UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO (UFMT)
INSTITUTO DE LINGUAGENS (IL)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS DE LINGUAGEM (PPGEL)

SÍLVIO TAKESHI TAMURA

“MEU PAI SANGRA HISTÓRIA”: INFLUÊNCIAS, IDENTIDADES E METÁFORAS EM *MAUS*, DE ART SPIEGELMAN

Cuiabá
2024

SÍLVIO TAKESHI TAMURA

“MEU PAI SANGRA HISTÓRIA”: INFLUÊNCIAS, IDENTIDADES E METÁFORAS EM *MAUS*, DE ART SPIEGELMAN

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem (PPGEL), do Instituto de Linguagens (IL), da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT).

Orientador: Professor Doutor Vinícius Carvalho Pereira

Cuiabá

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte.

T159m Tamura, Sílvio Takeshi.
"Meu pai sangra história" [recurso eletrônico] : influências, identidades e metáforas em *Maus*, de Art Spiegelman / Sílvio Takeshi Tamura. -- Dados eletrônicos (1 arquivo : 284 f., il. color., pdf). -- 2024.

Orientador: Vinícius Carvalho Pereira.
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Linguagens, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem, Cuiabá, 2024.
Modo de acesso: World Wide Web: https://ri.ufmt.br.
Inclui bibliografia.

1. Spiegelman, Art – Histórias em quadrinhos. 2. Linguagem metafórica. 3. Metáforas - Quadrinhos. I. Pereira, Vinícius Carvalho, *orientador.* II. Título.

CDU 81'373.612.2:741.5

Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Jordan Antonio de Souza - CRB1/2099.
Permitida a reprodução parcial ou total, desde que citada a fonte.

SÍLVIO TAKESHI TAMURA

"MEU PAI SANGRA HISTÓRIA": INFLUÊNCIAS, IDENTIDADES E METÁFORAS EM *MAUS*, DE ART SPIEGELMAN

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem (PPGEL), Área de Concentração: Estudos Literários; Linha de Pesquisa: Literatura Comparada. Instituto de Linguagens (IL), Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Cuiabá, Mato Grosso, Brasil.

Banca Examinadora

Professor Doutor Vinícius Carvalho Pereira (Presidente)

Professora Doutora Maria Elisa Rodrigues Moreira (Examinadora Interna)

Professora Doutora Divanize Carboniere (Examinadora Interna)

Professora Doutora Anna Maria Ribeiro F. Moreira da Costa (Examinadora Externa)

Professor Doutor Marcelo Fronza (Examinador Externo)

Professora Doutora Carolina Akie Ochiai Seixas Lima (Suplente)

Professora Doutora Maristela Carneiro (Suplente)

Cuiabá, 2024.



Ave-Maria, cheia de Graça, o Senhor é convosco. Bendita sois vós entre as mulheres, Bendito é o Fruto do vosso Ventre, Jesus. Santa Maria, Mãe de Deus, rogai por nós, pecadores, agora e na hora da nossa morte. Amém.

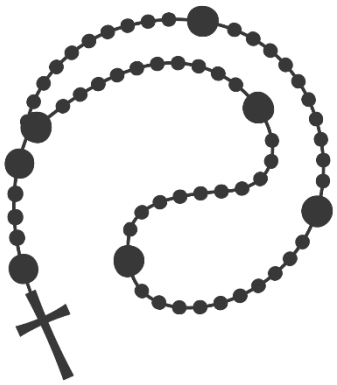
Ó Meu Jesus, perdoai-nos, livrai-nos do fogo do inferno, levai as almas todas para o Céu e socorrei principalmente as que mais precisarem.

São Miguel Arcanjo, defendei-nos no combate, sede nosso escudo contra os embustes e ciladas do demônio. Ordene-lhe, Deus, instantemente o pedimos, e vós, Príncipe da Milícia Celeste, pela Virtude Divina, precipitai ao inferno a satanás e aos outros espíritos malignos que andam pelo mundo para perder as almas. Amém.

São Bento, a Cruz Sagrada seja a minha luz, não seja o dragão o meu guia, retira-te, satanás, não me aconselhes coisas vãs. É o mal o que tu me ofereces. Bebas tu mesmo o teu próprio veneno.

Santo Anjo do Senhor, meu zeloso guardador, se a ti me confiou a Piedade Divina, sempre me rege, me guarde, me governe e me ilumine. Amém.

Meu Glorioso São José, nas vossas maiores aflições e tribulações, o Anjo não vos Valeu?
Valei-me, São José!



Vai. A tua Fé te salvou.

Lucas, 7:50

Lucas, 8: 48

Lucas, 17: 19

Lucas, 18:42

Marcos, 5: 34

Marcos, 10: 52

Mateus, 9:22

A Ziraldo Alves Pinto.

Enquanto escrevia esta tese, recebi, com muita tristeza, a notícia de seu falecimento.

Agradeço-lhe, imensamente, pela criação de um Menino Maluquinho, que, juntamente com uma menina gordinha, baixinha e dentuça, da Turma da Mônica, me fizeram um leitor e apreciador de quadrinhos.

Onde estiver, quero que saibas que seu nome ficara eternizado na história da nona arte no Brasil.

Eternamente, muito obrigado, Ziraldo!



Foto: Ana Colla. In: **MMMMM**: Mônica e Menino Maluquinho na Montanha Mágica. (Mauricio de Sousa, Ziraldo Alves Pinto e Manuel Filho. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2018, p. 130)

And art gives you a deeper look at what is going on around you.

What's recorded by artists helps us make sense of it all.[1]

Art Spiegelman.

Jornal *The Palm Beach Post*, United States of America (USA),

16 ago. 2018, p. D3.

[1] E a arte lhe dá uma visão mais profunda do que está acontecendo ao seu redor.

O que é gravado pelos artistas nos ajuda a entender tudo. (Trad. Minha)

RESUMO

Esta pesquisa de pós-graduação apresenta enquanto objeto de estudo a *graphic novel Maus*, do cartunista sueco Art Spiegelman (1948-Atual), tendo como objetivo geral realizar uma série de observações sobre tópicos acerca de identidades, influências e metáforas, encontradas nesta publicação. Os objetivos específicos recaem na intenção de: (a) Analisar de que maneira as características identitárias são engendradas e expressas ao longo desta narrativa, por meio de personagens, situações e circunstâncias; (b) Investigar quais autores, cartunistas, escritores e movimentos de época exerceram influências na construção da personalidade artística de Artie; (c) Examinar a utilização de metáforas e seus significados, produzidos através de recursos gráficos. Na obra, os alemães são ilustrados como gatos, os judeus enquanto ratos e os americanos na feição de cachorros. Metaforicamente, felinos (nazifascistas) são predadores de camundongos (judeus), simbolizando relações de poder. Igualmente, cães (estadunidenses) são mais robustos que gatos (germânicos), representando a supremacia norte-americana sobre os nazistas. Nota-se, pois, que nesta HQ, há inúmeras relações entre fatores identitários e metafóricos no decurso dos capítulos, a começar pelo modo como os personagens são desenhados. Para a composição deste trabalho em quadrinhos, Art Spiegelman utilizou-se de diferentes artifícios, entre fotografias, relatos orais, entrevistas, estudos teóricos, visitas a determinados lugares, etc. Para o desenvolvimento desta perquirição teórica, empregaram-se diferentes métodos, entre eles: (a) Metodologia Histórico-Documental, explorando fontes jornalísticas, declarações em gazetas, noticiários e arquivos semelhantes; (b) Metodologia Bibliográfica, percorrendo edições de dezenas de autores, disponibilizadas em acervos físicos e digitais, além de revistas e periódicos qualificados; (c) Metodologia Interdisciplinar, dialogando fundamentos de distintas áreas, especialmente, literatura, cinema, fotografia, nona arte, ciências humanas e sociais; (d) Metodologia Qualitativa, delineando escritas dissertativas a partir de materiais arrolados no transcurso dos capítulos. Em resultados, conclui-se que *Maus* foi produzida, em grande parte, lastreada nas influências que Art Spiegelman recebeu de outros profissionais, em movimentos anteriores, a exemplo do Expressionismo e *Underground*, os quais, nitidamente, foram transpostos para as páginas deste romance gráfico. Ademais, depreende-se que esta *graphic novel* apoia-se no uso de figuras de linguagem, por intermédio de recursos imagéticos, para expressar significados específicos, particularmente, por meio de metáforas visuais. Por fim, constata-se que esta obra quadrinística interpreta múltiplas representações identitárias, através de diversas cenas e personagens.

Palavras-Chave: *Maus*. Art Spiegelman. Identidades. Influências. Metáforas.

ABSTRACT

This postgraduate research presents as an object of study the graphic novel *Maus, by* Swedish cartoonist Art Spiegelman (1948-Present), aiming to make a series of observations on topics about identities, influences and metaphors found in this publication. The specific objectives lie in the intention to: (a) Analyze how identity characteristics are engendered and expressed throughout this narrative, through characters, situations and circumstances; (b) Investigate which authors, cartoonists, writers and movements of the time exercised influences in the construction of artistic personality of Artie; (c) Examine the use of metaphors and their meanings, produced through graphical resources. In the work, Germans are illustrated as cats, Jews as rats, and Americans as dogs. Metaphorically, felines (nazifascists) are predators of mice (jews), symbolizing power relations. Similarly, dogs (american) are more robust than cats (german), representing north american supremacy over the Nazis. It is noted, therefore, that in this comic book, there are numerous relationships between identical and metaphorical factors in the course of the chapters, beginning with the way the characters are drawn. For the composition of this work in comics, Art Spiegelman used different artworks, among photographs, oral reports, interviews, theoretical studies, visits to certain places, etc. For the development of this theoretical research, different methods were employed, among them: (a) Historical-Documentary Methodology, exploring journalistic sources, statements in gazettes, news reports and similar archives; (b) Bibliographic Methodology, covering editions of dozens of authors, made available in physical and digital collections, as well as qualified journals and journals; (c) Interdisciplinary methodology, dialoguing foundations of different areas, especially, literature, cinema, photography, ninth art, human and social sciences; (d) Qualitative methodology, outlining dissertative writings from rolled up materials in the course of chapters. In results, conclude that *Maus* was produced largely on the influences Art Spiegelman received from other professionals, in earlier movements, the example of Expressionism and Underground, which were clearly transposed into the pages of this graphic novel. Moreover, it is evident that this graphic novel relies on the use of figures of language, through imaging resources, to express specific meanings, particularly through visual metaphors. Finally, it is noted that this quadrinistic work interprets multiple identitarian representations, through various scenes and characters.

Keywords: *Maus*. Art Spiegelman. Identities. Influences. Metaphors.

RÉSUMÉ

Cette recherche postuniversitaire présente comme objet d'étude le roman graphique *Maus*, du dessinateur suédois Art Spiegelman (1948-Présent), visant à faire une série d'observations sur des sujets sur les identités, les influences et les métaphores trouvées dans cette publication. Les objectifs spécifiques sont les suivants: (a) Analyser la façon dont les caractéristiques identitaires sont engendrées et exprimées tout au long de ce récit, à travers les personnages, les situations et les circonstances; (b) Rechercher quels auteurs, dessinateurs, écrivains et mouvements de l'époque ont exercé des influences dans la construction de la personnalité artistique d'Artie; (c) Examiner l'utilisation des métaphores et leurs significations, produites au moyen de ressources graphiques. Dans le travail, les Allemands sont illustrés comme des chats, les Juifs comme des rats, et les Américains comme des chiens. Métaphoriquement, les félins (nazifascistes) sont des prédateurs de souris (juifs), symbolisant les rapports de force. De même, les chiens (américains) sont plus robustes que les chats (allemands), représentant la suprématie nord-américaine sur les nazis. Il est donc noté que dans ce comique, il y a de nombreuses relations entre des facteurs identiques et métaphoriques au cours des chapitres, à commencer par la façon dont les caractères sont dessinés. Pour la composition de cette manoeuvre en bande dessinée, Art Spiegelman a utilisé différentes stratagème d'art, entre photographies, rapports oraux, interviews, études théoriques, visites à certains endroits, etc. Pour le développement de cette recherche théorique, différentes méthodes ont été utilisées, parmi lesquelles: (a) Méthodologie Historique-Documentaire, exploration de sources journalistiques, déclarations dans des gazettes, reportages et archives similaires; (b) Méthodologie Bibliographique, couvrant des éditions de dizaines d'auteurs, disponibles dans des collections physiques et numériques, ainsi que dans des revues et revues qualifiées; (c) Méthodologie Interdisciplinaire, dialoguant les bases de différents domaines, en particulier la littérature, le cinéma, la photographie, le neuvième art, les sciences humaines et sociales; (d) Méthodologie Qualitative, décrivant les écrits de dissertation à partir de documents compilés au cours des chapitres. Dans les résultats, conclure que *Maus* a été produit en grande partie sur les influences Art Spiegelman reçu d'autres professionnels, dans les mouvements antérieurs, l'exemple de l'expressionnisme et *Underground*, qui ont été clairement transposés dans les pages de ce roman graphique. De plus, il est évident que ce roman graphique s'appuie sur l'utilisation de figures du langage, à travers des ressources d'imagerie, pour exprimer des significations spécifiques, notamment à travers des métaphores visuelles. Enfin, on remarque que cette œuvre quadriniste interprète de multiples représentations identitaires, à travers diverses scènes et personnages.

Mots-clés : *Maus*. Art Spiegelman. Identités. Influences. Métaphores.

RESUMEN

Esta investigación de posgrado presenta como objeto de estudio la novela gráfica *Maus,* del dibujante sueco Art Spiegelman (1948-Presente), con el objetivo de realizar una serie de observaciones sobre temas sobre identidades, influencias y metáforas que se encuentran en esta publicación. Los objetivos específicos caen en la intención de: (a) Analizar cómo se engendran y expresan las características identitarias a lo largo de esta narrativa, a través de personajes, situaciones y circunstancias; (b) Investigar qué autores, dibujantes, escritores y movimientos de la época ejercieron influencias en la construcción de la personalidad artística de Artie; (c) Examinar el uso de metáforas y sus significados, producidos a través de recursos gráficos. En el trabajo, los alemanes se ilustran como gatos, los judíos como ratas y los estadounidenses como perros. Metafóricamente, los felinos (nazifascistas) son depredadores de ratones (judíos), que simbolizan las relaciones de poder. Del mismo modo, los perros (estadounidenses) son más robustos que los gatos (alemanes), lo que representa la supremacía norteamericana sobre los nazis. Se observa, por lo tanto, que en esta sede, hay numerosas relaciones entre factores idénticos y metafóricos en el transcurso de los capítulos, comenzando con la forma en que se dibujan los personajes. Para la composición de esta obra en cómic, Art Spiegelman utilizó diferentes obras de arte, entre fotografías, reportajes orales, entrevistas, estudios teóricos, visitas a determinados lugares, etc. Para el desarrollo de esta investigación teórica se emplearon diferentes métodos, entre ellos: (a) Metodología Histórico-Documental, explorando fuentes periodísticas, declaraciones en gacetas, reportajes y archivos similares; b) Metodología Bibliográfica, que abarca ediciones de decenas de autores, disponibles en colecciones físicas y digitales, así como revistas y revistas calificadas; c) Metodología Interdisciplinaria, fundamentos dialogantes de diferentes áreas, especialmente literatura, cine, fotografía, noveno arte, ciencias humanas y sociales; (d) Metodología Cualitativa, que describe los escritos de disertación a partir de materiales enrollados en el transcurso de los capítulos. En los resultados, concluyen que *Maus* se produjo en gran parte sobre las influencias que Art Spiegelman recibió de otros profesionales, en movimientos anteriores, el ejemplo del expresionismo y *Underground*, que fueron claramente transpuestos en las páginas de esta novela gráfica. Además, es evidente que esta novela gráfica se basa en el uso de figuras del lenguaje, a través de recursos de imagen, para expresar significados específicos, particularmente a través de metáforas visuales. Finalmente, se observa que esta obra cuadrinística interpreta múltiples representaciones identitarias, a través de diversas escenas y personajes.

Palabras Clave: *Maus*. Art Spiegelman. Las Identidades. Las Influencias. Las Metáforas.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 14

CAPÍTULO 1 — Das Origens à Contemporaneidade: Breve Contextualização sobre a Trajetória da Nona Arte 35

1.1 Percursos e Origens dos Quadrinhos 35

1.2 Era de Ouro: Temática Bélica dos Quadrinhos e Ascensão dos Super-Heróis 51

1.3 Fim da Guerra: Personificação Maléfica das HQs e Humanização dos Super-Heróis .. 61

CAPÍTULO 2 — Movimentos Paralelos, Era Moderna e Influências de Art Spiegelman 69

2.1 *Comic Books*: Walt Disney e Influências em *Maus*, de Art Spiegelman 69

2.2 Era Moderna e Quadrinhos *Underground*: Influências Identitárias de Art Spiegelman 89

CAPÍTULO 3 — Metáforas Identitárias e Metáforas Visuais em *Maus*, de Art Spiegelman .. 134

3.1 "Você é um Homem um ou Rato?" Representações Metáforicas da Identidade Judaica em *Maus*, de Art Spiegelman 134

3.2 Máscaras: Identidades Metáforicas em *Maus* 142

3.3 Nomes, Racismo e Identidades Relativizadas (Circunstanciais) 156

3.4 Metáforas Visuais: A Mensagem Através da Imagem 163

CAPÍTULO 4 — *Maus*: Identidade Artística, Profissional e Historiográfica em Art Spiegelman 188

4.1. Identidade Artístico-Profissional Múltipla em Art Spiegelman 188

4.2 Arte, Narrativa e História: O Uso de Fotografias nas Produções de Art Spiegelman..... 195

CONSIDERAÇÕES FINAIS 233

REFERÊNCIAS 262

Obras Teóricas 262

Artigos Científicos 266

Dissertações e Teses 269

Obras Literárias 271

Dicionários e Obras Léxicas 272

Discografia 272

Artigos em Jornais, Gazetas e Periódicos 273

Quadrinhos e *Graphic Novels* 275

Revistas e *Magazines* 279

Cinematografia 279

Webgrafia 279

Legislação 282

INTRODUÇÃO

Uma obra não nasce sozinha. Historicamente, verifica-se que a humanidade caminha em ciclos, influenciados por pensadores, períodos e demais tendências. Houve tempo em que a Mitologia imperava na Grécia Antiga. Naquela civilização, predominava-se a crença em deuses como: Afrodite, Aleto, Ânteros, Apolo, Ares, Ártemis, Calíope, Circe, Cupido, Flora, Ínaco, Métis, Pomona, Somno, entre tantos outros (Cf. Giesecke, 2022). Mitos e lendas eram formas pelas quais os povos gregos tinham como explicação a origem do universo, confiando na existência de seres superiores que regiam o cosmo. Não obstante, posteriormente, os denominados pré-socráticos buscavam entendimento em leis gerais que governavam o mundo. Em seguida, Sócrates (470 a. C – 399 a. C.) propunha novos conceitos para a compreensão dos fenômenos, utilizando-se da racionalidade como instrumental analítico. Tamanha importância, este ateniense é considerado fundador da Filosofia Ocidental; e os integrantes desta *intelligentsia* são reportados como socráticos.

Na sucessão dos séculos, a Filosofia — Mãe de todas as ciências, passara por estações constituídas por novos intelectos, defendendo outros ideais, subdividindo-se em: Filosofia Antiga, Filosofia Medieval, Filosofia Moderna, Filosofia Contemporânea; além de diversas ramificações: Escola Atomista, Escola Jônica, Escola Pitagórica, Escola Eleata, Escola de Alexandria, etc. Caso similar ocorre com a historiografia, classificando-a em: Pré-História, História Antiga, História Medieval, História Clássica, História Moderna, História Contemporânea; e assim por diante.

Nas artes, incluindo a literatura, condição semelhante ocorre. No entanto, na esfera das letras, tal dissecção apresenta-se de modo mais complexo, segmentando-se em sistemas literários distintos, em vários países, reverberados por uma série de fatores: processos colonizadores, culturais, linguísticos, socioantropológicos, etc. É possível, pois, nações localizadas em continentes longínquos, falantes do mesmo idioma, deterem seus respectivos historicismos literatos. Cita-se, por exemplo, Brasil, Portugal, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe, Cabo Verde, Moçambique e Angola — todos falantes em língua portuguesa, contudo, cada qual com seus acervos literário-historiográficos.

Todavia, mesmo havendo diversificações internacionais, constata-se que estas podem perfeitamente serem persuadidas por autores de outras regiões, em diferenciados espaços

temporais. O escritor moçambicano Mia Couto (1955-Atual) ratifica a importância do romancista baiano Jorge Amado (1912-2001) na formação identitária da literatura em muitos povos da África. “De modo antecipado e sumário, a verdade é a seguinte: Jorge Amado não foi apenas o mais lido dos escritores estrangeiros nos territórios africanos de língua portuguesa. Ele foi o escritor que maior influência teve na gênese da nossa literatura” (Couto, 2012, p. 186).

Da mesma forma, grandes nomes nacionais tiveram suas escritas lastreadas em obras europeias, mencionando o maranhense Aluízio Azevedo (1857-1913), publicando *O Cortiço*, em 1890, que conforme as análises do professor Antonio Candido (1918-2017), “é claramente inspirado em *L’Assomoir*, de Émile Zola, do qual toma de empréstimo a ideia de descrever a vida do trabalhador pobre no quadro de um cortiço.” (Candido, 1991, p. 129). Além deste, o diplomata Eça de Queirós (1845-1900), em Portugal, também fora nitidamente influenciado pelo francês Émile Zola (1840-1902), bem visto em algumas de suas produções: *O Primo Basílio* (Queirós, 2017), *Os Maias* (Queirós, 2018), *A Relíquia* (Queirós, 2016), entre outros. Leitor voraz, o lisboeta Fernando Pessoa (1888-1935), ao morrer, deixara vasta biblioteca pessoal. Entre os espólios, encontram-se registros de grandes nomes, especialmente de Friedrich Schlegel (1772-1829), comprovando seu interesse pelo romantismo alemão, constatando-se, posteriormente, aproximações entre estes dois poetas (Souza, 2017, p. 413-414).

No Brasil, os romances *A Mão e a Luva* (Assis, 2021), *Ressurreição* (Assis, 1998), *Helena* (Assis, 2018) e *Iaiá Garcia* (Assis, 1994), do escritor carioca Machado de Assis (1839-1908) denotam inúmeras referências aos poemas épicos de Homero (928 a. C. – 898 a. C.), singularmente nos trechos de *Ilíada* (Homero, 2020), imitados em diversas publicações machadianas (Martins, 2020, p. 227-244). Igualmente, as poesias sentimentais do ensaísta paulistano Álvares de Azevedo (1831-1852) expressam relações filosóficas diretas com o alemão Friedrich Schiller (1759-1805), sobretudo no estilo pré-romântico (Andrade, 2008, n.p.). Em 1865, o Reverendo britânico Lewis Carroll (1832-1898) lançara seu título mais conhecido: *Alice no País das Maravilhas* (Carrol, 2010), narrando a história de uma garotinha que, subitamente, viu um coelhinho branco passando, correndo, alegando estar atrasado. Portava ele um colete e um relógio; e, impressionada com este animalzinho, resolve segui-lo, quando, inesperadamente, cai num buraco e vai parar num mundo desconhecido, vivendo emocionantes aventuras.

Pioneiro no mercado livresco, Monteiro Lobato (1882-1948) abriu a primeira editora do país — a Monteiro Lobato & Cia, alavancando lançamentos, impressões e distribuições de exemplares no Brasil. Em suas entrevistas, Lobato dizia: “Fui revolucionário nos métodos empregados” (Bignotto, 2018, n.p.), referindo-se às importantes inovações e contribuições que deixou para este setor. Entrementes, antes de se dedicar aos empreendimentos editoriais, o criador do Sítio do Pica-Pau Amarelo atuava como tradutor, vertendo inúmeras obras infantojuvenis estrangeiras para a língua portuguesa, entre elas, *Alice no País das Maravilhas*, de L. Carrol (2010), conforme visto na capa da edição abaixo.

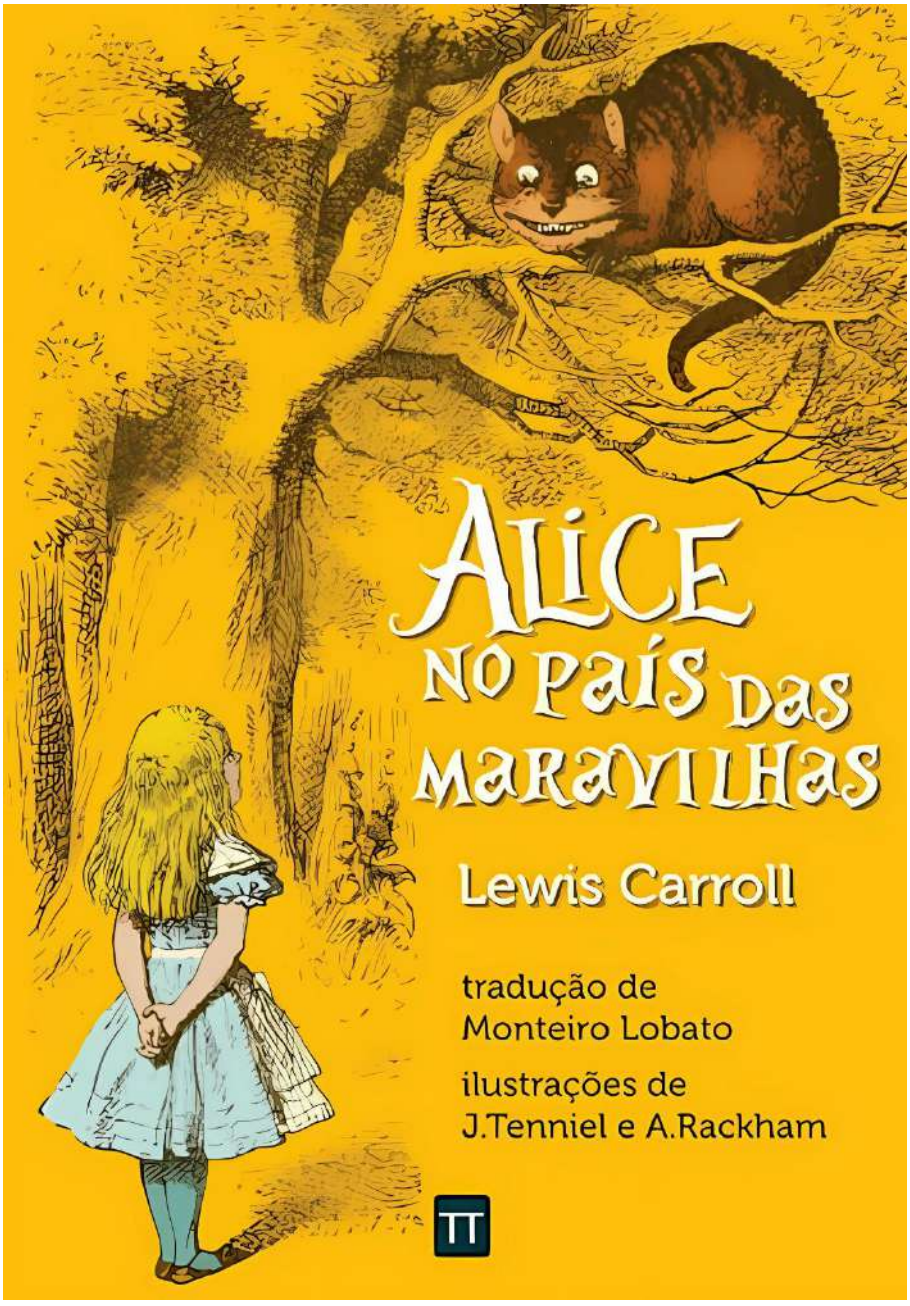


Figura 1: Capa de *Alice no País das Maravilhas* (Carrol, 2010)

Observemos as semelhanças entre os dois excertos, de ambos os escritores:

> Alice estava começando a ficar muito cansada de sentar-se ao lado de sua irmã no banco e de não ter nada para fazer: uma ou duas vezes havia espiado o livro que a irmã estava lendo, mas não havia imagens nem diálogos nele, “e para que serve um livro”, pensou Alice, “sem imagens nem diálogos?”
>
> Então, ela pensava consigo mesma (tanto podia, uma vez que o dia quente a fazia sentir-se sonolenta e esmorecida) se o prazer de fazer uma coroa de margaridas valeria o trabalho de se levantar e apanhá-las, quando repentinamente um Coelho Branco com olhos rosados passou correndo perto dela.
>
> Não havia nada de tão extraordinário nisso; nem Alice achou assim tão fora do normal ouvir o Coelho dizer para si mesmo: “Oh, céus! Uh, céus! Irei me atrasar!” (quando refletiu sobre isso depois, ocorreu-lhe que deveria ter reparado nisso, mas à hora tudo lhe pareceu bastante natural); mas quando o Coelho efetivamente tirou um relógio do bolso do colete e olhou para ele, se apressando, Alice pôs-se de pé porque lhe relampejou pela cabeça que nunca tivera visto antes um coelho nem com um bolso de colete, nem com um relógio para tirar dele e, ardendo de curiosidade, correu através do campo atrás dele e felizmente chegou bem a tempo de o ver pular para dentro de uma grande toca de coelho debaixo da cerca. (Carrol, 2010, p. 10).
>
> Uma vez, depois de dar comida aos peixinhos, Lúcia sentiu os olhos pesados de sono. Deitou-se na grama com a boneca no braço e ficou seguindo as nuvens que passeavam pelo céu, formando ora castelos, ora camelos. E já dormindo, embalada pelo mexerico das águas, quando sentiu cócegas no rosto. Arregalou os olhos: um peixinho vestido de gente estava de pé na ponta de seu nariz.
>
> Vestido de gente, sim! Trazia casaco vermelho, cartolinha na cabeça e guarda-chuva na mão — a maior das galantezas! O peixinho olhava para o nariz de Narizinho com rugas na testa, como quem não está entendendo nada o que vê.
>
> A menina reteve de medo de o assustar, assim ficando até que sentiu cócegas na testa. Espiou com o rabo dos olhos. Era um besouro que pousara ali. Mas um besouro também vestido de gente, trajando sobrecasaca preta, óculos e bengala. (Lobato, 2014, p. 11).

No decurso das narrativas, Monteiro Lobato deixa claro a repercussão de personagens de fora em seus manuscritos, citando, entre eles: o Gato de Botas, o Pequeno Polegar, Barba Azul, Chapeuzinho Vermelho (A Menina da Capinha Vermelha), Aladim e a própria Alice.

> Todos o imitaram — e foi um berreiro de deixar a gente surda. Pedrinho teve de aparecer para explicar que ainda não tinham chegado os convidados do **País das Maravilhas**. A explicação causou muita alegria, porque nenhum dos presentes esperava que o pessoal do Reino das Fadas também viesse. E essa alegria se transformou em surpresa quando o primeiro deles apareceu. Era **Aladim**, com sua lâmpada maravilhosa na mão. Chegou e foi trepando às arquibancadas, como se fosse um velho frequentador de circos. Depois chegou o **Gato de Botas** junto com o **Pequeno Polegar —** e todos bateram palmas. Depois veio a **menina da Capinha Vermelha**. E vieram Rosa Branca e sua irmã Rosa Vermelha. Rosa Vermelha apresentou-se de cabelo cortado, moda que as princesas do **Reino das Fadas** nunca usaram. Foi reparadíssimo aquilo; não houve quem não comentasse. Depois veio **Ali Babá** sem os quarenta ladrões, e vieram **Alice do País das Maravilhas** e Raggedy Ann, e quase todos que existem. [...]
>
> — Que é, Ali? **—** perguntou **Aladim**, que estava embaixo arrumando a sua lâmpada.
>
> — É Pedrinho que atiçou o cachorro num sujeito muito feio, de barba azul como um céu.
>
> — **Barba Azul! —** exclamaram as princesas assustadas. **—** Cada vez que pomos o pé no sítio de Dona Benta esse malvado aparece. Não o deixem entrar!... (Lobato, 2014, p. 336). (Grifos meus).

Por fim, no prefácio de uma das edições, Lobato explicita a vinculação de *Reinações de Narizinho* com *Alice no País das Maravilhas*.

> As crianças brasileiras vão ler a história de Alice por conta do pedido de Narizinho [a famosa personagem de Monteiro Lobato]. Tanto insistiu esta menina em vê-la em português (Narizinho ainda não sabe inglês), que não houve remédio; apesar de ser, como dissemos, uma obra intraduzível.
>
> **—** "Serve assim mesmo" – disse ela ao ler a minha tradução **—** "Dá uma ideia, embora muito pálida, como diz Emília"... (Lobato, 2014, p. 7).

Ademais, prestemos atenção nos nomes das duas protagonistas: ALICE e LÚCIA. Quase todas as letras se repetem em ambos os casos. As vogais (A e I) e as consoantes (L e C) estão presentes tanto na figura principal de Lewis Carroll quanto em Monteiro Lobato. É como se o Pai da Literatura Infantojuvenil Brasileira tivesse embaralhado os fonemas da garotinha do *País das Maravilhas* e tentado formar outro substantivo próprio para as *Reinações de Narizinho*.

Nos quadrinhos, conjunturas análogas são percebidas. Escrito por Manuel Filho (1968-Atual), com personagens de Ziraldo (1932-2024) e Mauricio de Sousa (1935-Atual), o crossover *MMMMM: Mônica e o Menino Maluquinho na Montanha Mágica* (Filho; Sousa; Ziraldo, 2018), reúne o universo MSP (Mauricio de Sousa Produções) e a turminha de Ziraldo Alves Pinto. Mônica, Cascão, Cebolinha, Magali, Franjinha e o cachorrinho Bidu se encontram com Menino Maluquinho, Bocão, Julieta, Lúcio e Junim, partindo para uma aventura no alto de uma região montanhosa. A cena abaixo, extraída desta obra, representa, metaforicamente, a simetria proporcional entre ambas as criações artísticas. De um lado, Ziraldo, com cinco personagens principais. E do outro, Mauricio de Sousa, igualmente, com cinco personagens protagonistas, totalizando os dez intérpretes desta narrativa, divididos em dois grupos, da mesma quantidade de integrantes, olhando uns para os outros, simbolicamente, como se estivessem refletindo-se diante de um espelho.



Figura 2: Cena de *MMMMM*: Mônica e o Menino Maluquinho na Montanha Mágica.
(Filho; Sousa; Ziraldo, 2018, p. 112).

Na Introdução, o roteirista deixa claramente expresso que se trata de uma referência ao crítico social germânico Thomas Mann (1875-1955), com sua obra-prima *A Montanha Mágica* (Mann, 2016).

> Foi então que me lembrei que, quando eu era criança, na biblioteca do meu avô, me deparei com um livro chamado *A Montanha Mágica*. [...]. Era um romance escrito pelo alemão Thomas Mann. De todo jeito, achei muita coincidência encontrar esse livro justo no dia em que meu avô combinou de levar meus amigos e eu para visitar a serra que rodeava nossa cidade. Lá havia um lugar cheio de mistérios que o pessoal chamava de Montanha Mágica. [...] Foi esse passeio que acabou me dando a ideia para escrever essa história! (Filho; Sousa; Ziraldo, 2018, p. 3).

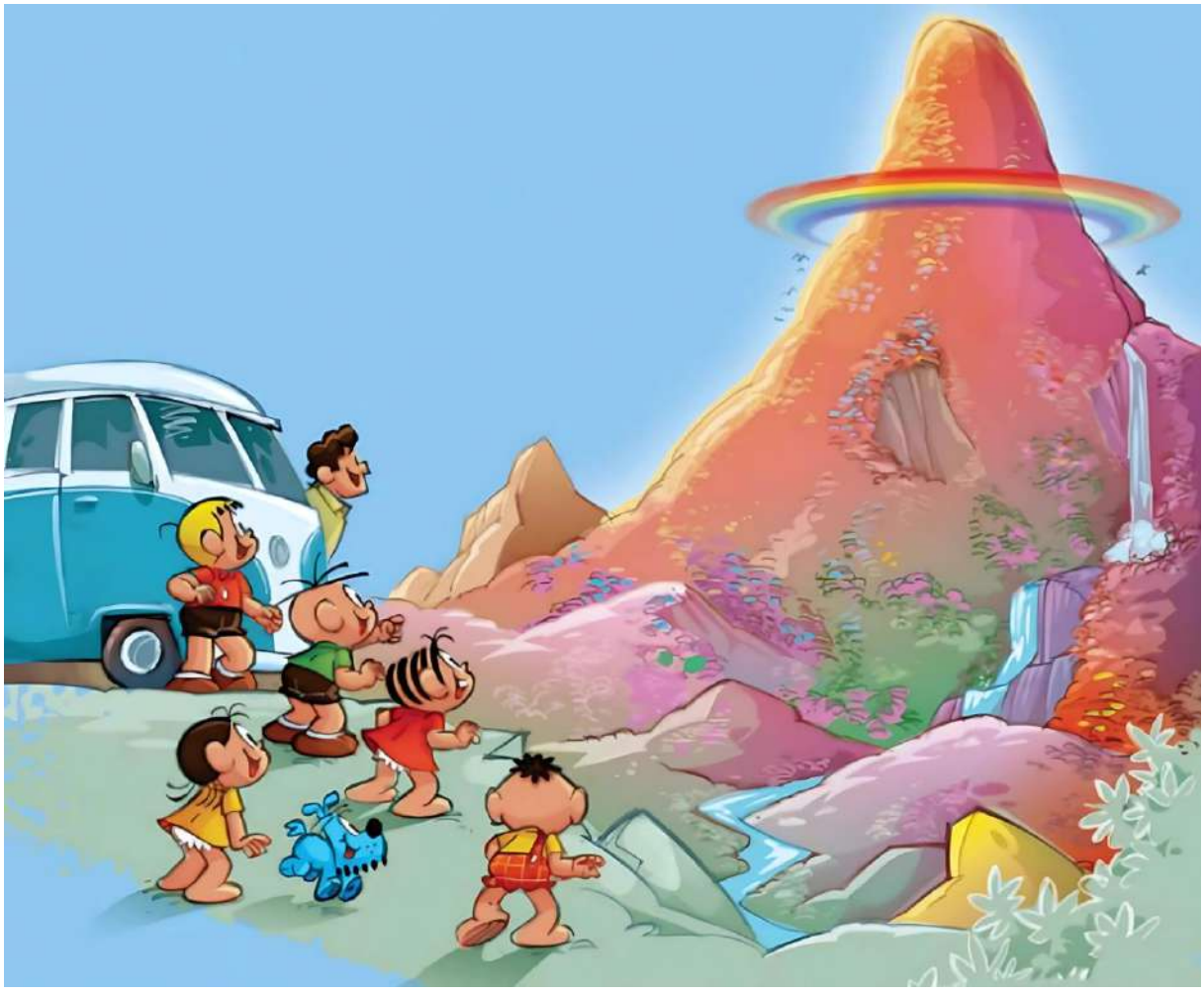


Figura 3: Cena de *MMMMM*: Mônica e o Menino Maluquinho na Montanha Mágica.
(Filho; Sousa; Ziraldo, 2018, p. 3).

Conforme a ilustração acima, observa-se que parte a narrativa do romance *A Montanha Mágica,* de Thomas Mann (2016), foi transposta graficamente para as páginas da obra de Manuel Filho, Ziraldo e Mauricio de Sousa (2018). A montanha em que se passa o enredo de T.

Mann (2016) foi reproduzida imageticamente, interpretada pelos personagens da Turma da Mônica e do cartunista Ziraldo Alves Pinto.

Identicamente, na música, inúmeros nomes do mercado fonográfico tiveram seus trabalhos estimulados por ídolos e personalidades famosas. Observemos atentamente abaixo a letra da canção *I Was Born About Ten Thousand Years Ago*, gravada por Elvis Presley (1935-1977).

I Was Born About Ten Thousand Years Ago

I saw old pharaoh's daughter bring Moses from the water

I'll lick the guy that says it isn't so

I was born about ten thousand years ago

There ain't nothing in this world that I don't know

I saved king David's life and he offered me a wife

I said now you're talking business have a chair

Yeah, I was born about ten thousand years ago

Ain't nothing in this world that I don't know

Saw Peter, Paul and Moses playing ring around the roses

I'll lick the guy that says it isn't so

I was born about ten thousand years ago

Ain't nothing in this world that I don't know

I saw old pharaoh's daughter bring Moses from the water

I'll lick the guy that says it isn't so

I was there when old Noah built the ark

And I crawled in the window after dark

I saw Jonah eat the whale and dance with the lion's tale

And I crossed over Canaan on a log

I was born about ten thousand years ago

Ain’t nothing in this world that I don’t know

I saw old pharaoh’s daughter bring Moses from the water

I’ll lick the guy that says it isn’t so

Yeah, I was born about ten thousand years ago

Ain’t nothing in this world that I don’t know

Saw Peter, Paul and Moses playing ring around the roses

I’ll lick the guy that says it isn’t so

I was there when old Noah built the ark

And I crawled in the window after dark

I saw Jonah eat the whale and dance with the lion’s tale

And I crossed over Canaan on a log

I was born about ten thousand years ago

There ain’t nothing in this world that I don’t know

I saved king David’s life and he offered me a wife

I said now you’re talking business have a chair

Yeah, I was born about ten thousand years ago

Ain’t nothing in this world that I don’t know

Saw Peter, Paul and Moses playing ring around the roses

I’ll lick the guy that says it isn’t so

VAGALUME. *I Was Born About Ten Thousand Years Ago*. Disponível em: https://www.vagalume.com.br/elvis-presley/i-was-born-about-ten-thousand-years-ago-traducao.html. Acesso em: 22 ago. 2024.

Observemos o translado da letra desta canção:

TRADUÇÃO:

Eu nasci uns dez mil anos atrás

Eu vi a filha do velho faraó trazer Moisés de dentro da água

Eu vou surrar o cara que disser que não é assim

Eu nasci uns dez mil anos atrás

Não há nada neste mundo que eu não saiba

Eu salvei a vida do rei Davi e ele me ofereceu uma

esposa

Eu disse: agora você está falando de negócios

Sim, eu nasci uns dez mil anos atrás

Não há nada neste mundo que eu não saiba

Vi Pedro, Paulo e Moisés jogando argola entre as rosas

Eu vou surrar o cara que disser que não é assim

Eu nasci uns dez mil anos atrás

Não há nada neste mundo que eu não saiba

Eu vi a filha do velho faraó trazer Moisés de dentro da água

Eu vou surrar o cara que disser que não é assim

Eu estava lá quando o velho Noé construiu a arca

E saí de fininho pela janela depois de escurecer

Eu vi Jonas comer a baleia e dançar com a cauda do

Leão

E eu passei por Canaã em uma barquinha

Eu nasci uns dez mil anos atrás

Não há nada neste mundo que eu não saiba

Eu vi a filha do velho faraó trazer Moisés de dentro da água

Eu vou surrar o cara que diz que não é assim

Sim, eu nasci uns dez mil anos atrás

Não há nada neste mundo que eu não saiba

Vi Pedro, Paulo e Moisés jogando argola entre as rosas

Eu vou surrar o cara que disser que não é assim

Eu estava lá quando o velho Noé construiu a arca

E saí de fininho pela janela depois de escurecer

Eu vi Jonas comer a baleia e dançar com a cauda do

leão

E eu passei por Canaã em uma barquinha

Eu nasci uns dez mil anos atrás

Não há nada neste mundo que eu não saiba

Eu salvei a vida do rei Davi e ele me ofereceu uma

esposa

Eu disse: agora você está falando de negócios

Sim, eu nasci uns dez mil anos atrás

Não há nada neste mundo que eu não saiba

Vi Pedro, Paulo e Moisés jogando argola entre as rosas

Eu vou surrar o cara que disser que não é assim

VAGALUME. *I Was Born About Ten Thousand Years Ago*. Disponível em: https://www.vagalume.com.br/elvis-presley/i-was-born-about-ten-thousand-years-ago-traducao.html Acesso em: 22 ago. 2024. Tradução: Vagalume.

Elvis lançou o single *I Was Born About Ten Thousand Years Ago* (*Eu Nasci Uns Dez Mil Anos Atrás*) em 1973. Três anos depois, em 1976, no Brasil, Raul Seixas (1945-1989) compõe um de seus maiores sucessos, intitulado *Eu Nasci Há Dez Mil Anos Atrás*, em parceria com o escritor Paulo Coelho (1947-Atual). Notemos abaixo as similaridades destas escritas com os versos de Presley.

Eu Nasci Há Dez Mil Anos Atrás

Um dia, numa rua da cidade, eu vi um velhinho sentado na calçada

Com uma cuia de esmola e uma viola na mão

O povo parou para ouvir, ele agradeceu as moedas

E cantou essa música, que contava uma história

Que era mais ou menos assim:

Eu nasci há dez mil anos atrás

e não tem nada nesse mundo que eu não saiba de mais

Eu vi Cristo ser crucificado

O amor nascer e ser assassinado

Eu vi as bruxas pegando fogo para pagarem seus pecados,

Eu vi,

Eu vi Moisés cruzar o mar vermelho

Vi Maomé cair na terra de joelhos

Eu vi Pedro negar Cristo por três vezes diante do espelho

Eu vi,

Eu nasci

(eu nasci)

Há dez mil anos atrás

(eu nasci há dez mil anos)

E não tem nada nesse mundo que eu não saiba de mais

Eu vi as velas se acenderem para o Papa

Vi Babilônia ser riscada do mapa

Vi conde Drácula sugando o sangue novo

e se escondendo atrás da capa

Eu vi,

Eu vi a arca de Noé cruzar os mares

Vi Salomão cantar seus salmos pelos ares

Eu vi Zumbi fugir com os negros para floresta

pro quilombo dos palmares

Eu vi,

Eu nasci

(eu nasci)

Há dez mil anos atrás

(eu nasci há dez mil anos)

E não tem nada nesse mundo que eu não saiba demais

Eu vi o sangue que corria da montanha

quando Hitler chamou toda a Alemanha

Vi o soldado que sonhava com a amada numa cama de campanha

Eu li,

Eu li os simbolos sagrados de Umbanda

Eu fui criança para poder dançar ciranda

E, quando todos paraguejavam contra o frio,

eu fiz a cama na varanda

Eu nasci

(eu nasci)

Há dez mil anos atrás

(eu nasci há dez mil anos atrás)

E não tem nada nesse mundo que eu não saiba demais

Não, não porque

Eu nasci

(eu nasci)

Há dez mil anos atrás

(eu nasci há dez mil anos atrás)

E não tem nada nesse mundo que eu não saiba demais

Não, não

Eu tava junto com os macacos na caverna

Eu bebi vinho com as mulheres na taverna

E quando a pedra despencou da ribanceira

Eu também quebrei a perna

Eu também,

Eu fui testemunha do amor de Rapunzel

Eu vi a estrela de Davi brilhar no céu

E para aquele que provar que eu tou mentindo

eu tiro o meu chapéu

VAGALUME. *Eu Nasci Há Dez Mil Anos Atrás*. Disponível em: https://www.vagalume.com.br/raul-seixas/eu-nasci-ha-dez-mil-anos-atras.html. Acesso em: 22 ago. 2024.

No cinema e nas artes plásticas, diversos pintores, diretores, produtores e demais profissionais tiveram suas forças inspiradoras originadas em outras autorias. Em 1962, o dramaturgo britânico Anthony Burgess (1917-1993) ganhou notoriedade ao editorar seu trabalho mais conhecido: *Laranja Mecânica* (Burgess, 2019). Nove anos depois, em 1971, o cineasta norte-americano Stanley Kubrick (1928-1999) adaptou esta narrativa distópica para a sétima arte, lançando o longa-metragem homônimo, repetindo o sucesso do livro. Alex Delarge, adolescente sociopata, após uma tentativa frustrada de assalto a uma residência, é preso em flagrante e levado para a delegacia. No tribunal, é condenado a quatorze anos de prisão em regime fechado.

O *frame* da página a seguir retrata alguns presidiários andando em voltas no pátio da casa de detenção. Não obstante, a crítica artística percebeu que Kubrick havia montado o *set* da filmagem baseado no quadro *Prisoners Exercising* [Cf. imagem subsequente], do impressionista holandês Vicent van Gogh (1853-1890). E este, por sua vez, produziu a mesma pintura a partir da ilustração *Newgate Exercise*, do desenhista francês Gustave Dore (1832-1883). [Cf. gravura em preto e branco na página seguinte].



Figura 4: Cena do filme: *Laranja Mecânica*. Direção: Stanley Kubrick (1971)

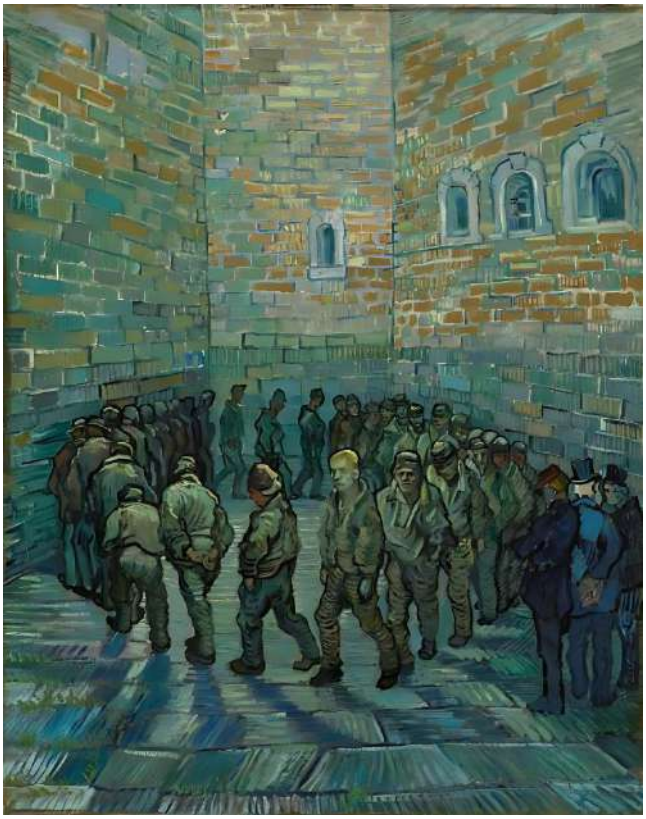


Figura 5: *Prisoners Exercising*. Vicent van Gogh. WIKIPEDIA COMMONS. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Newgate-prison-exercise-yard.jpg. Acesso em 22 ago. 2024.

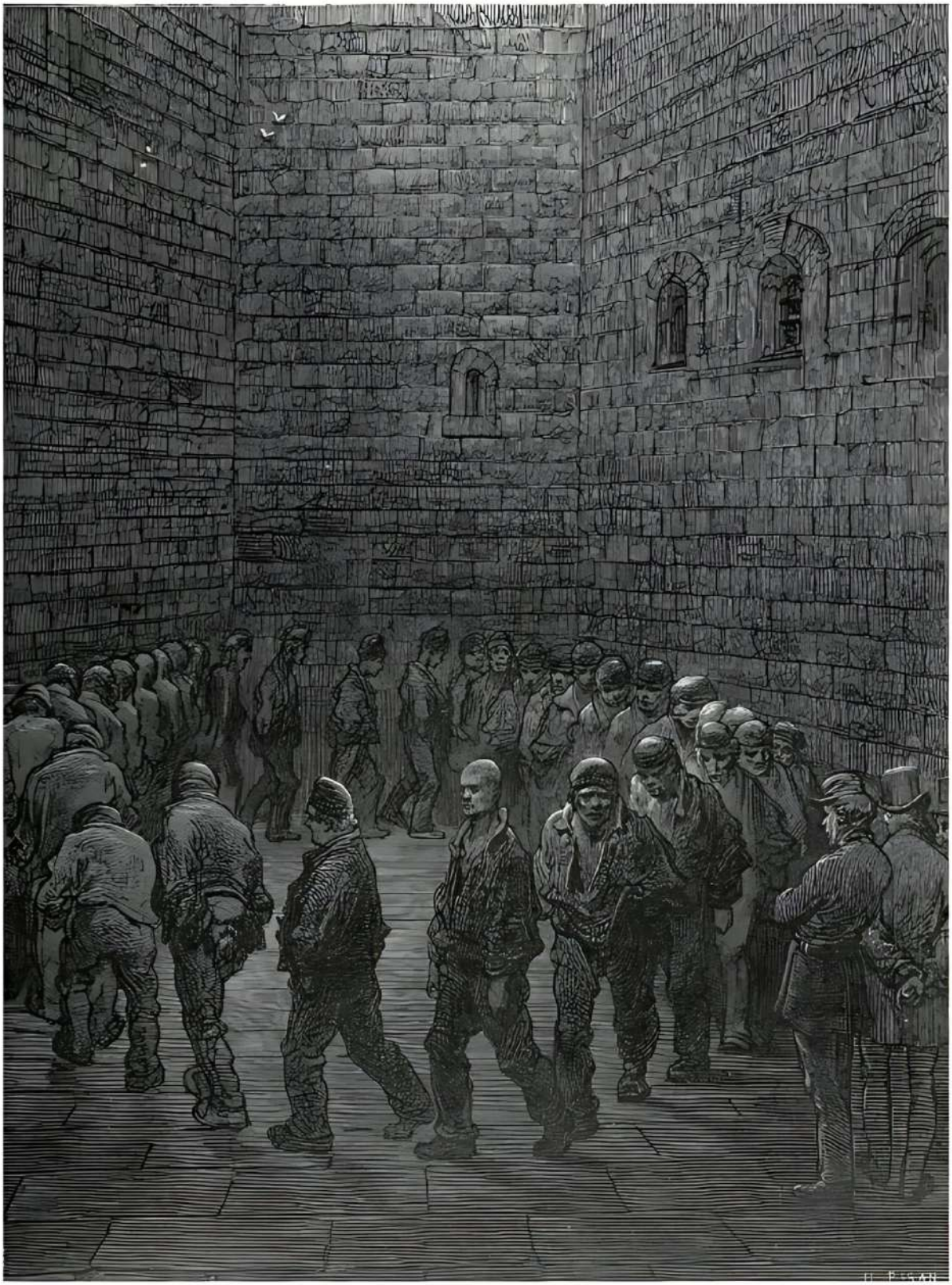


Figura 6: *Newgate Exercise*. Gustave Dore. WIKIPEDIA COMMONS. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Newgate-prison-exercise-yard.jpg. Acesso em: 22 ago. 2024.

Em vista das argumentações expostas, observa-se, pois, que nenhuma obra, expressão sociocultural ou manifestação artística surge isoladamente. Inúmeras tendências somente se formam pelo fato de haver grande massa de adeptos que se identificam com determinadas inovações, constituindo escolas, estilos, doutrinas, etc. O ser humano é um sujeito extremamente influenciável, aderindo a grupos militantes, religiosos, filosóficos, etc. Machado de Assis não começara a produzir obras realistas sozinho. O Bruxo do Cosme Velho, antes de lançar *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (Assis, 2019), era leitor voraz de autores do realismo europeu, entre eles, Eça de Queirós e Émile Zola. Além destes, Machado também recebeu influências do escritor francês Xavier de Maistre (1763-1852), particularmente da obra *Viagem ao Redor do Meu Quarto* (Xavier, 2023), concebida durante um momento de clausura, por penalidade corretiva, no período em que atuava enquanto militar.

> Xavier de Maistre era um nobre militar francês e, certo dia, se viu punido com um confinamento disciplinar por uma briga que se desenrolou em um duelo. Escrever foi a sua saída, e, a cada página, ele se vinga da pena, munido de todo cinismo e ironia que só um castigo desses pode provocar. O resultado é esta obra perene, que inspirou Machado de Assis em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. (Fremder, 2023. In: Maistre, 2023, p. 95)

As influências de Xavier de Maistre sobre Machado de Assis não se limitam apenas à estrutura literária, mas também no teor filosófico, sobretudo metafísico, apropriado pelo romancista brasileiro, incluindo a narrativa, estilo de escrita e composição de personagens.

> CÁRCERE: O ESCRITOR FRANCÊS QUE VIAJOU SEM SAIR DO QUARTO.
>
> Reeditado no Brasil, clássico de Xavier de Maistre influenciou a obra de Machado de Assis e é leitura certeira para os rigores da quarentena. No prólogo à quarta edição de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis comenta, entre suas influências, Xavier de Maistre e sua "maneira livre". Pois essa liberdade na escrita é o que leva a se dirigir diretamente ao leitor, característica que remete à fase madura do Bruxo do Cosme Velho. Como Brás Cubas, o narrador da *Viagem* debate consigo mesmo a validade da própria obra, faz capítulos-relâmpago, ziguezagueia entre as digressões. O *Velho Diálogo de Adão e Eva*, célebre capítulo de *Memórias Póstumas*, em que Brás Cubas e Virgília interagem por meio de reticências que dão ao leitor a tarefa de imaginar o que está dito ― ou feito — foi antecipado no capítulo 12 de *Viagem ao Redor do Meu Quarto*, trecho que consiste de várias linhas pontilhadas com as palavras "colina" ao meio.

> Mas a mais importante influência de Xavier de Maistre para Machado de Assis está no sistema filosófico satírico criado pelo francês, aliás apresentado no livro de uma forma que parece ter sido escrita com a grandiloquência de Quincas Borba: “Este capítulo se destina exclusivamente aos metafísicos. Ela há de lançar uma nova luz sobre a natureza do homem: ele é um prisma por meio do qual será possível analisar e decompor as faculdades humanas, distinguindo a força animal dos raios puros da inteligência”.
>
> Ao introduzir o leitor a esse esquema, De Maistre divide o ser humano em duas metades: animal e alma, par análogo a corpo e mente. Um realiza as funções mecânicas, locomotivas, fisiológicas e repetitivas a fim de deixar a contraparte livre para se elevar por meio do pensamento. Essa divisão, aliás, é replicada nas *Memórias Póstumas*, mais especificamente no capítulo *As Pernas*, quando Brás Cubas fala sobre como chegou distraidamente ao hotel em que iria jantar: “Sim, pernas amigas, vós deixastes à minha cabeça o trabalho de pensar em Virgília, e dissestes uma à outra: — Ele precisa comer, são horas de jantar, vamos levá-lo ao Pharoux”. (Jornal *O Estado de S. Paulo*, 11 out. 2020, p. H6.)

Além de Machado de Assis, Xavier de Maistre também influenciou outros autores, de diferentes países, bem visto nas publicações de *Viagens na Minha Terra* (Garret, 2015), do dramaturgo lusitano João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett (1799-1854), *A Arte de Viajar* (Botton, 2012), do romancista suíço Alain de Botton (1969-Atual), e alguns contos do ensaísta argentino Jorge Luis Borges (1899-1986).

> No conto *O Aleph*, do escritor argentino Jorge Luis Borges, o pretencioso poeta Carlos Argentino pretende compor um poema que descreva todo o planeta Terra, em cujos versos ele cita a *Viagem* de De Maistre. O personagem observa que “o ato de viajar era inútil; nosso século XX havia transformado a fábula de Maomé e a Montanha; as montanhas agora, convergiam para o moderno Maomé”. No conto, o poeta só consegue empreender sua jornada porque no porão da velha casa de seus pais há um Aleph, “um dos pontos do espaço que contém todos os outros pontos”, como explica ao narrador, ou, “o lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do planeta, vistos de todos os ângulos”.
>
> Esse conceito de Borges alude à *Viagem* do Conde de Maistre, em que o autor encarcerado, ao dissertar a respeito de sua biblioteca ― outro elemento fundamental na obra borgiana — alega viajar, de dentro do quarto, “da expedição dos argonautas à Assembleia dos Notáveis, das profundezas dos infernos à última estrela fixa para lá da via Láctea, aos confins do universo, às

> portas do caos". De Maistre ainda escreve que "todos os países, todos os mundos e todos os seres que existiam entre esses dois termos, tudo isso é meu". (André Cáceres. *Cárcere*: O Escritor Francês que Viajou sem Sair do Quarto. Jornal *O Estado de S. Paulo*, 11 out. 2020, p. H6)

Igualmente, Aluísio Azevedo, quando publicou *O Cortiço* (Azevedo, 2016), *O Mulato* (Azevedo, 1994) e *Casa de Pensão* (Azevedo, 1992), já havia lido os títulos naturalistas de Eça e Zola.

Ao longo da carreira, o escritor estadunidense Stephen King (1947-Atual) vendeu mais de 350 milhões de exemplares, traduzidos para dezenas de países. Há alguns anos, o mestre do terror publicou o livro *Sobre a Escrita: A Arte em Memórias* (King, 2015), relatando curiosidades sobre sua trajetória e repassando técnicas de redação criativa. Hoje, King ocupa o topo entre os recordistas do mercado editorial. Entretanto, no início, vejamos como ele se comportava em relação à sua identidade literária:

> Você pode acabar adotando um estilo de que goste muito, e não há nada de errado com isso. Quando li Ray Bradbury na juventude, comecei a escrever como ele — tudo verde e assombroso e visto por uma lente manchada pela gordura da nostalgia. Quando li James M. Cain, passei a escrever de um jeito objetivo e cru, com enredos pesados. Quando li Lovecraft, minha prosa ficou exuberante e intrincada. (King, 2015, p. 134).

Ou seja, à medida que Stephen King tinha contato como novos romancistas, era influenciado por eles. E é deste modo que se formam movimentos literários, estéticos, musicais, etc. E tal fato não se apresenta de forma negativa. Pelo contrário. De acordo com ele mesmo, a imitação estilística é "uma forma perfeitamente honrada de se começar como escritor" (King, 2015, p. 147).

Esta pesquisa de pós-graduação tem como objeto de estudo a *graphic novel Maus*, do cartunista Art Spiegelman (1948-Atual), tendo como escopo principal as questões sobre influências, identidades e metáforas — tópicos que se relacionam entre si ao longo desta investigação científica. Observa-se que a constituição das identidades (culturais, artísticas, sociais, religiosas, etc.) são decorrentes de processos históricos, e sobretudo, de influências. Os diferentes movimentos, manifestações, escolas e demais correntes artísticas, literárias, filosóficas, teológicas, e de outras naturezas são provenientes de exteriorizações anteriores.

Dificilmente um autor, pensador, artista, músico, escritor que não tenha sua identidade

artística, profissional e cultural influenciada por outras personalidades. Muitas vezes, estas influências assumem proporções gigantescas, gerando doutrinas teóricas, metodológicas, artísticas, entre outras representações. Karl Marx (1818-1883), por exemplo, com seus ideais, fundou a denominada corrente marxista, angariando milhares de adeptos por todo o mundo, influenciando intelectuais de grande popularidade, citando, entre alguns deles, Antonio Gramsci (1891-1937), na Itália; Paulo Freire (1921-1997), no Brasil; e tantos outros, em diversos continentes. Na Idade Média, São Tomás de Aquino (1225-1274) demonstrava, claramente, fortes influências aristotélicas. Grande parte do acervo produzido por São Tomás apresentava abstrações de Aristóteles (384- a.C – 322 a.C), filósofo da Grécia Antiga.

O primeiro capítulo deste estudo de pós-graduação tem como intento expor, sinteticamente, os principais fatos, personalidades e expressões que construíram, ao longo do tempo, este gênero artístico, incluindo, neste itinerário, algumas explanações sobre Art Spiegelman — roteirista, escritor e cartunista de *Maus* (Spiegelman, 2009), objeto desta tese de doutoramento. Nenhuma HQ nasce "do nada". Todos os lançamentos, projetos, coletâneas, personagens, desenhistas e demais produções em quadrinhos são consequências de expansões de ideias, que, por conseguinte, se constituem enquanto correntes artísticas, atraindo adeptos e simpatizantes, e, *a posteriori*, engendram tendências, influenciando outras gerações. Faz-se necessário percorrer, sucintamente, as veredas trilhadas pelos quadrinhos, a fim de entender, cronologicamente, as diferentes fases e períodos da nona arte ao longo do tempo.

O segundo capítulo aborda, especificamente, as diversas influências de Art Spiegelman, desde sua infância, passando pela adolescência, até a fase adulta. Observa-se que a identidade profissional e artística deste cartunista foi construída a partir das influências de terceiros que recebeu durante décadas, não apenas de ilustradores, mas também de revistas, semanários e demais publicações que lia com certa frequência. Pelo fato de ter nascido em fins dos anos 1940, Artie passou sua infância e juventude imerso nos movimentos artísticos e quadrinistas das décadas de 1950 a 1980, os quais influenciaram diretamente sua formação profissional. Nesta época, os Estados Unidos viviam momentos de muitas transformações, impulsionados por deslocamentos migratórios, miscigenação entre etnias, fusão entre diferentes culturas, resultando, assim, no surgimento de novas expressões artísticas, bem visto na música, nas artes visuais, cinema, teatro, e particularmente, nos quadrinhos.

O terceiro capítulo discorre sobre as metáforas gráficas e identitárias encontradas em *Maus*, de Art Spiegelman. Não por coincidência, Artie publicou uma obra intitulada *Metamaus*

(Spiegelman, 2022), revelando os bastidores da produção desta HQ. Etimologicamente, *Metamaus* denota a junção de duas palavras: *Meta* — alusivo às metáforas utilizadas neste romance gráfico; e *Maus* — em relação ao título de sua obra-prima (Spiegelman, 2009). Observa-se que Art Spiegelman recorreu ao uso de diversas metáforas para a composição desta narrativa. Em *Maus*, os judeus são desenhados como ratos, os alemães enquanto gatos, os americanos na feição de cachorros, e os poloneses não-judeus com aspectos de porcos. Dessa forma, verifica-se o emprego de recursos metafóricos para a representação das nacionalidades dos personagens. Além disso, em várias situações, Spiegelman explora outras maneiras de expressar significados por meio de artifícios simbólicos, a exemplo das máscaras, que, figuradamente, reproduzem interpretações intencionais, como trocas de identidades, manipulação de personalidades, falsificações propositais de características natas, entre outras simulações.

E por fim, o quarto e último capítulo transcorre acerca das múltiplas identidades que Art Spiegelman assume, simultaneamente, enquanto cartunista, historiador, pesquisador, roteirista, escritor, letrista, entrevistador, entre outras funções. Na grande maioria das vezes, bem visto nas bancas de revistas, muitas HQs são produzidas em equipe. Um letrista se encarrega das grafias dos balões e diálogos. Um ou mais roteiristas se concentram na escrita do *script* da narrativa. Um colorista (caso a edição demandar) assume a incumbência de avivar as ilustrações com as respectivas cores. E assim por diante. Entretanto, em *Maus*, verifica-se que Artie desempenhou diferentes papéis, compondo esta *graphic novel* desde o esboço das imagens, à mão, passando pelos quadros, letras, onomatopeias, além do roteiro, capa e demais elementos. Outrossim, este capítulo tenciona demonstrar a influência e utilização de registros fotográficos na elaboração de *Maus*. Grande número de cenas desta *graphic novel* foi concebido a partir de fotos, tanto familiares quanto de terceiros. No decurso deste romance gráfico, verifica-se o aprazimento de Artie pelas fotografias, muitas delas interpostas em colagens, em diversas páginas de *Maus* (Spiegelman, 2009) e *Metamaus* (Spiegelman, 2022).

Portanto, tenciona-se percorrer nesta perquirição científica dessemelhantes caminhos que levem a analisar as diferentes metáforas, identidades e influências exercidas sobre Art Spiegelman que acabaram, por sua vez, transparecendo em suas obras, especialmente em *Maus*, que ratificam a relevância destes elementos na construção de sua personalidade artística e profissional.

CAPÍTULO 1

DAS ORIGENS À CONTEMPORANEIDADE: BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO SOBRE A TRAJETÓRIA DA NONA ARTE

A grande mágoa da minha vida é nunca ter feito quadrinhos.

Pablo Picasso

1. 1. PERCURSOS E ORIGENS DOS QUADRINHOS

Torna-se complexo determinar exatamente a gênese das HQs. Há indícios de formas primitivas desta expressão artística ainda na pré-história, a partir de pinturas rupestres, encontradas em paredes das cavernas (Vergueiro, 2020, p. 8); no Egito Antigo, com imagens gravadas no interior das pirâmides; no decurso do período imperial inglês, transmitindo acontecimentos através da utilização de ilustrações; na efervescência da Revolução Francesa, disseminando ideias por meio de gravuras, impressas em folhetins (Cunha, 2021, p. 13); e assim por diante.

Alguns pesquisadores das artes defendem a origem dos quadrinhos na Ásia, especialmente na Índia, China e regiões circunvizinhas. No século V do calendário cristão, sacerdotes contadores de histórias, conhecidos como Bhopas, andarilhavam pelo território asiático, levando consigo rolos de tecidos, denominados *Phad* (ou *Par*), nos quais eram estampadas figuras de seus protagonistas, entre guerreiros, semideuses e demais personagens. Continuamente, estes nômades religiosos passavam de cidade em cidade, transmitindo seus conhecimentos com auxílio destas reproduções iconográficas, pintadas em panos de seda. Dessa forma, estes monges foram responsáveis pela disseminação de práticas espirituais, como o Budismo; e igualmente, estéticos, na qualidade de precursores dos quadrinhos e tiras de jornais, atravessando longínquas extensões geográficas, entre Pérsia, Japão e continente europeu (Campos, 2022, p. 27-31).

Entretanto, há discordâncias entre diferentes estudiosos sobre o tema, aceitando-se, pois, que haja dessemelhantes locais de nascimento da nona arte, concomitantemente. Investigadores

das civilizações pré-colombianas, pré-maias, povoações africanas e outras culturas apontam indícios de manifestações semelhantes aos quadrinhos em períodos anteriores. Na Austrália, alguns aborígenes nativos tinham por costume fazer uso de cascas de árvores como suporte para desenhos. Outrossim, determinados especialistas da História da Arte Oriental sustentam que a origem das HQs esteja entre os povos chineses antigos, uma vez que estes já possuíam jornais desde o século IX, veiculando notícias, críticas e informações permeadas por ilustrações primitivas (Campos, 2022, p. 32-35).

Na primeira metade dos Oitocentos, o artista gráfico Rodolphe (Rudolf) Töpffer (1799-1846) destacava-se publicando seus trabalhos em semanários, ganhando notoriedade com diversas produções, entre elas: *Historie de M. Jabot*, *Historie de Monsieur Crépin*, *Docteur Festus*, *Monsieur Pencil*, *Histoire d'Albert*, *Histoire de Monsieur Cryptogame e Monsieur Trictrac*, e demais títulos. As contribuições de Töpffer foram extremamente significativas para a evolução da nona arte. Muitos pesquisadores consideram-no como precursor e criador dos quadrinhos modernos, influenciando cartunistas de gerações posteriores (Scoville; Alves, p. 228-229). A partir de Töpffer, os quadrinhos daquela época se aproximavam da aparência visual das HQs atuais. Assim, nota-se que as obras deste artista se constituíam, figuradamente, como um esboço dos quadrinhos contemporâneos.



Figura 7: *Histoire de Monsieur Jabot*, de Rodolphe Töpffer (Scoville; Alves, 2018, p. 229)

Na Figura 7, observam-se os traços do artista, embora simples e feitos com poucos recursos (para aquele período), sem cores, sem arte-final, produzidos de modo artífice, contudo, visivelmente, ratificando o talento do autor. Notam-se, nos detalhes, as bordas laterais, superiores e inferiores, que foram incorporadas aos trabalhos dos quadrinistas subsequentes, encontrados em milhares de revistas da atualidade. Característica peculiar das histórias de Rodolphe Töpffer são os relatos de viagens, alternando entre lugares e paisagens ao longo das narrativas, exaltando a natureza e o sentimento de patriotismo (Rauch, 2021, p. 8). Igualmente, nota-se a identidade pedagógica nas elucidações deste cartunista, externalizando heranças naturalistas filosóficas de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), incentivando a formação de caravanas e excursões escolares de alunos do século 19, impulsionando novas metodologias educacionais, apoiadas em passeios recreativos, bem como leituras de textos em quadrinhos, promovendo, assim, o incentivo ao ensino, cultura e aprendizagem. Além da função instrucional, Töpffer também é reconhecido pelos trabalhos em caricatura, reputado ainda hoje como pioneiro nas artes caricaturais, abrindo caminhos para outros profissionais deste segmento (Rauch, 2021, p. 17). Na imagem abaixo, alguns professores recebem um grupo de alunos que acabavam de retornar de uma excursão, convidando-os a entrar em sala de aula para discutir o que que haviam aprendido durante a viagem.



Figura 8: *Voyages en ZigZag* (1854), de Rodolphe Töpffer.

Seu pioneirismo na nona arte rendeu-lhe o título de *Father of the Comic Strip* (Na tradução literal, *Pai da História em Quadrinhos* ou *Pai da Banda Desenhada*). Sessenta anos antes das HQs entrarem nas páginas dos jornais norte-americanos, Rodolphe Töpfler já lançava diversas edições ilustradas (Cf. Kunzle, 2007). Embora falecido em 1846, há mais de cento e setenta anos, este artista gráfico ainda permanece presente nas leituras de milhares de fãs pelo mundo. Uma de suas principais obras, intitulada *Monsieur Jabot*, editorada no Brasil em 2017, é considerada por muitos críticos como a primeira revista em quadrinhos da história da nona arte. Abaixo, observa-se uma cena desta publicação, em traços rudimentares, pelo fato de ter sido produzida utilizando somente pena e tinta nanquim — recursos disponíveis na tecnologia daquela época.

> **HQ Suíça de 1833 ganha primeira edição brasileira.**
>
> 'Monsieur Jabot', de Rodolphe Töpfler, é considerada por alguns a mais antiga obra em quadrinhos do mundo.
>
> Desenhada em 1831 pelo suíço Töpfler e publicada em 1833, ela é considerada uma das primeiras HQs do mundo. A história do homem que dá nome ao livro é contada em tiras sequenciais desenhadas a bico de pena e nanquim.
>
> (Jornal *Folha de S. Paulo*, 24 mar. 2017, p. C3).



Figura 9: Cena de *Monsieur Jabot*, de Rodolphe Töpfler.
(Jornal *Folha de S. Paulo*, 24 mar. 2017, p. C3)

Durante séculos, gazetas e periódicos se encarregaram de propagar trabalhos de ilustradores, desenhistas e demais artistas visuais, reproduzidos em páginas de reportagens, classificados e seções de anúncios, impressos através de prensas e maquinários tipográficos. Esses foram os mecanismos midiáticos pelos quais as *comics* perpassaram épocas, antes de ganharem edições próprias, lançadas em editoras especializadas. Nos Estados Unidos, por intermédio de veículos jornalísticos, as HQs eclodiram o *boom* internacional, sobretudo com a estreia do personagem Yellow Kid, em 1895, do cartunista americano Richard Felton Outcault (1863-1928), considerado marco da história dos quadrinhos, despertando atenção de milhares de leitores (Moya, 1977, p. 35; Veronezi; Schimitt, 2010, p. 21).



Figura 10: *Yellow Kid* (1895), de Richard Felton Outcault (Moya, 1986, p. 22)

Até então, a configuração dos quadrinhos era composta por ilustrações, e abaixo delas (ou nas laterais), havia uma caixa de texto, exibindo mensagens escritas, relacionadas aos desenhos, conforme visto na Figura 11. No entanto, Yellow Kid surgia como uma inovação no panorama gráfico da nona arte, empregando, doravante, balões de fala (Callari, 2016, p. 30; Patati; Braga, 2006, p. 16), tornando a leitura mais fluída e agradável. Além disso, as frases passavam a ser conjugadas em primeira pessoa (do singular ou plural), denotando o protagonismo dos personagens, abandonando a antiga explanação de um narrador que explicava os fatos sob o arquétipo de enunciados em parágrafos. A ideia foi tão bem aceita que, doravante, os demais cartunistas aderiram à nova identidade artístico-visual, permanecendo dessa forma até os dias de hoje.

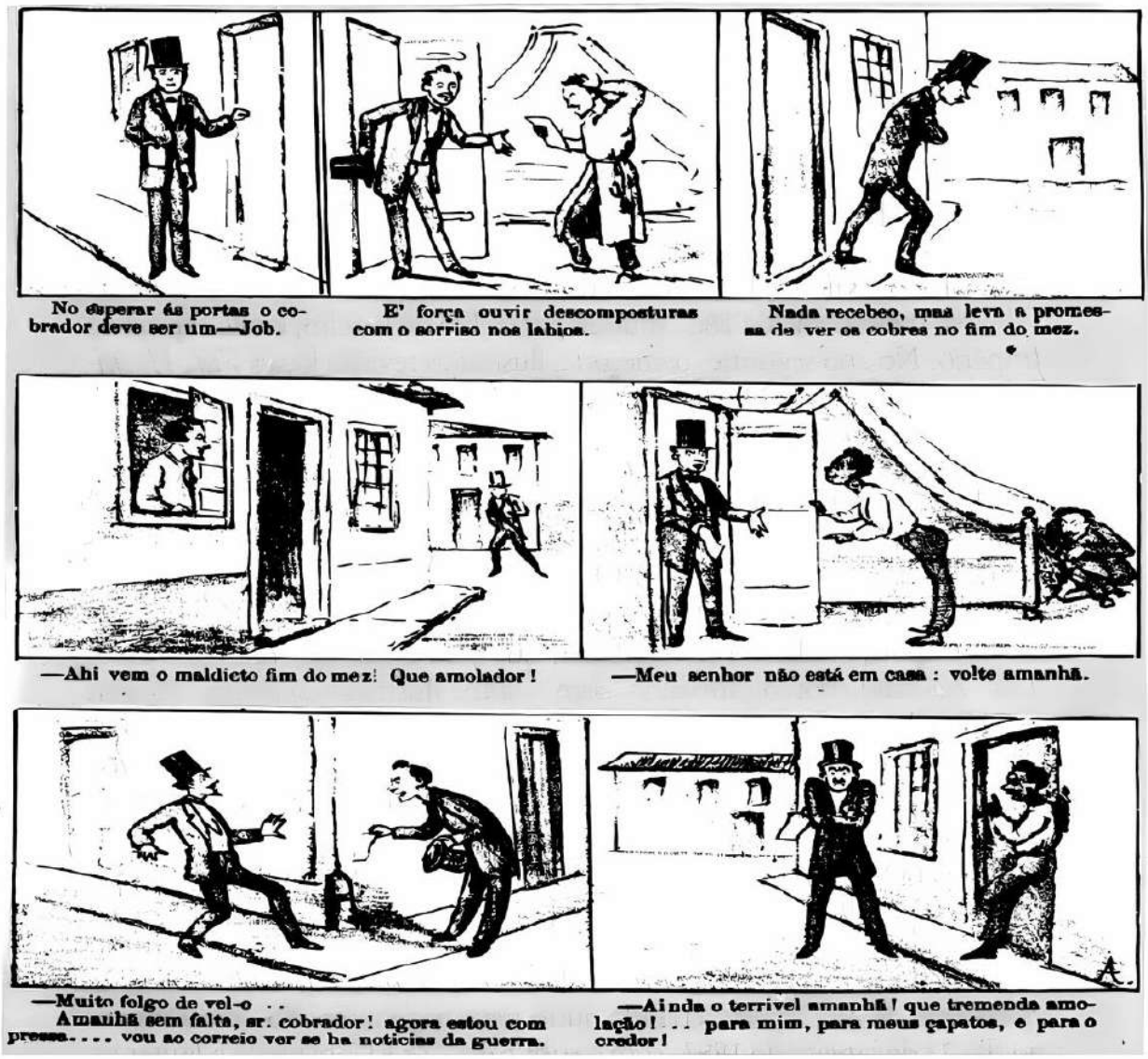


Figura 11: *As Cobranças* (1867), de Angelo Agostini (Moya, 1986, p. 19)

Yellow Kid despontava na contramão dos parâmetros das histórias em quadrinhos. Até então, as narrativas retratavam personas da sociedade, com temas formais, manifestando finalidades pedagógicas, excursionistas (bem visto no caso de Rodolphe Töpffer), econômicas, religiosas, culturais, entre outros tópicos. Inusitadamente, o cartunista Richard Felton Outcault criava a efígie de um menino pobre, careca, que se vestia atrapalhadamente com uma camisola amarela (e grande para o seu tamanho de criança), morador de um beco localizado num bairro na periferia da cidade, e que estava sempre acompanhado de animais. As inovações do Menino Amarelo causavam estranheza por parte do público e da crítica. Primeiro, Yellow Kid reformulou a estética dos quadrinhos, substituindo as legendas de texto por balões, conforme discorrido anteriormente. Mais adiante, algumas publicações traziam outra renovação, dispensando agora os balões de fala e inscrevendo-os nas roupas do infante, servindo suas vestimentas como suporte para as mensagens. Em fevereiro de 1976, o Garoto Amarelo comemorava 80 anos, lembrado por diversos veículos de comunicação, devido à sua importância na trajetória da nona arte e dos jornais. Hoje, muitas premiações levam o nome de Yellow Kid (Patati; Braga, 2006, p. 15). Em 1982, Art Spiegelman foi laureado com o Prêmio Yellow Kid Award, pelo Internacional Comics Festival, na Itália (Spiegelman, 1998, p. 102), pelo trabalho desenvolvido em *Maus* (Spiegelman, 2009).



Figura 12: Yellow Kid com textos na roupa do personagem (Scoville; Alves, p. 233)

Metaforicamente, Yellow Kid representava um menino, filho de imigrantes ou refugiados de outros países e regiões, alguns tentando se proteger das guerras ou regimes tirânicos, direcionando-se para a América, na esperança de encontrar uma vida melhor, atraídos pela fama de um lugar mágico, carregado de oportunidades. Porém, ao ali se aportarem, deparavam-se com a realidade, descobrindo que, efetivamente, tratava-se de mais um território imbuído por diferenças sociais, segregações étnicas e religiosas, conforme o texto abaixo, publicado numa edição comemorativa, em 2020.[2]

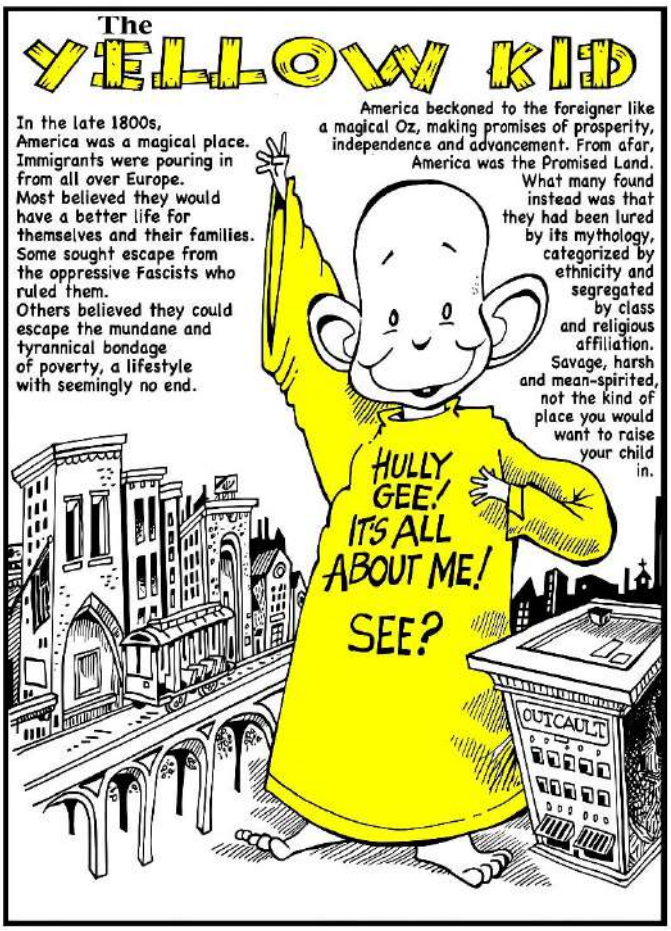


Figura 13: Yellow Kid, Edição Comemorativa

(Hully Gee Its The Yellow Kid. United States of America: Moordam, 2020, p. 2)

[2] O Garoto Amarelo.

No final de 1800, a América era um lugar mágico. Imigrantes estavam chegando de toda a Europa. A maioria acreditava que teria uma vida melhor para si e suas famílias. Alguns buscaram escapar dos fascistas opressivos que os governavam. Outros acreditavam que poderiam escapar da escravidão mundana e tirânica da pobreza, um estilo de vida aparentemente sem fim. A América acenou para o estrangeiro como um Mágico de Oz, fazendo promessas de prosperidade, independência e avanço. De longe, a América era a Terra Prometida. O que muitos descobriram foi que foram atraídos por sua mitologia, categorizados por etnia e segregados por classe e afiliação religiosa. Selvagem, duro e mesquinho, não é o tipo de lugar em que você gostaria de criar seu filho. (*Hully Gee Its The Yellow Kid*. United States of America: Moordam, 2020, p. 2). (Trad. Minha).

Na contramão, em vez de ostentar heróis ou celebridades temporais, Yellow Kid retratava a pobreza, ambientado em cortiços e habitações coletivas, localizadas em subúrbios e periferias, reproduzindo personagens mundanos, em situações do dia a dia, entre brigas, confusões e outras contrariedades, conforme ilustração e título abaixo: WHAT THEY DID TO THE DOG-CATCHER IN HOGAN'S ALLEY.[3]

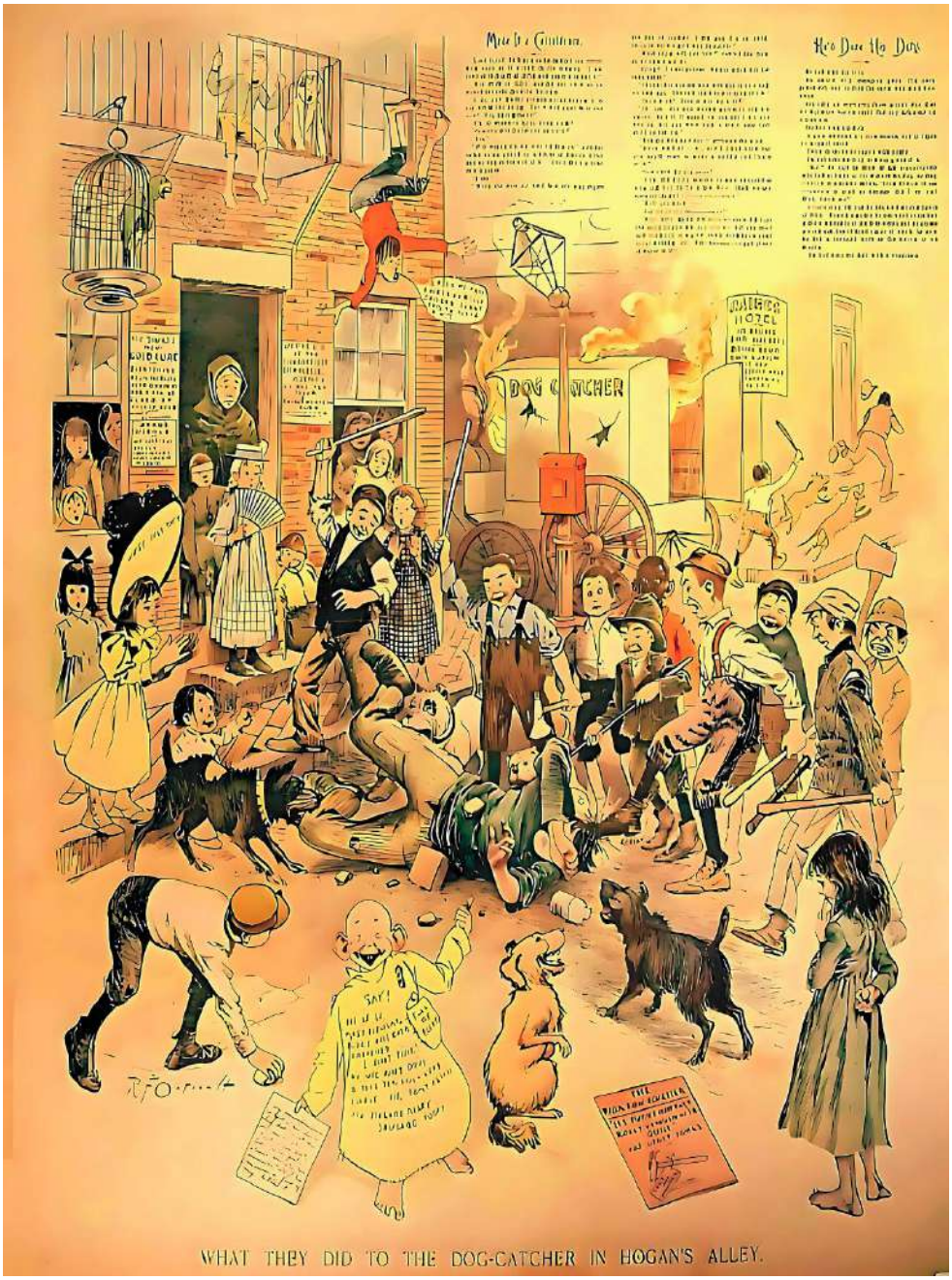


Figura 14: Yellow Kid e Confusão no Beco de Hogan.
The Yellow Kid Comics Strips Rare Cartoon Collection Year 1895 to 1898, by Richard F. Outcault's, julho de 2024, p. 43.

[3] O QUE ELES FIZERAM COM O CAÇADOR DE CÃES NO BECO DE HOGAN. (Trad. Minha).

Abaixo, observa-se uma publicação de *O Globo*, ratificando a relevância de Yellow Kid, considerado, sem dúvidas, o primeiro personagem (Patati; Braga, 2006, p. 16) da história das HQs. Na sequência, um registro histórico: a primeira aparição do Menino Amarelo em cores, em 1896. Embora a edição original, do *New York World*, tenha impressão colorida, a imagem abaixo, de *O Globo*, encontra-se em escalas de cinza pelo fato de, à época, no Brasil, os jornais ainda não apresentarem tecnologia de colorização multipigmentada.

> **"Yellow Kid" faz oitenta anos hoje: foi a primeira história em quadrinhos.**
>
> No dia 16 de fevereiro de 1896, o jornal "New York World", de Joseph Pulitzer, resolveu que passaria a testar sua rotatividade a cores, utilizando o amarelo, única cor que já havia demonstrado boa impressão para colorir o camisolão de um garoto baixinho, careca e orelhudo, personagem constante das aventuras do bairro "Hogan's Alley", desenhadas por Richard F. Outcault. Era o nescimento da "imprensa amarela", e do "Yellow Kid", a primeira história em quadrinhos. Apesar de inúmeros puristas negarem este privilégio de primogenia ao Garoto Amarelo, lembrando os antecedentes hieróglios egípcios, a coluna de Trajano em Roma, ou as Imagens D'Epinal da França, ninguém pode contestar que a história de Outcault foi a primeira a reunir os elementos que propiciaram a caracterização e polularização do gênero: personagem constante, com personalidade definida e o uso do balão para a fala de alguns participantes da história. Foi com o Yellow Kid que os jornais descobriram que os quadrinhos ajudam a vender, e se dispuseram a incentivar a criação, estabelecendo as estruturas básicas para uma nova profissão. O grande desenvolvimento dos quadrinhos se deu através dos veículos de comunicação de massa, como os jornais, tanto em tiras diárias como nas páginas dominicais coloridas, exatamente onde surgiu o Yellow Kid de Oucault. (Jornal *O Globo*, 16 fev. 1976, p. 31).



O grande show de cães na Avenida M'Googan, primeira aparição do Yellow Kid a cores, no "New York World" de 16 de fevereiro de 1896

Figura 15: Primeira Publicação em Cores de Yellow Kid, em 1896. (*O Globo*, 16 fev. 1976)

No fim do mesmo ano, no auge do sucesso, Yellow Kid ganhava uma página inteira dedicada a este personagem, numa mensagem de Natal (Merry Christmas), publicada no *New York Journal*, em dezembro de 1896.

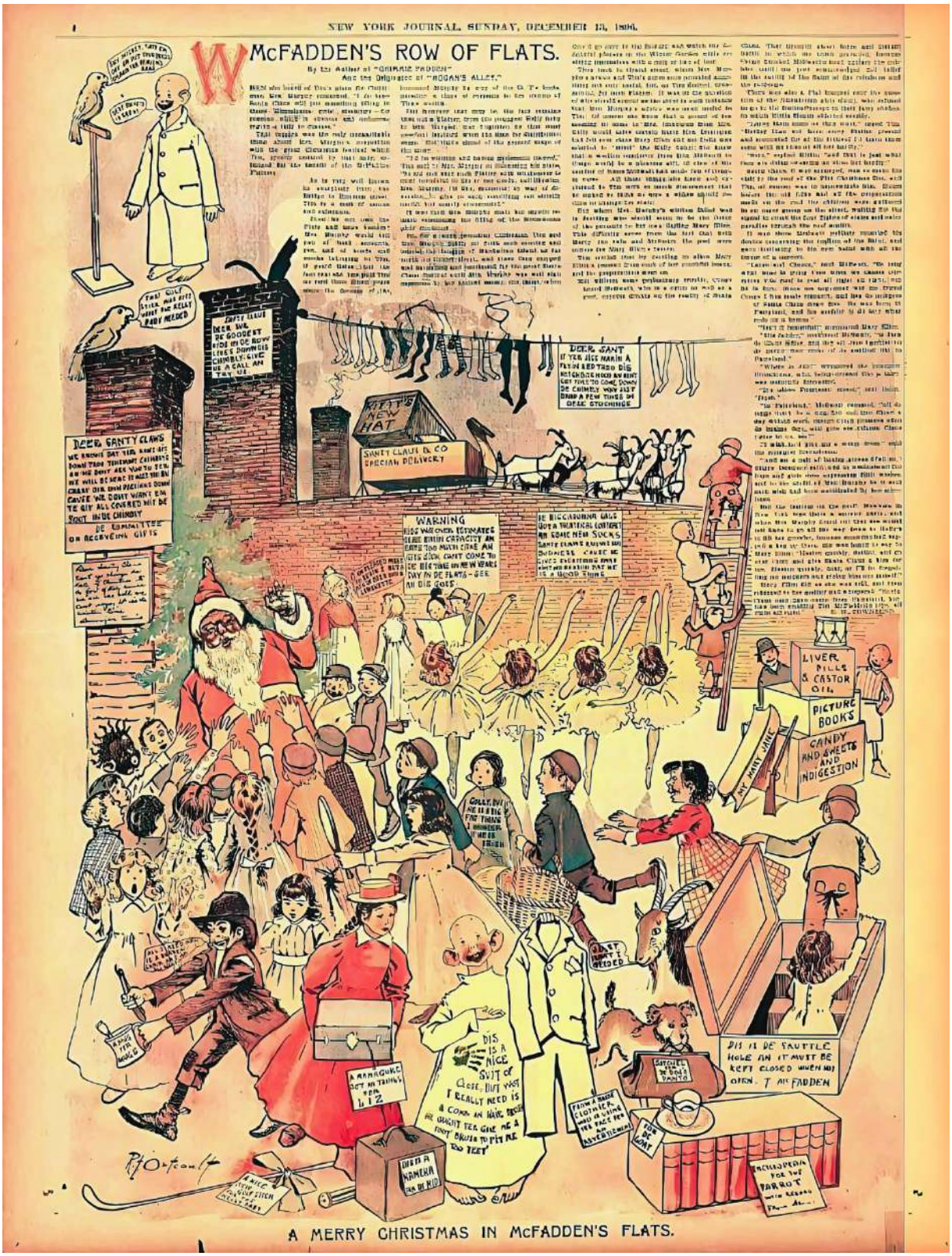


Figura 16: *The Yellow Kid Comics Strips Rare Cartoon Collection Year 1895 to 1898*, by Richard F. Outcault's, julho de 2024, p. 20.

Inicialmente, Yellow Kid era publicado nas páginas de gazetas. Entretanto, em decorrência do êxito alcançado entre os leitores, este personagem ganhou revista própria, em 1897, conforme visto abaixo, nas nove primeiras edições publicadas naquele ano.



Figura 17: *Yellow Kid*, n. 1, 1897.

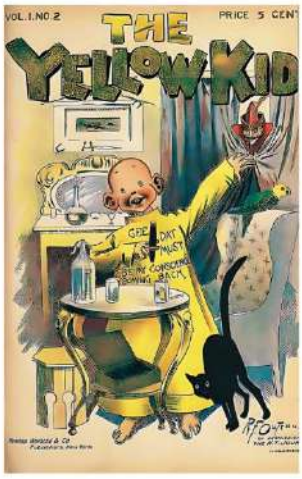


Figura 18: *Yellow Kid*, n. 2, 1897.



Figura 19: *Yellow Kid*, n. 3, 1897.



Figura 20: *Yellow Kid*, n. 4, 1897.



Figura 21: *Yellow Kid*, n. 5, 1897.



Figura 22: *Yellow Kid*, n. 6, 1897.

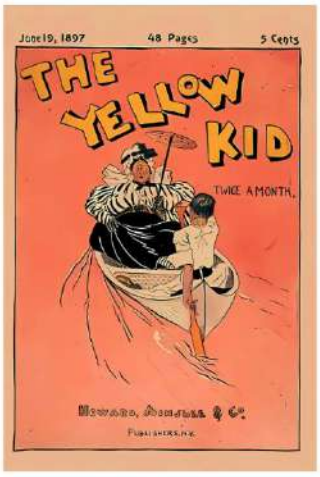


Figura 23: *Yellow Kid*, n. 7, 1897.



Figura 24: *Yellow Kid*, n. 8, 1897.



Figura 25: *Yellow Kid*, n. 9, 1897.

A partir de Yellow Kid, vários cartunistas começaram a criar trabalhos utilizando paletas de cores. Até então, a normalidade era produzir histórias comumente em preto e branco (ou escalas de cinza). Influenciados por Yellow Kid, inúmeras tiras, revistas e HQs apresentavam, doravante, nova aparência visual, agora colorida, abandonando a antiga perspectiva monocromática, especialmente tendendo para o amarelado, em decorrência do sucesso deste personagem. Em 1905, o artista gráfico Winsor McCay (1869-1934) lança a coleção *Little Nemo in Sluberland*, concebendo um protagonista menino, mergulhado num universo imaginário, alternando entre realidade e fantasia, tendo contato com seres fantásticos, em narrativas surreais (Scoville; Alves, 2018, p. 236). Da mesma forma que Yellow Kid, *Little Nemo* também era veiculado inicialmente nas páginas de jornais, em suplementos de domingo, e sequencialmente, ganhando edições próprias. Semelhante a Yellow Kid, os tons em amarelo predominavam em várias cenas. Abaixo, à esquerda, numa tiragem de 1907, o cenário de fundo, o leão e outros detalhes apresentam pigmentações amarelas. Na figura 27, caso análogo ocorre. Novamente, prevalece na ambientação a matiz amarelada, além do chapéu de um dos personagens, que aparece ajoelhado. Nesta publicação, percebe-se que até os nomes *LITTLE NEMO e SUMBERLAND* (em caixa alta, acima) também são escritos em amarelo. Em fins do século 19 e início do 20, muitos ilustradores recorriam a esta cor para a composição de suas obras. Estava "na moda" (ou em evidência) a utilização de tonalidades amarelas nos quadrinhos, movidos pela tendência do sucesso de Yellow Kid.

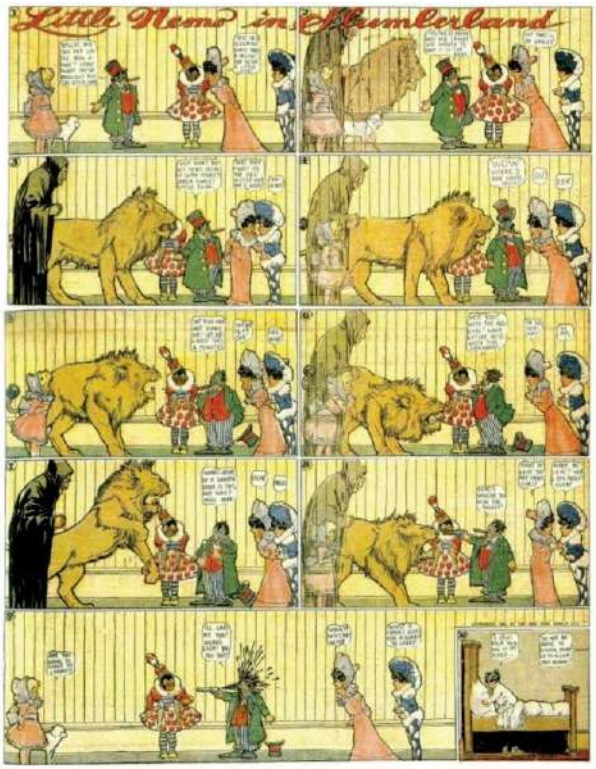


Figura 26: Little Nemo (1907)

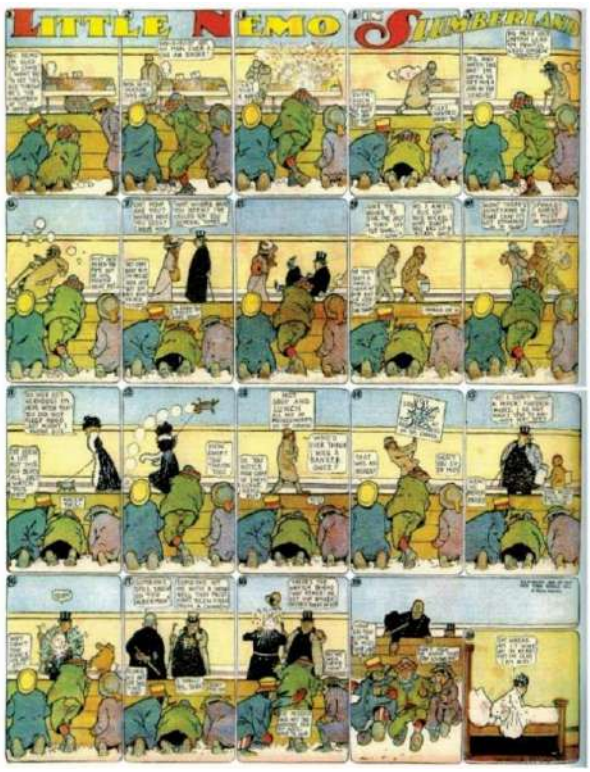


Figura 27: Little Nemo (1909)

Muitos pesquisadores costumam dividir a trajetória das HQs no século 20 em períodos, especificamente, em eras: Era de Ouro, Era de Bronze, Era de Prata (Callari, 2016, p. 21; Cunha, 2021, p. 15), cada qual com suas peculiaridades. Seria praticamente impossível para qualquer autor, mesmo que numa obra densa e de extrema profundidade, descrever absolutamente todos os cartunistas, manifestações quadrinísticas, edições e demais publicações referentes à nona arte, porquanto que, especialmente na contemporaneidade, há milhares de títulos, trabalhos e ilustradores espalhados por todos os continentes. Ademais, número incalculável de artistas gráficos (de certa forma, anônimos, ou pouco conhecidos entre o público) se dedicam a esta esfera cultural, lançando trabalhos autônomos ou com apoio de financiamentos coletivos.

Esta investigação científica faz uso de referenciais teóricos no quesito da historiografia dos quadrinhos, de autoria de críticos e estudiosos desta área, citando Álvaro de Moya (Moya, 1977; 1986), Sidney Gusman (Gusman, 2015), Carlos Patati e Flávio Braga (Patati; Braga, 2006), Manoel de Souza e Maurício Muniz (Souza; Muniz, 2020), Rogério Campos (Campos, 2022), Victor Callari (Callari, 2016), Barbara Postema (Postema, 2018), Dan Mazur e Alexander Danner (Mazur; Danner, 2014), Brian Robb (Robb, 2017), entre outros.

Entre estes, Professor Álvaro de Moya destaca-se entre os pioneiros e principais nomes nacionais sobre a trajetória das HQs, dedicando grande parte da vida aos estudos dos quadrinhos. Reconhecido também na Europa, participou de diversos congressos, seminários e eventos destinados à nona arte. Enquanto docente, ministrava disciplinas tendo como escopo debates e ensinamentos acerca da historiografia dos quadrinhos, publicando, outrossim, livros, ensaios, artigos e demais produções sobre o tema, incentivando leitores, admiradores, alunos e pesquisadores a se debruçarem sobre este segmento artístico. Álvaro tinha em seu círculo de amigos diversos artistas renomados internacionalmente, entre eles, o cartunista norte-americano Will Eisner (1917-2005).

> A mais bela história que ouvi sobre Will Eisner me foi contada por Álvaro de Moya. Desde 1958, época em que Will trabalhava para agências do governo americano, ilustrando manuais didáticos, Álvaro era amigo dele. Ele me contou sobre os encontros marcados com Will na frente de edifícios que só resistiam na memória da juventude do criador de Spirit, o herói sem superpoderes. Quando Álvaro chegava nestes encontros, percebia Will desolado, repetindo: “O edifício não existe mais”. Eisner tratou deste tema em quase todos os seus romances gráficos, em especial na terceira e última fase de sua carreira. (Felipe Hirsch, Jornal *O Globo*, 30 ago. 2010, p. 2)

Em 1951, Moya foi um dos organizadores da I Exposição Nacional de Histórias em Quadrinhos, fundando um grupo de estudos designado a este gênero cultural, denominado Studioarte.

> **Na I Exposição Nacional de Histórias em Quadrinhos**
>
> São Paulo, 19 — (Especial para O GLOBO) — Inaugurou-se, hoje, na sede do Centro de Cultura e Progresso, à rua José Paulino, 64, no Bom Retiro, a I Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos, organizada por um grupo de jovens que, levados pelo mesmo ideal, formaram o "Studioarte". São desenhistas amadores, que se lançaram ao empreendimento visando sobretudo a propagar a nova arte em nosso país, a exemplo do que ocorreu nos Estados Unidos, França, Itália e outras nações europeias.
>
> A iniciativa não tem finalidade de lucro. A exposição tem caráter elucidativo, didático, técnico, artístico, guardando, porém, a devida acessibilidade ao público. Como objetivo dos seus promotores, poderá dizer-se que ela consiste em mostrar no povo o extraordinário índice artístico alcançado pelas histórias em quadrinho — que consideram o mais novo processo de exteriorização adotado pelo homem. [...]
>
> Os três componentes do "Studioarte" — Syllas Roberg, Jayme Cortez e Álvaro de Moya — partem do princípio de que a arte é universal, não se justificando o combate aos desenhistas estrangeiros a pretexto de defesa dos autores nacionais, quando ainda não os temos em condições de aproveitamento.
>
> — Generalizou-se aqui no Brasil, onde ainda não apareceu um crítico sequer ou literato que entendesse, o péssimo costume daqueles que, no aparecimento das primeiras letras, no nascimento do cinema, etc., revoltaram contra a juventude e procuraram cercá-la de adjetivos desairosos. Psicólogos de "Torres de Marfim", alheios às situações modernas, falam hoje de histórias em quadrinhos como se estivessem reclamando a respeito do "Super-Homem", do "Capitão Marvel" e outros personagens conhecidos, sem, entretanto, analisar mais detidamente o problema - disse-nos Álvaro de Moya.
>
> (Jornal *O Globo*, 20 de junho de 1951, p. 4).

Em 14 de agosto de 2017, Álvaro de Moya faleceu em decorrência de um acidente vascular cerebral (AVC), entrando para a história dos estudos em quadrinhos, deixando acervo e contribuições valorosas sobre esta temática para as conjunturas nacional e internacional.

Morre pioneiro no estudo de quadrinhos

Álvaro de Moya, morto aos 87 anos, abraçou o gênero nos anos 1950, quando pais e educadores condenavam as HQs

O autor, professor e pesquisador Álvaro de Moya, tido como um dos principais pesquisadores de histórias em quadrinhos do país, morreu nesta segunda-feira (14) aos 87 anos em decorrência de um AVC (acidente vascular cerebral). Ele foi o primeiro a abraçar o segmento, quando pais, professores e psicólogos consideravam o gênero prejudicial à formação das crianças. Em 1951, ao lado de colegas, Moya foi responsável por organizar a Primeira Exposição Internacional de Histórias em Quadrinhos, em São Paulo, que apresentou as HQs como arte — algo inédito. “Ele foi o pioneiro das histórias em quadrinhos no Brasil. Acreditava no potencial do gênero em expressar sentimento, e me inspirou a também acreditar”, diz o professor da USP Wadomiro Vergueiro. Ao lado de mais uma colega, Moya e Vergueiro foram responsáveis por fundar o Observatório de Histórias em Quadrinhos da USP. No campo teórico, Moya foi autor do clássico "Shazam" (1970), primeiro livro brasileiro inteiramente dedicado à análise de HQs. Em vez de discutir só aspectos práticos dos quadrinhos, a obra também debate as influências pedagógicas do gênero e defende que as HQs devem ser levadas mais a sério pela academia. (Jornal *Folha de S. Paulo*, 15 ago. 2017, C4, p. 37)



Figura 28: Registo fotográfico de Álvaro de Moya. (*Folha de S. Paulo*, 15 ago. 2017)

1.2 ERA DE OURO: TEMÁTICA BÉLICA DOS QUADRINHOS E ASCENSÃO DOS SUPER-HERÓIS

Em 1933, Jerome Siegel [Jerry Siegel] (1914-1996) e Joseph Shuster [Joe Shuster] (1914-1992), dois jovens aficionados por quadrinhos, tiveram a ideia de criar um personagem dotado de superpoderes, com porte musculoso, usando uma capa vermelha e uniforme azul. A aparência era estranha. Um homem usando uma cueca por cima da calça, e cinto amarelo. No início, visitando editoriais, apresentando o personagem, inúmeras portas foram fechadas, considerando-o "fantástico demais" (Moya, 1986, p. 144). A narrativa prévia tinha como título *The Reign of the Superman* [na tradução livre: *O Reinado do Super-Homem* ou *O Reino do Super-Homem*] (Leshem, 2021, p. 5), porém não conseguiu agradar os editores-chefes, permanecendo no anonimato até 1937. Siegel e Joe receberam diversas críticas, desde o roteiro até as ilustrações. Muitos depreciavam o projeto desses dois estudantes, afirmando que o *script* não era convincente e que os desenhos eram incipientemente primitivos (Leshem, 2021, p. 6), não se assemelhando a trabalhos profissionais. Além disso, os dois adolescentes eram judeus, agravando a situação, em vista do movimento antissemita que se fazia presente naquele período.

Superman reunia em si vários elementos que, simultaneamente, o constituíram com a identidade de um sobre-humano. O poder de voar, o fato de ser proveniente de outro mundo, força física, capacidade de derrubar paredes com sopro, audição biônica, entre outros atributos denotavam heranças da mitologia grega (Castro, 2020, p. 81). O nome, Super-Homem, foi retirado da obra *Assim Falava Zaratustra* (Nietzche, 2023), do filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900), que idealizava o conceito de *Übermensch*, denotando a figura de um homem superior ou super-homem (Robb, 2017, p. 39). A silhueta atlética de Superman foi inspirada nas páginas de *Physical Culture Magazine* (Trad: *Revista Cultura Física*), que trazia matérias sobre halterofilismo, enaltecendo indivíduos corpulentos, símbolo da masculinidade da época (Leshem, 2021, p. 10). Algumas chamadas desse personagem tinham como evocação uma frase interrogativa: "É um pássaro?... É um avião...? É um homem" (Moya, 1977, p. 62), que posteriormente, se tornou um bordão entre os fãs. Em consequência da ascensão das HQs, o mercado direcionado a esse nicho editorial crescia exponencialmente, estimulando milhares de jovens a ingressar como cartunistas profissionais. Muitos, que antes tinham o desenho como hobby, transformavam esse lazer em ofício, sonhando um dia serem reconhecidos como grandes celebridades (Patati; Braga, 2006, p. 68). Inicialmente sem êxito, Siegel e Shuster foram trabalhar nos jornais, onde continuaram atuando no segmento de quadrinhos. No entanto, em

1938, uma publicação de Superman surpreendeu o público. Os dois criadores do Homem de Aço enviaram pelos Correios uma amostra original, endereçada a um periódico. Por sorte, J. S. Liebowitz, um dos editores, interessou-se pelo manuscrito e autorizou a veiculação numa edição de um *magazine* (Moya, 1977, p. 62). A história de um bebê vindo de um misterioso planeta chamado Krypton, dentro de uma capsula espacial, entregue posteriormente a um orfanato, que estranhamente apresentava força sobrenatural, despertava o interesse dos leitores. Em seguida, o menino foi acolhido e adotado pelo casal Kent, até então sem filhos, e batizado com o nome de Clark Kent (Moya, 1986, p. 145). Os roteiros de Jerry Siegel e as ilustrações de Joe Shuster explodiam em poucas semanas, mudando a conjuntura dos quadrinhos até os dias atuais.

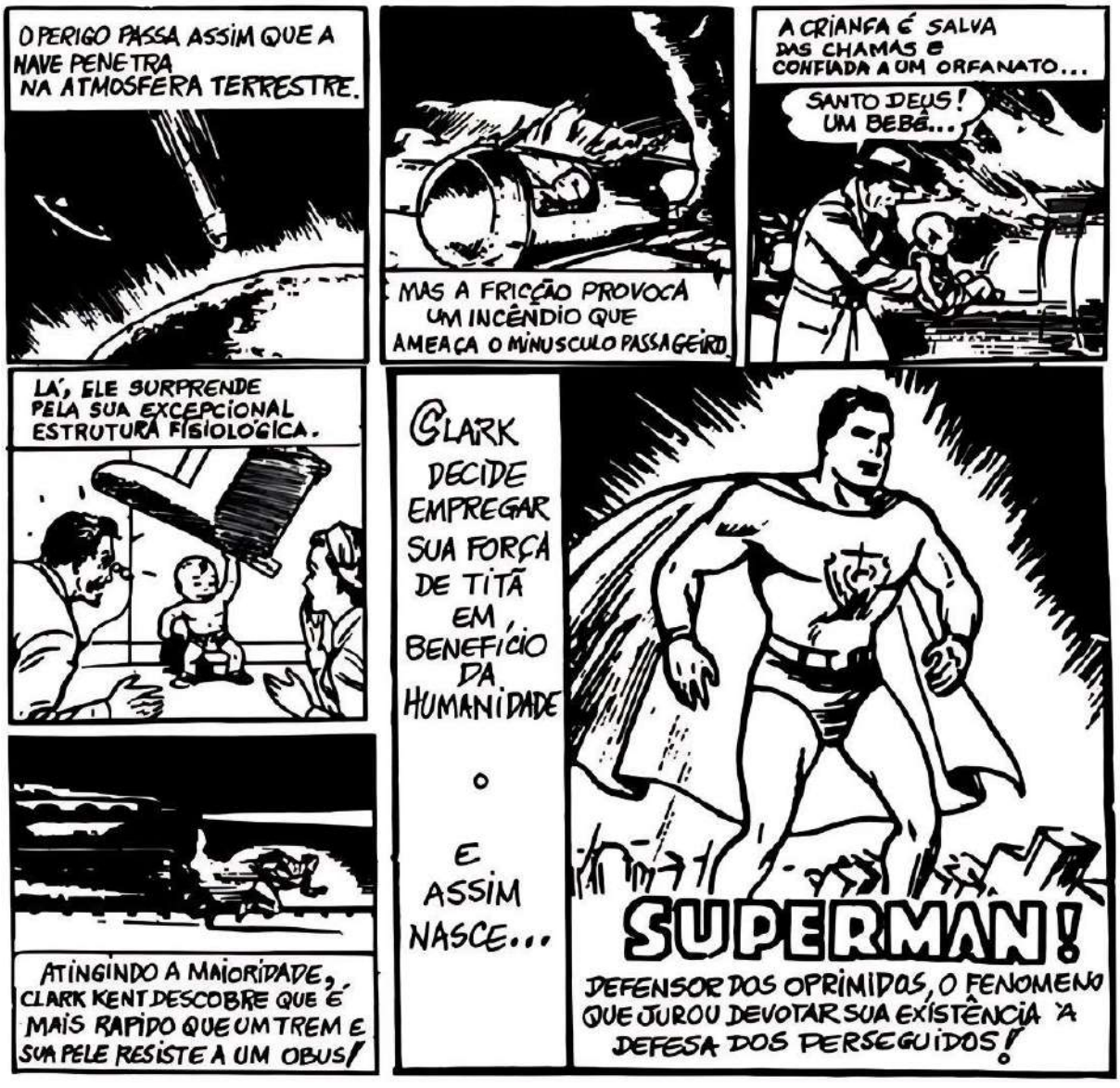


Figura 29: Primeira publicação de Superman, em 1938 (Moya, 1986, p. 143)

O sucesso de Superman impulsionava as vendas dos exemplares, chegando a duplicar as tiragens em pouco tempo de circulação. Tamanha aceitação do público, em alguns meses, este super-herói ganhava sua própria revista.



Figura 30: Primeira Capa de Superman, em 1938 (Schuster; Siegel, 2013)

Na figura 30, observa-se o Super-Homem levantando um carro com a força dos braços, demonstrando poderes sobrenaturais. Ao fundo, nota-se um cenário de fim de mundo, apocalíptico, denotando que a humanidade vivia iminentemente assolada por ameaças do mal. Nesse contexto, surgia a identidade de um indivíduo dotado de habilidades extraordinárias, capaz de defender o planeta contra os ataques malignos. Fato é que Superman entra para a história dos quadrinhos sob duas vertentes. Inicialmente, por se apresentar como o primeiro super-herói da trajetória das HQs, inaugurando esse gênero artístico (Campos, 2022, p. 59; Cunha, 2021, p. 13; Moya, 1977, p. 62). A partir dele, nascem todos os outros super-heróis, criados cada qual por seus respectivos autores e cartunistas, impulsionados pelo sucesso de Superman (Moya, 1977, p. 65; Callari, 2016, p. 25; Robb, 2017, p. 37). E segundo, em razão deste personagem instituir a identidade da denominada Era de Ouro dos quadrinhos (Cunha, 2021, p. 19), tendo como característica central a criação dos super-heróis e, mais adiante, a participação de alguns deles nas temáticas da Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

No ano seguinte, em 1939, Robert Kahn (Bob Kane, 1915-1998) e Milton Finger (Bill Finger, 1914-1974) criavam o personagem Batman, instigados pela repercussão positiva do Homem de Aço, sequenciando a tendência dos super-heróis da época. Ambientados na cidade fictícia de Gotham City, os episódios do Homem-Morcego retratavam, metaforicamente, a violência urbana que se instalava nas regiões metropolitanas da contemporaneidade. As HQs desse detetive encapuzado traziam personagens criminosos, bandidos que andarilhavam pela madrugada, praticando assaltos e outras atrocidades (Moya, 1977, p. 65). Roteirizadas por Bill Finger e ilustradas por Bob Kane, as edições do Cavaleiro das Trevas expressavam traços policialescos, carregados de investigações de casos não desvendados e delinquentes a serem localizados e capturados (Patati; Braga, 2006, p. 68).

Paralelamente, havia interesse por parte das editoras nesta novidade, pois as impressões anteriores vendiam em média duzentos a quatrocentos mil exemplares, enquanto que a comercialização das bandas desenhadas de super-heróis ultrapassava o volume de um milhão de unidades mensais. Em partes, Kane engendrou a identidade visual do Batman inspirado no personagem Zorro — cavaleiro errante que usava uma enigmática máscara preta, cavalgando sobre um imponente cavalo, portando uma longa espada como arma. A cor escura do uniforme deste personagem também foi transportada para o aspecto sombrio do Capa Cruzada. Outra singularidade que chamava a atenção do público era o fato de este vigilante da noite andar pela urbe dirigindo um automóvel equipado com acessórios, ferramentas e dispositivos sofisticados, eficientes no combate à criminalidade. Igualmente, outra curiosidade que aguçava a imaginação

dos expectadores consistia na moradia deste protagonista, que habitava o subsolo da mansão deixada pelo pai, cognominada Bat-Caverna. Na figura 31, observam-se, analogamente, diversas semelhanças identitárias entre o Cavaleiro das Trevas e Superman. Dotado de habilidades de voar, Super-Homem tinha como ambiente principal as alturas. Identicamente, percebe-se no primeiro e segundo quadros abaixo, a predileção de Batman pelos prédios e arranha-céus. As aventuras do Homem de Aço eram ambientadas numa grande cidade: Metropolis. Do mesmo modo, os almanaques do Capa Cruzada também tinham como pano de fundo uma urbanidade: Gotham City. Equitativamente, nas primeiras décadas, tanto Superman quanto Batman não utilizavam armas de fogo, apenas a força física, bem visto no terceiro quadro da gravura, dando um soco num criminoso. Por fim, ambos apresentam identidades secretas: Bruce Wayne [Batman] e Clark Kent [Superman] (Robb, 2017, p. 57-67).



Figura 31: Primeira aparição do Cavaleiro das Trevas, em 1939 (Moya, 1986, p. 150)

Na esteira da Era de Ouro, logo após o lançamento do Cavaleiro das Trevas, inusitadamente, em vez de um personagem [masculino], nascia, despretensiosamente, uma protagonista [feminina]. Criada pelo psicólogo e professor universitário William Moulton Marston (1893-1947) e ilustrada pelo cartunista Harry George Peter (1880-1958), Wonder Woman representava, emblematicamente, a inserção da mulher no gênero de super-heróis (Patati; Braga, 2006, p. 79). Similarmente ao Superman, Mulher Maravilha exteriorizava identidades mitológicas gregas. Na figura 32, notam-se alguns detalhes que remetem aos deuses helênicos. Os traços em semicírculo, atrás da personagem, expressam movimentos rápidos, ratificando o poder de velocidade, lembrando Hermes, divindade olímpica dotada de extrema agilidade. Ainda na mesma figura, observam-se braços e pernas musculosas, além do corpo vigoroso da super-heroína, em alusão a Hércules, deus da força, símbolo de superioridade e pujança. Na cabeça, a jovem usa um adereço, em cor amarela, assemelhando-se à Atena, deusa da inteligência e sabedoria. Por fim, mãos, braços ombros, pernas e grande parte do corpo à mostra denotam sensualidade e despudor, equiparando-se à Afrodite, deusa da beleza, sexualidade e dos prazeres lúbricos (Greenberger, 2017, p. 19).

Na figura 32, verifica-se a primeira publicação de Wonder Woman numa revista própria, em 1942, explanando a origem da personagem, numa idealização feminista. No roteiro, um piloto chamado Steve Trevor sobrevoava uma região marítima com sua aeronave quando esta, subitamente, sofre uma pane, caindo numa praia paradisíaca. Abatido, Trevor é acolhido por duas moças, que lhe prestam socorro. Propositalmente, William Moulton idealizou um território denominado Ilha de Themyscira (designação também proveniente do imaginário greco-mitológico), habitado exclusivamente por mulheres. Alegoricamente, Moulton inverte os paradigmas da época. No acidente aéreo, um homem (S. Trevor) necessita do auxílio das mulheres. E não o contrário. Igualmente, nesta HQ, é a figura feminina (Wonder Woman) que detém superpoderes. E não os homens. Evocativamente, esta super-heroína representava uma anormalidade para aquele tempo, desconstruindo o patriarcalismo que se fazia presente. A narrativa de um arquipélago isolado, povoado unicamente por pessoas do sexo feminino, interpretava imageticamente a autossuficiência das mulheres, não necessitando da presença dos homens.

Com tamanho sucesso, em poucos meses, esta heroína ganhou revista própria, conquistando grande parte do público feminino, que se identificava com seu perfil (Berlatsky, 2015, p. 19). Doravante, Mulher-Maravilha também entra na Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

Da mesma forma que Batman e Super-Homem, Mulher Maravilha também tinha sua identidade secreta, vivendo sigilosamente sob o pseudônimo de Diana Prince. Ao lado do Cavaleiro das Trevas e Superman, Wonder Woman destaca-se entre os três personagens da Era de Ouro publicados ininterruptamente até os dias de hoje (Langley, 2018, p. 23).

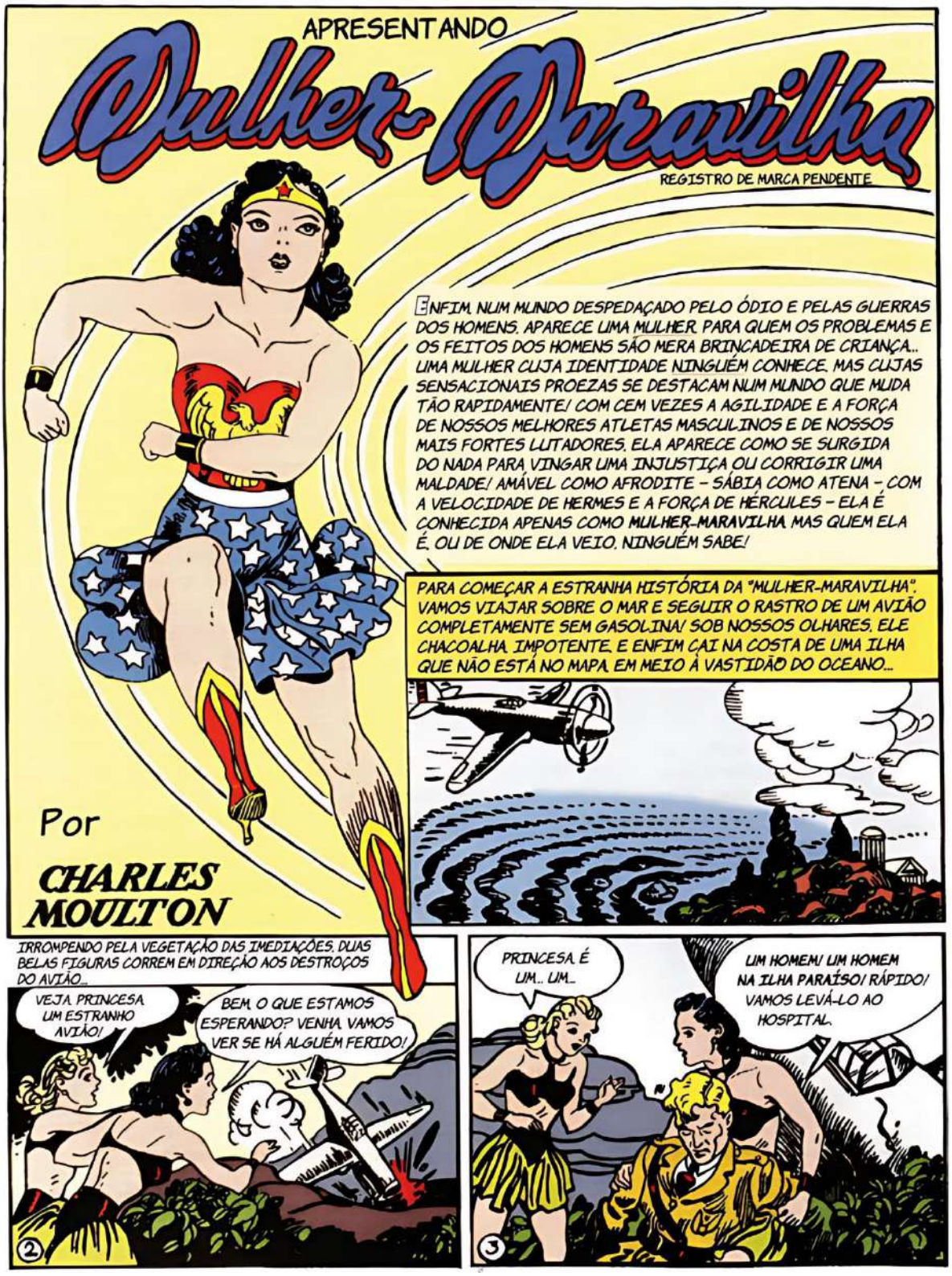


Figura 32: Primeira edição de Wonder Woman, em 1942 (Greenberger, 2017, p. 20)

No período da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), parte dos super-heróis da Era de Ouro passavam a se integrar aos roteiros relacionados ao nazismo, fascismo e conflitos bélicos da Europa (Robb, 2017, p. 79). No primeiro trimestre de 1941, chegava às bancas a primeira edição de um personagem que vestia uniforme extremamente parecido com a Bandeira dos Estados Unidos: estrelas no peito e no escudo, em cores azul, vermelho e branco evocando a identidade patriótica dos cidadãos americanos (Moya, 1986, p. 160). Diferente dos outros heróis, Capitão América estreava em revista própria. Ademais, este personagem foi previamente projetado com objetivos claros, em finalidades ideológicas e nacionalistas. Havia a intenção de criar um herói com identidade superpatriota, capaz de vencer os inimigos da nação estadunidense, entre eles, Adolf Hitler (1889-1945) e os nazifascistas. Na figura 33, observa-se o super-herói apontando o dedo, de modo imperativo, como se estivesse falando diretamente com o leitor, convocando-o a aderir ao sentimento americanista, em prol da nação. A forma pela qual este astro das HQs agia denotava muito mais que simples personagem dos quadrinhos, mas sim um protagonista da propaganda nacionalista norte-americana, irradiando propósitos políticos. Já na primeira edição, Capitão América surge dando um soco em Hitler, invadindo o quartel-general alemão (figura 34).



Figura 33: Impressão de Capitão América, em 1941 (Moya, 1986, p. 160)

À esquerda, atenta-se para um mapa, escrito USA, referindo-se aos Estados Unidos, e uma folha com a frase: “Sabotage Plans for USA” (Planos de sabotagem para os EUA), indicando que o Partido Nacional-Socialista germânico planejava ataques contra a Terra do Tio Sam.



Figura 34: Primeira Edição de Capitão América, em 1941 (Simon; Kirby, 2005, p. 12)

Acima (à esquerda, no quadro branco), Capitão América é aludido como *Sentinel* (Sentinela), venerado como a identidade de um guardião, protetor não apenas dos Estados Unidos, mas de todo o planeta, atuando como defensor dos oprimidos. Como adversário, foi criado o personagem Caveira (Moya, 1977, p. 66) ou Caveira Vermelha, líder das tropas nazis — uma metáfora da cúpula hitlerista. Tamanho sucesso, a edição de lançamento deste super-herói vendeu um milhão de exemplares em poucas semanas (Callari, 2016, p. 34). Criado em 1941 por Joseph Henry Simon (Joe Simon, 1913-2011) e Jacob Kurtzberg (Jack Kirby, 1917-1994), Capitão América constitui-se além de mero personagem das HQs, mas sim como responsável pela ratificação identitária nacionalista americana durante a Segunda Guerra Mundial (Dittmer, 2007, p. 401), movimentando multidões em favor dos interesses político-ideológicos governamentais daquele tempo.

Seguindo os passos dos demais heróis da Era de Ouro, Capitão América também tinha sua identidade secreta, interpretado por um jovem franzino chamado Steve Rogers, dispensado e desprezado pelo Exército norte-americano, devido ao porte físico magérrimo e debilitado. Porém, motivado pela ambição, transforma-se posteriormente no corpulento combatente bélico nacionalista, uniformizado com as cores da USA. Da mesma forma que Superman, Capitão América também teve influências da obra *Assim Falava Zaratustra* (Nietzsche, 2023), de Friedrich Nietzsche. O conceito filosófico de *Übermensch*, engendrado pelo pensador alemão, espalhava-se entre intelectuais, artistas e demais personalidades. A concepção identitária de um homem maioral ou super-homem (Robb, 2017, p. 39) fascinava mentes ilustres, trazendo para a realidade esta abstração teórico-metodológica. Hitler foi igualmente persuadido por estas idealizações, aplicando no sistema nazista o processo de produção de indivíduos que se consideravam sobrelevados (ou superiores), originando a insana exaltação da raça ariana como modelo identitário de etnia perfeita, acarretando a inconsequente argumentação da supremacia genealógica alemã.

Steve Rogers, moço fracote por natureza, ofereceu-se como cobaia de uma experiência científica conduzida pelas Forças Armadas Americanas, que consistia em criar, por meio de procedimentos médico-laboratoriais, homens veementemente preparados para lutar na Guerra. Esta técnica, em fase de teste, transformaria sujeitos desprovidos de vigor físico em indivíduos robustos e dotados de altíssimo nível de inteligência (Souza, 2016, p. 11). Após passar pelo experimento, recebendo soro especial injetável, S. Rogers é transmutado para outro patamar físico-cognitivo, assumindo poderes maiorais. Comparativamente ao *Übermensch* de Nietzsche

(2023), a comutação de um estado para outro, de maior escala racional e biofisiológica, encena, figuradamente, a constituição de um homem superior (ou super-homem).

1.3 FIM DA GUERRA: PERSONIFICAÇÃO MALÉFICA DAS HQs E HUMANIZAÇÃO DOS SUPER-HERÓIS

Em maio de 1945, a Alemanha foi invadida pelos soldados soviéticos, marcando o fim da Segunda Guerra Mundial na Europa. Meses depois, em agosto do mesmo ano, o Japão era atacado pelos Estados Unidos com as bombas de Hiroshima e Nagazaki, assinalando o desfecho oficial deste conflito bélico. Findadas as guerrilhas, as HQs deixavam de ter como temáticas principais as lutas armadas, recolhendo os super-heróis dos campos de batalhas e demarcando o término da denominada Era de Ouro. Tanto a oferta quanto a demanda por narrativas sobre os combates internacionais entravam em declínio (Robb, 2017, p. 103-104).

Somado a este fato, devido ao teor de violência, os quadrinhos foram acusados de promover o aumento dos índices de criminalidade entre adolescentes (Vergueiro, 2020, p. 12). Em meados da década de 1940, o psiquiatra alemão Fredric Wertham (1895-1981) ganhava notoriedade com a publicação da obra *Seduction of the Innocent* (*Sedução do Inocente*), tecendo duras críticas às produções quadrinísticas. Em diversas palestras e publicações, o autor asseverava que as HQs eram responsáveis por deturpar valores e bons costumes, comprometendo a integridade da juventude e das famílias (Moya, 1977, p. 136). Atendendo pacientes em consultórios, este especialista constatava que grande parte das crianças tinha por hábito a leitura de gibis (Tilley, 2019, p. 11). Os estudos de Wertham disseminavam-se por inúmeros países, convencendo quantidade considerável de educadores, jornalistas, críticos sociais e demais personalidades. Em vários países, incluindo o Brasil, a publicação de gibis passava a ser regulamentada e, por vezes, censurada (Cunha, 2021, p. 33), controlada por leis e decretos.

> O foco principal é a intolerância contra o mundo dos *comics*. Em 1950, por exemplo, uma diretora das bibliotecas infantis de São Paulo defendia ardorosamente um expurgo nos gibis: “Nada de revista com monstros, assassinos, gângsteres, raptos, explosões, incêndios e sangue. Nada de super-homens, de vingadores ou coisa parecida. Essas publicações não só deturpam o espírito da criança como a despersonalizam.”

> Os argumentos da diretora vinham ao encontro de um amplamente divulgado livro de um psiquiatra americano chamado Fredric Whertham, *A Sedução do Inocente*, que foi publicado em 1954 pela Editora Rinehart & Company, nos Estados Unidos. O psiquiatra relatava casos de menores que haviam praticado crimes graves influenciados pelos *comics*, estabelecendo um estudo de caso chamado "culpa por associação".
>
> Whertham fez escola. "É proibido o registro e publicação de textos e desenhos de histórias em quadrinhos que versarem sobre assuntos que não sejam científicos, culturais, religiosos, históricos ou humorísticos, não podendo, em nenhuma hipótese, encerrar qualquer sugestão referente a crime, violência ou má conduta", dizia o projeto do deputado federal Aarão Steinbruch, em 1953.
>
> Em 1964, com a ditadura militar, nova carga de preconceito — até o Pererê, de Ziraldo, foi considerado subversivo. Em 1965, para coroar essa barbárie, o general Castelo Branco assinou uma lei, de autoria do deputado Eurico de Oliveira, que enquadrava judicialmente as "publicações perniciosas aos jovens", proibindo a impressão de publicações com temas de crimes, violência e terror destinados à infância e à adolescência. (Jornal *O Estado de S. Paulo*, Jotabê Medeiros, Caderno 2, D8, Cultura, 28 nov. 2004).

Teóricos ilustres, entre eles, o comunicólogo norte-americano Marshall McLuhan (1911-1980), autor de importantes obras, a exemplo de *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem* (McLuhan, 2007), também lançavam duras críticas aos quadrinhos, emparelhando-se às apreciações de Fredric Wertham.

> O canadense Marshall McLuhan, por exemplo, havia denunciado o Super-Homem (e seus equivalentes) de maneira incisiva, e com uma elegância e uma profundidade que Wertham jamais teve. Mas foi Wertham quem ficou famoso como o "inimigo número 1 dos *comic books*". Whertham criou o termo Superman complex para descrever "fantasias de prazer sádico em ver pessoas sendo punidas várias e várias vezes enquanto você fica imune". Ele defendia que os gibis de super-heróis, e também os de terror e os policiais fossem classificados como impróprios para menores de 15 anos. (Campos, 2022, p. 64).

Os Estados Unidos tornavam-se referência internacional em produção, tiragens e distribuição de quadrinhos. E neste êxito, passavam a ser descritos como exportadores e disseminadores de materiais maléficos para o mundo. Anteriormente, a Alemanha já editorava e imprimia HQs, comercializando-as no continente europeu. Desde a invenção da prensa, por

Johannes Gutenberg (1398-1468), ainda no século 15, os germânicos eram pioneiros e reconhecidos pelo esmero em trabalhos gráficos. Por influência das editoras alemãs, os quadrinhos se desenvolveram na América, e com o sucesso dos super-heróis da Era de Ouro, os EUA se tornavam líderes mundiais no mercado da nona arte, a ponto de as novas gerações acreditarem que os americanos seriam os criadores deste gênero artístico (Campos, 2022, p. 67), e doravante, também responsáveis pelo cenário de violência descomedida pelos gibis. A fim de reparar estes estereótipos negativos que se formavam em torno dos Estados Unidos, o governo americano instituiu a Comics Code Authority (CCA) — comissão destinada à regulamentação e inspeção das HQs publicadas no país (Lindsköld, 2020, p. 92), na intenção de reconstruir a imagem positiva perante o globo terrestre, supervisionando o lançamento das edições em quadrinhos. No Brasil, este movimento desfavorável às HQs atingia muitos formadores de opinião, que se manifestavam contra este nicho cultural.

> **Fatores Reais nas Relações Brasil-EUA**
> Uma das "instituições" importadas pelo Brasil e que tem sido alvo de sérias críticas, é a das histórias em quadrinhos. Não sabemos a quem cabe a responsabilidade pela sua introdução no Brasil, se às agências distribuidoras norte-americanas ou se dos jornais e editores brasileiros. Confessemos, desde já, que muitas dessas histórias em quadrinhos norte-americanas, esses "comics" como chamados em inglês, são, de todos os pontos vista, horríveis, na sua execução, na sua "filosofia" e nos seus intuitos. Só podem fazer mal às crianças de 6 a 80 anos que as leem. Mas são piores ainda quando mal traduzidas e publicadas sem adaptações para as crianças de 6 a 80 anos do povo que as importa. (Jornal *O Estado de S. Paulo*, Paul Vanorden Shaw, 17 jul. 1955, p. 120)

Além de colunistas, articulistas e demais profissionais da comunicação social, diversos professores, tradutores e intelectuais também se posicionavam em oposição às publicações em quadrinhos, citando o caso da pesquisadora Bruna Becherucci.

> **Os Responsáveis pelas Histórias em Quadrinhos**.
> De onde surgiu a chamada literatura em quadrinhos? Essa literatura (o nome é muito inadequado, mas não dispomos de outro) deteriorada que é, a um tempo, um insulto ao bom-gosto e à língua?
> Que seja um produto exclusivo e característico da nossa época, não queremos crer. Esta nossa época apresenta características de muito bom-gosto e de muito mau-gosto simultaneamente, talvez distribuídos em partes iguais; porém, a nossa ver, não é inteiramente responsável pelos quadrinhos.
> Analisando esse subproduto da manifestação intelectual, poderíamos defini-

> lo como um compromisso ambíguo entre o tipo de romance do século XIX, despido de engenho e de arte, e a crônica policial de todos os tempos. Uma síntese, pois, residual, do romance bonachão, grosseiro, sem pretensões literárias que no século XIX floresceu do lado autêntico romance de aventura, com uma produção tão abundante quanto inferior.
> Mas, enquanto o romance de qualidade se dava frequentemente o luxo de um cenário natural quase sempre grandioso, e o heroísmo ou pelo menos a audácia como tema e justificação da aventura, o pobre e esquálido "quadrinho" tomou por base a violência bruta e a estupidez congênita. (Jornal *O Estado de S. Paulo*, Bruna Becherucci, 10 set. 1954, p. 44).

O período compreendido entre as décadas de 1940 e 1950 evidenciava-se como uma transição de valores na forma de se interpretar as HQs. O futuro dos gibis era incerto. Não se sabia, exatamente, se este mercado editorial sobreviveria, em vista da instabilidade do cenário que o cercava. No entanto, muitos adeptos e simpatizantes expressavam apoio e reprimendas contra os inimigos dos quadrinhos, militando em favor da causa.

> **Debates sobre a Literatura Juvenil**
> Afinal de contas, 100 milhões de americanos não podem estar errados, pelo menos em relação àquilo de que gostam. Mas o argumento mais decisivo é psicológico. Que programas de vida desejamos estimular nos nossos filhos? Nosso filho pode não ter músculos capazes de fazer as 100 jardas rasas em nove segundos cravados ou jogar como titular da posição de "full-back" numa equipe "All-American" de football americano. Mas, se assim não for, maior será a razão para que ele cultive em linhas construtivas a sua vontade de poder, dentro dos limites das suas capacidades naturais. O desejo de ser super-forte é sadio, vital, imperativo e dinâmico. Quanto mais as histórias em quadrinhos do tipo Super-Homem criarem esse impulso íntimo em virtude do estímulo do natural anseio da criança por lutar e vencer obstáculos, principalmente os do mal, maior será a probabilidade que tem o nosso filho de avançar no mundo por si mesmo.
> O heroísmo é o pão de cada dia da criança. Sentir-se grande, inteligente, importante e digno da admiração dos seus companheiros são recompensas realistas que todas as crianças desejam. Compete aos educadores morais decidirem a respeito do tipo de procedimento que deve ser considerado heroico. Devemos ensinar nossos filhos que o heroísmo, o ato pelo qual eles alcançarão o desejado renome, consiste em matar inimigos e conquistar o que é dos vizinhos, à maneira de Napoleão, Genghis Khan, Hitler e outros dessa espécie? Ou devemos fazer a proteção dos fracos e o serviço da humanidade o grande incentivo da mentalidade das crianças? As histórias em quadrinhos do tipo do Super-Homem insistem decididamente em mostrar um heroísmo

> altruísta.
> Nunca um malfeitor deixou de ser punido ou um homem de bem, recompensado em qualquer das nossas histórias. Os nossos heróis são desinteressados e impecáveis. Não visam senão o restabelecimento da justiça. A má fé de alguns opositores da literatura juvenil pretende atribuir-lhes responsabilidade na delinquência juvenil. O mais breve exame desapaixonado mostra o absurdo desse conceito. Em primeiro lugar, a delinquência juvenil é um velho problema, evidentemente muito anterior ao aparecimento das nossas revistas. Portanto, há outras causas eficientes, que malevolamente se esquecem para só focalizar a precária ação, porventura existente, das revistas na composição do problema. (Jornal *O Globo*, 22 jul. 1948, p. 4)

Na mesma época, o sociólogo pernambucano Gilberto Freyre (1900-1987) também se manifestou em relação aos quadrinhos, argumentando que as HQs não seriam boas nem ruins, mas servindo estas apenas como veículos de transmissão de ideias, podendo ser utilizadas benéfica ou maleficamente. Ou seja, a nona arte não se apresentaria enquanto positiva ou negativa. A questão é de que maneira muitos autores, editores e cartunistas estariam empregando-a, para fins frutíferos ou nefastos.

> Claro, não houve só ataques. Gente boa saiu em defesa dos *comics*. O escritor Gilberto Freyre, por exemplo, autor do clássico *Casa-Grande e Senzala*, escreveu três colunas semanais em *O Cruzeiro*, em 1954, falando sobre o tema. Citava estudo internacional favorável aos *comics* e emendava: "Correspondendo a um gosto moderno de síntese, tanto da parte do público infantil como do adulto, deve ser aproveitada pelos educadores", escreveu. "Homens de bom senso e de alguma imaginação principiaram a ver na história em quadrinhos uma arma moderna — moderna, mas nada secreta: ao contrário, que tanto pode ser posta a serviço de Deus quanto do Diabo; que tanto poderia interessar o menino, o adolescente, o adulto, em aventuras de gângsteres, como nas aventuras de Santos Dumont, do general Rondon, de Santo Inácio de Loyola ou de São Jorge". (Jornal *O Estado de S. Paulo*, Jotabê Medeiros, Caderno 2, D8, Cultura, 28 nov. 2004).

Para surpresa de muitos, em meio aos debates entre prós e contras relacionados às HQs, a Igreja Católica anunciava no Brasil o lançamento de uma edição em quadrinhos sobre valores transmitidos pelas Sagradas Escrituras.

> **Iniciativa Revolucionária nas Histórias em Quadrinhos.**
> Uma editora lança no Brasil, material instrutivo e educativo em profusão — "Iniciativa excelente", diz o Padre Alvaro Negromonte — As Grande

> Histórias da Humanidade e da Bíblia, em quadrinhos ao alcance do povo. Selecionando a abundante contribuição oferecida pelos editores estrangeiros, a Editora Brasil-América se dedicou a procurar pessoal capaz de adaptar a matéria à média dos leitores brasileiros. Surgiu, assim, a primeira produção — uma produção diferente — cujo rápido esgotamento dá mostra do agrado que despertou. O primeiro caderno "História da Virgem Maria" teve sua edição quase absorvida numa quinzena. Diante deste êxito, procuramos colher a impressão de um pedagogo eminente que é, ao mesmo tempo, militante da literatura e da ação educacional, o padre Alvaro Negromonte, diretor do Departamento Arquidiocesano do Ensino Religioso no Rio de Janeiro. Informando-se dos nossos propósitos e examinando a "História da Virgem Maria", não demorou a responder, verbalmente e por escrito, honrando-nos com preciosos autógrafos. — Folgo imensamente — disse o padre Alvaro Negromente — em dizer que esta iniciativa particular, alicerçada no mais sadio propósito de renovação, constitui um emocionante exemplo de atividade lucrativa e moral. Trata-se de um desbravamento de terreno que exige experiência e ânimo forte, idealismo e patriotismo, seriedade e aventura. A Editora Brasil-América se coloca numa invejável posição no seu setor especializado. Não carece de esperar pelos outros: basta-lhe prosseguir neste rumo. Tenho a firme esperança de que as famílias brasileiras não se deixaram corromper e de que não ficarão insensíveis diante do aparecimento de uma vasta produção literária em quadrinhos que reúne interesse, bom-gosto, excelente apresentação gráfica, alto teor educacional e, segundo observo, inabalável vontade de permanecer. Quero fixar bem estas impressões, por escrito, a fim de marcar, com o meu aplauso, o roteiro da Editora. (Jornal *O Globo*, 24 jun. 1952, p. 5).

Nesse ínterim, por volta de meados da década de 1950, iniciava-se a cognominada Era de Prata, abrindo um novo ciclo da historiografia dos quadrinhos. Um dos principais fatos deste período foi o surgimento da Marvel Comics, a partir da sucessão da Timely e Atlas Comics, revelando nomes que mudariam os rumos da nona arte, a exemplo do roteirista estadunidense Stanley Martin Lieber (Stan Lee, 1922-2018). Em meio às críticas, houve uma reformulação das HQs e seus personagens. Doravante, os super-heróis passavam a apresentar características humanas, demonstrando fragilidades emocionais, problemas pessoais, denotando semelhanças com sujeitos do cotidiano. Dessa forma, o fator psicológico adentrava nas páginas das HQs, imprimindo tonalidades emocionais em diversas cenas. Até então, o perfil identitário do super-homem, idealizado pelos conceitos filosóficos de *Übermensch* (Cf. Nietzsche, 2023), dava lugar à tipificação de heróis dotados de peculiaridades humanísticas.

Cita-se, por exemplo, o caso de Spider-Man (Homem-Aranha), tendo como identidade secreta o jovem Peter Parker, fotojornalista que trabalhava num periódico noticioso. Ao contrário dos super-heróis da Era de Ouro, este adolescente era acometido por problemas financeiros, constantemente preocupado com a escassez de recursos. Na fase anterior, Bruce Wayne (identidade secreta do Cavaleiro das Trevas) era *Chief Executive Officer* (CEO) da Wayne Enterprise, holding herdada do pai, Thomas Wayne, assassinado durante um assalto (Cunha, 2021, p. 19). Conforme visto, Batman apresentava-se como um bilionário executivo, desprovido de empecilhos econômicos, dedicando-se à redução da violência em Gotham City. De quando em quando, Peter demonstrava perturbações psicológicas, complexo de inferioridade, sentimento de culpa, entre outras anomalias psicossomáticas. Não bastasse, era tímido e inseguro, sofria com relacionamentos frustrados, além de crises conjugais e decepções amorosas (Callari, 2016, p. 61; Souza, 2016, p. 6-7). Inicialmente, Stan Lee chegou a ser ridicularizado pela ideia de criar um personagem com tantos problemas intrapessoais.[4] Como poderia um super-herói assemelhar-se tão identicamente a um indivíduo normal, do dia a dia? Essa era, doravante, a representação identitária dos protagonistas da Era de Prata, que inicialmente, gerou efeitos positivos, bem visto nas tiragens e faturamentos das edições. Nesta fase, diversos super-heróis foram criados igualmente com perfis humanistas, a exemplo de Homem de Ferro, Demolidor, Quarteto Fantástico, O Incrível Hulk, X-Men, entre outros. No entanto, com o passar do tempo, este ciclo dos quadrinhos começou a apresentar queda nas vendas, espelhando o desinteresse do público. A partir da vigilância das editoras pela Comics Code Authority (CCA), os roteiros passavam a expor narrativas maniqueístas, em que, repetidamente, o bem sempre vencia o mal, denotando previsão antecipada dos finais das histórias, provocando desestímulo por parte dos leitores.

Tencionando reconquistar o entusiasmo dos admiradores, colecionadores e demais seguidores da nona arte, aproximadamente no início da década de 1970, a historiografia dos quadrinhos entrava numa nova temporada, conhecida como Era de Bronze — marcada pelas temáticas realistas que se faziam presentes na época, abordando questões políticas, sociais, raciais, econômicas e (contra) culturais. Em 1971, a capa de uma edição de Green Lantern (Lanterna Verde) choca a população norte-americana (figura 35). Na imagem, Lanterna Verde e Arqueiro Verde flagram o jovem super-herói Arqueiro Vermelho usando drogas, injetando alucinógenos no braço. No topo, observa-se o título da história: *The Shocking Truth About*

[4] You Tube. **Legendando Podcasts**. Stan Lee finalmente conta como criou o Homem-Aranha. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PLJuTi9O_g0. Acesso em: 22 dez. 2022.

Drugs (*A verdade Chocante sobre as Drogas*), alertando a juventude sobre as más consequências do uso de entorpecentes. Abaixo, na lateral esquerda, verifica-se a frase: *DC attacks youths greatest problem... drugs!* (*DC ataca o maior problema dos jovens... Drogas!*). Dessa forma, a Era de Bronze assumia identidade realista, retratando questões da sociedade, atuando as editoras como agentes protagonistas no combate aos problemas que afligiam o país.



Figura 35: Capa de Green Lantern (Lanterna Verde), em 1971.

CAPÍTULO 2

MOVIMENTOS PARALELOS, ERA MODERNA E INFLUÊNCIAS DE ART SPIEGELMAN

Há um culpado. É Harvey Kurtzman.

Art Spiegelman

2.1 *COMIC BOOKS*: WALT DISNEY E INFLUÊNCIAS EM *MAUS*, DE ART SPIEGELMAN

É importante ressaltar que as subdivisões temporais dos quadrinhos em eras (Era de Ouro, Era de Prata, Era de Bronze) constituem-se, didaticamente, como marcos simbólicos, retratando as principais características de cada período da historiografia mundial dos quadrinhos — organização cronológica defendida por inúmeros pesquisadores e estudiosos da área. Não obstante, paralelamente aos acontecimentos das denominadas Eras, formavam-se outras manifestações da nona arte, despontando nomes relevantes para o segmento, em diferentes regiões e territórios do globo terrestre. Na América do Sul, cita-se o cartunista argentino Joaquín Salvador Lavado Tejón (Quino, 1932-2020), com a personagem Mafalda, ganhando notoriedade na Europa, Estados Unidos e países latino-americanos (Moya, 1986, p. 210), entre as décadas de 1960 e 1970 (Cf. Quino, 2010).

A partir dos *cartoons*, Joaquín Tejón causava estranheza, projetando a imagem de uma menina que, embora criança, demonstrava postura adulta, pensando como gente grande, criticando, opinando, lendo jornais e filosofando sobre problemas sociais. Assim, Quino quebrava o paradigma de que personalidades infantis seriam destinadas, obviamente, ao público mirim. No entanto, curiosidade é que Mafalda era lida tanto por adultos quanto pelos pequenos. Pouco tempo após o lançamento, Mafalda já era uma das criações artísticas mais populares do continente sul-americano.

> Mafalda é a personagem de histórias em quadrinhos mais conhecida na Argentina. Ela e seus irmãozinhos fazem parte da "Panilla", criada por Joaquin "Quino" Lavado, caricaturista de 36 anos.

> Dos quatro livros até hoje lançados de Mafalda, foram vendidos de cada um 300 mil exemplares. As obras chegaram até a ser o maior best-seller do Uruguai.
>
> As crianças desenhadas por Quino têm uma perspectiva toda pessoal do mundo. Por exemplo, um dia Mafalda nota que uma mosca esvoaça de encontro a uma vidraça do seu apartamento. em lugar de abrir a janela, a menina apanha um jornal e começa a ler manchetes: "Dramática situação no Oriente Médio; Novo choque racial nos Estados Unidos". E ela pergunta à mosca: Você ainda quer ir lá fora? (Jornal *O Estado de São Paulo*, 9 mar. 1969, p. 20)

Mafalda afigurava-se numa identidade contrastante. Aparentemente, exprimia aspecto de uma garotinha. Entretanto, ao se pronunciar, manifestava a mentalidade de um adulto. Abaixo, verifica-se no primeiro quadro um aviso: "Prohibido girar a la izquierda" (Proibido virar à esquerda). Na sequência, uma frase na parede adverte: "Prohibido fijar carteles" (Proibido fixar cartazes). No terceiro desenho, uma placa de trânsito sinaliza: "Prohibido estacionar" (Proibido estacionar). Em conclusão, Mafalda reflete: "Reconforta ver cómo poco a poco el hombre ha ido logrando dar rienda suelta a sua libertad de limitarse." (É reconfortante ver como pouco a pouco o homem tem conseguido dar rédea solta à sua liberdade de se limitar). Publicada em 1964, esta tira representava o cerceamento da liberdade que muitos cidadãos, de diversos países, enfrentavam. Outrossim, esta ilustração simbolizava um paradoxo, tanto linguístico quanto político-social. A sentença "dar rédea solta à sua liberdade de se limitar" contém duas enunciações inversas. A primeira — "dar rédea solta" — evidencia uma situação de emancipação, independência, libertação. Na subsequência, paradoxalmente, a segunda oração prediz: "à sua liberdade de se limitar", ratificando dois vocábulos também opostos (liberdade; limitar), formando, propositalmente, uma antítese, instigando o leitor a pensar sobre a repressão à qual milhares de cidadãos estavam submetidos em dessemelhantes territórios.

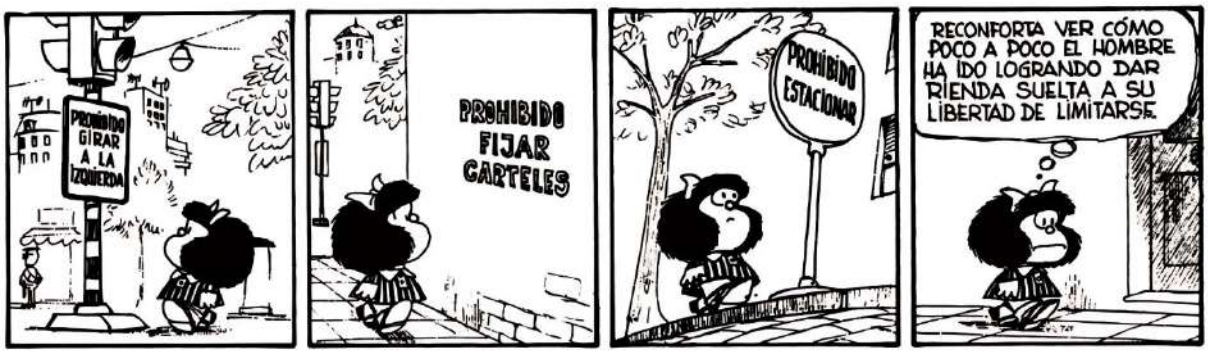


Figura 36: Mafalda, tira de jornal, em 1964. (Moya, 1986, p. 209).

Assim, Quino construía uma nova identidade para os quadrinhos argentinos, sem a violência das edições da Era de Ouro, despido das fantasias dos super-heróis e seus superpoderes, utilizando para isso, uma personagem infantil, porém sem infantilidades; e por fim, exprimindo críticas políticas, sociais e econômicas.

Curiosamente, na Itália, algumas HQs eram (e ainda hoje são) chamadas de *fumetti* (Moya, 1977, p. 83; Gusman, 2015, p. 18), incluindo certas ramificações de quadrinhos, semelhantes à estrutura de fotonovelas, posteriormente também encontradas no México (Spiegelman, 2022, p. 168). Ao se ouvir o vocábulo *fumetti*, vem à mente algo relacionado a fumo, fumar, fumaça, entre outros significados similares. No início do século 20, muitos ilustradores produziam trabalhos tragando cigarrilhas e derivados de tabaco, noites adentro. De certa forma, faz sentido. Todos que acompanham a carreira de Art Spiegelman, por exemplo, sabem que este cultiva o hábito compulsivo pelo tabagismo, bem visto em inúmeras fotos, entrevistas e eventos em que participa. O próprio Spiegelman admite: "Os italianos chamam de *fumetti* e eu até concordo, pois preciso de vários maços de cigarro para criar uma história." (Jornal *O Estado de São Paulo*, 4 out. 2003, p. D12). E foi através das *fumetti* que as HQs italianas constituíram sua imagem internacional, impulsionando as vendas de histórias de faroeste, revelando grandes nomes, a exemplo de Tex Willer (Cf. Campos; Antunes, 2023), criado pelo cartunista Aurelio Galleppini (1917-1994), ainda hoje editado na Itália, pela Sergio Bonelli Editore,[5] em Milão, tendo a Revista *Fumetti* — editorada no Brasil, dedicada a HQs italianas, especialmente Bonelli e produções independentes.



Figura 37: Revista *Fumetti*, ed. 3, mar. 2018.



Figura 38: Revista *Fumetti*, ed. 4, abr. 2018.

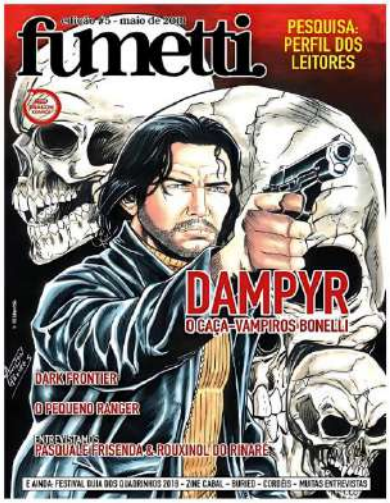


Figura 39: Revista *Fumetti*, ed. 5, mai. 2018.

[5] **Sergio Bonelli Editore**. Disponível em: https://www.sergiobonelli.it/?refresh_ce. Acesso em: 23 dez. 2023.

No Brasil, o cartunista Mauricio de Sousa (1935-atual) iniciava a carreira profissional publicando tiras no Jornal *Folha de S. Paulo*, em fins do decênio de 1950. Na figura 40, observa-se uma das ilustrações do primeiro ano de veiculação (1959), com traços visuais bastante diferentes dos dias de hoje. Na parte inferior do quadro à esquerda, nota-se a assinatura do autor, também dessemelhante da atualidade.



Figura 40: Tira de Bidu. Jornal *Folha de S. Paulo*, 22 dez. 1959, p. 3.

Nessa época, a figura principal era Bidu — cachorrinho que se metia em peripécias e aventuras. Mais tarde, a personagem Mônica viria a ser a protagonista, acompanhada de Cascão, Cebolinha, Magali, entre outros (Moya, 1986, p. 204). Em abril de 1970, estreava nas bancas de jornais a primeira publicação (no formato de revista em quadrinhos) de *Mônica e sua Turma* (figura 41). A partir da segunda tiragem, o letreiro foi suprimido apenas para *Mônica*, e atualmente, conhecido como *Turma da Mônica*. Na página seguinte, observa um registro histórico — as primeiras edições destas obras, produzidas em 1970. Em decorrência do grande êxito, três anos depois, em janeiro de 1973, Cebolinha ganhava seu almanaque próprio. Na lauda subsequente, notam-se os primeiros exemplares desta coletânea — outro acervo memorável, assumindo o protagonismo de suas histórias.

No corredor do tempo, demais celebridades do universo MSP ganhavam seus respectivos títulos exclusivos, a exemplo de Cascão e Chico Bento, em agosto de 1982; e Magali, em janeiro de 1989. Em poucas décadas, Mauricio de Sousa assumia o posto de maior empresário, editor, cartunista e criador de personagens em HQs do país, responsável pela disseminação, distribuição e popularização de bandas desenhadas em território nacional, contribuindo com a alfabetização, incentivo à leitura e difusão da nona arte entre o público infantojuvenil na contemporaneidade. Em decorrência do enorme sucesso, Mauricio instituía-se como referência nacional dos quadrinhos, tanto para o público interno quanto no exterior. Tamanho impacto, para a maioria da população, ao se falar em HQs, logo vinham (e ainda hoje vêm) à mente os gibis e celebridades da Mauricio de Sousa Produções (MSP).



Figura 41: *Mônica*, ed. 1, 30 abr. 1970.



Figura 42: *Mônica*, ed. 2, 31 mai. 1970.

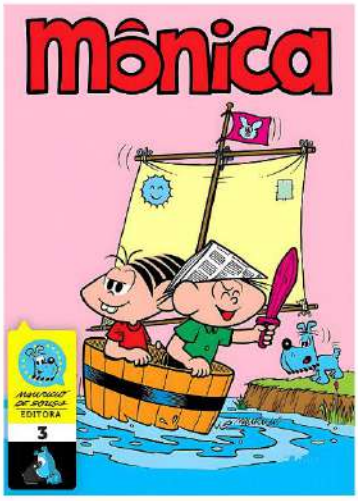


Figura 43: *Mônica*, ed. 3, 30 jun. 1970.

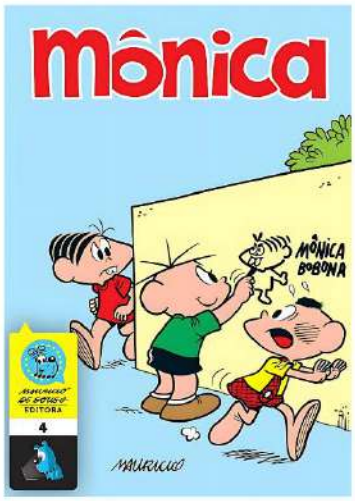


Figura 44: *Mônica*, ed. 4, 31 jul. 1970.

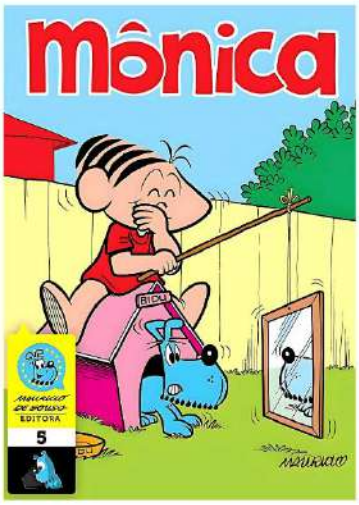


Figura 45**:** *Mônica*, ed. 5, 31 ago. 1970.



Figura 46: *Mônica*, ed. 6, 30 set. 1970.



Figura 47: *Mônica*, ed. 7, 31 out. 1970.



Figura 48: *Mônica*, ed. 8, 30 nov. 1970.



Figura 49: *Mônica*, ed. 9, 31 dez. 1970.



Figura 50: *Cebolinha*, ed. 1, 31 jan. 1973.

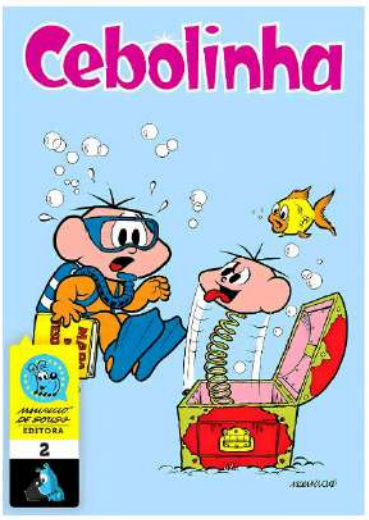


Figura 51: *Cebolinha*, ed. 2, 31 jan. 1973.

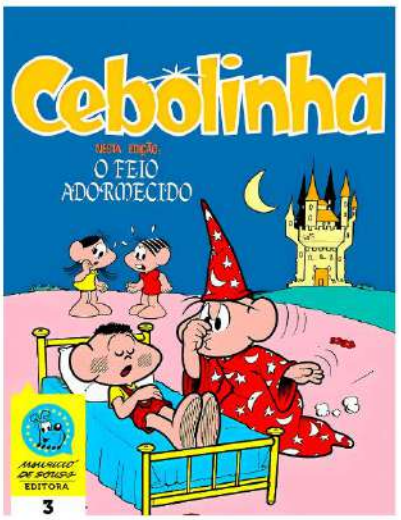


Figura 52: *Cebolinha*, ed. 3, 28 fev. 1973.

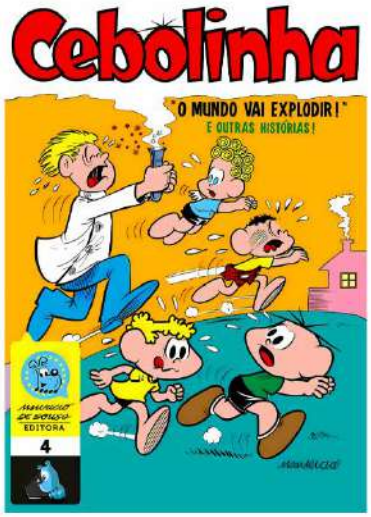


Figura 53: *Cebolinha*, ed. 4, 31 mar. 1973.



Figura 54: *Cebolinha*, ed. 5, 30 abr. 1973.

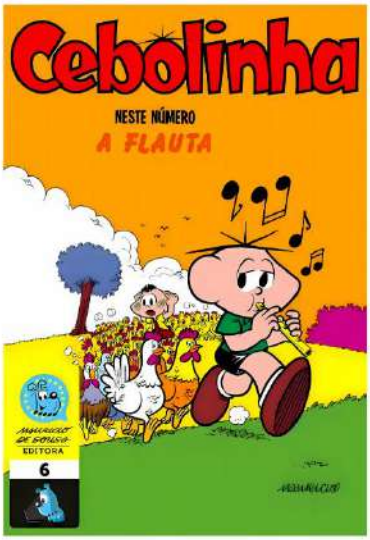


Figura 55: *Cebolinha*, ed. 6, 31 mai. 1973.



Figura 56: *Cebolinha*, ed. 8, 31 jul. 1973.



Figura 57: *Cebolinha*, ed. 9, 31 ago. 1973.



Figura 58: *Cebolinha*, ed. 10, 30 set. 1973.

Portanto, em várias partes do mundo, expressões distintas dos quadrinhos se formavam, simultaneamente, cada qual com suas culturas, identidades e regionalidades. Doravante, pretende-se discorrer sobre os movimentos artísticos, obras e cartunistas que influenciaram a construção identitária artística de Art Spiegelman enquanto desenhista, e de que maneira estas configurações encontram-se presentes em *Maus* (Spiegelman, 2009). Do mesmo modo que os demais ilustradores, Artie também se inspirou em muitas personalidades, sofrendo influências de correntes de época, deixando-se levar pelas tendências das artes.

Em 1929, surgia o personagem Mickey Mouse — pequeno camundongo que andava somente de calça e sem camisa, arriscando-se em diversas travessuras. Originalmente, foi batizado como Mortimer, e mais tarde rebatizado com o nome atual. Criado pelo cineasta norte-americano Walt Disney (1901-1966) e desenhado pelo artista gráfico Ubbe Ert Iwwerks (Ub Iwerks, 1901-1971), este personagem se tornaria, décadas depois, um dos maiores ícones dos quadrinhos modernos, consagrando-se como alicerce do império Disney, adaptado posteriormente para outras mídias, gerando negócios em diversos segmentos, entre eles, os parques de diversões temáticos (Moya, 1986, p. 74). Rapidamente, este ratinho adentrou nos lares de milhões de expectadores, em diversas nações, através dos desenhos animados, impulsionando as vendas de produtos atrelados ao seu nome, fundando um universo multimídia no campo do entretenimento (Patati; Braga, 2006, p. 183). Devido ao sucesso mundial, a imagem deste protagonista passava a ser utilizada na área da publicidade e marketing, como garoto propaganda, conforme visto neste anúncio de um produto de limpeza.

> **Era Uma Vez...**
> ... o rato Mickey, aquele mesmo que representa tão bem no cinema, nos desenhos animados. Pois certa noite o rato Mickey entrou numa cozinha. Estava tudo tão escuro que Mickey ficou com medo. Achou melhor voltar (o seguro morreu de velho — dizia Mickey — e assim mesmo morreu) mas... um cheirinho tentador de queijo fresco, cimentou os seus pés naquela cozinha. Mickey gosta de queijo como vocês não fazem ideia!
> "Hum! Que aroma! Deve ser queijo prata e dos bons!" O estômago se transforma em coragem. Mickey armou-se com a faca da cozinha, pulou sobre a mesa e... zás! cortou uma avantajada fatia do saboroso queijo. Descascou-a conscienciosamente (não se esqueçam que Mickey é um rato moderno) e mal começara a comê-la quando notou dois pontos fosforescentes que se aproximavam. Um enorme gato!
> Mickey quis fugir, mas... o gato pulou sobre ele!
> Não chorem, não! O gato errou o bote. É que havia na cozinha certa panela de alumínio brilhante como um espelho. Imaginem só que a criada costumava

> poli-la diariamente com o maravilhoso Saponáceo RADIUM! Pois de tão brilhante ofuscara os olhos do gato e o bichano errara o salto! Senão, era uma vez o rato Mickey!
> Decididamente, não há nada para polir vasilhas de alumínio como o Saponáceo RADIUM! (Jornal *O Estado de S. Paulo*, 18 jun. 1933, p. 3).



Figura 59: Mickey como garoto-propaganda de produto de limpeza. (Jornal *O Estado de S. Paulo*, 18 jun. 1933, p. 3).

Na campanha publicitária acima, Mickey aparece com uma faca na mão, preparando-se para cortar um queijo. Nota-se que o texto, embora tenha Mickey como personagem central, está direcionado ao público adulto, e não às crianças, pois a mercadoria divulgada é um artigo para uso doméstico. Igualmente, pelo fato de o protagonista portar uma arma branca, não seria este uma promoção destinada aos infantes. Com o passar do tempo, Mickey Mouse ganhava mais e mais fama, transformando-se num símbolo capitalista. Roupas, acessórios, mochilas, bonés e inúmeras mercadorias empregavam a imagem deste roedor, persuadindo os clientes e aumentando o faturamento de itens licenciados. Mickey deixava de ser apenas um mero personagem, tornando-se marca registrada e patenteada, com direitos reservados. Milhares de materiais escolares, cadernos, livros, canetas e outros objetos relacionados ao universo infantojuvenil ostentavam Mickey Mouse como estratégia de Marketing.

> O artista que mais dinheiro ganhou em Hollywood, mais do que qualquer outro — e que menos gastou — é o Camundongo Mickey. No ano passado, mais de 680 milhões de pessoas, em todo o mundo, adquiriram ingressos para ver suas fitas. Nos Estados Unidos, chamam-no de Mickey Mouse, na Espanha Miguel Ratoncito, na França, Michel Souris, na Itália Topolino e no Japão, dão-lhe o nome de Miki Kuchi.
>
> Mickey tem tido um êxito enorme não só no cinema, como também nos negócios. Existem nos Estados Unidos, para venda, relógios, camisas com seu retrato em cores, sabonetes, talheres, bijuterias, escovas de cabelo, louças, doces de toda espécie de coisas com o seu nome. Na verdade, quase todas as crianças dos Estados Unidos possuem escovas de dente com o retrato de Mickey. Uma firma que resolveu fabricar papel de parede com o retrato de Mickey ganhou muito dinheiro. Os pais dizem que as crianças é que insistem nisso tudo, mas a verdade é que são os próprios pais que o querem e gostam de vê-lo da mesma maneira que os filhos. só com os seus negócios, Mickey já ficou milionário. (Jornal *O Estado de S. Paulo*, 5 fev. 1957, p. 6)

Reconhecido como referência no mercado audiovisual, Walt Disney criou este ídolo americano inicialmente nos desenhos animados, e adiante, transmutado para os quadrinhos. O mesmo ocorreu com Donald Duck (Pato Donald), que, após a participação numa cena de um vídeo do Mickey, alcançou prestígio entre os expectadores, prontamente transposto para as HQs (Moya, 1986, p. 136). Apareceu no cinema pela primeira vez em 9 de junho de 1934, e nos quadrinhos, em 16 de setembro de 1934 (*Os 80 Anos do Pato Donald*, 2017, p. 5). As gravações eram realizadas a partir de ilustrações estáticas, esboçadas por cartunistas, e posteriormente direcionadas para os estúdios para a gravação das vozes. Cada episódio de aproximadamente sete minutos levava dez semanas para ficar pronto, com o apoio de uma equipe de cento e vinte e cinco profissionais (Boone, 1933, p. 147). Curiosidade (que muitos da época já sabiam, e que W. Disney utilizava como atrativo) é que "A voz de Mickey, no cinema, pertence ao próprio Walt Disney. É incrível que a voz de Walt não tenha mudado neste último quarto de século." (Jornal *O Estado de S. Paulo*, 5 fev. 1957, p. 6). Dada tamanha identificação com o personagem, Walt Disney fazia questão de ele mesmo gravar as falas de Mickey nas produções cinematográficas. Por outro lado, muitos tinham interesse em saber como era o timbre de voz do criador deste ratinho de Hollywood.

Era uma inovação para a época. No início do século 20, a sétima arte passava por um momento de transição entre o cinema mudo — tendo como principal referência o diretor Charles Chaplin (1889-1977), em longas-metragens, como *The Kid* (1921), *Luzes da Cidade*

(1931), *Tempos Modernos* (1936) — e as novas filmagens, contempladas com sonoridade. As tramas de *O Sonho Americano* — último capítulo da saga *Era Uma Vez na América* (Cf. Abril, 2017), roteirizado por Giogio Pezzin (1949-Atual) e ilustrado por Massimo De Vita (1941-Atual) — narram o estágio de ebulição econômica, fabril e cultural dos Estados Unidos, entre o término dos Oitocentos e limiar dos Novecentos, vislumbrando atores, atrizes e demais personalidades da cinematografia, até então anônimos, estimulando grande número de interessados a se arriscar na vida artística, notabilizando os filmes hollywoodianos.

> São anos de ouro para a jovem América! A Indústria gera riqueza e entusiasmo, ao passo que Hollywood logo se torna a cidade dos sonhos... onde os estúdios se espalham como fungos, e onde um desconhecido qualquer pode se tornar um astro! Em poucas palavras.... é o nascimento do cinema! (*O Sonho Americano*. In: *Era uma Vez na América*, Editora Abril, 2017, p. 464)

As aventuras de Mickey em desenhos animados começavam a ser exportadas para vários países, robustecendo a veneração deste ratinho pelo público infantil. O número de simpatizantes deste estimado rato norte-americano era requisitado pela população, ganhando espaços em páginas de jornais, revistas, HQs e outros veículos de comunicação. Na década de 1940, diversos periódicos divulgavam tiras desta celebridade internacional, em razão do interesse por parte dos admiradores.

> O Camundongo Mickey de Walt Disney. Atendendo à solicitação de inúmeros leitores, iniciamos hoje a publicação das historietas do camundongo Mickey, de Walt Disney. Os amadores desses famosos “comics”, que tem alcançado tamanho êxito nos Estados Unidos, encontrarão diariamente, entre a parte comercial e a Seção Livre, as histórias de sua predileção. (Jornal *O Estado de S. Paulo*, 12 mar. 1946, p. 7).

Em vista do sucesso vertiginoso de Mickey, o leque de produções artísticas da Disney avolumava-se velozmente, lançando novos intérpretes. Em fins da década de 1940, surgia mais uma estrela de Walt Disney: Tio Patinhas. Criado pelo roteirista e ilustrador Carl Barks (1901-2000), este personagem fazia sua primeira aparição no almanaque *Christmas on Bear Mountain* (Moya, 1986, p. 140), do Pato Donald, em 1947 (Cf. Barkes, 2017), destacando-se como um velho turrão, entesourador, que tinha por costume guardar dinheiro, e nunca gastar. Inusitadamente, por vezes, cultivava o hábito de nadar sobre montanhas de moedas em sua residência. No rastro destes triunfos, o personagem Pato Donald chegava às bancas do Brasil em 12 de julho de 1950 (Souza; Muniz, 2020, p. 30). Patinhas era tio de Donald, por isso, ficou

conhecido entre os leitores como Tio Patinhas. Os trigêmeos Huguinho, Zezinho e Luisinho eram sobrinhos de Donald, por conseguinte, chamado por eles de Tio Donald. A ideia de constituir personagens em família, com irmãos, primos, tios, sobrinhos, amigos, vizinhos, namorados/as, animais de estimação, entre outros laços de afetividade, causavam a impressão de harmonia e pacificidade, indo na contramão da conjuntura da Era de Ouro, em que os quadrinhos eram julgados como disseminadores de violência.

A partir da explosão da Disney, as HQs retornavam ao aspecto caricaturesco das últimas décadas dos Oitocentos. O vocábulo *Comic* voltava a assumir seu significado etimológico. *Comic*: cômico; engraçado (Michaelis, 2009, p. 60; Oxford, 2007, p. 405). *Comic book*: gibi; revista em quadrinhos (Bueno, 2007, p. 127). A geração de leitores do pós-guerra, somadas às repressões da Comics Code Authority (CCA), faziam nascer uma nova (e equivocada) personificação das HQs, associando-as ao fator humorístico, recreativo ou de entretenimento, especialmente nos EUA.

> Veja como são as coisas. Os americanos não levam os quadrinhos muito a sério, mas eles encerram em si uma extraordinária força de comunicação. Está na etimologia: os americanos chamam os quadrinhos de *comics*, como se eles necessariamente devessem ser um tipo de diversão leve, algo para entreter e não para causar reflexão. (Art Spiegelman, Jornal *O Estado de S. Paulo*, 26 abr. 1998, p. D3)

Embora muitas edições e personagens dos quadrinhos tendessem à perspectiva cômica (e o próprio nome reforçava esta assertiva), nem todas as HQs apresentavam tal perfil. As bandas desenhadas, filmes e demais produções artísticas de Walt Disney atravessavam gerações, presentes há quase um século no imaginário de milhares de pessoas. Art Spiegelman, por exemplo, foi influenciado pelas inventivas de Walt Disney. Era o sonho de todo cartunista alcançar o mesmo sucesso deste produtor artístico. No início da carreira, apesar de ter consciência de que ainda era muito jovem e teria longo caminho pela frente, Artie lamentava-se por não ser reconhecido profissionalmente. Almejava um dia ver o pai, Vladek, sentir orgulho dele, pelos seus feitos. “Tentava fazer tudo nos meus termos. Mas nunca tive sucesso mundial para ele poder dizer: ‘Meu filho, ele criou o Mickey Mouse!’. Nem nada do tipo.” (Spiegelman, 2022, p. 40). Quando garoto, igualmente às outras crianças de sua época, Spiegelman lia revistas do Pato Donald, Pateta, Tio Patinhas, e especialmente, Mickey Mouse. *Maus* (Spiegelman, 2009), sua obra-prima, apresenta grande parte de sua constituição artística influenciada pelos personagens de Walt Disney.

> O que me salvou foram os gibis que li quando criança, principalmente o Pato Donald de Carl Barks. Em todo aquele universo de gibis de Mickey Mouse e de Pato Donald, você precisa aceitar os patos e Mickey como humanos, mas também que Mickey tem um cachorro de estimação, Pluto, e também um amigo chamado Pateta. Os dois são cachorros. E aquilo virou quase um Koan zen para mim quando criança: o cachorro tem uma natureza Pateta? E tinha Donald e seus sobrinhos, Huguinho, Zezinho e Luisinho, que iam à fazenda da Vovó Donalda jantar peru no Dia de Ação de Graças e no Natal — aquilo meio que me deixava aterrorizado, mas foi um ponto de referência literário muito útil quando precisei resolver esse detalhe particular da história do meu pai. Então a página inteira foi construída em torno de como mostrar um rato o mais "roedor" possível, com Vladek e Anja numa página ancorada pelo rato mais desagradável que eu pudesse desenhar.
>
> Os quadrinhos que eu via quando era bem pequeno ficaram gravados bem fundo na minha memória — como a Luluzinha, a primeira personagem de quadrinhos que copiei assiduamente, e o Pato Donald. A meu ver, o Pato Donald de Carl Barks tem muito mais profundidade que Clark Kent. Não importa a superfície de bicho, eu conseguia contornar isso de um jeito mais fácil do que tentar me identificar, digamos, como os problemas de um Peter Parker. E o pincenê do tio Patinhas parece ter sido feito na mesma óptica que os de Vladek em *Maus*. (Spiegelman, 2022, p. 135; 193)

Ao compor os traços dos personagens de *Maus* (Spiegelman, 2009), vieram-lhe à mente as recordações das HQs da Disney que lia quando menino. A concepção inicial dos participantes do universo Disney seria representar indivíduos com feições animalescas, porém resguardando a essência humana. Noutras palavras, embora fossem ilustrados como bichos, eram, em verdade, seres humanos, com suas particularidades humanísticas, preservando atributos sentimentais, como medo, angústias, aflições, preocupações, raiva, traumas, entre outras comoções. E esse era, exatamente, o mesmo raciocínio de Walt Disney ao conceber seus intérpretes.

> "Mas Mickey não é um camundongo" — diz Walt Disney — "Ele tem a aparência externa do camundongo mas sua natureza é humana, com emoções humanas, motivações humanas e a tendência humana de cometer erros. Pode ser que o povo goste de quem ganha, mas se solidariza com quem perde. Quanto mais erros Mickey comete, tanto mais sofre e tanto mais amigos ele faz." (Jornal *O Estado de S. Paulo*, 5 fev. 1957, p. 6)

Um conhecido ditado popular diz: "Errar é humano". E a possibilidade de errar foi a grande inspiração de Walt Disney para criar seu personagem principal: Mickey. O fato de este

pequeno camundongo, em inúmeras peripécias, cometer erros faz dele, metaforicamente, um rato com personalidade de ser humano. Igualmente, Pateta, Pato Donald, Tio Patinhas, Vovó Donalda e demais integrantes do universo Disney seguem esta mesma lógica. Ao iniciar a produção de *Maus* (Spiegelman, 2009), sobrevieram em Artie as lembranças de Mickey Mouse, o qual poderia ser um ponto de partida para a estética visual desta *graphic novel* (Spiegelman, 2022, p. 143).

> **Mickey Inspirou "Maus"**
> — Percebi que Mickey Mouse era Al Jolson com as orelhas e fiz uma história curta em que ele fugia dos Ku Klux Cats, gatos da Ku Klux Kan — Conta Spiegelman. — Mas logo vi que não podia ser um turista da realidade dos negros americanos, não tinha bagagem. (Jornal *O Globo*, 16 abr. 1998, p. 12)

Além do imaginário Disney, Artie também se inspirou em alguns escritores, entre eles, Franz Kafka (1883-1924), Gertrude Stein (1874-1946), Dashiel Hammet (1894-1961), Raymond Chandler (1888-1959) e James M. Cain (1892-1977).

> — Os ratos foram uma imagem do conto "Josephine", de Kafta — conta Spiegelman, que, no CCBB, também mostra trabalhos das revistas "Arcade" e "Raw", que fundou com a mulher. (Jornal *O Globo*, 16 abr. 1998, p. 12)

> "Eu gostava de Kafka quando era um garoto, foi importante para mim, mas também gostava de Faulkner", disse Spiegelman. "Não posso dizer quais dessas coisas permaneceram mais em mim, mas sei que Gertrude Stein ficou comigo, Dashiel Hammet e Raymond Chandler e James M. Cain", assinalou. De filosofia, ele acha que carrega apenas um certo sabor existencialista. (Jornal *O Estado de S. Paulo*, 10 mar. 1998, p. D10)

Não por coincidência, Art Spiegelman insere em *Maus* (Spiegelman, 2009) uma referência direta a Mickey Mouse. Na figura 60, observam-se, semiologicamente, "três" ratos. O primeiro, claramente, encontra-se ilustrado na parte anterior do quadro, denotando estar estampado numa parede. O segundo, um judeu, desenhado com a feição de um camundongo. E o terceiro, uma ratazana, numa representação realística, nas mãos do indivíduo. Os três elementos estão graficamente esboçados à imagem de um roedor. Entretanto, ao fundo, Mickey exterioriza um semblante alegre, com sorriso aberto, manifestando alegria, demonstrando-se alguém de bem com a vida. Mickey Mouse ali retrata, simbolicamente, um cidadão americano, famoso, estrela de Hollywood, admirado como ilustre artista de cinema. Ademais, Mickey exprime a aparência de um sujeito limpo, higiênico, perceptível nos traços despoluídos.

Outrossim, este personagem reflete uma figura infantil e “fofa”, benquisto tanto pelos adultos quanto pelas crianças.



Figura 60: “Três” Ratos, em *Maus* (Spiegelman, 2009, Contracapa)

Ao contrário, o personagem judeu exibe expressão triste, preocupado com algo, fitando olhar apreensivo, amparando nas mãos um bicho asqueroso, repulsivo, portador e transmissor de doenças. Conforme a cena, ele se veste como um homem, em camisas de mangas longas. Os dedos e as unhas, reproduzidos com particularidades genuínas, ratifica se tratar de um ser humano, e não de um animal. Portanto, a configuração de rato assume diferentes significados,

embora remetidos à mesma animália. Mickey é um camundongo, porém, alegoricamente, não representa o mesmo conceito comparado a um judeu, e muito menos a um roedor pestilento. Spiegelman utiliza a personificação de ratazanas para tecer críticas às discriminações e diferenciações no tratamento com pessoas residentes no mesmo país ou território. Tanto alemães quanto judeus são seres humanos, entretanto, durante o Holocausto, ambos desempenhavam configurações distintas.

Em *Maus* (Spiegelman, 2009), os americanos eram descritos como cachorros. No entanto, Mickey, embora fosse um estadunidense, não era esboçado como um cão, mas sim como um rato — todavia, totalmente dessemelhante ao perfil de um judeu. Antagonicamente, na Alemanha, durante a Segunda Guerra Mundial, Mickey Mouse representava uma metáfora do maior inimigo dos nazistas: os Estados Unidos. No romance gráfico de Artie (Spiegelman, 2009), os americanos são retratados como caninos — emblematicamente, desafetos dos felinos (nazifascistas). No entanto, naquele período, em território germânico, Mickey representava a supremacia cultural, capitalista e ideológica norte-americana. Em diversos veículos de comunicação, publicavam-se notas de repúdio contra toda e qualquer manifestação de empatia direcionada a este protagonista. Abaixo, observa-se um trecho de um artigo, impresso numa página de noticiário, atacando este personagem, vinculando-o aos judeus, como aliados dos EUA, registrado na mesma *graphic novel*.

> Mickey Mouse é o ideal mais lamentável de que se tem notícia. As emoções sadias mostram a todo rapaz independente, todo jovem honrado, que um ser imundo e pestilento, o maior portador de bactérias do reino animal, não pode ser o tipo ideal de animal. Abaixo a brutalização do povo propagada pelos judeus! Abaixo Mickey Mouse! Usem a Suástica!" (Artigo de jornal, Pomerânia, Alemanha, meados da década de 1930). (Spiegelman, 2009, p. 164).

Outra herança do universo Disney refletida na identidade gráfica desta HQ reside no personagem Patinhas, no qual Artie se inspirou para ilustrar o psicanalista Paul Pavel (1925-1992) e o próprio pai, Vladek Spiegelman (1906-1982). Tanto os óculos do primeiro quanto do segundo guardam entre si extremas semelhanças, ambos desenhados em analogia aos óculos do Tio Patinhas.

> Então, mostrar Pavel como humano usando uma máscara bem aparente e eu como humano usando uma máscara aparente — Pavel, em especial, usando uma máscara com aqueles antigos óculos de Tio Patinhas para indicar que era

> uma conversa prolongada com meu pai, que é desenhado com os mesmos óculos — dava uma solução (Spiegelman, 2022, p. 148).

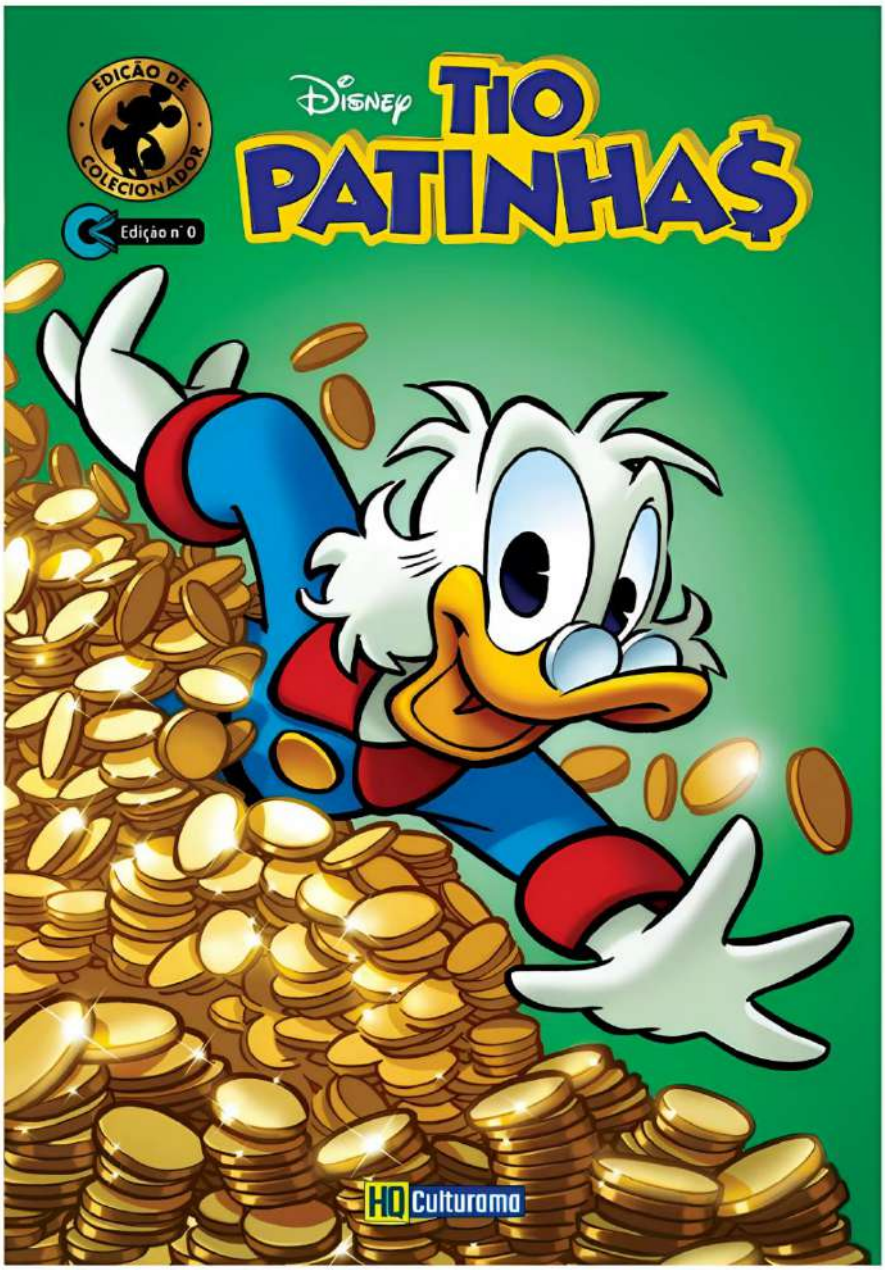


Figura 61: *Tio Patinhas*. Edição n. 0. Caxias do Sul: Culturama, 2020.

Na figura 61, observa-se a capa do lançamento da primeira publicação da revista do Tio Patinhas (Edição 0) pela atual editora conveniada da Disney no Brasil (Culturama).[6] Nota-se que os óculos do Patinhas não têm hastes laterais (pernas), somente as lentes, e sem a armação, dispostas na parte inferior dos olhos, de maneira a entender que são indicadas para pessoas que

[6] Culturama. Disponível em: https://www.assineculturama.com.br. Acesso em 23 dez. 2023.

apresentam dificuldades em enxergar de perto (astigmatismo) — anomalia ocular mais comumente acometida em indivíduos de certa idade.

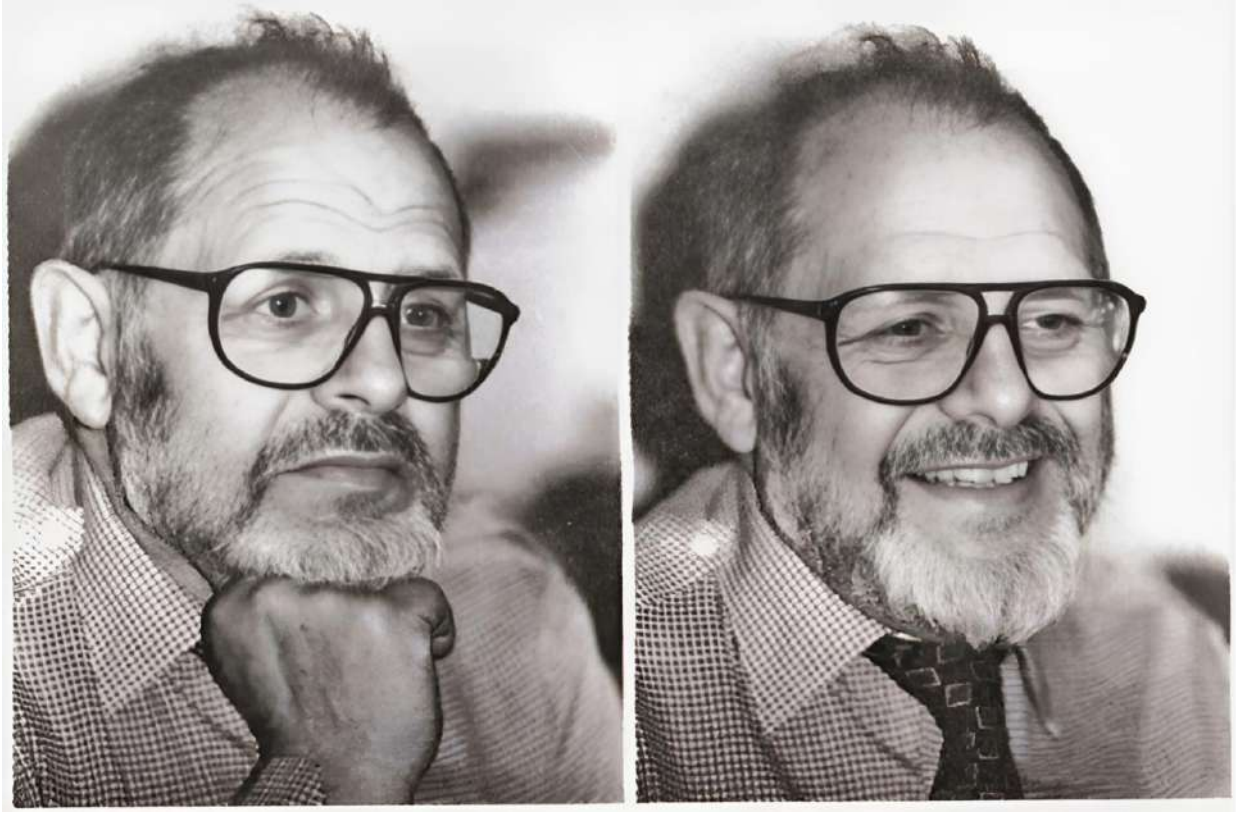


Figura 62: Foto de Paul Pavel, Psicanalista de Art (Spiegelman, 2022, p. 69)

Em verdade, os óculos deste psicoterapeuta não apresentavam estas características. Na figura 62, verificam-se duas fotografias dele, tiradas no mesmo período em que se encontrava com Artie, corroborando a disparidade gritante entre os aspectos real e o desenhado. A similitude entre os óculos de Vladek, Pavel e Tio Patinhas condicionava, basicamente, três fatores. Primeiro, a influência dos almanaques da Disney na identidade profissional de Art, que na vida adulta, passou a produzir inúmeros trabalhos utilizando personagens zoomorfizados, a exemplo de *Maus* (Spiegelman, 2009). Segundo, pelo fato de, ilustrando os óculos do pai de forma arredondada, parecidos com os do Patinhas, vinha-lhe à mente um saudosismo do passado, em sua época de infância, quando, ao mesmo tempo, conversava com o pai e lia gibis de Walt Disney. E terceiro, ao projetar os óculos de Paul Pavel, seu psicanalista, suscitava-lhe a impressão de que estava dialogando com seu genitor. Portanto, ilustrar este especialista com óculos iguais ao de Vladek talvez lhe causasse a sensação de que estava revisitando, simbolicamente, seu progenitor, numa forma de matar saudades daquele tempo. Na figura 63,

nota-se Artie sentado de um lado e Paul do outro, trocando ideias. Na figura 64, percebe-se a mesma disposição, entretanto, com Vladek. Os aros arredondados dos óculos do terapeuta são visivelmente parecidos com os do pai.



Figura 63: Art em Sessão de Psicanálise com Pavel (Spiegelman, 2009, p. 205)



Figura 64: Art e Vladek conversando em Casa (Spiegelman, 2009, p. 28)

Entrementes, as sessões de psicanálise de Pavel eram prolongadas, identicamente às reuniões com Vladek. “Minhas sessões com ele geralmente aconteciam tarde da noite. Duravam horas. Ele não gostava de sessão de quarenta e cinco minutos” (Spiegelman, 2022, p. 69). Os encontros entre Art e seu psicanalista tinham como tema frequente as lembranças do progenitor, conforme visto na frase do primeiro quadro (figura 63): “Você admira seu pai por ter sobrevivido?” Os diálogos com este psicólogo foram importantes para Artie entender e aceitar a ausência de Vladek, auxiliando-o a olhar por outros caminhos, orientando-o sobre como talvez prosseguir com as escritas de *Maus*.

> Foi só depois das minhas longas sessões com Pavel que consegui destilar as sessões em algumas páginas e começar de novo — e começar de novo implicava tratar do presente. Eu estava reconhecendo que Vladek havia morrido; quando comecei a pensar em fazer o livro, não tinha ideia de que ele ia partir enquanto eu ainda estivesse trabalhando.
>
> E por um lado, Pavel me deu a oportunidade de prolongar as conversas que tive com meu pai de forma mais rica, já que ele era mais articulado e reflexivo quanto às suas próprias experiências um tanto análogas; por outro lado, nossas conversas me ajudaram a reencontrar o caminho da história de um novo ponto de vista (Spiegelman, 2022, p. 146-147)

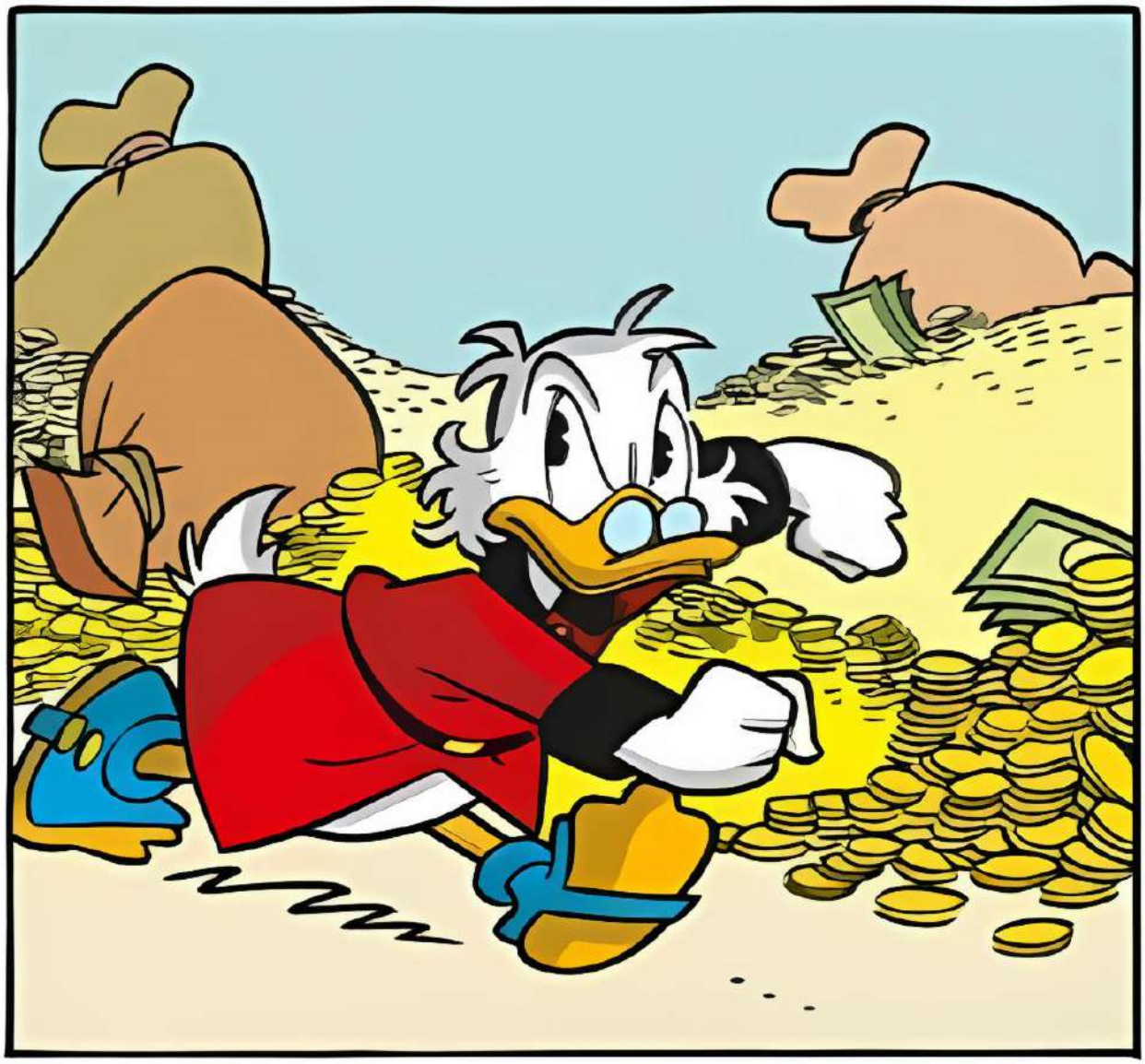


Figura 65: Tio Patinhas em sua Mansão, com montanhas de dinheiro, expressando antipatia.
(*O Grande Almanaque Disney*, 2022, p. 65).

Outra influência artística de Walt Disney impactada na construção identitária de *Maus* (Spiegelman, 2009), incide na representação psicológica de Vladek Spiegelman, novamente associado ao personagem Tio Patinhas. O fato de Patinhas ter nascido muito pobre, passado extremas dificuldades, trabalhado como engraxate quando menino, entre outras penúrias, fez dele, na fase adulta, um indivíduo desmedidamente apegado ao dinheiro, demonstrando avareza exagerada e incontrolável. Embora tivesse antepassados longínquos nobres e abastados, senhores de posses, arruinaram-se após uma derrocada financeira. Assim, tudo o que conseguiu foi com muita dedicação e esforço, durante uma vida de longas adversidades (Cf. *A Saga do Patinhas*, 2017).

Na figura 65, percebe-se o aspecto ranzinza do Tio Patinhas — característica peculiar e bastante conhecida pelos leitores. Ao fundo, verifica-se uma quantidade de dinheiro altíssima, em espécie. Os sacos, amarrados à boca, denotam estarem cheios de valores. A cor do montante, amarela, indica que as moedas são de ouro. No entanto, mesmo com tamanha riqueza e saldo pecuniário exorbitante, Patinhas manifesta apatia em sua personalidade, demonstrando querer sempre mais, cultuando o entesouramento como filosofia de vida.

Da mesma forma, Vladek, vindo de família humilde, e tempos depois vitimado pelo Nazismo, passando fome e necessidades nos campos de concentração, tornou-se, adiante, uma pessoa extremamente avarenta. Portanto, a escolha de Art representar o pai remetendo à imagem do Tio Patinhas não foi aleatória, mas sim intencional. Abaixo, constata-se um trecho de uma conversa entre Artie e Mala (segunda esposa de Vladek), comentando a respeito das atitudes do marido com relação ao patrimônio acumulado. No segundo quadro, a frase "Tem centenas de milhares de dólares guardados no banco e vive como mendigo!" leva a compará-lo, metaforicamente, à postura do Tio Patinhas.



Figura 66: Mala desabafando-se com Art sobre o comportamento de extrema avareza de Vladek (Spiegelman, 2009, p. 134).

2.2 ERA MODERNA E QUADRINHOS *UNDERGROUND*: INFLUÊNCIAS IDENTITÁRIAS DE ART SPIEGELMAN

Os impactos da Era de Ouro, juntamente com os super-heróis, perduraram durante longos anos, ainda hoje, presentes da atualidade. Em milhares de pessoas, ficou eternizado o arquétipo de que os quadrinhos se configuravam, automaticamente, como reprodução de episódios envolvendo heróis dotados de superpoderes, imersos em aventuras imaginárias. Entretanto, no período pós-guerra, os movimentos paralelos dos quadrinhos engendravam novos cenários para a nona arte, ampliando e diversificando manifestações artístico-culturais, eclodindo inovações sob outras perspectivas, notabilizando cartunistas, roteiristas e demais produtores até então desconhecidos. Muitos sucessores das denominadas Eras (Era de Ouro, Era de Prata, Era de Bronze) prosseguiam com as leituras dos arcos de super-heróis, contudo criavam-se, concomitantemente, ramificações editoriais direcionadas a públicos específicos, entre gêneros de terror, policiais, ficção científica e demais segmentos.

> Nos Estados Unidos, os quadrinhos se confundiram com os super-heróis nos anos 1930 e 1940. A mania pelos super-heróis entrou em remissão depois da Segunda Guerra, dando espaço a outros gêneros, como quadrinhos de terror e policiais — talvez os leitores tenham percebido que o Capitão América não poderia dar um nocaute em Hitler sem um monte de soldados russos de apoio. Os heróis voltaram com tudo no início dos anos 1960, depois que o Código de Ética acabou com muitos dos rumos mais sombrios que os quadrinhos estavam tomando para atrair leitores mais velhos. E super-heróis, claro, são o gênero que vem à cabeça da maioria dos leitores americanos quando pensam em quadrinhos. A mídia dos quadrinhos simplesmente mobiliza um monte de figuras, em geral com texto, para transmitir uma história. Esse sistema de transmissão, mesmo quando os super-heróis estavam em alta, também transmitia faroestes, histórias românticas, histórias de bichinhos, histórias de guerra, aventuras, ficção científica, terror — diversos gêneros.
>
> (Spiegelman, 2022, p. 170)

Nascia, assim, nas primícias da segunda parte do século 20, uma renovação de conceitos atinentes aos modos de se entender os quadrinhos, abandonando preceitos anteriores, manchados pelas narrativas atrozes da Era de Ouro. Inúmeros grupos de cartunistas se mobilizavam contra a culpabilização das HQs pelos quadros de violência instalados em diferentes países. Décadas depois, importantes nomes da nona arte ainda mantinham o mesmo ponto de vista, citando, entre eles, o ilustrador nova-iorquino Jules Feiffer (1929-atual): “Todos acham que os personagens de quadrinhos de hoje são sociopatas por reflexo do mundo em que

vivemos. Não é nada disso: o mundo real é muito mais complicado". (Jules Feiffer, Jornal *O Estado de S. Paulo*, 4 mar. 1994, p. D5). Contrariamente, as HQs passavam a ser reputadas de modo positivo, bem visto no aumento de vendas das edições, multiplicando o número de leitores e admiradores. Alunos e docentes de várias instituições adotavam os quadrinhos como temas e objetos de pesquisa, a exemplo do Professor Álvaro de Moya (Cf. Moya, 1977; 1986), no Brasil. "Desde os anos 1970, os quadrinhos deixaram de ser para a massa. Estão hoje nas bibliotecas, na academia, nos museus." (Art Spiegelman, Jornal *Folha de S. Paulo*, 8 dez. 2013, p. E7).

Muitos jovens e crianças adquiriam aprendizados e hábito de ler a partir dos gibis. Eu, por exemplo, antes de ser alfabetizado no colégio, já "lia", em casa, as revistas da Turma da Mônica e Disney, olhando os desenhos, não sabendo ainda soletrar, porém "entendendo" o que as imagens diziam. Uma leva de indivíduos da geração pós-guerra tiveram as HQs como materiais educativos auxiliares, promovendo, destarte, o incentivo à leitura.

> Tudo que eu sei aprendi dos quadrinhos. Aprendi a ler com o Batman, tentando entender se ele era um cara bom ou mau. Tudo que sei sobre sexo aprendi contemplando Betty Boop e Veronica. Por outro lado, tudo que aprendi sobre feminismo veio de Little Lulu. Economia, aprendi com o Tio Patinhas. Filosofia, do Minduim. Política, com Pogo. Estética, ética e tudo mais veio da *Mad*. (Art Spiegelman, Jornal *O Estado de S. Paulo*, 29 mai. 2012, p. D8)

O mesmo ocorreu com os filhos de Artie: "Nadja e Dash, hoje adultos, também aprenderam a ler com as histórias em quadrinhos. Como explica Spiegelman: 'Sacrifiquei uma coleção de gibis antigos e muito valiosos para ser bom pai'." (Spiegelman, 2011, p. 34). Numa dinâmica reversa, a nona arte qualificava-se, doravante, enquanto instrumento útil à sociedade, eliminando, aos poucos, o descrédito contraído na Era de Ouro, assumindo reconhecimento educacional, assemelhando-se, figuradamente, aos propósitos pedagógicos de Rodolphe Töpffer, em meados do século 19 (discutido no Capítulo 1). Conforme visto, o próprio Art Spiegelman confessava: "Tudo que eu sei aprendi dos quadrinhos. [...] Filosofia, do Minduim..." (Jornal *O Estado de S. Paulo*, 29 mai. 2012, p. D8).

Por vezes, os quadrinhos foram utilizados como veículos de crítica à falta de leitura entre os estudantes, a exemplo da figura 67, numa tira do cartunista Charles Monroe Schulz (1922-2000). A Turma do Charlie Brown e seu *beagle* de estimação, Snoopy, criados por C. M. Schulz, expressava uma amálgama entre humor, complexidades humanas, abstrações filosóficas e HQs (Moya, 1977, p. 74). O fato de fazer o leitor pensar sobre as mensagens

expressas nos quadrinhos distanciava, ainda mais, a nona arte do antigo paradigma de que esta se assentaria exclusivamente em finalidades banais, violência ou mero entretenimento.



(Jornal *O Estado de S. Paulo*, 11 set. 2022, p. C8).

Em 2003, Art Spiegelman e a esposa, Françoise Mouly (1955-Atual), organizaram uma coletânea de fábulas e contos de fadas em formato de quadrinhos, intitulada *Little Lit* (Spiegelman; Mouly, 2003), direcionada ao público infantil, na intenção de despertar nas crianças o interesse pelos livros, reunindo renomados escritores e cartunistas, como William Joyce, Ever Meulen, Daniel Clowes, Joost Swarte, Bruce McCall, David Mazzuchelli, Lorenzo Mattotti, Charles Burns, entre outros. Alguns anos depois, em 2009, Artie lança outra edição, intitulada *Joca e a Caixa* (Spiegelman, 2011), também voltada para os pequenos.

> **Primeiro de tudo, por que publicar um livro gráfico para crianças? O que seus filhos acharam do material?**
> Françoise Mouly — Eu adoro livros, e adoro crianças. Também acredito que é muito importante assegurar que as crianças de hoje descubram o prazer de ler. Quadrinhos são um dos melhores caminhos para fazer as crianças gostarem de páginas impressas, porque eles mergulham instintivamente nas figuras e na narrativa visual. Nadja e Dashiell, meus filhos, mostraram-me quão íntimo pode ser gastar algum tempo lendo para as crianças. Eu só falo francês com eles, e eles sempre querem que eu leia *comics* para eles. (Jornal *O Estado de S. Paulo*, 4 out. 2003, p. D12)

Em decorrência das novas gerações de leitores e cartunistas, a conjuntura em torno das HQs foi se modificando, valorizando a nona arte, aquiescendo o acesso dos quadrinhos no âmbito educacional. No Brasil, durante décadas, revistas e almanaques foram proibidos como materiais pedagógicos, mas, posteriormente, também se restabeleceram pelas mudanças. Atualmente, a nona arte é empregada como importante ferramenta instrucional, podendo ser

utilizada em diversas áreas, nas aulas de Língua Portuguesa, Geografia, História, Artes, entre outros campos do saber (Cf. Barbosa, 2020, et al).

> Houve um tempo no Brasil em que levar histórias em quadrinhos para a sala de aula era algo inaceitável. Era um cenário bem diferente do visto no início deste século. Quadrinhos, hoje, são bem-vindos nas escolas. Há até um estímulo governamental para que sejam usados no ensino.
> Vê-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, 2019, p. 13)

Outro fator preponderante ao retorno e popularização dos quadrinhos reporta-se à redução dos vetos da Comics Code Authority (CCA), que, previamente, impedia o lançamento e logística de muitas revistas. O período pós-guerra caminhava em direção à década de 1980, considerada por muitos pesquisadores como início da denominada Era Moderna, explodindo o mercado editorial dos quadrinhos, propalando inúmeras tiragens, de diferentes gêneros e cartunistas, expandindo a comercialização de HQs.

> Os anos 80 marcaram literalmente o renascimento dos *comics* americanos. As editoras independentes proliferaram, o *underground* voltou ao sol, a Marvel avalizou uma nova geração de desenhistas, os ingleses desembarcaram na DC, a indústria descobriu o público *outsider* e o tradicional *comic book* de quatro cores, em papel jornal, frágil e perecível, viu seu formato se multiplicar e ganhar dezenas de texturas e denominações, até mesmo edições em capa dura e a volta das HQs em preto-e-branco.
>
> Não é coincidência o fato de a recuperação dos quadrinhos ter ocorrido simultaneamente ao declínio do restritivo Comic Code. O Code é um documento surreal que dita normas rígidas e restritivas sobre o conteúdo dos quadrinhos. Beijos, por exemplo, não são permitidos. O mesmo em relação à violência gráfica. Tudo bem se o Coronel Fury dizimar um ninho de espiões da Hydra a rajadas de metralhadora, desde que não haja sangue. Se uma revista não tivesse o selinho de aprovação do Code, dificilmente seria exposta nas newsstands. Mas com o crescimento das *comic shops*, que lidam apenas com quadrinhos e vendem diretamente para os fãs, tornou-se financeiramente viável ignorar o código. (Jornal *O Estado de S. Paulo*, 30 dez. 1989, Caderno 2, Quadrinhos)

Nesse ínterim, formava-se o cognominado movimento *underground*, pregando manifestos contraculturais, em oposição às repressões da Comics Code Authority (CCA), refutando antigos paradigmas, levantando protestos em desfavor das opressões, emergindo minorias artísticas desconhecidas. Em desobediência às regras do Comics Code Authority, várias revistas eram publicadas clandestinamente, distribuídas de forma ilegal, chegando aos leitores de mão em mão, vendidas de modo ilícito. Alguns materiais exibiam conteúdos pornográficos, outros lançavam críticas ao Governo, e demais tratavam de tabus, como as drogas. Muitas edições utilizavam-se de humor ácido e escrachado para zombar de situações do cotidiano. Neste esteio, destacavam-se os nomes de Robert Crumb (1943-Atual) e Harvey Kurtzman (1924-1993) como expoentes desta fase da nona arte, influenciando inúmeros ilustradores e produtores, incluindo Art Spiegelman e a esposa, Françoise Mouly.

> Histórias em quadrinhos sempre foram parte importante e mesmo barômetro da psique da cultura popular. Na II Guerra Mundial havia no mundo enorme apetite por heróis patrióticos como Super-Homem e Capitão América. Na caça às bruxas dos anos 50, os controversos e muito populares E.C de Gaines serviram de bode expiatório. Com os anos 60 surgiram os heróis psicologicamente complexos como os Marvel, de Stan Lee, e foi também o começo do movimento *underground* com anarquistas subversivos como Zap Comix, de Robert Crumb.
>
> Hoje é uma explosão de formas novas as mais surpreendentes com ênfase crescente na auto-expressão e comentário social. Os pioneiros do *underground* dos anos 60 e 70 servem de inspiração para os grupos atuais e escritores que estão levando a indústria a uma direção cada vez mais inventiva. Mann sugere, através de exemplos, que Harvey Kurtzman, Jack Kirby e Robert Crumb são os pais espirituais de artistas contemporâneos como Harvey Pekar (American Splendor), Spiegelman e Linda Barry (cujos cartoons cínicos são publicados no Village Voice e na Esquire) e Françoise Mouly (estes últimos veteranos da revista *Raw*). (Jornal *O Estado de S. Paulo*, 6 jul. 1989, p. 14)

A crítica passava, constantemente, a fazer parte das mobilizações de cartunistas das décadas de 1950 e 1960, herdada por outros artistas gráficos do período pós-guerra. Diversos posicionamentos contrários ao *status quo* eram feitos através de sátiras, admoestando comportamentos políticos, econômicos e culturais da sociedade.

Na figura 68, examina-se uma tira de Beetle Bailey (Recruta Zero, na versão em português). Criado em 1950 pelo desenhista norte-americano Addison Morton Walker (Mort

Walker, 1923-2018), este personagem traduzia-se numa zombaria sobre as Forças Armadas dos Estados Unidos, ilustrando *cartoons* debochando de oficiais, soldados e demais combatentes. Pelo fato de os EUA estarem continuamente envolvidos em conflitos bélicos, diversos escritores, roteiristas, ilustradores e representantes do meio artístico-literário lançavam reprimendas às autoridades estadunidenses, discordando das decisões favoráveis às lutas armadas. No quadro 1, nota-se Sargento Tainha chamando Zero para beber. Na sequência, aceitando o convite, o Recruta questiona, perguntando: "E a minha cerveja?". Em retorno, Tainha responde: "Você não pode. Vai ter que dirigir na volta".

A ridicularização neste *comic* consiste em vários pontos. Primeiro, seria inadmissível dois militares saírem do quartel para tomar cerveja num boteco, uniformizados. Segundo, guerrilheiros de tropas armadas são treinados e preparados para praticar a ordem e a disciplina, em todas as instâncias. Manchariam a imagem do Exército dois membros da corporação se embriagando numa mesa de bar, fardados. Terceiro, há quebra de princípios morais, pelo fato de um superior (sargento) instigar um subordinado (soldado) a se encaminharem para um botequim, e lá contradizer o que foi prometido, argumentando que o tarimbeiro teria que voltar dirigindo. Neste caso, ocorre uma antítese ética. Sargento Tainha age corretamente, defendendo a máxima: "Se beber não dirija", porém, ao mesmo tempo, explora o companheiro armígero, proibindo-o de ingerir bebida alcoólica, aproveitando-se dele. Ademais, seria contrassenso um militar fazer um subalterno de motorista particular, compelindo-o a levá-lo a uma bodega, a fim de se inebriar. Metaforicamente, "Faça o que eu falo, mas não faça o que eu faço".



Figura 68: Sargento Tainha e Recruta Zero numa tira cômico-crítica.

(Jornal *O Estado de S. Paulo*, 11 set. 2022, p. C8).

Em meio a este momento de efervescência e incorporação das críticas aos quadrinhos, juntamente com a ascensão da expressividade *underground*, germinavam as primeiras

publicações da revista *Mad*, idealizada por Harvey Kurtzman, atraindo inúmeros admiradores e simpatizantes, instituindo a formação identitária de importantes cartunistas, entre eles, Art Spiegelman. “Kurtzman é o único mais importante cartunista em meu panteão pessoal, a principal razão por que eu e muitos cartunistas da minha geração, nos tornamos cartunistas.” (Spiegelman, 2010, n.p.). Em outras ocasiões, Artie ratifica que sua identidade crítica enquanto artista gráfico foi decorrente das influências de Kurtzman, a partir da *Mad Magazine*.

> “There's one culprit. It's Harvey Kurtzman,” jokes Spiegelman. “He ruined my life.” Kurtzman was the founding editor of *Mad*, the irreverent humour comic book which became a magazine in 1955 to escape the restrictions of the Comic Code. Spiegelman credits *Mad* under Kurtzman — whit its sharp, wacky sense of social satire — for teaching him to question authority. (Jornal *Calgary Herald*, Canadá, 30 mar. 2011, p. E2).[7]

Motivado pelas ideias insurgentes de H. Kurtzman, Spiegelman engajou-se no movimento *underground* durante esta fase da carreira. “Havia algo de genuinamente subversivo sobre a sua MAD.” (Spiegelman, 1998, p. 79). Estas editorações serviram para Artie como uma formação artístico-pedagógica na época. “Eu estudo cada número da *Mad* religiosamente. Posso identificar todos os artistas pelo seu estilo e copiá-los nos meus cadernos de desenhos.” (Spiegelman, 1998, p. 21). Mesmo após décadas, Art ainda era lembrado pelos trabalhos que desenvolveu nesta época, que lhe serviram como componente artístico na construção de sua identidade enquanto cartunista, perceptível em diversos traços de obras posteriores.

> Em Cartaz no Jewish Museum, em Nova York, até março, essa é a primeira retrospectiva de Spiegelman, 65, em território americano. Ele telefonou para a direção do museu e contou que o escolhera como a única instituição a exibir o seu trabalho nos EUA.
>
> A mostra explora os 50 anos de produção do quadrinista ao reunir mais de 30 esboços, manuscritos e originais. Ela segue a tendência da chegada gradual dos quadrinhos aos museus, como provam “Masters of American Comics” (2005), organizada pelo Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles, “Comic Abstraction” (2007), sob a curadoria do Museu de Arte Moderna de Nova York, e “Modern Cartoonist: The Art of Daniel Clowes” (2012), no Oakland Museum.

[7] “Há um culpado. É Harvey Kurtzman”, brinca Spiegelman. “Ele arruinou a minha vida.” Kurtzman foi o editor fundador de *Mad*, história em quadrinhos de humor irreverente que se tornou uma revista em 1955 para escapar das restrições do Comic Code. Spiegelman credita *Mad* sob Kurtzman — com seu senso aguçado e maluco de sátira social — por ensiná-lo a questionar a autoridade. (Trad. Minha)

> A retrospectiva se inicia nos anos 1960, quando Spiegelman, aos 15 anos, criou "Blasé", seu fanzine satírico. Adolescente, ele conheceu o trabalho de Harvey Kurtzman, o fundador da "Mad" e seu "herói". "Os desenhos grotescos e transgressores da 'Mad' mudaram minha vida."
> Spiegelman se envolveu nesse período com os comix, os quadrinhos *underground*. Tratou de sexo, drogas e violência, temas banidos pelo Comics Code Authority (Órgão criado nos anos 1950 para censurar HQs). "Os meus desenhos mais indecentes estão nessa exposição", disse, após tragar um cigarro eletrônico. (Jornal *Folha de S. Paulo*, 8 dez. 2013, p. E7)

Fundada por Harvey Kurtzman, a *Mad Magazine* era formada inicialmente por alguns desenhistas que, até então, produziam episódios de guerra para as revistas de William M. Gaines. A característica principal da *Mad* eram as críticas sátiras, carregadas de humor ácido, influenciando artistas, que posteriormente, viriam a se tornar grandes comediantes, a exemplo de Jerry Lewis (1926-2017) e Frank Tashlin (1913-1972). Com tamanho sucesso, centenas de periódicos passaram a publicar matérias abrangendo conteúdos semelhantes, em teor cômico. De forma caricatural, Kurtzman e sua equipe escarneciam personagens dos quadrinhos e do cinema, além de programas de televisão, peças publicitárias e demais veiculações. Através de trocadilhos, protagonistas clássicos eram debochados, chamando a atenção do público e avolumando as vendas.

Num jogo de palavras, *Príncipe Valente* (*Prince Valiant*), obra-prima de Harold Foster (1892-1982), era chamado de Prince Violent (Príncipe Violento). O super-herói Flash Gordon, de Alex Raymond (1909-1956), assumiu a alcunha de Flesh Garden (Jardim de Carne), narrando um monstrengo horripilante que pretendia devorar outros figurantes. O mágico Mandrake, de Lee Falk (1911-1999), passava a ser reportado como Manduck (Homem-Pato). O cineasta Walt Disney, criador de Mickey, Pateta, Pato Donald, Tio Patinhas e outros personagens, ganhou apelido de Walt Dizzy (Tonto). A coletânea *Little Annie Fanny* (Kurtzman, 2015; 2016; 2017; 2000), de Harvey, em verdade, foi inspirada em duas atrizes — Brigitte Bardot (1934-Atual) e Marilyn Monroe (1926-1962) —, insinuando um desvirtuado símbolo sexual norte-americano. E assim por diante (Moya, 1977, p. 75-76; Moya, 1986, p. 197-198).

Os super-heróis da Era de Ouro, conhecidos pelos atos bélicos, heroicos e nacionalistas, também foram alvo de chacota. Batman, conhecido pela força física e imponência musculosa, foi desenhado como um pequeno morcego, em miniatura. Numa das cenas, o Superman entra numa cabine telefônica para trocar de roupa e, em seguida, é surpreendido por uma mulher que

o pega vestido com uma cueca de bolinhas. Na figura 69, um *cartoon* impresso numa tiragem da *Mad* ganhou grande repercussão entre os leitores, retratando uma cena inusitada: um supermercado lotado de "super-homens" fazendo compras. Tal gravura designa um contraponto à exaltação aos ídolos da Era de Ouro. A alta quantidade de "super-homens" na loja de departamentos refere-se ao exagerado número de super-heróis em revistas em quadrinhos circulando naquela época. O protagonista deste esboço poderia ter sido o Cavaleiro das Trevas ou a Mulher-Maravilha. Nada obstante, a escolha de Superman para estampar esta ilustração não foi arbitrária, mas sim intencional. As iniciais SUPERmarkets (SUPERmercado) conjuminam com SUPERman (SUPER-homem), denotando um paralelismo morfológico, combinando os mesmos prefixos. Igualmente, o fato de os "super-homens" estarem num mercado representa alegoricamente que, na realidade, os super-heróis, com seus superpoderes, não existem e que seriam, pois, criações fictícias de pessoas comuns, do dia a dia (Moya, 1977, p. 64; 76; Moya, 1986, p. 198).



Figura 69: Revisa *Mad*: Sátira aos Super-Heróis da Era de Ouro (Moya, 1986, p. 192)

Esta cena tornou-se memorável na trajetória dos quadrinhos. Em maio de 2024, a *Mad Magazine* dos Estados Unidos da América (EUA) prestou uma homenagem a este episódio, reproduzindo-o em versão colorida, exatamente com os mesmos traços delineados na versão original, publicada em janeiro de 1955, editorada por Harvey Kurtzman. Vários trabalhos veiculados neste periódico eternizaram-se como clássicos da nona arte, além de diversos cartunistas que atuaram e deixaram suas contribuições neste acervo editorial. Kurtzman, com suas ideias inusitadas para a época, fez com que a *Mad* atravessasse décadas, influenciando gerações de cartunistas e demais artistas visuais de diferentes continentes e temporalidades.



Figura 70: Republicação histórica da Revisa *Mad*: Sátira aos Super-Heróis
(United States of America — USA, jul. 2013, p. 3)

Superman and the Miserable, Rotten, No Fun, Really Bad Day.

When my alarm went off this morning, I hit “snooze” too hard and broke my phone. Then U got out of bed and stepped right on my glasses. And I realized that I must have sleep-walked during the night. I could tell it was going to be a miserable, rotten, no fun, really bad day.

On the ride to work, two kids on the bus were arguing about who was the coolest hero — Batman or the Flash. I said that Superman was cool, too. I said he could fly. I said he had super-strenght. I said Superman has saved the world a Whole bunch of times. They said nothing.

I knew it was going to be a miserable, rotten, no fun, really bad day.[8]

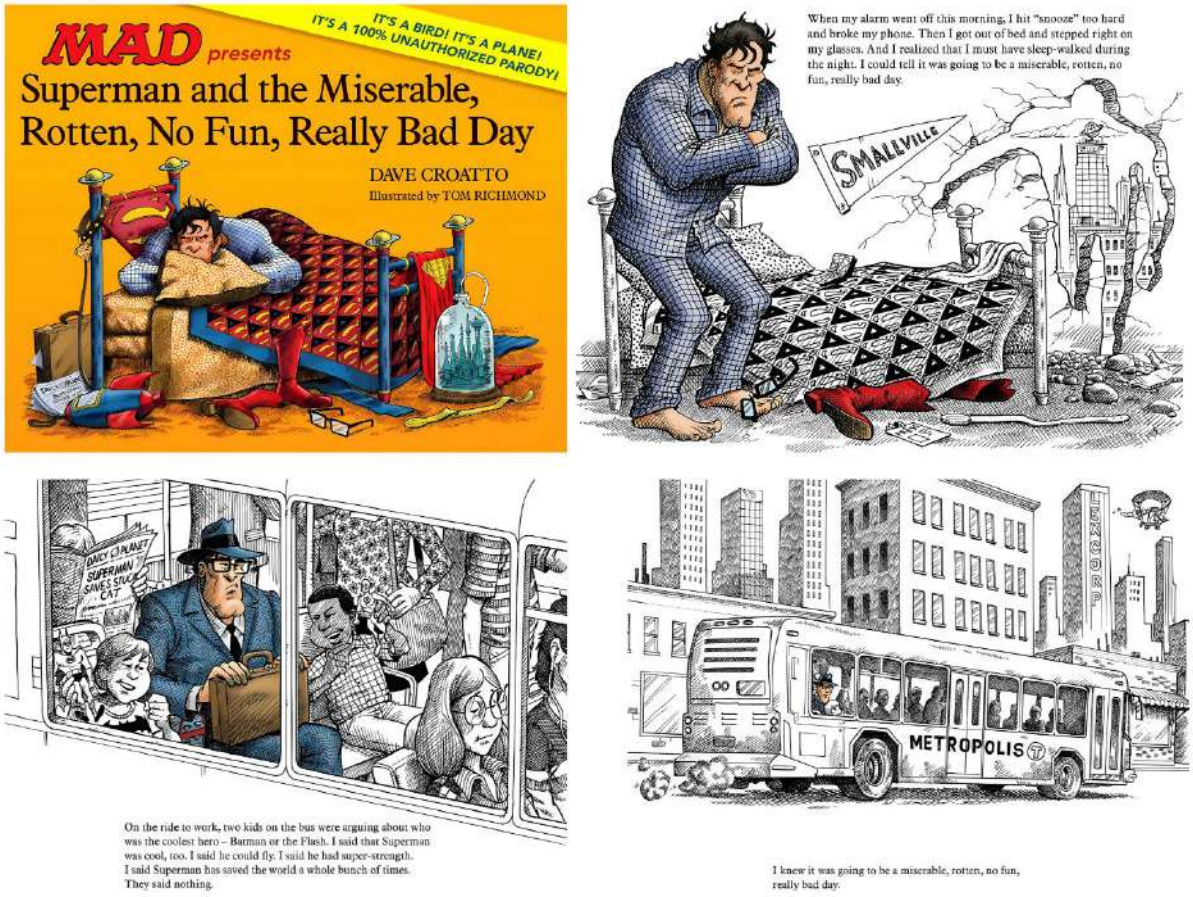


Figura 71: Cenas de *Mad Magazine* (United States of America — USA), out. 2017.

[8] **Superman e o Dia Miserável, Podre, sem Graça e Muito Ruim.**
Quando meu alarme tocou esta manhã, apertei “soneca” com muita força e quebrei meu telefone.
Então saí da cama e pisei nos meus óculos. E percebi que devo ter sonambulado durante a noite.
Eu poderia dizer que seria um dia miserável, podre, sem graça e muito ruim.
No caminho para o trabalho, duas crianças no ônibus estavam discutindo sobre quem era o herói mais legal — Batman ou o Flash. Eu disse que o Superman também era legal. Eu disse que ele podia voar.
Eu disse que ele tinha superforça. Eu disse que o Superman salvou o mundo um monte de vezes. Eles não disseram nada.
Eu sabia que seria um dia miserável, podre, sem diversão e muito ruim. (Trad. Minha)

A figura 71 retrata uma sátira em relação aos super-heróis, desconstruindo o arquétipo de que eles seriam seres sobrenaturais, dotados de poderes mágicos, mas sim, indivíduos iguais a todos, com dias ruins, carregados de problemas pessoais, enfrentando contratempos e outras adversidades do cotidiano. Na mesma ilustração, nota-se o personagem Superman acordando cedo para ir trabalhar, identicamente aos demais cidadãos norte-americanos, pegando ônibus para chegar até o local do emprego. Nas cenas, duas crianças elogiam Batman e Flash, perguntando quais destes dois seria o mais interessante, ignorando a presença do Super-Homem, denotando certo desprezo, desvalorização e até anonimato deste ícone dos quadrinhos. Na figura 72, verificam-se outras circunstâncias semelhantes, considerando o Homem de Aço como uma pessoa absolutamente normal. Nos quadros superiores, constata-se Clark Kent levando uma bronca do chefe, ouvindo chateações. Nas gravuras inferiores, nota-se este *superhero* se deparando com situações embaraçosas e desastrosas, não se diferindo dos sujeitos comuns. Estas sátiras constituem-se como uma forma de desmistificar a imagem dos heróis de bandas desenhadas enquanto criaturas de outro mundo, com vidas privilegiadas e glamurosas. Em outras palavras, um modo de humanizar as celebridades das HQs.

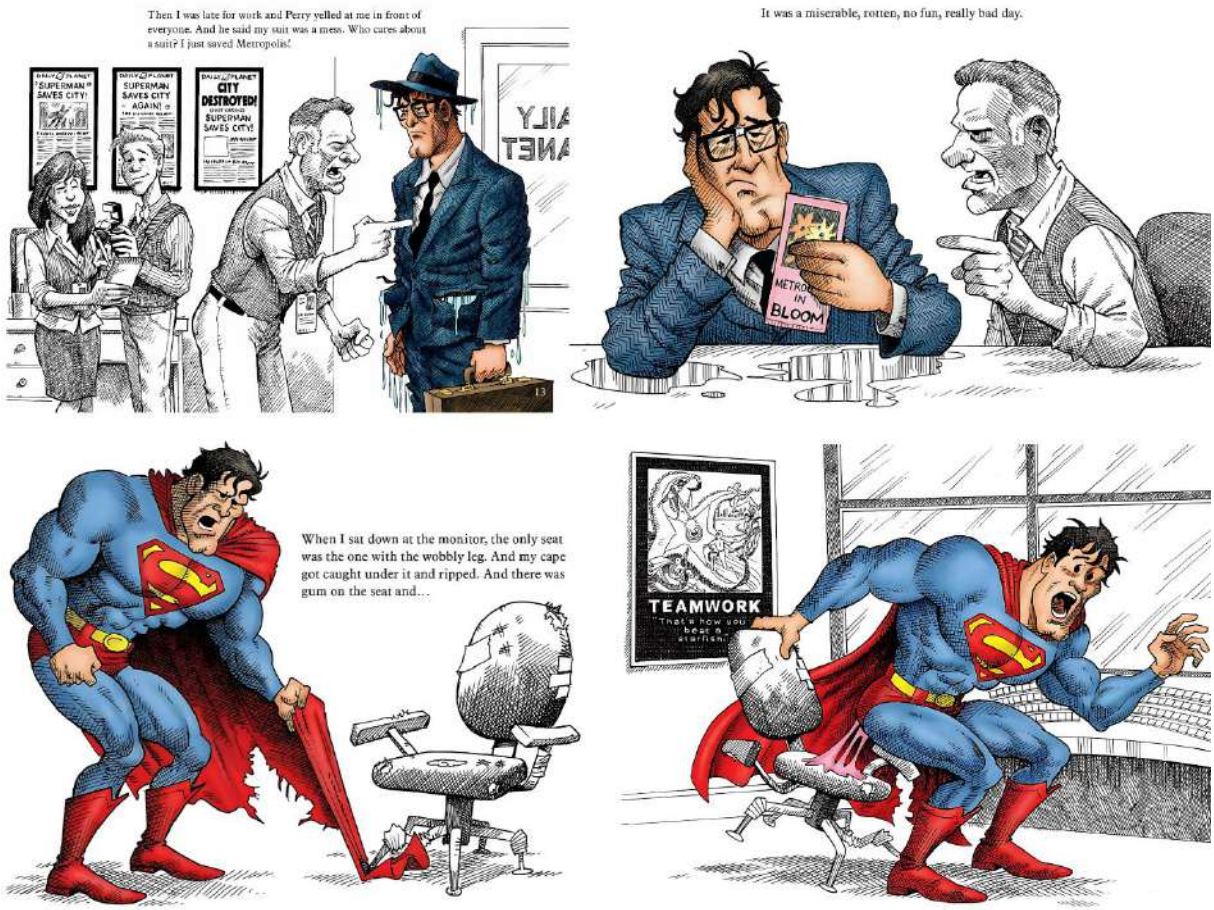


Figura 72: Cenas de *Mad Magazine* (United States of America — USA), out. 2017.

Duas outras circunstâncias contribuíram para que Artie se tornasse aficionado pela *Mad*. Uma delas se deve ao interesse financeiro. Vladek, obcecadamente econômico, descobriu que poderia comprar exemplares usados da revista. Assim, o valor de uma edição nova permitiria a aquisição de três ou quatro usadas. Seria viável para ambos. O pai gastaria menos, e o filho teria mais volumes para ler (Spiegelman, 1998, p. 21).



Figura 73: Vladek compra revistas usadas para Art, quando criança (Spiegelman, 2010, n.p.)

E por fim, Anja e o marido não se importavam que o menino tivesse como lazer ou passatempo as *comics*. Muitas famílias daquela geração ainda se encontravam amedrontadas com a má fama deixada pela Era de Ouro, temendo que as crianças viessem a se tornar agressivas em decorrência dos quadrinhos.

> E também tem o fato de que eles não rasgavam meus gibis, pois ouvi falar que alguns pais americanos faziam exatamente isso. Toda aquela loucura de quadrinhos-causam-delinquência-juvenil passou batida por eles. Eles nem ficaram sabendo de nada. Do lado da minha mãe havia uma tendência a ver leituras subversivas com bons olhos. Do meu pai havia só: "Por que gastar dinheiro com essas porcarias?". Como se dispunha a comprar para mim gibis usados e mais baratos, de antes do período de pasteurização do Código de Ética — gibis que eram bem mais interessantes e densos do que aqueles que eram vendidos nas bancas —, ele teve grande influência nos meus gostos e na minha formação (Spiegelman, 2022, p. 38).

A extrema preocupação de Vladek, em gastar o menos possível em compras de quadrinhos para Art, deixava de lado o conteúdo destas edições. O foco do pai era o preço das revistas. Entretanto, dessa forma, ele não abria e nem lia o teor das informações que estas publicações apresentavam. E por tal motivo, inúmeras tiragens não recomendadas para menores de idade acabavam chegando às mãos de Artie. Abaixo, no primeiro quadro, observa-se o selo de permissão do órgão regulador do governo: "Aprovado pela Autoridade do Código de Quadrinhos". Estas eram as HQs que Art comprava com o dinheiro de sua mesada. No quadro maior, constatam-se alguns periódicos vindos através de Vladek: *Crime*, *Strange Love*, *Vault Horror*, *Phantom Lady*, *Crime Suspen Stories*, etc. — obras inadequadas para crianças, e que, por seguinte, influenciaram a construção da identidade artística de Art quando adulto.



Figura 74: Economia de Vladek trazia revistas impróprias para Artie (Spiegelman, 2010, n.p.)

No *cartoon* abaixo, da obra *Breakdowns: Retrato de um Artista Quando Jovem* (Spiegelman, 2010), Art desenha a si mesmo, metaforicamente, representando que sua identidade artística, enquanto cartunista, na fase adulta, sofreu influências diretas das revistas que o pai comprava em sebos e lojas especializadas em edições usadas. A gravura de um homem, à esquerda, segurando uma pistola e atirando contra uma folha de papel, impressa com as capas das publicações que Vladek lhe trazia, denota as lembranças das leituras destas tiragens. Na prancheta, observam-se esboços de personagens de *Maus*, ratificando que sua *graphic novel* também é consequência concreta destes espólios da infância.

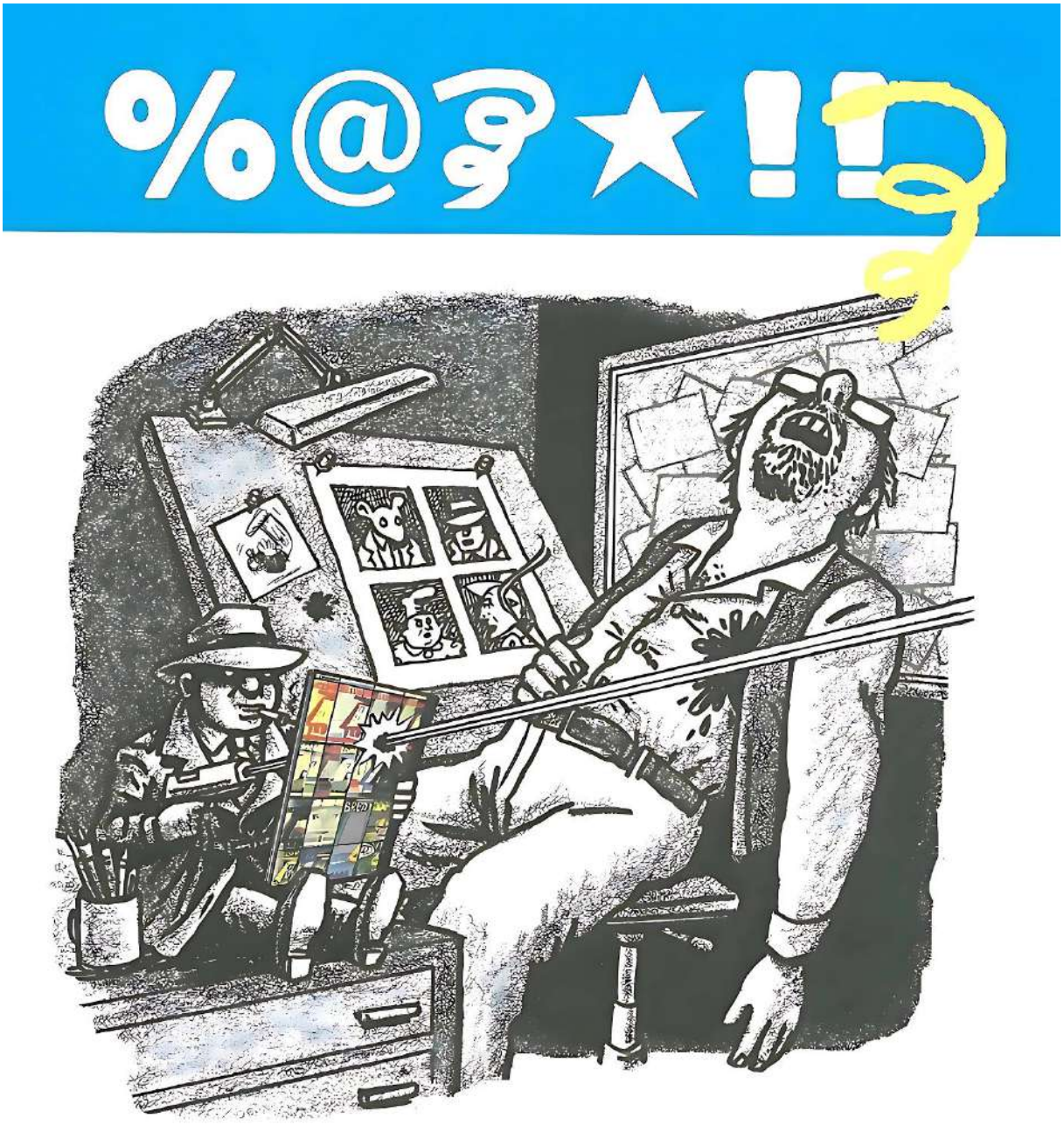


Figura 75: Reflexos das influências da Infância na fase Adulta de Artie (Spiegelman, 2010, n.p.)

Ao contrário dos pais de milhares de jovens nos Estados Unidos, nas décadas de 1950, 1960 e 1970, Anja e Vladek não se importavam que Artie tivesse contato com os quadrinhos e publicações relacionadas a este segmento editorial. Muitas famílias não queriam que os filhos desenvolvessem o hábito de leitura de HQs, temendo que o conteúdo destas edições pudesse prejudicar a formação moral e pessoal das crianças. Abaixo, observa-se um registro fotográfico de Art Spiegelman, lendo com a mãe uma tiragem da *Mad Magazine*. A expressão de sorriso de ambos denota que eles estavam se divertindo com as matérias veiculadas neste periódico. Volta e meia, era a mãe, Anja, que acaba comprando, algumas vezes, exemplares da *Mad* para Artie, especialmente quando ele insistia, perturbadoramente, prometendo que não iria contar para o pai, Vladek, que haviam gastado uma fração do dinheiro do supermercado com estas revistas. Tais circunstâncias colaboraram para que Art se tornasse um admirador ávido da *Mad*, sendo influenciado, doravante, por Harvey Kurtzman e sua afamada *magazine*.



Figura 76: Artie lendo uma edição de *Mad Magazine* com a mãe (Spiegelman, 2010, n.p.)

A partir da *Mad Magazine*, Art engendrou seu comportamento crítico na condição de cartunista, que lhe acompanhou pelo resta da vida. Em 11 de setembro de 2001, houve o atentado às Torres Gêmeas, vitimando milhares de pessoas, provocando uma crise política entre os Estados Unidos e outras personalidades envolvidas. Spiegelman havia produzido um *cartoon* para publicação na *New York Times* — veículo noticioso norte-americano de grande circulação. Entretanto, teve a ilustração vetada por conter críticas ao governo estadunidense. Sentindo-se censurado, Artie pede demissão do periódico, em forma de protesto.

> **Spiegelman deixa 'New Yorker' por causa de Bush**
> **O artista diz que a mídia é complacente com a política belicista**
> Por causa da complacência da imprensa americana com a política arquiconservadora e belicista de George W. Bush, o extraordinário artista gráfica Art Spiegelman deixou a revista *The New Yorker*. Ele esperava que a mais sofisticada publicação americana mantivesse outra postura depois dos atentados de 11 de setembro. Segundo Spiegelman, "a exemplo do que aconteceu com o *New York Times* e a imprensa em geral", a *New Yorker* também se curvou ao medo de que o "governo autoritário" de Bush bloqueasse o seu acesso a fontes privilegiadas de informação.
> O desabafo foi feito à correspondente do jornal italiano *Corriere della Sera* em Nova York, Farkas Alessandra. "Ela encontra-se nas mãos de um limitado grupo de milionários cujos interesses não coincidem com os do cidadão médio deste país, onde o abismo entre ricos e pobres parece cada vez mais intransponível. Nesse contexto, qualquer crítica ao governo é automaticamente rotulada de antipatriótica e antiamericana. Nossa mídia ignora notícias que no resto do mundo receberam ampla cobertura. Se não fosse a internet, até minha visão do mundo seria hoje extremamente limitada."
> A gota d'água foi a recusa, pelo atual editor da *New Yorker*, David Remnick, de uma tira em quadrinhos de Spiegelman sobre o pânico que tomou conta dos americanos em geral (e dos nova-iorquinos em particular) depois da derrubada das torres gêmeas do World Trade Center. Com o título de *In the Shadow of no Tower* (*À Sombra de Nenhuma Torre*), a série inspirou-se nos atentados terroristas e na experiência de se viver numa cidade "ameaçada simultaneamente por Bush e Bin Laden". (*Jornal O Estado de S. Paulo*, 1.º mar. 2003, p. D4)

Por influências da *Mad Magazine*, Artie herdou desta revista o comportamento crítico, principalmente em relação às questões políticas, lançando duras discordâncias contra atos de diversas autoridades públicas. Na figura 77, notam-se, nos quadros superiores, duas ilustrações, envolvendo o chefe de Estado russo, Vladimir Putin (1952-Atual) e o então Presidente dos

Estados Unidos, Donald Trump (1946-Atual). Na sequência, verificam-se, nos quadrinhos inferiores, outras caricaturas, envolvendo o ditador norte-coreano Kim Jong-Um (1984-Atual) e novamente D. Trump. Esta edição apresentava como escopo principal a temática das guerras.



Figura 77: Cenas de *Mad Magazine* (United States of America — USA), mai. 2019.

Três anos após o atentado, Art lança *In The Shadow of no Towers*, publicado em português com título *À Sombra das Torres Ausentes* (Spiegelman, 2004), retratando os horrores que presenciou no dia da tragédia. Naquela manhã, Artie e a esposa, Françoise, trabalhavam num *studio* quando, repentinamente, foram surpreendidos por uma grande explosão. Duas aeronaves se chocaram contra as torres do World Trade Center (WTC), provocando a morte de mais de três mil pessoas. Enquanto o edifício ardia em chamas, multidões corriam na tentativa de se salvar de uma possível sequência de ofensivas. Desesperado, Spiegelman sai em busca dos filhos, que estudavam em colégios próximos ao local. Ao se lembrar do caçula, Dashiell, na época com nove anos, que cursava seus estudos primários na Escola da Organização das Nações Unidas, Artie desabou a chorar, pois todos presumiam que este educandário seria, muito provavelmente, mais um alvo dos terroristas.

> **Spiegelman abala Torres Gêmeas das HQs.**
>
> Em 'À sombra das Torres Ausentes', da Companhia das Letras, o cartunista norte-americano examina o impacto psicológico do atentado de 11 de Setembro 'lendo' a história simbólica dos *comics*.
>
> Artista, prêmio Pulitzer com 'Maus', lança 'À Sombra das Torres Ausentes'.
>
> O que pode haver de comum entre as histórias em quadrinhos e a tragédia do 11 de setembro? Tudo, se o sujeito que examina a tragédia é o cartunista Art Spiegelman, de 56 anos, um dos guardiães de uma das musas mais sombrias dos *comics*, a maldade dos homens, explorada com maestria na série *Maus* — cujos livros venderam cerca de 1,8 milhões de cópias nos Estados Unidos e lhe renderam um prêmio Pulitzer.
>
> Acontece que, além de tudo, Spiegelman vivia a dez quadras das Torres Gêmeas, em 2001, e sua parabólica mente gráfica registrou como um testemunho pessoal tudo aquilo. Spiegelman resolveu contar sua visão do fato num delirante álbum gráfico, *À Sombra das Torres Ausentes* (que chega hoje às livrarias em lançamento da Companhia das Letras, a R$ 78).
>
> No dia 11 de setembro, ao presenciar o atentado, Spiegelman e a mulher, Françoise Mouly (editora da *The New Yorker*) saíram em desabalada carreira por um Nova York caótica para resgatar a filha, Nadja, estudante na Stuyvesant Hight School, a 10 quadras do atentado, e em seguida o filho, Dash, de 10 anos, na Escola das Nações Unidas. Segundo disse, o que o impressionou naquilo tudo foi quão vulneráveis eram Nova York e toda a civilização ocidental, com suas torres arrogantes. "Na verdade, tudo é transitório e efêmero como, por assim dizer, velhos jornais", afirmou.
>
> (Jornal *O Estado de S. Paulo*, 11 set. 2004, p. D7).

Para produzir esta obra, Spiegelman utilizou como referências alguns personagens e publicações anteriores, a exemplo de Yellow Kid, conforme inserção numa das páginas.

> Ele examinou, além do incrível impacto psicológico daquela barbárie, os pontos de conexão históricos entre HQs e o cenário do atentado. Curioso notar que, a dois quarteirões do Ponto Zero (e um século antes), os magnatas Joseph Pulitzer e Willian Rondolph Hearst elevaram as tiras de quadrinhos nos jornais como um dos recursos na sua feroz batalha para ganhar o coração dos leitores. Foi um desses tabloides que surgiu, no século 18, o *Yellow Kid*, a pioneira HQ. (Jornal *O Estado de S. Paulo*, 11 set. 2004, p. D7).

> Spiegelman inspirou-se nas antigas páginas dominicais dos jornais americanos, que lhes serviram de conforto naqueles dias difíceis. Spiegelman experimenta vários tipos de traços e narrativas, que dão ao livro uma atmosfera caótica semelhante à que experimentou naqueles dias. Nas últimas páginas, publica antigas historinhas das páginas dominicais, como "O Sobrinhos do Capitão", "Yellow Kid" e "Pafúncio". Ao mesmo tempo em que elas indicam a sua volta à realidade, dão a última piscadela de ironia ao cartunista. (Jornal *O Globo*, 18 de setembro de 2004, p. 10).

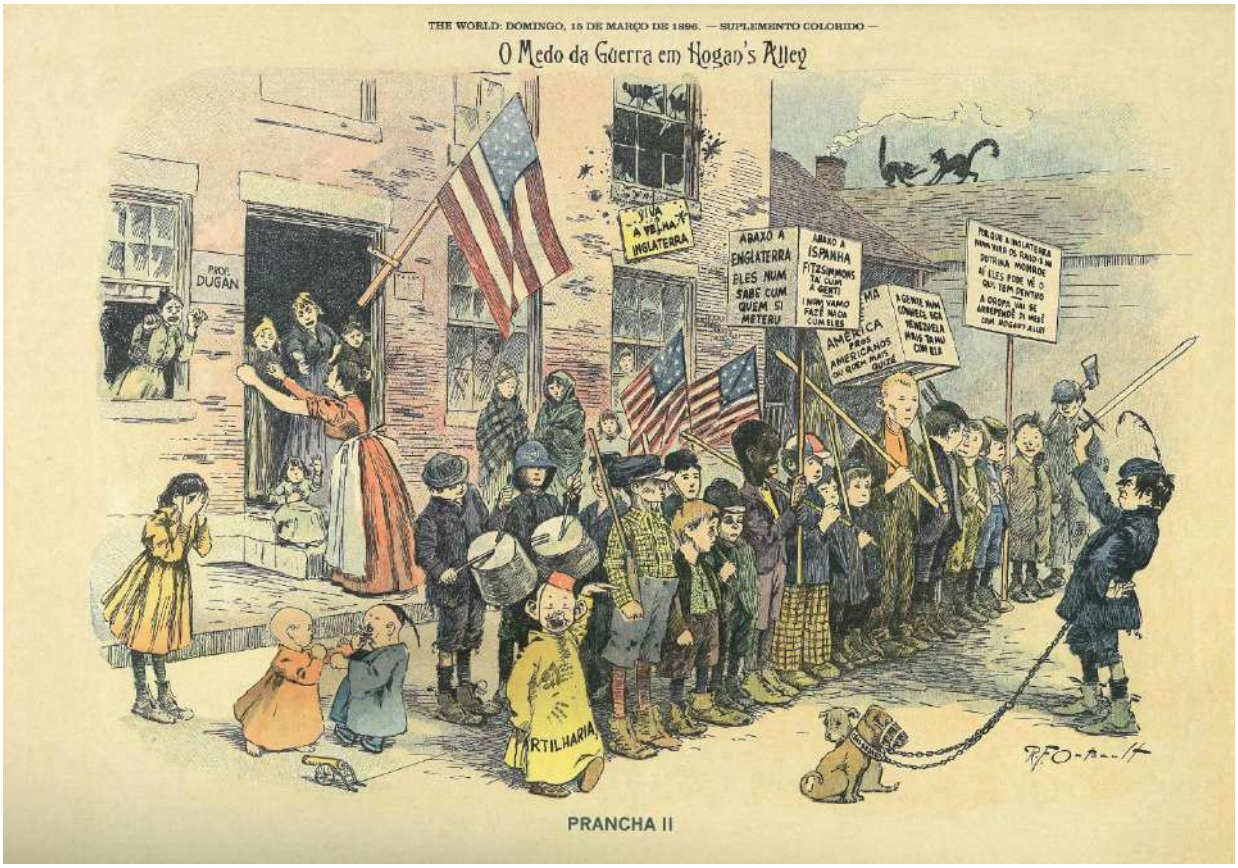


Figura 78: Art Spiegelman revisita epsiódio de Yellow Kid (Spiegelman. 2004, p. 30).

Em contestação ao cenário conflituoso que se instalava, Art Spiegelman depreende duras críticas nas páginas desta obra em quadrinhos. Na figura 79, nota-se o líder da Al-Qaeda, Osama Bin Laden (1957-2011), à esquerda, e o então Presidente dos Estados Unidos, George Bush (1946-Atual), à direita, frente a frente. Ambos portam arsenais: Bin Laden ostentando uma espada curvada, e Bush, uma pistola. Numa metáfora, os armamentos representam, respectivamente, alguns aspectos culturais de cada nação — a cimitarra expressa o artifício de defesa dos povos árabes, e o revólver, corresponde a uma invenção norte-americana (Rodrigues, 2017, p. 92).



Figura 79: Crítica de Art Spiegelman à crise política no Governo W. Bush (Spiegelman, 2004, p. 2)

Tanto o espadim quanto a arma de gatilho reproduzem o potencial de combate entre os adversários. Bush, segurando a Bandeira dos EUA, reafirma o sentimento de nacionalismo, e, ao mesmo tempo, sede de vingança, em decorrência dos ataques. No meio, observa-se Art, cabisbaixo, apresentando-se abatido e sonolento, preocupado com a situação, revisitando tormentas do passado. Percebe-se que, pelo fato de o cartunista estar desenhado como um rato, igualmente em *Maus* (Spiegelman, 2009), interpreta, figuradamente, um cidadão judeu, no fogo cruzado entre duas comunidades inimigas. Ou seja, um agrupamento de indivíduos imigrantes que nada tem a ver com as contendas entre os dois opositores, correndo risco de vida, na exequibilidade da morte de milhares de inocentes. Por fim, a violência em território estadunidense advém tanto interna quanto externamente. De dentro, pela iniciativa do próprio Governo, que se movimentava em favor dos confrontos. E de fora, o pânico de iminentes novas investidas por parte dos rivais. Conforme mencionado, este cartunista havia se desligado, em 2003, de um jornal por denunciar a conjuntura de conflitos entre sujeitos de diferentes origens, raças e religiões, a exemplo da figura 80, em que uma mulher russa insultava pessoas nas ruas.

> Em março deste ano, Spiegelman demitiu-se da *The New Yorker*, depois de ter uma tira em quadrinhos recusada pelo editor. A tira tratava do pânico de se viver numa cidade "ameaçada simultaneamente por Busch e por Bin Laden".
> (Jornal *O Estado de S. Paulo*, 4 out. 2003, p. D12)



Figura 80: Mulher russa que praticava preconceito e antissemitismo (Spiegelman, 2004, p. 16).

Tempos depois, em 2012, a editora de arte da *New Yorker* organizou uma coletânea, reunindo uma série de capas proibidas, de diversos cartunistas, consideradas impróprias ou inconvenientes para publicação. Entre elas, havia uma de Art Spiegelman (Cf. Jornal *O Globo*, 26 mai. 2012, p. 6). Ulteriormente, em 2019, Artie se envolve em outra polêmica. Um texto de sua autoria, que seria utilizado como introdução de um livro rememorativo da Marvel Comics,

foi barrado pelo Diretor-Geral da empresa, solicitando-lhe que o artigo fosse retificado, pelo fato de tecer críticas ao então Presidente Donald Trump.

> **Marvel censura a Spiegelman por alusión a Trump en sus historias.**
>
> El ilustrador estadounidense Art Spiegelman afirmó que Marvel le pidió que eliminara la crítica que hace al presidente de Estados Unidos, en la introducción de su próximo libro. (Jornal *El Economista*, México, 22 ago. 2019, p. 41).[9]

Em resposta, o artista gráfico se negou a recompor suas escritas, preferindo ser excluído da obra. Em declaração à imprensa, Art comparou, semiologicamente, o chefe de estado americano com o personagem Caveira Vermelha — funesto desafeto do Capitão América, na Era de Ouro — alcunhando-o de Caveira Laranja, em alusão à coloração de sua pele.

> **Ícone das HQs acusa Marvel de Censura.**
> **Art Spiegelman diz que texto foi rejeitado para livro por referência a Donald Trump.**
> Premiado com o Pulitzer em 1992 pela *graphic novel* "Maus", na qual abordava o Holocausto retratando judeus como ratos e nazistas como gatos, Art Spiegelman afirmou ter sido censurado pela Marvel em um texto encomendado para o livro "Marvel: The Golden Age 1939-1949", que será publicado em setembro. O cartunista diz que recebeu um pedido de Isaac Pelmutter, presidente da Marvel Entertainment, para alterar na introdução que escreveu para o livro uma referência ao presidente Donald Trump. O escritor se negou a mudar o texto, que foi publicado ontem pelo jornal "The Guardian". Spiegelman disse que a Marvel Comics respondeu que estava tentando permanecer "apolítica", e encerrou seu ensaio destacando que Perlmutter "é amigo de longa data de Donald Trump, conselheiro não oficial e um membro influente do resort de luxo Mar-a-Lago, em Palm Beach (Flórida), de propriedade do republicano". Spiegelman termina o ensaio citando o sucesso dos quadrinhos no cinema e ressalta que "no mundo real de hoje, o Caveira Vermelha, o vilão mais maligno do Capitão América, está vivo nas telas, e um Caveira Laranja assombra a América". A referência ao tom alaranjado da pele de Trump foi o que levou à censura da Marvel, que agora publicará o livro com introdução de Roy Thomas, editor-chefe da empresa.
> (Jornal *O Globo*, 18 ago. 2019, p. 8)

[9] **Marvel censura Spiegelman por aludir a Trump em suas histórias.**

O ilustrador estadunidense Art Spiegelman afirmou que a Marvel lhe pediu que retirasse a crítica que fez ao presidente dos Estados Unidos, na introdução de seu próximo livro. (Trad. Minha)

Da mesma forma que Yellow Kid mudou a estética dos quadrinhos em fins do século 19 (Cf. Capítulo 1), H. Kurtzman, com sua *Mad Magazine*, e demais cartunistas do movimento *underground*, também trouxeram novos rumos para as HQs, a partir das décadas de 1950 e 1960, conquistando inúmeros outros ilustradores.

> Minha influência principal foi a *Mad* de Harvey Kurtzman. Foi ela que me condenou a ser cartunista.
> Ele foi não só um grande artista, muito metódico no desenho — quem me ensinou a construir um desenho em camadas e a me dedicar bastante a cada quadro —, mas também quem codificou aspectos importantes da gramática narrativa dos quadrinhos.
> Os temas dele tendiam para a cultura, em geral em forma de sátira. Quando parodiava filmes, reproduzia o visual do filme; suas paródias de anúncios publicitários pareciam anúncios de verdade... só que melhores. Hoje em dia isso se tornou tão básico nos Estados Unidos, naquilo que chamamos de humor, que é quase invisível — tudo desde Jon Stewart até o último filme de *Debi & Loide* tem raízes na obra de Kurtzman. Meu trabalho na Topps consistia em retroalimentar as aulas que tive com a *Mad* para uma nova geração na forma dos *Wacky Packages*, *da Garbage Pail Kids* e de vários outros cards e adesivos de menor sucesso, às vezes ilustrados pelos mesmos artistas — meus ídolos de infância! — com quem Kurtzman colaborou na *Mad*. (Spiegelman, 2022, p. 189-190)

Em *Maus* (Spiegelman, 2009), as cenas em ritmos de *closes* progressivos foram inspiradas nas técnicas clássicas de Harvey Kurtzman, na intenção de acentuar a dramaticidade das narrativas (Spiegelman, 2022, p. 214). Abaixo, reparam-se três quadros sequenciais, exibindo Tosha Zylberberg, irmã de Anja Spiegelman.



Figura 81: *Close* Progressivo — Tosha (Spiegelman, 2009, p. 111)

Durante o Holocausto, ao saber que os alemães invadiram a pequena cidade onde morava, Tosha decide se suicidar, preferindo a morte do que ser levada pelos nazistas para os campos de concentração. Pressentindo que seria humilhada, padecendo com fome, frio, enfermidades e outros tormentos, e por fim, encaminhada para as câmaras de gás, ela resolve se envenenar. Prevendo que as crianças que estavam na casa — filhos e o sobrinho, Richieu (primogênito de Vladek e Anja, que na ocasião, passava férias com a tia) — seriam destinados às experimentações médicas, num momento de desespero, obrigou-os também a ingerir a substância, morrendo todos.

A figura 81 descreve esta tragédia, de modo a focalizar a personagem gradativamente. A primeira imagem demonstra uma visão mais distante, apresentando-a da cintura para cima. A segunda cena aproxima-se do busto, passando a sensação do leitor estar mais perto dela. E no desfecho, a gravura maximiza seu rosto, ressaltando a expressão de angústia e aflição, no ápice de uma desesperança. Caso semelhante ocorre em grande número de passagens desta *graphic novel* (Spiegelman, 2009), a exemplo do caso a seguir. De forma análoga, a sucessão de ilustrações ocorre em *closes* crescentes, perpassando por cenários e pessoas, progressivamente.



Figura 82: *Close* Progressivo — Vladek (Spiegelman, 2009, p. 229)

No primeiro desenho, Vladek conversa com dois indivíduos, sentado entre eles. Na continuidade, aparecem somente Vladek e o filho, Artie. Na terceira ilustração, apenas Vladek permanece no quadro, porém num ângulo mais recuado. E no final, ele tem o rosto centralizado na imagem, ocupando grande parte da área projetada. Nota-se que os penúltimos e últimos traçados das figuras 81 e 82 seguem, respectivamente, o mesmo ritmo de progressão, lastreados nos recursos artísticos de Harvey Kurtzman (Spiegelman, 2022, p. 214-215). Portanto, uma das bases artísticas (talvez a principal) que influenciou a construção de estilo de Art Spiegelman enquanto desenhista é, sem dúvidas, H. Kurtzman, bem visto em seus acervos, incluindo sua obra-prima, *Maus* (Spiegelman, 2009). Abaixo, observa-se a representação quadrinística de um evento acadêmico em que Art ministrava uma aula, juntamente com Harvey. Na frase: "Mas olha só, Harv. Eu não trouxe slides do meu trabalho. Trouxe slides do seu trabalho! Afinal, foi você que me fez querer ser cartunista!", ratifica-se a importante influência de Kurtzman sobre Spiegelman.



Figura 83: Art e Harvey durante um Seminário Artístico (Spiegelman, 2022, p. 191)

Na plateia, constata-se o público formado pelos admiradores das tiragens produzidas por Harvey, caracterizados com traços da comunidade *underground*. No canto esquerdo, verifica-se um personagem muito conhecido da *Mad Magazine*, que se tornou posteriormente uma figura carimbada ao longo das edições da série, encontrada em inúmeras publicações. No fim da palestra, Artie abraça Kurtzman, emocionado, chamando-o de mentor, conforme a figura 84. No primeiro quadro, atenta-se para o modo como Harvey encontra-se ilustrado, com aparência semelhante às edições da *Mad*, com olhos esbugalhados e dentuço, com arcada dentária exagerada e saltada para frente, caricaturado, bastante diferente da fotografia real, impressa na parte inferior do lado direito da terceira cena.



Figura 84: Artie abraça um dos maiores influenciadores de sua carreira — Harvey Kurtzman (Spiegelman, 2022, p. 192).

As influências da *Mad Magazine* entraram na vida de Artie ainda na infância. Na figura 85, o cartunista retrata o dia em que teve contato pela primeira vez com esta revista. No segundo e terceiro quadros superiores, ele aparece andando de mãos dadas com Anja, denotando se tratar de um garotinho acompanhado da mãe. Entretanto, observa-se que seu rosto está esboçado como um adulto, de barbas. Metaforicamente, estas cenas expressam que, naquela ocasião, Spiegelman pressagiava que seria impactado futuramente pelas publicações da *Mad*, durante sua carreira profissional, na fase adulta. No primeiro quadro, nota-se a locução "Washington Heigths, Nova York, 1955", especificando o local (Nova York) e a data (1955). Art Spiegelman nasceu em 1948, portanto, em 1955, ele tinha sete anos de idade, conforme ratificado na frase "Em todos os sete anos de vida, nunca tinha visto nada igual...", no terceiro quadrinho. A

sentença “Foi amor à primeira vista”, escrita no segundo quadro, corrobora com o intrínseco sentimento de Artie, prevendo naquele instante que esta *magazine* seria de extrema predileção em suas leituras e apreciações artísticas.

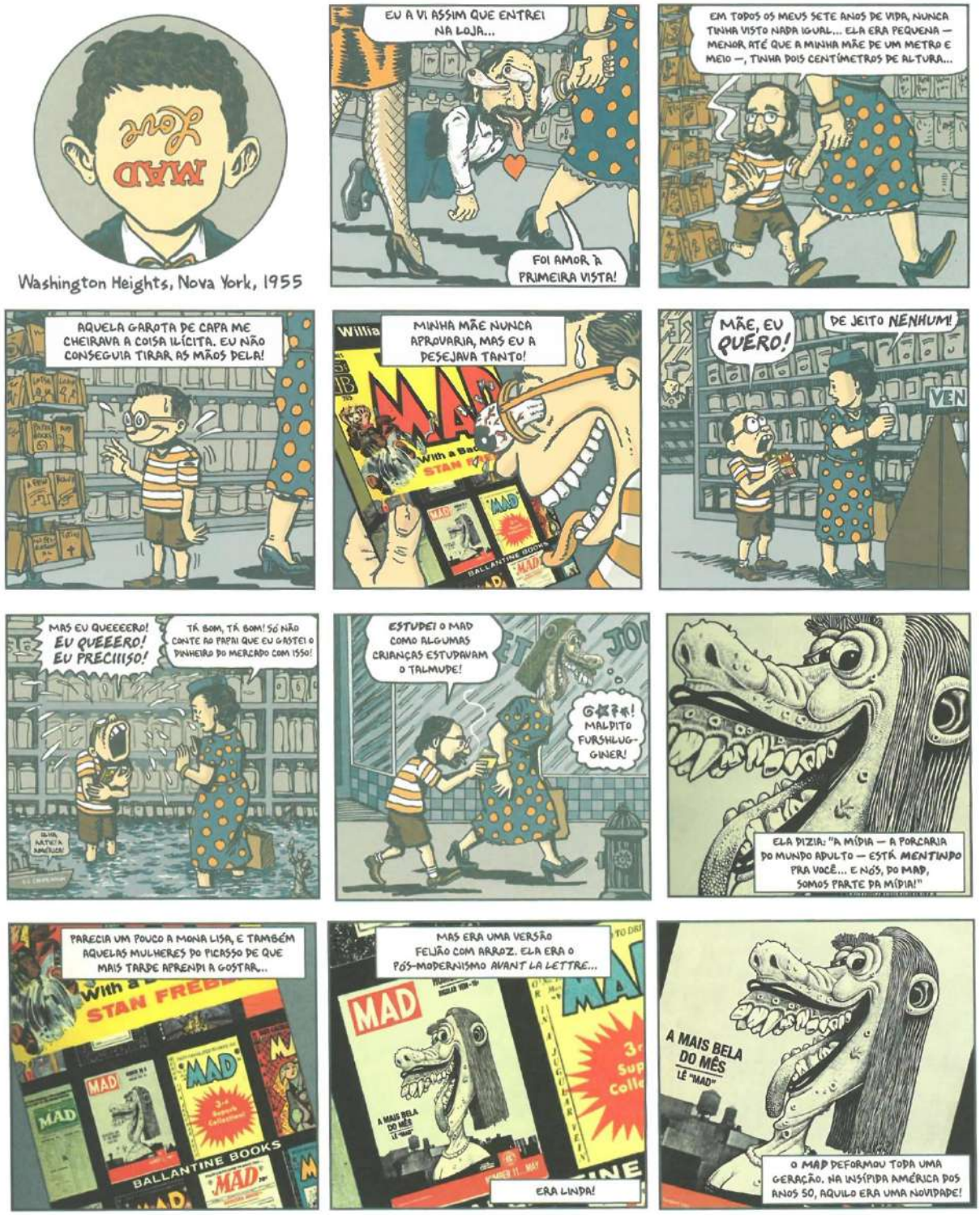


Figura 85: *Mad* entra na vida de Art Spiegelman na infância (Spiegelman, 2010, n.p.)

O exemplar da *Mad*, que aparece nas gravuras inferiores da figura 85, lançado em maio de 1954 (n. 11), editada por Harvey Kurtzman, destacava-se entre os leitores da época, conquistando o público *underground*, incluindo, o ainda juvenil, Art Spiegelman. Em julho de 2013, esta tiragem ganhou reedição histórica, revisitando a impressão de meados da década de 1950, reproduzindo a mesma capa, conforme visto abaixo.

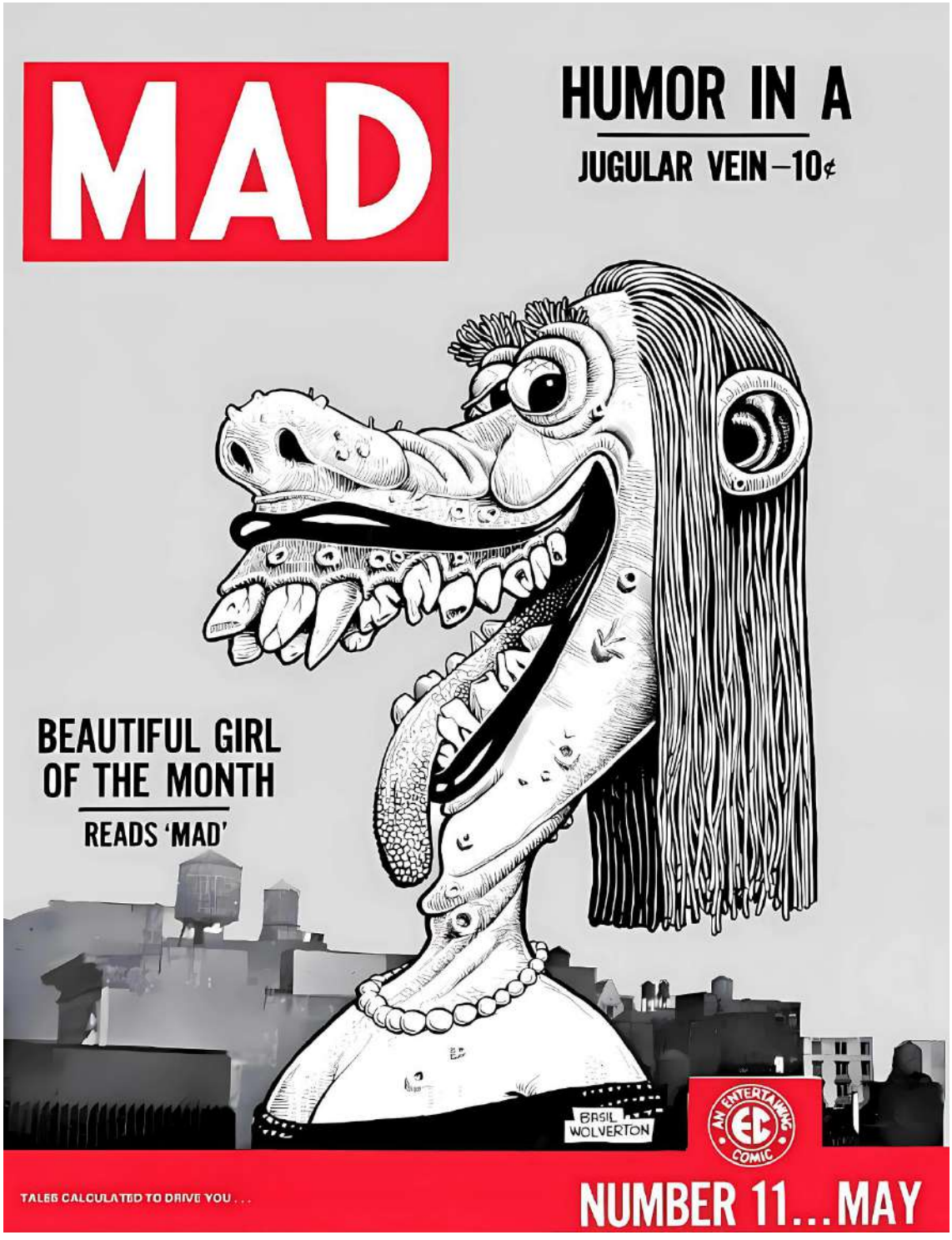


Figura 86: Capa da Revista *Mad Magazine* (United States of America — USA), jul. 2013.

O sucesso da *Mad*, juntamente com Harvey Kurtzman, influenciou inúmeros artistas gráficos, cartunistas e outros profissionais da área, gerando uma onda de indivíduos e revistas que "copiavam" ou "imitavam" Kurtzman e o conteúdo de suas edições. Neste movimento, diversos periódicos começavam a ganhar fama, seguindo os passos da *Mad Magazine*, abrindo concorrência. Em contrapartida, as impressões da *Mad* passavam a veicular críticas, em formato satírico e bem humoradas, persuadindo o leitor a não confundi-la com os demais títulos comercializados no mercado editorial, conforme transcrição abaixo, da figura 87.

> **Advertisement.**
>
> **Beware of Imitations!**
>
> **Beware of imitations!**... Compare the two magazines above!... Which one is the dirty imitation? Many of our zine... If you want to avoid imitations... make this simple test...
>
> First... roll up a MAD magazine! Light it! Take a couple puffs! ... notice how slowly the paper burns!... Notice how gently it sets your head on fire!
>
> ...Now, take ant other magazine and light it!... Notice the oily brown poisonous coloring of the smoke... the hotness of the melted staples on your tongue!
>
> ...Yes... once you make this test, we guarantee you will never smoke an imitation magazine again... You will never do nuttin'ever again!
>
> **Remember!... MAD is milder... much milder!**[10]
>
> (*Mad Magazine*, United States of America — USA, mai. 1954, p. 2.)

[10] **Anúncio.**

Cuidado com as imitações!

Cuidado com as imitações!... Compare as duas revistas acima!... Qual é a imitação suja? Muitos de nossos zines... Se você quiser evitar imitações... faça este teste simples...

Primeiro... enrole uma revista MAD! Acenda-a! Dê algumas tragadas!... Observe como o papel queima lentamente... Observe como isso incendeia sua cabeça!

... Agora, pegue outra revista e acenda-a!... Observe a coloração venenosa marrom oleosa da fumaça... o calor dos grampos derretidos em sua língua!

... Sim... depois de fazer este teste, garantimos que você nunca mais fumará uma revista de imitação... Você nunca mais fará nada!

Lembre-se!... MAD é mais suave... muito mais suave! (Trad. Minha).



(Figura 87: *Mad Magazine*, mai. 1954, reproduzido em *Mad Magazine*, jul. 2013, p. 2).

Outro nome importante na trajetória profissional de Art Spiegelman é o cartunista norte-americano Robert Crumb (1943-Atual). Igualmente a Harvey Kurtzman, Crumb também era ativista *underground* e exerceu influências nos trabalhos artísticos de Spiegelman (Curi, 2009, p. 53), incluindo, entre eles, *Maus* (Spiegelman, 2009). Além das influências de Walt Disney, com personagens como Mickey, Pateta, Pato Donald e Tio Patinhas, a iniciativa de Artie desenhar personagens zooformizados originou-se, em grande parte, das ilustrações de R. Crumb. No decorrer das manifestações *undergrounds*, Art integrou-se a um grupo de cartunistas, liderados por Crumb, em San Francisco.

Neste período, Robert começou a esboçar capas de periódicos, ilustrando pessoas com feições animalescas. No princípio, houve certa reação de estranhamento, porém logo a ideia despertou interesse de outros artistas, que aderiram ao zoomorfismo gráfico, a exemplo de Art Spiegelman. A primeira capa de R. Crumb neste estilo foi para a revista *Funny Aminals*, que estampava a imagem de uma moça desenhada como um misto de ser humano e galinha — corpo de mulher e cabeça de galináceo —, perseguida por dois meninos, identicamente, delineados com aparência de raposas.

> **OG HVORFOR så netop mus?**
>
> Ideen opstod, da Spiegelman skulle levere et bidrag til undergroundheftet 'Funny Animals' i 1972 (forsiden tegnede Robert Crumb: en enorm, frodig chick med næb og halefjer, men i lårkort og sommerhat, forfulgt af to lækkersultne små hanræve i jakkesæt og med drømme om saftige kyllingelår!).
>
> Spiegelman overvejede nogle striber om Ku Klux Kats og Usa-racisme, men endte med den første 3-siders forsmag på 'Maus'. Bogen her genoptrykker både Crumbs og Spiegelmans 'sjove dyr' fra dengang. (Jornal *Politiken*, Dinamarca, 3 dez. 2011, p. 8).[11]

[11] **E POR QUE ratos?**

A ideia surgiu quando Spiegelman fez uma contribuição para o panfleto *underground* 'Funny Animals' em 1972 (a capa foi desenhada por Robert Crumb: um pintinho enorme e exuberante com bico e penas de cauda, de shorts e chapéu de verão, perseguido por duas raposinhas machos deliciosamente famintas de terno, imaginando coxas de frango suculentas!).

Spiegelman considerou algumas tiras sobre Ku Klux Kats e racismo nos EUA, e acabou com a primeira prévia de 'Maus' de 3 Páginas. Este livro reimprime os 'animais engraçados' de Crumb e Spiegelman daquela época. (Trad. Minha)

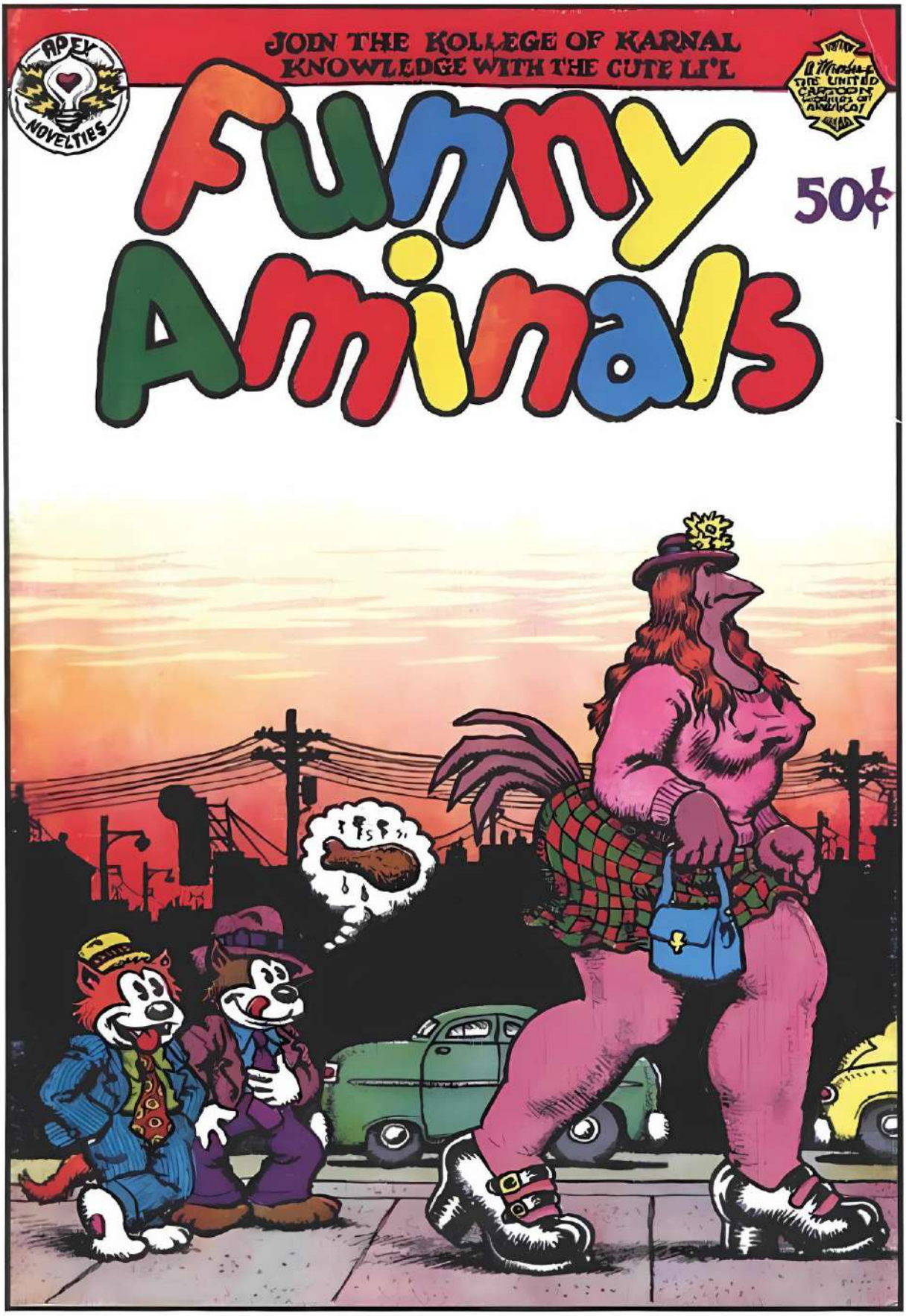


Figura 88: Capa de *Funny Aminals*, de Robert Crumb (Spiegelman, 2022, p. 111)

Na obra *Breakdowns: Retrato de um Artista Quando Jovem* (Spiegelman, 2010), Artie retrata graficamente este episódio, fazendo uma gravura de si, conversando com o filho caçula, Dashiell, ainda garoto, numa perspectiva de memórias do passado, no período em que iniciava sua carreira como cartunista.



Figura 89: Capa de *Funny Aminals*, de Robert Crumb (Spiegelman, 2022, p. 111)

Na figura 88, nota-se que, à esquerda, um dos garotos encontra-se com a mão colocada à altura do estômago, evidenciando estar com fome. E ligado a ele, há um balão de diálogo, contendo a imagem de um pernil de frango, imaginando a senhorita à frente como um prato suculento, numa alegoria entre predador (raposa, representado pelas crianças) e presa (frango, interpretado pela moçoila). Durante a juventude, ainda sem descobrir exatamente sua identidade a ser assumida enquanto artista gráfico, Artie elaborava trabalhos fundamentados nos ilustradores da mobilização *underground*, incluindo R. Crumb. “Cheguei a desenhar uns gibis, toscos de doer, vergonhosos, cópias do Crumb, quando estava buscando minha própria voz como cartunista.” (Spiegelman, 2022, p. 113). “Tentei absorver o que faziam Crumb e outros cartunistas *underground* por meio de uma imitação descarada.” (Spiegelman, 2010, n.p.). No início da carreira, Art visitava escritórios especializados em publicação de *cartoons*, direcionados a jornais, periódicos e revistas segmentadas. Na figura 90, Artie desenha a si mesmo, retratando uma ocasião em que foi convidado por um editor-chefe para conhecê-lo. Naquela época, ainda muito jovem, Art Spiegelman não era reputado no universo dos

quadrinhos, e por tal fato, percorria estúdios de gazetas e demais veículos de comunicação, na tentativa de ter seus trabalhos reconhecidos, além de procurar colocação no mercado de trabalho. Durante alguns anos, Artie atuou como *freelancer*, fazendo trabalhos avulsos, por encomenda. Enquanto principiante, apresentava-se como artista *underground*, citando Robert Crumb como referência profissional, conforme as cenas abaixo.



Figura 90: Artie se apresentando como artista *underground* (Spiegelman, 2010, n.p.)

Na mesma época, Art assistia como aluno ouvinte a uma disciplina, intitulada *Introdução ao Cinema*, no Harpur College (Suny Binghamton), ministrada pelo Professor Ken Jacobs — cineasta pelo qual Artie demonstrava extrema admiração, com quem aprendeu muito sobre o universo das artes, chamando-o, igualmente a Harvey Kurtzman, de mentor.

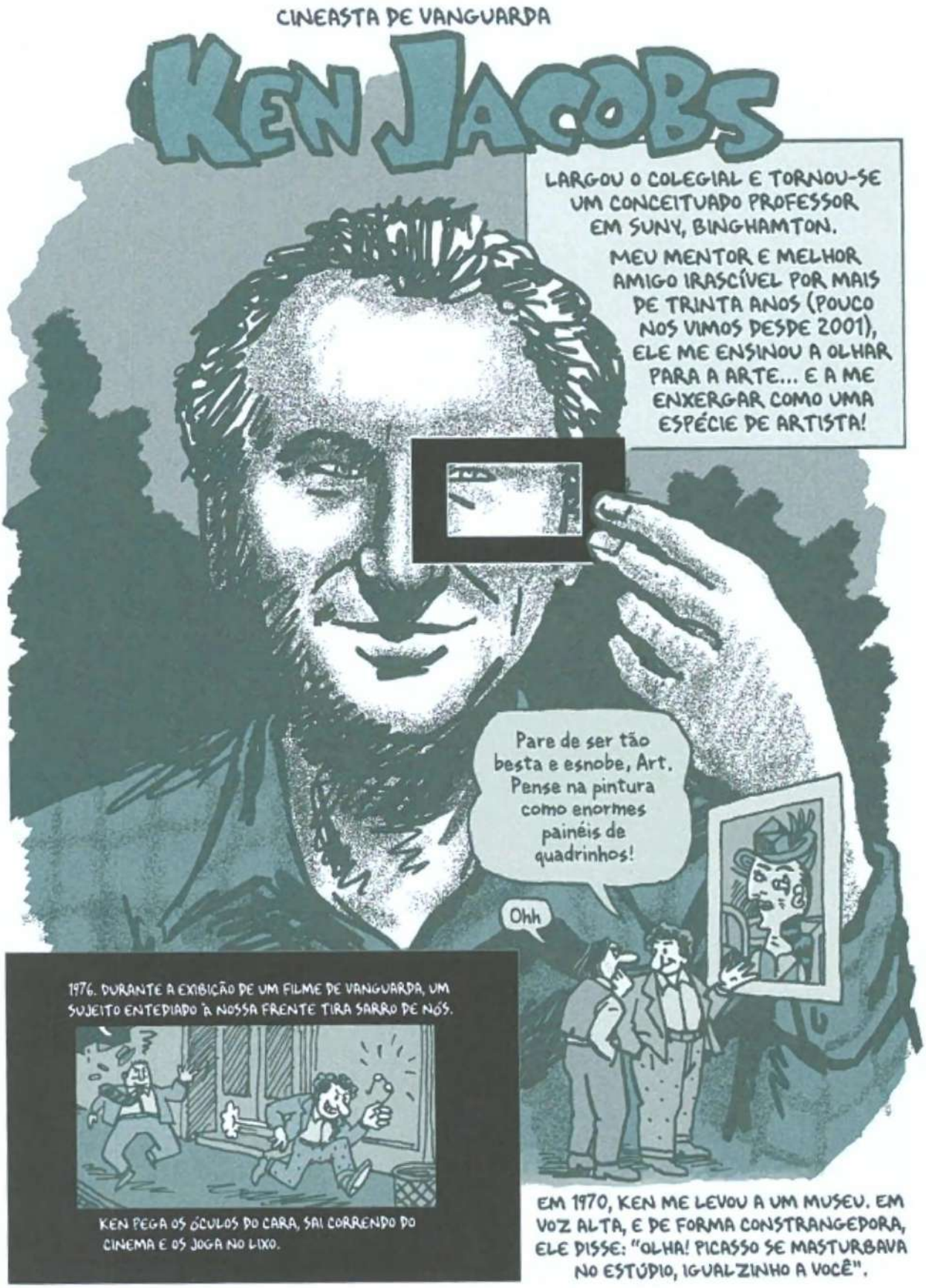


Figura 91: Ken Jacobs (Spiegelman, 2010, n.p.)

Certo dia, o Professor Ken Jacobs (1933-Atual) exibiu diversas edições audiovisuais, entre *cartoons* animados, filmes e outros materiais que representavam os afrodescendentes de forma preconceituosa. Na figura 92, Art Spiegelman narra graficamente o dia em que teve a ideia de produzir *Maus*, partindo das abstrações que teve, assistindo a uma aula de Jacobs, combinando zoomorfismo e traços de personagens afrodescendentes, impulsionado pela versão de um Mickey Mouse animado por ritmos de música e dança.

> Os negros eram representados, segundo o humor da época, como sub-humanos, criaturas simiescas, beiçudas — estereótipo puro: roubavam galinhas, roubavam melancias, jogavam dados, estavam sempre cantando e dançando, o puro caldo da nossa herança cartunista racista. Na mesma sessão, ele apresentou os desenhos antigos do *Farmer Gray* — os animais fazendo travessuras na fazenda, coisas assim, e acho até que ele exibiu *Steamboat Willie* — o primeiro desenho animado com som de Walt Disney. *Steamboat Willie* tinha surgido bem na esteira de The Jazz Singer e na prática o que vemos ali é um Mickey Mouse jazzístico — não o Mickey Mouse comportado e estilizado que veio depois. Ele era um fanfarrão da era do jazz — Al Jolson com círculos enormes sobre a cabeça — e tudo aquilo que me rendeu um momento eureca: a ideia de que eu poderia fazer uma HQ sobre a experiência do negro nos Estados Unidos usando o estilo dos desenhos animados. Eu podia desenhar os Ku Klux Kats, a ferrovia subterrânea e uma história sobre o racismo na América. (Spiegelman, 2022, p. 112)



Figura 92: Art assistindo aulas de Ken Jacobs (Spiegelman, 2010, n.p.)

Naquele período, os Estados Unidos passavam por uma intensa crise de discriminação contra a população africana — herança de tempos anteriores, num processo histórico de segregação étnica. Reunindo as influências *undergrounds*, juntamente com as publicações de Robert Crumb, somadas à conjuntura de racismo contra os cidadãos negros, Art Spiegelman teve um *insight*, decidindo, a partir de então, criar também personagens zoomorfizados, evidenciado em várias de suas edições, culminando, posteriormente, na concepção artística de *Maus* (Spiegelman, 2009).

Artie comparou, metaforicamente, a repressão contra os residentes afro-americanos com a perseguição da comunidade judaica pelos alemães nazistas. “Durante alguns dias aquilo me deixou bem animado. Até eu perceber que podia ser visto como mais um exemplo das imagens com que Crumb vinha trabalhando.” (Spiegelman, 2022, p. 113).



Figura 93: *Insight* para a ideia de *Maus* (Spiegelman, 2010, n.p.)

A propensão de Robert Crumb em criar intérpretes representados na configuração de animais motivou Art a seguir os mesmos passos, citando, outrossim, *Fritz The Cat*, também de autoria de Crumb, pertencente à expressão *underground*. Na tira abaixo, uma turma de personagens, ilustrados como bichos, porém personificados na qualidade de humanos, falando como pessoas, dialogando, trocando ideias, corrobora, novamente, o perfil zoomórfico das artes gráficas de R. Crumb, herdadas por inúmeros cartunistas.



Figura 94: Fritz The Cat, de Robert Crumb (Moya, 1986, p. 214)

Dessa forma, Crumb tornava-se um dos pioneiros e grande referência entre os cartunistas, inovando e demonstrando criatividade pelo fato de optar por desenhar *cartoons* zoomorfos, mesclando feições de humanos e animais. Outra característica notória em Robert se deve à inclinação ao campo musical, dedicando-se, durante longos anos, a este segmento.

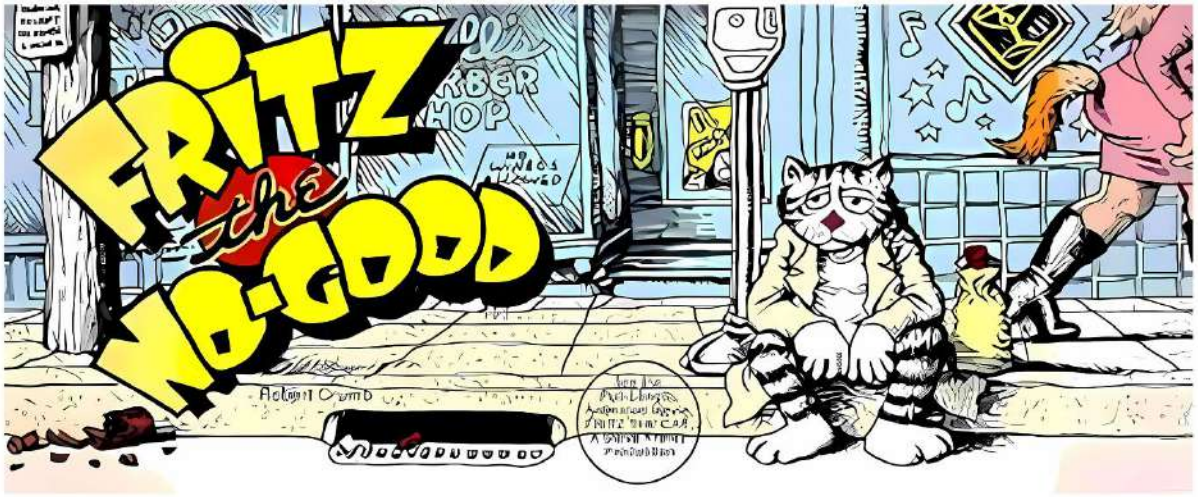


Figura 95: CRUMB, Robert. *Fritz The No-Good: From Fritz The Cat.* (1972)

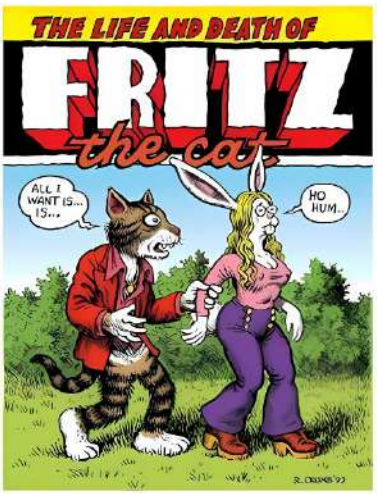


Figura 96: CRUMB, Robert. *The Life and Death of Fritz The Cat* (2017)

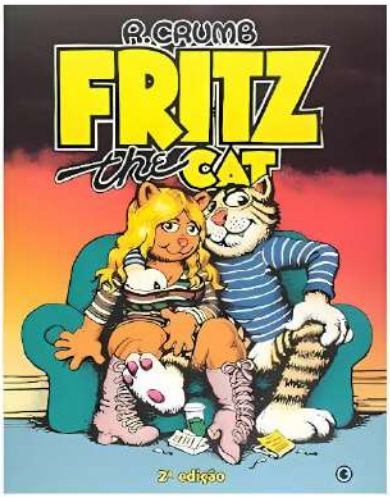


Figura 97: CRUMB, Robert. *Fritz The Cat* (2004)

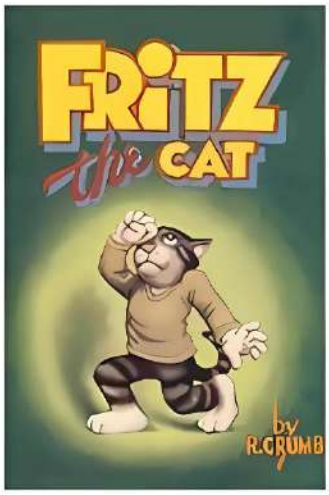


Figura 98: CRUMB, Robert. *Fritz The Cat* (Foiled Journal) (2019)

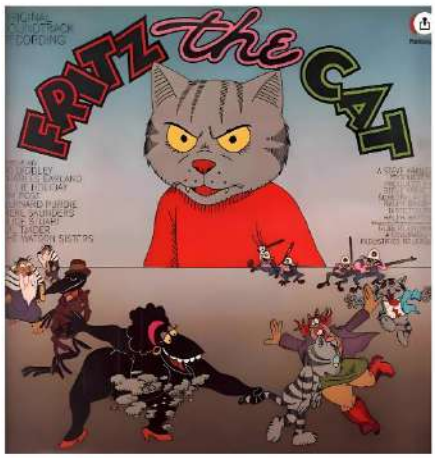


Figura 99: *Fritz The Cat* (Original Soundtrack Recording) [Disco de Vinil]. Concord Music Group.



Figura 100: CRUMB, Robert. *The Complete Crumb Comics*, v. 3: Starring Fritz The Cat. (2013)

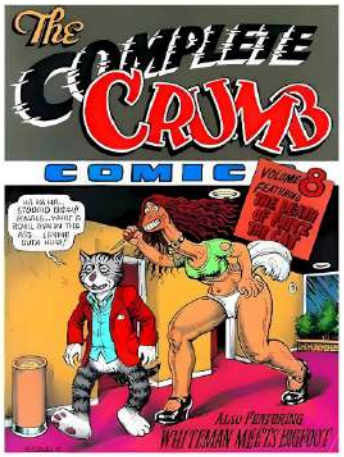


Figura 101: CRUMB, Robert. *The Complete Crumb Comics*, v. 8: The Death of Fritz The Cat (2013)

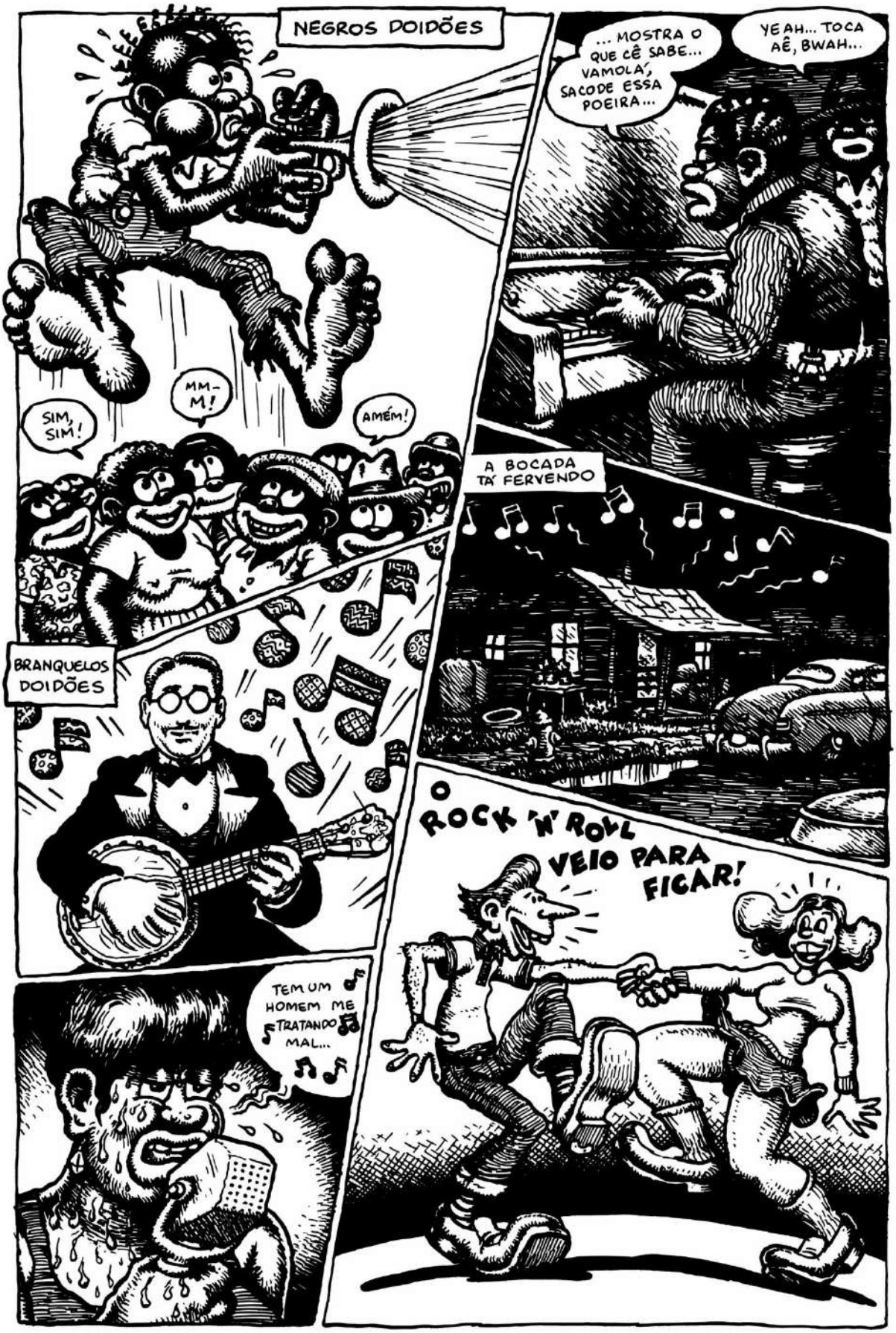


Figura 102: Relações Interartísticas e Interculturais representadas em HQs de Robert Crumb.

(Crumb, 2021, p. 27)

Os quadros superiores da figura 102 reiteram a estética caricaturista pela qual os descendentes áfricos eram retratados, em conotações racistas, conforme citado na página anterior. A primeira e segunda imagens representam a presença de instrumentistas imigrantes e originários do continente africano nos Estados Unidos, que resultou na adição de ritmos e sonoridades à cultura norte-americana. No canto inferior, observa-se uma intérprete negra, cantando uma canção, denotando, equitativamente, a frequente contribuição da negritude artística na musicalidade estadunidense. Na lateral esquerda, verifica-se um homem branco, tocando um instrumento, expressando, assim, a miscigenação tanto demográfica quanto artístico-cultural dos EUA. À direita e abaixo, lê-se a frase: "O Rock 'n' Roll veio para ficar!", exprimindo as novas criações e tendências que se formavam em meados do século 20.



Figura 103: Choque entre gerações na música norte-americana (Crumb, 2021, p. 35)

Na figura 103, extraída de uma de suas *graphic novels* (Crumb, 2021), atenta-se para a dramatização entre conflitos de épocas, explicitamente visível na pergunta: “Onde foi parar toda aquela magnífica música dos nossos avós?” (Crumb, 2021, p. 35). A geração *underground*, à qual Harvey Kurtzman, Robert Crumb e outras personalidades pertenciam, engendrava novos rumos para as artes, numa dinâmica contracultural, descontruindo antigos paradigmas (Galdino, 2012, p. 34) e criando novas formas de se pensar, atingindo inúmeras áreas, entre elas, quadrinhos, música e demais expressões artísticas.



Figura 104: Capa de *Arcade* (1976)

Fato curioso em R. Crumb é que ele conseguia se sobressair tanto no campo musical quanto nas HQs, alcançando sucesso relevante em ambas as segmentações. Em razão de demonstrar extrema apreciação pelas duas esferas, Robert teve a ideia de entrelaçar estes talentos, criando, doravante, ilustrações híbridas, mantendo os traços caricaturescos, todavia, incorporando-lhes conotações musicais, a exemplo da capa da revista *Arcade* (1976), estampando um casal bebendo e fumando, curtindo som numa vitrola, remetendo ao estilo *underground*, desenhados igualmente sob esta estética, zoomorfizados — cabeças de bichos e corpos de humanos (Figura 104) —, identicamente à *Funny Aminals*, abordado anteriormente. Aliando musicalidade à nona arte, Crumb conseguiu conquistar, duplamente, públicos e artistas destes dois círculos. Cita-se o caso da cantora Janis Joplin (1943-1970), que, admirada com os trabalhos de Robert Crumb, convidou-o para produzir a capa de um de seus discos (Spiegelman, 2010, n.p.). Inúmeros álbuns musicais de nomes famosos foram desenhados por R. Crumb, a exemplo do vinil abaixo, de Jerry Zolten.

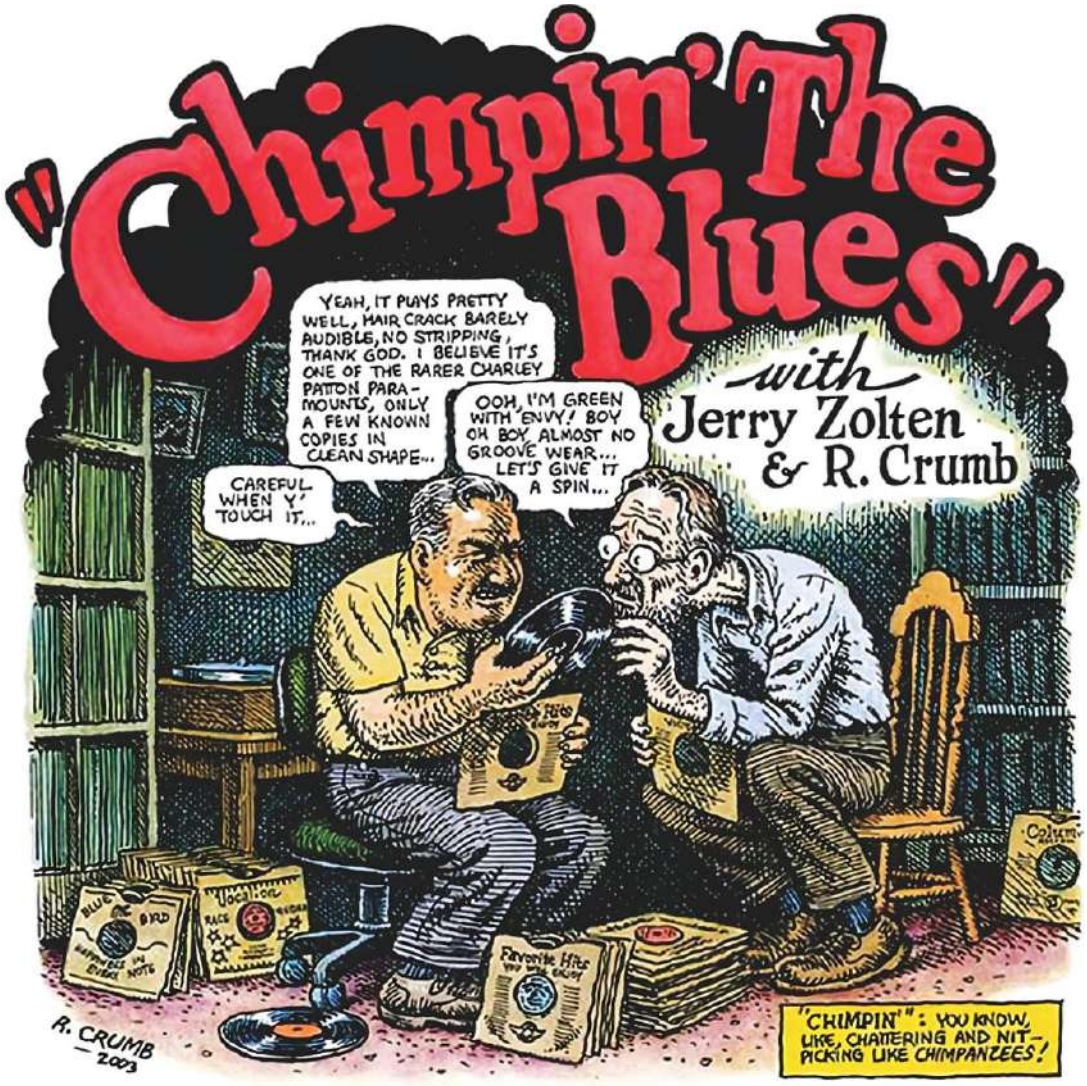


Figura 105: *Chimpin' The Blues*. Jerry Zolten & R. Crumb. EUA: East River Records, 2013.

Da mesma forma que Harvey Kurtzman, Robert Crumb também influenciou milhares de artistas, a partir do movimento *underground* (Curi, 2009, p. 51). Ainda hoje, número incalculável de ilustradores apresentam espólios advindos desta ascendência. Atualmente, importantes nomes da nona arte produzem, igualmente, trabalhos interartísticos, mesclando música e artes visuais, a exemplo do cartunista americano Bill Sienkiewicz (1958-atual), laureado com o Prêmio Eisner.

> **Li que você acaba de fazer uma capa de disco para o rapper Kid Cudi. Isso me lembra de Robert Crumb desenhando capa de disco para Janis Joplin. Como realiza esse trabalho, o que ele envolve?**
> Se eu gosto de música sempre ajuda. Sou um cara eclético, não tenho um estilo particular de música preferido, gosto de muita coisa diferente. Mas o que faço, quando pinta algo assim, é sempre buscar capturar o estilo daquele músico em minha arte. (Bill Sienkiewicz, Jornal *O Estado de S. Paulo*, 10 nov. 2011, p. D4)

Identicamente, tocado pelas impressões *undergrounds*, Art Spiegelman teve parte de sua identidade artística constituída por influências de R. Crumb, passando, outrossim, a produzir trabalhos interartísticos, muitos deles voltados para a música, em diálogo com os quadrinhos. Em 2007, juntamente com o instrumentista Philip Johnston (1955-Atual), Artie lança uma obra gráfica em formato de HQ, com temática musical, aliando as duas artes.

> **Autor prepara primeira ópera sobre quadrinhos.**
> **Artista compõe com Philip Johnston e também terá mostra de originais no Los Angeles Museum of Contemporary Art.**
> Spiegelman estudou arte e filosofia na Harpur College *underground*. Lecionou história e estética dos comics na School for Visual Arts de Nova York, de 1979 a 1986. Em 1980, ele fundou a revista avante-garde de quadrinhos *RAW* com sua mulher, Françoise Mouly. Também músico, amante de jazz, folk e blues dos anos 20 e 30 (como outro cartunista célebre, Robert Crumb), admira Duke Ellington, Fats Waller, as operetas de Kurt Weill, Noel Coward e Cole Porter. Dedica-se também a escrever, em parceria com o compositor Phillip Johnston, o libreto de uma composição sobre a ascensão e queda dos *comic books*, que terá o título de *Drawn to Death*: *A Three Panel Opera* e será produzida pela The Improbable Theater Company em 2007. (Jornal *O Estado de S. Paulo*, 10 jul. 2005, p. D9)

Destarte, em decorrência dos princípios apregoados por grandes cartunistas das décadas de 1950 e 1960, é possível afirmar, pois, que Art Spiegelman e suas publicações apresentam-se como resultados de afluências contraculturais, assumindo perfil pós-*underground* (Barroso Neto, 2012, p. 28), incluindo, entre eles, sua obra-prima, *Maus* (Spiegelman, 2009).

CAPÍTULO 3

METÁFORAS IDENTITÁRIAS E METÁFORAS VISUAIS EM *MAUS*, DE ART SPIEGELMAN

Sem dúvida, os judeus são uma raça, mas não são seres humanos.

Adolf Hitler

(*apud* Spiegelman, 2009, p. 10)

3.1. "VOCÊ É UM HOMEM OU UM RATO?" REPRESENTAÇÕES METAFÓRICAS DA IDENTIDADE JUDAICA EM *MAUS*, DE ART SPIEGELMAN

Na contemporaneidade, inúmeros pesquisadores, estudiosos e demais autores dos diferentes campos das ciências humanas e sociais se debruçam sobre questões relacionadas à identidade e metáforas. Embora exista hoje número incontável de obras, romances, poemas e outras produções artístico-literárias que empregam tais recursos, o uso de expressões metafóricas e identitárias é um artifício praticado há séculos.

Na obra *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem* (McLuhan, 2007), o filósofo canadense Marshall McLuhan (1911-1980) desenvolve a máxima de que "o meio é a mensagem" (McLuhan, 2007, p. 21). Sob este ponto de vista, um acontecimento pode ser expresso por dessemelhantes maneiras, e cada uma delas transmite ao receptor uma visão peculiar por meio do uso de linguagens distintas (linguagem escrita, linguagem visual, linguagem gráfica, linguagem literária, linguagem cinematográfica, etc.).

O Holocausto, por sua vez, também pode ser representado de diversas formas, através de várias linguagens. Um filme sobre a Shoah pode passar uma mensagem diferenciada em relação a um romance que trate do mesmo genocídio. Uma pintura poderá, por vezes, conduzir o indivíduo ao entendimento díspar de um longa-metragem acerca da mesma temática. Duas produções audiovisuais sobre os campos de concentração de Auschwitz poderão, provavelmente, impactar o público de maneiras desiguais, passando mensagens também variadas.

Maus, de Art Spiegelman (2009), apresenta ao leitor uma visão sobre Holocausto por meio das memórias do pai, Vladek Spiegelman. As experiências do pai nos centros de extermínio nazistas são reproduzidas em linguagem gráfica, veiculadas em forma de *graphic novel*. Outra HQ, de outro cartunista, poderia transpor ao leitor sensações e interpretações divergentes. E assim por diante. O fato de Art desenhar os personagens de *Maus* com feições de animais causa, inicialmente, um estranhamento estético-visual, instigando o público a saber o porquê da utilização de personagens zoomorfos.

> A ideia de fazer o livro, segundo Spiegelman, partiu daquela frase popular que diz: "Você é um homem ou um rato?". A princípio, ele pensou em utilizar sua metáfora do gato e do rato para fazer um livro sobre os negros americanos. Mas preferiu a própria experiência, por ser uma coisa que conhecia melhor. (Jornal *O Estado de S. Paulo*, 3 out. 1987, p. 2).

Em *Maus*, os judeus são desenhados como ratos, os alemães nazifascistas como gatos, os poloneses não-judeus enquanto porcos, e os americanos com feições de cachorros. Vários motivos levaram Art a optar por ilustrar cada etnia com o aspecto de um animal. Inicialmente, o propósito de ilustrar os judeus enquanto camundongos partiu de uma experiência pessoal, quando Spiegelman assistia a uma aula de cinema, como ouvinte, numa universidade (Spiegelman, 2022, p. 111-112). Naquela época, a população afrodescendente nos Estados Unidos sofria com uma onda exacerbada de racismo, e foi nesta conjuntura que Art teve a ideia de produzir uma revista em quadrinhos que retratasse a experiência dos indivíduos negros naquele país, numa espécie de movimento em protesto contra o preconceito que se fazia presente nos EUA.

Entretanto, o projeto de representar os afrodescendentes como ratos foi transferido para *Maus*, passando, doravante, os judeus a serem ilustrados enquanto roedores, inspirado na história de vida dos pais de Art — Vladek e Anja ― sobreviventes do Holocausto. Dessa forma, nota-se que, tanto na intenção inicial ― de se representar os afrodescendentes ―, quanto na segunda finalidade ― de se traduzir na personificação de judeus ―, os ratos constituem, metaforicamente, em ambos os casos, a identidade dos oprimidos, discriminados, perseguidos, marginalizados, segregados ― em outras palavras, as minorias étnico-sociais. É importante lembrar que Art Spiegelman não foi o primeiro a ter a ideia de caracterizar os judeus como ratos, e nem utilizar animais como metáforas, porquanto que, anteriormente, a Alemanha

nazista já retratava os judeus como camundongos em peças publicitárias, cartazes e demais produções propagandistas.

Nas figuras 106 e 107, constatam-se duas imagens, produzidas pelo partido nazi, veiculadas na Alemanha durante o Terceiro Reich. Ao lado esquerdo, um cartaz antissemita, estampando a frase ROTTEN UDRYD DEN (RATOS, DESTRUA-OS), esboçando um judeu zoomorfizado, metade camundongo, metade humano, com orelhas pontiagudas, semelhantes às dos roedores. Ao fundo, contrastando com a cor escura, verifica-se uma aresta, passando a sensação visual de um buraco na parede, denotando a entrada de uma casa de ratos, vista, comumente, em diversos desenhos animados, a exemplo de Tom & Jerry. Na imagem da direita, notam-se vários ratinhos, representando os judeus, subindo num saco de alimentos, com os dizeres: NICHTJUDISCH VOLKS-VERMOGEN (PROIBIDO PARA JUDEUS — PROPRIEDADE DO POVO), transmitindo uma mensagem de segregação racial, corroborando com a premissa de que os judeus deveriam ser excluídos da sociedade.



Figura 106: Cartaz Antissemita.
(Spiegelman, 2022, p. 115).



Figura 107: Cartaz Antissemita
(Spiegelman, 2022, p. 117)

O fato de os nazistas considerarem os judeus como sub-humanos, não-humanos, vermes, portadores de pragas, ratazanas, entre outras atribuições negativas implica na construção da identidade judaica enquanto maléfica para a humanidade (Doherty, 1996, p. 74). O Zyklon B — veneno utilizado nas câmaras de gás em Auschwitz — era comercializado como pesticida, destinado a matar ratos, baratas, pulgas, entre outros insetos e pragas (Spiegelman, 2022, p. 115). A imagem dos judeus desenhados como roedores também estava associada ao fato de estes cidadãos se multiplicarem rapidamente, espalhando-se por diversas regiões. Na Europa, em quase todos os países havia residentes judeus, além de outros territórios e demais continentes.

A construção identitária judaica foi engendrada por meio da linguagem (Shreiber, 1998, p. 277), utilizando-se de metáforas discursivas. A epígrafe citada no início deste capítulo deixa bem clara essa assertiva: “Sem dúvida, os judeus são uma raça, mas não são humanos.” (Spiegelman, 2009, p. 10) — locução frequentemente mencionada por Adolf Hitler em muitas de suas declarações. Não por coincidência, essa mesma frase foi transcrita logo na primeira página de *Maus*, antes de iniciar o Capítulo Um dessa *graphic novel*, na intenção proposital de deixar evidente ao leitor o emprego da linguagem em função da disseminação ideológica do povo germânico.

Observa-se, ironicamente, que há extrema inversão de identidades nos discursos de Hitler. Segundo a insanidade do Führer, os judeus não seriam considerados seres humanos. No entanto, analisando o comportamento e atitudes do Terceiro Reich durante o Holocausto, quem verdadeiramente não se demonstraram como humanos foram os alemães nazistas (Staub, 1995, p. 37), assassinando milhares de inocentes por fuzilamento, nas câmaras de gás e através de outros métodos genocidas. Os nazifascistas, que efetivamente atuaram como animais, foram exatamente os primeiros que se levantaram a fim de recorrer à linguagem, como o objetivo de atacar os judeus através dos discursos, julgando-os como animais maléficos à sociedade.

Ao declarar que “os judeus são uma raça, mas não são seres humanos” (Spiegelman, 2009, p. 10), Hitler ratifica uma visão xenofóbica e etnocêntrica dos alemães sobre a comunidade judaica. Em diversas obras, os judeus são descritos como sujeitos que moram em “buracos”, classificando-os, metaforicamente, enquanto sub-humanos ou não humanos. Na página a seguir, observa-se uma cena do filme *A Lista de Schindler* (1993), retratando um judeu que se escondia dentro de um bueiro para escapar dos ataques dos oficiais nazistas.



Figura 108: Judeu se escondendo dentro de um bueiro. Cena do filme *A Lista de Schindler*. Direção: Steven Spielberg (1993)

Os guetos caracterizavam-se como bairros ou territórios para onde os judeus eram destinados, numa forma de se constituir um processo de segregação social, separando-os da população germânica. Entretanto, várias vezes, os oficiais nazistas passavam por essas localidades, assassinando pessoas judias que estivessem nas ruas. Porventura, alguns deles se escondiam dentro de bueiros de esgoto, na intenção de se salvar desses massacres. Metaforicamente, esses locais simbolizavam o submundo, onde as ratazanas costumavam habitar, aumentando, assim, a comparação entre cidadãos judaicos e roedores.

Portanto, várias vezes, os ratos estão relacionados a buracos, brechas, bocas de lobo, sistemas de canalização subterrâneos, denotando a ideia de um ser vivo designado a ambientes sujos e sombrios, propensos a transmitir doenças e contaminações. Na página seguinte, verifica-se uma cena de *Maus* em que Vladek Spiegelman, pai de Art, descreve como ele e sua família se refugiavam no subsolo de uma residência, tencionando se proteger das perseguições dos nazifascistas. Nas ruas, muitos judeus se ocultavam dentro de escoamentos debaixo da terra; e nas casas, em porões ou compartimentos camuflados, na parte inferior. Na sequência da página seguinte, nota-se que Art e Vladek trocam temporariamente de identidades. Art, que é o cartunista, entrega o caderno e o lápis para o pai, que é o entrevistado. A partir de então, o pai assume a identidade de desenhista, e o filho passa a se comportar como observador.

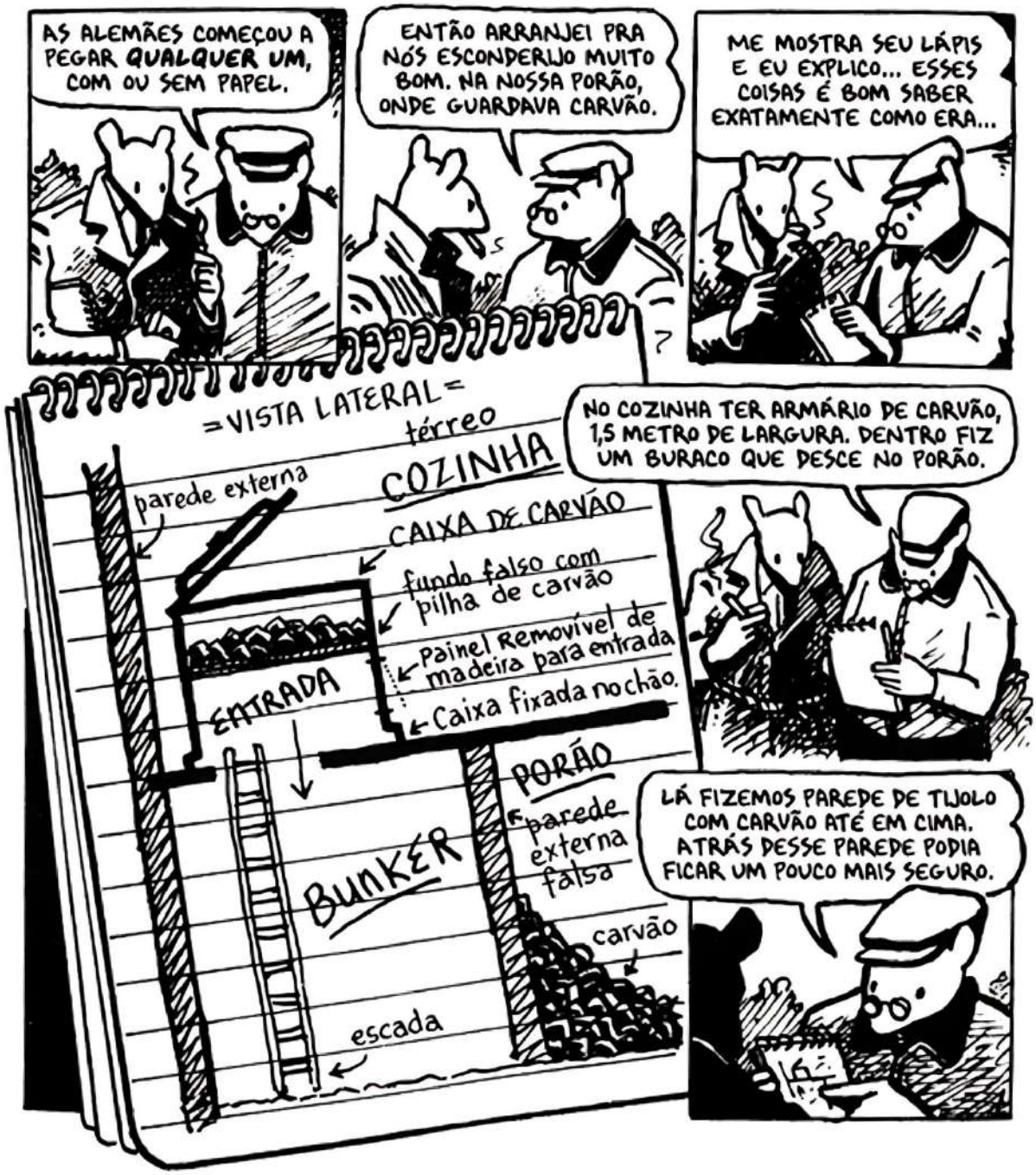


Figura 109: Vladek desenhando esconderijo. (Spiegelman, 2009, p. 112).

Em outra cena, Vladek é levado a conhecer um esconderijo de um amigo judeu, que havia cavado um buraco na parede, disfarçando a entrada com uma montanha de sapatos usados. Assim, ninguém iria desconfiar que, por trás daquela quantidade enorme de calçados velhos, estaria um subterfúgio. Analogamente, da mesma forma que os camundongos se escondem em lugares ocultos, os judeus também utilizavam esta estratégia, na intenção de escapar das buscas policiais de Hitler. Na imagem da direita, percebe-se novamente uma cavidade na parede, semelhante ao cartaz nazista, mostrado algumas páginas atrás (Spiegelman, 2022, p. 22).



Figura 110: Vladek conhecendo o esconderijo de um amigo. (Spiegelman, 2009, p. 123).

CAPÍTULO CINCO

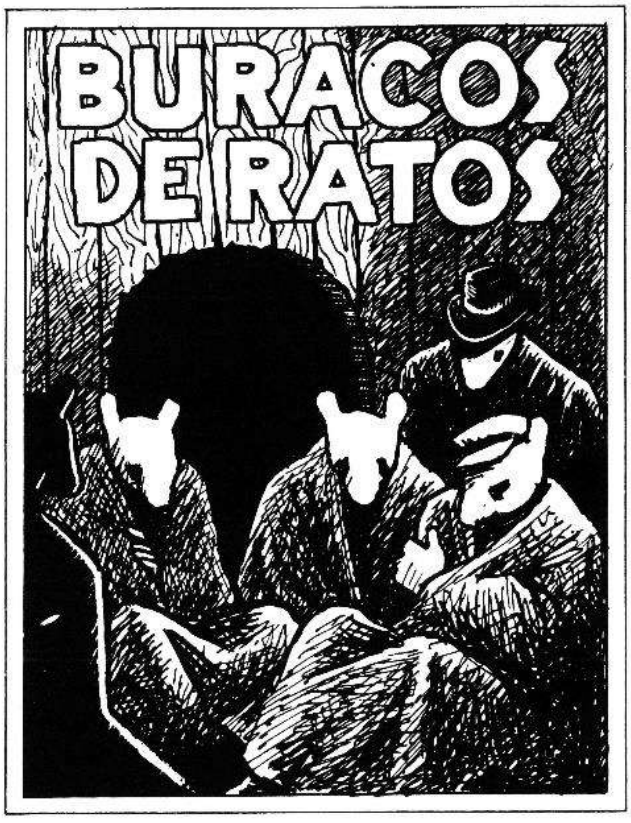


Figura 111: Capa do Capítulo Cinco de *Maus*. (Spiegelman, 2009, n.p.).

Em inúmeros locais, havia esconderijos arquitetados pelos judeus, a fim de se acobertarem dos militares nazistas. Muitos destes eram construídos em lugares inusitados, na premência de não serem descobertos. Conforme visto ao lado, Art Spiegelman intitulou o Capítulo Cinco de *Maus* de *Buracos de Ratos* — metaforicamente, em alusão ao fato de os judeus cavarem brechas em paredes e demais superfícies, para se despistarem dos soldados de Hitler. Na página seguinte, observa-se um primo de Vladek, morando com a esposa e o filho pequeno debaixo de um depósito de lixo.



Figura 112: Vladek visita o primo em seu esconderijo. (Spiegelman, 2009, p. 155).

Atenta-se nos quadros acima que o primo de Vladek, que se encontrava morando em um buraco debaixo da lixeira, está desenhado como um rato pelo fato de ser judeu. No entanto, Vladek, nesse momento de visitação ao primo, está ilustrado fingindo ser um porco, usando uma máscara de suíno. A mulher que acompanha Vladek, descendo as escadas, também apresenta feições de porco, por ser uma polonesa. A máscara significa, metaforicamente, que Vladek está andando disfarçado de polonês pelas ruas da cidade, a fim de não ser preso pelos nazistas. Essa questão do uso de máscaras será abordada, pormenorizadamente, no tópico a seguir.

3.2 MÁSCARAS: IDENTIDADES METAFÓRICAS EM *MAUS*

Outro fator que chama atenção nesta *graphic novel* é uso de máscaras para representar, metaforicamente, a identidade dos personagens. A escolha de cada animal para simbolizar determinada etnia não foi aleatória, mas sim, intencionalmente concebida. Além do aspecto representativo, Art Spiegelman teve o cuidado de não ser interpretado como racista, escolhendo minuciosamente os animais que iriam compor sua HQ.

> "Há sequências no livro em que os animais se revelam humanos usando máscaras", ele diz, referindo-se a sua metáfora. "Os poloneses ficaram furiosos comigo, por tê-los desenhado como porcos. Era como Hitler os chamava. Minha intenção era encontrar animais que incomodassem. Cada escolha de animal foi estudada. Meus porcos têm uma aparência de personagens de desenho animado, como o Gaguinho (Porky Pig), que não incomodam ninguém. E meus alemães são quase humanos. São gatos, os animais menos pejorativos em toda a série, de maneira que eu não possa ser acusado de racismo. (Jornal *O Estado de S. Paulo*, 12 abr. 1992)



Figura 113: Vladek fingindo ser alemão para entrar em trem destinado a passageiros nazistas. (Spiegelman, 2009, p. 142).

Metaforicamente, as máscaras, em *Maus*, traduzem-se na troca de identidades, de maneira temporária. Além disso, essa simulação de mudança identitária provisória ocorre de modo proposital, com intuito de alcançar determinado objetivo. Na imagem da página anterior, observa-se Vladek usando uma máscara de porco. Em verdade, Vladek era polonês, porém judeu, e conforme visto em *Maus*, estes eram desenhados como ratos, e não como suínos. Em decorrência das Leis de Nuremberg, havia-se instalado naquele território uma segregação social institucionalizada pelo Estado Nazista. Transportes públicos, como trens, ônibus e outros veículos, deveriam ser separados por cada grupo específico. Havia compartimentos ferroviários destinados exclusivamente para judeus, e outros apenas para alemães. Vladek precisava ir até a casa de um amigo, porém aquele trajeto fazia parte do território germânico. Na intenção de conseguir adentrar num vagão para pessoas alemãs, Vladek faz uma saudação nazista, erguendo o braço, gritando: "Heil, Hitler". O motorista da locomotiva, vendo-o fazendo este gesto, deixou-o entrar, pensando que se tratava de um alemão nazi.



Figura 114: Vladek fingindo ser polonês, tentando convencer o funcionário da estação de trem a ajudá-lo a voltar para casa. (Spiegelman, 2009, p. 66).

Caso análogo ocorre nos quadrinhos da página anterior. Mais uma vez, Vladek, tentando embarcar num transporte público, tenta se passar por um polonês não-judeu. Para viajar de trem de um país para o outro, era obrigatório apresentar documentos legais, comprovando que o passageiro não se tratava de um judeu. Na intenção de enganar um funcionário da estação de trem, Vladek chama-o e começa a falar mal dos nazistas, tentando se passar por um polonês não-judeu. Vendo que Vladek criticava os alemães, o agente de transportes permitiu que ele entrasse na locomotiva, conseguindo, assim, retornar para casa.

Abaixo, observa-se outra cena, ilustrando Vladek Spiegelman novamente usando uma máscara de suíno. Andando cautelosamente pelas ruas da cidade, com medo de ser reconhecido como judeu, Vladek encontra um homem, também usando uma máscara de porco. De maneira cômica, este trecho de *Maus* revela que ambos são judaicos, e não poloneses. Ou seja, os dois se encontravam exatamente na mesma situação — usando máscaras de porcinos, tentando passar despercebidos como poloneses.



Figura 115: Vladek encontra outro judeu, ambos disfarçados de poloneses não-judeus.
(Spiegelman, 2009, p. 140).

Os quadros da página anterior demonstram que, durante o Holocausto, muitos judeus escondiam sua identidade religiosa, tentando não transparecer que eram praticantes do Judaísmo. Tal fato denota que, frente às situações de risco, preservar a vida ficava acima da religião, negando seus dogmas, com o objetivo de não serem assassinados.



Figura 116: Vladek e Anja caminham apressadamente pelas ruas da cidade, ambos disfarçados de poloneses não-judeus. (Spiegelman, 2009, p. 138).

Na cena da página anterior, notam-se Vladek e Anja, andando de mãos dadas por uma rua. Percebe-se que ambos usam máscaras de porcos, igualmente, na intenção de se passarem por poloneses não-judeus. A frase “Eu estava um pouco protegido. Ter casaco e botas, parecer Gestapo de folga” (Spiegelman, 2009, p. 138) indica que Vladek vestia-se de maneira semelhante a um soldado alemão de Hitler, por estar usando botas de cano alto e casaco idênticos aos deles. No entanto, quando Vladek diz “Mas Anja... dava pra ver que ela era judia. Eu estava com medo por ela.” (Spiegelman, 2009, p. 138), deixa transparecer que, mesmo Anja caminhando com uma máscara de porco, provavelmente, ela poderia ser reconhecida como judia, pelo fato de estar vestida do mesmo modo como as outras mulheres judaicas costumavam se vestir.

Nota-se, mais uma vez, o uso de uma metáfora gráfica nesta ilustração. Na imagem, Anja, embora utilizando uma máscara de porco, está desenhada com um longo rabo de rato à vista, arrastando-se pelo chão. Esse detalhe passa ao leitor a mensagem de que Anja deixa evidências de que é uma judia, diferente de Vladek, que não está ilustrado com rabo de rato, apesar de ser um judeu. A cauda de rato representa, metaforicamente, a identidade de uma pessoa judia, que, mesmo tencionando se disfarçar de polonesa, não consegue ser convincente, em razão do modo como encontra-se trajada.

Durante o Holocausto, alguns judeus eram nomeados Kapos — espécies de guardas dos judeus. Entretanto, os Kapos eram sempre judeus, e não alemães. Parece contraditório, porém havia inúmeros cidadãos judeus que se ofereciam para trabalhar como Kapos, espancando pessoas da própria religião. O fato de ser Kapo implicava em algumas regalias, por exemplo, não passar fome; não contrair doenças, como tifo; ser poupado da morte; entre outros benefícios. Por isso, muitos se interessavam pela função. Na página seguinte, observam-se alguns quadros, ilustrando um Kapo batendo em alguns judeus com um cacetete.

Além da violência física, os Kapos também se utilizavam de outras agressões, como xingamentos, hostilidades, humilhações, entre demais aviltamentos, conforme visto no primeiro quadrinho. No segundo e terceiro quadros, nota-se que o Kapo está usando uma Estrela de Davi na parte frontal da camisa — indicando que é um judeu. Porém, fato inusitado é que, ao mesmo tempo, embora usasse uma Estrela de Davi, este Kapo encontra-se ilustrado como um porco, isto é, um polonês não-judeu. Percebe-se, assim, que esse indivíduo denota uma dupla identidade — simultaneamente um polonês não-judaico, e judaico. Ademais, verifica-se,

igualmente, que esse sujeito apresenta uma identidade controversa — é judeu, porém comporta-se como não-judeu, agindo em desfavor dos companheiros de religião.



Figura 117: Kapo (judeu) espancando outros judeus. (Spiegelman, 2009, p. 190).

Caso similar ocorre em outras passagens desta *graphic novel*. Na página a seguir, nota-se no primeiro quadro uma mulher (Kapo) chutando outra mulher (judia). Ao longo do Holocausto, os judeus vestiam uma farda com camisas e calças listradas, comumente visto em diversas obras em quadrinhos e também no cinema, a exemplo de *A Lista de Schindler* (1993), *A Vida é Bela* (1997), *O Pianista* (2002), etc. Ou seja, o uniforme listrado representava a identidade indumentária dos judeus.

Verifica-se, no primeiro quadrinho, que a mulher espanca uma judia, no entanto, se veste exatamente igual a ela, com o mesmo uniforme listrado. Ou seja, a Kapo, indubitavelmente, é

também uma judia, contudo, agindo como se fosse uma polonesa não-judia, pelo fato de estar desenhada como um porco. Ao lado, no segundo e terceiro quadros, constata-se um Kapo repreendendo um judeu. Todavia, da mesma forma, esse Kapo encontra-se vestido tal qual ao judeu, com fardamento listrado. Fato este significa que ambos são judaicos, porém um está desenhado como um camundongo (judeu), e o outro como um suíno (polonês não-judeu). Portanto, verifica-se que a identidade dos personagens em *Maus* não é ilustrada exclusivamente pela religião (judeu; não-judeu), mas sim pela funcionalidade que exercem (Kapo; judeu).



Figura 118: Kapo (mulher judia) espancando outras mulheres judias. (Spiegelman, 2009, p. 223).

Certo dia, Vladek passava por um local, onde algumas crianças alemãs brincavam tranquilamente. Ao se depararem com Vladek, os meninos começaram a gritar, assustados, apontando os dedos para ele, dizendo: “Judeu! Judeu!” (Spiegelman, 2009, p. 151). No quarto quadrinho, Vladek conta que, durante o Holocausto, os alemães nazistas irradiavam a falsa

informação de que os judeus comiam criancinhas: “Os mães dizia: ‘Cuidado, um judeu vai vir pra te comer!’... Assim elas ensina para os filhos.” (Spiegelman, 2009, p. 151).



Figura 119: Crianças se assustam com Vladek, pensando que ele era um judeu.
(Spiegelman, 2009, p. 151).

Percebe-se que, pelo fato de os judeus serem acusados de devorar crianças, tal informação denota que eles apresentam, neste caso, a personificação de monstros, carnívoros, canibais, selvagens ou criaturas perversas, capazes de dizimar seres humanos. Dessa forma, constata-se que a representação dos judeus é construída através do viés ideológico, disseminados pelos membros do Partido Nacional-Socialista. Entretanto, tencionando contornar a situação, Vladek aparece com uma máscara de porco, igualmente aos meninos e suas respectivas mães, também desenhadas como suínos, expressando, metaforicamente, que são pessoas polonesas não-judias. Além disso, Vladek faz uma sudação nazista, dizendo: "Heil, Hitler!" (Spiegelman, 2009, p. 151), passando-se por um nazifascista, tentando acalmá-los.



Figura 120: Vladek se passa por nazista a fim de não ser hostilizado. (Spiegelman, 2009, p. 151).

Neste caso, em razão de Vladek colocar uma máscara de porco, passando-se por um polonês não-judeu, depreende-se que ele tenta negar, publicamente, sua religião (judaica) na premência de não ser abominado. Portanto, de certa forma, as máscaras utilizadas por alguns personagens em *Maus* representam, metaforicamente, uma falsa personificação, com finalidades de proteger a vida, não sendo presos, humilhados, espancados e executados. Na imagem abaixo, nota-se a mudança de comportamento das pessoas, a partir do momento em que Vladek se apresenta com uma máscara de porco, indicando, falsamente, que é um cidadão polaco não-judeu.



Figura 121: Vladek fingindo ser judeu, ganhando a confiança das pessoas

Art Spiegelman casou-se com a *designer* Françoise Mouly, em 1977. Françoise nasceu na França, e não era de família judia. Em *Maus*, os franceses são desenhados como sapos. Seguindo este raciocínio, Françoise, por ter nacionalidade francesa, seria ilustrada, por seguinte, como uma rã. No entanto, nas páginas de *Maus*, Françoise e Artie travam uma discussão sobre esse assunto. Historicamente, grande número de franceses praticava antissemitismo, discriminando cidadãos judaicos. Nos quadros da página seguinte, Art pergunta à esposa como ela gostaria de ser ilustrada. E ela, imediatamente, responde: "Uma rata, é lógico" (Spiegelman, 2009, p. 171). Porém, Art contesta essa assertiva, pois, conforme visto, a mesma apresentava naturalidade gaulesa. Então, deveria ser representada como um sapo. Em contrapartida, Françoise argumenta que ela havia se convertido ao Judaísmo após se casar com Artie, que era de origem judaica. Além disso, pelo fato de ela ter se matrimoniado com Art, doravante, a mesma passou a pertencer a uma família judia. Nota-se, entrementes, que a identidade de Françoise, metaforicamente, é considerada judaica, e não francesa antissemita.

Observa-se, consequentemente, que a identidade de Françoise é definida pela religião, e não pelo local de nascimento.



Figura 122: Art e a esposa, discutindo como ela deveria ser desenhada. (Spiegelman, 2009, p. 171).

A mesma crise de identidade também é vista com a filha deste casal, Nadja Spiegelman (1987-Atual). Nadja não é nem francesa, nem judia. Porém, numa entrevista, ao ser perguntada sobre sua nacionalidade identitária, ela responde:

> **Você se identifica como francesa?**
> **Nadja Spiegelman**: Depende de para quem estou me identificando. Nos Estados Unidos, eu me sinto francesa. Na França, eu me sinto americana. Acho que me sinto mais nova-iorquina do que qualquer outra coisa.
> **Você se identifica com a família judia?**
> **Nadja Spiegelman**: No plano religioso, não. Sempre fui ateia. Tive uma criação antirreligiosa. “A religião é o ópio do povo” foi uma das primeiras citações que aprendi. Mas quando as pessoas me perguntam se eu sou judia digo que sim. Não posso dizer que não. Sei menos judaísmo do que a maioria

> dos meus amigos não judeus. Já fui a sinagogas, mas só para o bar mitzvah de alguém. Mas ainda digo que sim. Grande parte da minha família foi morta por ser judia. Não posso renegar essa parte de quem eu sou. (Spiegelman, 2022, p. 85)

Percebe-se que, tanto em *Maus* quanto na família do autor, Art Spiegelman, existe uma crise identitária, em vários aspectos. Lendo essa *graphic novel* e observando algumas entrevistas de Artie, de sua esposa e dos filhos, constata-se que a identidade é construída de forma relativa, ou seja, dependendo de qual ponto de vista está sendo analisada. Tal questão vem em concordância com as acepções de Stuart Hall (1932-2014), quando este teórico afirma que as identidades não são fixas, mas sim, variáveis, mutáveis e dinâmicas (Hall, 2001, p. 13), metamorfoseando-se de acordo com os fatores culturais, raciais, linguísticos, etc. (Hall, 2001, p. 8). Além disso, constata-se que um indivíduo pode assumir múltiplas identidades, ao mesmo tempo. Vejamos abaixo um trecho da obra *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade* (Hall, 2001), deste sociólogo jamaicano:

> Em 1991, o então presidente americano, Bush, ansioso por restaurar uma maioria conservadora na Suprema Corte americana, encaminhou a indicação de Clarence Thomas, um juiz entro de visões políticas conservadoras. No julgamento de Bush, os eleitores brancos (que podiam ter preconceitos em relação a um juiz negro) provavelmente apoiaram Thomas porque ele era conservador em termos da legislação de igualdade de direitos, e os eleitores negros (que apoiam políticas liberais em questões de raça) apoiariam Thomas porque ele era negro. Em síntese, o presidente estava "jogando o jogo das identidades".
>
> Durante as "audiências" em torno da indicação, no Senado, o juiz Thomas foi acusado de assédio sexual por uma mulher negra, Anita Hill, uma ex-colega de Thomas. As audiências causaram um escândalo público e polarizaram a sociedade americana. Alguns negros apoiaram Thomas, baseados na questão da raça; outros se opuseram a ela, tomando como base a questão sexual. As mulheres negras estavam divididas, dependendo de qual identidade prevalecia: sua identidade como negra ou sua identidade como mulher. Os homens negros também estavam divididos, dependendo de qual fator prevalecia: seu sexismo ou seu liberalismo. Os homens brancos estavam divididos, dependendo não apenas de sua política, mas da forma como eles se identificavam com respeito ao racismo e ao sexismo.
>
> As mulheres conservadoras brancas apoiavam Thomas, não apenas com base em sua inclinação política, mas também por causa de sua oposição ao feminismo. As feministas brancas, que frequentemente tinham posições mais progressistas na questão da raça, se opunham a Thomas tendo com base a

> questão sexual. E, uma vez que o juiz Thomas era um membro da elite judiciária e Anita Hill, na época do alegado incidente, uma funcionária subalterna, estavam em jogo, nesses argumentos, também questões de classe social. (Hall, 2001, p. 19-20)

Na situação exposta, constata-se que um mesmo indivíduo pode manifestar identidades multiformes, simultaneamente. O referido juiz apresenta-se como uma pessoa negra (identidade racial), de cargo de alto poder (identidade jurídica), de sexo masculino (identidade de gênero), e de perfil conservador (identidade política). O mesmo foi acusado de praticar assédio sexual contra uma mulher (identidade de gênero), negra (identidade racial), e de cargo profissional subalterno (identidade social).

Alguns homens negros (identidade racial) apoiaram Thomas pelo fato de ele também ser afrodescendente (identidade racial). Em contrapartida, outros homens (identidade de gênero) foram contra ele, por efeito da acusação de assédio contra uma mulher (identidade de gênero). No entanto, alguns homens negros (identidade racial), apesar de também se constituírem como afrodescendentes (identidade racial), manifestavam-se, paralelamente, enquanto conservadores (identidade política). Alguns homens brancos (identidade racial e de gênero) ficaram indecisos, porquanto que, embora fossem conservadores, igual a Thomas (identidade política), se posicionaram desfavoravelmente às práticas de assédio contra as mulheres (identidade de gênero). Algumas mulheres conservadoras brancas (identidade política e de gênero) também ficaram em dúvida, pois, apesar de conservadoras (identidade política), tal qual a Thomas, eram, ao mesmo tempo, mulheres (identidade de gênero). E assim por diante.

Na obra *Identidade* (Bauman, 2005), o sociólogo Zygmunt Bauman (1925-2017) discorre que, certa vez, foi à Universidade Charles, de Praga, receber da Reitoria a outorga do título de doutor honoris causa. Conforme a tradição, na cerimônia de entrega da láurea, os organizadores executam o hino da nacionalidade do homenageado. Alguns dias antes, Bauman foi contactado pela equipe de produção, perguntando-lhe qual o hino que deveria ser tocado. Pensativo, este filósofo não sabia como responder. E então, pediu alguns dias para decidir. A dúvida pairava sobre a própria identidade que ele deveria assumir publicamente. Zygmunt Bauman nasceu em Poznán, na Polônia. Portanto, levando em consideração o local de nascimento, Bauman seria, por seguinte, polonês. Então, o hino da Polônia deveria ser ouvido pelos presentes.

No entanto, este pensador contemporâneo hesitou em concluir que o hino de seu território de origem fosse o escolhido, pois morava e trabalhava há décadas no Reino Unido — local onde foi acolhido por amigos, alunos e colegas de profissão. Analisando por este ponto de vista, Bauman refletia que o hino da Grã-Bretanha deveria ser indicado para a solenidade de entrega do título. Todavia, Janina Lewinson (1926-2009), sua primeira esposa e companheira por mais de sessenta anos, sugeriu que fosse executado o hino da Europa. Deste modo, seria uma forma de Bauman resolver esta situação de forma harmoniosa, sem deixar nenhum dos países da comunidade europeia de fora. Além disso, o idioma que utilizava para se comunicar cotidianamente era o inglês, e não o polonês. Por fim, também levou em consideração que lecionava em diversas universidades, de diferentes regiões daquele continente. Julgando extremamente inteligente o conselho, Zygmunt Bauman definiu que, realmente, o hino europeu seria o mais conveniente para ser tocado durante a cerimônia (Bauman, 2005, p. 15-17). Em suma, Bauman não se considerava exclusivamente polonês, e nem britânico, mas sim, um cidadão europeu, denotando identidade pluralizada.

Citando este acontecimento, Bauman (2005, p. 17) conclui que um indivíduo pode apresentar identidades relativas e multiformes, dependendo da língua que fala, do país de origem, da localidade que escolheu para morar, da região em que fora acolhido, da religião que pratica, entre outros quesitos. Ou seja, a identidade não é estática, única ou homogênea, mas sim, heterogênea. No caso da família de Art Spiegelman (esposa, filhos, pai e mãe) e muitos personagens retratados em *Maus* (Spiegelman, 2009), as identidades apresentam-se, igualmente, relativizadas, variando conforme o ponto de vista a ser examinado.

Portanto, atenta-se que os sujeitos na pós-modernidade sustentam identidades múltiplas e complexas. Não há indivíduo que afigure identidade única e homogênea. Todos temos identidades simultâneas e variadas. Cada um expressa suas identidades de gênero, políticas, sociais, acadêmicas, religiosas, entre outras características.

Em *Maus*, de Art Spiegelman, nota-se que os porcos, metaforicamente, representavam os poloneses não-judeus. E os ratos, indicavam os poloneses judeus. Conforme visto, existiam no período do Holocausto tanto poloneses judeus quanto não-judeus. Entretanto, embora ambos fossem poloneses, não se davam bem, pelo fato de cultivarem identidades religiosas distintas. Bauman (2005, p. 44-45) argumenta que há possibilidade de o sujeito escolher sua identidade ou não. Existem circunstâncias em que a pessoa tem o direito de optar por sua construção identitária (política, religiosa, de gênero, etc.). Entretanto, ocorrem conjunturas em que as

pessoas são tolhidas, impedidas de exercer suas preferências, citando, por exemplo, o Holocausto, em que os judeus, pelo simples fato de serem judeus, eram destinados aos campos de concentração; e por seguinte, às câmaras de gás, assassinados por ordem dos oficiais nazistas.

Cita-se outro caso, na África. Em 1994, houve um genocídio em Ruanda, provocado pelo conflito entre duas etnias. O território ruandês é constituído basicamente por dois agrupamentos sociais: Hutus e Tutsis. Entretanto, embora as duas comunidades sejam africanas (identidade racial) pertencentes ao mesmo continente (identidade territorial), regidos pela mesma legislação (identidade político-jurídica), ambas não vivem em harmonia, há tempos. Em decorrência dos atritos entre estes povos, explodiu-se uma aniquilação de pessoas Tutsi por indivíduos Hutus, dizimando, em poucos meses, mais de oitocentas mil vítimas. Observa-se que, embora estes dois grupos salvaguardem características aparentemente tão semelhantes, os mesmos não se identificam um com o outro, contrastando identidades divergentes, a ponto de entrarem numa desavença sanguinária, resultando na morte de milhares de residentes. Em *Maus*, apesar de os Kapos fossem também judeus, igualmente aos demais companheiros, ao assumirem o cargo de Kapos, passavam a ostentar identidades contrárias aos outros judeus, sendo, por seguinte, desenhados como porcos (poloneses não-judeus), e não mais como ratos (judeus). Verifica-se, portanto, um "jogo de identidades" em *Maus*, utilizando a mesma expressão de Stuart Hall (2001, p. 19), ao exemplificar o caso do juiz Clarence Thomas (1948-Atual), numa dinâmica de múltiplas identidades, sincronicamente.

3.3 NOMES, RACISMO E IDENTIDADES RELATIVIZADAS (CIRCUNSTANCIAIS)

Os próprios nomes de alguns personagens retratados na obra também caracterizam identidades circunstanciais, a exemplo de Art, Vladek e Richieu. Ao nascer, Vladek foi registrado como Zev Spiegelman. Contudo, religiosamente, atendia por Zev bem Abraham — nome e sobrenome hebraicos, típicos de famílias judias que moravam na Europa durante o século 19, falantes do idioma iídiche. No entanto, na comunidade polonesa, passou a ser chamado de Wladislaw (com W no início e no fim), e posteriormente, ganhou o apelido de Wladec (com W no começo e C no fim), entre os amigos.

Quando a Rússia invadiu a Silésia, região onde morava na Polônia, Wladec mudou a grafia para Vladek (com V no início e K no final) a fim de se despistar das perseguições. Pelo

mesmo motivo, trocou sua assinatura para Wilhelm e, por vezes, Wolf — rubricas germânicas, na época em que os soldados alemães adentraram em território polaco, durante a Segunda Guerra Mundial. Tentando emigrar para os Estados Unidos, Vladek assumiu o registro de William, para facilitar a pronúncia, passando-se por um cidadão americano (Spiegelman, 2022, p. 16).

Caso análogo ocorreu com a esposa, Anja. Originalmente, seu nome de batismo era Andzia Zylberberg (1912-1968), porém passou a ser chamada de Hannah na comunidade hebraica, assinando posteriormente a grafia Anna Zylberberg. Ao se casar com Vladek, retirou o sobrenome de solteira e adicionou o do marido, ficando, doravante, Anna Spiegelman. Carinhosamente, na família, ganhou a alcunha de Anja. O filho primogênito do casal foi batizado como Rysio, entretanto, na comunidade judia, recebeu o nome de Richieu. E, por fim, Art, ao nascer, foi registrado com o nome Itzhak Avraham bem Zev — hebraico, igualmente aos pais. Não obstante, ainda criança, ao se mudar para os EUA com a família, assumiu o nome Arthur Isadore. Art (diminutivo de Arthur) seria, pois, o apelido de infância, dado pelos pais (Spiegelman, 2022, p. 16-18). Ademais, em diversos trechos de *Maus*, o desenhista também é reportado como Artie. Na carreira de cartunista, escolheu o nome artístico Art Spiegelman.



Figura 123: Túmulo de Vladek e Anja Spiegelman (Spiegelman, 2022, p. 234)

Na fotografia da página anterior (figura 123), observa-se o túmulo de Anja e Vladek, sepultados juntos. Nota-se que há os registros dos nomes de batismo, originais, escritos em hebraico, e abaixo, os nomes William e Anna Spiegelman, em referência à cidadania estadunidense. Portanto, os nomes também se apresentam enquanto parâmetros de identidade. Na comunidade judia, Anja e Vladek foram batizados com nomes hebraicos. Nesse caso, o nome deve-se à questão religiosa. Ao se casar, Anja passa a adotar o sobrenome do marido, Spiegelman. Nessa eventualidade, a mudança de sobrenome implica na troca de identidade familiar, deixando a mulher a família do pai e se integrando à estirpe do esposo. Em razão de mudança de país, os três (Anja, Vladek e Art) adotam novos nomes, com vistas à imigração. Esta conjuntura representa, simbolicamente, a troca de nacionalidade (antes polonesa, agora americana). E, ao serem sepultados, em suas lápidas constam os dois nomes (hebraicos e estadunidenses), denotando múltiplas identidades (religiosa e de cidadania).

Durante longos anos, Vladek Spiegelman, bem como toda a comunidade judia, sofreram duramente com preconceitos e perseguições por parte dos alemães nazistas, exaustivamente retratado nas páginas de *Maus*. Nesse cenário, Vladek, por ser judeu, era discriminado pelos germânicos, sentindo-se injustiçado pelo tratamento que recebia. Conforme registrado em longas-metragens, quadrinhos, documentários, entre outras produções artísticas e historiográficas, pessoas judias eram constantemente vítimas de atos de desumanidade. Muitos indivíduos judeus eram proibidos de entrar em estabelecimentos comerciais, andar em locais públicos, entre outras atrocidades. No entanto, verifica-se, em *Maus*, uma cena inusitada e contraditória. Certo dia, andavam de carro Vladek, Artie e a esposa deste, Françoise, quando, subitamente, se depararam com um homem negro, pedindo carona numa das ruas da cidade.



Figura 124: Homem negro pede carona à Família Spiegelman (Spiegelman, 2009, p. 258)

Na figura 124, verifica-se que Vladek chama o cidadão afrodescendente de “Shvartser” e “homem de cor”. A expressão “Shvartser” refere-se ao termo “homem negro” de modo pejorativo, em língua iídiche. Ao vê-lo, Vladek diz à nora, Fraçoise: “Pé na tábua!”, ou seja, “vamos embora correndo”, deixando o cidadão afro-americano para trás. Entretanto, contrariando-o, Françoise para o veículo e deixa-o entrar.



Figura 125: Vladek contrariado com afrodescendente (Spiegelman, 2009, p. 259)

Acima, observa-se, visivelmente, que Vladek se revolta contra a atitude da nora, por ter dado carona ao homem negro. Falando em polonês para os demais não entenderem, Vladek critica a decisão de Françoise, argumentando: “Oh, meu Deus! O que aconteceu? Ela perdeu a



Figura 126: Vladek discrimina cidadão negro (Spiegelman, 2009, p. 259)

cabeça!!" (Spiegelman, 2009, p. 259). Em seguida, ele reforça o sentimento de incômodo, dizendo: "Não acredito! Tem um *Shvartser* sentado aqui!" (Spiegelman, 2009, p. 259).

Na figura 126, quando o cidadão afrodescendente desce do carro, Vladek, imediatamente, chama a atenção da nora: "O que acontece com você, Fraçoise? Por acaso ficou maluca?" (Spiegelman, 2009, p. 259). Além disso, indo mais adiante com o comportamento racista, Vladek acusa o homem negro de possível tentativa de furto dos objetos que estavam no carro. "Tive que olhar todo hora pra esse *Shvartser* não rouba os compras no banco de trás!" (Spiegelman, 2009, p. 259).



Figura 127: Art e Françoise chamam a atenção de Vladek pelo ato de racismo
(Spiegelman, 2009, p. 260)

Ao fim, o filho e a nora chamam a atenção de Vladek, devido à atitude racista. Em 1998, durante uma visita ao Brasil, Artie cede uma entrevista, comentando sobre a relação entre sofrimento e mudanças de comportamento.

> — Achar que o sofrimento transforma todos em bonzinhos é acreditar que sofrer é uma forma de purificação. E essa apologia do sofrimento não é muito judaica, e sim cristã. Tem mais a ver com o Rio, que pôs o Cristo velando a cidade — diz ele, que visitou o Cristo Redentor com a mulher, Françoise Mouly, e os filhos Dashiell e Nadja. (Jornal *O Globo*, 16 abr. 1998, p. 12)

Ou seja, levando em consideração o episódio ocorrido com Vladek, discriminando um cidadão afro-estadunidense, Art conclui que o ato de padecer não transforma um sujeito numa pessoa melhor. Apenas o faz sofrer. Anos depois, no lançamento de *Metamaus* (Spiegelman, 2022), o cartunista volta a tocar neste assunto, lembrando o comportamento discriminatório do pai, denominando este ato de "racismo desavergonhado" (Spiegelman, 2022, p. 36), desaprovando o procedimento.

Art (Spiegelman, 2022, p. 36) discorre sobre o episódio ocorrido nos quadros da página anterior (Spiegelman, 2009, p. 260), asseverando que Vladek generaliza a situação, falando de tal modo como se todos os afrodescendentes praticassem crimes, como visto na frase: "Quando eu chega em NYC, trabalhei no centro de roupas. Antes eu não via homens de cor... Mas lá estava *Shvartsers* em tudo lugar. E se eu põe meus coisas na chão um segundo, eles leva!" (Spiegelman, 2009, p. 260).

> Era importante para mim apresentar o racismo desavergonhado de Vladek no livro. A atitude irrefletida de chamar os negros de "shvartsers", a suposição de que eles iam assaltá-lo e todas essas coisas ficam claras ali. E era uma postura bastante difundida entre seus amigos sobreviventes. É neste ponto que se deve destacar: "Olha, sofrer não faz de você uma pessoa melhor, só faz você sofrer!" E não é para ser uma acusação, uma condenação. Isso faz parte da natureza bastante difícil de Vladek.
>
> Mas é também a ferida aberta que, quando inflamou, virou a Solução Final; e é o que permite que nossas discussões atuais sobre imigração ganhem contornos pavorosos. É o que faz a gente chamar os árabes de "ragheads", é o que faz os árabes verem os judeus e americanos como alvos, prontos para serem abatidos, é esse processo todo de desumanização. Não estou me excluindo disso, nem minha cultura, nem meu pai, nem os nazistas, nem os poloneses; me parece uma condição básica para a organização das tribos.

> Curiosamente Françoise não tinha esses preconceitos específicos contra os afro-americanos inseridos de forma profunda no seu DNA. Ela herdou preconceitos culturais contra argelinos e marroquinos, mas ficou bem tranquila — quase chegando à insanidade — com a ideia de frequentar um gueto devastado pelo crack para fazer um curso técnico de impressão offset em Bed-Stury nos anos 1970. Fiquei me tremendo todo uma vez que fui buscá-la depois da aula, mas ela parecia ter feito amizade com os traficantes e viciados com que cruzava na rua todos os dias. (Spiegelman, 2022, p. 36-37)

Em relação aos negros, Vladek se comporta, analogamente, como nazistas sobre os judeus, durante o Holocausto. Ele, da mesma forma que toda a comunidade judia, certamente não aprovava o sentimento discriminatório que recebiam por parte dos alemães, no período da Segunda Grande Guerra. Porém, conforme visto na cena retratada, Vladek não pensou duas vezes antes de hostilizar um afro-americano, que, visivelmente, tratava-se de um cidadão honesto e de bem. No decorrer da Shoah, os nazifascistas assumiram a identidade de opressores, e os judeus, de oprimidos. Ou, respectivamente, exploradores e explorados; criminosos e padecentes.

Nada obstante, Vladek, que anteriormente foi vítima de racismo por parte dos nazistas, fez exatamente o mesmo contra um citadino afro-estadunidense. Em vista disso, Art conclui que “Sofrer não faz você uma pessoa melhor, só faz você sofrer!” (Spiegelman, 2022, p. 36). Isto é, frente ao episódio protagonizado por Vladek, Art Spiegelman sintetiza que o flagelo de uma pessoa não faz dela alguém melhor. Em outras palavras, o sofrimento não garante que o sujeito avançará enquanto ser humano, praticando atos melhores.

Inusitadamente, Artie (Spiegelman, 2022, p. 37) analisa a atitude da esposa. Françoise é natural da França, país historicamente marcado pelas práticas preconceituosas contra estrangeiros e afrodescendentes. Entretanto, mesmo assim, ela não se recusou a dar carona ao cidadão negro, recriminado por Vladek. Mais uma vez, Artie examina o quesito da generalização, ou seja, não é correto generalizar um agrupamento social, mesmo que muitos destes apresentem comportamentos negativos. Françoise, que vem de uma localidade carregada de casos de xenofobia e segregação, não praticou racismo contra aquele homem afrodescendente. Em contrapartida, Vladek, que durante muitos anos foi ultrajado pelos hitleristas, agiu com repúdio contra uma pessoa negra.

3.4 METÁFORAS VISUAIS: A MENSAGEM ATRAVÉS DA IMAGEM

Na obra *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem* (McLuhan, 2007), o comunicólogo canadense Marshall McLuhan (1911-1980) propunha uma inovação para a época, no sentido de se entender a importância do meio para a transmissão da mensagem. Até então, os teóricos da Comunicação defendiam a premissa de que a estrutura comunicacional era constituída por emissor e receptor, autor e leitor, produtor e consumidor de informações. No entanto, o meio (canal) pelo qual a mensagem era veiculada não se destacava entre os estudiosos desta área do conhecimento. O meio seria apenas um conduto utilizado como intermediário entre emissor e receptor.

Entretanto, McLuhan surgia entre os intelectuais da Comunicação com a máxima "O meio é a mensagem" (McLuhan, 2007, p. 21), depreendendo que o meio não seria um mero caminho pelo qual a informação perpassava, mas sim, um agente influenciador do significado da mensagem. À luz deste filósofo contemporâneo, o meio interferiria na recepção de obras, produções artísticas, entre outros trabalhos. Um romance (obra impressa) transpassa uma sensação diferente de sua adaptação para o cinema. E vice-versa. Uma telenovela (televisão) transmite uma percepção distinta de seu título literário homônimo (romance), transmitindo uma percepção dessemelhante do original. Uma peça de teatro (dramaturgia escrita), quando encenada num palco (apresentação), imprime uma assimilação diferenciada ao público.

Sobretudo nas artes, o uso de metáforas é extremamente recorrido, uma vez que enriquece os sentidos disseminados aos receptores, fazendo-os refletir acerca dos enunciados. Em *Cidades Mortas* (Lobato, 2009), Monteiro Lobato (1882-1948) discorre, por meio de uma série de contos, a situação de crise econômica instalada no Vale do Paraíba, interior de São Paulo (SP). Até fins do século 19, o café apresentava-se como o principal cultivo agrícola e exportador do Brasil. Lobato criticava o fato de os cafezais serem, em grande parte, os representantes do setor primário que sustentavam, maiormente, a cadeia produtiva daquele período.

M. Lobato temia que, caso as plantações cafeeiras viessem a imergir na decadência, a conjuntura interna brasileira adentraria em instabilidade, provocando desequilíbrio econômico, comprometendo o cenário financeiro. E, infelizmente, foi o que aconteceu. As sacas de café mergulharam em queda, e as cotações atingiam patamares baixíssimos, acarretando numa recessão nacional e internacional. Anteriormente, diversas localidades desta região auferiam

riquezas acentuadas. Imóveis de luxo eram construídos, mansões e casarões edificavam-se numerosamente, arquitetados com requintes e ares de projetos clássicos europeus da época. Entrementes, a partir do declínio cafeeiro, estas cidades embrenharam-se num colapso financeiro, ocasionando o esvaziamento destes povoados urbanos. Simbolicamente, o título da obra *Cidades Mortas*, denota, numa figura de linguagem, as cidades do Vale do Paraíba (SP) que "morreram" em consequência da estagnação dos cafezais. Nesta coletânea, Lobato retrata a debandada de inúmeros moradores destes territórios, emigrando para outros lugares, em busca de sobrevivência.

Caso análogo ocorre em *Fogo Morto* (Rego, 2021), do escritor paraibano José Lins do Rego (1901-1957). No corredor dos Oitocentos, o Nordeste presenciava os avanços das plantações de cana-de-açúcar, empregando milhares de trabalhadores braçais para laborar nas lavouras. No limiar do século 20, a modernidade trazia consigo a mecanização agrícola, surgindo tratores, máquinas, implementos e outros artifícios. Uma colheitadeira substituía a mão de obra de dezenas, talvez centenas, de assalariados, resultando, assim, numa onda de demissão e altos índices de desemprego naquelas localidades. Além disso, igualmente aos plantios de café, os roçados de cana afundaram-se em reveses, devido à instabilidade do setor primário. Dessa forma, o título *Fogo Morto*, designa, metaforicamente, a ausência do fogo nos canaviais, exprimindo o declive da produção de cana-de-açúcar naquela região.

Na literatura, a utilização de metáforas foi amplamente recorrida. Machado de Assis (1839-1908), por exemplo, em várias de suas obras, empregou inúmeras expressões metafóricas na composição de cenas, personagens e narrativas. Observemos, abaixo, um trecho do romance *Quincas Borba* (Assis, 1981).

> Rubião estava resoluto. Nunca a alma de Sofia pareceu convidar a dele, com tamanha instância, a voarem juntas até às **terras clandestinas**, donde elas tornam, em geral, velhas e cansadas. Algumas não tornam. Outras param a meio caminho. Grande número não passa da beira dos telhados. (Assis, 1981, p. 24). (Grifo meu).

Na citação acima, o termo "terras clandestinas" designa, metaforicamente, um "território fora do casamento", ou seja, uma relação extraconjugal do personagem Rubião, tentado pelo interesse em se aventurar numa situação de adultério contra a esposa (Carvalho, 2018, p. 363). No mesmo romance (Assis, 1981), o Bruxo do Cosme Velho faz uso de outra metáfora, em torno dos mesmos envolvidos.

> Loquaz, destemido, Rubião parecia totalmente outro. Não parou ali; falou ainda muito, mas não deixou o mesmo círculo de ideias. Tinha poucas; e a situação, apesar da repentina mudança do homem, tendia antes a cerceá-las, que a inspirar-lhe novas. Sofia é que não sabia que fizesse. Trouxera ao colo um **pombinho**, manso e quieto, e saía-lhe um **gavião**, — **um gavião adunco e faminto**. (Assis, 1981, p. 25). (Grifos meus)

Neste caso, as metáforas recaem no emprego de nomes de animais (pombinho e gavião) na construção das frases. Até então, Rubião comportava-se enquanto homem calmo e reservado (pombinho). Porém, ao conhecer Sofia, desperta-lhe o fogo da paixão, passando a demonstrar temperamento voraz e interessado pela moça. O termo gavião, nestas circunstâncias, denota sentido erótico, amplificado pela expressão "um gavião adunco e faminto" (Assis, 1981, p. 25), manifestando desejo libidinoso pela referida mulher (Carvalho, 2018, p. 231).

Identicamente, metáfora semelhante constata-se no romance *O Cortiço* (Azevedo, 2016), do escritor maranhense Aluísio Azevedo (1857-1913). Uma das personagens também atendia pelo nome Pombinha, por ser moça de família dócil e comportada. Sempre atenciosa e prestativa, ajudava a todos, e por isso, era amada por vizinhos e moradores da estalagem. Em vista disso, era assim conhecida por este apelido (Pombinha).

> A filha era a flor do cortiço. Chamavam-lhe Pombinha. Bonita, posto que enfermiça e nervosa ao último ponto; loura, muito pálida, com uns modos de menina de boa família. A mãe não lhe permitia lavar, nem engomar, mesmo porque o médico a proibira expressamente. [...] Pombinha era muito querida por toda aquela gente. Era quem lhe escrevia as cartas; quem em geral fazia o rol para as lavadeiras; quem tirava as contas; quem lia o jornal para os que quisessem ouvir. Prezavam-na com muito respeito e davam-lhe presentes, o que lhe permitia certo luxo relativo. Andava sempre de botinhas ou sapatinhos com meias de cor, seu vestido de chita engomado; tinha as suas joiazinhas para sair à rua, e, aos domingos, quem a encontrasse à missa na igreja de São João Batista, não seria capaz de desconfiar que ela morava em cortiço. (Azevedo, 2016, p. 19)

As máscaras, anteriormente discorridas neste Capítulo (3), acerca das identidades metafóricas (Seção 3. 2) em *Maus*, de Art Spiegelman (2009), também foram utilizadas por outros autores, a exemplo, outrossim, de Machado de Assis, no romance *A Mão e a Luva* (Assis, 1999), conforme excerto a seguir.

> De todas as pessoas da casa da baronesa, a primeira que reparou na indiferença com que Guiomar tratava Estêvão, foi Mrs. Oswald. A sagaz inglesa afivelou a **máscara** mais impassível que trouxera das ilhas britânicas e não os perdeu de vista. Nem da primeira nem da segunda vez viu nada mais que os olhos dele, que solicitavam os dela, e os dela que pareciam surdos. Havia decerto uma paixão, solitária e desatendida. (Assis, 1999, p. 19). (Grifo meu)

No trecho acima, o termo "máscara" denota a identidade social dissimulada que a personagem assume (Carvalho, 2018, p. 92). Ou seja, uma pessoa que oculta sua verdadeira identidade, a fim de ostentar outra, perante outrem. Da mesma forma que em *Maus* (Spiegelman, 2009), vários indivíduos camuflavam sua identidade verídica. Em algumas obras de Machado de Assis, este recurso metafórico também foi recorrido.

Em *Laranja Mecânica* (Burgess, 2019), o romancista britânico Anthony Burgess (1917-1993) retrata o cenário de violência instalado em Londres, na primeira metade dos Novecentos. Alex Delarge, um adolescente desordeiro, andarilhava pelas ruas da cidade praticando roubos, furtos e outros delitos, consumindo drogas e demais alucinógenos. O próprio nome do personagem (Alex) foi criado a partir de uma metáfora etimológica. O prefixo A significa "sem". Exemplo: Anormal (que não é normal), Acéfalo (que não tem cabeça), Afônico (que não tem voz), Amoral (que não tem moral), e assim por diante.

Pelo fato de ser linguista, Anthony Burgess recorreu ao latim, escolhendo a locução *Lex,* que significa Lei. O protagonista Alex, seria, pois, um cidadão "sem lei" (A-*Lex*), em razão do comportamento irresponsável que apresentava ao longo do enredo, praticando crimes e mais crimes, na premência de que ele seria um indivíduo sem lei, ou sem limites, que não respeitava a legislação.

O cinema, identicamente, também se valeu de inúmeras metáforas em suas produções. Em 1971, *Laranja Mecânica* ganhou uma adaptação cinematográfica homônima, dirigida pelo cineasta norte-americano Stanley Kubrick (1928-1999). Entrementes, no caso da versão fílmica, as metáforas utilizadas se caracterizavam pela imagem, engendrando, pois, metáforas visuais. Após invadir uma residência, a proprietária da casa se assusta com a presença do marginal, Alex. E a partir de então, a vítima reage, e travam, neste momento, uma luta corporal. Em certo momento, a senhora cai ao chão, e o jovem delinquente joga-lhe um vaso, acertando sua cabeça, em cheio. Os vizinhos, percebendo o movimento, chamaram a Polícia, e Alex foi preso em flagrante. A dona da casa foi socorrida e levada ao hospital, porém, devido ao forte impacto, teve traumatismo craniano, e acabou falecendo.

Conduzido à Delegacia, Alex fica detido durante alguns dias, e tempos depois é encaminhado para julgamento, condenado a quatorze anos de prisão em regime fechado. Na penitenciária, durante a visita do Ministro do Interior, este criminoso juvenil foi escolhido como cobaia de um método denominado Ludovico, que consistia em submeter o detento à situação de extrema violência, para que, assim, ficasse chocado. O objetivo era fazer com que o infrator desenvolvesse traumas em relação às atrocidades. Dessa forma, todas as vezes em que o transgressor tentasse cometer crimes e atos violentos, o mesmo sentiria enjoos, náuseas e outras indisposições. Em suma, fazer o delinquente entender que violência é uma prática ruim.

> — Quer dizer que eu vou ter que me sentar de novo...? Quer dizer que eu vou ter que olhar para...? Ah, não — disse eu. — Aquilo foi horrível.
>
> — Claro que foi horrível — sorriu o Dr. Branon. — Violência é uma coisa muito horrível. É isso o que você está aprendendo agora. Seu corpo está aprendendo isso. (Burgess, 2019, p. 170)

Ao fim do tratamento, Alex estava curado. E conforme os propósitos do Método Ludovico, quando Alex tencionasse praticar truculências e desumanidades, passaria mal e não conseguiria consumar tais desejos. Satisfeitos com os desfechos, alguns representantes políticos organizaram um evento, a fim de apresentar ao público os resultados positivos da mais nova metodologia terapêutica que a equipe médica multidisciplinar do Governo havia desenvolvido.

Entusiasmado, o Ministro do Interior discursava para os presentes, alegando que o Estado havia encontrado a solução para o problema da violência na sociedade. Entretanto, a questão é que inúmeros presos começavam a demonstrar austeras anomalias de saúde, pois estes procedimentos clínicos acarretavam em graves efeitos colaterais, colocando a vida de muitos em risco. Revoltando, um sacerdote se levanta da multidão e começa a revidar as palavras do sr. Ministro, afirmando que o Ludovico Technique se caracterizava enquanto uma invenção maléfica para a humanidade, porquanto que a esfera pública não tinha o direito de modificar o bios dos cidadãos, retirando deles a premissa do livre arbítrio, ou seja, da livre escolha.

Em contrapartida, o representante político retalhou os argumentos do Capelão, dizendo-lhe que deveria agradecer ao Estado por ter encontrado o remédio para as altas incidências de criminalidade. Numa réplica, o líder religioso afrontou o político, refutando suas argumentações, asseverando que a função da Igreja é exatamente esta: recuperar almas, auxiliando-as e devolvendo-as à sociedade, reabilitadas para o convívio com os demais. No filme, observa-se na página seguinte uma cena emblemática.



Figura 128: Cena do filme: *Laranja Mecânica*. Direção: Stanley Kubrick (1971)

Acima, observa-se um *frame* deste longa-metragem, interpretando, metaforicamente, os embates entre estes três personagens. À esquerda, nota-se o Ministro, demonstrando expressão corporal de deboche, ouvindo o que o sacerdote falava. O Capelão, colocando a mão sobre o ombro do detento, Alex, denota um posicionamento de apoio ao cobaia do Método Ludovico. O fundo, sombrio, representa uma situação tensa, em que dois líderes, respectivamente, político e religioso, travavam uma discussão acalorada. Alex, no meio dos dois, expressa, metaforicamente, que os distúrbios da criminalidade se encontram no centro da sociedade, necessitando atenção e diligência. Metaforicamente, o Sacerdote representa a Igreja; o Ministro, o Estado; e o detento, os problemas criminais do país. Portanto, o uso de metáforas pode ser manejado por meio de frases e palavras, conforme mencionado nos casos de Monteiro Lobato (Lobato, 2009), José Lins do Rego (Rego, 2021), Aluísio Azevedo (Azevedo, 2016), Machado de Assis (Assis, 1981; Assis, 1999), Anthony Burgess (Burgess, 2019), e tantos outros autores, romancistas, contistas, etc. No entanto, igualmente, os recursos metafóricos também podem ser exercidos através de imagens (cinema, fotografia, quadrinhos, pintura e demais expressões artísticas). Entrementes, de acordo com Marshall McLuhan, em sua premissa de que "o meio é a mensagem" (McLuhan, 2007, p. 21), as metáforas transmitem sensações diferentes, dependendo do meio pelo qual são repassadas. Todavia, na eventualidade do uso de artifícios

imagéticos, a decodificação da mensagem é realizada por meio de leitura iconográfica, e não através de palavras. Destarte, as metáforas não se constituem exclusivamente enquanto tropos de linguagens verbais, mas sim, também, na qualidade de linguagens visuais (Fiorin, 2014, p. 34). Além disso, diversas áreas recorrem à utilização de metáforas, citando, entre elas, especialmente, publicidade e propaganda, pintura, cinema, quadrinhos, as artes em geral, engendrando, assim, metáforas visuais (Fiorin, 2014, p. 30). A linguagem escrita institui peculiaridades próprias. Um texto escrito em japonês, chinês, árabe, russo, grego, entre outras línguas, demanda o domínio e compreensão destes respectivos idiomas e alfabetos. Em contrapartida, a linguagem visual apresenta-se, universalmente, enquanto linguagem internacional. Uma tirinha de jornal, um quadrinho, um cartaz, uma fotografia, entre outras produções visuais podem ser "lidas" ou "codificadas" sem obrigatoriamente a compreensão linguística do dialeto no qual foram elaboradas.

No ano 2000, a cartunista iraniana Marjane Satrapi (1969-Atual) ganhou notoriedade ao lançar a *graphic novel Persépolis* (Satrapi, 2007), retratando a realidade de seu país, dominado pelo regime xiita, vivenciando conjunturas de opressão e controle em decorrência da revolução islâmica. Numa entrevista, Marjane ressalta a importância do uso concomitante de elementos tipográficos (textos, escrita) e visuais (ilustrações) na composição de sua obra.

> Sabe, quando se pretende contar uma história de alguém que foi torturado ou mesmo morto, o desenho expressa a mesma mensagem em todas as culturas, seja para as de língua árabe ou as ocidentais. A imagem é uma linguagem internacional e foi a primeira forma de comunicação do homem, antes mesmo do alfabeto. Assim, pelo desenho, pude contar minha história corretamente. Se usasse apenas palavras, talvez meu texto pudesse ser interpretado como cínico, o que não seria correto. Além disso, o desenho é mais acessível, instintivo e permite que se use um pouco de humor com mais facilidade. Por fim, também não enfrento grandes problemas de tradução para outras línguas.
> (Jornal *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 16. out. 2004, p. D3).

Ou seja, segundo a própria cartunista, caso ela optasse por produzir sua obra servindo-se apenas de palavras ou somente imagens, ou um ou outro, a mensagem que desejaria passar ao público sairia, pois, distorcida em relação ao cenário sociopolítico instalado em seu país. Em *Maus* (Spiegelman, 2009), caso congênere ocorre. Se Artie tivesse recontado a biografia do pai, Vladek, exclusivamente por meio de palavras, sem os quadrinhos, transmitiria ao leitor uma impressão extremamente diferente de sua *graphic novel*. O meio pelo qual a mensagem foi transpassada altera o resultado de percepção dos receptores (McLuhan, 2007, p. 22). E,

igualmente, em relação às metáforas, situação semelhante observa-se. Uma mensagem propagada através da linguagem escrita imprime uma assimilação diferente quando irradiada por intermédio da linguagem visual. Em *Maus* (Spiegelman, 2009), diversas cenas foram concebidas com auxílio de metáforas visuais.



Figura 129: Vladek e Anja caminham sobre uma Suástica (Spiegelman, 2009, p. 126)

Na figura 129, da página anterior, observa-se Vladek e Anja caminhando pelas ruas da cidade. Ao descobrirem que as tropas nazistas haviam invadido aquele povoado, o casal tenta encontrar algum lugar para se refugiar. Nota-se que os caminhos em que eles andam estão desenhados no formato de uma Suástica (símbolo nazista). Esta ilustração expressa uma metáfora visual, denotando que, independente da direção que possam tomar, inevitavelmente, cairiam nas mãos dos soldados da SS.



Figura 130: Sequência de quadros tendo como fundo uma Suástica (Spiegelman, 2009, p. 34)

Acima, a figura 130 demonstra uma sequência de quadros da página 34 de *Maus* (Spiegelman, 2009), em que uma Suástica aparece como pano de fundo. Neste caso, a metáfora

visual consiste em expressar que, pelo fato de a Suástica estar como pano de fundo, o cenário que se instalava era de predominância nazista em todas as localidades. O primeiro quadro retrata um vilarejo, com uma faixa, dizendo “Cidade sem Judeus”, e ao fundo, um desenho da Suástica, denotando que aquele povoado estava sob controle das tropas de Hitler. No segundo quadro, dois oficiais alemães encontram-se em frente a um estabelecimento comercial. Pelo fato de na vidraça da loja estar desenhado uma Estrela de Davi (símbolo do Judaísmo), tal representação indica que este empreendimento é de propriedade de cidadãos judaicos. No terceiro quadro, um indivíduo judeu é humilhado por dois militares nazifascistas, fazendo-o ostentar uma placa, com os dizeres: “Eu sou um judeu sujo”, manifestando, novamente, o domínio do Terceiro Reich naquele território. E por fim, o quarto quadro ilustra alguns judeus sendo espancados em via pública por tropas germânicas, exteriorizando a prepotência dos nazis sobre a comunidade judia.

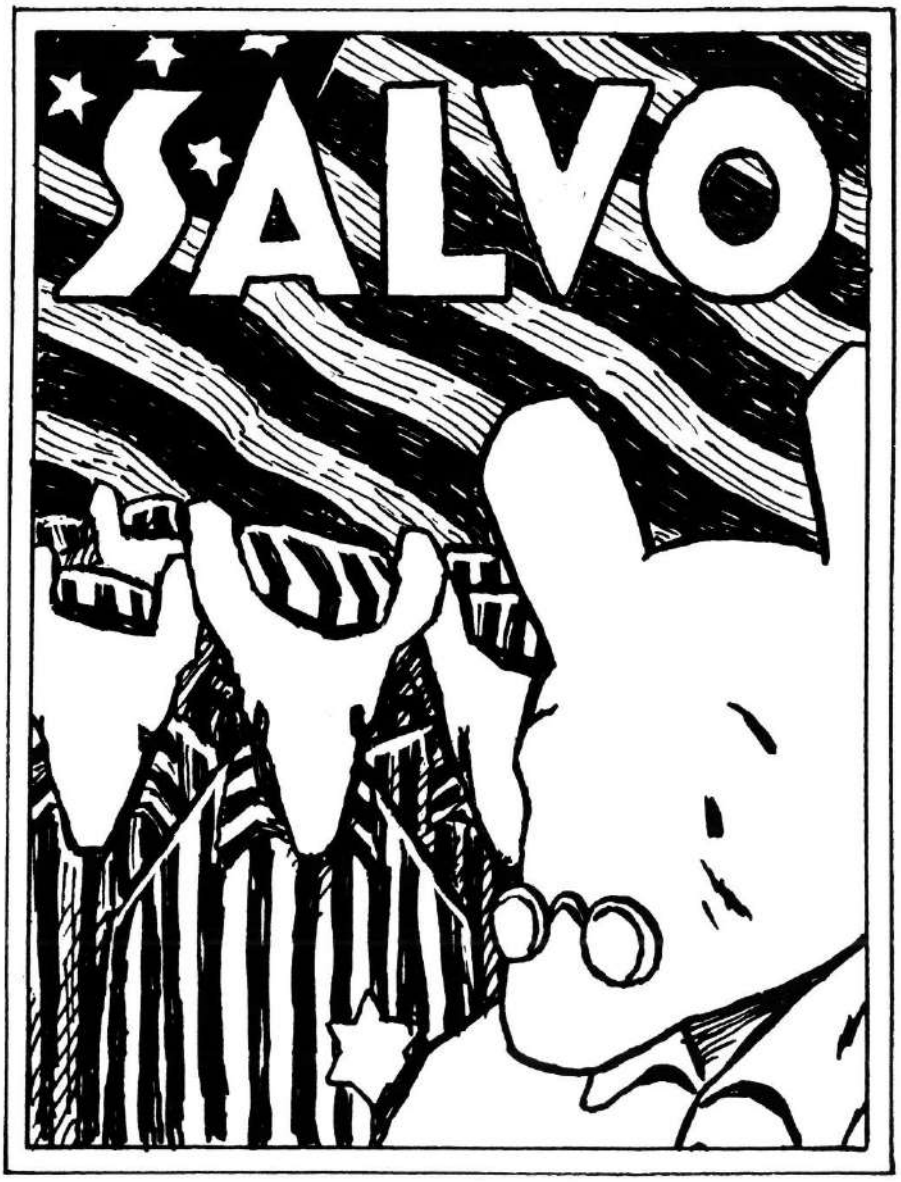


Figura 131: Bandeira dos EUA como pano de fundo (Spiegelman, 2009, p. 126)

Na figura 131, da página anterior, recurso similar ocorre. Agora, a bandeira dos Estados Unidos da América é utilizada como pano de fundo. Na página 171 (figura 130), a Suástica representava a dominação nazista. Com a derrota de Alemanha, o exército estadunidense invadia as áreas tomadas, assinalando o fim da supremacia de Adolf Hitler. A bandeira americana, ao fundo, representa que, doravante, o território judaico está sob domínio dos estadunidenses. A palavra "SALVO", escrita no alto e bem grande, reforça a metáfora visual, ostentando a ideia de que os judeus estariam, a partir de então, seguros. Na mesma cena (figura 131) percebe-se outra metáfora visual. À frente, Vladek aparece trajando roupas normais, do cotidiano. Ao fundo, o mesmo é desenhado usando uniforme de prisioneiro judeu. À direita, Vladek é desenhado como um senhor de idade, de óculos fundos, expressando o tempo presente. À esquerda, ele é esboçado com aparência jovem. Dessa forma, a metáfora visual consiste num contraste entre temporalidades (presente e passado). Em várias cenas, Artie recorreu ao uso de metáforas visuais para expressar suas ideias. Não por coincidência, Art intitulou esta obra de *MetaMaus* (Spiegelman, 2022) exatamente pela prevalência de recursos metafóricos em seus quadrinhos. "Me senti escravizado pela metáfora" (Spiegelman, 2022, p. 129). Abaixo, Artie desenha a si mesmo, metaforicamente, perseguido por um rato gigante. O camundongo representa a comunidade judaica, vítima da Shoah. A ratazana, correndo atrás dele, denota as lembranças do Holocausto, persistindo visitar suas memórias, transtornando-o constantemente. Na parte superior, a frase, em caixa alta "MEIN KAMPF" (MINHA LUTA), refere-se à obra escrita por Adolf Hitler (Hitler, 2024), proibida em vários países, inclusive, atualmente, no Brasil.[12]



Figura 132: Art atormentado pelas lembranças do Holocausto (Spiegelman, 2022, p. 12)

[12] GLOBO (G1). Justiça mantém decisão que proíbe a venda de livro de Adolf Hitler. Disponível em: https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2022/10/07/justica-mantem-decisao-que-proibe-a-venda-de-livro-de-adolf-hitler-em-site.ghtml. Acesso em 19. Mar. 2023.

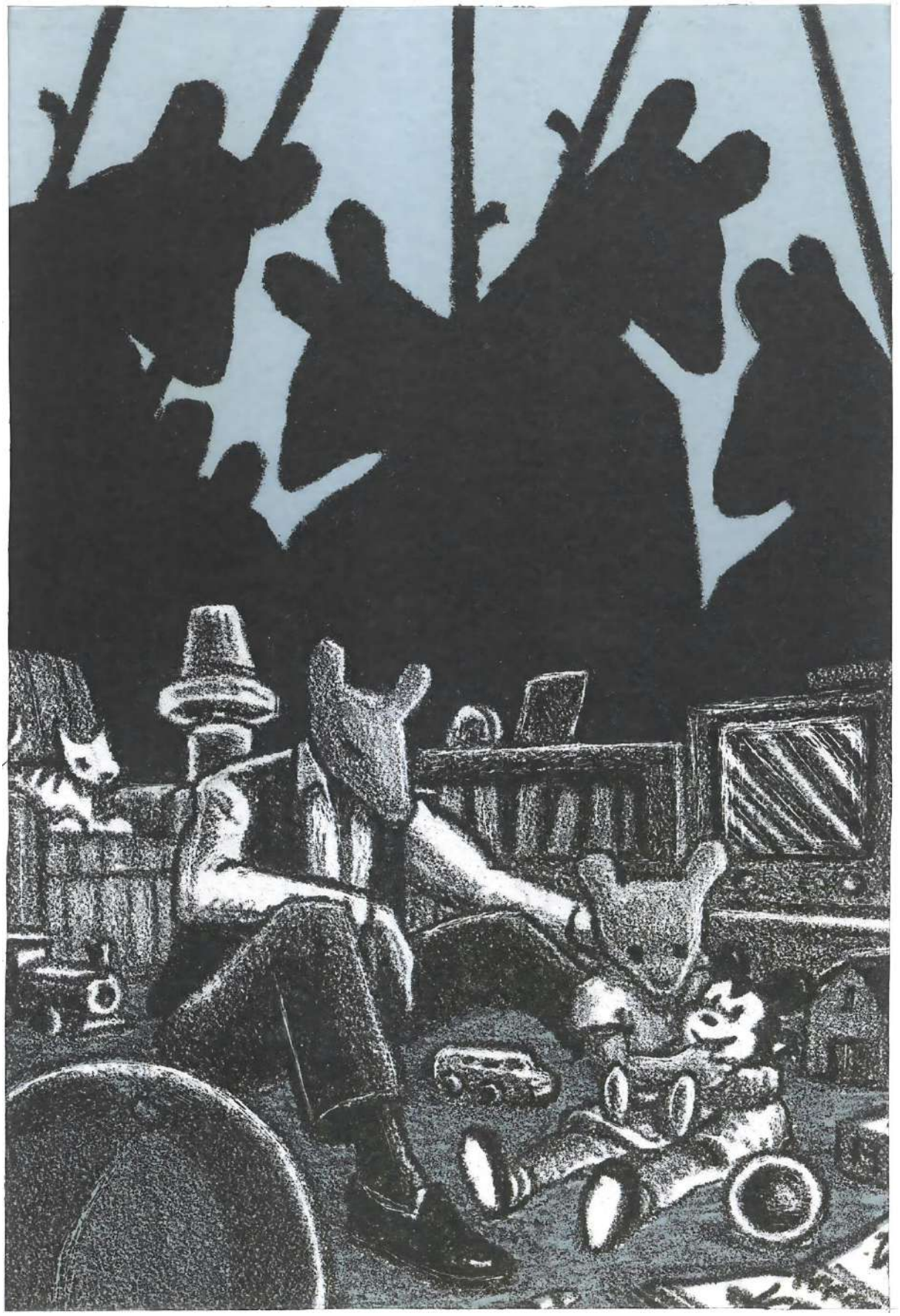


Figura 133: Art recordando-se dos acontecimentos do Holocausto (Spiegelman, 2022, p. 74)

Na página anterior (figura 133), novamente, Spiegelman produz uma cena a partir de metáforas visuais. Igualmente à figura 131, Artie também faz relações temporais (presente/passado), ressaltando as memórias que guardava sobre o Holocausto, a partir de relatos dos pais, Vladek e Anja. No pano de fundo, observam-se algumas silhuetas de judeus enforcados, referindo-se aos acontecimentos da Shoah.

Na imagem, Artie brinca com o filho caçula, perpassando a sensação de tempo presente. O fundo, em contraste, representa a temporalidade passada, na época da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Na gravura, Artie é ilustrado como um adulto, não mais como uma criança, quando os pais lhe contavam episódios ocorridos nos campos de concentração; e o filho (Dashiel), encontra-se esboçado como um menino. Ou seja, a imagem retrata que as memórias do Holocausto atravessam gerações. Antes, por Anja e Vladek Spiegelman; depois por Artie; e por fim, pelo filho mais novo.

As lembranças do Holocausto eram latentes em Art Spiegelman. Quando garoto, os pais contavam-lhe muitos fatos ocorridos nos centros de extermínio. Na figura 134, da página seguinte, observa-se Artie narrando trechos de acontecimentos da família. No primeiro, segundo, terceiro e quarto quadros, Spiegelman expõe datas e ocorrências familiares. E no último quadrinho, o cartunista se debruça sobre a prancha de desenho, aparentando estar atônito pelas lembranças do passado.

Embaixo, notam-se dezenas de cadáveres de cidadãos judeus que foram assassinados pelos nazistas. Nos cinco quadros, percebem-se vários insetos que sobrevoam, designando o estado de putrefação dos sucumbidos. As moscas e os corpos dos judeus mortos constituem-se enquanto metáforas visuais, uma vez que os mesmos não estão presentes fisicamente no local de trabalho de Art. Nas ilustrações, nota-se que Spiegelman está caracterizado com uma máscara de rato, denotando que o cartunista tenta se colocar na posição de um judeu, tencionando sentir o sofrimento que os pais e antepassados enfrentaram.

As frases: “Em maio de 68 minha mãe se suicidou. (Não deixou carta). Ultimamente ando deprimido” (Spiegelman, 2009, p. 200), ratificam a apreensão que Artie guarda dentro de si. No topo, o enunciado “O Tempo voa...” (Spiegelman, 2009, p. 200) expressa a rápida passagem do tempo, imprimindo a sensação de que muitos fatos ocorreram no intervalo de poucos anos.



Figura 134: Artie atormentado pelas lembranças do Holocausto (Spiegelman, 2022, p. 200)

Caso semelhante é visto na cena abaixo. Igualmente à figura 134, da página anterior, o *cartoon* retrata Artie com ares de tristeza, lembrando-se das tragédias da Shoah. Na janela, observa-se um guarda nazifacista, apontando uma arma em direção ao campo de extermínio. Atrás dele, nota-se uma chaminé soltando fumaça, oriunda dos crematórios, utilizados para queimar corpos de judeus assassinados nas câmaras de gás. Às costas de Spiegelman, verifica-se um quadro da *RAW* — revista que fundou com influências do movimento *underground*. Em síntese, as metáforas visuais encontradas nestes traçados indicam temporalidades pretéritas, ratificando as recordações do cartunista aos decênios anteriores, relacionados à família e a ele próprio.



Figura 135: Artie recordando-se do passado (Spiegelman, 2022, p. 148)

Durante a Segunda Grande Guerra, a cúpula nazista organizava mutirões, alegando oferecer vagas de emprego para a população. Em praças públicas, aglomerados faziam filas, em busca de colocação no mercado de trabalho. Os agentes entregavam fichas, e pediam que as pessoas preenchessem os dados, incluindo nome, sobrenome, endereço, nome do pai, nome da mãe, religião, etc. No entanto, fato é que esta era uma estratégia que os alemães utilizavam para captar informações. Em verdade, o objetivo era, através destes cadastros, identificar os cidadãos judaicos. Por isso, repentinamente, chegavam à porta de residências de famílias judias um grupo de militares da SS, e os prendiam. Previamente, os oficiais hitleristas já tinham em mãos suas referências pessoais, por meio dos formulários distribuídos. Portanto, em resumo, era uma armadilha que os nazis arquitetavam para localizar os moradores judeus. Abaixo, a metáfora visual representa esta situação. Pelo fato de os judeus serem desenhados como ratos, e em razão dos mutirões serem armadilhas, Art Spiegelman produziu a ilustração, intitulada "A Ratoeira" — metaforicamente, um artifício para pegar pessoas judias.



Figura 136: Metáfora da Ratoeira (Spiegelman, 2009, p. 131)

Havia judeus em diversas regiões da Europa. Entretanto, à medida em que eram apreendidos, passavam a ser destinados aos campos de concentração. Por isso, o nome "campos de concentração", pois a finalidade residia em concentrar (ou centralizar) todos os judeus nesta localidade. E o principal campo de concentração ao qual os judeus eram levados localizava-se ao Sul da Polônia, denominado Auschwitz. Abaixo, Spiegelman produziu, ao mesmo tempo, uma metáfora visual e um trocadilho. O cartunista uniu o nome *Maus* — título de sua *graphic novel* (Spiegelman, 2009), e Auschwitz — nome do centro de extermínio, ficando, então, MAUSCHWITZ. Ou seja, metaforicamente, o "lugar" dos judeus seria Auschwitz, entretanto, pelo fato desta narrativa estar sendo retratada em sua *graphic novel* (*Maus*), resultou na criação deste vocábulo (MAUSCHWITZ). Os arames farpados, que se entrecruzam na imagem, denotam a situação de aprisionamento, reforçada pelo desenho de um vigilante nazista ao fundo, com uma arma em punho, numa guarita.

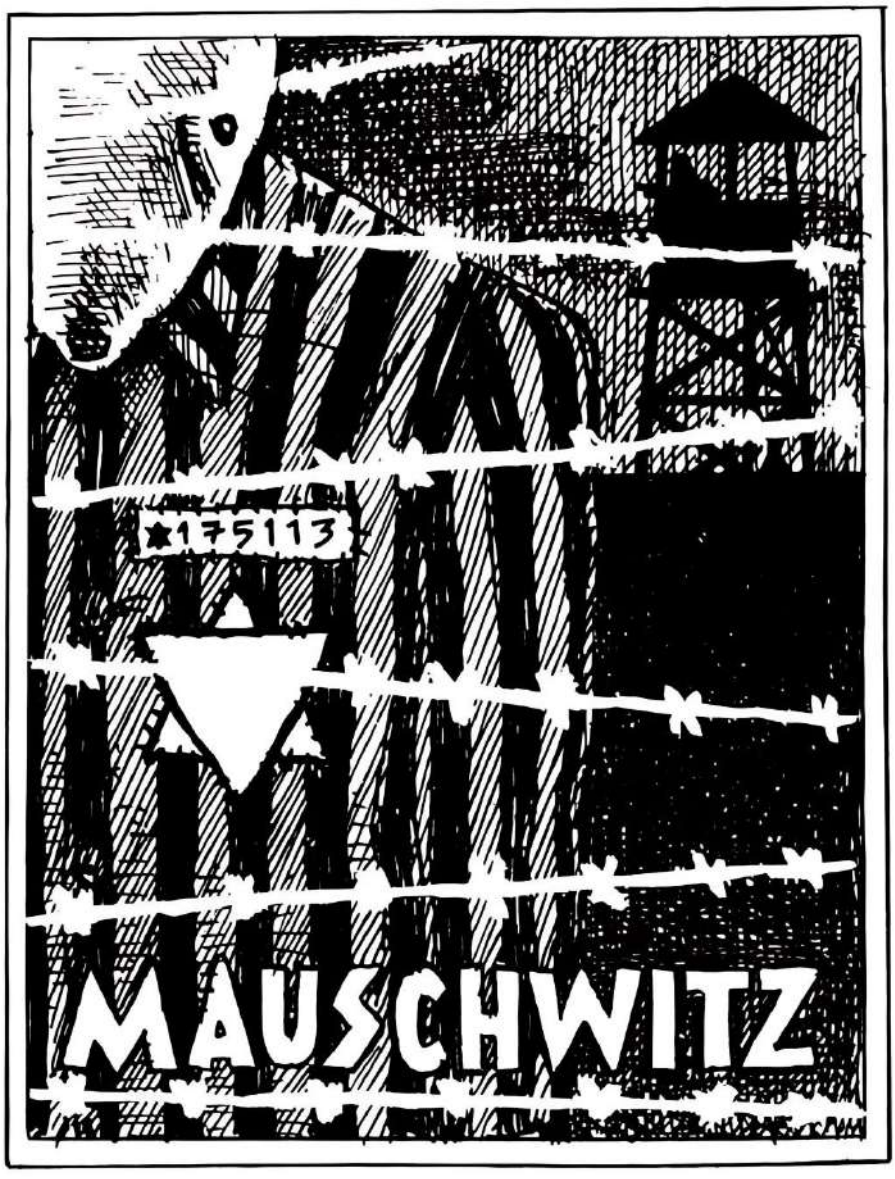


Figura 137: Metáfora de *Mauschwitiz* (Spiegelman, 2009, p. 169)

Findado o Holocausto, milhares de judeus refugiaram-se em diferentes territórios, especialmente, na América, a exemplo da família Spiegelman. Logo nas primeiras páginas de *Maus*, Artie inicia a narrativa gráfica retratando algumas lembranças da época de menino.



Figura 138: Infância de Art Spiegelman em Rego Park, Nova York
(Spiegelman, 2009, p. 5)

Vladek, Anja e o filho foram morar em Rego Park, bairro do Queens, em Nova York, região também habitada por grande número de sobreviventes da Shoah. No topo da figura 138, observa-se a frase “Rego Park, c. 1958” (Spiegelman, 2009, p. 5), indicando local (Estados Unidos) e temporalidade (fins da década de 1950), dez anos após o nascimento de Art Spiegelman (1948). Nota-se que nesta casa, Art, o pai e a mãe passaram a maior parte da vida, desde quando Artie era criança, passando pela adolescência, fase adulta, até a trágica morte de Anja Spiegelman, por suicídio. Abaixo, verifica-se Art desenhado como um jovem adulto, vestido com uniforme de prisioneiro dos campos de concentração, representando as lembranças constantes do Holocausto. Nas ilustrações, percebem-se nitidamente os sintomas de depressão pelo qual a mãe se encontrava, reforçada pelas sentenças “DEPRESSÃO DA MENOPAUSA, FOI HITLER, MAMÃE” (Spiegelman, 2009, p. 105).



Figura 139: Última vez em que Artie viu a mãe, Anja (Spiegelman, 2009, p. 105)

Após o falecimento da mãe, Artie retornava com certa frequência à mesma casa, no Queens, a fim de entrevistar o pai, para a produção de *Maus*. Na sequência abaixo, atenta-se novamente para citação de Rego Park — localidade em que Art morava com os pais, durante a juventude. “Fui visitar meu pai em Rego Park.” (Spiegelman, 2009, p. 13). No quadro seguinte, as locuções “Pena Françoise não vir também.”; “Arrã, ela mandou um beijo.” (Spiegelman, 2009, p. 13) demonstram a marcação de uma nova temporalidade ― agora, Art já casado. Nas ilustrações inferiores, surge uma nova personagem ― Mala — antiga amiga do casal (Vladek e Anja), que se conheceram na Polônia, país de origem deles, antes do Holocausto, denotando o recomeço matrimonial de Vladek, agora com outra companheira, coabitando a mesma moradia de sempre.



Figura 140: Art retornando à casa onde morava com os pais (Spiegelman, 2009, p. 13)

Tempos depois, em meio a uma crise no casamento, Mala separa-se de Vladek, deixando-o sozinho. Abaixo, o enunciado “De volta a Rego Park no fim do outono...” (Spiegelman, 2009, p. 262) enfatiza os constantes retornos de Artie à casa onde morava com os pais antigamente. As cenas abaixo ratificam o transcurso de um novo tempo, neste instante, com Vladek em idade muito avançada e extremamente doente, necessitando de alguém para assisti-lo nas questões de saúde e companhia diária.



Figura 141: Vladek preocupado por ficar sozinho (Spiegelman, 2009, p. 262)

Portanto, em vista dos longos anos e inúmeros acontecimentos ocorridos nesta residência, no Queens, Art Spiegelman produziu a metáfora visual abaixo, intitulando-a MAUS HAUS. Etimologicamente, em alemão, *Maus* refere-se à *graphic novel* de Artie (Spiegelman, 2009), e *Haus*, significa *Casa*. Igualmente, em outro trocadilho de Art, *Maus Haus*, seria, pois, "Casa de *Maus*", ou melhor, a residência onde diversas cenas deste romance gráfico se passam, desde a infância, adolescência e juventude do cartunista; o suicídio da mãe, Anja; o novo casamento do pai, com Mala; até o período da velhice de Vladek; além de ser, também, o local onde ele morreu, em 1982. Na imagem abaixo, nota-se que o dia está ensolarado, expressando bom clima e dia agradável. Entretanto, atenta-se que há uma nuvem escura, chovendo apenas e exatamente sobre a moradia da família Spiegelman. Esta tempestade que cai em cima deste imóvel expressa, simbolicamente, o montante de problemas e adversidades que esta casa abrigava, durante décadas. A legenda do desenho, intitulado "Rego Park, Nova York, 1971" ratifica o endereço desta morada, e o ano (1971) em que Art Spiegelman decidiu começar a produzir sua obra principal, *Maus*.

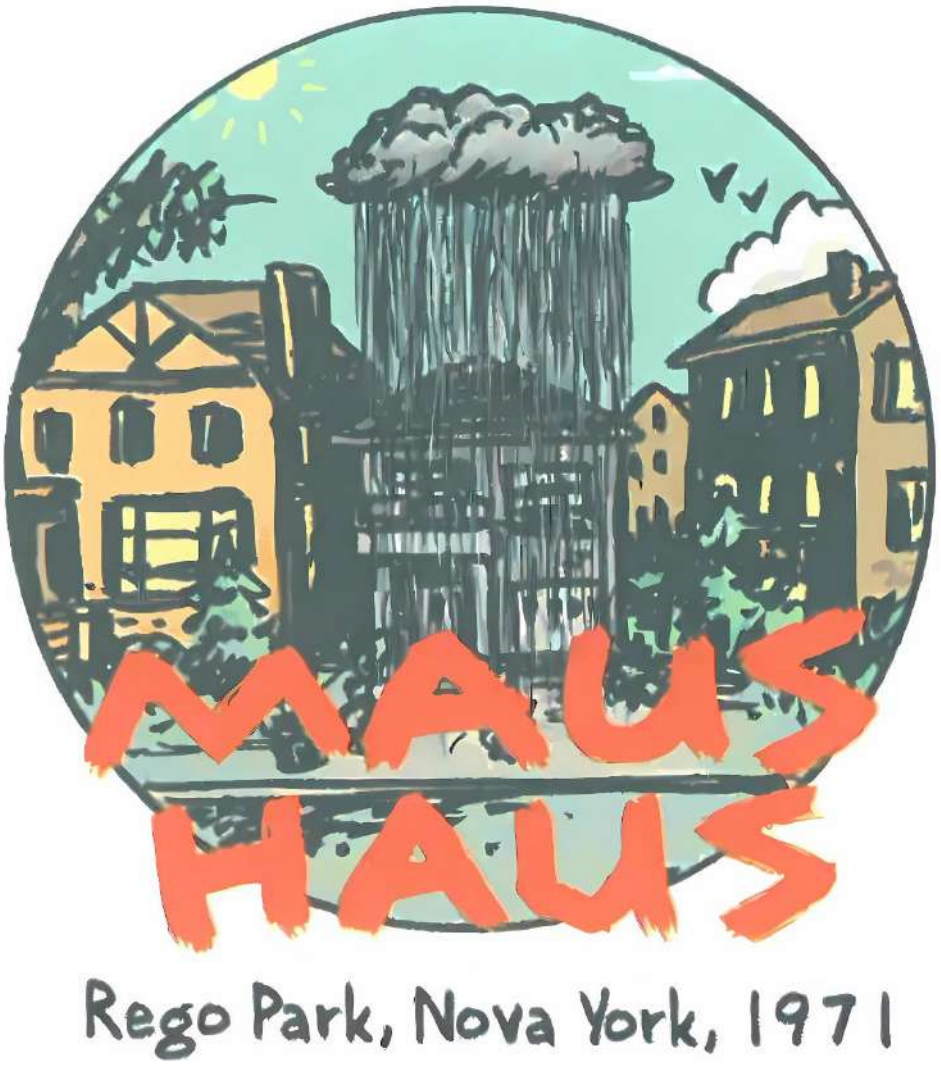


Figura 142: Metáfora Gráfica MAUS HAUS (Spiegelman, 2010, n.p.)

Frequentemente, os policiais nazistas faziam blitzes, parando cidadãos nas ruas, pedindo documentos, na intenção de identificar e prender indivíduos judeus. Aqueles que fossem constatados como judaicos eram encaminhados para as prisões temporárias, e na sequência, aos campos de concentração. Na figura 143, Vladek caminhava por uma via pública, quando se depara com um aglomerado de militares da SS, abordando transeuntes. Sem saber o que fazer, Vladek fica apreensivo, refletindo sobre como deveria proceder para sair ileso desta situação. Se ele andasse devagar, seria certamente capturado pelos oficiais nazis. E, caso optasse por sair correndo, seria metralhado pelos soldados. Abaixo, a metáfora visual consiste no desenho de Vladek sentindo-se encurralado pelo fato de ser uma pessoa judia. Na imagem, ele se apoia ao fundo numa Estrela de Davi (símbolo Judaico), demonstrando estar acuado por ser um judeu.



Figura 143: Vladek sentindo encurralado por ser judeu (Spiegelman, 2009, p. 82)

Entrementes, as metáforas visuais também se manifestam na tonalidade das cores, que, no caso de *Maus* (Spiegelman, 2009) se alternam ao longo da narrativa. Nesta *graphic novel*, as cenas normais ou em circunstâncias de alegria, comemorações e situação semelhantes são ilustradas em cores amenas, predominando colorações claras. Em contrapartida, em diversas páginas, quando há acontecimentos tensos, fúnebres ou de extrema violência, a pigmentação acentua-se demasiadamente em matizes escuras. Nas figuras 144 e 145, verificam-se duas páginas que retratam o suicídio da mãe de Artie, Anja Spiegelman. Observa-se, nitidamente, que houve a intencionalidade por parte de Art em produzir os quadros optando por matizações sombrias, passando ao leitor uma mensagem de angústia, ansiedade, tristeza, abatimento, desalento e sentimentos similares.



Figura 144: Suicídio de Anja Spiegelman (Spiegelman, 2009, n.p.)



Figura 145: Suicídio de Anja Spiegelman (Spiegelman, 2009, n.p.)

CAPÍTULO 4

MAUS: IDENTIDADE ARTÍSTICA, PROFISSIONAL E HISTORIOGRÁFICA EM ART SPIEGELMAN

4.1 IDENTIDADE ARTÍSTICO-PROFISSIONAL MÚLTIPLA EM ART SPIEGELMAN

Frequentemente, há certa confusão entre os leitores acerca dos conceitos de cartunista, desenhista, roteirista, quadrinista, letrista e escritor. Cartunista é o profissional que se dedica a produzir *cartoons*, tiras, quadrinhos e trabalhos semelhantes. Entrementes, o cartunista destaca-se pela inclinação a criar personagens, tirinhas e histórias voltadas, geralmente, para o universo HQ, contendo pitadas de humor, cenas cômicas ou episódios direcionados ao público infantil, juvenil ou apreciadores da nona arte. Em contrapartida, um ilustrador qualifica-se por compor desenhos, gravuras, figuras, estampas, etc. No entanto, não obrigatoriamente, um ilustrador tenha que atuar como cartunista; muitos deles se aprimoram em nichos específicos, entre paisagens, retrato de pessoas, ornamentações em paredes residenciais (*design* de interiores), estamparias de camisetas e demais segmentos.

O letrista apresenta-se como um artista gráfico responsável pela elaboração da tipografia de quadrinhos, revistas, livros infantojuvenis, peças publicitárias e outras editorações. Muitos cartunistas e desenhistas manifestam habilidades enquanto letristas, entretanto, em diversas publicações, os editores optam por deixar esse trabalho exclusivamente para os letristas de carreira, na intenção de maximizar resultados. O roteirista, por sua vez, encarrega-se de estruturar o roteiro dos diferentes trabalhos artísticos, cinematográficos, teatrais, audiovisuais, além de propagandas de rádio, TV e internet. Vários autores, diretores e cartunistas decidem desenvolver os *scripts* de suas composições artístico-literárias, todavia, nem sempre estas circunstâncias ocorrem. O escritor configura-se como autor de romances, contos, coletâneas, trilogias, entre outros gêneros literário-textuais, encarregando-se pela constituição de protagonistas, antagonistas, enredos, desfechos, narrador, e demais elementos formais. Entretanto, não necessariamente, deve demonstrar domínio gráfico ou ilustrativo, podendo se ater, estritamente, aos processos da escrita. O quadrinista identifica-se pela construção de personagens (juntamente com suas origens, genealogias, características físicas, psicológicas etc.), arcos de histórias, sagas, aventuras, entre outras edições em HQ. Não obstante, há personalidades que se destacam mundialmente por serem grandes escritores de quadrinhos, mas

não cartunistas. Cita-se, por exemplo, o caso de Stan Lee (1922-2018), considerado um dos ícones da cultura pop, criador de diversos super-heróis, como Homem-Aranha, Quarteto Fantástico, Homem de Ferro, O Incrível Hulk, Pantera Negra e demais intérpretes, chegando à presidência da Marvel Comics, uma das maiores empresas do setor de entretenimento.

Em vista dessas contextualizações, argumenta-se que Art Spiegelman, especialmente na composição de *Maus*, ratifica-se, simultaneamente, enquanto cartunista, escritor, roteirista, letrista e quadrinista, pelo fato de ter produzido todos os elementos textuais e visuais de sua *graphic novel*. O próprio Art desenhou todos os quadros, elaborou o roteiro, suas sequências e desenvolvimento do enredo, tracejou a tipografia dos diálogos em balões e demais detalhes desta HQ. Por tal fato, Artie demorou 20 (vinte) anos para concluir totalmente a obra, em vista de ter realizado todo o processo de produção sozinho. Caso essa edição tivesse sido elaborada por uma equipe, designando cada função para diferentes profissionais, certamente teria ficado pronta em muito menos tempo.

> Spiegelman trabalhou 20 anos para finalizar os dois volumes do álbum *Maus*, formidável HQ que levou seu autor a ganhar o primeiro prêmio Pulitzer para um *comic book*, em 1992. Ao longo desses 20 anos, sua influência estendeu-se de maneira notável: universidades, *scholars*, artistas gráficos, ensaístas, jornalistas e cartunistas tentaram compreender, esmiuçar e digerir a lição amarga das histórias pessoais de Spiegelman, seu pai Vladek e sua mãe, Anja, do gueto de Auschwitz às ruas de Nova York. (Jornal *O Estado de S. Paulo*, 10 jul. 2005, D-9).

Destarte, além da identidade artístico-profissional múltipla vista em Art Spiegelman, argumenta-se, doravante, que esse cartunista também atuou, simbolicamente, enquanto historiador, ao longo da produção de *Maus*. Há inúmeras contradições acerca das definições sobre o ofício de historiador. Profissionalmente, alguns afirmam que historiador é aquele graduado em História. Hoje, através das diferentes formações, permite-se que alguns acadêmicos optem pelo bacharelado em História, e outros em licenciatura em História. Respectivamente, os bacharéis teriam habilitações para atuar enquanto historiadores em dessemelhantes áreas, entre museus, órgãos públicos especializados, projetos arqueológicos, arquivos públicos, etc. Os licenciados seriam remetidos às salas de aula, e igualmente aos bacharéis, também são habilitados à organização de seminários, pesquisas de pós-graduação, formação de professores, entre outras atividades com vistas ao campo da educação. No Brasil, grupos de historiadores se reuniram em 1968, e encaminharam à Câmara dos Deputados um Projeto para reconhecimento e regularização da profissão de historiador. Após diversos vetos e

rejeições, essa iniciativa somente foi promulgada recentemente, cinquenta anos depois, através da Lei 14.038 de 17 de agosto de 2020.[13] Efetivamente, esta legalização jurídica, validando o ofício de historiador, evidencia-se como uma vitória para essa categoria profissional. No entanto, esta pesquisa de pós-graduação aplica a expressão "historiador" não apenas e exclusivamente àqueles titulados academicamente, mas sim numa concepção mais ampla, abrangendo, igualmente, o trabalho de campo, artístico e ocupacional dos indivíduos que se debruçam sobre pesquisas, entrevistas, estudos e demais exercícios destas atividades.

Em *História e Memória*, Jacques Le Goff (1990, p. 9) cita Heródoto (484-425 a. C.) como o primeiro historiador, ou "Pai da História", pelo fato de presenciar importantes fatos e, posteriormente, registrá-los para que outros pudessem ter acesso às informações. Além disso, Heródoto viajava em busca de eventualidades que ocorriam em sua época, procurando saber motivos, detalhes e sujeitos envolvidos. Neste caso, o fator testemunha destacava-se como coeficiente determinante para a referência de Heródoto na qualidade de historiador. Entretanto, embora essa caracterização para o título de historiador tenha sido utilizada por muitos autores do passado, esta investigação científica resguarda que não necessariamente o indivíduo deva ser testemunha ocular para, meritoriamente, ser considerado historiador.

A Segunda Guerra Mundial chegou ao fim em 1945. Art Spiegelman nasceu em 1948, três anos depois. Portanto, Art não presenciou os acontecimentos deste conflito bélico, nem os horrores do Holocausto. Porém, através de uma série de mecanismos e atividades, Spiegelman conseguiu reconstruir uma narrativa da Shoah, produzindo, doravante, uma *graphic novel*, retratando detalhes deste evento histórico. Tamanho reconhecimento, sua obra foi laureada com premiações importantes, a exemplo do Prêmio Eisner, além de outras honrarias, ratificando a importância deste trabalho para a preservação da memória das atrocidades praticadas contra a comunidade judia ao longo da Segunda Grande Guerra. Antes de começar a produzir *Maus*, Art dedicou-se a pesquisar documentos, fotografias, diários e outros vestígios da família, para que servissem de fundamentos para suas escritas. Na figura 146, da página seguinte, Artie conversa com o pai, Vladek, perguntando-lhe onde poderiam encontrar materiais sobre a mãe, Anja.

[13] BRASIL. Lei n. 14.038 de 17 de Agosto de 2020. Disponível em: https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LEI&numero=14038&ano=2020&ato=d4aMTTE1UMZpWT. Acesso em: 19 mar. 2024.



Figura 146: Art conversando com Vladek sobre o paradeiro de documentos familiares
(Spiegelman, 2009, p. 160)

No quadro acima, observa-se Art, com as mãos postas ao rosto, demonstrando-se atento ao que o pai lhe dizia, igualmente esperançoso de que Vladek pudesse lhe dar boas notícias a respeito de possíveis documentos da família. No entanto, conforme a sequência abaixo, Artie se revolta com o progenitor, ao saber que ele simplesmente queimou todos os pertences da mãe, como se fossem objetos inúteis. As frases “Por que a gente não sobe e procura os cadernos dela...”; “Vamos olhar na garagem. Você tem um monte de coisa lá” ratificam o interesse de Artie em localizar documentos de Anja, demonstrando o comportamento de um historiador em busca de fontes. Não obstante, há uma quebra de expectativas no momento em que Vladek lhe diz que incinerou os bens pessoais da mãe. Na ilustração inferior, nota-se a reação de exclamação de Art, quando diz: “Você o quê?”, novamente se posicionando como um pesquisador historiográfico. Na página seguinte, a sequência dos diálogos entre pai e filho denota indignação por parte de Artie, enfurecido, chamando-o de “maldito” e “assassino”.



Figura 147: Art conversando com Vladek sobre o paradeiro de documentos familiares
(Spiegelman, 2009, p. 160)



Figura 148: Vladek informa ao filho que eliminou documentos da mãe (Spiegelman, 2009, p. 160)

Nas ilustrações, fica nítida a naturalidade de Vladek, ao comunicar ao filho que havia destruído os pertences da mãe. Nas frases: “Depois que Anja morre tive que fazer ordem em tudo... Esses papéis tinha memória demais. Queimei”, e “É, é uma pena! Elas fica lá por anos e ninguém nem olha”, corrobora-se a falta de consciência de Vladek diante do ato cometido. Entretanto, ao mesmo tempo, leva-se o leitor a perceber que Vladek não fez por maldade ou má



Figura 149: Artie revoltado com o pai, por ter destruído pertences da mãe (Spiegelman, 2009, p. 160)

fé, mas sim por inocência, não sabendo a importância que aqueles objetos pessoais da esposa pudessem representar para a memória e história familiar e do Holocausto.



Figura 150: Artie revoltado com o pai, por ter destruído pertences da mãe
(Spiegelman, 2009, p. 160)

Ainda hoje, milhares de pessoas não têm consciência da importância da preservação de documentos, objetos pessoais e coletivos, diários, atas, entre tantos outros pertences que podem assumir grande relevância para a conservação da memória e reconstrução dos fatos ocorridos em determinados momentos da história. Cita-se, por exemplo, *O Diário de Anne Frank* (Frank, 2010), obra produzida a partir das transcrições de um pequeno caderno de apontamentos, pertencente à uma moça (Anne Frank, 1929-1945), que se escondeu no segundo andar de um prédio, juntamente com a família, tentando se proteger das perseguições nazistas. Após o término da Segunda Guerra Mundial, o pai de Anne, Otto Frank (1889-1980), trabalhou na editoração desta agenda, da filha, considerada atualmente um dos títulos mais lidos do mundo.

Identicamente, Artie manifestava a esperança de encontrar o diário da mãe, Anja Spiegelman, que também cultivava o hábito de escrever cotidianamente em um caderno. Caso estes pertencentes não tivessem sido queimados por Vladek, a composição de *Maus* teria, certamente, mais conteúdos, advindos das escritas pessoais de Anja. Observa-se, pois, uma contradição entre as duas pessoas. Enquanto Art se demonstrava enquanto um historiador, pesquisando, investigando e procurando objetos da mãe, Vladek não se importava em salvaguardar os pertences da esposa, jogando-os fora.

Em meados do século 20, surgiu na França um grupo de intelectuais com novas ideias, propondo algumas reformulações e inovações no fazer historiográfico, instituindo um período denominado Escola dos Annales. Peter Burke (1997, p. 17) refere-se a este movimento como a

Revolução Francesa da Historiografia, em vista dos impactos ocasionados por esta corrente de pensadores, composta por Marc Bloch (1866-1944), Lucien Febvre (1878-1956), Ferdinand Braudel (1902-1985), Jacques Le Goff (1924-2014), Pierre Nora (1931-Atual), Michel Foucault (1926-1984), entre outros representantes.

Este círculo de autores defendia diálogos da História com outras áreas do conhecimento, especialmente as Ciências Sociais. Outrossim, argumentavam em favor da utilização de novos itens para a composição da historiografia, entre música, literatura, vestimentas, etc., incluindo o emprego da história oral. Esta nova geração de historiógrafos produzia obras a partir de elementos anteriormente não experienciados, interagindo com investigações pertinentes aos fatores econômicos, sociais e culturais, contrariando as práticas historiográficas tradicionais até então empreendidas. Outrora, os grandes feitos e ilustres heróis eram abordados por inúmeros autores, sobrelevando nomes da aristocracia e classes dominantes.

A partir dos Annales, diversos estudos tinham como foco pessoas comuns, do cotidiano, por vezes, desconhecidas pelo público. As temáticas, doravante, também se apresentavam distintamente. Temas como sexualidade, crimes, ocorrências em famílias e demais situações passavam a ser abordadas por muitos autores. Outrossim, a cultura inseria-se no arcabouço de investigações da historiografia, tendo como intento explorar conteúdos voltados para expressões culturais (Cf. Chartier, 1992; Chartier, 2019; Chartier, 2023). Dessa forma, surgia, entre muitos autores, especialmente a partir da década de 1960, a expressão Nova História Cultural (NHC), referindo-se às análises e investigações de fatos e acontecimentos da sociedade por intermédio da cultura.

Destaca-se, entre muitos destes, o filósofo francês Michel Foucault. Causavam certa estranheza entre os historiadores tradicionais as publicações de Foucault, tendo como títulos: *História da Sexualidade* (Foucault, 2018), *História da Loucura* (Foucault, 2012), *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão* (Foucault, 2014), etc. Igualmente, a oralidade passava a fazer parte da conjuntura historiográfica, tanto em questões de pesquisa quanto em publicações teóricas. Diversas obras de M. Foucault, por exemplo, foram editadas a partir de transcrições de suas aulas, ministradas em diferentes períodos e universidades, bem visto em *Sociedade Punitiva* (Foucault, 2015), *Malfazer, Dizer Verdadeiro* (Foucault, 2016), *A Coragem da Verdade* (Foucault, 2011), *O Governo de Si e dos Outros* (Foucault, 2010), entre outras coletâneas.

A reconstrução de acontecimentos configurava-se entre as proposições de vários autores. Na obra *Eu, Pierre Rivière, que Degolei Minha Mãe, Minha Irmã e Meu Irmão*

(Foucault, 2018), Michel Foucault investigava um caso de parricídio e fratricídio. A partir de pesquisas realizadas em jornais, depoimentos, relatórios, cartas, interrogatórios, declarações de testemunhas, autos de acusação, pareceres médicos legais, relatos em audiências, entre outros recursos, este pensador reconstituía um assassinato cometido por um jovem chamado Pierre Rivière, vitimando membros da própria família. Na contramão dos historiógrafos tradicionais, Michel Foucault definia como objeto de investigação pessoas do cotidiano, moradores de uma cidade do interior, e não sujeitos ilustres, pertencentes à nobreza ou aristocracia. Ademais, a matéria-prima utilizada para a recomposição dos fatos era advinda de fontes até então não recorrentes, conforme citadas acima (artigos jornalísticos, depoimentos, etc.).

Outrossim, a reconstrução de acontecimentos passava a ser investigada e realizada não mais exclusivamente por historiadores. Foucault, por exemplo, embora considerado referência na área da historiografia, tinha por formação acadêmica a Filosofia e Psiquiatria. Neste mesmo sentido, diversos romancistas, contistas e literatos emergiam na premência de publicar obras literárias baseadas em histórias de indivíduos comuns, residentes em localidades indistintas. Fatos e acontecimentos, doravante, passavam a ser explorados e narrados não mais unicamente pelos denominados historiadores, mas sim por autores de outras áreas do conhecimento, incluindo a esfera da arte.

4.2 ARTE, NARRATIVA E HISTÓRIA: O USO DE FOTOGRAFIAS NAS PRODUÇÕES DE ART SPIEGELMAN

Esta pesquisa de pós-graduação não tenciona intitular Art Spiegelman estritamente sob a denominação de historiador, porquanto que esta designação teria de ser assumida, substancialmente, pelo próprio cartunista. No entanto, esta investigação científica propõe demonstrar de que maneira Spiegelman atuou, analogamente, a um historiador, inquirindo e entrevistando regularmente o pai, Vladek, perscrutando documentos pessoais da família, averiguando ocorrências, entre outros feitos. Na página seguinte (figura 151), observa-se uma foto de Art, em Auschwitz. Antes de começar a produzir *Maus*, Spiegelman viajou algumas vezes para os campos de concentração, a fim de conhecer de perto os locais onde os pais vivenciaram as tragédias do Holocausto.



Figura 151: Foto de Art Spiegelman, visitando Auschwitz (Spiegelman, 2022, p. 56)

Visitar Auschwitz era uma forma de aumentar seus conhecimentos sobre as ocorrências narradas pelo pai. Dessa forma, percorrendo os lugares em que os horrores foram praticados, Art poderia desenhar com muito mais precisão e veracidade suas ilustrações. Art foi até os barracões de madeira em que Vladek ficou preso por várias semanas. Além de Auschwitz, Artie também se deslocou até Dachau, outro centro de extermínio nazista, onde Vladek ficou alojado, juntamente com seus companheiros. Spiegelman também conheceu outros ambientes descritos pelo pai, como banheiros, guaritas de soldados alemães, crematórios, estações de trem, dormitórios coletivos fabricados com pedaços de madeira, cercas de arames, locomotivas utilizadas como transportes de prisioneiros judeus, e mais elementos preservados naquele ponto turístico. Igualmente, Artie começou a comprar, ler e colecionar livros, filmes, revistas, coletâneas, HQs e inúmeras produções e publicações teóricas e artísticas concernentes ao Holocausto, na premência de ampliar o que sabia sobre este fato histórico (Spiegelman, 2022, p. 56-58). Portanto, *Maus* não foi produzido de modo superficial, apenas fundamentado em sua imaginação, mas sim, lastreado em muita carga de pesquisa, leitura, entrevistas, viagens e outros recursos metódicos, organizados e sistematizados cuidadosamente, para que sua *graphic*

novel fosse elaborada a mais próxima possível da realidade. Além destes materiais, Spiegelman pesquisou uma série de fotografias, tiradas em recintos dos campos de concentração, e de pessoas que testemunharam estas tragédias.

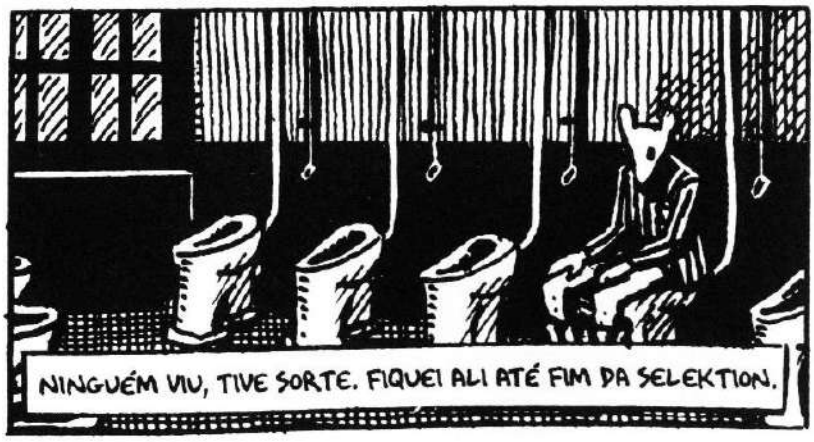


Figura 152: Banheiro em Auschwitz (SPIEGELMAN, 2009, p. 226)



Figura 153: Banheiro em Auschwitz (Spiegelman, 2022, p. 58)

Na página anterior, observam-se duas imagens: abaixo, uma foto, tirada em um dos banheiros do campo de extermínio, em Auschwitz; acima, uma cena, em *Maus*, retratando, igualmente, um sanitário coletivo nesta localidade. Em *Metamaus*, Art Spiegelman (2022, p. 57-65) discorre que inúmeros quadros de sua *graphic novel* foram desenhados a partir de referências fotográficas, para que a narrativa visual assumisse aspecto o mais fidedigno possível.



Figura 154: Judeu humilhado por Nazistas (Spiegelman, 2022, p. 54)



Figura 155: Judeu humilhado por Nazistas (Spiegelman, 2009, p. 34)



Figura 156: Casa em bairro Judeu (Spiegelman, 2022, p. 54)



Figura 157: Casa em bairro Judeu (Spiegelman, 2009, p. 35)

O uso de fotografias em *Maus* torna-se latente em diferentes momentos. Vários personagens deste romance gráfico foram ilustrados a partir de impressões fotográficas, encontradas na residência de Vladek. Nesta página e na seguinte, notam-se alguns trechos dos diálogos entre Artie e o pai, quando seu progenitor lhe explicava quem era quem, e suas procedências familiares, para que o filho conhecesse os parentes dos pais.



Figura 158: Vladek mostrando para Art fotos da família (Spiegelman, 2009, p. 274)



Figura 159: Vladek mostrando para Art fotos da família (Spiegelman, 2009, p. 275)

Conforme comentado anteriormente, no meio acadêmico, uma série de transformações ocorriam por iniciativa de alguns intelectuais, a exemplo da *Annales D'Histoire Économique et Sociale*, também conhecida como Escola de Annales.[14] Este movimento historiográfico-cultural apregoava novos arranjos para a escrita da história, entre eles, a aceitação de materiais até então não utilizados, descontinuando a denominada história positivista, em que o passado se isolava do presente (Reis, 2017, p. 8). E, entre estas inovações, estava o emprego de imagens como fundamento da ciência histórica (Burke, 2017), além de outros artifícios, como música, literatura, vestimentas, relatos orais, etc. A partir de então, recursos fotográficos passavam a ser reconhecidos como fontes documentais, por seguinte, entrando para o repertório de elementos admissíveis, igualmente às publicações impressas oficiais.

> Uma das grandes funções da fotografia-documento terá sido a de erigir um novo inventário do real, sob a forma de álbuns e, em seguida, de arquivos. Durante mais de meio século, o álbum será a forma canônica em que a maioria das encomendas, missões e trabalhos de fotografias documentais culminará. Encontramos o álbum em domínios tão diversos como a arquitetura, as obras públicas, as viagens e descobrimentos, a ciência, a medicina, a arqueologia, a Guerra, os estudos de nu, os retratos de celebridades, as cenas cotidianas, a atualidade, etc.
>
> A união fotografia-álbum constitui, desse modo, a primeira grande máquina moderna a documentar o mundo e a amealhar suas imagens. Antes do desenvolvimento das agências e dos arquivos, o álbum e a fotografia-documento funcionavam em simbiose durante quase um século.
> Na França, a fotografia afirma-se, na realidade, como a ferramenta documental por excelência sob o Segundo Império, que engrena uma grande política de expedições militares distantes: na Crimeia (1856), na Síria, China e Indochina (1860), e mesmo no México (1867). É nesse contexto que surgem muitos projetos para "organizar missões fotográficas, encarregadas de explorar todas as regiões do mundo e de trazer, após alguns anos, reproduções completas de tudo que, nos diferentes lugares do globo terrestre, possa interessar às ciências físicas e naturais". (Rouillé, 2009, p. 97-98)

Em vista disso, no corredor do tempo, mais e mais historiadores e cientistas sociais se debruçavam sobre arquivos fotográficos, doravante, estes, reputados na contemporaneidade sob o mesmo teor das outras fontes de pesquisadores (Pinsky; Luca, 2022), com o intuito de utilizar

[14] **Persee**. *Annales D'Histoire Économique et Sociale*. Disponível em: https://www.persee.fr/collection/ahess. Acesso em 13 jun. 2024.

fotos e retratos como aportes de investigação científica, democratizando, multiplicando e revolucionando a memória (Le Goff, 1990, p. 402), maximizando o acesso e a preservação das informações em diferentes suportes (Le Goff, 1990, p. 373; 374; 388; 400).

> A imagem fotográfica foi incorporada por sociólogos e antropólogos como metodologia adicional nesse elenco de técnicas de investigação. E os próprios historiadores a agregaram à lista da documentação a que recorrem para ampliar as evidências documentais da realidade social do passado que constituem a matéria-prima de suas análises. Um recurso que, em diferentes campos, amplia e enriquece a variedade de informações de que o pesquisador pode dispor para reconstituir e interpretar determinada realidade social (Martins, 2008, p. 26).

> Para o sociólogo, o importante da fotografia está no imaginário social de que ela é meio, na imaginação mediadora que suscita. O sociólogo "lê" a fotografia indiretamente, através da compreensão que dela tem o homem comum, da interpretação da vida social e da consciência social de que dela é instrumento e expressão. A Sociologia Visual poderia ser também e, talvez, sobretudo, uma 'Sociologia do conhecimento visual', Sociologia de um modo de conhecer visualmente a sociedade e suas relações sociais e um modo de conhecer a consciência social e os crescentemente diversificados meios e modos de sua expressão (Martins, 2008, p. 68).

> A leitura popular da fotografia, a leitura que dela faz o homem comum e cotidiano, propõe-se, sobretudo em seus usos, nas formas espontâneas de interpretá-la, nos comentários que suscita, nas recordações que viabiliza, na vivência que promove (Martins, 2008, p. 69)

Até algumas décadas atrás, embora o desenvolvimento tecnológico da captura de imagens estivesse em expansão, não havia, efetivamente, número significante de estudos empíricos concatenados às ciências humanas e sociais. Na França, por exemplo, inexistiam registros de investigações teórico-metodológicas relacionadas ao uso de fontes imagéticas nos centros universitários. Não obstante, ao longo do tempo, diversas pesquisas surgiam neste sentido. O pesquisador brasileiro Milton Guran (1948-Atual)[15] é considerado o primeiro fotógrafo a defender uma tese de doutoramento em Antropologia,[16] tendo como objeto de

[15] **YOU TUBE**. Entrevista com o Fotógrafo e Antropólogo Milton Guran. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wzbNz3dMvKE. Acesso em: 13 mai. 2024.

[16] **YOU TUBE**. Milton Guran | No Olhar #10 | Fotografia Brasileira. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wzbNz3dMvKE. Acesso em: 22 mai. 2024.

análise uma série de registros e acervos fotográficos, debruçando-se sobre algumas etnias nativas das regiões do Bénin, mantidos enquanto escravos na costa da África, retratando seus costumes, modos de vida, estruturas familiares e demais aspectos histórico-culturais (Guran, 2008, p. 87-95). Guran defende a utilidade dos materiais fotográficos na condição de instrumentos de pesquisa na área das ciências humanas e sociais, além de sua implementação prática em resultados de reflexão (Guran, 2011, p. 79).

Os veículos de comunicação assenhoravam-se da instrumentalidade fotográfica na composição de suas publicações, nascendo o denominado fotojornalismo — espécie de fusão entre jornais e foto-reprodução, germinando novas linguagens visuais nas páginas dos periódicos. Doravante, a foto assumia função utilitária, desempenhando aplicabilidade historiográfica, sociológica e cultural. Pesquisadores das ciências humanas curvavam-se sobre fatos ocorridos no cotidiano, exercendo atribuição teórico-metodológica.

O francês Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) fora registrado, em 1826, como o primeiro homem na história a produzir uma fotografia, recorrendo a insumos naturais da época, e através de processos químicos da luz (Figuier, 1848, p. 114). Posteriormente, o pintor Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) inovou as técnicas de reprodução, criando um equipamento chamado Daguerreótipo (em homenagem ao seu sobrenome, Daguerre), revelando fotos com auxílio de placas de prata altamente polidas, permitindo replicação em escala comercial (McIntyre; Vamivakas, p. 114).

Em meados do século 20, os conflitos bélicos impulsionaram o fotojornalismo, em premência das notícias acerca destes acontecimentos. Observa-se, na página seguinte, uma cena que ficou conhecida como *Accidental Napalm Attack* (Ataque Acidental de Napalm), registrada por Nick Ut (1951-Atual), em 1972, na Guerra do Vietnã,[17] tornando-se símbolo internacional do fotojornalismo, laureado com importantes honrarias, como o Pulitzer Prize [Prêmio Pulitzer] e o Press Photo of the Year [Foto de Imprensa do Ano] (Davies, 2023, p. 82).

[17] **CNN**. 'Napalm Girl' at 50: The Story of the Vietnam War's defining photo. Disponível em: https://edition.cnn.com/style/article/napalm-girl-50-snap/index.html. Acesso em: 19 abr. 2024.



Figura 160: Fotografia histórica: Garota Napalm (Guerra do Vietnã).[18]

O fotojornalista assumia, doravante, papel muito maior que simples profissional da fotografia, mas sim, a identidade de ator social e historiador. Em *História e Memória* (Le Goff, 1990), o pesquisador medievalista Jacques Le Goff reitera Homero, poeta da Grécia Antiga, como o primeiro historiólogo da humanidade (Le Goff, 1990, p. 5), intitulando-o enquanto Pai da História (Le Goff, 1990, p. 63), em razão de ser aquele que via, que presenciava os fatos, aquele que viu e ouviu (Le Goff, 1990, p. 93), e posteriormente registrava-os para que outros pudessem ter acesso aos ocorridos. Na página a seguir, verifica-se o momento exato em que o Chefe de Polícia Nguyen Ngoc Loan (1930-1998) executa, friamente, um prisioneiro de guerra vietnamita, com as mãos algemadas para trás.[19]

[18] **O GLOBO**. 'Garota Napalm': Como está a Menina da Foto que Virou Símbolo da Guerra do Vietnã, há 50 anos. Disponível em: https://oglobo.globo.com/blogs/blog-do-acervo/post/2022/06/garota-napalm-como-esta-menina-da-foto-que-virou-simbolo-da-guerra-do-vietna-ha-50-anos.ghtml. Acesso em: 24 jun. 2024.

[19] **Euronews**. Culture Re-View: A Photograph Changes the Course of the Vietnam War. Disponível em: https://www.euronews.com/culture/2023/02/01/culture-re-view-a-photograph-changes-the-course-of-the-vietnam-war. Acesso em: 29 jun. 2024.



Figura 161: Foto histórica: Execução de combatente na Guerra do Vietnã.[20]

O retrato, feito pelo fotojornalista norte-americano Eddie Adams (1933-2004), em 1968, ganhador do Prêmio Pulitzer, apresenta-se muito além de mera fotografia, auferindo, outrossim, caráter historiográfico, exprimindo-se na condição de documento (Waugh, 2007, p. 155). A partir desta foto-reprodução, não seria possível, adiante, que os responsáveis por este assassinato negassem suas autorias criminais. Caso análogo ocorreu ao longo da Segunda Guerra Mundial. Diversas situações foram gravadas por meio de equipamentos fotográficos, envolvendo especialmente os horrores praticados contra a comunidade judaica, que, futuramente, foram utilizadas como provas documentais, ratificando a condenação dos culpados.

[20] O GLOBO. Foto Marcante de Execução de Vietcongue por General faz 50 anos. Disponível em: https://oglobo.globo.com/mundo/foto-marcante-de-execucao-de-vietcongue-por-general-faz-50-anos-22346531. Acesso em: 13 jul. 2024.

Na obra *Imagens Apesar de Tudo* (Didi-Huberman, 2020), o historiador da arte Georges Didi-Huberman (1953-Atual) discorre longas explanações acerca da importância da fotografia para a preservação da memória do Holocausto, além de contribuir prementemente na produção de obras artístico-culturais, entre cinema, quadrinhos e outras manifestações. Em 1944, em meio aos horrores da Shoah, alguns oficiais do Sonderkommando fotografaram diversas cenas dos processos de extermínio de judeus, levando-os às câmaras de gás, transportando-os para os campos de concentração, entre outros procedimentos. Estes registros fotográficos foram realizados de forma clandestina, sem autorização da cúpula do policiamento nazifascista alemão.

Entretanto, estas imagens acabaram vazando fora do círculo dos membros da SS, posteriormente, utilizadas para incriminar os militares de Hitler em relação a delitos praticados contra a comunidade judia. Estas fotografias causaram polêmica, em razão do teor de violência que retratavam, envolvendo vítimas e acusados, assumindo, doravante, uma função de muito mais que simples registros de imagens, mas sim, provas jurídicas, que levaram à condenação de dezenas de responsáveis. Metaforicamente, as fotografias exercem a função de "olho da história" (Fontes Filho, 2021, p. 205), produzindo políticas de imaginação, instigando a idealização de prováveis acontecimentos perpassados nos campos de Auschwitz. Tamanho impacto, estas reproduções fotográficas foram exibidas numa exposição internacional, em 2001, que tratava sobre as memórias dos campos de concentração nazistas, reforçando e incentivando a conservação de retratos sobre este genocídio.

Da mesma forma que *Maus*, de Art Spiegelman, outras produções artísticas também se deram a partir de documentos fotográficos, a exemplo do filme *O Fotógrafo de Mauthausen* (2018), cujas muitas cenas foram compostas fundamentadas em retratos historiográficos. Durante a Segunda Grande Guerra (1939-1945), os alemães nazistas tiveram a ideia de registrar em fotos inúmeras ações promovidas pelo exército de Hitler. Inicialmente, a intenção de fotografar tinha como objetivo impor a autoridade do Terceiro Reich perante a população. Frequentemente, diversas imagens fotográficas eram expostas em jornais da Alemanha, ostentando o poderio e a violência militar da SS. Vários registros fotográficos foram feitos no decurso do Holocausto, expondo cidadãos judaicos a situações desumanas e humilhantes.

Vários eventos, reuniões e demais encontros promovidos pela Schutzstaffel eram registrados em fotografias. Igualmente, grande número de vítimas judias foram fotografadas mortas, catalogadas sequencialmente em fichas de controle pela equipe nazi. O problema é que

os generais e comandantes nazifascistas não imaginavam que o ato de fotografar essas ocorrências se tornaria, num futuro bem próximo, uma estratégia desfavorável, pois diversos cidadãos judaicos, sem que os policiais de Hitler soubessem, estavam escondendo, em lugares secretos, as películas de muitas fotos. O propósito era que, caso os alemães saíssem derrotados, as imagens fotográficas poderiam servir como provas contra os armígeros do Führer.

Os oficiais hitleristas não acreditavam que a Alemanha iria perder a Guerra, porquanto que o arsenal germânico se apresentava cada vez mais pungente, invadindo fronteiras, apossando-se de territórios e demais conquistas. Nesse ínterim, as tropas da SS continuavam a tirar inúmeras fotos de vítimas judias, sobretudo em situações deteriorantes. O que os militares da Schutzstaffel não imaginavam é que os judeus estavam ocultando os negativos das fotografias em locais inusitados, entre rochas, pedras, quintais, etc. No entanto, em meados de 1945, a Alemanha não apresentava mais condições de prosseguir com as batalhas. Ao saberem que o Exército Vermelho adentrara em Berlim, os comandantes nazis ordenaram queimar o máximo possível de retratos e arquivos fotográficos, a fim de extinguir documentações contra o Terceiro Reich. Da mesma forma que as fotografias, os policiais da Schutzstaffel também queriam eliminar as câmaras de gás, desmontando-as rapidamente, antes de fugir, com o objetivo de não deixarem evidências contra os nazifascistas, pois estes sabiam que, posteriormente, todos os envolvidos seriam alvos de investigações criminais e, em seguida, levados a julgamento pelas infrações cometidas. Observam-se o *frame* abaixo e a foto da página seguinte. As semelhanças não são meras coincidências. Várias cenas desta produção fílmica foram baseadas em registros de fotografias tiradas durante o Holocausto.



Figura 162: Cena do Filme *O Fotógrafo de Mauthausen* (2018).



Figura 163: Fotografia que deu origem a uma das cenas do filme *O Fotógrafo de Mauthausen* (2018).

Abaixo e na próxima página, verifica-se, igualmente, outra cena do mesmo longa-metragem, que foi inspirada numa fotografia tirada do período da Shoah. Nas imagens, nota-se um prisioneiro judeu, sem roupas, que morreu eletrocutado numa cerca elétrica, ao tentar fugir dos campos de concentração. Em suas costas e nas nádegas, constata-se o nome "Hitler" e o símbolo da Suástica nazista, demonstrando atos de extrema desumanidade contra a comunidade judaica.



Figura 164: Cena do Filme *O Fotógrafo de Mauthausen* (2018).



Figura 165: Fotografia de judeu que inspirou uma cena do Filme *O Fotógrafo de Mauthausen* (2018).

Igualmente, muitos imóveis, prédios e instalações construídas para a filmagem deste audiovisual tiveram como referências algumas fotos produzidas ao longo da Segunda Grande Guerra. Na página seguinte, observa-se um *front* de uma sede militar nazista, ostentando na parte superior uma insígnia feita de concreto. Quando os soldados soviéticos invadiram a Alemanha, assinalava-se, assim, a derrota de Hitler na Segunda Guerra Mundial. Na parte inferior, nota-se um grupo de judeus derrubando o emblema nazi com auxílio de uma corda, representando, figuradamente, a queda do império nazista.



Figura 166: Cena do Filme *O Fotógrafo de Mauthausen* (2018).



Figura 167: Fotografia que deu origem a uma cena do Filme *O Fotógrafo de Mauthausen* (2018).

Abaixo, no *frame* inferior, observa-se uma fotografia, registrando uma multidão de cidadãos judeus subordinados a trabalho escravo, subindo e descendo uma pedreira, carregando pedras nas costas, em situações extenuantes. Acima, verifica-se uma cena do longa-metragem, reproduzindo exatamente a mesma ocorrência.



Figura 168: Cena do Filme: *O Fotógrafo de Mauthausen* (2018).

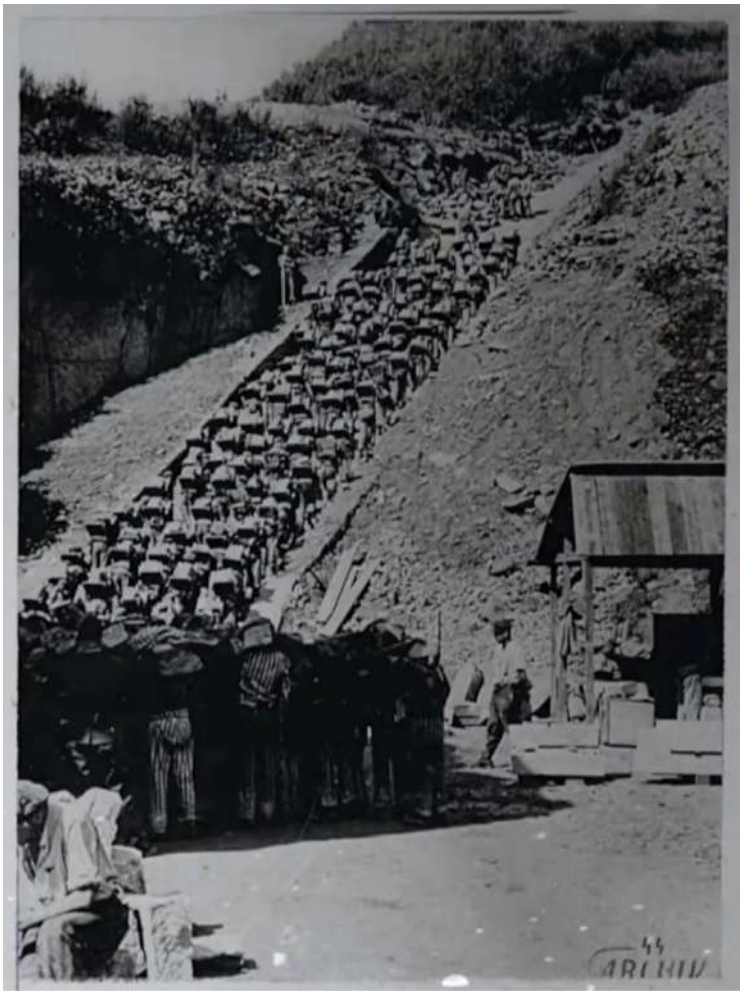


Figura 169: Foto de judeus que inspirou uma cena do Filme *O Fotógrafo de Mauthausen* (2018).

Os prisioneiros judeus eram subjugados a condições de flagelação. A temperatura no inverno europeu chegava a sensações térmicas baixíssimas, caindo neve na região. Por várias vezes, eram obrigados a ficar sem roupas, em situações humilhantes, padecendo com a friagem. Grande número deles passavam longos períodos sem se alimentar, provocando a morte de milhares de pessoas, em decorrência da fome. Abaixo, nota-se um grupo de homens, visivelmente desnutridos, mostrando as costelas e com corpos esqueléticos, em decorrência da privação de comida. Novamente, verifica-se a acentuada semelhança entre a fotografia e a cena do filme, ressaltando a origem das encenações, baseadas nos registros fotográficos. Percebem-se, igualmente, as cabeças raspadas, tanto na fotografia quanto no longa-metragem, reforçando a intencionalidade de equivalência entre as imagens. Neste mesmo sentido, atrás, o fundo é constituído por uma parede de maneira, com ripas pregadas na disposição horizontal, contendo colunas intermediárias nas verticais.

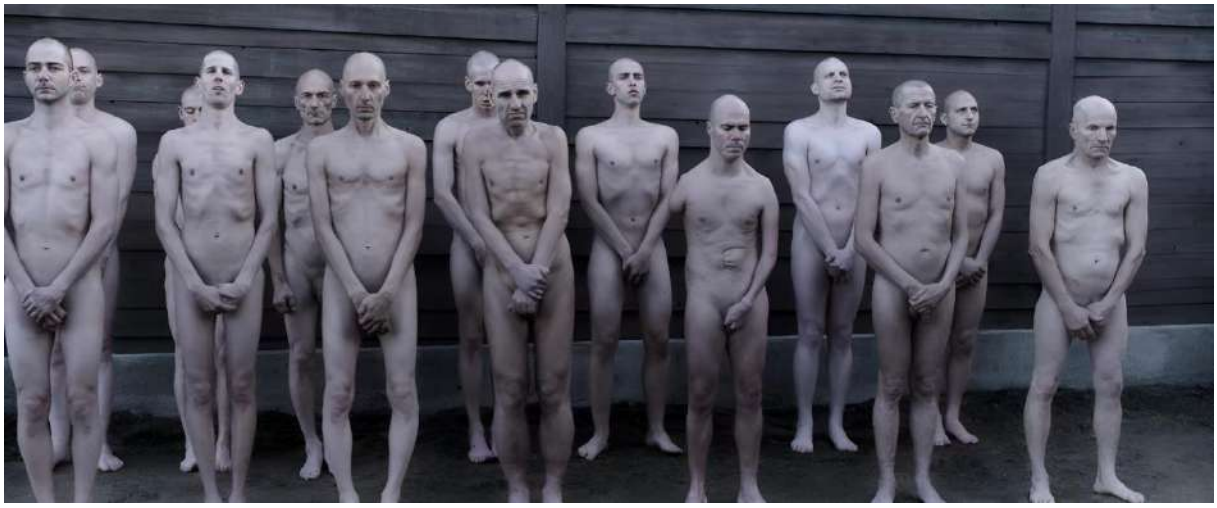


Figura 170: Cena do Filme *O Fotógrafo de Mauthausen* (2018).



Figura 171: Foto de judeus que inspirou uma cena do Filme *O Fotógrafo de Mauthausen* (2018).

Da mesma forma que o longa-metragem *O Fotógrafo de Mauthausen* (2018) e tantas outras produções artísticas, *Maus* e *Metamaus*, ambos de Art Spiegelman, também foram elaborados a partir de fotografias clandestinas, tiradas secretamente e repassadas de mão em mão, de modo escondido, sobrevivendo ocultamente, até chegar ao período pós-guerra (Cf. Spiegelman, 2022, p. 54). Portanto, as fotografias constituem parte importante do acervo referencial para que Art pudesse construir graficamente uma narrativa sobre o genocídio vivenciado pelos pais (Bertin, 2019, p. 1; Galdino, 2012, p. 23).

Pelo fato de Art Spiegelman ter se apoiado profundamente na utilização de fotografias na composição de sua *graphic novel*, muitos pesquisadores defendem a ideia de que *Maus* não seria, pois, uma produção puramente em nona arte (HQ), mas sim, uma obra híbrida ou multimodal, mesclando recursos fotográficos, quadrinhos, tipografia, ilustrações, cores e outros recursos visuais (Rajkhowa, 2021, p. 45). Estas intercalações entre quadrinhos e fotografias caracterizam-se por processos de colagens (Figueiredo, 2013), muito comuns e frequentemente encontradas em diversas obras de Art Spiegelman. Abaixo, observa-se uma cena de *Maus*, em que Artie narra o suicídio da mãe, iniciando o episódio fazendo uma colagem de uma foto de Anja Spiegelman, encontrada na residência do pai, Vladek.



Figura 172: Colagem em *Maus* (Spiegelman, 2009, p. 102)

Em tons fúnebres, a explanação da morte da mãe faz alusão ao passado, e por esta razão, a fotografia de Anja é colada sobre o título do episódio, denotando sentimentos de saudade e da falta que ela fazia para Art e para o pai, Vladek. Na fotografia, nota-se que Art ainda era criança, e a mãe, muito jovem. Esta situação acentua a nostalgia que a ausência da mãe implicava nas páginas desta *graphic novel*. Caso análogo ocorre na ilustração abaixo. Através de fotografias encontradas por Artie, este cartunista construía diversas narrativas. A inserção do retrato do pai sobre os quadrinhos repassa a sensação de colagem, como se a imagem fotográfica estivesse fixada como uma cola (imaginária). Da mesma forma, a foto mostra Vladek no período da juventude, ressaltando o interesse de Artie pela história dos pais, desde quando eram jovens.



Figura 173: Colagem de fotografia de Vladek em *Maus* (Spiegelman, 2009, p. 294)

A utilização de colagens entre fotografia e quadrinhos reflete uma prática constante nas obras de Art Spiegelman. Abaixo, observa-se, novamente, a colagem de uma foto do ator Arnold Schwarzenegger (1947-Atual) sobre uma arte em quadrinhos, produzida pelo cartunista em *À Sombra das Torres Ausentes* (Spiegelman, 2004). A imagem fotográfica do astro de Hollywood encontra-se localizada em um *outdoor*, simulando um ambiente externo, num cenário de rua. Da mesma forma que *Maus*, Spiegelman reforça sua atuação enquanto historiador, desta vez, reconstruindo o atentado do 11 de Setembro, quando o World Trade Center (WTC), localizado nos Estados Unidos, sofreu ataques de aviões enviados por grupos terroristas.

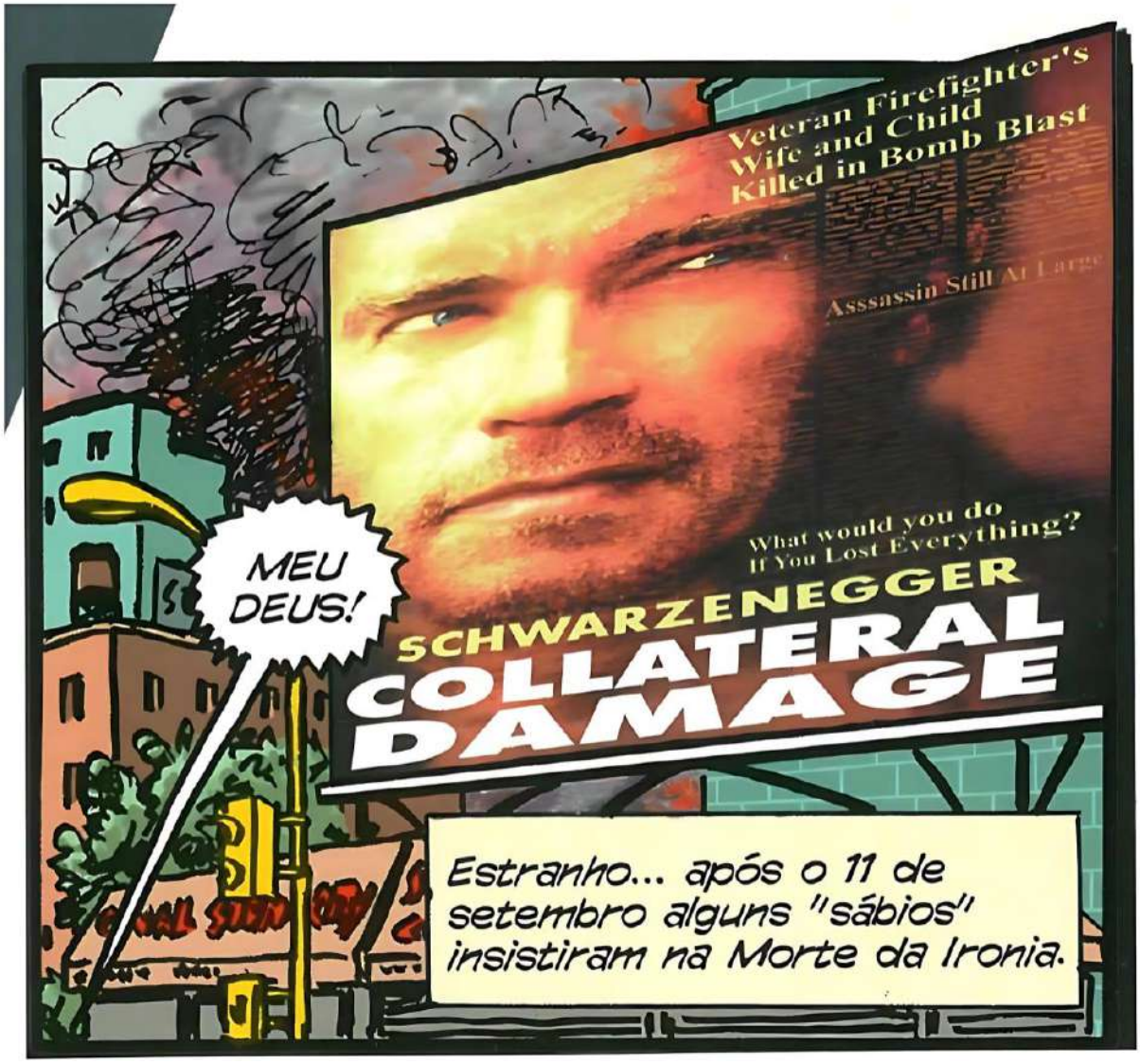


Figura 174: Colagem de fotografia de Arnald Schwarzenegger (Spiegelman, 2004, p. 11)

Identicamente, caso análogo ocorre em *Metamaus* (Spiegelman, 2022), outra publicação de Art Spiegelman. Abaixo, nota-se uma página desta obra. Mais uma vez, o cartunista ratifica sua predileção por inserir intercalações entre imagens fotográficas e quadrinhos. Na parte superior, observa-se uma foto de Art quando criança, vestido com uma fantasia infantil, em 1956. No centro, verifica-se outro registro fotográfico, agora do filho de Artie, Dashiell, em 1995, trajado de super-herói. No segundo quadro, constata-se a frase: "As fotos iluminam meu passado como chamas na escuridão...", em tom poético e metafórico, ressaltando, repetidamente, o interesse de Artie por retratos, especialmente de sua família, na intenção de rememorar os acontecimentos.



Figura 175: Colagens em *Metamaus* (Spiegelman, 2022, p. 13)

Além dos recursos fotográficos, Artie utilizou-se da oralidade para compor inúmeras cenas de *Maus*. Esta *graphic novel* caracteriza-se enquanto história oral e, ao mesmo tempo, relato de história oral, fundamentada na relação entre entrevistador e entrevistado, respectivamente, entre Art e o pai, Vladek Spiegelman, sobrevivente do Holocausto (Brown, 1993, p. 1669).

> Ao longo de vários dias em junho de 1972, comecei a entrevistar Vladek com um gravador de rolo emprestado. Essas fitas viraram a pedra fundamental de *Maus*. A partir de 1978, quando decidi adaptar as histórias dele para uma longa história em quadrinhos, as fitas originais foram complementadas com várias outras, peneirando sua narrativa para angariar mais detalhes e para prolongar minha conexão com meu pai até pouco antes de sua morte, em 1982.
>
> (Spiegelman, 2022, p. 237).

Artie sentia necessidade de primeiro entender os fatos ocorridos com os pais ao longo do Holocausto, para depois começar a produzir seu romance gráfico. Por este motivo, periodicamente, Art retornava à residência de Vladek para tirar dúvidas, gravar novas entrevistas, e conviver com o progenitor, a fim de assimilar os acontecimentos. Na página seguinte, observa-se um trecho de *Maus*, retratando o período de pré-produção desta *graphic novel*, numa das sessões de entrevistas.

> Aquelas primeiras entrevistas aconteceram em grande parte na pequena sacada da nossa casa no Queens, ao ar livre, com um gravador de fita em rolo. Terminam de uma forma bem surpreendente, que é quando Vladek pega o microfone e faz seu depoimento para a posteridade depois de ter passado todo o tempo meio aéreo — e é por isso que sempre desconfio da minha percepção da coisa. Ele deu a entender que não sabia do propósito da entrevista. Mas no final, agarrou o microfone como se aquilo estivesse sendo transmitido pelo rádio de disse: “Pois agora vocês vai saber o que aconteceu, e, se Deus quer, nunca mais deixar que esse coisa se repete!” Foi como uma declaração pública depois de tratar de tantas coisas da sua intimidade. Ele deu forma ao seu depoimento. Eu não tinha noção de que ele teria alguma necessidade de transformar aquilo num testemunho ― mas no fim ele meio que cravou a bandeira. Parecia algo de uma parte mais ritualística do cérebro dele; parecia o rabino dele falando. (Spiegelman, 2022, p. 20-21)

Esta obra de Art Spiegelman representa, nitidamente, uma tentativa inerrante de produzir uma história oral de fatos ocorridos nas décadas de 1930 e 1940, na Polônia, vivenciados pelos pais, Vladek e Anja, nos campos de concentração de Auschwitz (Staub, 1995,

p. 33). Em vista disso, *Maus* precisa ser entendida não apenas como uma história em quadrinhos, mas sim, como uma obra de narrativa oral, representada com auxílio de imagens e falas transcritas. Ademais, ratifica-se a utilização de história oral para registrar as ocorrências em forma gráfica (Staub, 1995, p. 34).



Figura 176: Art entrevistando o pai, Vladek (Spiegelman, 2009, p. 14)

A partir das inovações propostas pelos integrantes da Escola de Annales, a história oral ganhou força em meados do século 20, especialmente no período após a Segunda Guerra Mundial. Muitos livros, romances, artigos, filmes, quadrinhos e outras produções passavam a ser elaboradas com base em relatos orais, entrevistas, depoimentos e outras narrativas verbais, gravadas em aparelhos eletrônicos, fitas K7 e dispositivos semelhantes. Conforme visto anteriormente, Art procurava o pai de tempos em tempos a fim de entrevistá-lo, afirmando utilizar um gravador para registrar as declarações de Vladek (Spiegelman, 2022, p. 20-21; 237). Entretanto, na imagem abaixo, constata-se que, além destes recursos em áudio, Artie também fazia anotações em papéis. Portanto, como pesquisador, faço aqui uma pequena ressalva em relação aos comentários do próprio Art Spiegelman: *Maus* não foi produzido unicamente a partir de suportes fonográficos e eletromagnéticos, mas também por meio de manuscritos do cartunista. Nas cenas abaixo, observa-se Artie anotando à mão as falas do pai, não havendo, pois, a utilização de um gravador neste instante.



Figura 177: Artie anotando o que Vladek falava (Spiegelman, 2009, p. 32)



Figura 178: Artie anotando o que Vladek falava (Spiegelman, 2009, p. 38)

Por vezes, os encontros geravam longas escritas, exaustivamente, chegando a cansar o cartunista, devido às altas cargas de anotações, provocando dores nas mãos. Na cena abaixo, Art diz: “Tá bem, boa ideia... Minha mão está doendo de tanto escrever”. Portanto, ratifica-se, assim, que Spiegelman não fez uso apenas de gravadores para registrar o que o pai comentava, mas sim, também, de manuscritos, listados em cadernos e folhas de papel.



Figura 179: Art fazendo anotações referentes aos comentários de Vladek (Spiegelman, 2009, p. 42)

As histórias de vida despertavam interesse de vários pesquisadores, e deste modo, casos pessoais e familiares convertiam-se em memórias públicas, com vistas à exposição de relatos privados. *Maus*, por exemplo, retrata uma eventualidade transcorrida pelos pais de Artie. Entretanto, os infortúnios enfrentados por Vladek e Anja foram intencionalmente divulgados aos leitores, em formato de trabalho artístico. Abaixo e na página seguinte, verifica-se Artie entrevistando o pai, perguntando-lhe sobre sua vida pessoal, quando ainda era jovem e solteiro.



Figura 180: Art Entrevistando o pai (Spiegelman, 2009, p. 16)

Na ocasião, Vladek lhe conta que antes de conhecer Anja, teve um relacionamento com uma moça por nome Lucia Greenberg, sua primeira namorada. A frase: “Isso foi antes de Anja. Fica quieto, está bem?” denota que Vladek estava revelando informações íntimas, por vezes, confidenciais, e não gostaria que fossem transmitidas a outrem. Entretanto, contraditoriamente, estes depoimentos foram reproduzidos nas páginas da HQ.



Figura 181: Vladek pede para não revelar declarações pessoais (Spiegelman, 2009, p. 16)



Figura 182: Antiga namorada de Vladek, Lucia Greenberg (Spiegelman, 2009, p. 16)

Diversas pesquisas também assumiam características de história oral testemunhal, ou seja, baseada em depoentes, declarando fatos que presenciaram em determinadas circunstâncias. Abaixo, observa-se uma cena da *graphic novel Sorge, O Espião* (Kreitz, 2015), produzida pela cartunista alemã Isabel Kreitz (1957-Atual), narrando a trajetória do espião Richard Sorge (1895-1944), que atuou secretamente como agente de espionagem durante a Segunda Grande Guerra. Para a composição desta obra, várias pessoas próximas a ele foram entrevistadas, a fim de obter informações minuciosas sobre este informante clandestino. Muitos livros, produções audiovisuais e demais publicações a respeito deste correspondente infiltrado foram elaboradas a partir de entrevistas de terceiros, que o conheciam pessoalmente, que o acompanharam durante certo tempo, e que detinham dados importantes.

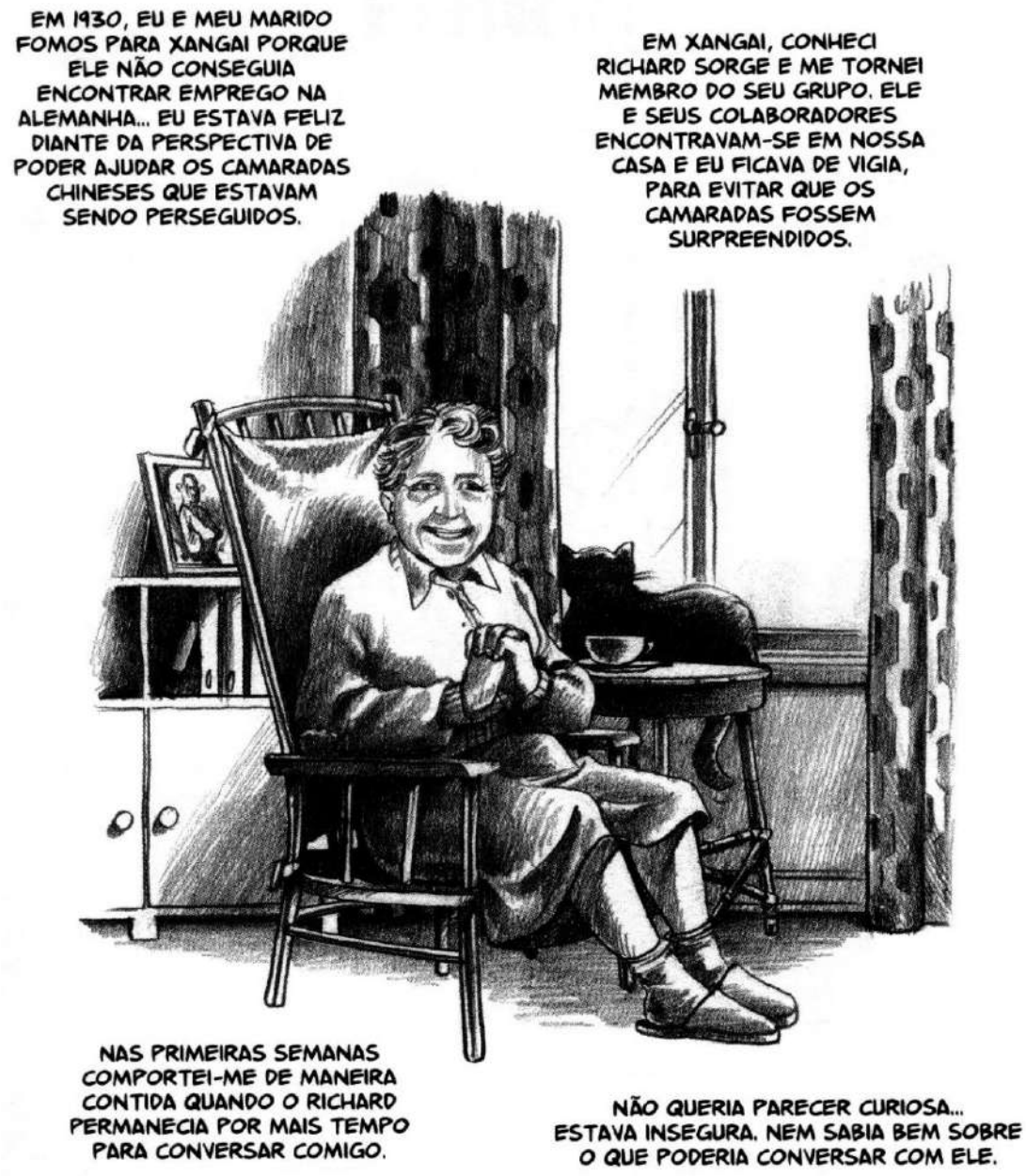


Figura 183: *Sorge, O Espião* (Kreitz, 2015, p. 45)

Da mesma forma que *O Espião*, de Isabel Kreitz (2015), diversos pesquisadores (Bertin, 2019, p. 14; Maciel, 2015, p. 41; Ramiro, 2014, p. 35; Brown, 1993, p. 1670; Silva, 2017, p. 19; Figueiredo, 2013, p. 138; Haoudt, 2009, p. 155; Costella, 2006, p. 22; Vieira, 2021, p. 16; Menezes, 2023, p. 169; Rothberg, 1994, p. 684) defendem o argumento de que *Maus* caracteriza-se como uma obra de história oral testemunhal, ou seja, engendrada a partir de descrições faladas, particularmente, composta por narrativas de pessoas que presenciaram determinados acontecimentos. Nesta *graphic novel*, Vladek não se apresenta somente enquanto mero entrevistado, mas sim, na qualidade de testemunha de ocorrências do Holocausto. Abaixo, observa-se uma cena em que Vladek Spiegelman relata ao que assistiu durante a Segunda Grande Guerra. À época, este sobrevivente revela que havia extrema perseguição àqueles que se declarassem comunistas, sendo estes punidos com rigor pelo governo alemão. Na página seguinte, noutra cena, Vladek detalha as manobras que seu pai fazia, na tentativa de livrar os filhos do serviço militar, tencionando protegê-los contra os conflitos bélicos.

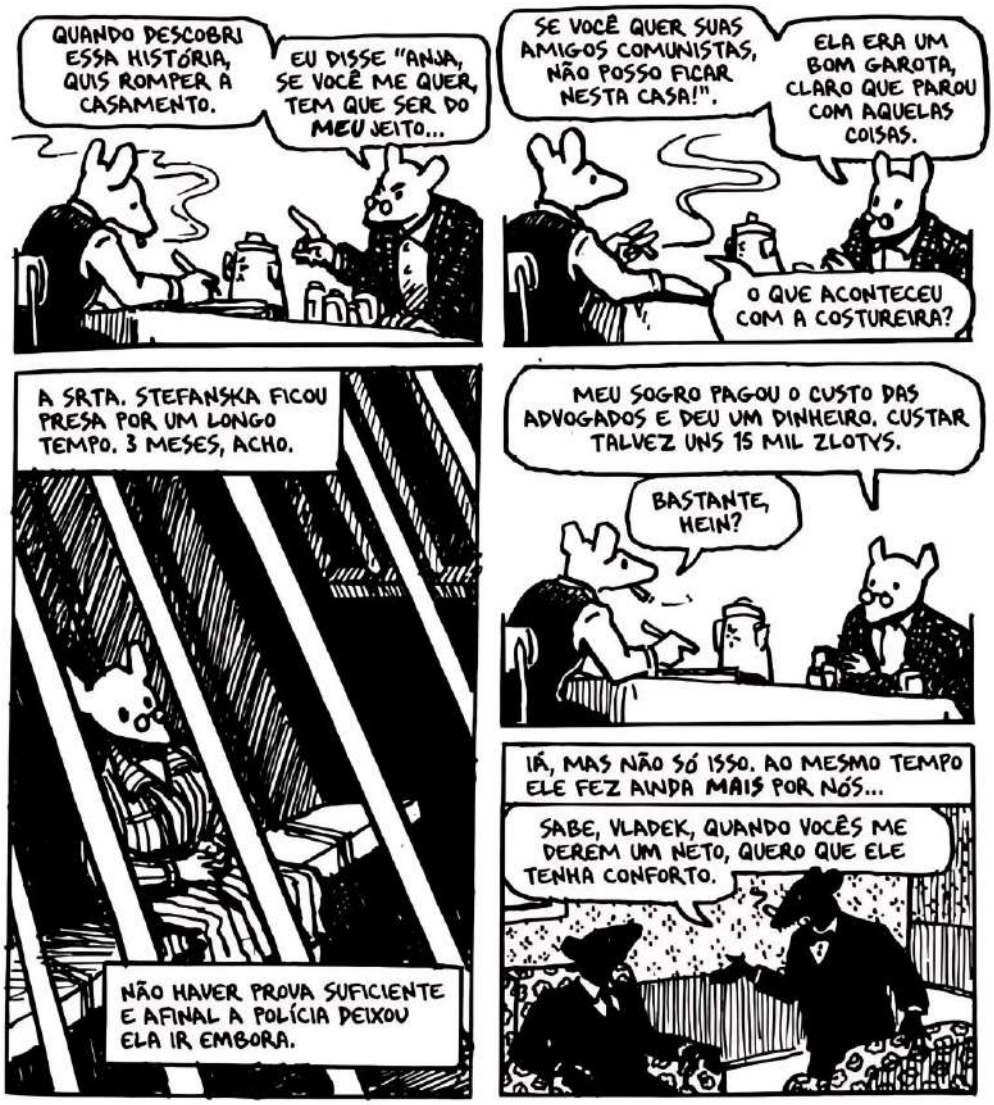


Figura 184: Vladek conta fatos ao filho (Spiegelman, 2009, p. 31)



Figura 185: Vladek conta fatos ao filho (Spiegelman, 2009, p. 31)

Em razão do teor historiográfico e memorialístico, vários estudiosos defendem a premissa de que *Maus* identifica-se, portanto, enquanto um livro de memórias (Stamant, 2015, p. 72; Bertin, 2019, p. 13; Ramiro, 2014, p. 26; Silva, 2017, p. 18). Inúmeros trechos desta *graphic novel* referem-se à memória de pessoas, testemunhas, lugares e casualidades. Não por coincidência, as ilustrações deste romance gráfico começam abordando recordações da infância do autor, quando morava em Rego Park, em Nova York, em 1958. Abaixo, observa-se a primeira página desta HQ, representando Artie quando criança, aos dez anos de idade, brincando de pega-pega com os amigos. A frase: "Era verão, eu me lembro, eu tinha dez ou onze anos...", ratifica o teor memorial da obra, reportando-se ao passado.



Figura 186: Memórias de Vladek (Spiegelman, 2009, p. 5)

Ressalta-se que as memórias não se delimitam apenas às lembranças de Artie, mas também às do pai, Vladek. Em várias cenas, há especificações de datas, corroborando o caráter memorioso desta *graphic novel*. Abaixo, verificam-se as frases: “Era o começo de 1938, antes do Guerra, bem no meio da cidade, tinha bandeira nazista” e “Foi primeira vez que vi, com meus próprios olhos, a Suástica”, denotam as reminiscências de Vladek, ilustradas neste romance gráfico. Em outras publicações, Art Spiegelman realiza trabalhos semelhantes, tencionando se apoiar em anamneses próprias e de outrem, com o objetivo de produzir suas edições. Na página seguinte, nota-se que Art prosseguiu de maneira similar em *À Sombra das Torres Ausentes* (Spiegelman, 2004), em que o cartunista recorre às suas experiências, no dia em que grupos terroristas realizaram um atentado contra as Torres Gêmeas, nos Estados Unidos da América (EUA). Naquela data, Artie presenciou esta tragédia, porquanto que, naquele período, trabalhava numa região próxima.



Figura 187: Memórias de Vladek (Spiegelman, 2009, p. 34)

Neste trabalho gráfico, fundamentado em suas memórias, Art narra o desespero da esposa, Françoise, à procura da filha, Nadja, que, à época, era aluna matriculada num colégio nas proximidades do atentado. As frases: “A escola de Nadja virou um centro de resgate. As crianças foram para outra escola. Alguns pais ficaram bravos porque os filhos iam perder umas aulas!... Nós achamos ótimo que nossa filha estivesse longe do Ponto Zero”, corroboram as transcrições mnemônicas desta data, impressas nesta *graphic novel*. Entretanto, verifica-se que há diferentes tipologias memorialísticas, não generalizando a memória enquanto conceito único. No caso das obras de Artie, em *Maus*, *Metamaus* e *À Sombra das Torres Ausentes*, há memorizações individuais, do próprio autor (Spiegelman) e do pai, Vladek (no caso de *Maus* e *Metamaus*). No entanto, estas relembranças passavam a se configurar, simultaneamente, como memórias públicas e privadas, individuais e familiares (Bertin, 2019, p. 1).



Figura 188: Memórias de Artie, na tragédia do 11 de Setembro (Spiegelman, 2004, p. 17)

Constituem-se enquanto memorialidades individuais e familiares, pois são advindas do próprio autor, Art, e do pai, Vladek. Porém, são também coletivas (Bertin, 2019, p. 1; Stamant, 2015, p. 76) pelo fato de exporem o memorial de uma coletividade, que vivenciou os horrores da Shoah, especialmente da comunidade judia. Ademais, as editorações de Spiegelman constituem-se enquanto memórias gráficas (Stamant, 2015, p. 71), em razão de serem registradas através de ilustrações, em *graphic novels*. Visualmente, Artie mescla temporalidades distintas, entre presente e passado (Carvalho, 2017, p. 101; Maciel, 2015, p. 73; Barroso Neto, 2012, p. 38), narrando no tempo corrente fatos transcorridos no pretérito, por meio de reminiscências. Abaixo, verifica-se uma sequência de quadros em que Art e o pai conversam sobre o Holocausto.



Figura 189: Representação gráfica entre presente e passado (Spiegelman, 2009, p. 212)

No primeiro e segundo quadros, a temporalização situa-se no presente, no momento em que Art perguntava ao pai sobre acontecimentos do genocídio. Na sequência, os desenhos tracejam cenas ocorridas quando a mãe, Anja, encontrava-se aprisionada nos campos de extermínio. Portanto, as memórias desempenham funções temporais, provocando alternâncias entre presente e pretérito, transmitindo ao leitor sensações de voltas ao passado, ou *flashbacks* (Rajkhowa, 2021, p. 51). Numa de suas próprias obras, *Metamaus*, Artie confirma esta característica em *Maus*, alternando episódios na linha do tempo. Abaixo, verifica-se um trecho de sua entrevista, discorrendo sobre algumas cenas desta *graphic novel*, exemplificando uma destas práticas.

> Uma das coisas que acho mais marcantes em *Maus* é sua forma de misturar o passado e o presente, a continuidade entre passado e presente, contínuos até nos quadros. Um dos exemplos é a página 229 — você poderia falar sobre isso?
>
> Logo depois da página com a linha do tempo sobre a qual estávamos falando, começamos a retroceder rumo a uma seção de páginas que são bastante arquitetônicas e diagramáticas e que mostram os crematórios, porque Vladek chegou de fato a vê-los; ele foi um dos operários que os desmontaram. E o que leva a mostrar os instrumentos de matança do campo de extermínio, no último quadro da página, é a legenda: "Fui testemunha ocular". (Spiegelman, 2022, p. 213)



Figura 190: Alternâncias de temporalidades em *Maus* (Spiegelman, 2009, p. 229)

Igualmente, devido à recorrência das memórias, é possível afirmar, pois, que *Maus* também assume características de uma obra biográfica e autobiográfica (Vieira, 2021, p. 19; Galdino, 2012, p. 23; Fernández-Santiago, 2021, p. 74; Carvalho, 2017, p. 102; Figueiredo, 2013, p. 129). A autobiografia caracteriza-se, etimologicamente, pela biografia de si, ou seja, produzir um trabalho artístico, literário, cinematográfico, historiográfico ou de outra natureza que relate a própria trajetória. No caso de *Maus*, inúmeras cenas ratificam aspectos autobiográficos de Artie, bem visto, por exemplo, nas cenas abaixo, no episódio em que o cartunista narra o suicídio da mãe, Anja Spiegelman. Na página abaixo, as frases: "Em 1968, quando eu tinha 20 anos, minha mãe se matou" e "Um primo me puxou para longe", denotam eventos particulares, contando fatos transcorridos com o autor. As afirmações, em primeira pessoa, reforçam a impressão de um indivíduo falando de si mesmo, descrevendo sua história de vida.



Figura 191: Suicídio de Anja (Spiegelman, 2009, p. 102)

De modo idêntico, o perfil biográfico de *Maus* evidencia-se em diversos excertos, ao pormenorizar a trajetória do pai, Vladek, desde a época em que era jovem e solteiro, até a morte. Nesta *graphic novel*, Vladek aparece em diferentes períodos da vida, desde quando começou a namorar a [então futura] esposa, Anja, que ainda utilizava o nome Anna Zylberberg, filha de empresários judeus na Polônia. Ademais, o delineamento biográfico não se restringe ao decurso do pai, mas sim, também, da família, expondo momentos marcantes que passaram. Abaixo, a primeira imagem mostra o nascimento do primogênito do casal, Richieu, em 1937, que viria a morrer envenenado posteriormente, durante uma invasão nazista, numa pequena cidade em que morava a tia, Tosha. O segundo quadro retrata o instante em que Vladek e Anja começam o relacionamento amoroso, descrevendo detalhes sobre o dia em que encontrou um diretor, lhe dizendo que era um rapaz de sorte, por estar com ela, conforme enunciado nos quadrinhos.



Figura 192: Nascimento de Richieu, em 1937 (Spiegelman, 2009, p. 32)



Figura 193: Começo de namoro entre Vladek e Anja (Spiegelman, 2009, p. 34)

Nas cenas abaixo, Art retrata outro momento difícil da família, em que a mãe, Anja, é diagnosticada com depressão, internada posteriormente num sanatório, para procedimentos clínico-psiquiátricos.

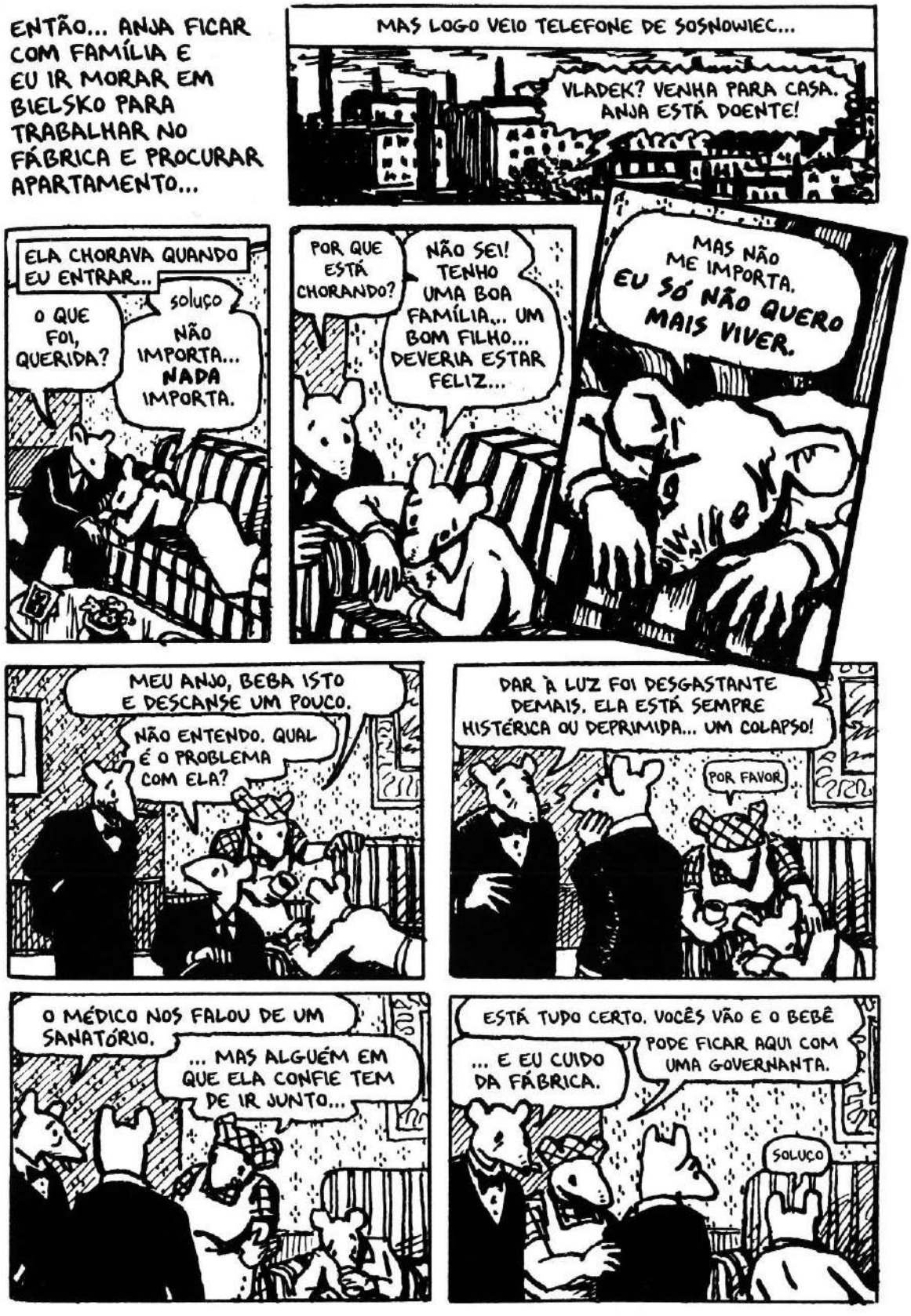


Figura 194: Anja é diagnosticada com depressão (Spiegelman, 2009, p. 33)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Etimologicamente, segundo Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (2010, p. 551) o vocábulo *Original* significa "Relativo à origem; Que provém da origem". Em relação à palavra *Originar*, Luiz Antonio Sacconi (2010, p. 1496) conceitua: "Dar origem ou início a; iniciar; causar; motivar". Identicamente, Antonio Houaiss e Mauro de Salles Villar (2009, p. 1398) define o termo *Originário* como "Proveniente; Oriundo; Preso às origens". Portanto, praticamente, tudo e todos apresentam origens. Um ser humano, por exemplo, provém, biologicamente, do pai, da mãe, dos respectivos avós (maternos e paternos) e demais ascendentes. Tanto em relação ao fenótipo (aparência) quanto ao genótipo (gene) temos origens genealógicas. Um indivíduo pode ter a cor do pai, a altura da mãe, as doenças do avô, o rosto do tio, os cabelos da tia, e assim por diante. Em suma, todos os seres humanos têm origens diversas, herdando características de diferentes familiares.

Na pintura, literatura, música, dança, teatro e demais manifestações artísticas, caso análogo ocorre. Um músico, basicamente, denota influências de outros instrumentistas, cantores, compositores, etc. Um escritor, normalmente, pega de empréstimo técnicas e estilos de outros romancistas, contistas, dramaturgos, novelistas e demais autores. E nos quadrinhos, não poderia ser diferente. Inúmeros cartunistas, roteiristas, letristas, coloristas e chargistas se apropriam de traços de outros artistas visuais, a exemplo, no caso desta pesquisa de pós-graduação, de Art Spiegelman. Os Capítulos desta tese foram organizados de modo a perpassar pela trajetória da nona arte, na premência de ratificar que, basicamente, todos os grandes nomes das HQs foram influenciados por determinadas personalidades ou movimentos. Não há, pois, ninguém totalmente original, uma vez que estes, durante o processo de formação, acabam por beber na fonte de outros precedentes.

Art Spiegelman tem dois filhos, uma moça e um rapaz, respectivamente, Nadja (1987-Atual) e Dashiell (1992-Atual). O caçula foi batizado com este nome em homenagem ao escritor Dashiell Hammett (1894-1961) [Cf. Jornal *O Estado de S. Paulo*, 25 abr. 1998, Caderno 2, p. D3], autor de várias obras conhecidas, entre elas: *Continetal OP* (Hammett, 1988), *Maldição em Família* (Hammett, 2007), *O Homem Magro* (Hammett, 2001), *Seara Vermelha* (Hammett, 2002) entre outros títulos. Dashiell Hammett destacou-se durante muitos anos como ícone da cultura Noir; e Artie Spiegelman, quando jovem, foi profundamente influenciado por este movimento artístico-cultural. Além da expressão Noir, Spiegelman sofreu influências do Expressionismo (Spiegelman, 2022, p. 182), bem visto em diversas cenas de *Maus*

(Spiegelman, 2009). As cores escuras, em várias páginas, são heranças expressionistas, que imprimiam sentimentos de dor, angústia e sofrimento (Spiegelman, 2022, p. 182), a exemplo do quadro abaixo, num momento em que Vladek se recorda de como os judeus eram perseguidos e mortos por enforcamento em praças públicas, tendo seus corpos dependurados através de cordas, expostos durante dias e dias, para que despertasse na comunidade judaica o sentimento de medo e apreensão.



Figura 195: Vladek lembrando-se dos horrores do Holocausto (Spiegelman, 2009, p. 86)

Artie herdou do expressionismo as características principais deste movimento, bem visto em muitos trechos de *Maus*. No episódio *O Filme Expressionista*, publicado na coletânea *Histórias de Cinema* (Culturama, 2021), Pato Donald e a namorada, Margarida, vão a um cine assistir a um audiovisual; e de forma pedagógica, começam a passar informações sobre as cenas aos leitores. Nos quadros abaixo, nota-se que a escola expressionista guarda em si aspectos poéticos, simbolicamente interpretados através do uso de objetos, a exemplo da pedra, reportada na gravura inferior. Na figura 197, observam-se outras peculiaridades expressionistas, como as cores, sempre escuras, em ambientes noturnos, e a utilização de metáforas, citando o gato, que aparece no quarto quadrinho. Em verdade, este animal não é simplesmente um felino, mas sim, a interpretação metafórica do tempo, além de outras alegorias, conforme visto na frase: "É uma metáfora! Se você acompanhasse o festival saberia!" (*Histórias de Cinema*, 2021, p. 123).

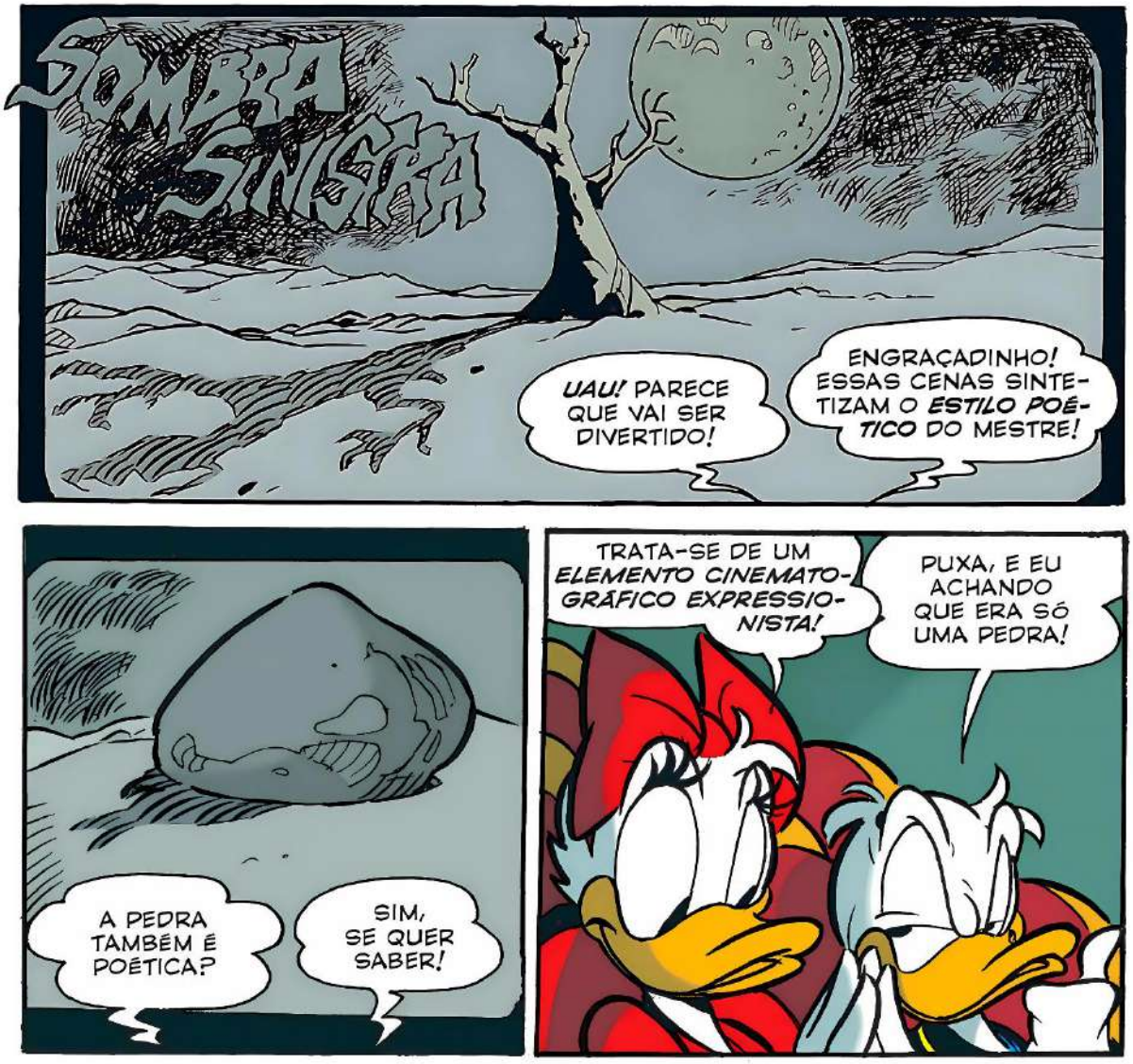


Figura 196: *O Filme Expressionista*. In: *Histórias de Cinema* (2021, p. 121)



Figura 197: *O Filme Expressionista*. In: *Histórias de Cinema* (2021, p. 122-123)

Entrementes, Art Spiegelman, por sua vez, também inspirou outros artistas, especialmente a partir de *Maus* (Spiegelman, 2009), mencionando, entre eles, a cartunista Marjane Satrapi, com sua *graphic novel Persépolis* (Satrapi, 2007). Em entrevista, ela mesma admite: "Adoro ser comparada a Art Spiegelman. 'Maus' é uma obra-prima" (Jornal *O Estado de S. Paulo*, 16 out. 2004, Caderno 2, p. D3). Ao se ler a obra de Marjane, percebem-se nítidas semelhanças nos traços, nas cores (produzida em preto e branco), no estilo expressionista (em tonalidades escuras, em cenas tensas), no perfil autobiográfico (apresentando a trajetória da própria família), entre outras similaridades. Abaixo, verifica-se um quadro, em pigmentação sombria, representando um massacre, vitimando centenas de pessoas.



Figura 198: Massacre no Irã, ilustrado em *Persépolis* (Satrapi, 2007, p. 27)

O historiólogo britânico Peter Burke (1937-Atual) é conhecido pela frase: “A função do historiador é lembrar a sociedade daquilo que ela quer esquecer”. No corredor do tempo, muitos acontecimentos tendem, naturalmente, a serem esquecidos. Faz-se mister, pois, haver uma série de práticas e esforços para que os diferentes eventos não caiam no esquecimento ao longo das gerações. *Maus*, de Art Spiegelman (2009), apresenta-se como uma das *graphic novels* mais reconhecidas e laureadas da história dos quadrinhos, condecorada com Prêmio Pulitz, Prêmio Max & Mortiz, Prêmio Eisner, Prêmio Harvey, Prêmio Los Angeles Times, entre outras honrarias.

Em 1995, a Biblioteca Pública de Nova York organizava uma Mostra em comemoração aos cem anos de sua existência, elegendo, na ocasião, os melhores livros dos últimos cem anos. E *Maus*, de Spiegelman, estava lá, listado na categoria Guerra, Holocausto e Totalitarismo (Cf. Jornal *O Estado de S. Paulo*, 9 jul. 1995, p. D12). *Maus* vendeu mais de seis milhões de exemplares nos Estados Unidos da América, entrando para as ementas curriculares do sistema educacional estadunidense. Em 2011, Artie foi reverenciado com a premiação máxima no Festival de Banda Desenhada na comuna francesa de Angoulême[21] — considerada atualmente a capital mundial das histórias em quadrinhos.[22]

> **Angoulême Premeia Art Spiegelman.**
>
> A 38.º edição do Festival de Banda Desenhada de Angoulême, em França, distinguiu o norte-americano Art Spiegelman com o Grande Prémio, pelo conjunto de sua obra, reconhecendo em especial o seu contributo para o reconhecimento da BD de autor.
>
> Autor interveniente e crítico, Spiegelman, considerado pela “Times” um dos americanos mais influentes de 2005, trabalhou para a revista “The New Yorker”, da qual saiu após o 11 de Setembro, em protesto contra “o conformismo dos media americanos”. Da sua bibliografia constam também obras como “In The Shadows of no Tower”, sobre o atentado às Torres Gémeas, e “Breakdowns”, entre o experimentalismo gráfico e a necessidade de não deixar apagar as memórias dos milhões de judeus assassinados pelos nazis. (*Jornal de Notícias*, Portugal, 1.º fev. 2011, p. 57).

[21] NOUVELLE AQUITAINE TOURISME. Visit Angoulême, the international capital of comics. Disponível em: https://www.nouvelle-aquitaine-tourisme.com/en/angouleme. Acesso em: 12 out. 2024.

[22] RFI. Angoulême se transforma em capital mundial das histórias em quadrinhos. Disponível em: https://www.rfi.fr/br/cultura/20160128-angouleme-se-transforma-novamente-em-capital-mundial-das-historias-em-quadrinhos. Acesso em: 12 out. 2024.

Em reconhecimento, Art Spiegelman recebeu uma Medalha de Honra da National Book Foundation pela contribuição às letras americanas (Cf. Jornal *O Estado de S. Paulo*, 2 jan. 2023, p. C8). Além de ser o primeiro cartunista a conquistar o Prêmio Pulitzer, Artie também foi o primeiro artista visual agraciado com o Edward MacDowell Medal (Medalha Edward MacDowell), ao longo de quase sessenta anos.

> **Spiegelman is the first comic artist to receive the MacDowell Medal.**
>
> The MacDowell Colony arts organization in New Hampshire wanted to bestow upon the cartoonist its 2018 honor, which has previously gone to such creative titans as Stephen Sondheim, Georgia O'Keeffe, Toni Morrison and David Lynch. The award once went to the great Looney Tunes animator Chuck Jones, but Spiegelman would be the first person in the event's nearly six decades to receive the Edward MacDowell Medal for achievement in comic art. It became a debate "among my lower and higher selves," said Spiegelman, who is best known as the first person to win a Pulitzer Prize for *graphic novels*, for his Holocaust epic and Family memoir "Maus."
>
> The prize is part of an artistin-residency program designed to promote creative projects on the MacDowell Colony campus.
>
> "This is a worthy place for artists to do what they do without the wolves at our door," Spiegelman said, because we as a society "need our art and culture." "And art gives you a deeper look at what is going on around you. What's recorded by artists helps us make sense of it all." (Jornal *The Palm Beach Post*, United States of America — USA, 16 ago. 2018, p. D3).[23]

[23] **Spiegelman é o primeiro quadrinista a receber a Medalha MacDowell.**

A organização artística MacDowell Colony em New Hampshire queria conceder ao cartunista sua homenagem de 2018, que já foi para titãs criativos como Stephen Sondheim, Georgia O'Keeffe, Toni Morrison e David Lynch. O prêmio já foi para o grande animador Looney Tunes, Chuck Jones, mas Spiegelman seria a primeira pessoa nas quase seis décadas do evento a receber a Medalha Edward MacDowell por realizações na arte em quadrinhos. Tornou-se um debate "entre meus inferiores e superiores", disse Spiegelman, que é mais conhecido como a primeira pessoa a ganhar um Prêmio Pulitzer por histórias em quadrinhos, por seu épico do Holocausto e memórias familiares "Maus".

O prêmio faz parte de um programa de residência artística projetado para promover projetos criativos no *campus* da Colônia MacDowell.

"Este é um lugar digno para os artistas fazerem o que fazem sem os lobos à nossa porta", disse Spiegelman, porque nós, como sociedade, "precisamos de nossa arte e cultura". "E a arte lhe dá uma visão mais profunda do que está acontecendo ao seu redor. O que é gravado pelos artistas nos ajuda a entender tudo." (Trad. Minha).

A partir de diversas premiações, Art Spiegelman tem colaborado com a difusão dos quadrinhos entre os leitores, além de auxiliar na popularização da arte enquanto expressão e entendimento do mundo.

> **Art Spiegelman recibirá la medalla Macdowell.**
>
> El escritor ha ayudado, con *Maus: A Survivor's Tale*, a mejorar la percepción del público respecto a la novela gráfica y el cómic.
>
> "Y el arte te da una mirada más profunda de lo que sucede a tu alrededor. Lo que registran los artistas nos ayuda a tener (sentido) de todo". Art Spiegelman. (Jornal *El Economista*, México, 14 ago. 2018, p. 49).[24]

Em vários países, incluindo o Brasil, Artie é reconhecido por seus trabalhos, tendo suas obras prestigiadas em diversas ocasiões. Em 1987, chegava ao mercado editorial brasileiro a versão em português [à época] de *Maus I* (Primeira Parte da obra), bem-recebida pelo público e elogiada pela crítica.

> A partir deste mês, com o lançamento nacional, pela Editora Brasiliense, de *Maus*, uma novela gráfica de Art Spiegelman, um sueco naturalizado americano, narra em quadrinhos a epopeia de uma família judia em pleno holocausto nazista. Autobiográfico, *Maus* é denso, sério e um pouco rancoroso, mas torna-se perfeitamente digerível no traço ágil e deliberadamente rústico do desenhista, co-editor da revista de quadrinhos de vanguarda *Raw*, em Nova York. Spiegelman é bastante conhecido nos EUA pelos seus trabalhos no *New York Times*, na *Playboy* e no *Village Voice*. Professor da New York's School of Visual Arts, Art Spiegelman está trabalhando numa segunda parte de *Maus*, intitulada *De Mauschwitz aos Catskills*, embarcando no sucesso do primeiro, que, em apenas duas semanas de publicação, vendeu 50 mil exemplares. (Jornal *O Estado de S. Paulo*, 3 out. 1987, p. 2)

A receptividade positiva dos leitores despertou anseios sobre a sequência de *Maus*, gerando expectativas em torno da publicação dos capítulos posteriores. O primeiro volume, lançado nos Estados Unidos, intitulava-se *Maus: A Survivor's Tale I: My Father Bleeds History*

---

[24] **Art Spiegelman receberá a Medalha Macdowell.**

O escritor tem ajudado, com *Maus: A Survivor's Tale*, a melhorar a percepção do público sobre romances gráficos e quadrinhos.

"E a arte dá a você uma visão mais profunda do que está acontecendo ao seu redor. O que os artistas gravam nos ajuda a dar sentido a tudo." Art Spiegelman. (Trad. Minha)

(Maus: A História de Um Sobrevivente I: Meu Pai Sangra História, na versão em português). A princípio, o segundo tomo apresentava o título provisório *De Mauschwitz aos Catskills*, que mais tarde, foi publicado como *Maus: A Survivor's Tale II: And Here my Troubles Began* (*Maus: A História de Um Sobrevivente II: E Aqui Meus Problemas Começaram*), que, abreviadamente, ganhou alcunha de *Maus II* entre os fãs.

Mundo Cão

É notável a transformação de uma experiência dolorosa, sofrida, violenta e aniquilante num trabalho de grande criatividade e cheio de vida. Acompanhar a dissecção de delicadas relações familiares, em circunstâncias tão difíceis, é uma experiência nova e gratificante no mundo dos quadrinhos. Observar através do desenvolvimento da história, o resgate do relacionamento entre pais e filho, apesar de todas as neuroses, nos transmite a sensação de que Art Spiegelman ultrapassou uma barreira importante, dando uma intensa carga real a uma história que, mesmo personificada por animais, é tão humana. Aguardamos com ansiedade a edição do segundo volume da história da família Spiegelman, que relata sua trajetória desde o campo de concentração de Auschwitz até Catskills, nos Estados Unidos. (Jornal *O Globo*, 16 nov. 1987, p. 3)

"Maus II" Será Lançado em Português

Agora, a editora Brasiliense vai lançar em novembro a continuação da epopeia de Spiegelman, *Maus II*, outra obra-prima do autor, que também ganhou um Pulitzer. Chega com três anos de atraso, mas nunca a história brutal, feita de traços secos e realistas, vai perder a atualidade. (Jornal *O Estado de S. Paulo*, 20 out. 1994, p. G3)

***Maus* Continua Saga em Novo Gibi**

Depois de alguns meses de atraso, a Editora Brasiliense finalmente lança o segundo volume de *Maus — A História de um Sobrevivente*, de Art Spiegelman, trabalho que foi condecorado com o Prêmio Pulitzer, o mais importante da área de comunicação impressa nos EUA. A primeira parte, publicada em 1987, foi redistribuída em janeiro para que os leitores brasileiros tivessem acesso à saga completa. *Maus* é um dos mais importantes trabalhos da história recente dos quadrinhos. Seu criador, Art Spiegelman, está na linha de frente da experimentação da linguagem das HQs nos EUA, tendo sido criador e co-editor da *Raw*, primeira revista de vanguarda da década de 80. A história foi publicada originalmente em episódios ao longo de 13 anos na *Raw*. *Maus* se tornou um inesperado sucesso e foi traduzido para pelo menos 18 idiomas. Tornou-se uma espécie de elo perdido entre leitores tradicionais e

> apreciadores de quadrinhos. (Jornal *O Estado de S. Paulo*, 13 abr. 1995, p. D3)

Em 1992, houve um evento em homenagem a Art Spiegelman, no lançamento de *Maus II*, expondo imagens, rascunhos e outros materiais de sua produção, entre estes, o esboço abaixo, gerando repercussão entre os visitantes — uma metáfora gráfica, representando o próprio cartunista, debruçado sobre uma prancheta, sentindo-se triste, lembrando-se das tragédias ocorridas no Holocausto. Os corpos, amontoados, expressam, simbolicamente, as vítimas do genocídio, ao mesmo tempo, denotando papéis descartados antes da publicação oficial, conforme comentários do periódico, na sequência.



Figura 199: Metáfora gráfica: vítimas da Shoah (Spiegelman, 2022, p. 166)

> At least fifteen foreign editions are coming out. I've gotten 4 serious offers to turn my book into a TV special or movie (I don't wanna). In May 1968 my mother killed herslef (She left no note). Laterly I've been feeling depressed.[25]

[25] Pelo menos quinze edições estrangeiras estão saindo. Recebi 4 ofertas sérias para transformar meu livro em um especial de TV ou filme (Não quero). Em maio de 1968, minha mãe se matou (Ela não deixou nenhum bilhete). Ultimamente, tenho me sentido deprimido. (Trad. Minha)

MoMA Expõe os Quadrinhos de Spiegelman sobre o Holocausto.

NOVA YORK - O momento não podia ser mais propício. Até o próximo dia 28, o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) está apresentando o último trabalho de Art Spiegelman, indicado, no início da semana, para o National Book Critics Award. Nas paredes do MoMA, o público pode observar o processo de criação de "Maus II: A Survivor's Tale, and Here my Troubles Began" e ouvir trechos do depoimento de Vladek Spiegelman que originaram o trabalho.

Além das sequências de "Maus II", vale destacar, na exposição do MoMA, o auto-retrato de Art Spiegelman. Ele insiste na sátira e desenha um artista na prancheta, com o rosto coberto por uma máscara de rato, reproduzindo os personagens da história. Aos pés do artista, corpos empilhados lembram as imagens dos campos de concentração, mas podem ser também folhas amassadas com desenhos que foram para a lata de lixo.

Uma crítica publicada no "The New York Times" afirma que "Maus" é de uma seriedade e de um poder indiscutíveis. (Jornal *O Globo*, 18 jan. 1992, p. 10)

Em razão do grande número de visitantes, esta exposição sobre Art Spiegelman e suas produções artísticas, especialmente, *Maus*, começaram a ocorrer em diversas cidades, de diferentes países, inserindo nestes itinerários, o Brasil.

CCBB é Invadido por Porcos, Gatos e Ratos de Spiegelman.

Mostra de Quadrinhos do Autor faz sua Estreia no Brasil.

A mostra, restrita a princípio ao hemisfério Norte — rodou por Nova York, Paris, Roma, Berlim, Amsterdã, Bruxelas, Barcelona, Frakfurt, Turim Gênova, Filadélfia e São Francisco ― desembarca abaixo da linha do Equador seis anos depois do primeiro convite feito a Spiegelman, durante a realização da I Bienal de Quadrinhos. A exposição será dividida em cinco seções, que vão mostrar desde as tiras de "Maus" até os trabalhos do artista como editor de capa da revista "New Yorker", passando por comix de vanguarda e por experiências de paródias aplicadas a embalagens comerciais.

A programação terá a presença do próprio autor no dia da abertura da exposição, falando do desenvolvimento do seu trabalho, a partir das 18h30m.

A exposição poderá ser vista de terça a domingo, de meio-dia às 20h. O Centro Cultural Banco do Brasil fica na Rua Primeiro de Março 66, 2.º andar, Centro.

(Jornal *O Globo*, 9 abr. 1998, p. 25)

> **Carioca se Rende aos Quadrinhos de Art Spiegelman**
>
> Exposição no CCBB já foi visitada por cerca de 20 mil pessoas.
>
> Os cariocas se renderam às histórias em quadrinhos e outros trabalhos do mestre Art Spiegelman, um dos maiores artistas gráficos americanos. Desde que foi inaugurada, em abril, a retrospectiva completa de sua obra já foi visitada no Centro Cultural Banco do Brasil por cerca de 20 mil pessoas. Em cartaz até o dia 28 deste mês, a mostra tem como atração principal tiras da série "Maus". (Jornal *O Globo*, 4 jun. 1998, p. 28)
>
> **Spiegelman Traz os Ratos de 'Maus' ao Brasil**
>
> Em 1992, uma história por assim dizer familiar tornou-se o primeiro álbum em quadrinhos a ganhar um Prêmio Pulitzer, um dos mais prestigiados do mercado editorial norte-americano. Era uma versão do Holocausto, com os judeus sendo protagonizado pelos ratos, os nazistas pelos gatos e os poloneses por porcos.
>
> Depois de fazer história com *Maus* e sua sequência (ambos publicados aqui pela Editora Brasiliense), Art Spiegelman chega ao Brasil no dia 14 de abril.
>
> Nestes últimos seis anos, o romance gráfico *Maus II*, de Art Spiegelman, recebeu outra dezena de prêmios, foi traduzida para mais de 20 idiomas e seus originais passaram a ser exibidos em museus do mundo inteiro, começando pelo MoMa de Nova York. (Jornal *O Estado de S. Paulo*, 10 mar. 1998, p. D10)

No entanto, embora tamanho mérito e importância desta obra, recentemente, *Maus* sofreu inúmeros ataques por parte de autoridades norte-americanas, acabando por ser proibida entre algumas escolas dos Estados Unidos, com indicação para ampliação de veto para outras regiões.

> Em janeiro, uma junta escolar do estado americano do Tennesse decidiu banir o livro do currículo de seus colégios públicos alegando que havia nele nudez e palavrões. "Bem, me surpreendeu muito. Era tarde da noite, quando recebi uma ligação de um conhecido âncora de telejornal, que tem uma vida secreta de cartunista, me pedindo para comentar". (Jornal *Folha de S. Paulo*, 18 jul. 2022, p. A10)

Spiegelman se defende, alegando: "Nunca fiz *Maus* com a ideia de manipular o público" (*Jornal Folha de S. Paulo*, 18 jul. 2022, p. C8). Entre as desculpas, a censura recai no fato de haver, em determinadas páginas de *Maus*, desenhos de nudez e palavrões.

Uma das ilustrações que mais geraram polêmicas entre alguns coordenadores pedagógicos nos Estados Unidos foi a cena abaixo, em que Vladek chega da rua e se depara com a esposa, Anja Spiegelman, morta numa banheira.



Figura 200: Suicídio de Anja (Spiegelman, 2009, p. 102)

Na figura 200, o corpo da mãe de Artie aparece com os seios de fora. Diversos diretores de colégios alegaram que reproduções visuais como esta seriam indecorosas para alunos adolescentes, e por tal motivo, esta *graphic novel* não se classificaria enquanto recomendável para o currículo educacional. O cartunista rebate as acusações, justificando que há apenas este trecho contendo uma pessoa desnuda, e que estava apenas descrevendo, precisamente, o modo como ela foi encontrada no banheiro.

> La junta escolar, informó la agencia France Presse, consideró el contenido de "vulgar e inapropriado". Según las actas de la reunión celebrada el 10 de enero pero que no habían trascendido y fueron publicadas por el Washington Post, uno de sus miembros, Lee Parkison, argumentaba que "hay un lenguaje soez y desagradable en este libro", en concreto "ocho palabras vulgares, y una imagen de una mujer desnuda".
>
> El propio Spiegelman se encargaba de explicar, en la televisión estadounidense, que la única desnudez en el libro es "una imagen diminuta" que muestra a su madre tal como fue encontrada después de quitarse la vida "habiéndose cortado las venas en la bañera". (Jornal *Diario de Mallorca*, Espanha, 1.º fevereiro de 2022, p. 48).[26]

Além destes, mais docentes manifestaram indignação com outro quadro, retratando uma moça chamada Lucia Greenberg, agarrando Vladek pelas pernas, implorando para que ele não a deixasse. Quando jovens e ainda solteiros, os dois mantiveram um relacionamento de aproximadamente três a quatro anos. Entretanto, ao conhecer Anja, Vladek se interessa por ela, e resolve terminar o romance com Lucia. Porém, a antiga companheira, apaixonada, não aceitava o fim do enlace, e por isso, ficava indo atrás dele, por vezes, perseguindo-o, insistindo que ele mudasse de ideia. Todavia, Vladek estava decidido, e não demonstrava vontade de reatar a relação amorosa.

> "En una se ve a mi padre dejar a una novia que tuvo antes de casarse, y esta se tira al suelo y se agarra a las piernas de él. En la otra está mi madre [también judía y superviviente del Holocausto], justo después de cortarse las venas. La

[26] O conselho escolar, informou a agência France Presse, considerou o conteúdo "vulgar e inapropriado". Segundo a ata da reunião realizada em 10 de janeiro, mas que não havia sido tornada pública e foram publicadas pelo Washington Post, um de seus membros, Lee Parkison, argumentou que "há linguagem chula e desagradável neste livro", especificamente "oito palavras vulgares e uma imagem de uma mulher nua".

O próprio Spiegelman se encarregou de explicar, na televisão estadunidense, que a única nudez no livro é "uma pequena imagem" que mostra sua mãe como ela foi encontrada depois de tirar a própria vida "tendo cortado as veias na banheira". (Trad. Minha)

dibujé muerta en el agua caliente de la bañera. Un pequeño punto negro representa un pezón. Creo que eso solo puede ofender a alguien que haya llegado a los 14 años sin ver un punto negro antes en su vida", añade con una sonrisa irónica y agarrado a un cigarrillo electrónico. "Obviamente, la representé desnuda de un modo más vulnerable que procaz". (Jornal *El País*, Espanha, 14 fev. 2022, p. 1).[27]

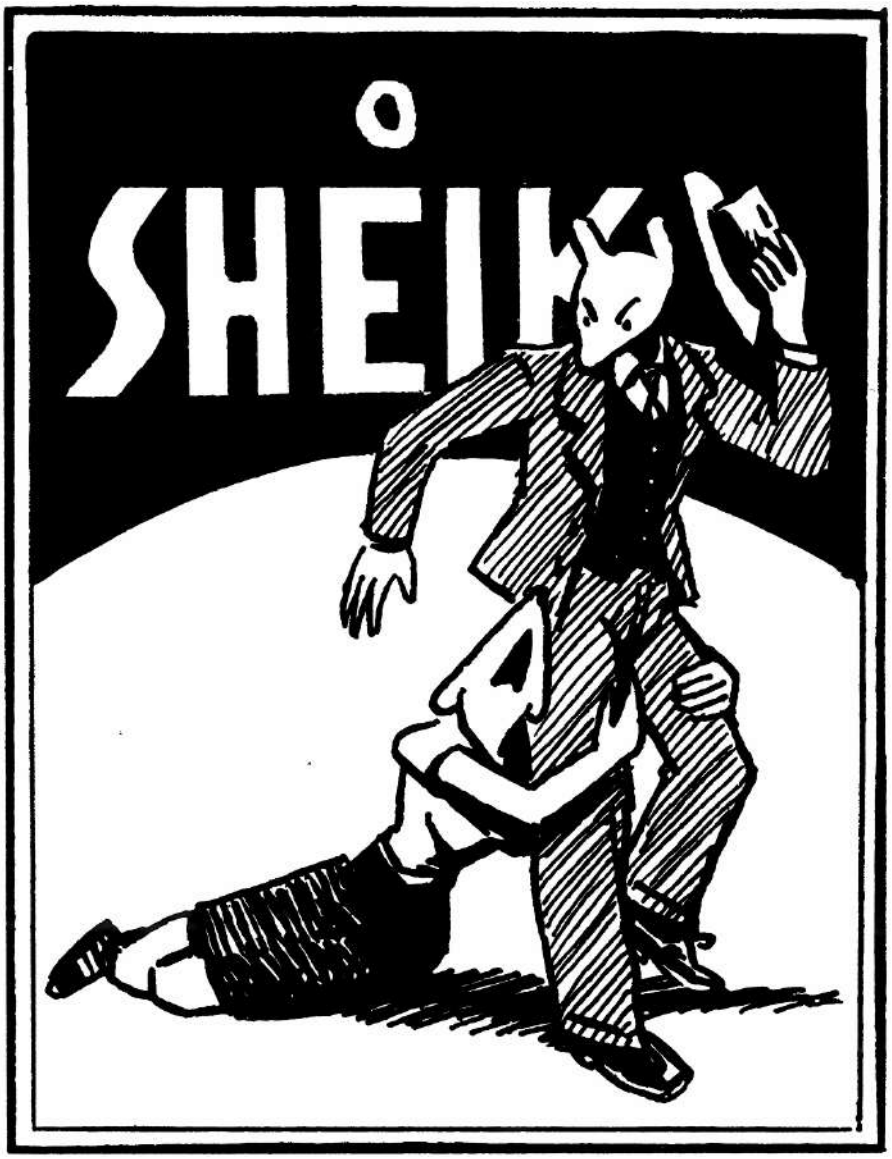


Figura 201: Lucia implorando para que Vladek não a deixasse (Spiegelman, 2009, p. 11)

[27] "Em um você vê meu pai deixar uma namorada que tinha antes de se casar, e ela se joga no chão e agarra suas pernas. No outro está minha mãe [também judia e sobrevivente do Holocausto], logo depois que ela cortou os pulsos. Eu a desenhei morta na água quente da banheira. Um pequeno ponto preto representa um mamilo. Acredito que isso só pode ofender alguém que tenha atingido a idade de 14 anos sem ver uma mancha preta no início da vida", acrescenta ele, com um sorriso irônico e segurando um cigarro eletrônico. "Obviamente, retratei-a nua de uma forma mais vulnerável que profana." (Trad. Minha)

Dois outros trechos de *Maus* foram alvos de críticas por parte de alguns conselhos escolares estadunidenses, acusando Art Spiegelman de exibir situações de extrema violência, não recomendadas para o público juvenil. O primeiro, visto na figura 202, expõe a morte de um grupo de judeus por enforcamento, tendo seus corpos dependurados através de cordas. O segundo, na figura 203, retrata uma criança sendo assassinada por um soldado nazista, batendo a cabeça dela contra um muro, simplesmente pelo fato de estar chorando alto.

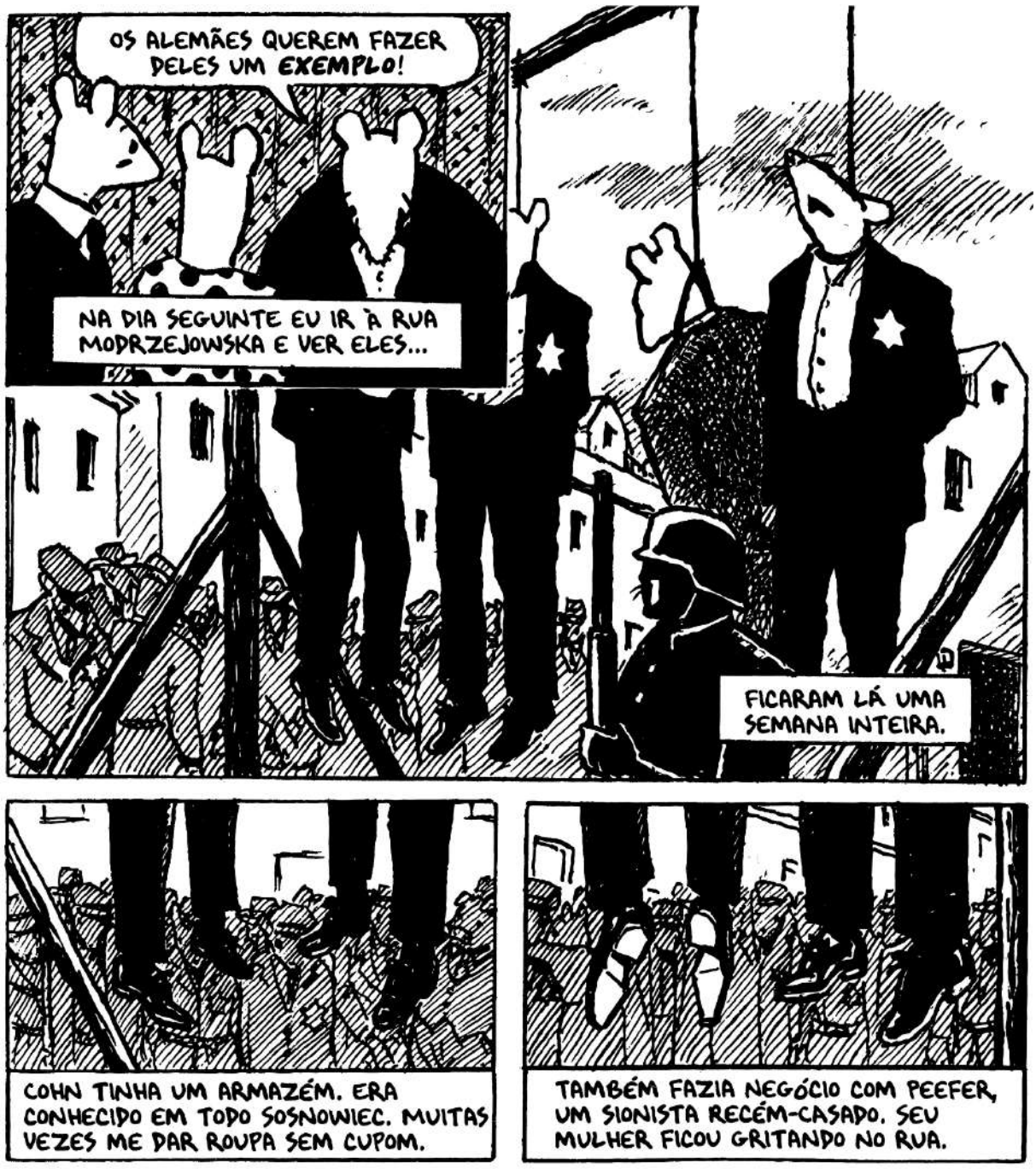


Figura 202: Corpos de judeus enforcados (Spiegelman, 2009, p. 11)



Figura 203: Criança judia assassinada por soldados nazistas (Spiegelman, 2009, p. 111)

> "It shows people hanging, it shows them killing kids, why does the educational system promote this kind of stuff? It is not wise or healthy," School Board Member Tony Allman said about the book, which was part of the district's eighth grade English language arts curriculum. (Jornal *East Bay Times*, United States of America — USA, 28 de janeiro de 2022, p. A1).[28]

Outros representantes de diretorias escolares apontaram como inadequadas algumas cenas, evidenciando que Vladek e sua antiga namorada tinham relações sexuais antes do casamento. Além disso, um integrante do conselho lamenta uma página em que o pai conta para o filho sobre a perda de sua virgindade, conforme a figura 204.

[28] "Mostra pessoas enforcadas, mostra matando crianças, por que o sistema educacional promove esse tipo de coisa? Não é sábio ou saudável", disse Tony Allman, membro do conselho escolar, sobre o livro, que fazia parte do currículo de artes da língua inglesa da oitava série do distrito. (Trad. Minha)



Figura 204: Vladek contando para Artie sobre sua vida quando solteiro (Spiegelman, 2009, p. 116)

> A otros miembros de la junta, además de la vulgaridad, les preocupaban las referencias al sexo prematrimonial, el suicidio y la violencia en general. El miembro de la junta escolar John Cochran decía, según las actas, que disfrutó de partes del libro, pero lamentaba un pasaje en el que el padre habla con su hijo sobre la pérdida de la virgindad. (Jornal *Diario de Mallorca*, Espanha, 1.º fev. 2022, p. 48).[29]

[29] Outros membros do conselho, além da vulgaridade, estavam preocupados com as referências ao sexo antes do casamento, o suicídio e a violência em geral. O membro do conselho escolar John Cochran disse, segundo as atas, que gostou de partes do livro, mas lamentou uma passagem em que o pai fala com seu filho sobre a perda da virgindade. (Trad. Minha)

No entanto, a proibição de *Maus* funcionou como uma espécie de "tiro pela culatra", pois em vez que reduzir o acesso a esta *graphic novel*, ocorreu uma explosão por sua procura, despertando a curiosidade dos leitores, que demonstravam interesse em saber o que havia de tão "errado" nesta obra para que ela fosse proibida nas escolas.

> Nada como una censura, una prohibición o una polémica para aumentar la popularidad del sujeto/objeto vetado. Así está sucediendo con *Maus*, la novela gráfica donde Art Spiegelman contó la persecución nazi contra su familia y el horror vivido por su padre en el campo de exterminio de Auschwitz. (Jornal *Diario de Mallorca*, Espanha, 1.º fevereiro de 2022, p. 48).[30]

> De færreste havde nok regnet med, at Art Spiegelman igen ville skyde til tops på bestsellerlisten med sit mesterværk 'Maus' mere end 30 år efter dets udgivelse. Men det skete sidste år, hvor der blev solgt over 600.000 eksemplarer af tegneserien om holocaust i USA. Årsagen til en så voldsom interesse, at 'Maus' undervejs endda blev meldt udsolgt, var, at et skoledistrikt i Tennessee havde valgt af forbyde 'Maus' i undervisningen. Naturligvis skulle alle pludselig læse 'Maus'! Og gøre Art Spiegelman til (en lidt ufrivillig) talsmand for kampen mod at renskure historieskrivningen. Ifølge skoledistriktets bestyrelse var der for meget nøgenhed og grimt sprogbrug til skolebørn. Vi taler her om en tegneserie, der fortæller om holocaust ved at tegne jøder som mus, nazister som katte og polakker som grise. Vi taler om nøgne mus og et veletableret værk i hele holocaustbiblioteket. (Jornal *Politiken*, Dinamarca, 14 fev. 2023, p. 8).[31]

> 'Maus' vira best-seller após ser barrado em escolas. Depois de ter sido retirado do currículo de escolas nos Estados Unidos, "Maus" se tornou um dos livros mais vendidos na Amazon americana. Ele liderava a categoria de HQs no

[30] Nada como uma censura, uma proibição ou uma polêmica para aumentar a popularidade do sujeito/objeto proibido. Assim está acontecendo com *Maus*, romance gráfico onde Art Spiegelman contou a perseguição nazista contra sua família e o horror vivido por seu pai no campo de extermínio de Auschwitz. (Trad. Minha)

[31] Poucos esperariam que Art Spiegelman voltasse ao topo da lista dos mais vendidos com sua obra-prima 'Maus' mais de 30 anos após sua publicação. Mas aconteceu no ano passado, quando mais de 600.000 cópias da história em quadrinhos sobre o Holocausto foram vendidas nos EUA. A razão para um interesse tão intenso, que 'Maus' foi até mesmo relatado como esgotado, ao longo do caminho, foi que um distrito escolar no Tennessee optou por proibir 'Maus' no ensino. Claro, todos de repente tiveram que ler 'Maus'! E fazer Art Spiegelman (um tanto involuntário) porta-voz da luta contra a purificação da escrita da história. De acordo com o conselho do distrito escolar, havia muita nudez e linguagem chula para crianças em idade escolar. Estamos falando aqui de uma história em quadrinhos que fala sobre o Holocausto desenhando judeus como ratos, nazistas como gatos e poloneses como porcos. Estamos falando de ratos nus e de um trabalho bem estabelecido em toda a biblioteca do Holocausto. (Trad. Minha)

> sábado (29) e no domingo (30) era o terceiro mais vendido do site. (Jornal *Folha de S. Paulo*, 31 jan. 2022, p. C4).

Em contrapartida, houve uma série de resistências por parte de leitores de Art Spiegelman, discordando das medidas tomadas pelas autoridades educacionais. Moradores de algumas regiões atingidas pelos vetos à *Maus* se organizaram e começaram a distribuir gratuitamente exemplares desta *graphic novel* para jovens da comunidade.

> A finales de la pasada semana, cuando trascendió que el consejo escolar del condado de McMinn había votado unánimemente (10 a 0) a favor de eliminar *Maus* del plan de estudios para los alumnos de 13 y 14 años, vecinos de la comunidad se volcaron en divulgar el cómic ofreciendo incluso desde Twitter facilitar gratis el libro a aquellos jóvenes que lo desearan y diversas librerías permitían también su lectura. (Jornal *Diario de Mallorca*, Espanha, 1.º fevereiro de 2022, p. 48).[32]

Além disso, o conselho pedagógico de um dos distritos que censurou este romance gráfico foi acusado de fascismo, pelo fato de agir de forma autocrática, impedindo prepotentemente que o público estudantil tivesse acesso à leitura desta obra.

> **School ban on Holocaust tale smacks of 'fascism'**
>
> A Tennessee school board has been accused of fascism for banning a Pulitzer prizewinning novel about the Holocaust from its classrooms over swear words and a drawing of a naked woman. *Maus: A Survivor's Tale*, is a *graphic novel* by Art Spiegelman that tells how his parents survived Auschwitz. It depicts Jewish people as mice and Nazis as cats.
>
> However, the McMinn County board of education voted 10-0 to remove *Maus* from the curriculum for children aged 14, citing concerns over its ''rough, objectionable language". Lee Parkison, director of schools, added: ''The values of the county are understood.'' He said he had spoken to a lawyer about redacting the offending words and illustration but was wary of copyright issues. Spiegelman told CNN he was baffled by the decision: ''It has the breath of autocracy and fascismo about it. I think of it as a harbinger of things to come.'' (Jornal *Waikato Times*, Nova Zelândia, 29 jan. 2022, p. B8).[33]

---

[32] No final da semana passada, quando se soube que o conselho escolar do condado de McMinn havia votado por unanimidade (10 a 0) a favor da eliminação de *Maus* do plano de estudos para alunos de 13 e 14 anos, vizinhos da comunidade passaram a divulgar a história em quadrinhos, oferecendo até mesmo o livro gratuitamente aos jovens que o desejassem e diversas livrarias permitiram também sua leitura. (Trad. Minha)

[33] **Proibição escolar de conto do Holocausto cheira a 'fascismo'**

Alguns outros periódicos também fizeram analogias entre a proibição de *Maus* e práticas nazifascistas durante a Segunda Grande Guerra, em que milhares de títulos e obras de arte foram incendiados, na intenção de retirá-los de circulação.

> **A Queima dos Livros.**
>
> Em 10 de maio de 1933, dezenas de milhares de livros foram queimados em praça pública em Berlim e em toda a Alemanha, dentro de uma série de ações orquestradas por Joseph Gobbels, o gênio do mal da propaganda nazista. A ideia era purificar a cultura germânica. Mais tarde, o regime nazista iria queimar, mais do que livros, pessoas, depois de executá-las em câmaras de gás ou em valas comuns.
>
> Vivemos, ainda (quero crer), numa democracia. o gibi, dentro do universo HQ, é um formato híbrido, com conteúdos abertos a várias camadas, simultâneas, inclusive no que se refere às faixas etárias. A *graphic novel* "Maus", de Art Spiegelman, um dos gibis mais celebrados da História, por sinal, é um imenso painel metafórico, serializado, das visões racialistas de Hitler.
>
> A preocupação de Hitler com a cultura era tão obsessiva quanto sua marcha genocida contra as etnias que escapavam a seu projeto de hegemonia racial. A exposição de Arte Degenerada, de 1937, pôs na fogueira da abominação pública escolas de pintura que hoje qualquer conservador aprecia. Picasso, Klee, Gauguin, Chagall estavam entre os difamados.
>
> As fogueiras de livros foram aplaudidas pelo povo alemão que a elas assistia, mesmerizado. (Jornal *O Globo*, 10 set. 2019, p. 6).

Para Artie, a repressão contra *Maus* traduz-se num mecanismo de monitoramento e vigilância sobre o conteúdo que os jovens podem e não podem ler, uma espécie de domínio de acesso, excluindo edições e autores repudiados por representantes públicos, que por sua vez, resultaria na instauração de uma conjuntura ideológica.

Um conselho escolar do Tennessee foi acusado de fascismo por proibir um romance vencedor do prêmio Pulitzer sobre o Holocausto de suas salas de aula por causa de palavrões e um desenho de uma mulher nua. *Maus: A História de um Sobrevivente*, é um romance gráfico de Art Spiegelman que conta como seus pais sobreviveram a Auschwitz. Ele retrata o povo judeu como ratos e os nazistas como gatos.

No entanto, o conselho de educação do condado de McMinn votou por 10 a 0 para remover *Maus* do currículo para crianças de 14 anos, citando preocupações com sua "linguagem áspera e censurável". Lee Parkison, diretor de escolas, acrescentou: "Os valores do condado são compreendidos". Ele disse que conversou com um advogado sobre a redação das palavras e ilustrações ofensivas, mas estava cauteloso com as questões de direitos autorais. Spiegelman disse à CNN que ficou perplexo com a decisão: "Tem o sopro da autocracia e do fascismo. Eu penso nisso como um prenúncio do que está por vir." (Trad. Minha)

> Spiegelman said, “What’s going on now is about controlling: Controlling what kids can look at, what kids can read, what kids can see. And it makes them less able to think, not more. And it takes the form of criticisms from this board.” (Jornal *The Jerusalem Post*, Israel [English news], 9 fev. 2022, p. 16).[34]

Porém, para Artie, o real motivo pelo qual as autoridades norte-americanas estão retirando sua *graphic novel* dos currículos escolares consiste numa tentativa de apagamento da verdadeira história do Holocausto, distorcendo os fatos, tencionando que as gerações futuras tenham uma falsa percepção do que legitimamente representa a Shoah para a comunidade judaica.

> Desde então, Spiegelman tem sido chamado para defender sua obra. Deu inúmeras entrevistas, palestras e webinars (seminários online), incluindo uma reunião por Zoom com moradores do condado do Tennessee, onde *Maus* foi banido depois que pais se opuseram a exemplos dispersos de palavrões e nudez no texto. Ele argumentou repetidas vezes que a proibição vai muito além de *Maus*, que detalha a experiência de seus pais durante o Holocausto, retratando judeus como ratos e nazistas como gatos. Para Spiegelman, a decisão de banir *Maus* das escolas reflete uma campanha mais insidiosa para apagar capítulos perturbadores da história, sob o pretexto de “proteger” as crianças. “Eles querem um Holocausto mais amável, gentil e nebuloso”, disse ele. (Jornal *O Estado de S. Paulo*, 2 jan. 2023, p. C8).

Além disso, o veto à *Maus*, de Art Spiegelman, significa muito mais que simples coibição, mas sim, um jogo de interesses, transgredindo o direito de liberdade de expressão, retrocedendo a séculos anteriores.

> Autor do quadrinho ‘Maus’ diz que os Estados Unidos estão em fase terminal da guerra cultural que veta livros. Sua obra foi retirada do currículo de escolas do Tennessee. “Isso [o banimento] é parte de um projeto maior que está tentando nos levar de volta pelo menos a 1860”, afirma o quadrinista americano à folha. “Você sabe, estamos vivendo num período que parece um pré-guerra Civil nos Estados Unidos, com dois países separados pela linguagem. Não entendem as mesmas coisas. Não têm as mesmas fontes de

[34] Spiegelman disse: “O que está acontecendo agora é sobre controle: Controlando o que as crianças podem olhar, o que as crianças podem ler, o que as crianças podem ver. E isso os torna menos capazes de pensar, não mais. E assume a forma de críticas deste conselho”. (Trad. Minha)

> informação. E o banimento de livros foi crescendo como um resultado disso. (Jornal *Folha de S. Paulo*, 18 jul. 2022, p. A10).

Outros autores, a exemplo do cartunista holandês Eric Heuvel (1960-Atual), também ratificam o desconhecimento do público (especialmente jovem) sobre os horrores acometidos nos campos de extermínio, ressaltando, pois, a importância do resguardo das memórias da Shoah para a posteridade, bem visto em sua *graphic novel Segredo de Família* (Heuvel, 2013).

> O mais interessante é que não é uma história do nazismo compreendida a partir do ponto de vista de seus protagonistas, mas das novas gerações. O artista Heuvel diagnosticou que havia um brutal desconhecimento, das pessoas mais jovens, do que seus avós tinham vivido nos tempos da ocupação. Como era comprar o pão, o azeite, o vinho, como ir à escola, jogar bola na rua, como era trabalhar sob o domínio nazista?
>
> Para atingir esse público, Heuvel (nascido em Amsterdã, de 52 anos) recorreu deliberadamente a um estilo universalizado, que trai reminiscências de George Rémi (o Hergé, autor belga de Tintin, que viveu entre 1907 e 1983). Sua pesquisa histórica é minuciosa, mas é na reconstrução do cotidiano vulgar que a *graphic novel* se diferencia e cresce como obra artística: cartazes, canções, costumes, expressões, truques para esconder a desesperança.
>
> Há trabalhos memoráveis nos quadrinhos a respeito do Holocausto. Um dos maiores de todos os tempos é *Maus*, de Art Spiegelman. Will Eisner também garimpou as feridas abertas do nazismo na vida trivial dos cortiços nova-iorquinos.
>
> Ben Baruch Blich, professor de História na Bezael Academy of Arts and Design de Jerusalém, diz que o gibi esquentou a questão sobre se "é apropriado representar a Shoah na art em geral e nos quadrinhos em particular", mas ressalta que o resultado é bem-vindo como advertência. (Jornal *O Estado de S. Paulo*, 10 mar. 2013, p. D2)

Não obstante, fato é que a história e a memória deste genocídio geram incômodos a diversas partes, especialmente em relação à *Maus*, porquanto que a forma como o Holocausto foi retratado nesta *graphic novel* causa repulsa em diferentes países.

> *Maus* tem sido um ímã de controvérsias. Os críticos se ofenderam com o uso de imagens de animais para explorar um assunto tão grave, e alguns disseram que era duplamente ofensivo que Spiegelman desenhasse judeus como ratos, já que a propaganda nazista comparava os judeus a vermes — o que era precisamente a ideia de Spiegelman. A obra foi banida na Rússia por causa da

> imagem da suástica na capa. Quando foi publicado na Polônia em 2001, alguns manifestantes, indignados com o fato de Spiegelman retratar os gentios poloneses como porcos, queimaram cópias do livro. Na Alemanha, um repórter perguntou a Spiegelman se não era de mau gosto fazer uma história em quadrinhos sobre Auschwitz. "Não. Acho que Auschwitz era de mau gosto", respondeu Spiegelman. (Jornal *O Estado de S. Paulo*, 2 jan. 2023, p. C8).

Em maio de 2001, alguns manifestantes organizaram um protesto contra a publicação de *Maus*, em frente à editora onde esta *graphic novel* estava sendo produzida, na Polônia. Diversas pessoas sentiram-se ofendidas pelo fato de os poloneses terem sido ilustrados como porcos, entendendo esta metáfora como um insulto. Na figura 205, observa-se um homem, bradando com auxílio de um megafone, e mostrando na mão esquerda um exemplar deste romance gráfico. Atrás, constata-se uma faixa, com a frase DOŚĆ ANTYPOLONIZMU! (CHEGA DE ANTIPOLONISMO!), deixando claro que a população polonesa interpretou a obra de Art Spiegelman como um menosprezo aos cidadãos daquele país. Nem todos eram favoráveis à Guerra, ao Holocausto e à discriminação contra judeus. Portanto, muitos depreenderam que Spiegelman estaria generalizando o povo polonês em suas narrativas.



Figura 205: Protesto na Polônia contra a publicação de *Maus* (Spiegelman, 2022, p. 124)

Em reação, Piotr Bikont, tradutor e editor responsável pelo lançamento de *Maus* na Polônia, apareceu na janela do escritório, usando uma máscara de porco, acenando para os protestantes — uma forma cômica, cínica e bem humorada de responder ao manifesto, refutando a ideia de que esta HQ teria como objetivo desrespeitar os residentes daquela nação.



Figura 206: Piotr Bikont aparece na janela, usando uma máscara de porco (Spiegelman, 2022, p. 124)

Como você se sentiu diante da ideia de pessoas se manifestando contra seu livro?

Orgulhoso! É a prova de que fui bem-sucedido ao tratar de um problema real, mesmo que a quebra de um tabu provoque revolta. Eu não penso: “Ah, cara, não fui um bom menino — devo pedir desculpas”. Fica claro que na Polônia

> — assim como entre os americanos descendentes de poloneses — a reação ao negócio do porco é desproporcional à ofensa. Afinal, os judeus se acomodaram à ideia de serem representados como roedores, sejam do tipo que for. Parece que existe algo de muito problemático na capacidade dos poloneses de assimilar seu passado. Isso é prova de que o livro conseguiu atingir algo ainda vivo, um nervo que precisa ser cauterizado. A sina trágica dos poloneses nas mãos dos nazistas levou a uma espécie de competição de "quem sofre mais".
>
> Os poloneses de fato sofreram na Segunda Guerra Mundial, e em grande número, e não é contradição reconhecer o sofrimento polonês e entender que os judeus foram selecionados para uma sina ainda pior, sina muitas vezes executada pelas mãos os poloneses que os judeus encontravam. É uma ideia complexa, mas não infinitamente complexa, que levou a um certo eriçamento — palavra engraçada para usar com porcos! — quando um insulto é percebido na obra, mas minado pelos episódios que estão na própria obra. Todos os preconceitos envolvidos, inclusive aqueles dos judeus sobreviventes como Vladek, estão indicados nessas máscaras de bicho, que escondem rostos bem mais complexos, ou seja, rostos humanos. (Spiegelman, 2022, p. 124)

Destarte, ressalta-se a importância da produção de artigos científicos, trabalhos de conclusão de curso (TCC), dissertações de mestrado, teses de doutorado, romances, quadrinhos, filmes, entre outras obras, na premência da preservação das memórias do Holocausto, juntamente com seus acontecimentos, localidades e demais atores sociais envolvidos. Esta pesquisa de pós-graduação não tem como objetivo esgotar as indagações e averiguações sobre *Maus*, de Art Spiegelmam, uma vez que tal pretensão seria praticamente impossível de ser realizada por qualquer indivíduo. O propósito de todo estudioso de determinada área ou temática é deixar certa contribuição para o estado da arte do objeto investigado, que porventura, possa ser utilizado por outros pós-graduandos. Por essa razão, todos os trabalhos engendrados por docentes, discentes e demais integrantes do meio acadêmico recorrem a leituras e títulos de outros estudiosos para sua elaboração, bem visto nos referenciais teóricos, artigos em jornais, entrevistas, citações diretas e indiretas de coletâneas, e demais editorações.

Ademais, este texto de doutoramento, respeitosa e humildemente, tencionou demonstrar que a escrita da história pode ser empreendida não apenas pelos graduados academicamente em História (bacharéis e licenciados), pelos quais manifesto extrema admiração e apreço. Eu por exemplo, também tenho formação (bacharelado) e pós-graduação *stricto sensu* (mestrado) em

História. Portanto, me incluo no universo dos historiadores diplomados. Entrementes, reitero que a historiografia pode, perfeitamente, ser producente por parte de outros profissionais, tanto da esfera teórica quanto artística.

Cita-se, por exemplo, o caso da jornalista Daniela Arbex (1973-Atual), com sua obra *Holocausto Brasileiro* (Arbex, 2019). Embora a autora tenha como formação o Jornalismo, ela conseguiu desenvolver uma pesquisa complexa, de caráter historiográfico, buscando informações em arquivos, documentos institucionais, prontuários médicos, registros públicos, entre outros materiais, publicando um livro, retratando os horrores praticados contra as pessoas que se encontravam internadas num sanatório localizado na cidade de Barbacena, interior de Minas Gerais (MG), encarcerando indivíduos, que muitas vezes, não apresentavam exatamente distúrbios psicossomáticos, mas sim, em grande parte, vítimas de um movimento eugenista, organizado pelas autoridades governamentais, com vistas a excluírem determinados sujeitos do convívio social.

> Desde o início do século XX, a falta de critério médico para as internações era rotina no lugar onde se padronizava tudo, inclusive os diagnósticos. Maria de Jesus, brasileira de apenas vinte e três anos, teve o Colônia como destino, em 1911, porque apresentava tristeza como sintoma. Assim como ela, a estimativa é que 70% dos atendidos não sofressem de doença mental. Apenas eram diferentes ou ameaçavam a ordem pública. Por isso, o Colônia tornou-se destino de desafetos, homossexuais, militantes políticos, mães solteiras, alcoolistas, mendigos, negros, pobres, pessoas sem documentos e todos os tipos de indesejados, inclusive os chamados insanos.
>
> Em 1930, com a superlotação da unidade, uma história de extermínio começou a ser desenhada. Trinta anos depois, existiam 5 mil pacientes em lugar projetado inicialmente para 200. A substituição de camas por capim foi, então, oficialmente sugerida, pelo chefe do Departamento de Assistência Neuropsiquiátrica de Minas Gerais, José Consenso Filho, como alternativa para o excesso de gente. A intenção era clara: economizar espaço nos pavilhões para caberem mais e mais infelizes. O modelo do leito chão deu tão certo que foi recomendado pelo Poder Público para outros hospitais mineiro em 1959. Somente em 1980, quando os primeiros ventos da reforma psiquiátrica no Brasil começaram a soprar por lá, é que os gemidos do desengano foram sendo substituídos por alguma esperança. A teoria eugenista, que sustentava a ideia de limpeza social, fortalecia o hospital e justificava seus abusos. Livrar a sociedade da escória, desfazendo-se dela, de preferência em local que a vista não pudesse alcançar. (Arbex, 2019, p. 34-35)

Caso semelhante ocorre com o escritor Laurentino Gomes (1956-Atual), com suas edições: *1808: Como uma Rainha Louca, um Príncipe Medroso e uma Corte Corrupta Enganaram Napoleão e mudaram a História de Portugal e do Brasil* (Gomes, 2014); *1822: Como um Homem Sábio, uma Princesa Triste e um Escocês Louco por Dinheiro Ajudaram Dom Pedro a Criar o Brasil — um País que Tinha tudo para Dar Errado* (Gomes, 2023); *1889: Como um Imperador Cansado, um Marechal Vaidoso e um Professor Injustiçado Contribuíram para o Fim da Monarquia e a Proclamação da República no Brasil* (Gomes, 2013); e *Escravidão* (Gomes, 2019; Gomes, 2021; Gomes, 2022).

Apesar de não ser historiador por formação, Laurentino Gomes demonstra acentuado domínio sobre a História do Brasil, sobretudo em relação ao período escravocrata, e acerca da Família Real, que se instalou no país em meados dos Oitocentos.

> O propósito deste livro é resgatar a história da corte portuguesa no Brasil do relativo esquecimento a que foi confirmada e tentar devolver seus protagonistas à dimensão mais correta possível dos papéis que desempenharam duzentos anos atrás. Como se verá nos capítulos adiante, esses personagens podem ser, sim, inacreditavelmente caricatos, algo que se poderia dizer de todos os governantes que seguiram, inclusive alguns muito atuais. (Gomes, 2014, p. 17)

Urge aqui uma pergunta pertinente: Por que os livros teóricos de História, escritos por historiólogos graduados, pós-graduados, especializados e renomados não são tão procurados pelo público em geral? Basicamente, uma pessoa que vai até a uma livraria, em busca de uma obra teórica de História, na grande maioria das vezes, é um graduando, pós-graduando, professor, pesquisador ou alguém neste sentido. Em vista disso, os fatos históricos, não obstante, ficam restritos ao interesse destes indivíduos, que se debruçam sobre a historiografia para fins científicos. Para esta questão, Laurentino Gomes faz algumas observações interessantes.

> Um segundo objetivo deste livro, tão importante quanto o primeiro, é tornar esse pedaço da história brasileira mais acessível para leitores que se interessam pelos acontecimentos do passado, mas não estão habituados nem dispostos a decifrar a rebuscada linguagem acadêmica que permeia toda a bibliografia sobre 1808 e seus desdobramentos. A obra mais importante sobre o período é o livro *D. João VI no Brasil*, do diplomata e historiador Manuel de Oliveira Lima. Lançado em 1908, com três reedições, é um estudo inigualável na profundidade do seu conteúdo, erudito e fundamental para

> todos os pesquisadores. O estilo árido do texto de Oliveira Lima, porém, o torna cansativo até para leitores mais familiarizados com o idioma peculiar das dissertações e teses de pós-graduação. Curiosamente, dois livros sobre o tema de leitura acessível foram publicados originalmente em inglês: *Empire Adrift*, do jornalista australiano Patrick Wilcken, e *Tropical Versailles*, da historiadora americana Kisten Schultz.
>
> Além da linguagem excessivamente acadêmica, os livros de história que tratam desse período apresentam uma intrigante questão semântica. A Corte portuguesa mudou-se ou fugiu para o Brasil? Qual seria o termo adequado para definir o que aconteceu entre novembro de 1807 e julho de 1821, datas da partida e do retorno de dom João VI a Portugal? Os historiadores nunca chegaram a um acordo. Oliveira Lima se refere à "transição da corte". Luiz Norton chama de "transferência voluntária" ou de "transposição da sede portuguesa". Ângelo Pereira fala em "retirada da família rela para o Brasil". Tobias Monteiro trata de "transplantação". Outros usam expressões como "transmigração" ou "mudança". Este livro chama de evento de fuga, substantivo adotado igualmente pelos historiadores Pereira da Silva, Jurandir Malerba e Lilia Moritz Schwarcz, entre outros. (Gomes, 2014, p. 19-20)

Em visto disso, segundo as argumentações de Laurentino Gomes, a linguagem rebuscada e excessivamente acadêmica acaba por acarretar na falta de interesse dos leitores comuns. É evidente que uma obra teórica deva ter sua linguagem devotadamente científica, porquanto que se trata de uma leitura direcionada para investigadores academicistas. Tanto Daniela Arbex quanto Laurentino Gomes não são, por titulação universitária, historiadores, mas sim, jornalistas. Entretanto, tanto *Holocausto Brasileiro* (Arbex, 2019) quanto as edições do acervo de Laurentino Gomes (Gomes, 2013; 2014; 2019; 2021; 2022; 2023) alcançaram número de vendagens altíssimas, procurados por milhares de interessados.

Lembrando o comunicólogo canadense Marshall McLuhan, com a máxima "o meio é a mensagem" (McLuhan, 2007, p. 21), a forma pela qual o conteúdo chega até ao destinatário influencia em sua recepção. A história de um sanatório, localizado numa cidade do interior de Minas Gerais (MG), caso fosse escrita pelo viés teórico-acadêmico, implicaria num impacto totalmente diferente do modo como Daniela Arbex produziu em seu livro. A história da Família Real no Brasil, caso fosse redigida através das normativas acadêmicas, produziria efeitos dessemelhantes em relação à forma como Laurentino Gomes procedeu. Tanto Daniela Arbex quanto Laurentino Gomes venderam milhares de exemplares de suas obras, em razão do formato e da linguagem que utilizaram.

Caso similar ocorre com as obras teóricas da Filosofia. Um indivíduo que vai até uma livraria comprar uma obra filosófica, a exemplo de David Hume (1711-1776), Thomas Hobbes (1588-1679), Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), Denis Diderot (1713-1784), René Descartes (1596-1650), Ludwig Wittgenstein (1889-1951), Immanuel Kant (1724-1804), entre outros pensadores, são majoritariamente, pesquisadores da graduação, pós-graduação, docentes e demais estudiosos desta área do conhecimento. Por isso, hoje, filósofos da atualidade se sobressaem, levando a Filosofia até as multidões, em decorrência da linguagem e da forma (meio) como apregoam obras, autores, e correntes de pensamento, citando, entre alguns deles: Clóvis de Barros Filho, Luiz Felipe Pondé, Leandro Karnal, Mário Sergio Cortella, entre outros.

A linguagem utilizada para transmitir ideias e ocorrências influencia diretamente na recepção do público, despertando interesse das pessoas em conhecer melhor o conteúdo disseminado, em razão do entendimento que o meio (linguagem) proporciona. Art Spiegelman, igualmente, não tem formação acadêmica em História, porém, através dos quadrinhos (meio), utilizando-se de linguagem atraente e acessível, conseguiu conquistar multidões, interessadas em saber a trajetória de vida de sua família, juntamente com os acontecimentos que os pais vivenciaram no Holocausto, em perfeito entendimento por parte dos leitores. Igualmente, a cartunista Marjane Satrapi, embora também não seja historiadora por formação, conseguiu transmitir, através de sua *graphic novel Persépolis* (Satrapi, 2007) uma narrativa acerca da instauração do domínio Xá, por meio da Revolução Islâmica, em fins da década de 1970. Abaixo, percebem-se as memórias da autora, transpostas em quadrinhos, quando criança, no período em que as mulheres foram obrigadas a utilizar o véu, em 1980.



Figura 207: Lembranças de Marjane, quando as mulheres passaram a ser obrigadas a utilizar o Véu (Satrapi, 2007, p. 35)

Igualmente, a cartunista coreana Keum Suk Gendry-Kim (1971-Atual) recorreu a uma série de entrevistas, estudos e outras pesquisas para produzir a *graphic novel Grama* (Gendry-Kim, 2020), utilizando-se da linguagem gráfica, descrevendo os acontecimentos da Segunda Grande Guerra e a Segunda Guerra Sino-Japonesa, expondo detalhes destes conflitos bélicos.



Figura 208: Cenas de *Grama* (Gendry-Kim, 2020, p. 68)

Portanto, a reconstrução de fatos e acontecimentos ao longo da história podem ser apurados, pesquisados, retratados e reproduzidos não apenas e exclusivamente por historiólogos, mas, outrossim, por pesquisadores de diferentes campos, tanto teóricos quanto artísticos, através de publicações acadêmicas, edições literárias, cinematografia, quadrinhos e expressões das diversas artes, sem prejuízo para a historiografia, popularizando obras, cartunistas, cineastas, escritores e demais personalidades.

REFERÊNCIAS

OBRAS TEÓRICAS

ARBEX, Daniela. **Holocausto Brasileiro**. São Paulo: Instrínseca, 2019.

BARBOSA, Alexandre. et. al. (Orgs.). **Como Usar as Histórias em Quadrinhos na Sala de Aula**. São Paulo: Contexto, 2020.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BERLATSKY, Noah. **Wonder Woman**: Bondage and Feminism in the Marston/Peter Comics, 1941-1948. New Jersey and London: Retgers University Press, 2015.

BIGNOTTO, Cilza Carla. **Figuras de Autor, Figuras de Editor**: Novas Perspectivas sobre as Práticas Editoriais de Monteiro Lobato (1918-1925). São Paulo: Unesp Digital, 2018.

BURKE, Peter. **A Escola dos Annales (1919-1989):** A Revolução Francesa da Historiografia. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**: o Uso de Imagens como Evidência Histórica. São Paulo: Editora UNESP, 2017.

CALLARI, Victor. **Guerra Civil Super-Heróis**: Terrorismo e o Contraterrorismo nas Histórias em Quadrinhos. São Paulo: Criativo, 2016.

CAMPOS, Rogério de. **HQ**: Uma Pequena História dos Quadrinhos para Uso das Novas Gerações. São Paulo: Edições Sesc São Paulo; Editora Veneta, 2022.

CARVALHO, Castelar de. **Dicionário de Machado de Assis**: Língua, Estilo, Temas. Rio de Janeiro: Lexikon, 2018.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: Entre Práticas e Representações. Lisboa: Difel, 1992.

CHARTIER, Roger. **Autoria e História Cultural da Ciência**. São Paulo: Azougue Press, 2023.

CHARTIER, Roger. **The Cultural Uses of Print in Early Modern France**. New Jersey: Princeton University Press Princeton, 2019.

CUNHA, Rodrigo Moraes. **História em Quadrinhos**: Muitos Além do Entretenimento. Porto Alegre: Escritos do Rô, 2021.

DAVIES, Mererid Puw. **Women in War: Gender, Nation and Nightmare**. In: DAVIES, Mererid Puw. Poetic Writing and the Vietnam War in West Germany: On Fire. UCL Press, 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens Apesar de Tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.

ERLANSON, Erik (et al**.). Forbidden Literature**: Case Studies on Censorship. Kriterium: 2020.

FIORIN. José Luiz. **Figuras de Retórica**. São Paulo: Contexto, 2014.

FOUCAULT, Michel. **A Coragem da Verdade**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Eu, Pierre Rivière, que Degolei Minha Mãe, Minha Irmã e Meu Irmão**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

FOUCAULT, Michel. **Malfazer, Dizer Verdadeiro**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.

FOUCAULT, Michel. **O Governo de Si e dos Outros**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Sociedade Punitiva**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: Nascimento da Prisão. Petrópolis: Vozes, 2014.

GIESECKE, Annette. **Origens da Mitologia**. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2022.

GOMES, Laurentino. **1808**: Como uma Rainha Louca, um Príncipe Medroso e uma Corte Corrupta Engararam Napoleão e mudaram a História de Portugal e do Brasil. São Paulo: Globo Livros, 2014.

GOMES, Laurentino. **1822**: Como um Homem Sábio, uma Princesa Triste e um Escocês Louco por Dinheiro Ajudaram Dom Pedro a Criar o Brasil — um País que Tinha tudo para Dar Errado. São Paulo: Globo Livros, 2023.

GOMES, Laurentino. **1889**: Como um Imperador Cansado, um Marechal Vaidoso e um Professor Injusticado contribuíram para o Fim da Monarquia e a Proclamação da República no Brasil. São Paulo: Globo Livros, 2013.

GOMES, Laurentino. **Escravidão**. São Paulo: Globo Livros, 2019. v. 1.

GOMES, Laurentino. **Escravidão**. São Paulo: Globo Livros, 2021. v. 2.

GOMES, Laurentino. **Escravidão**. São Paulo: Globo Livros, 2022. v. 3.

GREENBERGER, Robert. **Mulher-Maravilha**: Amazona, Heroína, Ícone. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

GUSMAN, Sidney. **Universo HQ Entrevista**: Grandes Nomes dos Quadrinhos Entrevistados por quem entende do Assunto. São Paulo: Nemo, 2015.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HITLER, Adolf. **Mein Kampf**. New Delhi: Sonnet Books, 2024.

KUNZLE, David. **Father of the Comic Strip**: Rodolphe Töpffer. United States of America: University Press of Mississipi, 2007.

KING, Stephen. **Sobre a Escrita**: A Arte em Memórias. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

LANGLEY, Travis; WOOD, Mara. **A Psicologia da Mulher-Maravilha**. São Paulo: Única, 2018.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LINDSKÖLD, Linnéa. So Bad It Should Be Banned: Judging the Aesthetic of Comics. In: ERLANSON, Erik (et al.). **Forbidden Literature**: Case Studies on Censorship. Kriterium, 2020.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da Fotografia e da Imagem**. São Paulo: Contexto, 2008.

MAZUR, Dan; DANNER, Alexander. **Quadrinhos**: História Moderna de uma Arte Global. De 1968 até os dias de hoje. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

MCINTYRE, Brian L.; VAMIVAKAS, Nickolas. Rescuing the Daguerreotype. In: **A Jewel in the Crown II: Essays in Honor of the 90th Anniversary of the Institute of Optics University of Rochester**. Edited by Carlos R. Stroud and Gina A. Kern, University of Rochester, 2020.

MCLUHAN, Marshall. **Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem**. São Paulo: Cultrix, 2007.

MOYA, Álvaro de. **História da História em Quadrinhos**. Porto Alegre: L&PM, 1986.

MOYA, Álvaro de. (Org.). **Shazam!** São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim Falava Zaratustra**. São Paulo: Lafonte, 2023.

PATATI, Carlos; BRAGA, Flávio. **Almanaque dos Quadrinhos**: 100 Anos de uma Mídia Popular. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de. (Orgs.). **O Historiador e suas Fontes**. São Paulo: Contexto, 2022.

POSTEMA, Barbara. **Estrutura Narrativa nos Quadrinhos**: Construindo Sentido a Partir de Fragmentos. São Paulo: Peirópolis, 2018.

RAMOS, Paulo. **A Leitura dos Quadrinhos**. São Paulo: Contexto, 2019.

REIS, José Carlos. **História, a Ciência dos Homens no Tempo**. Londrina: Eduel, 2017.

ROBB, Brian J. **A Identidade Secreta dos Super-Heróis**: A História e as Origens dos Maiores Sucessos das HQs. Do Super-Homen aos Vingadores. Rio de Janeiro: Valentina, 2017.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia**: Entre Documento e Arte Contemporânea. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

SCOVILLE, André Lopez; ALVES, Bruno Oliveira. **Laboratório de Artes Visuais**: Fotografia Digital e Quadrinhos. Curitiba: Intersaberes, 2018.

SOUZA, Manoel de. **Capitão América & Lanterna Verde**. São Paulo: Editora Europa, 2016.

SOUZA, Manoel de. **Homem-Aranha & Flash**. São Paulo: Editora Europa, 2016.

SOUZA, Manoel de; MUNIZ, Maurício. **O Império dos Gibis**: A Incrível História dos Quadrinhos da Editora Abril. São Paulo: Editora Heroica, 2020.

SPIEGELMAN, Art. **Breakdowns**: Retrato de um Artista Quando Jovem. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SPIEGELMAN, Art**. Metamaus**. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2022.

SPIEGELMAN, Art. **Quadrinhos, Ensaios, Gráficos e Fragmentos**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), 1998.

VERGUEIRO, Waldomiro. Uso das HQs no Ensino. In: BARBOSA, Alexandre. et. al. (Orgs.). **Como Usar as Histórias em Quadrinhos na Sala de Aula**. São Paulo: Contexto, 2020.

VERONEZI, Márcia; SCHMITT, Márcia. **Quadrinhos na Internet**: Abordagens e Perpectivas. Porto Alegre: Asterisco, 2010.

WAUGH, Charles. Imagined Vietnams. In: SINOR, Jennifer; KAUFMAN, Rona (Eds.). **Placing the Academy**: Essays on Landscape, Work, and Identity.University Press of Colorado, 2007.

ARTIGOS CIENTÍFICOS

ANDRADE, Alexandre de Mello. Álvares de Azevedo e Friedrich Schiller: Possíveis Diálogos entre Literatura e a Filosofia do Romantismo. **Revista Crioula**, n. 4, n.p., nov. 2008.

BERTIN, Carolina Sieja. Imaginar o inimaginável: o testemunho reinventado pelas fotografias em *Maus*, de Art Spiegelman. Arquivo **Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**, Belo Horizonte, v. 13, n. 24, p. 1-15, mai. 2019.

BOONE, Andrew R. When Mickey Mouse Speaks. **Scientific American**, v. 148, n. 3, p. 146-147, mar. 1933.

BROWN, Joshua. Reviewed Work(s): *Maus*: A Survivor's Tale. Part I: My Father Bleeds History. by Art Spiegelman: *Maus*: A Survivor's Tale. Part II: And Here My Troubles Began. by Art Spiegelman. **Oxford University Press on behalf of Organization of American Historians**, v. 79, n. 4, p. 1668-1670, mar. 1993.

CANDIDO, Antonio. De Cortiço a Cortiço. **Novos Estudos**, CEBRAP, São Paulo, n. 30, p. 111-129, jul. 1991.

CAMPOS, Emerson César de; ANTUNES, Aline Ferreira. Os Fumetti Tex Willer — Leituras e Apropriações Transnacionais do Mito do Cowboy Estadunidense no Tempo Presente, **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**, Uberlândia, v. 36, n. 1, p. 356-390, jan./jun. 2023.

CASTRO, Susana de. Super-Homem e a Mitologia Moderna nos Super-Heróis de HQs. **Aprender, Caderno de Filosofia e Psicologia da Educação**. ano XIV, n. 24, p. 78-87, jul./dez. 2020.

CHICO, Márcia Tavares; RODRIGUES, Roberta Rego. A Tradução Interlingual e Intermodal em um excerto de "Maus", de Art Spiegelman. **Raído**, v. 15, n. 37, p. 372-389, jan./abr. 2021.

COSTELLA, Lisa A. History and Memory in a Dialogic of "Performative Memorialization" in Art Spiegelman's "Maus: A Survivor's Tale". **The Journal of the Midwest Modern Language Association**, v. 39, n. 2, p. 22-42, 2006.

COUTO, Mia. Jorge Amado. **Via Atlântida**, São Paulo, n. 22, p. 185-194, 2012.

DITTMER, Jason. "America is Safe While its Boys and Girls Believe in its Creeds!": Captain America and American Identity Prior to World War 2. **Environment and Planning D: Society and Space**, v. 25, p. 401-423, 2007.

DOHERTY, Thomas. Art Spiegelman's *Maus*: Graphic Art and the Holocaust. **American Literature**, v. 68, n. 1, mar. 1996, p. 69-84.

FERNÁNDEZ-SANTIAGO, Miriam. Posthumanist Trauma: An Intrasectional Approach to Accountable Determinacy in Current North American Narrative. **Journal of English Studies**, v. 19, p. 73-95, 2021.

FIGUEIREDO, Camila. A Colagem em *Maus* e *À Sombra das Torres Ausentes*, de Art Spiegelman. **Aletria**, v. 23, n. 3, p. 129-140, set./dez. 2013.

FIGUIER, L. La Photographie. **Revue des Deux Mondes (1829-1971)**, v. 24, n. 1, p. 114-138, out. 1848.

FONTES FILHO, Osvaldo. Uma "Imagem Repensada Interminavelmente": Notas em Torno de Imagens Apesar de Tudo, de Georges Didi-Huberman. **História da Historiografia**, Ouro Preto, v. 14, n. 37, p. 201-219, set./dez. 2021.

GURAN, Milton. A Comunidade Tabom de Gana entra definitivamente em Cena. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 54, p. 367-373, 2016.

GURAN, Milton. Considerações sobre a Constituição e a Utilização de um Corpus Fotográfico na Pesquisa Antropológica. **Discursos Fotográficos**, v. 7, n. 10, p. 77-106, 2011.

GURAN, Milton. Le Reflux de la Traite Négrière: Les Agudas du Bénin, **Gradhiva**, v. 8, p. 87-95, 2008.

HAUDOT, Jonathan. Bande Dessinée et Témoignage: La Mise en Récit de la Shoah. **Hermès**, n. 54, p. 154-160, 2009.

LESHEM, Bar. Visualizing Superman: Artistic Strategizing in Early Representations of the Archetypal Man in Comic Books. **Arts**, v. 10, n. 62, p. 2-24, 2021.

MARTINS, Edson Ferreira. Machado de Assis, Leitor de Homero. **Clássica — Revista Brasileira de Estudos Clássicos,** v. 33, n. 1, p. 227-244, 2020.

PAULA, Marcelo Ferraz de. O Testemunho Oblíquo em *O que os Cegos estão Sonhando?*, de Noemi Jaffe, e *Maus*, de Art Spiegelman. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 55, p. 285-308, set./dez. 2018.

RAJKHOWA, Baishalee. Multimodal Stylistics in Graphic Novel: Understanding the Visual Language Syntax in Art Spiegelman's *Maus*. **International Journal of Linguistics, Literature and Translation (IJLLT)**, v. 4, n. 1, p. 45-51, nov. 2021.

RAUCH, André. Les Temps du Voyage en Zigzag de Rodolphe Töpffer. **Revue d'Histoire Culturelle**, v. 3, p. 1-21, out. 2021.

ROTHBERG, Michael. "We Were Talking Jewish": Art Spiegelman's "Maus" as "Holocaust" Production. **Contemporary Literature**, v. 35, n. 4, p. 661-687, 1994.

SHREIBER, Maeera Y. The End of Exile: Jewish Identity and Its Diasporic Poetics. **Modern Language Association (MLA)**, v. 113, n. 2, mar. 1998, p. 273-287.

SILVA, Cátia Ana Baldoino da. Duas Formas de Testemunho em Art Spiegelman: Análise das *Graphic Novels Maus* e *À Sombra das Torres Ausentes*. **Darandina Revista Eletrônica**, v. 10, n. 2, p. 1-17, 2017.

SOUZA, Cláudia. Fernando Pessoa e o Gênio Romântico. **Discurso**, v. 47, n. 1, p. 413-428, 2017.

STAMANT, Nicole. South Central Review, v. 32, n. 3, special issue: Graphic Representation: **Contemporary Graphic Narrative** (FALL 2015), p. 70-87, 2015.

STAUB, Michael E. The Shoah Goes on and on: Remembrance and Representation in Art Spiegelman's *Maus*. **Melus**, v. 20, n. 3, p. 33-46, 1995.

TILLEY, Carol L. Os Leitores de Histórias em Quadrinhos no Meio das Mentiras de Fredric Wertham. **9.ª Arte**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 9-17, mar. 2019.

WEINER, Robert. **Review of Up, Up and Oy Vey!**: How Jewish History, Culture, and Values Shaped the Comic Book Superhero, by S. Weinstein. **Melus**, v. 32, n. 3, p. 315-318, 2007.

DISSERTAÇÕES E TESES

BARROSO NETO, Cláudio da Costa. **(Re)Invenção de Identidades**: A Construção das Identidades de Judeus e Nazistas na Obra *Maus* de Art Spiegelman. Dissertação (Mestrado em História), Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), Campina Grande, 2012.

CARVALHO, Beatriz Sequeira de. **O Processo de Legitimação Cultural das Histórias em Quadrinhos**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação), Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2017.

CORREIA, Victor Vitório de Barros. **História em Quadrinhos, Memória em Quadrinhos**: A Representação do Trauma em *Maus* — A História de um Sobrevivente. Dissertação (Mestrado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, 2017.

CURI, Fabiano Andrade. ***Maus*, de Art Spiegelman**: Uma Outra História da Shoah. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária), Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 2009.

GALDINO, Evangley de Queiroz. **Ficção de Guerra**: *Maus*, de Art Spiegelman. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade), Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), Campina Grande, 2012.

MACIEL, Lucas Tadeu de Oliveira. **A Linguagem em *Maus* de Art Spiegelman**: Um Testemunho em Quadrinhos. Dissertação (Mestrado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Campo Grande, 2015.

MENEZES, Filipe Amaral Rocha de. **No Bestiário dos Campos, a Animalização do Homem**: Primo Levy, Yoram Kaniuk, Art Spiegelman. Tese (Doutorado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte (MG), 2023.

OLIVEIRA, Terezila Barra Silva de. **A Narrativa do Holocausto**: Realidade e Ficção no Repertório Literário dos Alunos da EJA. Dissertação (Mestrado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Juiz de Fora, 2019.

RAMIRO, Clívia. **Dimensões do Eu Contemporâneo nos Quadrinhos Autobiográficos**. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária), Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2014.

RODRIGUES, Danilo Pontes. **Estados Unidos Pós 11 de Setembro na História em Quadrinhos *In The Shadow of no Towers* de Art Spiegelman (2001-2004)**. Dissertação (Mestrado em História Social), Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, 2017.

VIEIRA, Isabela Rodrigues. **De Verme a Sobrevivente**: O Sujeito Discursivo em *Maus*, de Art Spiegelman. Dissertação (Mestrado em Letras), Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Guarulhos (SP), 2021.

OBRAS LITERÁRIAS

ASSIS, Machado de. **A Mão e a Luva**. Jandira: Principis, 2021.

ASSIS, Machado de. **A Mão e a Luva**. Porto Alegre: L&PM, 1999.

ASSIS, Machado de. **Helena**. São Paulo: Penguin Classics (Companhia das Letras), 2018.

ASSIS, Machado de. **Iaiá Garcia**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Jandira: Ciranda Cultural, 2019.

ASSIS, Machado de. **Quincas Borba**. São Paulo: Ática, 1981.

ASSIS, Machado de. **Ressurreição**. São Paulo: Ática, 1998.

AZEVEDO, Aluísio. **Casa de Pensão**. São Paulo: Ática, 1992.

AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. São Paulo: Penguin Classics (Companhia das Letras), 2016.

AZEVEDO, Aluísio. **O Mulato**. São Paulo: Ática, 1994.

BOTTON, Alain de. **A Arte de Viajar**. São Paulo: Intrínseca, 2012.

BURGESS, Anthony. **Laranja Mecânica**. São Paulo: Aleph, 2019.

CARROLL, Lewis. **Alice no País das Maravilhas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

FILHO, Manuel; SOUSA, Mauricio de.; ZIRALDO. **MMMMM**: Mônica e o Menino Maluquinho na Montanha Mágica. São Paulo: Melhoramentos, 2018.

FRANK, Anne. **O Diário de Anne Frank**. São Paulo: Record, 2010.

FREMDER, Camila. In: MAISTRE, Xavier de. **Viagem ao Redor do Meu Quarto**. São Paulo: Antofágica, 2023.

GARRETT, Almeida. **Viagens na Minha Terra**. São Paulo: Melhoramentos, 2015.

HAMMETT, Dashiell. **Continetal OP**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

HAMMETT, Dashiell. **Maldição em Família**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HAMMETT, Dashiell. **O Homem Magro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HAMMETT, Dashiell. **Seara Vermelha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HOMERO. **Ilíada**. Jandira: Principis, 2020.

LOBATO, Monteiro. **Cidades Mortas**. São Paulo: Globo, 2009.

LOBATO, Monteiro. **Reinações de Narizinho**. São Paulo: Globo, 2014.

MANN, Thomas. **A Montanha Mágica**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2016.

MAISTRE, Xavier de. **Viagem ao Redor do Meu Quarto**. São Paulo: Antofágica, 2023.

QUEIRÓS, Eça. **A Relíquia**. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2016.

QUEIRÓS, Eça. **O Primo Basílio**. Petrópolis: Vozes, 2017.

QUEIRÓS, Eça. **Os Maias**. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

REGO, José Lins do. **Fogo Morto**. São Paulo: Globo, 2021.

DICIONÁRIOS E OBRAS LÉXICAS

BUENO, Silveira. **Dicionário Inglês-Português**. São Paulo: FTD, 2007.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2010.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MICHAELIS. **Dicionário Escolar de Inglês**. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

OXFORD. **Dicionário Português-Inglês**. Oxford University Press, 2007.

SACCONI, Luiz Antonio. **Grande Dicionário Sacconi da Língua Portuguesa**. São Paulo: Nova Geração, 2010.

DISCOGRAFIA

Chimpin' The Blues. Jerry Zolten & R. Crumb. EUA: East River Records, 2013.

ARTIGOS EM JORNAIS, GAZETAS E PERIÓDICOS

Jornal **Calgary Herald** (Canadá), 30 de março de 2011.

Jornal de Notícias (Portugal), 1.º de fevereiro de 2011.

Jornal **Diario de Mallorca**, (Espanha), 1.º fevereiro de 2022.

Jornal **East Bay Times** (United States of America — USA), 28 de janeiro de 2022.

Jornal **El Economista** (México), 14 de agosto de 2018.

Jornal **El Economista** (México), 22 agosto de 2019.

Jornal **El País** (Espanha), 14 de fevereiro de 2022.

Jornal **Folha de S. Paulo**, 22 de dezembro de 1959.

Jornal **Folha de S. Paulo**, 8 de dezembro de 2013.

Jornal **Folha de S. Paulo***,* 24 de março de 2017.

Jornal **Folha de S. Paulo**, 15 de agosto de 2017.

Jornal **Folha de S. Paulo**, 31 de janeiro de 2022.

Jornal **Folha de S. Paulo**, 18 de julho de 2022.

Jornal **O Estado de S. Paulo**, 18 de junho de 1933.

Jornal **O Estado de S. Paulo**, 12 de março de 1946.

Jornal **O Estado de S. Paulo**, 10 de setembro de 1954.

Jornal **O Estado de S. Paulo**, 17 de julho de 1955.

Jornal **O Estado de S. Paulo**, 5 de fevereiro de 1957.

Jornal **O Estado de S. Paulo**, 9 de março de 1969.

Jornal **O Estado de S. Paulo**, 3 de outubro de 1987.

Jornal **O Estado de S. Paulo**, 6 de julho de 1989.

Jornal **O Estado de S. Paulo**, 30 de dezembro de 1989.

Jornal **O Estado de S. Paulo**, 12 de abril de 1992.

Jornal **O Estado de S. Paulo**, 4 de março de 1994.

Jornal **O Estado de S. Paulo**, 20 de outubro de 1994.

Jornal **O Estado de S. Paulo**, 13 de abril de 1995.

Jornal **O Estado de S. Paulo**, 9 de julho de 1995.

Jornal **O Estado de S. Paulo**, 10 de março de 1998.

Jornal **O Estado de S. Paulo**, 25 de abril de 1998.

Jornal **O Estado de S. Paulo**, 1.º de março de 2003.

Jornal **O Estado de São Paulo**, 4 de outubro de 2003.

Jornal **O Estado de S. Paulo**, 11 de setembro de 2004.

Jornal **O Estado de S. Paulo**, 16 de outubro de 2004.

Jornal **O Estado de S. Paulo**, 28 de novembro 2004.

Jornal **O Estado de S. Paulo**, 10 de julho de 2005.

Jornal **O Estado de S. Paulo**, 10 de novembro de 2011.

Jornal **O Estado de S. Paulo**, 29 de maio de 2012.

Jornal **O Estado de S. Paulo**, 10 de março de 2013.

Jornal **O Estado de S. Paulo**, 11 de outubro de 2020.

Jornal **O Estado de S. Paulo**, 11 de setembro de 2022.

Jornal **O Estado de S. Paulo**, 2 de janeiro de 2023.

Jornal **O Globo**, 22 de julho de 1948.

Jornal **O Globo**, 20 de junho de 1951.

Jornal **O Globo**, 24 de junho de 1952.

Jornal **O Globo**, 16 de fevereiro de 1976.

Jornal **O Globo**, 16 de novembro de 1987.

Jornal **O Globo**, 18 de janeiro de 1992.

Jornal **O Globo**, 9 de abril de 1998.

Jornal **O Globo**, 16 de abril de 1998.

Jornal **O Globo**, 4 de junho de 1998.

Jornal **O Globo**, 18 de setembro de 2004.

Jornal **O Globo**, 30 de agosto de 2010.

Jornal **O Globo**, 26 de maio de 2012.

Jornal **O Globo**, 18 de agosto de 2019.

Jornal **O Globo**, 10 de setembro de 2019.

Jornal **Politiken** (Dinamarca), 3 de dezembro de 2011.

Jornal **Politiken** (Dinamarca), 14 fevereiro de 2023.

Jornal **The Jerusalem Post** (Israel), English news, 9 de fevereiro de 2022.

Jornal **The Palm Beach Post** (United States of America — USA), 16 agosto de 2018.

Jornal **Waikato Times** (Nova Zelândia), 29 de janeiro de 2022.

QUADRINHOS E *GRAPHIC NOVELS*

Arcade: The Comics Revuen, n. 6. EUA: 1976.

A Saga do Tio Patinhas. São Paulo: Abril, 2017.

Cebolinha, ed. 1, 31 de janeiro de 1973.

Cebolinha, ed. 2, 31 de janeiro de 1973.

Cebolinha, ed. 3, 28 de fevereiro de 1973.

Cebolinha, ed. 4, 31 de março de 1973.

Cebolinha, ed. 5, 30 de abril de 1973.

Cebolinha, ed. 6, 31 de maio de 1973.

Cebolinha, ed. 8, 31 de julho de 1973.

Cebolinha, ed. 9, 31 de agosto de 1973.

Cebolinha, ed. 10, 30 de setembro de 1973.

CRUMB, Robert. **Blues**. São Paulo: Veneta, 2021.

CRUMB, Robert. **Fritz The Cat**. São Paulo: Conrad, 2004.

CRUMB, Robert. **Fritz The Cat (Foiled Journal)**. United Estates of America (USA): Flame Tree Gift, 2019.

CRUMB, Robert. **Fritz The No-Good**: From Fritz The Cat. German: Ballantine Books, 1972.

CRUMB, Robert. **The Complete Crumb Comics**, v. 3: Starring Fritz The Cat. United Estates of America (USA): Fantagraphics Books, 2013.

CRUMB, Robert. **The Complete Crumb Comics**, v. 8: The Death of Fritz The Cat. United Estates of America (USA): Fantagraphics Books, 2013.

CRUMB, Robert. **The Life and Death of Fritz The Cat**. United Estates of America (USA): Fantagraphics Books, 2017.

Era uma Vez na América. Roteiro: Giorgio Pezzin. Desenhos: Massimo De Vita. Disney. São Paulo: Abril, 2017.

GENDRY-KIM, Keum Suk. **Grama**. São Paulo: Pipoca e Nanquim, 2020.

Green Lantern (Lanterna Verde) Facsimile Edition (1960-1986) #85. EUA: DC Comics: 2019.

HEUVEL, Eric. **Segredo de Família**. Companhia das Letras, 2013.

Histórias de Cinema. Especial Disney. Caxias do Sul: Culturama, 2021.

Hully Gee It's the Yellow Kid, by Richard F Outcault's, abril de 2020.

Hully Gee Its The Yellow Kid. United States of America: Moordam, 2020.

KREITZ, Isabel. **Sorge, o Espião**. São Paulo: Veneta, 2015.

KURTZMAN, Harvey. **Little Annie Fanny**, Volume 1 (1962-1970). EUA: Dark Horse: 2000.

KURTZMAN, Harvey. **Little Annie Fanny**, Volume 2 (1970-1970). EUA: Dark Horse: 2016.

KURTZMAN, Harvey. **Little Annie Fanny**, Volume 3 (1970-1977). EUA: Dark Horse: 2015.

KURTZMAN, Harvey. **Little Annie Fanny**, Volume 4 (1978-1988). EUA: Dark Horse: 2017.

McCAY, Winsor. **Little Nemo**. e-artnow sro, 1907.

McCAY, Winsor. **Little Nemo**. e-artnow sro, 1909.

Mônica, ed. 1, 30 de abril de 1970.

Mônica, ed. 2, 31 de maio de 1970.

Mônica, ed. 3, 30 de junho de 1970.

Mônica, ed. 4, 31 de julho de 1970.

Mônica, ed. 5, 31 de agosto de 1970.

Mônica, ed. 6, 30 de setembro de 1970.

Mônica, ed. 7, 31 de outubro de 1970.

Mônica, ed. 8, 30 de novembro de 1970.

Mônica, ed. 9, 31 de dezembro de 1970.

O Filme Expressionista. In: **Histórias de Cinema**. Especial Disney. Caxias do Sul: Culturama, 2021.

O Grande Almanaque Disney, v. 14. Caxias do Sul: Culturama, 2022.

Os 80 Anos do Pato Donald. Disney. São Paulo: Editora Abril, 2017.

Pato Donald: Natal nas Montanhas. Carl Barkes. São Paulo: Abril, 2017.

Quino. **Toda Mafalda**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

SATRAPI, Marjane. **Persépolis**. São Paulo: Quadrinhos na Companhia, 2007.

SHUSTER, Joe; SIEGEL, Jerry. **Action Comics #1 (1938-2011)**. DC Comics, 2013.

SIMON, Joe; KIRBY, Jack. **Captain America Golden Age Masterworks**, v. 1. Marvel Marvel Entertainment, 2005.

SPIEGELMAN, Art. **Maus**: A Survivor's Tale I: My Father Bleeds History. New York: Pantheon Books, 2020.

SPIEGELMAN, Art. **Maus**: A Survivor's Tale II: And Here my Troubles Began. New York: Pantheon Books, 2021.

SPIEGELMAN, Art. **À Sombra das Torres Ausentes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SPIEGELMAN, Art. **Joca e a Caixa**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2011.

SPIEGELMAN, Art. **Maus**: A História de um Sobrevivente. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SPIEGELMAN, Art; MOULY, Françoise (Org.). **Little Lit**: Fábulas e Contos de Fadas em Quadrinhos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SPIEGELMAN, Art. **Metamaus**. São Paulo: Quadrinhos na Cia., 2022.

The Yellow Kid Comics Strips Rare Cartoon Collection Year 1895 to 1898, by Richard F Outcault's, julho de 2024.

Tio Patinhas. Edição n. 0. Caxias do Sul: Culturama, 2020.

TÖPFFER, Rodolphe. **Voyages en ZigZag**. Paris: Plon Frères, 1854.

Yellow Kid, n. 1, United States of America: Howard, Ainslee & Co., 1897.

Yellow Kid, n. 2, United States of America: Howard, Ainslee & Co., 1897.

Yellow Kid, n. 3, United States of America: Howard, Ainslee & Co., 1897.

Yellow Kid, n. 4, United States of America: Howard, Ainslee & Co., 1897.

Yellow Kid, n. 5, United States of America: Howard, Ainslee & Co., 1897.

Yellow Kid, n. 6, United States of America: Howard, Ainslee & Co., 1897.

Yellow Kid, n. 7, United States of America: Howard, Ainslee & Co., 1897.

Yellow Kid, n. 8, United States of America: Howard, Ainslee & Co., 1897.

Yellow Kid, n. 9, United States of America: Howard, Ainslee & Co., 1897.

REVISTAS E *MAGAZINES*

Mad Magazine (United States of America — USA), maio de 1954.

Mad Magazine (United States of America — USA), julho de 2013.

Mad Magazine (United States of America — USA), outubro de 2017.

Mad Magazine (United States of America — USA), maio de 2019.

Mad Magazine (United States of America — USA), maio de 2024.

Revista Fumetti, ed. 3, mar. 2018.

Revista Fumetti, ed. 4, abr. 2018.

Revista Fumetti, ed. 5, mai. 2018.

CINEMATOGRAFIA

A Lista de Schindler. Direção: Steven Spielberg, 1993.

A Vida é Bela. Direção: Roberto Benigni, 1997.

Laranja Mecânica. Direção: Stanley Kubrick, 1971.

Luzes da Cidade. Direção: Charles Chaplin, 1931.

O Fotógrafo de Mauthausen. Direção: Mar Targarona, 2018.

O Pianista. Direção: Roman Polanski, 2002.

Tempos Modernos. Direção: Charles Chaplin, 1936.

The Kid. Direção: Charles Chaplin, 1921.

WEBGRAFIA

CNN. ‘Napalm Gir’ at 50: The Story of the Vietnam War’s defining photo. Disponível em: https://edition.cnn.com/style/article/napalm-girl-50-snap/index.html. Acesso em: 19 abr. 2024.

CULTURAMA. Disponível em: https://www.assineculturama.com.br. Acesso em 23 dez. 2023.

EDITORA PANINI. Mauricio de Sousa Produções (MSP). Disponível em: https://panini.com.br/mauricio-de-sousa-producoes/graphics-mauricio-de-sousa-producoes. Acesso em: 22 dez. 2023.

GLOBO (G1). Justiça mantém decisão que proíbe a venda de livro de Adolf Hitler. Disponível em: https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2022/10/07/justica-mantem-decisao-que-proibe-a-venda-de-livro-de-adolf-hitler-em-site.ghtml. Acesso em: 19 mar. 2023.

NOUVELLE AQUITAINE TOURISME. Visit Angoulême, the international capital of comics. Disponível em: https://www.nouvelle-aquitaine-tourisme.com/en/angouleme. Acesso em 12 out. 2024.

O GLOBO. Foto Marcante de Execução de Vietcongue por General faz 50 anos. Disponível em: https://oglobo.globo.com/mundo/foto-marcante-de-execucao-de-vietcongue-por-general-faz-50-anos-22346531. Acesso em: 13 jul. 2024.

O GLOBO. ‘Garota Napalm’: Como está a Menina da Foto que Virou Símbolo da Guerra do Vietnã, há 50 anos. Disponível em: https://oglobo.globo.com/blogs/blog-do-acervo/post/2022/06/garota-napalm-como-esta-menina-da-foto-que-virou-simbolo-da-guerra-do-vietna-ha-50-anos.ghtml

PERSEE. Annales D'Histoire Économique et Sociale. Disponível em: https://www.persee.fr/collection/ahess. Acesso em 13 jun. 2024.

RFI. Angoulême se transforma em capital mundial das histórias em quadrinhos. Disponível em: https://www.rfi.fr/br/cultura/20160128-angouleme-se-transforma-novamente-em-capital-mundial-das-historias-em-quadrinhos. Acesso em: 12 out. 2024.

SERGIO BONELLI EDITORE. Disponível em: https://www.sergiobonelli.it/?refresh_ce. Acesso em: 23 dez. 2023.

UNIVERSO HQ. Disponível em: https://universohq.com. Acesso em: 22 dez. 2023.

VAGALUME. Eu Nasci Há Dez Mil Anos Atrás. Disponível em: https://www.vagalume.com.br/raul-seixas/eu-nasci-ha-dez-mil-anos-atras.html. Acesso em: 22 ago. 2024.

VAGALUME. I Was Born About Ten Thousand Years Ago. Disponível em: https://www.vagalume.com.br/elvis-presley/i-was-born-about-ten-thousand-years-ago-traducao.html. Acesso em: 22 ago. 2024.

VAGALUME. I Was Born About Ten Thousand Years Ago. Disponível em: https://www.vagalume.com.br/elvis-presley/i-was-born-about-ten-thousand-years-ago-traducao.html. Acesso em: 22 ago. 2024. Tradução: Vagalume.

WIKIPEDIA COMMONS. Newgate Exercise. Gustave Dore. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Newgate-prison-exercise-yard.jpg. Acesso em: 22 ago. 2024.

WIKIPEDIA COMMONS. Prisoners Exercising. Vicent Van Gogh. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Newgate-prison-exercise-yard.jpg. Acesso em 22 ago. 2024.

YOU TUBE. Mauricio de Sousa Produções (MSP). Disponível em: https://www.youtube.com/@mauriciodesousaproducoes/videos. Acesso em: 22 dez. 2023.

YOU TUBE. Legendando Podcasts. Stan Lee finalmente conta como criou o Homem-Aranha. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PLJuTi9O_g0. Acesso em: 22 dez. 2022.

YOU TUBE. Universo HQ. Disponível em: https://www.youtube.com/@universohq/videos. Acesso em 22 dez. 2023.

YOU TUBE. Entrevista com o Fotógrafo e Antropólogo Milton Guran. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wzbNz3dMvKE. Acesso em: 13 mai. 2024.

YOU TUBE. Milton Guran | No Olhar #10 | Fotografia Brasileira. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wzbNz3dMvKE. Acesso em: 19 mar. 2023.

ZERO HORA. Sancionada lei que proíbe comercialização e circulação do livro “Mein Kampf”, de Hitler, em Porto Alegre. Disponível em: https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-

alegre/noticia/2023/06/sancionada-lei-que-proibe-comercializacao-e-circulacao-do-livro-mein-kampf-de-hitler-em-porto-alegre-cliemcjm6002n01567kyvddwt.html. Acesso em: 19 mar. 2023.

LEGISLAÇÃO

BRASIL. Lei n. 14.038 de 17 de Agosto de 2020. Disponível em: https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LEI&numero=14038&ano=2020&ato=d4aMTTE1UMZpWTdeb. Acesso em: 19 mar. 2024.