

Questões sobre (auto)biografia: as modernas representações do holocausto em *Maus*, de Art Spiegelman, e em *Os emigrantes*, de W. G. Sebald

Larissa Silva Nascimento (UEG)

Michelle dos Santos (UEG)

Resumo

Este artigo procura investigar como representantes, testemunhas e personagens do Holocausto tiveram os seus significados expandidos para além da convencional imagem do judeu sobrevivente e, também, como essa ampliação proporcionou uma modificação do pacto autobiográfico e do modo de se fazer autobiografias e biografias. Para tanto, analisa *Maus* (2005), de Art Spiegelman, e *Os emigrantes* (2009), de W. G. Sebald, valendo-se ainda de outros livros que se mostram pertinentes ao debate. Nota-se que, na contemporaneidade, as incessantes autobiografias tradicionais, que têm como modelo o romance *É isto um homem?* (1947) escrito por Primo Levi, deram lugar a um misto de discurso em primeira e terceira pessoa, de passado e presente, de realidade e ficção. Com a popularização do tema Holocausto como objeto de trabalho artístico, houve concomitantemente uma expansão das possibilidades representativas de tal acontecimento. Além da importante inclusão da imagem ao texto em prosa, Sebald e Spiegelman assinalam que o século XXI elegeu como porta-voz, para a representação desse fato social complexo e traumático para o ocidente, os filhos do Holocausto, ou seja, a geração posterior à Segunda Guerra Mundial. Sendo assim, busca-se compreender as modernas ferramentas e possibilidades que estão à disposição do escritor no processo de representação do Holocausto, enfocando, especialmente, questões sobre (auto)biografias.

Palavras-chave: Holocausto; (Auto)biografia; Representação; Testemunho; Pós-memória.

Abstract

This article intends to investigate how Holocaust's representatives, witnesses and characters had their meanings expanded beyond the conventional image of the survivor Jew, and also, how this expansion has provided a modification in the autobiographical pact and in the way that autobiographies and biographies are made. To this end, it will examine the works *Maus* (2005), written by Art Spiegelman, and *Emigrants* (2009), by W. G. Sebald, and also making use of other books relevant to the debate. It's notable that, in contemporary times, the incessant traditional autobiographies, that has as model the novel *Is that a man?* (1947) written by Primo Levi, gave place to a mixture of first and third person speech, of past and present, reality and fiction. With the popularization of Holocaust as an artwork subject, there was, concomitantly, an expansion of the representative possibilities of such event. Besides the important inclusion of image in the prose, Sebald and Spiegelman show that the XXI century elected as spokesperson, for the representation of this social fact that is complex and traumatic for the occident, the sons of the Holocaust, that is, the generation after the Second World War. Therefore, we seek to understand the modern tools and possibilities that are available to the writer in the of Holocaust's representation process, focusing specially issues about (auto)biographies.

Keywords: Holocaust; (Auto)biography; Representation; Testimony; Post-memory.

1. Da língua iídiche (dialeto do alemão falado por judeus, muito usado nos campos de concentração), significa calamidade, catástrofe.
2. LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*, 2008, p. 72.
3. *Ibidem*, p. 73.
4. O termo romance gráfico é uma tradução do conceito *graphic novel* cunhado por Will Eisner, no livro *Quadrinhos e Arte Sequencial*. Romance gráfico é uma forma de classificar um tipo de produção de quadrinhos de alta qualidade e se destina ao público adulto que invoca a literatura e tem caráter biográfico e romanesco. O texto escrito por Eddie Campbell, denominado *Manifesto Graphic Novel*, assinala que os romances gráficos tratam de um atual movimento dos quadrinhos, não é uma forma estática, mas sim um evento contínuo de definição flexível. Segundo Campbell, os romances gráficos não possuem caráter consumista, não visam lucros, e sim procuram produzir uma arte em um nível mais significativo.

A respeito das representações literárias contemporâneas sobre o Holocausto, percebe-se que houve uma transformação do pacto autobiográfico. As interpretações sobre o referido tema, para as quais o gênero autobiográfico foi largamente empregado para se dar autoridade aos representantes de um evento traumático, tornaram-se maleáveis. Com a morte de grande parte dos sobreviventes e das testemunhas oculares, com o distanciamento do ocorrido, com as comemorações pelos 70 anos do início da Segunda Guerra Mundial e, ainda, com o Holocausto se tornando um explícito objeto da cultura de massa, as formas de representações literárias e artísticas foram expandidas. Nesse momento, por exemplo, quem passa a representar a *Shoah* é a segunda geração: filhos de sobreviventes, como Art Spiegelman, e também W. G. Sebald, cujo pai foi um soldado alemão que serviu à causa nazista.

Philippe Lejeune, no livro *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*, expõe seu conceito de que uma autobiografia exige um pacto de confiança entre o leitor e o escritor. Em seu trabalho inicial, de 1971, Lejeune demonstra uma “recorrência obstinada de um certo tipo de discurso dirigido ao leitor, o que chamei ‘pacto autobiográfico’. [...] um ato de linguagem, performativo, que fazia o que dizia. Era uma promessa”². Contudo, em 2001 com essa ideia já reelaborada, o autor passou a entender que no “pacto autobiográfico, como aliás em qualquer ‘contrato de leitura’, há uma simples proposta que só envolve o autor: o leitor fica livre para ler ou não e, sobretudo, para ler como quiser”³. Isto é, o pacto só acontece se o leitor se dispuser a cumpri-lo, exigindo-se, assim, reciprocidade. De 1971 até 2001, o conceito de autobiografia foi ampliado através, por exemplo, da criação de outros termos que designam esse tipo de narrativa para fugir de conceitualizações padronizadas que costumam trazer limitações, como “relatos de vida”, “escritas do eu” e “escritas de si”.

Dessa maneira, em relação às representações contemporâneas do Holocausto, nota-se que aquilo que deveria ser uma simples autobiografia está sendo narrado por intermédio de um terceiro, que conta a história a seu modo, por meio de testemunhos recolhidos. Como se nota no romance gráfico⁴, escrito por Art Spiegelman, intitulado *Maus* (2005), embasado no testemunho de seu pai, pois sua mãe já havia se suicidado na época do processo de construção da obra. Spiegelman (1948) é um judeu sueco, naturalizado estadunidense, filho de judeus poloneses sobreviventes de *Auschwitz*, chamados Vladek e Anja Spiegelman. Em 1992, Art ganhou o Prêmio Pulitzer pela obra completa, até hoje a única história em quadrinhos que mereceu a honra de receber este prêmio. *Maus* é um quadrinho auto-

biográfico, pois o ilustrador expressa sua conturbada vivência ao lado de seu pai e o sofrimento causado pelo trauma de seus progenitores, que, de certa forma, também é seu. O livro é ainda biográfico por apresentar a perseguição que Vladek sofreu desde o início da guerra e que culminou no seu confinamento em Auschwitz. Art Spiegelman retrata a luta que seu pai travou contra a morte, a sua persistente vontade de viver. A retórica do fato está presente no texto, atendendo o que se espera da literatura de testemunho, porém, isso não acontece em *Os emigrantes*, de W. G. Sebald.

Art Spiegelman, que é reconhecido como um cartunista de vanguarda, utiliza o antropomorfismo⁵ para representar seus personagens: os judeus são ratos; os alemães, gatos; os poloneses, porcos; os estadunidenses, cachorros; os franceses, sapos; os ciganos, borboletas; os suíços, alces; os russos, ursos; e os britânicos são peixes. *Maus*, que significa rato em alemão e parodia concepções prefixadas, lugares comuns sobre o Holocausto, é uma obra cheia de alusões. Nem sempre apenas ratos são exterminados, e há ainda corpos de gatos alemães e de porcos poloneses esparramados pelo chão dos campos de concentração. O estilo gráfico de *Maus* é o contraste entre o preto e o branco, pois a intenção é fornecer a sensação amarga da vida nos campos de concentração. Na obra há dois tempos narrativos interpolados: o passado, referente aos relatos de Vladek sobre o Holocausto (1939-1945), reestruturado pela habilidade literária e gráfica de Art, e o presente, construído mediante a convivência entre o quadrinista e seu pai durante a produção do quadrinho – este é momento do testemunho e da lembrança que se dá no presente em direção ao passado.

Art Spiegelman utiliza o requadro, o contorno que define o limite de cada quadrinho, como recurso narrativo para marcar a mudança de tempos, já que dois tempos paralelos são narrados. O contraste entre as duas imagens abaixo expressa, claramente, como é feita a transição do tempo passado para o presente. O passado, ocorrido entre 1939-1945, repleto de guerras e de opressão, é representado por um traço rígido e reto em forma de retângulo ou de quadrado. Contudo, quando Art volta para o presente, no momento da recordação e da narração feita pelo seu pai, esses quadrinhos costumam ser retratados com o requadro eliminado, sem traçado, para expressar fluidez, o que é exemplificado pela Figura 1 a seguir. Isto dá a ilusão de espaço ilimitado⁶, pois, no presente, as situações estão se desenrolando, não há nada de concreto e de definido por “o que aconteceu”, mas, sim, é tempo do que “está acontecendo”, do que está se definindo continuamente.

5. Art Spiegelman concede a seus personagens feições de animais de acordo com as posições sociais e políticas, extremamente ligadas à nacionalidade, que nazistas e judeus assumiram durante a Segunda Guerra Mundial.

6. Cf. EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*, 1999.

Figura 1 - Do passado para o presente: 1) a reconstrução da guerra entre Polônia e Alemanha; 2) o relato de pai para filho sobre o conflito.



SPIEGELMAN, Art. *Maus: a história de um sobrevivente*. Trad. Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 47.

De acordo com as imagens acima, nota-se que a parte que reconstrói os eventos ocorridos entre 1939-1945 é densa e aflitiva, como é perceptível pelo aspecto gráfico. O preto e branco dos desenhos, com fundos bem definidos e traçados, trazem uma cinzenta atmosfera de dor e sofrimento que, às vezes, chega a sufocar o leitor pelo excesso de informação. Já no presente, em que não há requadro, retratam-se, em sua maioria, ambientes aconchegantes, nos quais o fundo branco predomina, o que demonstra um ambiente mais livre e menos repressor. Na Figura 1, Vladek está narrando o conflito inicial entre poloneses e alemães de 1939, batalha que durou pouco, pois logo os poloneses foram derrotados. No primeiro quadrinho, está o jovem Vladek uniformizado, atuando em meio à floresta como soldado polonês, e, no segundo, sem requadro, ele já idoso narra para Art como foi feito o treinamento para se participar desse conflito. No presente, os cenários são formados pelos cômodos e móveis da casa e por jardins, ambientes familiares, já no passado, a paisagem se torna áspera, repleta de uniformes listrados e com planos de fundo aterrorizantes, como se vê na Figura 2, abaixo.

Figura 2 - Do passado para o presente: 1) o cenário aterrorizador em Auschwitz; 2) narração de experiências vividas em Auschwitz.



Ibidem, p. 187.

Na narração feita da Segunda Guerra, costuma-se retratar espaços fechados, como os *bunkers*⁷ ou o bloco no qual os prisioneiros dormiam em Auschwitz, para se transmitir as sensações de confinamento e encerramento. Nos blocos, eram feitas inspeções para se averiguar a ausência de algum prisioneiro, situação que está sendo representada no primeiro quadrinho da Figura 2. Nessa ocasião, Vladek narra como foi capturado pela Gestapo. Ele teve a intenção de fugir da perseguição nazista emigrando para a Hungria, mas os poloneses que lhe haviam providenciado passagens e disfarce o traíram ao avisar para a Gestapo sobre a presença de judeus escondidos no trem. Foi desse modo que Vladek e Anja Spiegelman acabaram chegando a Auschwitz, e não na, até então, liberta Hungria. Nas histórias sobre o passado, quando há um ambiente aberto, a chaminé isolada expressa claramente o destino dos judeus: os crematórios.

Winfried Georg Maximilian Sebald (1944-2001), mais conhecido por W. G. Sebald, também é filho de um indivíduo que participou do Holocausto, tal como Art Spiegelman. Portanto, como já dito, pode-se afirmar que Spiegelman e Sebald são filhos do Holocausto, já que fazem parte da geração posterior à Segunda Guerra Mundial e carregam consigo uma bagagem familiar sobre esse evento trágico da história do século XX. Sebald é um alemão não judeu, vindo de uma família

7. *Bunker* designa os esconderijos feitos em porões ou sótãos muito utilizados durante a Segunda Guerra Mundial. Tanto os perseguidos judeus quanto os nazistas e o próprio Hitler recorreram a esta estratégia quando a derrota era iminente; eles usufruíram dessa construção para não serem capturados.

8. MCCULLOH, Mark R. *Understanding W. G. Sebald*, 2003, p. 16 (tradução nossa). No original: “he always considered himself a guest in his adoptive homeland”.

católica, que emigrou buscando a sensação de pertencimento, passou grande parte da sua vida na França e tinha a Inglaterra como seu lar adotivo. Entretanto, “ele sempre se considerou um convidado na sua terra adotiva”⁸, a sensação de desterro provocada pela emigração fez parte da sua vida. Seu pai, Georg Sebald, servia o exército quando o Partido Nacional Socialista Alemão, comandado por Hitler, teve maioria no Congresso, em 1933. Desse modo, por causa da ausência de seu pai, que foi soldado durante a Segunda Guerra, W. G. Sebald foi educado por seu avô, Josef Engelhofer.

Ao se conhecer um pouco sobre a biografia de Sebald, percebe-se que os representantes da *Shoah*, o narrador/autor e seus personagens, foram ampliados de forma substancial, tanto em relação à geração a que pertenceram, quanto em relação à crença que possuíam. Os personagens em *Os emigrantes* (2009) são judeus que não vivenciaram diretamente o Holocausto. De fato, são emigrantes, tal qual o escritor, que fugiram da perseguição, não são sobreviventes propriamente ditos de acordo com a acepção convencional, como são os pais de Art Spiegelman. Alguns, mesmo possuindo ascendência judaica distante, não deixaram de ser vítimas ou possíveis testemunhas. Vale notar que o narrador de *Os emigrantes* tem origens católicas, assim como o escritor Sebald, e não é judeu. Assim, a possibilidade de fala é expandida a não hebreus e não sobreviventes, no sentido convencional do termo.

Em *Os emigrantes*, a partir da convergência entre texto em prosa e fotografias em preto e branco, Sebald apresenta a vida de quatro judeus (conhecidos do narrador) que emigraram para escapar do recorrente antissemitismo do século XX. O primeiro emigrante é o Dr. Selwyn, um lituano que se mudou para Londres com a família para fugir da perseguição nazista. O segundo é Paul Breyter, professor do narrador durante o primário, que emigrou para Suíça. O terceiro é Ambros Adelwarth, tio-avô do narrador, que emigrou para os Estados Unidos da América, em Nova York, e se tornou mordomo de uma rica família judia de banqueiros. Por fim, Max Aurach é um pintor judeu alemão, de Munique na Alemanha, e emigra para a Inglaterra, porém em sua terra natal deixa seus pais que logo foram deportados e mortos em um campo de concentração. Dessa forma, o livro em questão não é uma releitura da memória de um ente familiar, como fez Art Spiegelman, e, sim, quatro “biografias” feitas a partir de personagens ficcionais que se misturam a alguns indivíduos reais. Isto é, além da expansão do representante, daquele que fala ou pode falar sobre o Holocausto, outra ampliação foi concebida, a da categoria (realidade ou ficção), já que o leitor pode encarar o texto como “pura ficção”, e não mais como literatura testemunhal, na qual a referência à realidade é expressivamente exigida, como ocorreu em *Maus*.

Em *Os emigrantes*, nos termos de Wolfgang Iser, há o “desnudamento de sua ficcionalidade”: “De tais modalidades de ficção, as ficções do texto ficcional da literatura se diferenciam pelo desnudamento de sua ficcionalidade”⁹. Apesar de Sebald apresentar sua obra literária como ficção, diferentemente de Art Spiegelman que requeria a retórica do fato, ele ainda assim busca passar um “efeito de real”¹⁰ para parodiar a sensação de veracidade despertada no leitor. A obra deve ser encarada *como se* fosse realidade. E deve ser colocado um parêntese em torno do texto que demonstre a ficcionalidade do relato ali contido, conceitos que retomam Wolfgang Iser: “a realidade representada no texto não deve ser tomada como tal; ela é referência de algo que ela não é, mesmo se este algo se torna representável por ela”¹¹.

Contudo, Sebald traz o “efeito de real” como um artifício para fazer alusão às obras que tratam do Holocausto, dentre as quais as biografias e as autobiografias são os gêneros que mais satisfazem a expectativa do leitor. Sebald descreve de forma minuciosa os seus quatro emigrantes, trazendo até mesmo fotografias de casas e ambientes frequentados por estes. Há um jogo irônico que é um dos aspectos característicos da literatura documental contemporânea, aquela que passa a impressão de ser construída tendo por base fatos reais, mas que, na verdade, é elaborada por meio de seleções e combinações ficcionais que pretendem passar a sensação de realidade.

Como, atualmente, são os filhos do Holocausto que falam sobre tal evento, em *Os emigrantes*, ocorre algo parecido. O narrador conta a história de vida de quatro judeus e também, de certo modo, um pouco da sua própria biografia no momento em que recolhe relatos contidos em diários, fotos e pessoas. Nota-se que Sebald transita entre o discurso em primeira pessoa (autobiografia) e em terceira pessoa (biografia). Na passagem a seguir, Dr. Selwyn, usando “eu”, relata a sua experiência com o nazismo: “Os anos da Segunda Guerra e suas décadas seguintes foram para mim uma época cega e nefasta, sobre a qual não seria capaz de dizer nada, mesmo se quisesse”¹².

No trecho seguinte há o narrador, utilizando “ele”, um discurso em terceira pessoa, para descrever as atitudes excêntricas de Selwyn: “De algum modo me dou bem com eles [os animais e plantas], disse Dr. Selwyn com um sorriso inescrutável, e, levantando-se, estendeu a mão em despedida”¹³. A figura 3 abaixo é a primeira imagem que aparece antes mesmo do início da narração em texto sobre a vida do médico que imigrou para a Inglaterra, o que prenuncia o trágico destino deste personagem.

9. ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*, 2002. v. 2, p. 970.

10. BARTHES, Roland. O efeito de real. *O rumor da língua*, 1984, p. 131-136.

11. ISER, Wolfgang, op. cit., p. 973.

12. SEBALD, W. G. *Os emigrantes: quatro narrativas longas*, 2009, p. 27.

13. *Ibidem*, p. 27.

Figura 3 – O refúgio do Dr. Selwyn, o ermitão.



SEBALD, W. G. *Os emigrantes: quatro narrativas longas*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 9.

Dr. Selwyn se tornou, com a solidão surgida com o passar dos anos, um ermitão. Sem a esposa, sem os amigos, ele encontrou seu único abrigo e companhia em meio a plantas e animais. O próprio narrador afirma que a casa desse personagem era coberta pela natureza verdejante: “na face norte, onde os tijolos tinham esverdeado e uma hera mosqueada cobria parcialmente os muros, uma trilha revestida de musgo passava ao lado da entrada de serviço”¹⁴. Desse modo, a fotografia acima profetiza o futuro desse personagem que, além de passar o resto dos seus dias de vida rodeado pela natureza, também passaria por isso depois de sua morte. Somente por meio do sepultamento este personagem faria, definitivamente, parte da natureza.

Dr. Selwyn completou o seu isolamento da sociedade após ter se matado com um tiro de espingarda. Desse modo, seus restos mortais vão estar, para sempre, enterrados debaixo do gramado desse cemitério. O enquadramento da fotografia revela a preferência desse personagem pelos componentes naturais. No centro e no alto da imagem, há uma gigantesca e volumosa árvore que recobre a maior parcela do ambiente fotografado e que está cercada por lápides – o elemento principal são as plantas. Os cadáveres dos seres humanos que estão enterrados são a informação secundária, assim os itens naturais (árvores, galhos e gramado) chamam mais atenção.

Observa-se que também na morte apenas as plantas e os animais fizeram companhia ao Dr. Selwyn, não houve familiares para chorar sobre seu túmulo. Pode-se dizer que depois da dor e da perseguição que a cinzenta sociedade ocidental civilizada impôs a sua comunidade, de judeus, somente a natureza poderia representar um refúgio para o Dr. Selwyn, e apenas ali ele gostaria de estar.

Nota-se que o autor/narrador reconstrói a biografia dos emigrantes a partir da sua própria percepção sobre os testemunhos desses personagens e de seus conhecidos. A narrativa é estruturada tanto na primeira pessoa – para o relato dos emigrantes ou dos amigos e familiares deles, ou ainda do próprio narrador, sendo que Sebald não utiliza o travessão para anunciar que se trata de uma fala – como com o discurso em terceira pessoa – que se refere à história de vida dos quatro emigrantes, pois eles são o objeto de investigação do narrador.

O pacto autobiográfico foi modificado, segundo as limitações da definição inicial, pois na literatura contemporânea sobre o Holocausto não há, claramente, uma autobiografia, e, sim, uma mistura entre biografia e autobiografia, entre a biografia dos protagonistas (Vladek, e os quatro emigrantes) e a autobiografia dos narradores (Art Spiegelman e o narrador forjado por Sebald). Assim, o pacto com o leitor procederá de modo diverso do que se dá com uma autobiografia tradicional. Em *É isto um homem?*, escrito por Primo Levi, sobrevivente direto do Holocausto, obra que foi publicada originalmente em 1947, no imediato pós-guerra, e é compreendida como o modelo de uma autobiografia tradicional, para o pacto se estabelecer seria necessário confiar apenas em Primo Levi. Enquanto em *Maus*, a confiança do leitor deve ser depositada em Art e em Vladek Spiegelman; e em *Os emigrantes*, deve-se confiar no narrador e nos relatos dos quatro emigrantes e no das pessoas que os conheceram.

A linguagem testemunhal se expande, primeiramente, de falantes reais para personagens ficcionais criados no jogo narrativo: de Vladek, “sobrevivente autêntico”, para os emigrantes concebidos por Sebald, como vítimas indiretas do Holocausto. Depois, a memória passa dos pais para os filhos: vai de Vladek Spiegelman para o filho Art Spiegelman; e de George Sebald, soldado nazista, para o filho W. G. Sebald. O parentesco, que revela um passado próximo, motiva Sebald e Art a se interessarem pelo Holocausto. Há uma “memória quase que herdada”¹⁵, que passa de geração para geração: de pais para filhos e até netos. Por fim, é importante entender que “a arte da memória, assim como a literatura de testemunho, é uma arte da leitura de cicatrizes”¹⁶, ou seja, os testemunhos estão intimamente ligados à subjetividade e, especificamente, ao sofrimento experimentado por vítimas e testemunhas.

15. Cf. POLLACK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, 1992, p. 200-212.

16. SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, Memória, Literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*, 2003, p. 56.

17. Ver HIRSCH, Marianne. *Family Frames, Photography Narrative and Postmemory*, 1997, p. 22 e VECCHI, Roberto. Rastos que não se apagam: a pós-memória e a salvação do não vivenciado nos anos do autoritarismo. In: *Letterature d'America: Rivista Trimestrale*, 2010, 87-105.

18. SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, 2007, p. 93.

19. *Ibidem*, p. 94.

Essa ideia de uma tradição compartilhada entre membros familiares também remete ao conceito de pós-memória. O prefixo “pós”, leva-nos à categoria de memória trabalhada proficuamente não apenas por Roberto Vecchi, mas também por Marianne Hirsch, dois pensadores que se destacam no cenário da crítica literária contemporânea ao se debruçarem sobre as formas particulares de identificação, adoção ou projeção de reminiscências entre gerações. Pensada a partir de reflexões acerca dos filhos dos sobreviventes do Holocausto, a noção de pós-memória se relaciona a experiências de indivíduos que cresceram completamente envolvidos por narrativas traumáticas da geração anterior. Estes sujeitos de segunda geração não testemunharam eventos traumáticos, como os campos de trabalho forçado e extermínio industrial, em primeira mão, no entanto, acabaram definindo a própria história por tais relatos e ligações pessoais. A herança familiar compulsiva e a transmissão cultural e emotiva do trauma constituem as forças motrizes da pós-memória. Assim, representações de sobreviventes e testemunhas do passado puderam moldar o presente de seus descendentes. Falar desse tipo de memória é falar de histórias pessoais esvaziadas pelos acontecimentos anteriores ao seu nascimento¹⁷.

Segundo Beatriz Sarlo, este termo refere-se ao “caso dos filhos que reconstituem as experiências dos pais, apoiados na memória deles, mas não só nela. A pós-memória, que tem a memória em seu centro, seria a reconstituição memorialística da memória de fatos recentes não vividos pelo sujeito que os reconstitui”¹⁸, ou vividos apenas indiretamente. Desse modo, o filho assume o compromisso afetivo de manter vivas as lembranças de seu pai. Sarlo reconhece essa evidente mediação do testemunho nos quadrinhos *Maus*: “O que faz Art Spiegelman senão pôr em cena, numa história em quadrinhos, os avatares específicos da construção de uma ‘história oral’ em que sua subjetividade está envolvida, já que se trata de sua própria família?”¹⁹.

Em *Maus*, há um quadrinho específico (segue abaixo) que demonstra como Art foi afetado pelo trauma que seus pais sofreram durante a vigência do nazismo. Esse é o único momento em que Art usa a máscara de rato, enxergando-se apenas como a representação de um “rato” hebreu, o que sugere que, nesse momento, ele não se considera um judeu de fato, pois somente atua como um, mascarando-se. Art não é um sobrevivente do Holocausto e como, atualmente, grande parte da identidade judaica está relacionada a esse evento, ele apenas pode se mascarar de judeu para produzir sua obra. De acordo com essa perspectiva, o ilustrador não se associa completamente à personalidade judaica, pois não vivenciou os horrores dos campos de concentração, não experimentou

a perseguição nazista como seus pais e seu irmão mais velho, Richie, que morreu durante a guerra.

Figura 4 – A morte como herança.



SPIEGELMAN, Art. Ibidem, 2005, p. 201.

Como se percebe na Figura 11, Art carrega a bagagem do sofrimento proporcionado aos judeus pelos nazistas, pois perto de si, além da tenebrosa pilha de corpos macilentos de “ratos” judeus sobre a qual há insetos parasitando, aparece uma janela (que está no plano de fundo do quadrinho) em que se percebe uma torre de vigilância e as cercas de arame farpado de Auschwitz. Nota-se, ainda, pela fala do personagem evidente na figura acima, que Art, ao relembrar o suicídio de sua mãe em maio de 1968, considera que sua herança são a depressão e a morte. Anja Spiegelman, apesar de ter sobrevivido aos campos, acabou tirando sua própria vida vinte e três anos depois. Portanto, ela não resistiu à máquina de morte nazista posta em movimento em 1939, mas que perdurou muito além da vitória dos aliados.

Para se entender por que o Holocausto se tornou um dos espetáculos (trágicos) da sociedade contemporânea, e o processo que levou a essa transformação do pacto autobiográfico, é preciso analisar a reabilitação da memória das vítimas da *Shoah*. O trauma recente e/ou a ausência de voz ativa para tais testemunhos pode ser uma explicação para o inicial silencia-

20. POLLACK, Michael, op. cit., p. 206.

21. A Guerra de Suez teve início em outubro de 1956, quando Israel, com o apoio da França e do Reino Unido, que utilizavam o canal para ter acesso ao comércio oriental, declarou guerra ao Egito. Este país tinha nacionalizado o canal de Suez e fechado o porto de Eilat, o que ameaçava os projetos de Israel de irrigação do deserto do Negev, e cortava o seu único contato com o mar Vermelho, no golfo de Aqaba. Em contrapartida, com a guerra, Israel pôde conquistar a península do Sinai e controlar o Golfo de Aqaba, reabrindo o porto de Eilat.

22. Karl Adolf Eichmann foi o grande responsável pela logística de extermínio de milhões de pessoas durante o Holocausto, em particular dos judeus, que foi chamada de “Solução Final”, sendo por isso conhecido, frequentemente, como o executor-chefe do Terceiro Reich. Adolf Eichmann foi julgado em Israel, em um processo que começou em 11 de fevereiro de 1961. Foi acusado de 15 ofensas criminosas, incluindo as acusações de crimes contra a Humanidade, de crimes contra o povo judeu, e de pertencer a uma organização criminosa. Foi condenado em todas as acusações e recebeu a sentença de morte – a única pena de morte civil alguma vez levada a cabo em Israel – em 2 de dezembro de 1961. Foi enforcado poucos minutos depois da meia-noite de 1 de junho de 1962, na prisão de Ramla, perto de Tel Aviv.

mento em relação ao Holocausto. Nos termos de Michel Pollack, “o silêncio parece se impor a todos aqueles que querem evitar culpar as vítimas. E algumas vítimas, que compartilham essa mesma lembrança ‘comprometedora’, preferem, elas também, guardar silêncio”²⁰. Os países europeus mais afetados pela Segunda Guerra Mundial calavam-se pelo constrangimento do horror. Nessa circunstância as vítimas tinham que ser inseridas na sociedade novamente e alguns indivíduos envolvidos no nazismo também faziam parte da reconstrução do país. No pós-guerra, as vítimas do Holocausto se constrangiam pelo passado de perseguição, e os alemães por terem sido a população que arquitetou tal tragédia.

A “memória envergonhada”, conceito de Pollack, foi uma das principais razões para o silêncio, que demonstrava uma dificuldade de aceitação, vinda especialmente dos alemães, por terem sido os produtores dos campos de concentração e de extermínio. Foi nesse contexto, de silenciamento causado pelo constrangimento imediato, que Primo Levi produziu sua autobiografia, *É isto um homem?*, na qual há somente o convencional texto em prosa, diferentemente de *Maus* e *Os emigrantes* em que a imagem está inserida no texto literário. Talvez por isso apresente menos inovações do que as outras duas obras aqui estudadas, que já são da década de 1990, momento em que a categoria memória já conhecia ampla popularidade, especialmente se relacionada às representações do Holocausto. *É isto um homem?* foi publicado em poucos países em 1947, e só foi publicado na Itália, país de origem de Levi, por volta da década de 1970. Com *O diário de Anne Frank*, publicado em 1945, aconteceu o mesmo. Contudo, posteriormente, chegou a ser considerado o segundo livro mais vendido no mundo depois da Bíblia.

O Holocausto começou a ter seu terreno cultural e social expandido e a ostentar imensa notoriedade e visibilidade, que perduram hoje ainda, devido à Guerra de Suez²¹, que houve entre Israel e Egito, em 1956; e depois por causa do julgamento de Adolf Eichmann²² acontecido em Israel, em 1961. É nesse ambiente que tal memória passa a ser cada vez mais evocada: Israel, depois da Guerra dos Seis Dias²³, torna-se um forte Estado, tanto militar quanto culturalmente, assim sua ideologia nacional é fundada na rememoração do passado de perseguição.

Neste clima político e devido à união estrategicamente formulada entre Israel e EUA, visto que os judeus estadunidenses que emigraram para América, durante a perseguição nazista, mantinham contato com israelenses, segundo Norman Finkelstein, os judeus deixaram de ser vítimas margina-

lizadas, ou seja, passaram a ter expressão política e artística no mundo. Portanto, esse ambiente propício tornou o Holocausto um “paradoxo de uma utilização que faz com que o genocídio seja ao mesmo tempo um momento sagrado da história, um argumento muito profano e até uma ocasião de turismo e comércio”²⁴.

O evento, inclusive, impulsionou a ascensão da história oral e vice-versa. Na década de 1970, o testemunho se tornou um extraordinário objeto para a historiografia, quando transformado em fonte. A história do tempo presente se tornou um dos principais campos de interesse na tentativa de se compreender acontecimentos modernos, como as duas guerras mundiais, os genocídios empreendidos por Stalin e, principalmente, o Holocausto nazista. Presencia-se, hoje em dia, uma “guinada subjetiva”²⁵ que privilegia o passado. No momento em que os projetos coletivos que ambicionavam o futuro, tais como o nazismo e o comunismo, se mostram infrutíferos, há um retorno às lembranças subjetivas, havendo uma reabilitação da história oral. Essa abordagem incentiva a grande produção e publicação de biografias e de autobiografias.

A “era do testemunho” foi estabelecida como uma forma de evidenciar testemunhas até então pouco reconhecidas. Anteriormente, o historiador tinha o papel primordial de narrar os fatos que aconteceram, e os testemunhos eram reconhecidos e selecionados por ele. Contudo, a partir dos anos 1970, a testemunha ocular teve maior autoridade para narrar suas memórias que, de certa forma, eram mais comoventes, já que havia a força proporcionada pelo “eu estive lá”, diferentemente da história exposta pelo historiador. O próprio Art Spiegelman, em *Maus*, consagra o auge da história oral ao utilizar o seu símbolo, o gravador, nas conversas que tem com seu pai.

De acordo com François Hartog, em seu ensaio *A testemunha e o historiador*, no atual momento pós-moderno, há uma tensão entre historiador e testemunha: “o olho do historiador, portanto, contra o ouvido das testemunhas”²⁶. Atualmente, quando um sobrevivente relata o Holocausto é mais reconfortante e acalentador do que um historiógrafo. Hartog descreve uma preferência pelo testemunho direto em relação ao testemunho transformado em fonte pelo qual a história é recontada por meio de um profissional proveniente da Academia, como se fazia antes. Esta mudança veio à tona com a “era do testemunho”, momento em que “o Holocausto interativo e a domicílio”²⁷ é consumido como produto da cultura de massa. Como diz Márcio Seligmann-Silva, “a literatura de testemunho é [...] uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e faz com que toda a história da literatura – após 200 anos de autorreferência – seja revista a par-

23. A Guerra dos Seis Dias foi um conflito armado entre Israel e alguns países árabes, como o Egito, a Jordânia e a Síria, que foram apoiados por Iraque, Kuwait, Arábia Saudita, Argélia e Sudão. A grande tensão e as disputas que envolviam o conflito fizeram com que Israel, em 1967, surpreendesse os países árabes ao lançar um ataque preventivo e arrasador.

24. VIDAL-NAQUET, Pierre. *Os assassinos da memória: o revisionismo na história*, 1988, p. 146-147.

25. Cf. SARLO, Beatriz, op. cit., 2007.

26. HARTOG, François. A testemunha e o historiador. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). *Fronteiras do milênio*, 2001, p. 26.

27. *Ibidem*, p. 16.

28. SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.), op. cit., p. 377.

29. Steve Spielberg é um empresário e cineasta judeu estadunidense mundialmente conhecido por ter dirigido o filme *A lista de Schindler*, no qual narra a história de um empresário alemão (Schindler) que protege milhares de judeus contra a Solução Final. A ordem era esvaziar o Gueto de Cracóvia e enviar os judeus para um campo de trabalho forçado em Plaszow. Contudo, Schindler, comovido com o sofrimento dos judeus, utiliza a sua fábrica para abrigá-los e, assim, salvar inúmeras famílias, gastando toda a sua fortuna e correndo o risco de ser denunciado e morto.

30. SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.), op. cit., p. 80.

31. Cf. VECCHI, Roberto. Barbárie e representação: o silêncio da testemunha. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). *Fronteiras do milênio*, 2001.

tir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o ‘real’²⁸. Em 1994, Steve Spielberg²⁹ cria a instituição *Survivors of the Shoah Visual History Foundation* com a intenção de contar as histórias de cada vítima, mesmo das que já testemunharam, e estes testemunhos seriam acessados *on-line* e em *CD-ROM*.

Na obra *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*, Márcio Seligmann-Silva cita Annette Wieviorka, historiadora francesa cuja obra, *L’ère du témoin*, fala justamente dessa nova ordem histórica do registro dos fatos. A particularidade e a fragmentação são aspectos próprios do testemunho que não pretende mais alcançar a universalidade, como ambicionava a historiografia positivista do século XIX. Segundo Wieviorka, no que se refere à *Shoah*, “a história ideal – irrealizável por ser, ao mesmo tempo, insuportável e longa demais – seria a narração individualizada de seis milhões de mortos”³⁰. Só assim a representação total da *Shoah* seria teoricamente alcançada, ambição compreensível, mas impossível de se realizar, a menos que os mortos exauridos pela fumaça dos crematórios pudessem se reconstituir e assim dar seus testemunhos. Essa é a ideia que caracteriza a expressão “testemunha integral”, lembrada por Roberto Vecchi³¹.

Sendo assim, como foi assinalado acima, a difusão do Holocausto nos meios de comunicação social e cultural proporcionou a ampliação do conceito de pacto autobiográfico, e só depois dessa popularização que tal ‘tema delicado’ pôde ser representado por um não judeu, por uma não testemunha ou por uma não vítima e, mesmo assim, obter o reconhecimento de sua validade e de sua força, como se passa com W. G. Sebald.

Um bom exemplo da expansão que o número de representantes do Holocausto sofreu, possibilitando outros relatos que não são somente os dos judeus que sobreviveram a este evento, é o livro *O Menino do Pijama Listrado*, escrito por John Boyne, publicado em 2006 e, em 2008, adaptado para o cinema por Mark Herman. Boyne é um irlandês não judeu que não possui nenhum envolvimento direto com o Holocausto e que conheceu a fama hollywoodiana após o sucesso de sua trama nas telonas. Contudo, este livro não obteve reconhecimento, pelo menos não significativo, vindo da comunidade acadêmica e de círculos intelectuais. Portanto, com isso se percebe a existência de um período de transição, no qual o testemunho autêntico de um sobrevivente ainda é mais requisitado em certos ambientes, como em alguns meios acadêmicos, sendo, em outros nichos, menos exigido, como é o caso da indústria da cultura de massa. No primeiro caso, a realidade do fato é solicitada, no segundo caso, assume-se o *status* da ficção livremente.

O apelo à retórica do fato levou escritores a cometerem fraudes biográficas, a se passarem por judeus para terem a autoridade esperada para se falar do assunto e, assim, poder causar o “efeito de real” no público, sendo persuasivos e eficazes. Este é o caso do livro *Fragments*, publicado em 1995 e cujo autor seria um judeu suíço sobrevivente do Holocausto chamado Benjamin Wilkomirski. Mas, depois do lançamento, a farsa caiu por terra. Descobriu-se que o autor se chamava Bruno Grosjean e que, depois de receber o nome dos pais adotivos, tornou-se Bruno Doessekker. Descobriu-se ainda que ele era protestante e que apenas conheceu os campos de concentração como turista e investigador da história do Holocausto.

É de se ressaltar que, antes de se desvendar que a obra era apócrifa, sua recepção foi extremamente favorável, o livro logo entrou no *rank* de leitura obrigatória nos *Holocaust Studies*. Márcio Seligmann-Silva afirma que há uma “conjunção única presente nessa obra entre encenação do trabalho da memória e as imagens mais fortes jamais descritas pelos verdadeiros sobreviventes”³². Contudo, depois de a farsa ser desvendada, a obra foi escondida debaixo do tapete, os elogios foram exilados pelos discursos comprometidos com a moral da memória.

Outra obra literária bastante polêmica é *O tambor*, publicado em 1959, escrito pelo intelectual alemão Günter Grass. A obra conta a história de Oskar, um interno de um hospício que almeja permanecer eternamente criança e que, por isso, vive durante muito tempo tendo o corpo de um menino de três anos, contudo a maturidade de um adulto. Oskar toca seu tambor para ressuscitar suas lembranças e as de seus familiares, assim construindo um universo fantástico e misterioso. É considerada uma literatura do Holocausto porque reúne relatos de pessoas que tiveram envolvimento, como algoz ou como vítima, com as atrocidades cometidas durante a Segunda Guerra Mundial. Por exemplo, um dos personagens é um músico que mudou de vida para se tornar um membro paramilitar nazista da SA³³, e que depois de contribuir para o nazismo, caiu em decadência. Günter ganhou o Prêmio Nobel de Literatura em 1999 e a sua obra deu projeção internacional à literatura alemã do pós-guerra. Em 1979, o livro foi adaptado para o cinema e ganhou o Oscar e a Palma de Ouro, em Cannes.

Entretanto, seis décadas passadas desde a publicação desse livro, Günter assumiu que havia sido um membro da Waffen-SS durante os últimos meses da guerra, quando contava com 17 anos. Essa descoberta gerou inúmeras polêmicas. O escritor português José Saramago declarou: “nunca separei o escritor da pessoa que o escritor é. A responsabilidade de um é a responsabilidade de outro”. O presidente polonês em exercício na época, Lech Walesa, chegou a recomendar que Grass perdesse o título de cidadão honorário de Gdansk, cidade polonesa e cidade natal de Grass, que se naturalizou alemão durante a

32. SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.), op. cit., p. 381.

33. Inicialmente a força paramilitar nazista era a SA (*Sturmabteilung*), ou “Divisões de Assalto”, que utilizava o terror junto aos inimigos dos nazistas e era vista como semi-independente e uma ameaça ao poder de Hitler. Assim, aos poucos a SA foi substituída pela SS, um grupo de elite que contava com homens racialmente selecionados e disciplinados.

34. TUSZYNSKA, Katarzyna. Em Gdansk, uma nova galeria celebra a arte de Günter Grass, 2009, s/p.

35. COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, 2001, p. 222.

Segunda Guerra Mundial. Depois que a poeira baixou, a sugestão foi esquecida e Grass agora possui uma nova galeria em sua homenagem em tal lugar. E essa cidade é, por vezes, chamada de “cidade-Grass”³⁴.

Outro texto que pode ser citado é intitulado *Yosel Rakover volta-se para Deus*, publicado, em 1946, no *Yiddische Zeitung*, de Buenos Aires, e escrito por Zvi Kolitz, judeu lituano que rogava em favor do Estado de Israel e que lá morava desde 1940. A obra trata do sofrimento de um judeu que vivia os tormentos do Gueto de Varsóvia e que recorre a Deus, como um último recurso para a sua sobrevivência. Em 1953, foi republicada, já sem o nome do autor, na revista israelense *Die Goldene Kiet*, e depois, na revista francesa *La Terre retrouvée*. Foi ainda transmitida pela Rádio de Berlim. Prontamente, a obra foi aclamada por causa de sua veracidade, sendo considerada um dos grandes exemplares da literatura de testemunho apesar de o autor não ter testemunhado, como seu personagem principal, a vida nos guetos nazistas. Zvi Kolitz reivindicou a autoria, porém até hoje o texto é estrategicamente publicado sem o nome “Zvi Kolitz” ser indicado como o do autor. Aqui, a ficção se torna realidade, visto que se trata de um texto acolhido pelas comunidades judaicas e não repudiado, como aconteceu com o anterior *Fragments* e com a obra chamada *O anjo na cerca*.

Vale a pena lembrar que, nas representações literárias do Holocausto, a diferenciação entre realidade e ficção é cada vez mais complexa, ambas interagem, sendo problemático separá-las, uma vez que “hoje em dia, a própria história é lida cada vez com mais frequência como se fosse literatura, como se o contexto fosse necessariamente texto”³⁵. Esses casos de fraudes biográficas e de escamoteação do escritor e de suas origens expressam o quão precário é exigir que somente sobreviventes (judeus) representem o Holocausto, respeitando-se com isso a “realidade”, pois os meios de comunicação e a mídia, em geral, podem ser facilmente manipulados a depender do nível de influência dos autores. As comunidades judaicas podem, perfeitamente, ser enganadas, como foi mostrado nos casos descritos acima, e, quando a farsa é revelada, os críticos que aplaudiram tais obras são tomados pelo constrangimento.

A partir da convergência entre imagem e texto está claro que a “realidade” pode ser facilmente construída por meio de fotografias, diários, desenhos, como foi o caso no livro *Os emigrantes*. Todavia, a “verdade dos fatos” também pode ser estabelecida através de políticas de influência e de favorecimentos pessoais, principalmente quando a fonte das informações é a mídia. Tanto que ela é atualmente, sem dúvida, um dos principais guardiões da memória, e não mais os trovadores e as avós. Por isso, é importante se criticar e/ou

discutir as abordagens que os *mass media* providenciam para determinados assuntos, aqui no caso o Holocausto.

Segundo Beatriz Sarlo, há um estatuto de verdade inquestionável atribuído ao testemunho, sendo que a confiança irrestrita e total no relato decorre da marca presencial, isto é, da presença de uma testemunha que viveu determinado acontecimento, do “eu estive lá”. A narrativa em primeira pessoa transforma o testemunho em “ícone de Verdade”³⁶. Esses casos de fraudes biográficas comprovam que o “efeito de real” pode ser prontamente obtido por meio de uma série de estratégias narrativas e descritivas, por isso obras de ficção podem ser consideradas verdadeiros relatos testemunhais, ludibriando até os mais habilidosos peritos que buscam a verdade dos fatos. Os testemunhos são representações da realidade, que variam de acordo com o sujeito que narra, assim a confiança inquestionável no discurso em primeira pessoa não deve ser proclamada sem problematizações.

Sabe-se que as representações sobre Auschwitz demonstram “a existência do impossível, a negação mais radical da contingência – portanto, a necessidade mais absoluta”³⁷. Por isso, o sobrevivente carrega dentro de si uma necessidade latente de testemunhar as atrocidades cometidas nos campos de concentração. Relaciona-se com isso a decisão de Primo Levi assim que se viu liberto da perseguição nazista: abandonou a química e se dedicou à escrita, se tornou um escritor. Desde então, o autor não parou de publicar livros e de relatar, em entrevistas, suas histórias como prisioneiro. E essa necessidade imperiosa de narrar a exterminação em massa e os horrores perpetrados pelos nazistas, que causaram uma grande onda de imigrantes que buscavam refúgio em outros países, também foi urgente para Art Spiegelman e W. G. Sebald. É como se eles, como frutos da geração posterior à Segunda Guerra Mundial, não pudessem escapar do dramático destino de reviver e testemunhar a tragédia vivida por seus pais que assolou a Europa, principalmente a Alemanha e seus países vizinhos, entre os anos de 1939-1945.

A despeito das dificuldades impostas ou surgidas espontaneamente, o Holocausto deve ser repassado e divulgado constantemente para se evitar o esquecimento do evento. Grande parte da intenção que está por trás da difusão da *Shoah* remete ao medo de esquecê-la, à luta contra a amnésia. A paisagem, principalmente a urbana, da Alemanha está repleta de monumentos, de placas comemorativas e de “lápides tumulares espalhadas pelas calçadas, sobre as quais o pedestre tropeça”³⁸. Esses túmulos são feitos por 2711 cubos de concreto, distribuídos em 90 mil metros quadrados do *Memorial do Holocausto*, em Berlim.

36. SARLO, Beatriz, op. cit., p. 19.

37. AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*, 2008, p. 149.

38. CIZMECIOGLU, Aygül. *Pequenas e grandes lembranças do Holocausto*, 2004.

Os judeus são historicamente “os perseguidos”, o que forjou, com o passar dos anos, uma resistência própria. Há uma solidariedade que está baseada em memórias mútuas e compartilhadas, o que acaba por formar uma comunidade imaginada, ou seja, um grupo que se reconhece e se auxilia mesmo quando os integrantes não são tão próximos uns dos outros, assim como acontece com uma família. Como diz Márcio Seligmann-Silva, “a religião judaica é antes de mais nada estruturada no culto da memória”³⁹. Portanto, a manutenção da recordação e da tradição é um antigo objetivo professado pela religião judaica, aliás, tal comunidade é conhecida por fazer sobressaltar o aspecto religioso sobre os demais, como nacionalidade, etnia, raça: são antes judeus estadunidenses do que estadunidenses judeus.

Faz parte do ser judeu relembrar o passado, especialmente, aquelas histórias que estão relacionadas aos massacres e às perseguições, o que é o caso do Holocausto. Contudo e nada obstante, é importante reafirmar que, contemporaneamente, para as representações desse acontecimento histórico foram habilitadas outras vozes, testemunhas e falantes, como foi demonstrado por Art Spiegelman e W. G. Sebald, que expressam uma alternativa em relação ao judeu sobrevivente, que era convencionalmente requisitado no imediato pós-guerra. Além da inserção da imagem ao texto e da interação entre realidade e ficção, *Maus* e *Os emigrantes* assinalam que as possibilidades representativas do Holocausto foram expandidas também pela inclusão de outros porta-vozes para esse acontecimento – como não judeus e sim cristãos, imigrantes e não vítimas diretas desse evento, filhos da geração posterior e não tradicionais sobreviventes – que estruturam testemunhos alternativos e modernos.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

BARTHES, Roland. O efeito de real. *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.

CIZMECIOGLU, Aygül. *Pequenas e grandes lembranças do Holocausto*, 2004. Disponível em: http://www.dw-world.de/popups/popup_printcontent/0,,1233191,00.html. Acesso em: 22 fev.2011.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Mourão e Consuelo Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. Trad. Luís Carlos Borges. 3º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GÜNTER Grass. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/G%C3%BCnter_Grass. Acesso em: 8 mar. 2012.

HARTOG, François. A testemunha e o historiador. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). *Fronteiras do milênio*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.

HIRSCH, Marianne. *Family Frames, Photography Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MCCULLOH, Mark R. *Understanding W. G. Sebald*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 2003.

NASCIMENTO, Lyslei. Memórias e testemunhos: a Shoah e o dever da memória. *Ipotesi: Revista de Estudos Literários (UFJF)*, Juiz de Fora, v. 11, p. 89-103, 2008.

POLLACK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SEBALD, W. G. *Os emigrantes: quatro narrativas longas*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, Memória, Literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

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

TUSZYNSKA, Katarzyna. Em Gdansk, uma nova galeria celebra a arte de Günter Grass. *Deutsche Welle*, 2009. Disponível em: <http://www.dw.de/dw/article/0,,4895953,00.html>. Acesso em: 20 abr. 2012.

UNITED States Holocaust Memorial Museum. Disponível em: <http://www.ushmm.org/>. Acesso em: 20 jan. 2012.

VECCHI, Roberto. Barbárie e representação: o silêncio da testemunha. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). *Fronteiras do milênio*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.

VECCHI, Roberto. Rastos que não se apagam: a pós-memória e a salvação do não vivenciado nos anos do autoritarismo. In: *Letterature d'America: Rivista Trimestrale*, Roma, XXX, n^o 130, 2010, 87-105.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *Os assassinos da memória: o revisionismo na história*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1988.