auschwitz... / Birkenau ficava a uns 3 quilômetros de Auschwitz. Era um campo muito maior. / Em Auschwitz tinha uns 20 mil prisioneiros. Em Birkenau, pelo menos cinco vezes isso.” (SPIEGELMAN, 1995, p. 51).

Nessa passagem, o desenvolvimento da história não se dá exatamente com enfoque bibliográfico da vida do pai do autor, e sim relata de forma detalhada e verídica não apenas alguns dados sobre as vidas no campo, mas também sobre as condições de vida e também de morte das vítimas do Holocausto, como no diálogo em que Vladek explica: “Auschwitz precisava do trabalho dos prisioneiros, por isso não se morria antes. / Birkenau era pior. 800 pessoas moravam em um galpão para 50 cavalos.” (SPIEGELMAN, 1995, p. 51).

Figura 3 - Trecho de Maus



Fonte: Spiegelman (1995, p. 51)

São essas características que tornam *Maus* muito mais que uma história em quadrinhos, mas também um relato jornalístico, por conter dados e entrevistas, e um documento histórico valioso, com uma riqueza de detalhes que só podem ser encontradas a partir da busca das experiências individuais daqueles que passaram por essas experiências.

É preciso lembrar, porém, que os relatos de Vladek pertencem a ele, bem como suas memórias, não sendo possível realmente verificar o quão verossímeis são. Por outro lado, são essas lembranças e detalhes que fazem da história algo muito mais humano e destacam a obra por sua sensibilidade, sua capacidade de gerar

empatia e de fazer com que o leitor realmente se conecte com o que está sendo contado. Da mesma forma que o jornalismo usa personagens para contar histórias a partir um de ponto de vista, *Maus* é uma lembrança do que passaram cerca de 6 milhões de pessoas, sob a perspectiva de um único homem.

4.1.2 Sofrimento em preto e branco

A obra de Art Spiegelman é desenhada inteiramente em preto e branco. A técnica, que faz parte da perspectiva *underground*, relembra o leitor que esta não é uma história para um público infantil, na intenção de encantar ou entreter. *Maus* é uma tentativa do autor de trazer à tona outra perspectiva sobre a Shoá, imprimindo nela tanto sua própria visão dos fatos, como uma narrativa construída a partir das lembranças do pai.

Ao prestar atenção na escolha dos traços mal-acabados ou de figuras muitas vezes escondidas pela sombra, o leitor identifica também aí o próprio olhar do autor sobre todas essas questões, ora exemplificadas de forma clara e objetiva, ora cercada por controvérsias e sombras, que representam até mesmo as lacunas de Vladek em relação a sua vivência nos campos.

Um exemplo dessa relação sombra e personagem ocorre especificamente na página 88 do volume 1, Art aparece no canto direito do quadrinho, de perfil e com o rosto sombreado, enquanto entrevista o pai sobre Auschwitz. Esse tipo de aparição, do autor/personagem com o rosto escurecido enquanto pergunta algo sobre o passado do pai que ainda não conhece ou entende é algo recorrente ao longo da obra, e traz de volta a questão do autor: como Art se relaciona com sua própria história, seja no local de desenhista, seja no local de personagem.

Figura 4 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1995, p. 88)

Da mesma forma, os traços ora bem-acabados, ora mal-acabados de todos os personagens fazem o leitor refletir sobre a individualidade de cada um que sobreviveu aos campos, tornando os sobreviventes não só uma massa, mas pessoas únicas, com suas próprias características, frustrações e histórias.

Na página 50 do volume 2, é possível ler em todos os quadrinhos novamente um retrato da vida no campo, com Vladek contando sobre a rotina dos prisioneiros, bem como as condições sub-humanas em que se encontravam. No primeiro quadro, vê-se diversos judeus enfileirados horizontalmente, todos com as mesmas roupas, o mesmo traço tosco, o mesmo distanciamento – desfazendo a sensação de unidade e reforçando a ideia de massa.

Figura 5 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1995, p. 50)

Já no quadrinho seguinte, o foco é mais próximo, sendo possível perceber com mais clareza o rosto de cada personagem e até mesmo diferenciar ratos de porcos, gatos etc. Nesse momento, o autor já faz uso de um traço mais cuidadoso, ainda que não totalmente bem-acabado. Ainda estamos falando de um grupo, e não de indivíduos.

Figura 6 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1995, p. 50)

No terceiro quadro, porém, a situação muda, com o autor dando foco total para uma das personagens, um prisioneiro que se dizia alemão e pai de um soldado do exército alemão, alegando estar preso de forma injusta. Agora, o leitor consegue relacionar-se com a história da personagem, os traços estão extremamente bem feitos, a expressão no rosto é identificável e toda a perspectiva a respeito daquela pessoa torna-se individual. Trata-se de um único homem, com sua própria história.

Ainda no exemplo do terceiro quadro, o autor também faz uso do antropomorfismo, desenhando, na primeira cena, a personagem que se dizia alemão como um rato, para no quadrinho seguinte, desenhá-lo novamente, na mesma posição, mas dessa vez como um gato. Essa mudança se dá no mesmo momento em que vemos, em primeiro plano no quadro, Art e o pai conversando sobre a possibilidade de o relato do prisioneiro ser ou não verídico. Art pergunta ao pai: “Ele era mesmo alemão?”, ao que Vladek responde: “Sei lá! Ali tinha muito alemão preso... Pros nazistas, ele era judeu!” (SPIEGELMAN, 1995, p. 50).

Figura 7 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1995, p. 50)

Essa atenção aos detalhes, bem como a preocupação em trazer um relato preciso e bem fundamentado sobre a história individual de Vladek Spiegelman e também sobre a vivência de milhões de pessoas sobre o Holocausto foram alguns dos motivos que fizeram d*e Maus* uma obra bem-sucedida e atemporal. O autor busca o tempo todo recordar que o Holocausto não é apenas sobre seus pais, mas que essa perspectiva é apenas mais uma em meio a um sofrimento que esteve e estará sempre marcado no imaginário coletivo tanto da raça judia quanto da sociedade como um todo.

Assim, tanto a riqueza de detalhes sobre essas vivências como a precisão e a veracidade da pesquisa que fundamenta a obra, colocando-a no patamar de documento histórico e peça com valor jornalístico, certamente também colaboraram para que a HQ fosse utilizada como fonte de ensino em escolas e universidades ao redor do mundo, como é o caso das instituições americanas Universidade Idaho, Universidade Malaspina e Universidade de Virgínia.

Maus, portanto, vai além de uma obra em quadrinhos, servindo tanto como documento histórico como exemplo de um relato jornalístico rico e primoroso. A história parte de um ponto de vista, mas transpassa a vida e memória de milhões de pessoas, funcionando como um retrato da crueldade nazista e da natureza do poder daqueles que decidiam arbitrariamente quem vivia e quem morria.

A obra leva o leitor a todo momento em direção a um questionamento central: o quão absurdo é dividir seres humanas em raças inferiores e superiores, e de que forma essa categorização foi possível e aceita pela sociedade da época? Por todos esses motivos, *Maus* deve ser vista como uma obra complexa e destinada a alertar o público sobre os perigos do nazismo ou de qualquer tipo de pensamento com intenções de segregação.

A força da história contada a partir dos quadrinhos, somada à constante tensão polarizada dos dias atuais, tanto em questões políticas quanto em questões migratórias e de raça, fazem de *Maus* uma peça extremamente contemporânea e urgente de ser constantemente revisitada e discutida, principalmente sobre o olhar do jornalismo. Com essa intenção, e por todos os motivos acima citados, *Maus* foi escolhido como objeto de estudo para o presente trabalho, cuja análise se dá a seguir.

5 ANÁLISE

Quando apropriada pela arte, a História coloca-se como algo totalmente novo: uma descoberta do passado a partir dos sentidos, da livre interpretação, do relacionamento com personagens e técnicas narrativas, com o espanto e - por que não - com a beleza. Assim, o foco da etapa de análise deste trabalho está na percepção das ferramentas utilizadas para se contar uma história real a partir dos quadrinhos, sendo o autor ao mesmo tempo criador e personagem.

Para isso, utiliza-se a fundamentação presente na revisão bibliográfica (STUMPF, 2005) feita a partir de produções acadêmicas sobre História, historiografia, jornalismo, história em quadrinhos, fotografia e arte, bem como a partir de entrevistas e relatos do próprio autor da obra sobre o tema.

A partir da análise de conteúdo proposto por Bardin (2011), é realizada uma pesquisa de caráter qualitativo, em que é feita a análise de trechos da obra *Maus* e de seus elementos narrativos utilizados, bem como a escolha do autor em colocar-se também como personagem e representar dentro dos quadros as entrevistas realizadas com o pai, Vladek Spiegelman, e que foram a fonte primária para a concepção da obra.

Assim sendo, a partir dos elementos coletados e percebidos pela análise, baseados sempre na prática de revisão bibliográfica, fundamenta-se a organização de quatro categorias principais, que guiarão a presente análise. São elas: elementos simbólicos, citação da obra dentro da obra (metalinguagem), mudanças físicas do personagem e, por fim, a dicotomia autor versus personagem.

Para uma melhor argumentação e contextualização dentro da análise entre jornalismo, história e ficção, serão abordados e aprofundados: conteúdos presentes no corpo deste trabalho; elementos visuais e textuais utilizados dentro de *Maus*, tanto para chocar quanto para simbolizar ou contextualizar a História; dados e fundamentações oficiais utilizadas pelo autor; relatos e entrevistas de Vladek Spiegelman; e, por fim, informações e fatos sobre o tema que auxiliarão na discussão e na caracterização do contexto histórico e social em que se passa a obra.

5.1 CATEGORIA 1: ELEMENTOS SIMBÓLICOS

A relação entre memória e realidade histórica presente em *Maus* talvez seja o ponto principal de análise ao falar sobre a importância jornalística da obra, bem como sua relevância enquanto documento histórico. Ao construir a HQ a partir de relatos e entrevistas, Art Spiegelman mescla as memórias do pai, testemunho vivo dos horrores do holocausto, com um contexto histórico conhecido e documentado.

Assim, *Maus* nasce da tentativa de contar a história de Vladek Spiegelman, judeu sobrevivente dos campos de concentração nazistas durante a Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945). A partir de entrevistas datadas dos anos 1970 e realizadas em Rego Park, Queens, na casa em que nasceu, e durante as férias de verão em montanhas do norte de Nova York, o autor reconstrói todo o horror vivido pelo pai unicamente a partir de memórias, uma vez que a maioria dos documentos que poderiam servir como fonte, como o diário de sua mãe, Anja, que também passou pelos campos, foi destruído.

A partir desse caminho entre a biografia do pai, Vlaked, e sua própria biografia, Art constrói uma narrativa que, segundo Waldman (2009), se desdobra em diferentes enredos, mas sempre voltando ao ponto principal, que é a relação entre pai e filho. Para a autora,

> a autobiografia de Vladek Spiegelman, o pai, contracena com a biografia que Art Spiegelman faz do pai, com a autobiografia de Art, e ainda com a biografia destruída e, portanto, calada, da mulher de Vladek – Anja –, que se suicida. E esses desdobramentos todos vão se compondo diante dos olhos do leitor, acionados pelo duplo do autor tornado personagem (WALDMAN, 2009, p. 318).

Figura 8 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1995, p. 159)

A passagem acima, representada na página 159, relata a frustração do autor/personagem em ver uma parte da história de sua mãe – e consequentemente a

sua – ser literalmente destruída. Destaca-se neste ponto a importância que o personagem dá ao documento, simbolizada a partir de sua frustração, tanto no desenho das expressões como na escolha de palavras. Em outro quadro, Art diz ao pai, após descobrir que o diário não existia mais: “Deus amaldiçoe você! Seu… seu assassino!”. (SPIEGELMAN, 1995, p. 159).

Assim como a imagem, o texto também tem sua função simbólica, uma vez que pode ser utilizado para dar ênfase a um sentimento. Art, naquele momento, considerava realmente o pai uma espécie de assassino, e percebe-se que essa frustração não vem da personagem, mas também do autor, que vê uma importante fonte da sua história e da história da mãe ser irrevogavelmente destruída. Simbolicamente, a morte de parte da História de fato acontece.

Essa não é a primeira representação de frustração do personagem com o pai em relação ao cuidado com as fontes históricas relacionadas a sua história. A primeira menção ao diário da mãe de Art é feita na página 93, também com descaso da parte do pai e frustração da parte do autor/personagem.

Figura 9 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1987, p. 93)

Tais aparições são importantes para ilustrar a dificuldade muitas vezes encontrada pelo autor de uma história em relação a suas fontes e à documentação dos relatos – mesma situação vivida na profissão do historiador. Art, porém, decide seguir e confiar a história no relato de Vladek, que vivenciou todos esses acontecimentos. Tal escolha não diminui, entretanto, o valor histórico dos relatos, uma vez que, para Joshua Brown (1988), *Maus* promova uma espécie de catarse no leitor, demonstrando a possibilidade de fazer uso de relatos orais e transformá-los em narrativa.

Em outro exemplo de aproximação com a obra, Art faz uso de elementos pessoais e íntimos, como fotografias, para humanizar ainda mais seu relato. Da mesma forma que uma fotografia humaniza o discurso jornalístico, também tem o mesmo efeito perante a obra em questão. Para Motta (2007, p. 260),

> recursos linguísticos e extralinguísticos remetem os receptores a estados de espírito catárticos: surpresa, espanto, perplexidade, medo, compaixão, riso, deboche, ironia, etc. Eles promovem a identificação do leitor com o narrado, humanizam os factos brutos e promovem a sua compreensão como dramas e tragédias humanas.

Em Maus, esse recurso é utilizado pelo autor de forma marcante em dois momentos: a primeira é quando Art decide colocar a foto do irmão, Richieu, morto durante sua passagem pelos campos, estampada na página 6, início da segunda parte da obra, intitulada “E foi aí que começaram meus problemas...”.

Figura 10 - Foto Richieu

Fonte: Spiegelman (1995, p. 6)

Mais tarde, Richieu é citado novamente na obra, na página 15, momento em que Art, colocando-se como autor/personagem, também ilustra as frustrações que viveu quando criança devido à foto e sua presença constante no imaginário da sua casa e sua infância.

Figura 11 - Trecho Maus

Fonte: Spiegelman (1995, p. 15)

Figura 12 - Trecho Maus

Fonte: Spiegelman (1995, p. 15)

A segunda aparição significativa da fotografia na obra é na página 134 do volume 2, quando o autor decide fazer uso da foto do pai, Vladek, para representar o momento em que Anja descobre que o marido está vivo e havia sobrevivido aos campos.

Figura 13 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1995, p. 134)

A escolha do recurso não é aleatória. Ao fazer uso de um elemento mais tangível, ao invés de representar a fotografia por meio do desenho, o autor aposta em uma metalinguagem, colocando elementos documentais dentro da própria obra e lembrando o leitor de que esta é uma história real, portanto ainda mais humana, portanto ainda mais representativa em seu peso como obra, como arte e como documento histórico. Para Freedberg (2009, p. 19), as fotografias

> não se encontram apenas no âmbito da representação, concernem à realidade, conquanto com significativas distinções observadas por inúmeros teóricos, ao longo dos tempos, crendo que a representação se mostra extraordinária como um “milagre”, semelhando ser realista, apesar de se tratar de algo diverso desta.

Assim, por ser uma história em quadrinhos biográfica e também por tratar-se de um relato verídico de Vladek, *Maus* se coloca a todo momento como uma narrativa intimista e indissociável da vida do autor. Para isso, porém, são utilizados ainda mais

elementos simbólicos ao longo da história; é o caso da escolha do autor pelo retrato antropomórfico.

5.1.1 Homens como ratos: antropomorfismo em Maus

Histórias em quadrinhos envolvendo animais antropomórficos, ou seja, concebidos a partir de características humanas, advém do fim do século XIX, em um contexto de massificação da arte. Ao assumir o pioneirismo da prática, os Estados Unidos destacaram-se à época por transformar o mercado das HQs em algo altamente lucrativo (ROVIN, 1991).

Esse momento, considerado o mais produtivo das histórias em quadrinhos, cunhou essas histórias como *funny animals*[9], produzindo a imensa popularidade das criações dos estúdios de Walt Disney, tendo como seu representante primeiro e maior o rato mais famoso da história, Mickey Mouse. O uso do recurso para entretenimento infantil cria, entretanto, uma espécie de preconceito a respeito desse tipo de histórias em quadrinhos, em que personagens antropomórficos, por terem sua aparência agradável e estarem postos em contextos inofensivos, davam a esse tipo de arte o rótulo de menor, rasa e descartável.

Maus, no entanto, não utiliza o recurso com tal intenção. Inserido em um contexto muito mais profundo e complexo, o antropomorfismo presente na obra de Art Spiegelman não se coloca como algo reservado exclusivamente para um público jovem e infantil e muito menos tem a intenção de divertir. As personagens criadas por Spiegelman, inseridas no contexto dos horrores da Shoá, mostram-se poderosos instrumentos poéticos e metafóricos, cedendo uma carga artística infinitamente maior à obra.

Segundo García (2012), nesse tipo de narrativa em quadrinhos, os animais representados não apenas se comportam como pessoas, mas de fato o são. Sobre isso, Waldman (2009, p. 317) afirma que

> o uso da face animal para os homens talvez se deva ao fato de o passado ser visualmente inacessível ao autor. Assim, como representá-lo através do desenho? Que cara atribuir à vítima e ao perpetrador? Como particularizá-las? Entretanto, não se pode esquecer que o autor, em sua opção por representar os judeus como ratos traz para o corpo de seu trabalho um elemento forte e negativo da figuração que os nazistas faziam dos judeus em

[9] Gênero dos quadrinhos estadunidenses que apresentam personagens inteiramente antropomorfizados ou com características animais.

> cartazes de propaganda, filmes, discurso, etc., associando a essa imagem a noção de sujeira, dejeto deflagrador de epidemia a ser eliminado como medida de higiene. Se a autenticidade realista não estava entre os objetivos de Spiegelman, essa opção poderia sinalizar uma adesão ao inimigo. Mas, ao contrário, o autor desconstrói o modelo de judeu nazista ao atribuir múltiplas qualidades aos ratos: são bons, solidários, ranzinzas, obsessivos, enfim, apresentam qualidades e defeitos, como qualquer ser humano. Neste sentido, o autor implode a construção monolítica e maniqueísta, humanizando a imagem.

Sobre este ponto, Suely Aires Pontes classifica a escolha de Spiegelman para a representação das personagens como “deslocamento imaginário” (PONTES, 2007), na qual o autor busca subverter as associação antissemitas entre judeus e ratos, problematizando a ideia de que seres humanas podem ser divididos em raça, e colocando de forma visual a discriminação e a produção de estereótipos que foram contexto de uma Europa consumida por Hitler e pelo antissemitismo.

O próprio autor fez referência ao assunto no ensaio “Looney Tunes, Zionism and the Jewish Question” (SPIEGELMAN, 1998), quando relata que o processo de criação da obra, e a escolha pela caracterização dos personagens como animais é uma tentativa de criticar as “metáforas de higiene” da Alemanha nazista, que levariam ao assassínio de milhões de judeus. Assim, a escolha deste tipo de representação não apenas funciona muito bem em *Maus* como a coloca em um novo patamar em relação a tantas outras obras como o Holocausto. E, assim como as melhores dessas representações, *Maus* nem sempre fala especificamente sobre o Holocausto ou questões ligadas a isso, mas sempre escolhe uma forma de posicionar-se enquanto obra.

5.2 CATEGORIA 2: A OBRA DENTRO DA OBRA

A segunda categoria elencada no processo de análise é a aparição da obra dentro da obra, representando um dos elementos mais diretos de metalinguagem em *Maus*. A categorização dessa característica é importante à medida que situa o leitor, a partir do personagem de Art, em relação ao cenário de concepção da obra, criando uma sensação de proximidade.

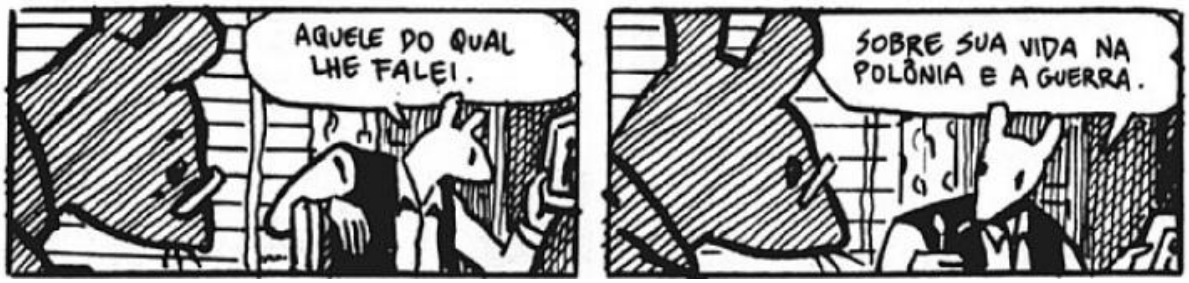
Além disso, a metalinguagem também é um ponto importante a ser discutido quando falamos na questão do autor, em *Maus*, uma vez que Art se coloca ora como personagem e ora como autor/personagem, colocando em pauta desde o início as suas intenções com a HQ, e como se deu esse processo de criação. Essa vontade é

simbolizada já na primeira menção do autor sobre sua obra dentro da história, ocorrida na página 12 do volume 1, quando Art diz para o pai: “Eu ainda quero desenhar um livro sobre você. / Aquele do qual lhe falei. / Sobre sua vida na Polônia e a guerra.” (SPIEGELMAN, 1995, p. 12).

Figura 14 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1995, p. 12)

Figura 15 - Trecho de Maus



Fonte: Spiegelman (1995, p. 12)

Nessa passagem, o leitor é colocado de frente pela primeira vez com a perspectiva metalinguística de *Maus*. Ou seja: o autor não está apenas escrevendo uma história com base em relatos; ele também se desenha como personagem e, ainda, explora sua própria condição de criador dentro da própria obra. Quando Art fala que ainda deseja escrever um livro sobre o pai, coloca o leitor diante do seu próprio processo de idealização do livro.

Para exemplificar mais esse ponto, coloca-se sob análise um diálogo entre pai e filho ocorrido na página 23 do volume 1, quando Vladek, após ter contado um pouco sobre sua vida antes dos campos, pede ao filho que não inclua esses detalhes, uma

vez que não tem ligação com sua história no Holocausto. Art, então, protesta: “Mas, pai – é um ótimo material. Faz tudo ficar mais real – mais humano / Eu quero contar a sua história, do jeito que realmente aconteceu.” (SPIEGELMAN, 1987, p. 23).

Figura 16 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1987, p. 23)

Com esse diálogo, a intenção do autor é colocar em perspectiva sua vontade de humanizar a obra. Assim, o leitor consegue se relacionar com a tentativa de Spiegelman em tornar o material mais rico, mais real e mais humano, como ele mesmo diz. Quando Art fala sobre contar a história do pai “do jeito que realmente aconteceu”, ele cria uma carga simbólica muito maior na história. Ao citar a obra dentro da obra, o autor explica que tentou, da forma mais real possível, tornar sua criação justa, verídica e humana. É por isso que coloca as discussões com o pai na história e é por isso que não pode deixar de representar esse processo de criação, tentativa, erro e frustração.

Mais do que tornar um fato verificável a partir de pesquisa, *Maus* também entrega a vulnerabilidade do autor em relação ao pai durante muitos momentos, mas também de rebeldia. Isso é exemplificado ainda na página 23 do volume 1, quando ao defender que tais informações seriam valiosas para tornar o conteúdo do livro mais rico, Art ouve de Vladek: “Mas isso não é muito adequado e respeitoso. / ... Posso lhe contar outras histórias, mas essas coisas pessoais não quero que você mencione.” Após isso, Art responde: “Está bem. Eu prometo”. (SPIEGELMAN, 1987, p. 23).

Figura 17 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1987, p. 23)

A relevância dessa cena para a discussão se dá pela representação de um ato de rebeldia do autor diante do pedido do pai, uma vez que é possível para o leitor não apenas ler a história que deveria ser omitida, mas presenciar o pedido de Vladek para que não as divulgasse. Ao lermos “Está bem. Eu prometo” saindo da boca do personagem, já estamos automaticamente conscientes de que tal desejo não foi cumprido.

Da mesma forma, a escolha de representar os dois personagens neste último quadrinho apenas pelas suas sombras também demonstra um sentimento de distanciamento, de recusa a si mesmo, tanto no caso de Vladek, que insiste em esconder restos da própria história, como no caso de Art, que esconde-se atrás da mentira de que não utilizaria aquela parte da conversas, em seu livro.

Mais à frente, na página 133 do volume 1, há um diálogo entre o Art, Vladek e Mala, companheira de Vladek, sobre suas expectativas a respeito do livro. Em um dos quadros, Mala diz “É uma história importante. Pessoas que geralmente não lêem essas histórias ficarão interessadas.” E Vladek completamente: “É. Eu nunca leio quadrinhos e até estou interessado.” (SPIEGELMAN, 1987, p. 133).

Figura 18 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1987, p. 133)

Nessa menção da obra dentro da obra, o leitor é levado a questões anteriores à HQ, quando os personagens especulam no que se tornaria *Maus* e de que forma impactaria os leitores. Aqui a intenção do autor é explicar o ponto de vista do pai e da companheira a respeito da própria obra, possibilitando que o leitor também presencie o olhar dos personagens envolvidos como sendo pessoas reais, que viveram no mesmo mundo em que *Maus* foi publicado e que, neste momento, se colocam mais do que simples personagens.

Essa humanização e aproximação do leitor com a história do autor e também dos personagens envolvidos nos leva de novo à questão: qual os limites do autor dentro da obra? Nesta sequência, por exemplo, é quase impossível não perceber Art como autor da obra e Vladek como entrevistado e fonte primária para a concepção do livro. Assim, coloca-se mais uma vez essa carga simbólica em cada personagem, recordando que *Maus* é muito mais do que uma história em quadrinhos, funcionando como a representação em desenho de pessoas que realmente existiram e cuja existência cria um valor inestimável para o valor da obra.

Em outro momento, na página 14 do volume 2 de *Maus*, a citação da obra dentro de obra ocorre em um momento de exposição do autor sobre sua própria frustração e vulnerabilidade em relação ao livro. Em uma conversa com a esposa, o autor/personagem desabafa: “Estou pensando no meu livro... É muita presunção minha. / Se eu mal entendo minha relação com meu pai, como vou entender Auschwitz? O Holocausto?” (SPIEGELMAN, 1995, p. 14).

Figura 19 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1995, p. 14)

Os dois quadrinhos trazem de volta a questão do autor, quando Art se pergunta como pode contar uma história tão complexa como a do Holocausto quando sequer consegue entender-se com o pai. Nesse ponto, é possível para o leitor perceber novamente as contradições de Art em relação a obra e também a si mesmo.

Esse processo de aceitação da própria vulnerabilidade ao expor-se dentro da própria obra humaniza ainda mais o autor, e remonta a um tipo muito comum de vulnerabilidade: o medo de se envolver demais na história. Na prática jornalística são diversos os momentos em que o repórter se vê diante de situações extremas e que exigem essa humanização. Como relatar um crime hediondo sem perder o toque de humanidade no texto? De que forma explorar a morte ou a vida de alguém sem tornar-se sensacionalista? Onde buscar essa sensibilidade?

Maus é um exemplo de como a arte pode ajudar a explicar essas questões tão humanas, seja do jornalista, do artista ou do historiador. Nesse caso, a solução não é escondê-las, mas mostrá-las. No trecho em questão, Art não apenas expõe essa frustração, como faz uso dessa metalinguagem para colocar-se no centro da questão. A frustração é do autor, não da obra. Por isso, não basta colocar-se como personagem.

Um trecho do livro que exemplifica essa questão ocorre na página 41 do volume 2 da obra, quando Art, o autor, aparece caracterizado com uma máscara de rato e sentado em uma cadeira em frente a sua mesa de desenho. No quadrinho, Art atualiza o leitor sobre a morte do pai, ocorrida em agosto de 1982, por insuficiência cardíaca, ao mesmo tempo em que traz alguns dados sobre o Holocausto e a vida do pai, Vladek. Em seus devaneios, o autor relata

> Vladek morreu de ataque cardíaco em 18 de agosto de 1982... Eu e Françoise ficamos com ele nas Catskill em agosto de 1979. Vladek começou a trabalhar na funilaria de Auschwitz na primavera de 44... Eu comecei esta página no finzinho de fevereiro de 87. Em maio de 87, Françoise e eu esperávamos um filho... Entre 16 e 24 de maio de 1944, mais de 100 mil judeus húngaros morreram nas câmaras... Em setembro de 86, depois de oito anos de trabalho, a primeira parte de MAUS foi publicada. Um sucesso de crítica e vendas. No mínimo quinze edições estrangeiras estão para sair. Recebi quatro convites para transformar o livro em filme ou especial para a TV. (Não quero). Em maio de 68 minha mãe se suicidou. (Não deixou carta) (SPIEGELMAN, 2005, p. 201).

Figura 20 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1995, p. 41)

Depois, no quadrinho seguinte, complementa: “Estão saindo pelo menos 15 edições estrangeiras. Recebi quatro propostas altas para transformar o livro em um especial de TV. Minha mãe se matou em 1968 (sem deixar bilhete). Ultimamente, tenho andado deprimido.” (SPIEGELMAN, 1995, p. 41). Enquanto expõe esses pensamentos, o leitor visualiza Art Spiegelman na mesma posição, sentado sobre a cadeira e escorado, de braços cruzados, sobre a mesa de desenho. Abaixo dele, corpos nus de ratos, representando os judeus mortos no Holocausto.

Figura 21 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1995, p. 41)

O quadro acima representa um dos momentos de maior exposição das ansiedades e frustrações de Spiegelman a respeito do próprio trabalho. O segundo volume de *Maus* foi publicado em 1991, com o subtítulo “E foi aí que começaram meus problemas”. A cena acima abre o capítulo dois, com título em português “O tempo voa”. Em inglês, o título escolhido é “Auschwitz: Time Flies”, trazendo a polissemia das palavras “voar” e “moscas”, ilustrada a partir de moscas voando em torno de título. Na página em análise, também vemos moscas rodeando o personagem, representando a repercussão do lançamento do primeiro volume.

Ao expor seu sentimento em relação ao Holocausto e tudo o que relatou na primeira parte de seu livro, e ao colocar-se em cima dos corpos de judeus antropomorfizados em ratos, Spiegelman explora sua condição de autor e sua responsabilidade em relação a contar essas histórias.

O fato de desenhar a si próprio literalmente em cima daqueles que não sobreviveram aos campos mostra a relevância da questão do autor para o entendimento de *Maus*. Na mesma cena, percebe-se que Art usa uma máscara de rato, colocando finalmente uma fronteira visual entre autor e personagem. Ele ainda é

representado por um animal, mas é possível ver a existência de um homem por trás da máscara.

Essa não separação de autor e personagem faz com que *Maus* seja um exercício de autocrítica constante para Spiegelman, uma vez que este entende a responsabilidade que tem ao contar sobre a vivência de pessoas reais e que viveram horrores reais, que permanecem até hoje marcados na sua vida ou na vida de seus familiares.

Figura 22 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1995, p. 42)

Concluindo esta categoria, faz-se a análise da página 43 do volume 2 de *Maus*, quando Art, na posição de autor/personagem, faz uma visita a seu psicanalista, Pavel, judeu tcheco sobrevivente dos campos de Terezin e Auschwitz. No quadro, Pavel, assim como Art, aparece usando uma máscara de rato. Como observado por Pontes (2007), a máscara não é apenas a representação de um rato, mas representa especificamente o rosto de Vladek.

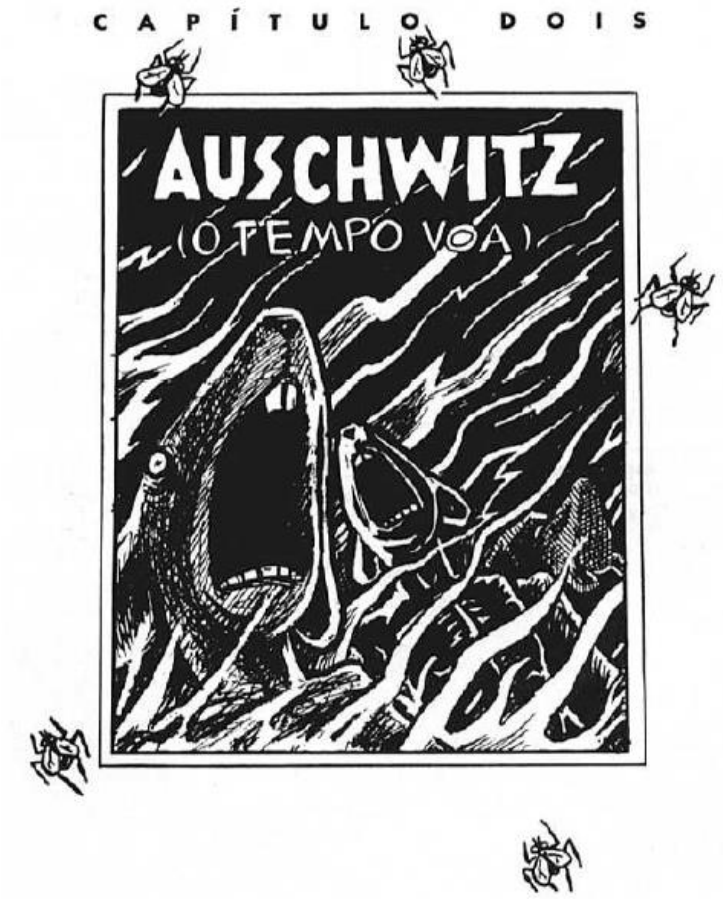
Figura 23 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1995, p. 43)

Com isto, a máscara de Pavel representa não apenas a transferência que o autor faz entre a figura do pai e do psicanalista, ambos sobreviventes, mas também elementos como trauma, memória, cicatrizes e outras inferências feitas a partir da máscara. Neste quadro, a máscara é elemento representativo tanto dos efeitos do Holocausto sobre Spiegelman quanto do lugar ético que *Maus* ocupa, uma vez que tem em si o peso de um importante paradoxo, sobre o qual Gagnebin (2003, p. 106) discorre

> [...] lutar contra o esquecimento e o recalque, isto é, igualmente lutar contra a repetição e pela rememoração, mas não transformar a lembrança do horror em mais um produto cultural a ser consumido; evitar, portanto, que “o princípio de estilização artístico” torne Auschwitz representável, com sentido, assimilável, digerível, enfim, transforme Auschwitz em mercadoria que faz sucesso. [...] Desenha-se, assim, uma tarefa paradoxal de transmissão e de reconhecimento da irrepresentabilidade daquilo que, justamente, há de ser transmitido porque não pode ser esquecido.

Figura 24 – Abertura do capítulo 2 de Maus



Fonte: Spiegelman (1995, p. 39)

Ao longo do capítulo, o autor relata uma das fases mais difíceis de Vladek e Anja Spiegelman nos campos. Justamente por isso talvez tenha decidido por iniciá-lo com a marcação da identidade e consciência do autor diante de toda a repercussão de sua obra e de sua responsabilidade em narrar, principalmente no formato de quadrinhos.

A metáfora das moscas volta a aparecer nos últimos quadrinhos do capítulo, na página 74, quando Art e a esposa Françoise conversam sobre Vladek, e Françoise diz: “Uff. É uma paz aqui à noite. Difícil acreditar que Auschwitz existiu.” (SPIEGELMAN, 1995, p. 74). No mesmo quadro, incomodado com as moscas, Art estapeia o próprio braço para matar uma delas; no quadro seguinte, ele aniquila o restante com um spray inseticida.

Com isso, o autor fecha a importância simbólica do capítulo, representando novamente as moscas presentes no título e lançando novamente a partir dos detalhes uma reflexão simbólica a respeito dos medos que o autor enfrentava no início do capítulo, quando moscas o atormentavam durante sua experiência onírica. Da mesma

forma, a metáfora das moscas pode funcionar como uma crítica ao constante esquecimento que não impede que barbáries como a do Holocausto se repitam.

Figura 25 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1995, p. 74)

Tais representações no início e fim do capítulo reforçam a importância da discussão a respeito de *Maus* funcionar ou não como o que Pelbart (2000) chama de esforço ativo, ou seja, a tentativa de, a partir de uma história, levantar uma voz narrativa que não seja indiferente e que dê a visibilidade justa e correta às vítimas de barbáries como o Holocausto.

Assim, mais do que um livro, *Maus* é o reconhecimento de que qualquer tipo de narrativa, seja ela jornalística, artística ou histórica, deve ser respeitosa, e que esse respeito, no caso da questão do autor, pode ser alcançado com o envolvimento deste em relação à sua própria obra, inclusive no que diz respeito aos limites éticos encontrados no decorrer da escrita.

5.3 CATEGORIA 3: MUDANÇAS FÍSICAS NO PERSONAGEM

A terceira categoria desta análise é referente às mudanças físicas ocorridas no personagem ao longo de *Maus* e é encontrada apenas no segundo volume do livro, e será analisada em primeiro momento a partir dos desenhos das páginas 42 a 47.

Na página 42, Art é pressionado com perguntas de diversos jornalistas, também fazendo uso de máscaras de animais, a respeito do sucesso da primeira edição do seu livro. Quando uma das repórteres questiona: “Que mensagem quer que as pessoas tirem do seu livro?”, Art responde: “Mensagem? Sei lá… / Nunca pensei em reduzir o livro a uma mensagem. Eu não queria convencer ninguém, só…” (SPIEGELMAN, 1995, p. 42). O diálogo continua com os jornalistas fazendo observações a respeito da obra e de sua repercussão, ao mesmo tempo em que uma espécie de empresário interrompe a cena para oferecer propostas de licenciamento de produtos temáticos de *Maus.*

.

Figura 26 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1995, p. 42)

Durante toda a cena é possível perceber o aspecto físico do personagem mudando: Art vai diminuindo até se tornar um pequeno ratinho na cadeira de desenhista. Sua frustração diante das perguntas e ofertas totalmente fora do conceito que ele gostaria de trazer com seu livro, o da reflexão, o deixa cada vez menor.

Figura 27 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1995, p. 42)

No quadro seguinte, na página 43, todos esses personagens desaparecem, denunciando a característica onírica da cena recém representada. No primeiro quadrinho, Art aparece sozinho, ainda na cadeira e com seu tamanho reduzido. Além do uso da máscara de rato, agora demonstrando por trás o seu aspecto humano, essa é a primeira mudança física pela qual a personagem de Spiegelman passa.

Figura 28 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1995, p. 43)

Nesse sentido, a sensação de pequenez do personagem perante as questões levantadas pelos repórteres e pela dimensão que sua obra toma é simbolizada

especificamente no desenho de seu personagem, que passa a ocupar um espaço muito menor em sua própria cadeira, que por sua vez existe na cena como a representação do lugar de Spiegelman como autor.

Na cadeira, Art se vê diminuído perante a responsabilidade do que foi narrado por ele e das consequências de ter exposto a história de seu pai. Esse dilema o acompanha nos quadros seguintes, quando sai de casa para sua consulta com o psicanalista Pavel. No quarto quadrinho da página, Art ainda está representado menor que seu tamanho original e também ainda caminha sob os corpos dos não sobreviventes do Holocausto.

Figura 29 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1995, p. 43)

A mesma mudança física o acompanha até Pavel, que o recebe à noite em sua casa. No sexto quadrinho, Art precisa escalar a cadeira do psicanalista devido ao seu tamanho, em referência à sua sensação de fragilidade e mesmo de retorno à uma condição infantil durante a cena. Tal representação segue durante toda a conversa entre Art e Pavel, nas páginas 44, 45 e 46, momentos em que o autor expõe suas inseguranças em relação à decisão de ter lançado *Maus* e exposto Vladek como a figura controversa que era e em certo ponto reforçado alguns dos piores estereótipos em relação aos judeus.

Para exemplificar essa frustração, analisa-se o diálogo ocorrido na página 44 entre Art e Pavel, quando a personagem do autor desabafa: “Parece que meus problemas com meu pai ficaram menos gritantes… e é horrível demais pensar em Auschwitz. Resultado: fico lá, largado.” (SPIEGELMAN, 1995, p. 44). A sensação de impotência é encontrada tanto nas palavras do autor/personagem quanto na sua representação visual. Na cena, Pavel é maior do que Art, e veste a máscara com o

rosto de Vladek, conforme já constatado anteriormente. No diálogo, Pavel responde: “Você parece estar com remorso - talvez por achar que expôs seu pai ao ridículo.” E Art complementa: “Pode ser. Eu tentei ser justo, mas tinha que mostrar minha raiva.” (SPIEGELMAN, 1995, p. 44).

Figura 30 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1995, p. 44)

O diálogo exposto funciona novamente como a constatação por parte do leitor dos sentimentos do autor. Esses sentimentos são expostos também a partir do desenho, uma vez que desenha Pavel, com máscara de Vladek, em tamanho maior e, portanto, detentor de mais conhecimento e experiência neste momento. É o momento de reconhecimento máximo do autor em relação à sua pequenez diante do Holocausto, entendendo que este local de fala não lhe cabe tanto como caberia à Pavel ou à Vladek.

Dessa forma, o autor não apenas escolhe expor todas as suas frustrações em relação à obra, mas finalmente encontra um caminho, consciente ou não, de contar a história do Holocausto e da morte e vida de milhões de pessoas, inclusive de seus pais, de forma íntima, porém respeitosa. É com esse reconhecimento do seu lugar de autor, de quem ouviu falar da História, mas não a vivenciou, colocando a máscara e não mais desenhando-se como as personagens que realmente viveram todos aqueles acontecimentos, que Spiegelman encontra sua redenção como narrador.

Nesse ponto, o que se põe em análise é a responsabilidade do autor, seja ele historiador, jornalista ou artista, em contar uma história que não se relaciona com ele, mas que remonta a experiências reais, horrores reais e sofrimentos reais. No jornalismo, esse dilema é praticamente diário, uma vez que o jornalista precisa constantemente questionar seu lugar de fala dentro e fora de suas matérias; em uma

história de quadrinhos, porém, esse limite aparece de forma ainda mais frágil e tênue, por isso mesmo sendo de grande importância sua análise.

Para Spiegelman, é crucial colocar neste ponto do livro sua condição instável e receosa em relação à obra, e também expor ao leitor o reconhecimento de seus sentimentos em relação ao pai, e o entendimento de que sua sobrevivência, apesar de ter sido resultado de sua inteligência, também foi aleatória. Na página 45, durante a consulta com Art, Pavel diz

> [...] A vida sempre toma o partido da vida, e, sabe-se lá por que, as vítimas levam a culpa. Mas não é que os melhores sobreviveram. Foi ALEATÓRIO. Não estou falando do SEU livro, mas veja quantos já foram escritos sobre o Holocausto. Pra quê? As pessoas continuam iguais. Talvez precisem de outro Holocausto, maior ainda. O fato é que quem morreu nunca vai poder contar o SEU lado da história. Talvez seja melhor não ter histórias (SPIEGELMAN, 1995, p. 45).

Figura 31 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1995, p. 45)

O reconhecimento de que as vítimas não estão presentes para relatar o seu lado da história e a escolha de Spiegelman em colocar esse diálogo no livro mostra a autoconsciência do autor em relação à sua posição. O fato de que o rosto do psicanalista está coberto pela máscara de Vladek, e que, portanto, também são deles essas palavras, reforça ainda mais esse posicionamento.

Na página 46, após sair da casa de Pavel, Art aparece nos três últimos quadros da página caminhando para sua casa. De forma gradual, o leitor pode ver Spiegelman retornando ao seu tamanho original. Em uma conversa consigo mesmo, Art explana: “Ai, ai… não sei bem por quê… mas sempre saio mais leve dessas sessões com o Pavel.” No quadro seguinte, diz: “Será que não dá pra mostrar a loja sem desenhar a prensa? Detesto máquina.” (SPIEGELMAN, 1995, p. 46).

Figura 32 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1995, p. 46)

O retorno ao seu tamanho original, bem como o fato de já estar pensando novamente em seu processo de escrito, representados no último quadrinho, simbolizam a volta de Spiegelman como autor, possibilitada após o reconhecimento de seu lugar de autor e também sua autocrítica. Sem esse exercício, *Maus* funcionaria como mais uma obra em busca de retratar os horrores da Shoá, e perderia sua complexidade e riqueza de conteúdo.

Em seguida, na página 47, o primeiro quadrinho mostra Art novamente trabalhando no livro, enquanto ouve as gravações com a entrevista do pai. Os três quadros seguintes, entretanto, voltam a representar a relação complicada entre pai e filho, com Art demonstrando-se impaciente com o pai nas gravações e, no terceiro quadro, gritando para Vladek: “Chega! Fale de Auschwitz.” (SPIEGELMAN, 1995, p. 47). O quarto quadro mostra Art novamente em tamanho menor, com expressão frustrada, enquanto a voz de Vladek continua a explanar sobre assuntos variados.

Figura 33 - Trecho de Maus

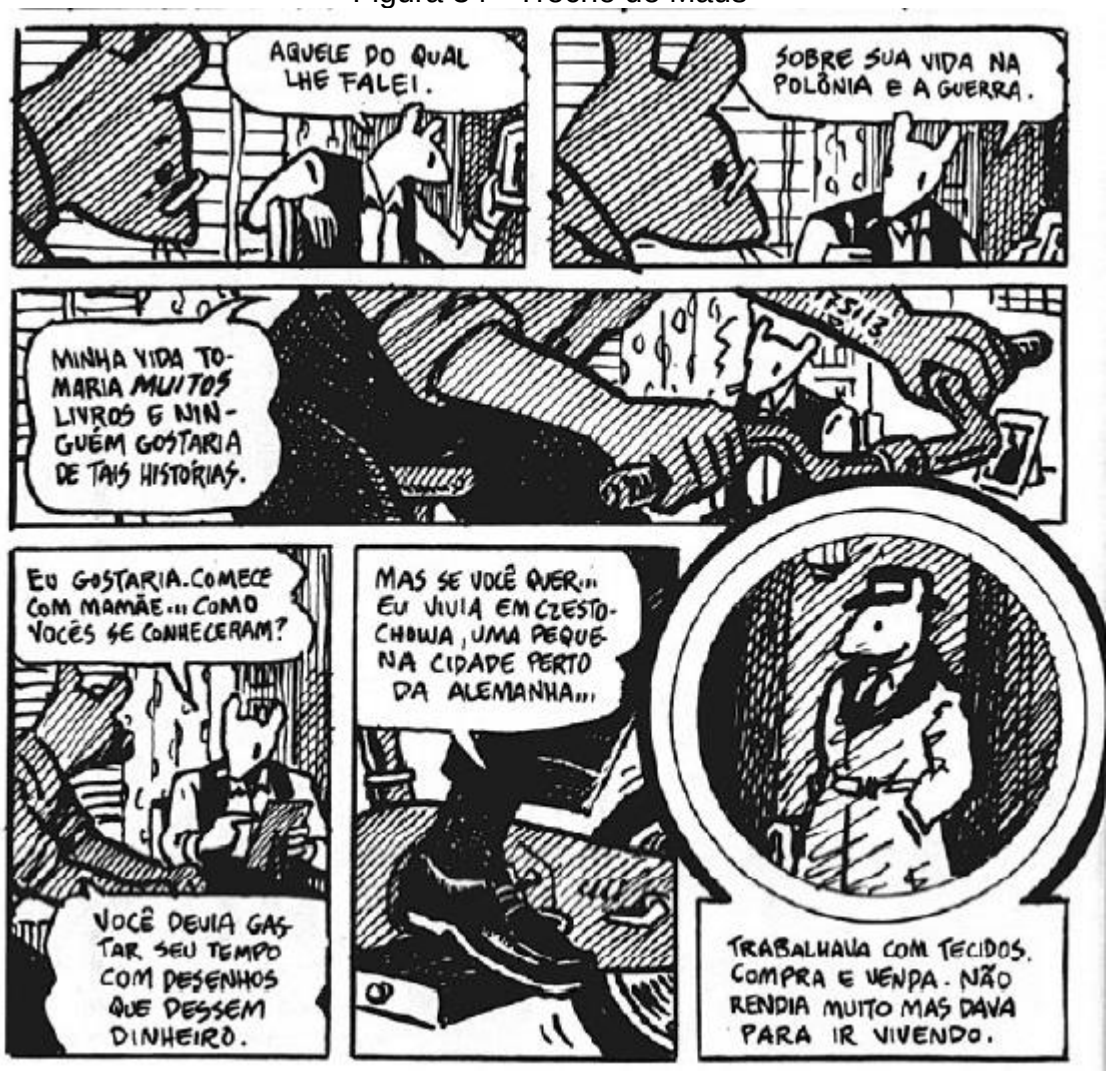
Fonte: Spiegelman (1995, p. 47)

Dessa forma, antes de iniciar novamente a história narrada por Vladek, o autor decide colocar em perspectiva que seu processo de reconhecimento e de aceitação de sua relação com o pai não está concluído, e tampouco foi resolvido. Novamente, o autor coloca em perspectiva suas falhas e frustrações durante o processo de criação da obra, transparecendo para o leitor sua sensação constante e ainda presente de impotência e inferioridade em relação ao pai.

Devido ao fato de ter sobrevivido aos campos de concentração, Vladek é exposto pelo autor como uma figura controversa e complicada, mas que sempre carrega uma experiência tão profunda a ponto de causar em Spiegelman a sensação de intocável e inalcançável. Tal representação da superioridade de Vladek aos olhos do filho aparece também nas páginas 12, do volume 1, e 116, do volume 2, quando a figura de Vladek escapa aos espaços limitantes do quadrinho.

No primeiro exemplo, Vladek está pedalando na sua casa, enquanto Art faz a entrevista. Neste momento da história, Art pede ao pai que fale “sobre sua vida na Polônia e na guerra”, ao que Vladek responde: “Minha vida tomaria muitos livros e ninguém gostaria de tais histórias” (SPIEGELMAN, 1987, p. 12). Neste momento, Vladek é representado pelo autor com um tamanho maior, escapando aos quadros e ocupando praticamente toda a página.

Figura 34 - Trecho de Maus



Fonte: Spiegelman (1987, p. 12)

No segundo exemplo, já muito adiante na história, Vladek está sentado no sofá de sua casa, ao lado do filho, olhando fotografias de família. Enquanto conta ao filho sobre o destino dos irmãos durante e após a guerra, Vladek aparece com uma expressão triste, e seu personagem é desenhado também em tamanho maior, escapando aos quadros e tomando grande parte da página.

Figura 35 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1995, p. 116)

A possibilidade de tornar Vladek protagonista da página e da própria história é muito maior quando realizada a partir de uma obra como esta. Se *Maus* fosse apenas um relato escrito, dificilmente representaria com tanta sutileza e sensibilidade essa noção de espaço e de importância do personagem na cena.

Por esse motivo, o livro funciona novamente de forma brilhante, como um ponto de conexão muito mais eficaz entre leitor e história, mais uma vez possibilitando que o leitor se relacione não apenas com o que está sendo dito, mas também com o que está sendo mostrado.

5.4 CATEGORIA 4: PERSONAGEM VERSUS AUTOR

A quarta e última categoria analisada diz respeito à dualidade personagem e autor, representada pela figura de Art Spiegelman dentro de *Maus*. Para isso, serão analisadas as páginas 39, 40, 96 a 105, 116, 118, 158 e 159 do volume 1, e 11 a 25, 36 e 37, e 120 a 123 do volume 2.

Para esta categoria, serão divididos momentos em que Spiegelman aparece na obra com uma característica mais literária, envolvido na trama, contrastando com os momentos que o autor se autorrepresenta como escritor da obra, simbolizando em desenho o seu processo criativo e também o processo das entrevistas realizadas com o pai, Vladek.

A análise inicia-se pelas páginas 39 e 40 do volume 1. No início da página 39, Art e o pai estão sentados na mesa da casa de Vladek, enquanto este termina um dos seus relatos sobre o início do recrutamento de pessoas para a guerra, realizado pelo governo. No primeiro quadro, ainda vemos Art com a caneta e um bloco de papel na mão, fazendo a transcrição da entrevista.

Figura 36 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1987, p. 39)

Na cena, Vladek interrompe seu relato após derrubar seus potes de comprimido no chão. A seguir, Vladek inicia uma longa explicação sobre a situação de seus olhos, enquanto Art escuta o pai, sem participar das cenas. Nos quadrinhos seguintes e até os primeiros cinco quadros da página 40, Art não é desenhado na cena, com apenas uma pequena parte de sua mão ou do cigarro que fuma aparecendo dentro dos limites do quadro.

Figura 37 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1987, p. 40)

A personagem de Art volta a se manifestar apenas no último quadrinho da página 40, quando diz ao pai: “É. Você me falou sobre isso”. No último quadro, enfim, temos o seguinte diálogo: “Bem, por hoje chega, não é? Estou cansado e tenho que contar minhas pílulas”, diz Vladek, ao que Art responde: “Está bem, boa idéia… minha mão está doendo de tanto escrever.” (SPIEGELMAN, 1987, p. 40).

Figura 38 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1987, p. 40)

Nas cenas descritas, é importante destacar a transição entre Art escritor e Art personagem, mostrando a escolha do autor em distanciar sua figura do quadro, deixando prevalecer apenas a personagem e as falas do pai. O fato de anular conscientemente sua figura da cena demonstra a iniciativa do autor em afastar-se tanto do pai quanto de seus relatos, uma vez que não lhe dizem respeito e tampouco são relacionados à história do Holocausto.

Tanto o distanciamento quanto a volta gradual da figura de Art dentro dos quadrinhos simbolizam essa transição entre autor e personagem, que, por escolha de Spiegelman, é marcada visualmente. Além disso, no último quadro ocorre um momento de pausa na entrevista entre pai e filho, tranquilidade representada pela falta de quadros ao redor, deixando tanto Vladek livre de mais perguntas sobre um passado que prefere esquecer quanto Art distante das reclamações banais do pai.

A seguir, analisa-se as páginas 96 a 105 do volume 1, que abrem o capítulo 5 da obra, intitulado “Buraco de rato”. No primeiro quadro da página 96, vemos Art e Françoise dormindo em sua casa, quando o telefone toca. Art atende, e é informado por Mala, a companheira de seu pai, de que Vladek subiu no telhado de casa. Nas cenas seguintes, representadas nas páginas 96 e 97, Art discute com a esposa sobre os problemas com o pai e atende um telefonema de Vladek, pedindo que vá ajudá-lo.

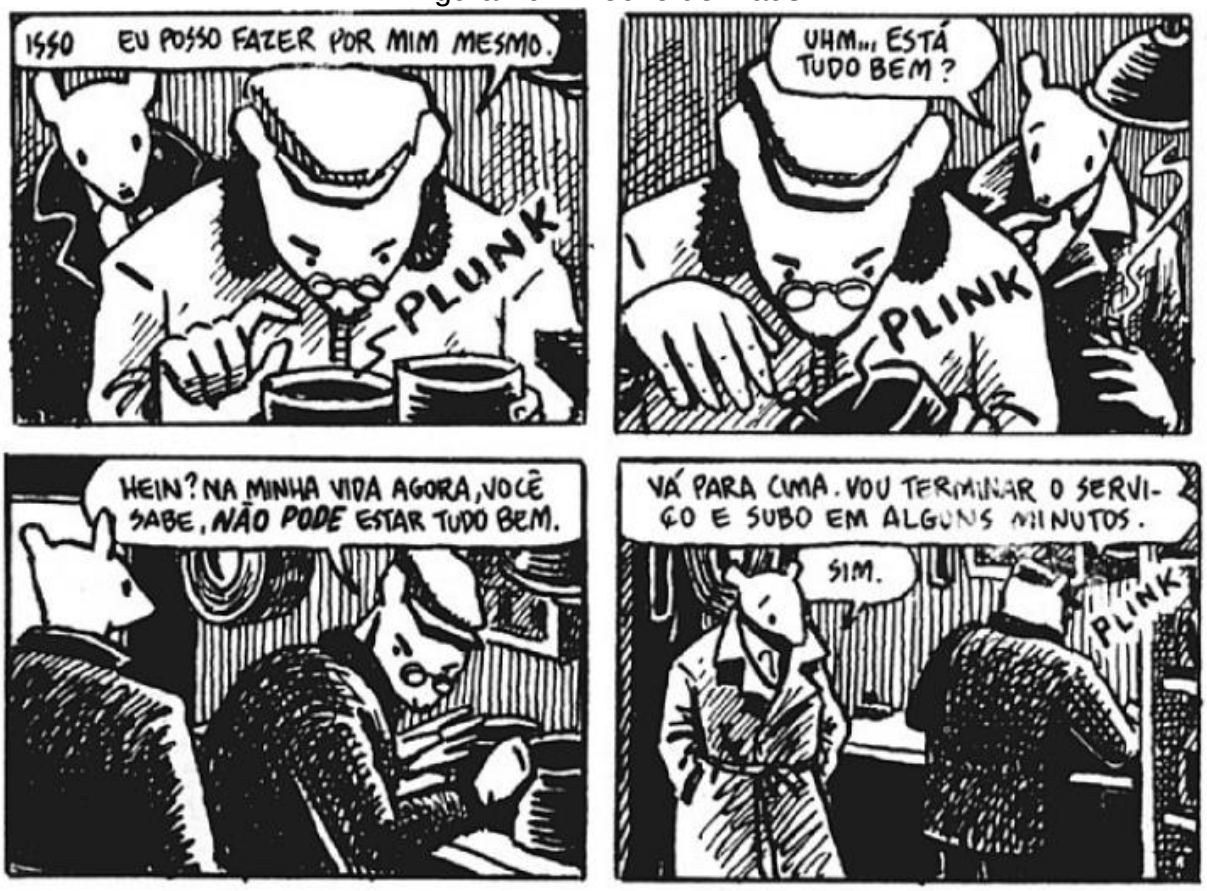
Figura 39 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1987, p. 96)

Na página 98, Art já foi até Vladek, e novamente escuta o pai reclamar sobre seus problemas, como o conserto do telhado. O pai, irritado, pede que Art entre em casa e o deixe sozinho. Na página 99, Art entra na casa e conversa com Mala sobre

Vladek. Até então, o leitor observa Art como personagem da obra, fazendo parte da narrativa focada no relacionamento complicado entre pai e filho.

Figura 40 - Trecho de Maus



Fonte: Spiegelman (1987, p. 98)

Na página 99, é possível verificar a transição do Art personagem para o Art escritor quando Art fala com Mala sobre o pai “Ele parece deprimido” e ela responde “Deve ser aquela história em quadrinhos que você fez - aquela sobre sua mãe”. O quadrinho a que Mala se refere não é *Maus*, mas um trabalho antigo de Spiegelman, intitulado “Prisioneiro do Planeta Infernal”. No último quadro, Art diz para Mala: “Desenhei isto anos atrás. Apareceu numa revista *underground*. Eu nunca pensei que Vladek veria isso.” (SPIEGELMAN, 1987, p. 99).

Figura 41 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1987, p. 99)

A seguir, são reproduzidas nas próximas quatro páginas da história em quadrinhos que Vladek teve acesso, também com a temática do Holocausto. Na página 104, o leitor retorna à conversa de Mala e Art, quando este diz: “Estou surpreso de Vladek ter lido isso quando encontrou. Ele nunca lê quadrinhos… / Ele nem olha para o meu trabalho quando ponho sob seu nariz.” (SPIEGELMAN, 1987, p. 104).

Figura 42 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1987, p. 104)

A conversa entre os dois ocorre mais alguns quadros, até que Vladek convida Art para ir até o banco. Na página 105, os personagens já se encontram fora de casa, e Art, com papel e caneta em mãos, retoma suas perguntas sobre a vida do pai nos campos. No último quadro da página, Art e Vladek caminham em direção à margem direita, com seus personagens saindo fora do quadro.

Na primeira sequência da página 106, já não há a existência de quadrinhos, apenas o desenho de Vladek e Art livres de seus próprios limites. Novamente Art é representado, agora na condição de autor, escapando não apenas das fronteiras visuais dos quadrinhos, limites dentro dos quais a história acontece, mas também de sua própria condição de personagem, assumindo simbolicamente sua posição de autor dentro da própria obra.

Figura 43 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1987, p. 105)

Figura 44 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1987, p. 106)

Ao longo da HQ, essas condições de Art como escritor, durante as entrevistas ou conversas com o pai sobre o Holocausto entrevistas são frequentemente representadas desta mesma forma, sem os limites dos quadrinhos, simbolizando tanto a libertação de Art em relação ao espaço da narrativa e sua condição de personagem quanto o distanciamento existente entre o Vladek desenhado dentro da história relatada nas entrevistas e o Vladek desenhado durante as entrevistas. Exemplos dessa técnica narrativa podem ser encontrados nas páginas 108, 109, 110, 112, 114, 116 e 118 do volume 1.

Nestes momentos, é possível ver Spiegelman libertando-se dos limites da narrativa e encontrando seu espaço de reconhecimento dentro da obra. Porque apesar de personagem, Art também é quem constrói a história, assim como Vladek também o faz. Um como entrevistador, outro como entrevistado. Ao traçar um paralelo com o jornalismo, é possível perceber uma condição semelhante de relação entre o repórter e sua fonte, bem como com todas as pessoas envolvidas em uma matéria ou reportagem e que também ajudam a construir uma história, seja a partir de relatos, documentos, fotografias ou mesmo da memória viva que ainda guardam de experiências passadas.

A quarta categoria é finalizada com a análise das páginas 14, 15 e 16 do volume 2. Entre alguns dos momentos de maior exposição e autorreconhecimento de seu lugar como o autor durante toda a obra, Spiegelman desenha a si mesmo como personagem ao mesmo tempo em que, em diálogo com Françoise, expõe novamente suas frustrações em relação a seu livro, ao Holocausto e a Auschwitz. No diálogo com a esposa, Art diz:

> Estou pensando no livro… É muita presunção minha. Se eu mal entendo minha relação com meu pai, como vou entender Auschwitz? O Holocausto? Quando eu era pequeno, ficava pensando qual dos meus pais eu deixaria os nazistas levarem pro forno, se só desse pra salvar um. Geralmente eu salvaria minha mãe. Você acha normal? (SPIEGELMAN, 1995, p. 14).

Figura 45 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1995, p. 14)

Neste momento é possível ver claramente Art em sua condição de autor, não deixando dúvidas para o leitor de que tais cobranças e pensamentos são verídicos e realmente pertencem a ele, não sendo necessário mais nenhum tipo de sinalização dessa condição. A separação entre autor e personagem é possível devido à escolha da metalinguagem dentro da narrativa feita por Spiegelman e conforme analisado anteriormente na categoria 2.

Para reforçar este argumento, verifica-se o diálogo entre Art e Françoise nos últimos quatro quadrinhos da página 16, quando após desabafar com a esposa sobre a tentativa de tentar reconstruir o que o autor chama de “uma realidade pior do que meus pesadelos”, Art diz: “Vê o que eu digo? Na vida real, você nunca ia me deixar falar tanto sem interromper!” (SPIEGELMAN, 1995, p. 16).

Figura 46 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1995, p. 16)

Por fim, a barreira autor e personagem fica ainda mais visível nas páginas 15 e 16, quando Art conta a Françoise sobre Richieu, seu irmão que morreu durante a guerra e que ele nunca chegara a conhecer, mas cujo retrato estava sempre presente, como um fantasma vivo, no quarto dos pais. Em um fragmento de seus devaneios, Art fala, sobre Richieu:

> [...] Eles não precisavam da minha foto no quarto. Eu estava vivo. A foto não dava chilique, não arrumava encrenca… Era o tipo do filho ideal, eu era o chato, não dava pra competir. Eles nunca falavam do Richieu. Mas pra mim, aquela foto era uma espécie de bronca. Ele ia ser médico, casar com uma garota judia rica. Mas, pelo menos a gente podia mandar o Richieu se haver com o Vladek… É um horror ter briga de irmão com uma foto. (SPIEGELMAN, 1995, p. 15).

Figura 47 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1995, p. 15)

A sequência acima marca o início do volume 2 de *Maus.* Com a decisão de iniciar a segunda parte de sua obra expondo suas frustrações a respeito do irmão que jamais conheceu, Spiegelman deixa visível a fronteira entre vida e ficção, colocando parte de si, de seus pensamentos e receios na boca de seu personagem e concedendo à obra a complexidade necessária para seguir.

Ao expor seus sentimentos em relação ao irmão, Spiegelman dá mais força à narrativa, uma vez que o elemento da foto do irmão, que ele tanto destaca em sua fala, é ainda mais relevante quando o leitor percebe que a foto que abre o capítulo, em forma de dedicatória, é a mesma a que o autor se refere nesta passagem.

Figura 48 - Foto Richieu 2

Fonte: Spiegelman (1995, p. 6)

Dessa forma, o entendimento da relação de Spiegelman com a imagem de Richieu é o primeiro momento de encontro total de autor e personagem dentro da obra, quando, em busca de um reconhecimento dentro si próprio e de sua posição como autor, Art revela seus sentimentos mais honestos em relação ao irmão. Tal reconhecimento, que inicia com essa evocação a Richieu, é concluído durante o início do capítulo seguinte, "*Auschwitz: o tempo voa"*, conforme já analisado na categoria 3.

Como autor, Spiegelman não apenas retrata os relatos do pai de forma fiel. Ele também apresenta sua perspectiva em relação a Vladek, incluindo sua personalidade difícil, e em relação a si próprio e às marcas e cicatrizes que a guerra também lhe deixou. Apesar de o desabafo da sua relação com a imagem do irmão ser apenas um exemplo, talvez deva ser encarado como o exemplo mais forte de entrega do autor.

Uma vez que Spiegelman entende que nenhuma história pode ser contada com toda a sua sensibilidade e complexidade deixando de fora as incoerências, os sentimentos confusos, as frustrações e os traumas, mesmo que estes morem apenas no imaginário de alguém que não viveu o Holocausto, mas o revisita em sua mente diariamente.

Spiegelman passa toda a sua obra, principalmente durante o segundo volume, buscando esse lugar de encontro entre personagem e autor. Os desabafos em relação

ao irmão morto, a relação complexa com o pai e as incertezas a respeito dos efeitos de *Maus* após sua publicação, conforme visto durante esta análise, não tem o dever de isentar Spiegelman da sua condição de autor, tampouco acabam com a discussão a respeito dos limites éticos e do lugar a que seu relato deve pertencer.

Talvez a decisão de ter exposto a vida de milhões de pessoas a partir da perspectiva de um homem, com todas as suas falhas e incoerências, mas talvez suas virtudes, não tenha sido a mais acertada. Mesmo expondo todas essas dúvidas por meio do desenho e vividas pelo seu personagem dentro da obra, Art ainda encerra *Maus* na busca por esse lugar de reconhecimento.

Após realizar sua última entrevista com o pai, o último diálogo que vemos no livro é com Vladek pedindo a filho: “Agora faça um favor… Desligue esse gravador. Cansei de falar, Richieu… Agora chega de histórias…” (SPIEGELMAN, 1995, p. 136). Com isso, Spiegelman encerra a própria obra representando a si próprio em frente à cama do pai, em sua última entrevista, com seu bloco de anotações na mão. Mesmo aqui, na última cena, o fantasma de Richieu ainda existe, e a obra finaliza com a imagem da lápide de Anja e Vladek Spiegelman.

A decisão do autor de finalizar sua obra com o nome do seu irmão, e não o seu próprio sendo mencionado é o último sinal necessário de reconhecimento. Para Spiegelman, não é mais necessário que o fantasma do irmão vá embora, nem de sua vida, nem de seu livro. Assim como Art e Vladek, Richieu também faz parte da história que agora termina de ser contada. A menção ao seu nome é um lembrete daqueles que, assim como ele, tiveram suas vidas e vozes silenciadas pelo Holocausto.

Figura 49 - Trecho final

Fonte: Spiegelman (1995, p. 136)

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim como outras formas de texto, a pesquisa acadêmica também busca contar uma história. Mesmo que de forma técnica, o pesquisador tem o papel de tomar para si seu problema inicial, analisando seu objeto de estudo e chegando a uma conclusão que, ao final, tenha algo a dizer a alguém. No caso desta pesquisa, desde a decisão do tema até o momento presente, passou-se quase um ano.

De posse do problema inicial, o trabalho *Maus e a questão do autor: os limites entre ficção, jornalismo e história dentro da arte* buscou durante todo o seu desenvolvimento entender de que formas e por quais caminhos a arte, o jornalismo e a história se encontram dentro da obra e como o autor se posiciona perante essas delimitações.

Para chegar a essa conclusão, foram utilizados quatro objetivos específicos, tendo como vertente principal analisar a História em Quadrinhos *Maus*, verificar como o autor se coloca dentro da narrativa e, consequentemente, quais seus limites como autor e personagem dentro da obra.

O primeiro objetivo era analisar os limites entre jornalismo, literatura e história, compreendendo de forma clara o papel de cada uma dessas narrativas. Para tal, realizou-se uma pesquisa bibliográfica e, a partir da exploração das ideias de diferentes autores, chegou-se à conclusão de que, apesar de bem delimitadas em seus campos, todas essas áreas tem pontos de convergência entre si, principalmente quando buscam, cada uma a seu modo, relatar os mesmos acontecimentos.

No caso da literatura e do jornalismo, a pesquisa traz o recorte do *New Journalism* e como essas duas práticas se encontram nesse novo gênero jornalístico, a exemplo de grandes obras como *A Sangue Frio*, de Truman Capote, quando o autor/jornalista descreve a cena de um crime envolvendo os membros da família Clutter, brutalmente assassinados em sua própria casa. Na obra, literatura e jornalismo unem-se para, a partir dos dados e fatos relatados, construir uma história muito mais impactante a respeito do crime.

Ainda na busca de elucidar melhor esse primeiro objetivo, foi traçado um panorama da historiografia e como esta também, por vezes, encontra-se com narrativas similares ao jornalismo e a literatura. Em uma discussão ainda em andamento, é possível perceber, apesar das diferentes percepções a respeito do que pode ser considerado História, que esta também pode ser vista como uma espécie de

“romance real”, com narração de fatos reais, personagens que representam pessoas reais e um recorte e seleção de eventos verídicos, organizados a partir das percepções do autor.

Para o segundo e o terceiro objetivo da pesquisa, *verificar a estrutura narrativa de Maus em profundidade* e *identificar o lugar de fala do autor e da personagem,* foi realizada a análise da obra *Maus*, dividida em 2 volumes, a partir do recorte de trechos e cenas específicos.

Em relação à estrutura narrativa, verificou-se que o autor de *Maus* fez uso de diferentes linhas de tempo narrativas e formas de representação específicas para passar a mensagem pretendida. Tais técnicas foram utilizadas tanto nos momentos em que Spiegelman desenhava e recriava a história de Vladek nos campos de concentração quanto a partir da representação em desenho do próprio processo de produção da obra.

É a partir da análise de todos os elementos e decisões estéticas encontrados dentro da obra que percebe-se que *Maus* funciona muito além de uma história contada dentro de quadrinhos, mas é criada para que uma única perspectiva abarcasse outros milhões de histórias e como a arte é capaz de demonstrar de forma mais sutil e sensível todas as camadas necessárias para entendermos um tema tão complexo quanto o Holocausto.

Quanto ao último objetivo, *identificar o lugar de fala do autor e da sua personagem dentro da obra*, a análise confirmou que Art Spiegelman buscou, a todo o momento, responsabilizar-se pela história que tinha em suas mãos. Desde seu cuidado com a representação de detalhes, tanto em sua escrita quanto em seus desenhos, desde a escolha consciente de relatar dentro de seus quadros os momentos de angústia e indecisão - seja em relação ao relacionamento com o pai, seja em relação ao impacto que a obra teria – Spiegelman assumiu seu lugar de autor com um nível elevado de autocrítica e consciência do próprio trabalho.

Além disso, Spiegelman também explorou dentro de sua obra a sua própria relação com as feridas que um acontecimento como o Holocausto imprimem naqueles que o vivenciam. Por não ter vivenciado os horrores relatados por seu pai, Art sentia-se culpado em ser a pessoa que faria o relato de todos aqueles acontecimentos.

Como autor, qualquer pessoa é responsável por sua obra até o momento em que esta chega ao leitor, e então é ressignificada. Conforme representou em sua obra, conforme verificado durante a análise das categorias 3 e 4, Spiegelman sofria com a

possibilidade tanto de expor seu pai ao ridículo quanto de desrespeitar a história dos milhões de pessoas que perderam suas vidas nos campos nazistas.

Assim, a forma mais justa e autocritica que Spiegelman encontrou de realizar o seu trabalho e relatar todos esses acontecimentos de maneira respeitosa foi encontrar-se em seu lugar de autor e colocar-se a todo momento como parte da história. Ao decidir transformar-se em personagem e escolher também ser representado por um animal, Spiegelman assume seu papel e expõe todas as suas fragilidades como autor, como filho de Vladek e como parte integrante da história.

Portanto, a partir do tema *Maus e a questão do autor: os limites entre ficção, jornalismo e história dentro da arte,* esta pesquisa buscou colocar de lado as reflexões centradas apenas no jornalismo e em suas questões, e abarcar outras formas de representação narrativas, como as História em Quadrinhos, a fim de iniciar uma discussão mais profunda a respeito da questão do autor e os limites entre todas essas áreas.

Não foi um caminho fácil. Assim como o autor da obra analisada, a pesquisadora deste trabalho também teve dúvidas e frustrações a respeito da análise de uma obra tão sensível e que carrega consigo o peso das histórias de pessoas reais, que hoje não estão mais vivas e não possuem sua própria voz a respeito do assunto. Portanto, foi difícil percorrer um caminho de pesquisa sem perguntar-se a todo o momento: quão rica seria a experiência de reflexão que se propõe em trabalhos como este se a voz de pessoas como Vladek, Anja e Richieu pudessem ser ouvidas?

Por outro lado, é necessário reconhecer o quão importante foi a decisão de Art Spiegelman em realizar tais entrevistas com o pai, Vladek, e transformá-las em uma história em quadrinhos. Mesmo que por uma única perspectiva, é extremamente poderoso ter o relato de um sobrevivente do Holocausto expresso em uma obra tão sensível, artística e ao mesmo tempo visceral quanto *Maus.*

Por esse motivo, entende-se que esta pesquisa foi relevante não para levantar mais uma voz em meio à discussão, mas para reconhecer a arte como potência para resgatar e eternizar histórias e, principalmente, para que o jornalismo e seus praticantes possam aprender ainda mais com histórias como a de Vladek Spiegelman e, a partir de suas próprias tentativas, passar a contar histórias de uma forma mais humana.

Apesar de *Maus* ser escrita dentro da temática dos quadrinhos e servir como um importante objeto de análise artística, a obra também é um retrato jornalístico e

um documento histórico de uma época. A partir de seu recorte específico, trazendo ao leitor a temática do Holocausto a partir da perspectiva de um sobrevivente, ela coloca o leitor frente a um espectro maior, envolvendo a vida e as histórias de milhões de pessoas.

Assim como muitas obras, *Maus* é um lembrete de que todas as histórias contadas, seja por artistas, historiadores ou jornalistas, nascem a partir de pessoas, mesmo aquelas que são, de alguma forma, inventadas. Sejam elas fontes, entrevistados, figuras biográficas ou até mesmo o próprio autor da obra, pessoas são sempre muito mais do que dados. Muitas vezes é preciso dar-lhe a palavra – e as palavras.

No início de minha trajetória acadêmica, aprendi que no jornalismo existe o princípio da imparcialidade. A partir da discussão com professores e colegas, porém, hoje, para mim, essa imparcialidade é utópica, uma vez que todas as histórias são parciais quando escritas por pessoas. Mesmo a previsão do tempo pode ser lida de forma parcial – tanto pode não chover quanto fazer sol. Para mim, a perspectiva muda tudo.

Mesmo como pesquisadora iniciante, acredito fazer-se necessário que meu relato final também ocorra em primeira pessoa. Porque, como jornalistas, somos responsáveis por nossa obra, seja em um pequeno acontecimento do dia a dia relatado, seja no desenvolvimento da primeira grande pesquisa acadêmica de nossas vidas. É importante estar e colocar-se presente dentro do próprio texto, ao mesmo tempo em que aprendemos muitas vezes a nos deixar de lado para valorizar aqueles que realmente importam.

Chego ao último parágrafo da minha pesquisa com a sensação de que atingi meu objetivo como estudante de jornalismo, sendo este trabalho a representação maior de todas as transformações pelas quais passei e ainda passo dentro do ambiente acadêmico. Como última consideração, escolho não as minhas palavras para fechar esta monografia, mas as de Vladek. Que o jornalismo sirva sempre de instrumento para dar voz e potencializar todas as histórias que nos cercam.

> Quando finalmente cheguei a Sosnowiec, custei a ver um judeu. Mas descobri onde ficava a organização. Lá havia gente que me conhecia. Então ela chegou... Foi tanta emoção que todo mundo chorou junto conosco. Não preciso dizer mais nada... Ficamos muito felizes, e vivemos felizes para sempre (SPIEGELMAN, 1995, p. 136).

Figura 50 - Trecho de Maus

Fonte: Spiegelman (1995, p. 136)

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **A Poética de Aristóteles**: tradução e comentários. Trad. e comentários: Fernando Maciel Gazoni. São Paulo: dissertação-USP/digitado, 2006.

ANSELMO, Zilma Augusta. **Histórias em Quadrinhos**. Petrópolis: Vozes, 1975.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.

BROWN, Joshua. **Review Essay**: Of Mice and Memory, The Oral History Review, Volume 16, Issue 1, Spring 1988. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20021028212233/www.voyagerco.com/catalog/maus/indepth/>. Acesso em 16 julho. 2019.

BOYNTON, Robert. **The new journalism**. New York: Random House, 2005

BURKE, Peter. (Org.). **A escrita da história**. Novas perspectivas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Edunesp, 1992.

CAGNIN, Antonio Luiz. **Os quadrinhos:** linguagem e semiótica: um estudo abrangente da arte sequencial. 1 ed. São Paulo: Criativo, 2014.

CALLADO, Ana Arruda. **O texto em veículos impressos.** In. CALDAS, Álvaro (org). **Deu no jornal:** o jornalismo impresso na era da internet. São Paulo: Loyola, 2002.

CARDOSO, João Batista. **Teoria e prática de leitura, apreensão e produção de texto.** Brasília: Edunb, 2001.

CARVALHO, Beatriz Sequeira de. **O processo de legitimação cultural das histórias em quadrinhos.** 2017. Dissertação (Mestrado em Interfaces Sociais da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. doi:10.11606/D.27.2017.tde-31102017-123128. Acesso em: 20 set. 2019.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

CHARTIER, Roger. **Figuras retóricas e representações históricas**: quatro questões a Hayden White. In: À beira da falésia. A história entre certezas e inquietude. Porto Alegre: Ed. Universidade; UFRGS, 2002.

CIRNE, Moacy. **Quadrinhos, sedução e paixão**. Petrópolis: Vozes, 2000.

COSSON, R. **Jornalismo e Literatura**: a sedução da palavra. São Paulo: Escrituras, 57-70, 2002. 43, 2002.

DOMINGUES, Juan de Moraes. **A ficção do Novo Jornalismo nos livros-reportagem de Caco Barcellos e Fernando Morais.** Tese (Doutorado em Comunicação). Porto Alegre: PUC-RS, 2012.

EISNER, Will. **Quadrinhos e Arte Sequencial.** São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1996.

EISNER, Will. **Narrativas Gráficas**. São Paulo: Ed. Devir, 2005.

FILHO, Adelmo Genro. **O segredo da pirâmide: para uma teoria marxista do jornalismo.** 2ª edição. Porto Alegre: Ortiz, 1989.

FREEDBERG, David. **El Poder de las Imagénes**, 2.ed. Madrid: Cátedra: 2009.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise pragmática da narrativa jornalística**. Petrópolis: Vozes, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer.** São Paulo: Ed. 34, 2006.

GARCÍA, S. **A novela gráfica.** São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GERAISSATI, Renata. **Os limites entre a História e a Ficção.** História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography, Ouro Preto, v. 9, n. 22, jan. 2017. Disponível em: <https://hh.emnuvens.com.br/revista/article/view/1149>. Acesso em: 20 out. 2019.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa.** 5.ed. São Paulo: Atlas, 2010.

GINZBURG, Carlo. **As muitas faces da história.** Nove entrevistas. São Paulo: Ed. Unesp, 2000.

GOBBI, M. V. Z. **Relations between fiction and history:** a short theoretical review. Itinerários, 2004.

GOODWIN, G. M**. More than a laughing matter:** cartoons and jews. Modern Judaism, Oxford, n. 21, 2001.

LACAPRA, Dominick. **History and Memory after Auschwitz**. Ithaca: Cornell University Press, 1998.

LACAPRA, Dominick. **Fue la noche después de la Navidad**: Maus, de Art Spiegelman. In: **Historia y memoria después de Auschwitz.** Buenos Aires: Prometeo, 2009.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Metodologia científica.** 6. Ed. São Paulo: Atlas, 2011.

MOYA, Álvaro. **História da História em Quadrinhos**. São Paulo: L&PM, 1986.

OLIVEIRA, D.C. 2008. **Análise de conteúdo temático-categorial:** uma proposta de sistematização. Revista Enfermagem UERJ 16(4):569-576.

PELBART, Peter Pál. **A Vertigem por um Fio:** Políticas da Subjetividade Contemporânea. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 2000.

PONTES, S. **Mauschwitz: deslocamentos imaginários.** São Paulo: Imaginário (USP), v. 14, 2007.

RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos.** São Paulo: Contexto, 2010.

RESENDE, Fernando. **Textuações:** ficção e fato no Novo Jornalismo de Tom Wolfe. São Paulo: Annablume Fapesp, 2002.

RICOEUR, Paul. **La mémoire, l'histoire e l'oubli.** Paris, Ed. du Seuil, 2000.

RODRIGUES, Nelson. **O reacionário:** memórias e confissões. Rio de Janeiro: Record, 1977.

ROJAS, Carlos Antônio Aguirre. **Os Annales e a Historiografia Francesa**: tradições críticas de Marc Bloch a Michel Foucault. Maringá: UEM, 2000.

ROVIN, J. **The Illustrated Encyclopedia of Cartoon Animals**. Nova Jersey: Pretince Hall, 1991.

SACCO, Joe. **Palestina:** na Faixa de Gaza**.** São Paulo: Conrad, 2005.

SPIEGELMAN, Art. **Art Spiegelman:** Comix, Graphics, Essays & Scraps (From Maus to Now to Maus to Now). New York: Centrale dell'Arte's, 1998.

SPIEGELMAN, Art. **Maus** – A história de um sobrevivente. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SPIEGELMAN, Art. **Maus** – A história de um sobrevivente. São Paulo: Brasiliense, 1987.

STUMPF, Ida Regina C. **Pesquisa bibliográfica.** In DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação.** 2 ed. São Paulo: Atlas, 2010.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna:** teoria social critica na era dos meios de comunicação de massa. 5. Ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

VEYNE, PAUL. **Como se escreve a história**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

WALDMAN, B. **Sobre gatos e ratos, autobiografia e biografia.** In LEWIN, H., coord**. Judaísmo e modernidade**: suas múltiplas inter-relações. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2009. Disponível em: < http://books.scielo.org/id/ztpr5/pdf/lewin-9788579820168-27.pdf>. Acesso em 2 ago. 2019.

WHITE, Hayden. **Meta-história:** a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: Edusp, 1995.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso.** Ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: Edusp, 2001

WOLFE, Tom. **Radical chique e o novo jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

APÊNDICES

APÊNDICE A – PROJETO MONOGRAFIA 1

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL

BRUNA FERNANDES VALTRICK

MAUS e a questão do autor: os limites entre ficção, jornalismo e história dentro da arte

Caxias do Sul
2019

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
ÁREA DO CONHECIMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
HABILITAÇÃO EM JORNALISMO

BRUNA FERNANDES VALTRICK

MAUS e a questão do autor: os limites entre ficção, jornalismo e história dentro da arte

Projeto de Monografia apresentado como requisito para aprovação na disciplina de Monografia I – estudante : Bruna Fernandes Valtrick.
Orientador(a): Alvaro Benevenuto Junior.

Caxias do Sul
2019

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 6
2 TEMA 8
2.1 DELIMITAÇÃO DO TEMA 8
3 JUSTIFICATIVA 8
4 QUESTÃO NORTEADORA 10
5 OBJETIVOS 10
5.1 OBJETIVO GERAL 10
5.2 Objetivos específicos 10
6 METODOLOGIA 10
6.1 MÉTODO 11
6.1.1 Pré-análise 12
6.1.2 Exploração do material 13
6.1.3 Tratamento dos resultados obtidos e interpretação 16
6.2 TÉCNICAS 18
7 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA 18
7.1 HISTÓRIA EM QUADRINHOS 18
6.1.1 Quadrinhos na busca por espaço 22
6.1.2 Quadrinhos como hipergênero 24
7 ROTEIRO DOS CAPÍTULOS 25
8 CRONOGRAMA 26
REFERÊNCIAS 26

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Esquema metodologia 17
Figura 2- As aventuras de Nhô Quim II 20
Figura 3 - As aventuras de Nhô Quim 21

RESUMO: O presente trabalho estuda a questão do autor dentro da narrativa de uma obra, bem como os limites entre os gêneros ficcional, histórico e jornalístico. Para guiar esse estudo, foi verificado o seguinte problema de pesquisa: quais os limites entre ficção, jornalismo e história dentro da arte? Assim, o objetivo principal do trabalho é, a partir da análise da História em Quadrinhos MAUS (SPIEGELMAN, 1980), buscar compreender como o autor se coloca dentro de uma narrativa e, consequentemente, quais seus limites como criador, personagem e indivíduo dentro da obra. Para poder chegar à conclusão serão estudadas a história do jornalismo, da história e da arte, bem como as individualidades e semelhanças entre elas. Após, o objetivo será delimitar o papel do autor de uma obra dentro de sua própria narrativa, de modo a entender quando criador e criatura, finalmente, tornam-se um só. Para cumprir esse objetivo, será utilizada a metodologia de Análise de Conteúdo (BARDIN, 1990), utilizando pelo menos três etapas essenciais: a pré-análise, a exploração do material e o tratamento dos resultados, buscando elucidar as questões norteadoras do presente trabalho e abrir novas discussões sobre o tema proposto.

Palavras-chave: Arte. Jornalismo. História em quadrinhos. Autor. História.

1 INTRODUÇÃO

Todo aquele que de alguma forma torna-se jornalista vive em busca de contar histórias. E um jornalista sabe que histórias são melhores escritas quando envolvem bons personagens, sejam eles fictícios ou não. Álvaro de Moya, jornalista e escritor brasileiro já falecido, escreveu que Pablo Picasso teria revelado, certa vez, que a grande mágoa da sua vida era nunca ter feito histórias em quadrinhos (MOYA, 1977).

A partir desse breve comentário, o autor desperta interesse no leitor - ao menos na leitora que redige este trabalho - sobre a relação do artista com as histórias em quadrinhos, justamente em uma época, início dos anos 1970, em que essa forma de contar histórias tornava-se finalmente popular. Talvez diante desse testemunho, algum leitor pergunte-se quão sintomático é que um dos artistas mais relevantes daquele período e responsável por moldar a cultura e a forma de relacionamento de uma sociedade com a arte manifeste-se em direção a um tipo dela. E justamente por um gênero até então desvalorizado, lamentando sua falta de participação nele. Por fim, o que significa que esse relato tenha sido trazido à tona por um jornalista, considerado como o maior especialista de histórias em quadrinhos no Brasil?

Se esses emaranhamentos não tão lógicos de pensamento parecem confusos, também é a forma como foram vistos quando configuraram o passo inicial para a escolha do objeto de estudo e do tema do presente trabalho. Para uma estudante prestes a tornar-se jornalista e apaixonada pelos efeitos da arte na construção do imaginário de uma sociedade[1], faz-se essencial provocar discussões a respeito dos limites entre arte, jornalismo e história.

Moacy Cirne (2000, pg. 203) nos ensina que, até os anos 1960, os quadrinhos eram considerados uma arte “menor” e portanto desvalorizada como instrumento de valor cultural e intelectual. A partir dessa década, porém, surgem estudos mais aprofundados e criteriosos sobre o gênero, em consonância com a publicação daquela que, segundo Carvalho (2017, p.100), seria “a contribuição mais significativa desse importante marco na história das histórias em quadrinhos”: a obra MAUS , escrita por Art Spiegelman e publicada pela primeira vez em 1972, na revista Raw.

[1] Principalmente de artes que por muito tempo foram marginalizadas, assumindo um espectro de entretenimento e baixa cultura, como o funk, as histórias em quadrinhos e até mesmo o hip-hop, ainda que com cargas históricas e sociais diferentes.

A partir daí, o quadrinho passa a assumir um papel totalmente diferente, e se por muito tempo havia sido considerado como “subliteratura”, a palavra “literatura” passava a ser utilizada como adjetivo para designar obras do gênero histórias em quadrinhos entendidas como publicações com alto nível de excelência artística e intelectual l (CIRNE, 1970). E, nesse sentido, a obra MAUS é considerada um marco, e uma das mais importantes representações dessa mudança de panorama da época.

Nascido em 1948, na cidade de Estocolmo, na Suécia, Art Spiegelman é filho de sobreviventes dos campos de concentração de Auschwitz, durante a Segunda Guerra Mundial (CARVALHO, 2017, p.94). Considerado um dos mais importantes quadrinistas dos Estados Unidos, recebeu o Prêmio Pulitzer em 1992, o mais importante reconhecimento do mercado editorial norte-americano, em uma categoria especial, após relatar a história de seus pais durante o período em que viveram sob os horrores dos campos de concentração nazistas. Até então, o Pulitzer era dedicado exclusivamente a obras jornalísticas, tendo sido a primeira vez concedido a uma história em quadrinhos, reforçando mais uma vez a mudança de paradigma já vigente na época e abrindo uma nova discussão, que estende-se até hoje e que também fará parte do presente estudo: qual é o valor da história em quadrinho como estilo jornalístico e até onde sua escrita, a partir de entrevistas e da reconstrução do passado, pode ser considerado história, arte ou jornalismo?

Desde então, a obra é descrita por críticos como livro de memórias, biografia, história, ficção, autobiografia e uma diversa gama de misturas de gêneros. Soma-se a isso o fato que o autor, utilizando-se de técnicas pós-modernistas e apresentando os personagens a partir da representação de animais (como ratos, porcos e gatos), coloca-se também dentro da obra, como personagem, criador e entrevistador, utilizando-se de recursos metalinguísticos para causar um impacto ainda maior durante a leitura.

Esse breve panorama já mostra-se suficiente para justificar o interesse do trabalho *“MAUS e a questão do autor: os limites entre ficção, jornalismo e história dentro da arte”* em discutir quais os limites entre ficção, jornalismo e história dentro da arte. Para isso, será utilizado o método de análise de conteúdo, de Laurence Bardin. De acordo com a autora, a análise de conteúdo já era utilizada desde as primeiras tentativas da humanidade de interpretar os livros sagrados (BARDIN, 1979). No presente trabalho, parte-se uma perspectiva quantitativa de frequência, analisando termos, construções e referências dentro da obra,), bem como a disposição e os

termos utilizados pelo autor que, também é narrador e personagem, para entender o que ele apresenta. Com base nisso, apresenta-se a seguir o tema da pesquisa, bem como sua delimitação, justificativa e objetivos.

2 TEMA

Os limites entre ficção, jornalismo e história dentro da arte.

2.1 DELIMITAÇÃO DO TEMA

Os limites entre ficção, jornalismo e história dentro da arte a partir da análise da obra MAUS.

3 JUSTIFICATIVA

Há muito o jornalismo e a ficção buscam formas de conexão. Desde a aparição do *new journalism*, nomes como Tom Wolfe, Gay Talese, Truman Capote, Norman Mailer e Jimmy Breslin exploraram os limites da representação da verdade, tornando a barreira entre ficção e realidade cada vez mais imprecisa. Desde então , novas formas de contar histórias usando ferramentas literárias da arte e da criação ganharam cada vez mais espaço, estando entre elas as histórias em quadrinhos, principalmente por meio das *graphic novels*.

Quando “pós-verdade” foi eleita a palavra do ano de 2016 pelo dicionário Oxford[2], essa realidade parece ainda mais próxima. No jornalismo, porém, são necessárias discussões éticas sobre os limites entre contar e criar uma história, e como características literárias podem ajudar o leitor a ter uma experiência mais imersiva e próxima do fato. Se a verdade está sendo posta em xeque, muitas vezes escapando pelos dedos, mostra-se relevante buscar formas de capturá-la por meio da arte, causando mais impacto e proximidade não só a partir do texto, mas também da imagem. Nesse sentido, o jornalismo em quadrinhos parece estar cada vez mais presente na discussão, levantando a necessidade de debates no meio acadêmico sobre suas contribuições para o gênero jornalístico e para a documentação histórica de uma época.

[2] https://languages.oup.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2016

Entre os primeiros exemplos desse tipo de publicação, está a revista britânica *Brought to Light*, que publicou em 1989 uma parceria entre o escritor Alan Moore e o ilustrador Bill Sienkiewicz para contar a história da atuação da CIA na venda de armas e drogas, recebendo elogios por conseguir resumir uma quantidade massiva de detalhes e fatos em uma narrativa fluida e coerente. Nesse cenário, também surge MAUS[3], obra-prima de Art Spiegelman, considerada ainda hoje uma das melhores representações já feita da história do Holocausto.. Outra obra a ser citada é Palestina (1993-1995), de Joe Sacco, que tornou-se um clássico do gênero dos quadrinhos ao retratar de forma artística e sensível a realidade do cotidiano na Faixa de Gaza.

Dessa forma, se o fenômeno das HQs surgiu justamente nas páginas de jornais, parece um caminho natural que o jornalismo também se reinvente a partir dos limites dos quadrinhos. Com a conquista maior por espaço, e a possibilidade de HQs possuírem um ISBN, muitos quadrinhos entraram também em escolas, faculdade e foram objeto de estudos acadêmicos, assim como pretende-se realizar neste trabalho.

Em um país como o Brasil, onde milhares de crianças aprendem a ler e são muitas vezes alfabetizadas por meio de “gibis”, torna-se importante discutir, principalmente em relação ao jornalismo, que também tem seu papel na construção do conhecimento de uma sociedade, de que formas e por quais caminhos a arte, o jornalismo e a história se encontram. O objetivo é que por meio desse estudo mais discussões sejam levantadas acerca do tema, tornando mais rico e diversificado o debate acadêmico e aproximando ainda mais duas ferramentas de mudança social, a arte e o jornalismo, com o objetivo de construir narrativas significantes.

Por tais motivos, considera-se necessária e relevante a discussão sobre os limites entre jornalismo, história e arte, para que estes, quando combinados da melhor forma, possam contribuir para o desenvolvimento do imaginário social, político e histórico de uma sociedade, bem como impactar leitores por meio de histórias cada vez melhores e com artifícios cada vez mais elaborados, mostrando que, dentro de um quadrado, ainda há muita história a ser contada.

[3] Serializada entre 1980 e 1991 e posteriormente transformada em livro

4 QUESTÃO NORTEADORA

Quais os limites entre ficção, jornalismo e história na obra MAUS?

5 OBJETIVOS

5.1 OBJETIVO GERAL

Analisar a História em Quadrinhos MAUS, para verificar como o autor se coloca dentro de uma narrativa e, consequentemente, quais seus limites como criador, personagem e indivíduo jornalista dentro da obra.

5.2 Objetivos específicos

1 - Verificar a estrutura narrativa de MAUS e a estrutura narrativa de reportagens em profundidade;

2 - Analisar os limites entre o jornalismo e a literatura;

3 - Identificar o lugar de fala do autor e da personagem;

4 - Discutir os limites entre literatura, ficção e jornalismo.

6 METODOLOGIA

De acordo com Gil (2010, p. 17), pesquisa é “o procedimento racional e sistemático que tem como objetivo proporcionar respostas aos problemas que são propostos.” Segundo o autor, existem dois motivos para se fazer pesquisa: o primeiro de ordem intelectual, ou seja, pelo prazer do conhecimento, pelo qual se caracteriza esse trabalho; e o segundo de ordem prática, motivo pelo desejo de conhecer algo para se realizar um objetivo de forma mais eficiente ou eficaz. A razão da presente pesquisa é, portanto, buscar compreender, a partir do retorno a outros conhecimentos, como o autor se coloca dentro de uma narrativa e, consequentemente, quais seus limites como criador, personagem e indivíduo dentro de sua obra.

Conforme Lakatos e Marconi (2011, p. 46), método “é o conjunto das atividades sistemáticas e racionais que, com maior segurança e economia, permite alcançar o objetivo - conhecimentos válidos e verdadeiros - traçando o caminho a ser seguido, detectando erros e auxiliando as decisões dos cientistas.” Segundo os

autores, apesar dos métodos científicos não serem exclusivos da ciência, é impraticável existir ciência sem a utilização de um ou mais métodos científicos.

Neste capítulo, serão apresentados o delineamento e tipo de pesquisa e o método utilizado para tal, bem como suas classificações. Em seguida, será caracterizado o objeto de estudo, isto é, a obra analisada. Também neste capítulo se abordará a forma como a análise da obra será realizada, bem como os processos utilizados para tal.

6.1 MÉTODO

O método escolhido para a pesquisa é a Análise de Conteúdo. A principal referência desse método é a autora Laurence Bardin, no livro Análise de Conteúdo (1979). O processo envolve técnicas de análise da descrição do conteúdo, podendo ser objetivas ou subjetivas, baseadas na indução e inferência. Bardin (1979) divide o método em três etapas cronológicas: a pré-análise; a exploração do material; e o tratamento dos resultados obtidos, a partir da inferência e da interpretação

O método da autora foi considerado como o mais adequado para este estudo devido ao carácter qualitativo da pesquisa, que busca de forma interpretativa validar o presente recurso metodológico como fonte de comunicação. Segundo a autora, a Análise de Conteúdo é definida por

> Um conjunto de técnicas de análise das comunicações, que utiliza procedimentos sistemáticos e objetivo de descrição do conteúdo das mensagens. A intenção da análise de conteúdo é a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção (ou eventualmente, de recepção), inferência esta que recorre a indicadores (quantitativos ou não). (BARDIN, 1979, p. 38)

Segundo a autora, são cinco as etapas que constituem este processo: a organização da análise, a codificação, a categorização, a interferência e o tratamento informático.

Bardin (1979, p.31) ressalta a dificuldade de se compreender a análise de conteúdo como um método uniforme, explicando que o método se trata, antes de qualquer coisa, de “um conjunto de técnicas de análise das comunicações”.

Por isso, explica a autora, deve-se entender a análise categorial não como um mero instrumento, mas “um leque de apetrechos; ou, com maior rigor, será um único instrumento, mas marcado por uma grande disparidade de formas e adaptável a um

campo de aplicação muito vasto: as comunicações" (BARDIN, 1979, p.31). Por essa razão, adotamos um dos procedimentos específicos da análise do conteúdo, a análise categorial/da enunciação.

6.1.1 Pré-análise

A análise de conteúdo definida por Bardin (1979) apresenta três etapas. A primeira é a pré-análise, a fase da organização propriamente dita. Nela, o material, sempre uma produção documentada (livro, revista, jornal, história em quadrinhos etc.), é coletado e passa por uma "análise flutuante", isto é, um primeiro contato com o conteúdo do qual é feito, pelo qual o autor deve deixar-se invadir pelas primeiras impressões e orientações da obra. Essa fase é também conhecida, segundo a autora, por leitura flutuante, em analogia à atitude de um psicanalista (BARDIN, 1979, p. 96).

A análise flutuante permite que hipóteses iniciais sejam construídas e que o material a ser analisado seja delimitado. A delimitação deve seguir algumas regras, como se adaptar ao conteúdo e aos objetivos previstos, devendo todos os elementos ser referidos ao mesmo tema e um elemento não podendo ser classificado em diferentes categorias.

A seguir, devem-se definir as unidades específicas dentro do objeto delimitado que serão analisadas, isto é, a parte específica do material a ser analisada, podendo ser enquadrada toda a obra ou apenas alguns capítulos, a fala de uma personagem, a estrofe de um poema, etc. Bardin (1979, p.96) chama essa etapa de *escolha dos documentos*. De acordo com a autora, depois da etapa de demarcação do universo a ser estudado, faz-se muitas vezes necessário constituir um *corpus*, que, nas palavras da autora, é definido como um "conjunto dos documentos tidos em conta para serem submetidos aos procedimentos analíticos" (Bardin, 1979, p.96).

Para a escolha do corpus, a autora estabelece algumas regras:

a) Regra da exaustividade: segundo Bardin (1979, p.97), uma vez definido o campo do corpus, nenhum elemento pode ser deixado fora da análise, por razão que não possa ser justificada no plano do rigor;

b) Regra da representatividade: que por sua vez pode ser efetuada em uma amostra, desde que o material sirva para isso. Para Bardin (1979, p. 97), "a amostragem diz-se rigorosa se a amostra for uma parte representativa do universo inicial". Nesse caso, os resultados são generalizados;

c) Regra da homogeneidade: todos os documentos escolhidos pelo autor devem ser homogêneos, ou seja, obedecer critérios precisos de escolha, sem apresentar grandes diferenças entre si, fora do objeto de escolha. Para Bardin (1979, p.98), a regra é utilizada para obter resultados globais ou comparar resultados individuais;

d) Regra de pertinência: os documentos devem ser adequados enquanto fonte de informação, de maneira que correspondam ao objetivo da análise (BARDIN, 1979).

Após isso, passa-se à terceira etapa da pré-análise, a formulação das hipóteses e dos objetivos. Nesse sentido, Bardin (1979, p.98) explica que "uma hipótese é uma afirmação provisória que nos propomos verificar (confirmar ou infirmar), recorrendo aos procedimentos de análise". De acordo com a autora, trata-se de uma suposição, cuja origem é a intuição e permanece como tal até ser submetida à verificação, que tem como finalidade geral o objetivo da pesquisa.

A quarta etapa da pré-análise é chamada de *referenciação dos índices e a elaboração dos indicadores* (BARDIN, 1979, p.99). Nessa etapa cabe à escolha dos textos que serão utilizados de acordo com as hipóteses, caso já estejam determinadas, e da sua organização em indicadores de forma sistemática. A última fase é a *preparação do material*, junto com a edição dos textos a serem analisados. Bardin (1979) explica que a preparação formal (edição) dos textos pode ir "desde o alinhamento dos enunciados intactos, proposição por proposição, até à transformação linguística dos sintagmas, para estandartilização e classificação por equivalência" (BARDIN, 1979, p.101).

Cumpridas as cinco atividades da pré-análise, torna-se viável a segunda etapa do método.

6.1.2 Exploração do material

Na segunda etapa, classificada por Bardin (1979) como etapa de exploração do material, o objeto estudado deve ser dividido em setores, organizando os dados em categorias que permitem uma descrição das características do objeto de análise. De acordo com a autora, tal categorização deve seguir os mesmos critérios da delimitação feita na primeira fase. Na etapa final, chamada de *tratamento dos resultados obtidos e interpretação,* os resultados são tratados de forma a serem significativos, transformam-se em estatística e podendo ser trabalhados a partir de

diagramas, tabelas, gráficos, quadros ou modelos que “põem em relevo as informações fornecidas pela análise” (BARDIN, 1979, p.101).

De acordo com a autora, essa fase da Análise de Conteúdo consiste nas operações de codificação, enumeração ou desconto das regras formuladas. A seguir, na exploração desse material, ocorrem as chamadas codificação e categorização.

5.1.2.1 Codificação

Para Bardin (1979, p.103), após a exploração do material, torna-se necessário primeiro entender o motivo de se realizar a análise para, então, saber-se como analisá-la. Bardin chama essa etapa de *codificação*, ou seja, a transformação dos resultados brutos por meio de três fatores, sendo eles: recorte, ou seja, a escolha das unidades; enumeração, entendida como escolha das regras de contagem; e agregação, a escolha das categorias,

Com isso, é possível alcançar a representação do conteúdo, ou, nas palavras da autora, “sua expressão, susceptível de esclarecer o analista acerca das características do texto que podem servir de índices” (BARDIN, 1979, p.103).

Dentro da codificação, existem as unidades de registro e de contexto. A partir delas, o autor pode ter uma maior percepção sobre os elementos do texto a se ter em conta e os recortes de conteúdo a serem feitos (1979, p.104). Segundo a autora, tanto a unidade de registro quanto a de contexto deve corresponder às características do material, cada uma com suas especificidades, conforme explicado a seguir:

Unidade de registro: unidade de significação a ser codificada, visando a categorização e a contagem do conteúdo. Pode ser de natureza e dimensões variáveis. Dentro dessa unidade, existem alguns elementos a serem codificados, conforme enumera a autora (BARDIN, 1979, p.104):

a) A palavra: apenas de não ter uma definição precisa dentro da linguística, para os falantes da língua corresponde a qualquer coisa. Isso significa, para a autora (BARDIN, 1979, p.105), que todas as palavras do texto podem ser levadas em consideração, sendo possível também analisar uma categoria específica de palavras;

b) O tema: é a unidade de significação que se liberta do texto de acordo com critérios referentes à teoria utilizada como guia; para a autora, sua validade não é de ordem linguística, mas psicológica, podendo ser utilizado como unidade de registro para estudar motivações de opiniões, atitudes, valores, crenças, entre outros.

c) O objeto ou referente: temas centrais ao redor dos quais o discurso se organiza;

d) O personagem: ator ou atuando, pode ser escolhido como unidade de registro, geralmente escolhidas a partir de características ou atributos do personagem, como traços de caráter, papel, status social, idade, etc.

e) O acontecimento: relatos e narrações a respeito do acontecimento recortados em unidades de ação;

f) O documento: também conhecido como unidade de gênero, incluindo livros, filmes, artigos, relatos, etc.). Se puder ser categorizado, também serve como unidade de registro. Segundo a autora, também "é possível tomar como unidade de registro a resposta (a uma questão aberta) ou a entrevista, com a condição de que a ideia dominante ou principal seja suficiente para o objetivo procurado." (BARDIN, 1979, p.107). Pode ser feito o recorte de natureza formal ao menos nas análises temática, categorial e frequencial.

Por fim, entende-se a unidade de contexto como a unidade de compreensão do objeto, para prosseguir para a codificação da unidade de registro. Na codificação, a análise é definida como quantitativa ou qualitativa. Conforme Bardin (1979), a análise quantitativa é a frequência de determinados elementos da mensagem. Já a qualitativa é utilizada na elaboração de deduções específicas sobre algum determinado acontecimento.

6.1.2.2 Categorização

Bardin (1979, p.117) explica que a categorização tem como objetivo resumir os dados brutos em sua versão simplificada. Para a autora (1979, p. 117), a "categorização é uma operação de classificação de elementos constitutivos de um conjunto, por diferenciação e, seguidamente, por reagrupamento segundo o gênero". Na análise de conteúdo, existem conjunto de categorias. Segundo a autora (BARDIN, 1979, p.119), boas categorias que devem possuir as seguintes qualidades:

a) Exclusão mútua: estipula que cada elemento não deve existir em mais de uma divisão. Cada elemento é único e não pode ser classificado em mais de uma categoria. Segundo a autora, há exceção apenas quando o código é adaptado, de maneira que não ocorram ambiguidades.

b) Homogeneidade: uma única classificação deve comandar a organização. Um mesmo conjunto de categorias só funciona a partir de um registro e com uma dimensão da análise. Níveis diferentes de análise devem ser separados em diferentes análises sucessivas.

c) Pertinência: a categoria somente é considerada pertinente quando adaptada ao material de análise, pertencendo ao quadro teórico previamente definido;

d) Objetividade e a fidelidade: diferentes partes de um material, classificados com a mesma categoria, devem ser codificadas da mesma maneira, mesmo quando submetidas a variadas análises. Essas variáveis devem ser definidas pelo organizador de maneira clara, assim como os índices que determinam a classificação de um elemento em determinada categoria;

e) Produtividade: de acordo com a autora, um conjunto de categorias só é produtivo quando fornece resultados férteis em índices de inferências, novas hipóteses e exatidão de dados.

Após a pré-análise e a exploração do material, o próximo passo é tratar e interpretar os resultados obtidos.

6.1.3 Tratamento dos resultados obtidos e interpretação

A última fase da Análise de Conteúdo é a interpretação dos resultados obtidos durante a exploração do material, tornando-os significativos. Para Bardin (1979, p. 101), “o analista, tendo à sua disposição resultados significativos e fiéis, pode então propor inferências e adiantar interpretações a propósito dos objectivos (sic) previstos, ou que digam respeito a outras descobertas inesperadas”. A autora acrescenta novas dimensões teóricas, por meio das operações estatísticas e da inferência dos resultados, dividindo a mesma, em quatro polos de atração:

a) Emissor ou produtor da mensagem: pode ser somente um indivíduo emissor, ou um grupo de emissores. Neste caso, a autora ressalta a importância da função expressiva ou representativa da comunicação (1979, p.134), podendo comprovar a hipótese de que a mensagem exprime e representa o emissor;

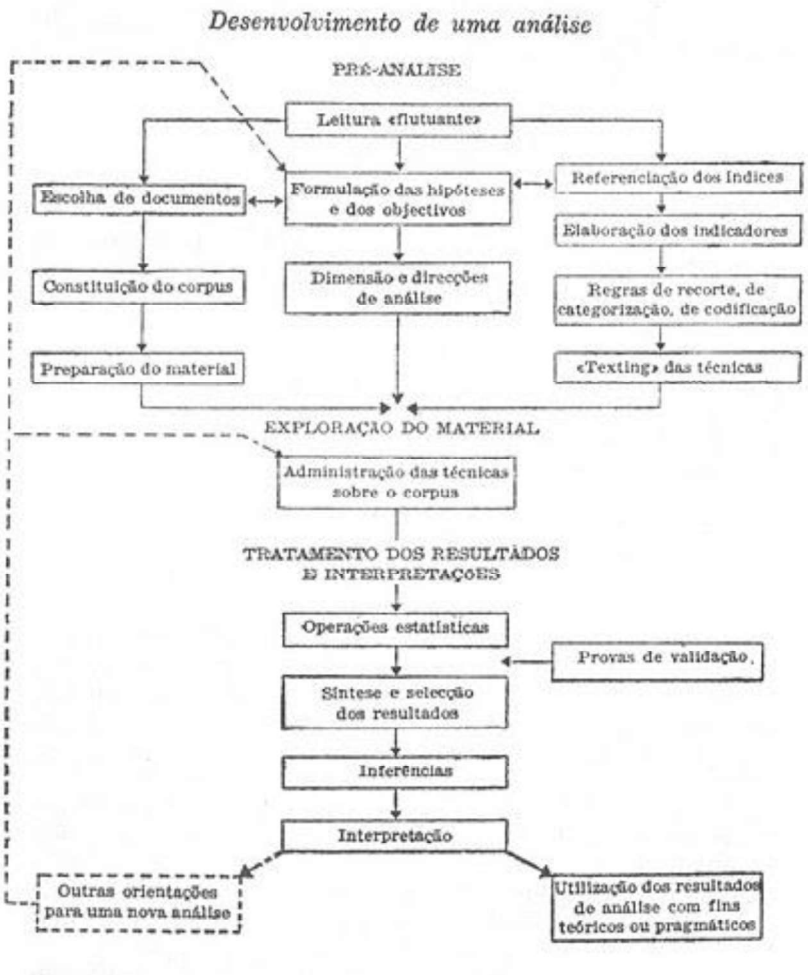
b) Receptor: pode ser composto de um indivíduo ou mis, em grupo ou em massa. O objetivo, nesse caso, é mostrar que a mensagem diz respeito a um indivíduo, fazendo-o agir ou adaptar-se à mensagem;

c) Mensagem: segundo Bardin (1979), qualquer análise de conteúdo deve passar, necessariamente, pelo campo da análise da mensagem, podendo ser dividida em dois níveis: o código e a significação. O código funciona como indicador de realidades subjacentes, ou seja, quando as questões anteriores forem resolvidas, devem ser seguidas de outras. A significação, por outro lado, consiste na passagem sistematizada pelo estudo formal do código, nem sempre indispensável. Nesse caso, a análise ocorre por meio das significações que a mensagem oferece;

d) Médium: visto como canal, instrumento, objeto técnico ou suporte do material do código. Segundo Bardin (1979, p. 136), esse gênero deve levar em conta mais os procedimentos experimentais do que a análise de conteúdo em si.

A seguir, segue esquema elaborado pela autora, explicando, conforme a figura, o desenvolvimento de uma análise de conteúdo:

Figura 1- Esquema metodologia



Fonte: Bardin (1979, p. 102).

Com a descrição do método concluída, serão apresentadas a seguir as técnicas utilizadas para auxiliar no processo metodológico.

6.2 TÉCNICAS

Para a construção da pesquisa será utilizado o método de Análise de Conteúdo, proposta por Laurence Bardin, e como técnica a revisão bibliográfica. Segundo Ida Regina C. Stumpf (2005), pesquisa bibliográfica se refere ao "conjunto de procedimentos para identificar, selecionar, localizar e obter documentos de interesse para a realização de trabalhos acadêmicos e de pesquisa". Da mesma forma, a autora defende o uso das técnicas de leitura e transcrição de dados que permitem recuperar esses trabalhos e utilizá-los em novos contextos, sempre que necessário. (STUMP, 2005, p. 54).

7 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

7.1 HISTÓRIA EM QUADRINHOS

> "A imagem não é aquilo que representa, não tem a transparência da palavra nem a opacidade do objeto; o meio do caminho do real e do imaginário, do documento e da ficção, ela fascina e também amedronta."
> Antonio L. Cagnin

Antes mesmo da palavra, a imagem já acompanhava o homem em suas necessidade de comunicação, ensinamentos, crítica, autopreservação, elevação ou destruição (CAGNIN, 2014). Em paredes escuras e longínquas, ancestrais do homem moderno, em um daqueles que possam ter sido os primeiros passos criativos do *homo sapiens*, eternizava pinturas rupestres para comunicar-se, de alguma forma, com alguém ou com ele mesmo, sobre mistérios que hoje desconhecemos e provavelmente nunca serão descobertos.

Desde rituais sagrados e complexos até simples registros de caçadas rotineiras, as pinturas rupestres podem ter um amplo significado. Porém, sem dúvida, elas são a confirmação de que o homem é e foi desde o início um animal visual. Mais do que um significante, nos conectamos com significados, com sentidos e relações. O desenho, a representação do real, as sombras refletidas na parede da caverna:

todos sempre foram extremamente atraentes ao ser humano, ainda muito antes do advento da linguagem.

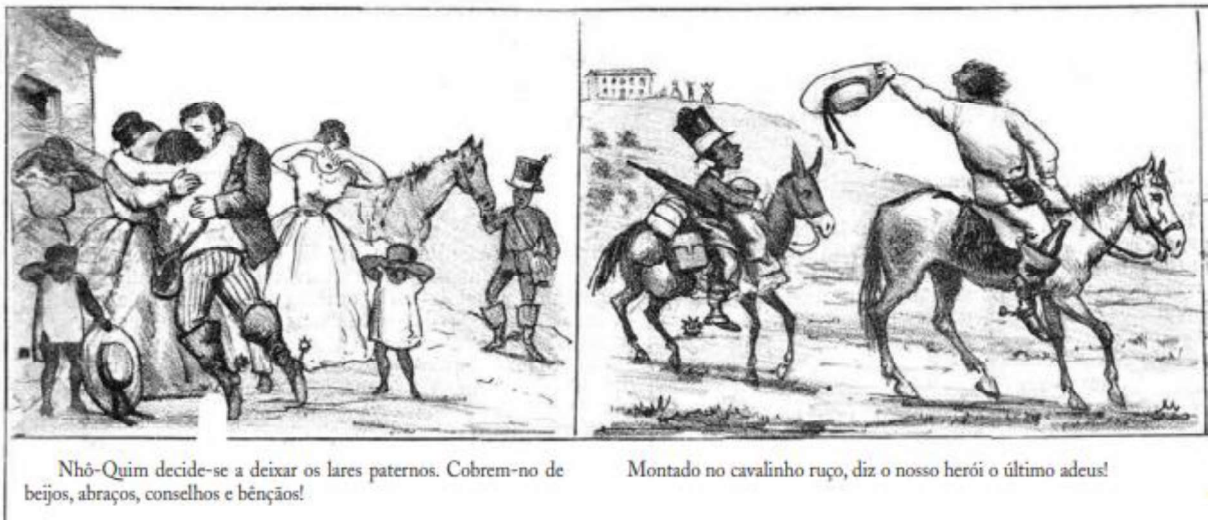
Com o tempo, texto e imagem aproximaram-se cada vez mais. Finalmente, em 1827, um suíço chamado Rodolphe Töpffer lançou aquela que ainda hoje é reconhecida por diversos estudiosos como a primeira história em quadrinhos do mundo: a Histoire de M. Vieux Bois (MOYA, 1986, p.12). Mesmo sem a presença dos balões, apenas com ilustrações acompanhando o texto, Töpffer foi um dos pioneiros na combinação de texto e imagem, recebendo até mesmo elogios de Goethe. Moya (1986, p. 13) relata que o autor alemão teria escrito que, em Töpffer, "é preciso admirar os motivos múltiplos que sabe expor em poucas figuras... Ele humilha o inventor mais fértil em combinações e podemos felicitar seu talento nato, alegre e sempre disposto".

Mais tarde, a ideia foi replicada e adaptada, até que a primeira história em quadrinhos colorida e com balões foi lançada, em 5 de maio de 1895. Criada por Richard Outcault, a obra foi publicada pela primeira vez nos Estados Unidos, com o título *Down Hogan´s Alley*, traduzido para “O menino amarelo” em português.

No Brasil, o marco inicial para estudos sobre a produção de quadrinhos diz respeito aos desenhos do artista ítalo-brasileiro Angelo Agostini, que assinava os desenhos do primeiro capítulo de *As Aventuras de Nhô Quim*, aquela que viria a ser considerada como a pioneira história em quadrinhos nacional , publicada na revista *Vida Fluminense* em 30 de janeiro de 1869 (MOYA, 1986). É também uma das histórias em quadrinhos mais antigas do mundo, considerada pioneira em uma linguagem que viria a ser aperfeiçoada posteriormente à sua publicação.

Agostini desenhou os nove primeiros capítulos da história, sendo os últimos cinco executados por seu colega Cândido A. de Faria, ilustrador e caricaturista na *Vida Fluminense*. No ano seguinte, em 8 de janeiro, a série foi interrompida sem ganhar uma conclusão, sendo retomada por Faria em 6 de janeiro de 1872 e suspensa novamente em 12 de outubro do mesmo ano, sem conclusão. (CARDOSO, 2000).

Figura 2- As aventuras de Nhô Quim II



Fonte: Senado Federal. Disponível em: < http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/521244>.

Apesar da temática exportada das produções europeias da época, *Nhô Quim*, devido ao seu aspecto pioneiro, foi homenageada em selo dos Correios, conforme relata Cardoso (2002, p.23). Por sua importância, a data inicial de sua publicação, 30 de janeiro, hoje é conhecida e celebrada como o Dia do Quadrinho Nacional.

Em 27 de janeiro de 1883, Agostini publica o primeiro capítulo de outra de suas obras reconhecidas atualmente, *As Aventuras de Zé Caipora*. Cardoso (2002) ressalta que o sucesso do quadrinho se deu, principalmente, por dois fatores: o traço realista dos desenhos e a temática de aventura, concedendo uma dimensão psicológica para a narrativa.

> A forma humana e os movimentos de linguagem corporal foram importantes para Agostini que transmitiu as emoções dos personagens, valendo-se das expressões faciais. A perícia com que desenhou o movimento das sobrancelhas, pálpebras, lábios e maçãs do rosto, essas caras e bocas da gíria moderna, são características do seu trabalho realista que prescinde o texto para superar o baixo índice de alfabetização existente. Agostini percebeu, no romance de aventura, a importância do herói que ultrapassa perigos em viagem ou missão importante. Que a história de aventura originou-se dos mitos e épicos da Antiguidade e que o herói, o mais simples dos arquétipos, vagueia no inconsciente coletivo. (CARDOSO, 2002, p.25).

Ainda segundo Cardoso (2002), foi tão grande a percepção desse simbolismo na época que o artista resolveu criar aquela que seria conhecida como a primeira heroína dos quadrinhos, Inaiá, protetora e guia do protagonista (CARDOSO, 2002,).

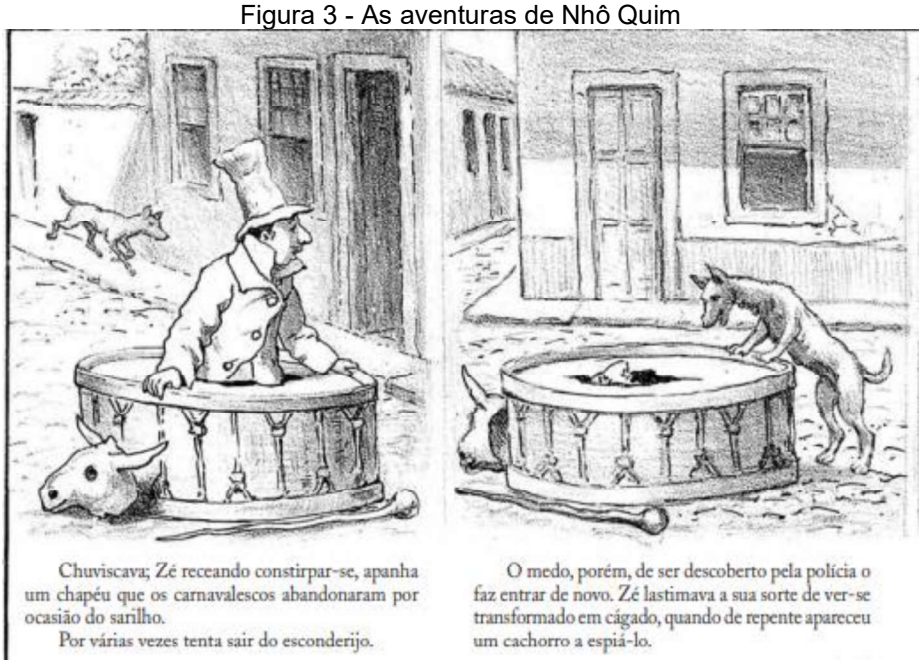
No sentido histórico, Zé Caipora talvez tenha sido ainda mais importante que seu predecessor, Nhô Quim, uma vez que, para Cardoso (2002, p.30), "*As Aventuras*

de Zé Caipora dão a sensação de estar como um todo no Brasil", sendo suas aventuras o único repositório iconográfico sequencial dos costumes rurais e urbanos do país durante o fim do Segundo Império e início do século XX. Para o autor a história, "como documento antropológico e social, teria feito Gilberto Freire (sic.) sorrir" (CARDOSO, 2002, p. 30).

Cardoso (2002) também afirma que *As Aventuras de Zé Caipora* é considerado o primeiro folhetim ilustrado e a primeira novela gráfica, não tendo, nem mesmo na Europa e nos Estados Unidos obra semelhante (CARDOSO, 2002). Para o autor, mesmo o Menino Amarelo, citado anteriormente como primeiro personagem da história em quadrinhos, não é consenso entre pesquisadores belgas e franceses, tendo sua figura pioneira abalada pela figura de Zé Caipora, que segundo o autor

> Será a lenha na fogueira da contestação que ameaça extinguir-se por falta de combustível. Poderá o Menino Amarelo ser considerado o primeiro personagem e a primeira história em quadrinhos só porque tem balão e moldura? Zé Caipora mostra tudo o que as modernas histórias As Aventuras de Nhô-Quim & Zé Caipora têm, antecipando-se em quase meio século às obras-primas de Hal Foster, com Tarzan e Príncipe Valente; Alex Raymond, com Flash Gordon e Jim da Selvas; e Roy Crane, com o Capitão César. Só não possui o balão, que os dois primeiros, também, não usaram. (CARDOSO, 2002, p.31).

Figura 3 - As aventuras de Nhô Quim



Fonte: Senado Federal. Disponível em: < http://www2.senado.leg.br/bdsf/item/id/521244>.

Além disso, outras publicações nacionais marcaram esse período. Segundo Anselmo (1975), a tradição teve início com a revista *O Tico-Tico*, lançada em 1905,

dando espaço para a publicação de outros quadrinhos, grande parte protagonizados por crianças, como Chiquinho, Lamparina, Réco-Réco, Bolão e Azeitona, entre outros. A intenção com esse tipo de narrativa era oferecer informação aos leitores infantis, unindo entretenimento e educação na busca por mais espaço das histórias em quadrinhos na educação e nos lares brasileiros.

6.1.1 Quadrinhos na busca por espaço

Em um contexto em que a literatura era largamente apreciada, com obras cada vez mais longas, a HQ passou a ser vista com um caráter depreciativo. À época, havia a ideia de que quadrinhos eram uma espécie de subgrupo literário, feito para leitores de baixo nível cultural e capacidade intelectual limitada. Os quadrinhos, porém, carregavam toda a complexidade da semiótica e uma construção simbólica e discursiva ainda pouco entendida na época.

Dessa forma, é natural que uma arte feita preferencialmente a partir da imagem conecta as pessoas a origens antes não exploradas. Assim, os quadrinhos passaram a preencher um vazio até então não reconhecido, tornando-se mais populares na mídia, na cultura pop e em periódicos e bancas de revistas por todo o mundo. Além disso, as histórias em quadrinhos entram pela primeira vez no círculo acadêmico, sendo utilizadas como objeto de estudo dentro de salas de aula e universidades. Sobre isso, Ramos aponta:

> Vêm-se uma outra relação entre quadrinhos e educação, bem mais harmoniosa. A presença deles nas provas de vestibular, a sua inclusão no PCN (Parâmetro Curricular Nacional) e a distribuição de obras ao ensino fundamental (por meio do Programa Nacional Biblioteca na Escola) levaram obrigatoriamente a linguagem dos quadrinhos para dentro da escola e para a realidade pedagógica do professor (RAMOS, 2010, p.13).

Ao serem citados no PCN, conforme destacou Ramos, os quadrinhos aparecem descritos como uma forma de manifestação da linguagem artística, a ser trabalhada em sala de aula tanto como ferramenta de ensino quanto de expressão dos alunos. Nesse cenário, a HQ passa a fazer parte da construção simbólica e educacional da sociedade, uma vez que a mídia e qualquer representação artística também são responsáveis pelo direcionamento das referências e percepções de um grupo em relação ao seu entorno. Sobre isso, Thompson já dizia que, ao levar a mídia

a sério, entende-se sua profunda influência na formação do pensamento político e social (2002, p. 15).

Foi também nessa época que os autores iniciaram o movimento de incorporar conteúdos literários nas histórias. De acordo com Eisner (2005), temáticas como protestos, fatos históricos e relações humanas, até então abordados apenas pela literatura e pelo cinema, começaram a aparecer nas narrativas das histórias em quadrinhos da época, auxiliando o gênero em seu amadurecimento e também na busca por seu espaço. Com isso, incorporaram-se elementos literários às HQs, como forma de diminuir o espectro negativo que a arte trazia. Para Eisner, chamar quadrinhos de literatura nada mais é do que uma maneira de

> procurar rótulos socialmente aceitos ou academicamente prestigiados (no caso da literatura, principalmente a infantil) como argumento para justificar os quadrinhos, historicamente vistos de maneira pejorativa, inclusive no meio universitário (EISNER, 2005, p. 45).

O autor também defende que, por isso, os quadrinhos acabavam sendo um tipo de ameaça à própria literatura, por trazer elementos novos que não haviam sido antes incorporados:

> A predominância da arte no formato tradicional dos quadrinhos chamou mais atenção para essa forma do que para seu conteúdo literário. Portanto, não é de se surpreender que os quadrinhos, como uma forma de leitura, sempre tenham sido vistos como uma ameaça à própria literatura, como havia sido definido na era pré-visual/eletrônica. (EISNER, 1996, p.7)

Para Ramos (2010), quadrinhos são quadrinhos e, como tais, possuem uma linguagem autônoma, que usa mecanismos próprios para representar os elementos de sua narrativa. Assim como qualquer arte, a história em quadrinhos tem pontos semelhantes com a literatura, mas também com a música, o cinema, o teatro e outras variadas linguagens, graças a seu caráter criativo. Isso porque, segundo Barbieri (apud RAMOS, 2010, p. 17), "as várias formas de linguagem não estão separadas, mas, sim, conectadas".

Como toda narrativa, os quadrinhos possuem seu espaço de ação; nesse tipo de obra, ele é contido no interior de um quadrinho, de tamanho, posição e espaço determinado pelo autor. O tempo de narrativa avança "de acordo com a comparação entre o quadrinho seguinte e o anterior, ou condensado em uma única cena.

O autor ainda define histórias em quadrinhos como um rótulo que reúne todas ou algumas das características citadas acima, por uma variedade de gêneros nomeados de diferentes maneiras (RAMOS, p. 20). Ainda segundo o autor, todos esses gêneros têm em comum o fato de fazer uso da linguagem para compor um texto narrativo dentro de um contexto sociolinguístico interacional. Por isso, para Ramos, caricatura e ilustração, por não contarem narrativas, não podem ser classificadas como gêneros dos quadrinhos.

6.1.2 Quadrinhos como hipergênero

Em 2004, Maingueneau utilizou o termo “hipergênero” para classificar rótulos que dariam coordenadas para a formatação de diferentes tipos de texto que, por sua vez, compartilham diversos elementos. Um exemplo de “hipergênero” é o diálogo, presente em variadas obras e gêneros literários. Outro são as histórias em quadrinhos. De acordo com Cagnin (2014), podem ser abrigados dentro da classificação de quadrinhos os cartuns, charges, as tiras cômicas, as tiras cômicas seriadas e diversos outros tipos de produção de HQs.

Esse excesso de nomes, de acordo com Ramos (2010), gera um desconhecimento a respeito das características das histórias em quadrinhos e seus diferentes gêneros, criando muitas vezes uma generalização simplista de seu conteúdo apenas como sendo humorístico. O autor explica, para ficar apenas em um exemplo, a diferença entre charge, que aborda temas do noticiário e lida com pessoas reais representadas de forma caricata, e as tiras, onde personagens fictícios são vistos vivenciando situações igualmente fictícias (RAMOS, 2010, p.16).

Ramos (2010, p. 21) classifica charge como “um texto de humor que aborda algum tema ou fato ligado ao noticiário”, recriando, de certa forma, o fato real a partir da ficção, estabelecendo uma relação intertextual. É a partir da relação com fatos noticiosos atuais ou conhecidos que o leitor entende o discurso da charge, ao contrário do cartum, que difere da charge apenas por não estar vinculado a um fato do noticiário, podendo ser entendido por meio de uma relação de sentido entre leitor e artista.

Outra variação do hipergênero são as tiras cômicas, que ganharam esse nome justamente pela presença forte desse tipo de composição nas histórias em quadrinhos. A tira cômica é predominante nos jornais e periódicos brasileiros e internacionais. Além da temática do humor, o gênero geralmente traz um texto curso,

criado em um ou mais quadrinhos e com a presença fixa ou não de personagens. A narrativa sempre conta com um final inesperado, provocando o efeito de humor (RAMOS , 2010, p. 24). Alguns exemplos de tiras cômicas conhecidas são Garfield, Turma da Mônica (incluídas geralmente na última página do gibi) e Recruta Zero.

Segundo Jeet Heer e Kent Worcester (2004), durante o século XX, as tiras conquistaram um status muito superior às revistas em quadrinhos, tornando-se um produto de consumo muito mais ligado à classe culta e intelectual do que, como ocorria com as HQs, apenas um objeto de entretenimento voltado às massas.

Na época, as tiras, por fazerem parte do cotidiano das pessoas, já tinham um lugar de destaque e estável dentro da hierarquização cultural existente, principalmente por estarem, em grande parte, veiculadas nos jornais (CARVALHO, 2017, p.76).

Porém, o status das histórias em quadrinhos, impulsionado por movimentos artísticos como a pop art e também por influência do movimento underground norte-americano, no início da década de 1960, buscou-se perceber, cada vez mais, as histórias em quadrinhos como campo de produção cultural “específico e anônimo, que pouco tem a ver com o campo da literatura ou das artes plásticas” (CARVALHO, 2017, pg.77).

É nesse momento que cita-se, novamente, o objeto de estudo do presente trabalho, a obra MAUS , sua primeira publicação, em 1972, e a chegada das graphic novels, uma nova forma de enxergar a arte dos quadrinhos, também classificada como nona arte e considerado por diversos autores, que serão citados a seguir, como gênero que popularizou as histórias em quadrinhos em escalas muito além do mero entretenimento, mas também da produção de documentos históricos e até mesmo literários, abrindo as fronteiras da discussão sobre limites entre arte, entretenimento e registro histórico de uma época.

7 ROTEIRO DOS CAPÍTULOS

1. INTRODUÇÃO
2. HISTÓRIA DENTRO DA FICÇÃO
2.1 JORNALISMO E HISTÓRIA
2.2 NOÇÃO DE AUTOR
3. A LINGUAGEM DENTRO DA ARTE
3.2 O AUTOR DENTRO DA OBRA

4. HISTÓRIA DA HQ

4.1 - MAUS

5. METODOLOGIA

5.1 ANÁLISE DA OBRA

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

8 CRONOGRAMA

Atividade	Mês 1	Mês 2	Mês 3	Mês 4
Revisão bibliográfica				
Escolha da obra				
Leitura flutuante				
Definição do objeto de observação (*corpus*)				
Categorização				
Análise				
Redação primeiros capítulos				
Considerações finais e conclusão				
Revisão				
Entrega				
Defesa da banca				

REFERÊNCIAS

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo.** São Paulo: Edições 70, Abril de 2016.

CARDOSO, João Batista. **Teoria e prática de leitura, apreensão e produção de texto**. Brasília: Edunb, 2001.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 5.ed. São Paulo: Atlas, 2010. IBGE. Rio Grande do Sul: Caxias do Sul. 2016. Disponível em: <http://www.cidades.ibge.gov.br/xtras/perfil.php?lang=&codmun=430510>. Acesso em: 20 abril. 2019.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Metodologia científica.** 6. Ed. vev. E ampl. São Paulo: Atlas, 2011.

EISNER, Will. **Narrativas Gráficas**. São Paulo: Ed. Devir, 2005.

EISNER, Will. **Quadrinhos e Arte Sequencial**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1996.

SPIEGELMAN, Art. Maus **– A história de um sobrevivente**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1980.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social critica na era dos meios de comunicação de massa. 5. Ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

CAGNIN, Antonio Luiz. **Os quadrinhos**: linguagem e semiótica: um estudo abrangente da arte sequencial. 1 ed. São Paulo: Criativo, 2014.

RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. São Paulo: Contexto, 2010.

MOYA, Álvaro. **História da História em Quadrinho**s São Paulo: L&PM. 1986.

EICHLER, Athos , CARDOSO ; Agostini, Angelo (2002). *As aventuras de Nhô-Quim & Zé Caipora: os primeiros quadrinhos brasileiros 1869-1883*. [S.l.]: Senado Federal. 192 páginas

ANSELMO, Zilma Augusta. **Histórias em Quadrinhos**. Petrópolis: Vozes, 1975.

LUYTEN, Sonia M. **O que é história em quadrinho**. São Paulo: Brasiliense, 1987.