

Ressonâncias do Trauma: Considerações Sobre Identidade Nas “Máscaras” de Maus, de Art Spiegelman

Felipe Vieira Paradizzo¹,

Resumo: A *graphic novel* de Art Spiegelman, *Maus*, alcançou entre o público e a crítica o reconhecimento que Will Eisner e outros importantes escritores de narrativa sequencial buscaram por algumas décadas. Este reconhecimento parece estar diretamente ligado a forma como Spiegelman registra em uma *graphic novel* a memória de seu pai, sobrevivente de Auschwitz, as ressonâncias do trauma na geração que sucedeu o Holocausto e a complexidade afetiva e ética de se abordar o *Shoah*. A partir do elemento “máscara”, o presente estudo pretende observar a relação entre tais questões em *Maus* e as estratégias éticas e políticas ativas por Spiegelman ao revisitar a memória e o trauma de Vladek Spiegelman, assim como os traços de identidade que as compõem. Para tal fim, tomaremos como base o pensamento de Theodor Adorno e os estudos de alguns de seus comentadores, como Jeanne Gagnebin e Márcio Seligmann-Silva.

Palavras-chave: Maus, Testemunho, *Shoah*, Art Spiegelman.

“Ach. When I think now of them, it still makes me cry...
look-even from my dead eye tears are coming out!”
(SPIEGELMAN, 1986, p. 84)

A aclamada *graphic novel* de Art Spiegelman se inicia com uma breve lição, um prelúdio para o primeiro volume de *Maus* (SPIEGELMAN, 1986), “*My Father Bleeds History*”, uma prévia da complexidade desta obra – da esfera autoral à ética e política –, que se tornaria um elemento fundamental para a maturidade das narrativas sequenciais. Art, ainda criança em Rego Park, relata a seu pai, Vladek Spiegelman, o incidente em que é abandonado por seus colegas e prontamente é questionado por ele: “Amigos? Seus amigos?... Se trancar elas em quarto sem comida por um semana... aí ia ver o que é amigo!” (SPIEGELMAN, 1986, p. 6). Nesta passagem introdutória de *Maus* está visível uma questão cara a Spiegelman, e que reflete um mecanismo que será utilizado por toda a narrativa, o diálogo intencional entre “individual” – a relação entre Art e Vladek, a história de Vladek, a busca de Art pela memória dos pais – e o “universal” – os horrores do Holocausto e os conflitos éticos e afetivos que orbitam a abordagem estética deste tema. O relato de infância de Spiegelman ilustra de forma incipiente um aspecto desta obra que se pretende aqui refletir: a presença da memória e as reverberações da experiência traumática da *Shoah* na “tarefa infinita” da geração “pós-Auschwitz” de abordar o Holocausto na “meta-*graphic novel*” do personagem/escritor Art Spiegelman. Para tal fim, tomaremos como norte a questão da identidade na “estratégia animal” de *Maus*.

Maus é certamente a obra que traz notoriedade a Art Spiegelman – já respeitado por seu trabalho como escritor e desenhista pelo público de “HQs” independentes –, e possivelmente, uma das primeiras *graphic novels* a ter sua “qualidade” reconhecida pelo adjetivo “literária”. Ativando uma série de gêneros narrativos em seu interior, *Maus* é uma das obras que melhor explorou as potencialidades da narrativa sequencial. Contudo, o que salta instantaneamente aos olhos do leitor é a forma como Spiegelman “retrata” judeus, poloneses, alemães, americanos e franceses, respectivamente, ratos, porcos, gatos, cães e sapos. Esta estratégia narrativa e, para algumas leituras, mimética, de Spiegelman, exige algumas considerações. A epígrafe do primeiro capítulo de *Maus* é uma citação de Hitler, “Sem dúvida, os judeus são uma raça, mas não são humanos.” (SPIEGELMAN, 1986, p. 2) Mais adiante, na epígrafe do segundo volume de *Maus*, Spiegelman cita uma passagem do artigo de jornal alemão da década de 30:

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! (SPIEGELMAN, 2005, p. 164)

Suely Aires Pontes, em “Mauschwitz: deslocamentos imaginários” (PONTES, 2007), reforça a percepção de que o “deslocamento imaginário” em questão seria, primordialmente, uma forma de Spiegelman subverter as associações entre judeus e ratos, a fim de problematizar a irresponsabilidade, no mínimo, da idéia de raça, colocando de forma imagética a barbárie das discriminações e da produção de estereótipos na Europa de Hitler, como o Spiegelman por diversas vezes se dirigiu a este momento histórico. As considerações de Aires Pontes são confirmadas pelas referências na *graphic novel* ao discurso nazista citado anteriormente e por Spiegelman no ensaio “Looney Tunes, Zionism and the Jewish Question” (SPIEGELMAN, 1998), em que o autor relata o processo de criação de *Maus* e reforça seu interesse por resistir e atacar as “metáforas de higiene”, que culminaram no Ziklon B, usando como arma o arsenal ideológico nazista.

A idéia embrionária de *Maus* surge em 1972 da relação que Art Spiegelman observou entre *Mickey Mouse* e os menestréis dos *cartoons* racistas do início do século XX. Inicialmente, Spiegelman pretendia produzir uma pequena história para a revista *Funny Animals*, problematizando por meio destas similaridades racistas da cultura popular estadunidense, a questão dos afro-americanos, tema de singular relevância na América dos anos setenta. Porém, segundo o autor, não havia de sua parte implicações políticas e afetivas necessárias para a confecção de um quadrinho com este teor “racial”. Desta forma, “intuitivamente” se deu um deslocamento do território temático de sua idéia inicial para seu próprio “background étnico”, como o próprio autor relata o momento de criação de *Maus*, a história de 1972, homônima à *graphic novel* de 1986. Spiegelman, muitos anos depois, percebe a falta de compromisso da publicação de 1972 com qualquer identidade judaica ou até mesmo com a história de sua família. Tratava-se de uma metáfora simples da questão opressor e oprimido, disparada pela propaganda nazista e por uma necessidade incipiente de entrar em contato com a experiência traumática de seus pais, experiência de que o autor afirmou ter pouco conhecimento na época. É importante notar as diferenças estéticas entre a publicação de 1972 em *Funny Animals* e as de 1978 em *Raw*, quando de fato *Maus*, como uma *graphic novel*, começa a tomar forma. É perceptível, na maneira como os personagens existem graficamente nas duas histórias, a diferença do traço de Spiegelman, os detalhes do desenho, a ironia intencional ao narrar o relato de seu pai como um conto de fadas em *Funny Animals* e a crueza de detalhes em *Maus*, que aproxima graficamente Art e Vladek, e de certa forma cria uma identidade comum aos personagens.



(SPIEGELMAN, 1972, p.1)

(SPIEGELMAN, 1986, p.108)

A mudança nos elementos gráficos de *Maus* denota o deslocamento real das implicações políticas e afetivas de Spiegelman, o que também pode ser observado temática e narrativamente, ao se analisar como a idéia original de uma simples alegoria começa a dar lugar a mecanismos e objetivos mais complexos. Spiegelman afirma, em autocrítica, que sua primeira visão de *Maus* era uma utilização irresponsável e confusa da metáfora universal de opressor e oprimido e que logo percebeu que o caminho da criação de *Maus* era o caminho por sua identidade.

A utilização de animais como metáfora do comportamento humano é consideravelmente recorrente nas manifestações populares e, aparentemente, desprezíveis dos “quadrinhos” norte-americanos. As *animal comics*¹ são, possivelmente, o momento mais fecundo deste fenômeno da indústria cultural que manufaturaria Mickey Mouse poucos anos mais tarde. Entretanto, a esta tradição não pertence *Maus*. Ao contrário, *Maus* por muitas vezes ilustra a preocupação de Spiegelman com os maniqueísmos que essa recorrência já causou. Na *graphic novel* judeus são ratos, assim como alemães são gatos, porém em nenhum momento os personagens apresentam características bestiais, ou referências cômicas e “espirituosas” a qualquer tipo de instinto ou algo que o valha. Mesmo que a rivalidade entre gatos e ratos, seja reconhecida, até pelo autor, *Maus* não parece contar com isto. Ao contrário, o estratagema de Spiegelman traz humanidade, até onde ela é permitida, aos personagens centrais do romance. Andreas Huyssen, no artigo “*Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno*” (HUYSEN, 2000), fornece uma leitura consideravelmente prudente sobre a “questão animal” em *Maus*:

A escolha pela mídia, a *animal comic*, é então conscientemente encenada e justificada na própria narrativa. Desenhar a história de seus pais e do holocausto como uma *animal comic* é a astúcia “odisséica” que permite Spiegelman escapar do terror da memória – e até mesmo da “pós-memória” nos termos de Marianne Hirsch – enquanto que a reencena mimeticamente. (HUYSEN, 2000, p. 74)

Márcio Seligmann-Silva, em “Apresentação da questão” (SELIGMANN-SILVA, 2003), aponta para como a literatura de testemunho é cortada por forças que – ao mesmo tempo em que impelem o testemunho, a necessidade de narrar a experiência – se defrontam com a “insuficiência da linguagem diante dos fatos (inenarráveis)” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 46) e da inverossimilhança destes relatos diante da dimensão das atrocidades do Holocausto. O abismo criado pela experiência do Holocausto, entre real, o vivido, e o verbal, o relato, exige que a arte encontre mecanismos de desafiar a insuficiência da linguagem. Diante disto, Seligmann-Silva, reconhece uma questão que é imposta ao relato testemunhal: é preciso “optar” entre “a ‘literalidade’ e a ‘ficção’ da narrativa” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 47). Visivelmente, há uma face testemunhal na obra de Spiegelman, o relato de Vladek. Porém, é possível que o trabalho de Art Spiegelman e Art, autor e personagem, também componha uma obra ligada ao testemunho, norteador tanto pelo relato das ressonâncias da *Shoah* nas gerações pós-Auschwitz, quanto pelo trabalho de decifrador de um código da “irrepresentabilidade” do trauma de seus pais.

Spiegelman utiliza de procedimentos singulares da narrativa sequencial para driblar, até onde é possível, a questão da inverossimilhança. Talvez habite nestes procedimentos a força esteticamente ativa da “estratégia animal” em *Maus*, na capacidade de incluir novas formas ficcionais na tradição dedicada a estas visitas da memória, a fim de fortalecer as implicações

¹ *Animal comic* é um gênero dos quadrinhos e tirinhas (*comics e strips*) norte-americanos que em uma primeira leitura apresenta personagens com personalidade antropomórfica e/ou simplesmente animais falantes. Algumas manifestações desse gênero continham considerável conteúdo racista ou simples ingenuidade proposital. Porém, *comics* como Krazy Kat, de George Herriman, influenciaram positivamente boa parte das *graphic novels* norte-americanas ao implodir as estruturas éticas e ideológicas fundadoras das *Animal comics* na América, propondo temáticas políticas e formatos inovadores que mudaram profundamente esta tradição.

éticas de sua obra e se avizinhar de um tipo de leitura estética do passado que, aparentemente, Seligmann-Silva tende a reconhecer como ativa, aquela cujos testemunhos são capazes de se opor “à ‘musealização’ do ocorrido: aquela que está vinculada a uma modalidade de memória que quer manter o passado ativo no presente.” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 57)

Na busca por esta força ativa em *Maus*, vejamos um elemento que a “estratégia animal” de Art Spiegelmann criou na imanenência da questão da identidade: a máscara. Os primeiros capítulos do Volume I de *Maus* exprimem com relativa clareza traços de sua “estratégia animal”. Ela seria primordialmente uma marca de raça e uma problematização da propaganda anti-semita nazista. Porém, em seu terceiro capítulo, “Prisioneiro de Guerra”, a parte gráfica da narrativa de Vladek, “disfarçado” de polonês em fuga da prisão de guerra, o mostra usando uma máscara de porco, uma referência à forma como os poloneses não judeus são apresentados pela “estratégia animal” de Spiegelman. Esta máscara não é apenas um detalhe. Concomitantemente ao mecanismo narrativo das histórias em quadrinhos, a máscara reforça a plataforma reflexiva sobre a atmosfera sectária da Polônia de 1939. Entretanto, seu uso se dá de forma pontual e só se repetirá no sexto e último capítulo do primeiro volume, *A Ratoeira*, quando Vladek e Anja Spiegelman tentam sobreviver e fugir da Polônia dominada pela Alemanha nazista. É interessante notar que em “*My Father Bleeds History*” (SPIEGELMAN, 1986) não há exatamente uma dedicação reflexiva de Spiegelman pela questão da identidade, como haverá em “*And Here My Troubles Began*” (SPIEGELMAN, 1991). A presença e o uso do elemento máscara nos dois volumes ilustram, também, o deslocamento temático que *Maus* sofreu como obra fechada, como compilação destas histórias.

Diante das poucas aparições da “máscara” em “*My Father Bleeds History*” é possível perceber que há neste procedimento uma reflexão sobre identidade arbitrariamente produzida pelo projeto nazista. Observemos uma manifestação da máscara no primeiro volume de *Maus*. No antepenúltimo “recordatório” desta sequência encontra-se a seguinte frase sob a imagem de Vladek olhando para a máscara de porco: “E assim ele me ajudou a voltar para o meu lado da Polônia.” (SPIEGELMAN, 1986, p. 60)



(SPIEGELMAN, 1986, p. 60)

A expressão “o meu lado da Polônia” pode ser uma chave de leitura para a máscara no primeiro volume de *Maus*. A máscara neste ponto da narrativa parece reafirmar toda proposta estética e ética contida na “estratégia animal”. Ela parece refletir um momento em que Vladek percebe a ruptura entre sua origem judia e sua nacionalidade polonesa, assim como aborda o mecanismo de segregação nazista e apresenta, nesta reflexão, a percepção que Spiegelman teoriza em “*Looney Tunes, Zionism and the Jewish Question*”: “A única estrada para o Universal está nas Especificidades.” (SPIEGELMAN, 1998, p.14). A máscara de porco, a máscara de polonês não judeu, é seu lado da Polônia, é aquilo que lhe é negado pela imposição de uma “raça” que marcaria a história para sempre. Assim, por mais que as primeiras histórias de *Maus* não façam abertamente

uso da “estratégia animal” como um questionador de identidade, estando muito mais relacionadas ao projeto da crítica às “metáforas da higienização”, as rápidas aparições da máscara parecem indicar um caminho em direção a esta discussão. É válido acrescentar que para Dominick LaCapra esta aparição do elemento máscara faz parte de uma atenção especial e uma crítica comedida aos poloneses que permeiam toda a *graphic novel*. LaCapra parece ver em tais críticas referências ao discurso de Claude Lanzmann no filme Shoah, que segundo o autor, co-responsabiliza e mostra uma Polônia onde predominaria “um virulento anti-semitismo e às vezes uma propensão a cooperar, ou pelo menos, apoiar as políticas dos nazistas” (LACAPRA, 1998, p. 166)



(SPIEGELMAN, 1986, p. 60)

Em 1991 foi publicado o segundo volume de *Maus*. Se o primeiro volume se assemelha com a parte da *graphic novel* publicada anteriormente, o segundo, “*And Here My Troubles Began*”, apresentará estratégias gráficas e narrativas absolutamente singulares. O título em inglês, *Auschwitz (Time Flies)* ativando a polissemia que há entre “voar” e “moscas” em inglês, somado à imagem de moscas em torno do título ilustrado, chama atenção. Na página seguinte moscas rodeiam o personagem, as repercussões de “*My Father Bleeds History*” também. Art, Art Spiegelman, ou ainda um novo personagem entre os dois, veste uma máscara de rato sobre o primeiro rosto humano que quase aparece no romance gráfico, e como quem comenta o passar do tempo com alguns de seus fragmentos diz:

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

Este, talvez novo, Art Spiegelman, parece falar de acontecimentos, de memórias e de tempo, que voam ao redor e através de *Maus*, o livro dentro do livro, da busca por uma relação com a história dos pais, com o pai, com uma própria identidade. Diante deste novo elemento que surge em uma atmosfera onírica, é preciso refletir em que medida estes fragmentos de tempo e memória que produziram *Maus*, produziram Art e rodeiam esta nova máscara, podem estar falando de identidade, questão que nos intriga por ora. Tomando tais fragmentos de tempo e memória como elementos constitutivos – de fatos íntimos e individuais a eventos como o massacre de judeus húngaros, passando pela experiência do pai em Auschwitz –, tanto a máscara quanto as moscas parecem fazer

emergir em uma simbologia ligada à questão da identidade que permeia *Maus*, algo que está a aproximar, até o ponto em que sejam indissociáveis, as marcas das experiências íntimas e subjetivas das “macrocatrizes” de uma época. Com esta aproximação, Spiegelman ultrapassa a história pessoal, um simples biografismo, o que permite a indagação: estaria nesta aproximação a condição em *Maus* para o que Gilles Deleuze chama de “enunciação literária”, o enunciado da potência política de um impessoal, da “singularidade no mais alto grau: um homem, uma mulher, um animal” (DELEUZE, 1997, p. 13)?

Art Spiegelman em “*Looney Tunes, Zionismo and the Jewish Question*” (SPIEGELMAN, 1998), fala de sua relação afetiva com os judeus não religiosos que, mesmo não se identificando como judeus, sofreram a perseguição e o massacre, o que acentua uma questão cara a Spiegelman, como o autor significa via Sartre, “Um judeu é alguém que outros chamam de um judeu.” (SPIEGELMAN, 1998, p. 15). É possível que esta “simpatia” se dê por identificação e apareça na nuvem virtual em volta de Art. Desta forma, não seria imprudente dizer que esta nova máscara, colocada sobre este possível novo personagem, faça uso da “estratégia animal” em *Maus* para fazer ver uma identidade produzida por tais tempos e memórias voadoras, uma identidade não individual, de ordem coletiva.

A sequência do segundo capítulo acrescenta questões a esta máscara. O pesadelo desembarca em uma entrevista. Repórteres de todas as partes do mundo, identificáveis pelas máscaras que portam, interrogam um terceiro protagonista entre Art e Art Spiegelman. É interessante sublinhar a presença de um repórter com máscara de rato levantando a questão de Israel. Porém, o que nos interessa mais propriamente é um tema que irá aparecer com muita força neste capítulo/análise: a preocupação de Spiegelman, autor, personagem e entre, com *Maus* sendo ou tornando-se um produto cultural a ser consumido, e de forma mais ampla, a preocupação com qual o valor ou sentido de *Maus* como obra cujo tema é a *Shoah*. Acuada pelo assédio dos repórteres, rodeado por moscas/memórias, sob uma montanha de corpos esqueléticos de judeus, “ratos” pela “estratégia animal”, como no clímax de seu pesadelo, este novo personagem é abordado por um sujeito de máscara indeterminável que propõe sociedade para venda de artigos relacionados a *Maus*. Em seguida, a cena se passa no consultório de Pavel, psicanalista de Art Spiegelman e judeu tcheco sobrevivente de Terezin e Auschwitz. Pavel, assim como este terceiro Spiegelman, veste uma máscara de rato. Porém, como atentamente mostrou Suely Aires Pontes, sua máscara é o rosto de Vladek. Com isto, a máscara de Pavel atualiza uma virtualidade composta por transferência, cicatrizes, experiências, traumas, tempo e memória, entre outros elementos compósitos da identidade a que ela remete. É entre estas máscaras que o mal-estar – cuja matriz edipiana, as reverberações da *Shoah* e a preocupação com os lugares éticos que *Maus* deveria ocupar – parece residir. Assim, esta máscara parece ganhar mais um elemento formalizador aparentemente indissociável da identidade que atualiza, a exigência paradoxal da arte “pós-Auschwitz” formuladas por Theodor Adorno a partir das quais Jeanne Gagnebin articula:

[...] lutar contra o esquecimento e o recalque, isto é, igualmente lutar contra a repetição e pela rememoração, mas não transformar a lembrança do horror em mais um produto cultural a ser consumido; evitar, portanto, que “o princípio de estilização artístico” torne Auschwitz representável, com sentido, assimilável, digerível, enfim, transforme Auschwitz em mercadoria que faz sucesso. [...] Desenha-se, assim, uma tarefa paradoxal de transmissão e de reconhecimento da irrepresentabilidade daquilo que, justamente, há de ser transmitido porque não pode ser esquecido. (GAGNEBIN, 2003, p. 106)

No decorrer de *Auschwitz (Time Flies)* é relatada a fase mais difícil de Vladek e Anja Spiegelman no *Lager*. É possível que haja um motivo para que o momento mais intolerável, chocante e delicado da história de Vladek e das vítimas do Holocausto seja precedido de uma análise, de uma marcação de identidade e de uma demonstração de consciência e assombro diante

da tarefa de narrar, especialmente da forma como Spiegelman o faz. Finalmente, é importante destacar que, nos últimos quadros do capítulo, Art e Françoise contemplam a noite da varanda cercados por insetos, graficamente as mesmas moscas que rodeiam o título, quando Françoise diz: “À noite é tão sossegado aqui... Quase impossível acreditar que algum dia existiu Auschwitz” (SPIEGELMAN, 2005, p. 234). Neste momento, Art incomodado com os insetos dispersamente concorda e saca um spray inseticida, aniquilando o inseto que vira centro de atenção do último quadro, e finaliza a página fora dos quadros no canto inferior direito, tornando-se um elemento ainda mais importante por ultrapassar o quadro, o espaço onde se dá a narrativa. Com isto, Spiegelman reafirma a importância deste capítulo, fechando-o em si, refletindo, onde foi mais fundamental em sua obra, sobre os afetos do tempo e da memória.

Art deu fim aos insetos que o atormentavam no pesadelo que abre o capítulo? Ou esta é uma estratégia, ainda animal, de problematizar um esquecimento que se dá cotidianamente e não impede que outras barbáries aconteçam? Ou, ainda, seria este evento uma autocritica de Spiegelman, colocando Art em uma possível posição de frivolidade perante o tema que aborda? Há muito a dizer em *Maus* e sobre *Maus*. O que é necessário dizer, e refletir ao dizer, pelo recorte da máscara – estando a máscara em diálogo com a questão da identidade não individual, produzida pela Shoah, pela luta por e contra esquecimentos –, é se *Maus* se trata de um esforço ativo. Por “esforço ativo” tomamos as considerações de Peter Pal Pelbart em artigo sobre os filmes de Claude Lanzmann e Hans Jürgen Syberberg (PELBART, 2000), respectivamente, *Shoah* e *Hitler, um filme da Alemanha*. Segundo o autor tal “atividade” mora no esforço de fazer levantar uma voz que não permita a indiferença. É fundamental diante de uma obra como *Maus* no questionarmos se há nela uma força que auxilia no trabalho de dar visibilidade a esta voz, de fazer como fazem os “escavadores de memória” como Foucault, na sua tarefa ingrata de despertar a memória, para que de fato esta voz seja uma afirmação da vida e que, como observa Jaime Ginzburg sobre o papel ético da obra de arte em Adorno, seja capaz de se “opor à hostilidade e à desumanização”. (Ginzburg, 2003, p. 68)

Referencias bibliográficas:

- DELEUZE, G. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- GAGNEBIN, J. “Após Auschwitz”. In: SELIGMANN-SILVA, M (Org.). *In: História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. 89-110.
- GINZBURG, J. “Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios” Alea [online]. 2003, v. 5 n. 1, p. 61-69.
- HUYSEN, A. “Of Mice and Mimesis: Reading Spiegelman with Adorno”. In: *New German Critique*, No. 81, *Dialectic of Enlightenment*. 65-82, 2000. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/488546>>.
- LACAPRA, D. *History and Memory after Auschwitz*. Ithaca: Cornell University Press, 1998.
- ORVELL, M. “Krazy Kat, Maus, and the Contemporary Fiction Cartoon. In: *American Literary History*”, Vol. 4, No. 1: 110-128, 1992. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/489940>>.
- PELBART, P. “Cinema e holocausto”. In: SELIGMANN-SILVA, M (Org.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 171-183.
- PONTES, S. “Mauschwitz: deslocamentos imaginários”, *Imaginário (USP)*, v. 14, p. 27-41, 2007.
- SELIGMANN-SILVA, M. “Reflexões sobre a Memória, a História e o Esquecimento”. In: SELIGMANN-SILVA, M (Org.). *História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 59-88.
- SPIEGELMAN, A. *Art Spiegelman: Comix, Graphics, Essays & Scraps (From Maus to Now to Maus to Now)*. New York: Centrale dell’Arte’s, 1998.
- _____. *Maus: A Survivor's Tale*. New York: Pantheon, 1986.
- _____. *Maus II: A Survivor's Tale. And Here My Troubles Began*. New York: Pantheon, 1991.
- _____. *Maus: a história de um sobrevivente*. Tradução de Antônio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- STAUB, M. “The Shoah Goes on and on: Remembrance and Representation in Art Spiegelman's Maus”. In: MELUS, Vol. 20, No. 3, *History and Memory*. 33-46, 1995. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/467741>>.

XII Congresso Internacional da ABRALIC
Centro, Centros – Ética, Estética

18 a 22 de julho de 2011
UFPR – Curitiba, Brasil

i **Felipe PARADIZZO**, Mestre em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
E-mail: felipeparadizzo@gmail.com