



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS

GUSTAVO REIS GONÇALVES

**O TESTEMUNHO ARBITER, O AURICULAR CAMINHO DA MEMÓRIA: O OUVIR
E O REPRODUZIR EM *MAUS* DE ART SPIEGELMAN E EM *I WAS A CHILD OF
HOLOCAUST SURVIVORS* DE BERNICE EISENSTEIN**

Belém – PA

2023

GUSTAVO REIS GONÇALVES

**O TESTEMUNHO ARBITER, O AURICULAR CAMINHO DA MEMÓRIA: O OUVIR
E O REPRODUZIR EM *MAUS* DE ART SPIEGELMAN E EM *I WAS A CHILD OF
HOLOCAUST SURVIVORS* DE BERNICE EISENSTEIN**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Pará, na área de Estudos Literários, linha de pesquisa em Literatura, Memórias e Identidades, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Dra. Alessandra Fabrícia Conde da Silva

Coorientador: Dr. Carlos Augusto Sarmiento-Pantoja.

Belém – PA

2023

FICHA CATALOGRÁFICA

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

- G635t Gonçalves, Gustavo Reis.
O testemunho arbiter, o auricular caminho da memória: : o ouvir e o reproduzir em Maus de Art Spiegelman e em I Was a Child of Holocaust Survivors de Bernice Eisenstein / Gustavo Reis Gonçalves. — 2023.
104 f. : il. color.
- Orientador(a): Prof^a. Dra. Alessandra Fabrícia Conde da Silva
Coorientador(a): Prof. Dr. Carlos Augusto Nascimento Sarmiento-pantoja
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, Belém, 2023.
1. Memória e testemunho. 2. Arbiter. 3. Shoah . 4. I was a child of holocaust survivors. 5. Maus. I. Título.

CDD 801.959

GUSTAVO REIS GONÇALVES

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Pará, na área de Estudos Literários, linha de pesquisa em Literatura, Memórias e Identidades, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Dra. Alessandra Fabrícia Conde da Silva

Coorientador: Dr. Carlos Augusto Sarmiento-Pantoja.

Banca examinadora

Dr. Norival Bottos Júnior (UFAM)

Dra. Ana Lilia Carvalho Rocha (UFPA)

Este trabalho dedico a todos aqueles que sucumbiram nos Campos

Aqueles que trouxeram a código o que viveram

Aqueles que não falaram, mas que tem suas memórias vivas nas narrativas de outrem

A todos aqueles que não deixam que as memórias se percam

AGRADECIMENTOS

Gostaria de primeiramente agradecer a Deus e a São Benedito, santo de minha devoção, que são as bases e meu alicerce espiritual, e, que em meio às dificuldades me sustentaram com o alimento da fé e me protegeram durante a minha jornada de viagens para estudar e cursar as disciplinas. Toda a minha gratidão fica aqui expressa.

Gostaria de agradecer a meus pais. À minha mãe (Gracirene), que nunca mediu esforços para me ajudar e para me incentivar a continuar, por saber o valor que a educação tem na vida de uma pessoa e por me ensinar a profissão linda que exerce e que me fez escolher como minha. Minha mãe, muito obrigada! A meu pai (Ivanildo), que mesmo com pouco tempo me incentivava e me levava à universidade antes de pegar a estrada em mais um dia de trabalho. Com ele aprendi a necessidade de sacrifícios e como eles são importantes para nosso crescimento.

Agradeço também a minha avó (Rosa ou Rosilda), que sempre esteve ao meu lado em minha jornada, que mesmo com os percalços e os problemas de saúde e sua idade avançada me ajudou e me incentivou a me manter nesta jornada. Aos meus tios Ana e Jailton, que sempre me ouviram e me incentivaram a continuar caminhando. Minha tia Marielza, embora sem enxergar mais o mundo, enxerga nossa alma e nos dá as palavras sábias nos momentos oportunos. A meu padrinho João (*in memoriam*): “Ainda estou aqui lutando por meus sonhos”.

À Scarlatt, que esteve comigo nessa jornada e acompanhou meus momentos bons e ruins, me ajudando a me manter firme neste caminho, assim como a sua família que também foi importante. Agradeço também aos meus amigos Karol, Gaio e Camilo, que sempre estiveram comigo e que, em meio a risadas, fizeram nossos momentos mais leves e as nossas discussões edificadoras. À Ana Lilia, uma orientadora na graduação, que se tornou amiga e que muito me ajudou, além de me fornecer materiais com discussões e conversas que muito me são valiosas, desde a iniciação científica.

Trago um agradecimento especial ao grupo de iniciação científica que tem importância vital para as discussões aqui apresentadas, o Configurações de Resistência em Narrativas Anglófonas Contemporâneas (CRENAC) ao qual ainda faço parte como colaborador e que me apresentou as obras que aqui são analisadas. Ainda junto ao CRENAC, gostaria de agradecer

a New York University (NYU), que através de uma ponte do grupo com a instituição nos permitiu o acesso a diversos materiais da área.

Quero agradecer à *USC Shoah Foundation* por me fornecer a fita de Regina Eisenstein, que estava na área de testemunhos restritos do acervo. Após um tempo de conversa com a curadora, e uma pequena explicação de minha pesquisa, pude ter acesso a esta entrevista que foi de grande importância na minha pesquisa.

Por fim, ao meu orientador Augusto Sarmiento-Pantoja que caminhou comigo nesta empreitada, com seus conselhos e suas ideias pontuais que foram chave para o desenvolvimento deste trabalho, levando-me a reflexões pessoais que irão me acompanhar a vida toda. À Dra. Alessandra Conde, orientadora, que surgiu em meio ao meu percurso acadêmico e que foi de grande ajuda com suas ricas contribuições. Espero, após esse período de estudo, contribuir com a sociedade. Primeiro por ter a expectativa de me tornar um ser humano melhor e, segundo, por desejar repassar tudo aquilo que me foi ensinado e construído, para que nosso passado sombrio não se repita jamais.

RESUMO

Com o fim da Segunda Guerra Mundial e a libertação dos campos de concentração, em meio a diversas situações de traumas, os sobreviventes desses espaços concentracionários falaram sobre suas experiências e seus relatos foram tomados como testemunhos diretos dos eventos. Entretanto, as gerações posteriores produziram relatos relacionados à *shoah*, como é o caso de dois filhos de sobreviventes, cujas obras, *Maus* de Art Spiegelman e *I was a child of holocaust survivors* de Bernice Eisenstein, são o objeto de estudo desta dissertação. Não estando nos campos de concentração, como seus pais, seus testemunhos são de caráter auricular, o que nos leva a considerar a teoria do testemunho *arbiter* para analisarmos as duas narrativas, oriundas do convívio com a memória da *shoah*. Esta é uma pesquisa bibliográfica e, de tal modo, utilizamos estudos de autores que tratam da memória, testemunhos e representação, como Le Goff (1996), Assmann (2011), Agamben (2008), Sarmiento-Pantoja (2019), Benveniste (2016), dentre outros. Nesta dissertação, procuramos demonstrar como as características do testemunho *arbiter* se fazem presentes nas obras selecionadas, considerando seus gêneros e os aspectos narrativos singulares no modo de narrar.

Palavras-chave: Memória e testemunho; *Arbiter*; *Shoah*; *I was a child of holocaust survivors*; *Maus*.

ABSTRACT

World War II ended and the liberation of prisoners to concentration camps, the people with trauma, the survivors talked about their own experiences in the camps whatever were a direct testimony of these historical events. Nevertheless, the post generations do not stop talking about practical experiences linked with the shoah to demonstrate this research uses *Maus* by Art Spiegelman, and *I was a child of holocaust survivors* by Bernice Eisenstein they did not participate in concentration camps as their parents, but the author has been using the listening experience. It links with the arbiter theory of testimonies and will be analyzed in both because these works have a relationship with listened memory of shoah. This is bibliographical research and uses the author of memory, testimony, and representation as Le Goff (1996), Assman (2011), Agamben (2008), Sarmiento-Pantoja (2019), Benveniste (2016), and many others. This research demonstrates how the arbiter testimony features that had demonstrated in both books, the literary genres, and the relations to talk. Finally, we discussed the importance of listening to witnesses in testimony theory.

Keywords: memory; testimony; arbiter; shoah; *I was a child of holocaust survivors*; *Maus*.

FIGURAS

- Figura 1: Relações da memória coletiva baseado em Halbwachs (2013). 29
- Figura 2: Perda nas memórias (EISENSTEIN, 2007, p. 10) 56
- Figura 3: Dúvida de sua compreensão (SPIEGELMAN, 2003, p. 174) 58
- Figura 4: The girl (EISENSTEIN, 2007, p. 10 – 83 – 88 – 113) 61
- Figura 5: *Maus* people (SPIEGELMAN, 2003, p. 189 – 221 – 150 – 151) 63
- Figura 6: *Funny Animals* (SPIEGELMAN, 1972, p. 09 – 11) 65
- Figura 7: Prisoner on the hell planet a case history (SPIEGELMAN, 2003, p. 102) 74
- Figura 8: Prisoner on the hell planet a case history (SPIEGELMAN, 2003, p. 103) 75
- Figura 9: Prisoner on the hell planet a case history (SPIEGELMAN, 2003, p. 104) 76
- Figura 10: Prisoner on the hell planet a case history (SPIEGELMAN, 2003, p. 105) 77
- Figura 11: The Ring (EISENSTEIN, 2007, p. 12 - 13) 79
- Figura 12: Convivência com as memórias (EISENSTEIN, 2007, p. 19) 81
- Figura 13: O pai (EISENSTEIN, 2007, p. 51) 82
- Figura 14: Nos abismos da memória (EISENSTEIN, 2007, p. 68) 83
- Figura 15: Entre as memórias (SPIEGELMAN, 2003, p. 201) 84
- Figura 16: “Eu era religioso” (SPIEGELMAN, 2003, p. 56) 85
- Figura 17: Amigos? (SPIEGELMAN, 2003, p. 6) 89
- 90
- Figura 18: Mandelbaum (SPIEGELMAN, 2003, p. 189) 90

TABELAS

- Tabela 1: Palavras na pedra 57

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
2. OS CAMINHOS DOS TESTEMUNHOS	17
2.1. O CAMINHO DA MEMÓRIA	17
2.2. O TESTEMUNHO QUE CAMINHA ENTRE VOZES	29
3. TESTEMUNHAR PARA RESISTIR	41
4. A TESTEMUNHA ARBITER, O OUVIR	48
4.1. OUVIR E REPRODUZIR	48
4.2. OUVIR E NARRAR O OUTRO	54
5. ENTRE O REPRESENTAR E O ARBITRAR	67
5.1. SHOAH E SUAS REPRESENTAÇÕES	67
5.2 A GRAPHIC NOVEL E O TESTEMUNHO ILUSTRADO	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS	96

INTRODUÇÃO

Durante o século XX, a humanidade presenciou diversas formas de catástrofes que se estenderam pelo mundo e vitimaram muitos indivíduos, ao mesmo tempo que traumatizou tantos outros. A Alemanha foi a responsável pela maior catástrofe histórica documentada, isto é, pelo genocídio judaico promovido pelo partido nazista alemão sobre o comando de Adolf Hitler e seus agentes de morte como Joseph Goebbels, Heinrich Himmler, dentre muitos outros.

A partir dos anos de 1920, um movimento de extrema-direita que mais tarde se tornaria um partido político começou a tomar força, espalhando ideias antissemitas e a crença de um povo alemão unido e superior. Insatisfeito com os tratados firmados pela Alemanha pós-primeira guerra, ascendeu ao poder o partido nazista que mais tarde se tornaria sinônimo de terror. No ano de 1939, as políticas de segregação do povo judeu no território alemão tornaram-se realidade. Os judeus foram marginalizados nos *Guettos* e mais tarde os enviaram aos campos de extermínio sob o comando do regime nazista, onde padeceram atrocidades que até hoje chocam o mundo pela crueldade, causando revolta e ímpeto para lutar pela não repetição do genocídio contra diversos grupos étnicos.

O historiador Eric Hobsbawm chamou o século XX de a “era dos extremos”, dissertando sobre os acontecimentos trágicos deste período. Segundo Hobsbawm (1995), a construção criada em torno do que conhecemos por civilização ruiu no século XX, já que ele foi queimado pelas chamas devastadoras da Guerra. Como exemplo desta chama está Auschwitz, o maior campo de extermínio do regime nazista.

Este evento vitimou aproximadamente 6 milhões de judeus, além de outros grupos também mortos, que ficou conhecido pelo mundo como o Holocausto, termo ligado à raiz anglófona, que mais tarde foi substituído por *shoah* (de origem hebraica) para tratar do que aconteceu com os judeus durante a Alemanha nazista. Os fatos ocorridos no período de 1939 a 1945 foram um divisor de águas na política internacional, repercutindo nas relações humanas com a memória, fazendo-se ecoar na produção artística pós-*shoah*.

Theodor Adorno (2009) questiona se diante das barbáries acontecidas em Auschwitz seria possível haver poesia, pois as palavras se perderiam na impossibilidade. Logo, elas não poderiam ser proferidas, acarretando a morte da poesia. Entretanto, nem a poesia nem as artes

foram soterradas sob as pilhas de cadáveres de Auschwitz e, ao contrário do que se pensava, elevou-se a memória.

Ao emergir dentre os mortos, a memória tornou-se um ato crucial (Le Goff, 1996). O dever de memória surge como um ato de não esquecer todos aqueles que tiveram suas vidas ceifadas pelo regime nazista. O dever de memória apresenta-se como um ato de resistência ao mal. A *shoah* mostrou ao mundo que o assassinato de pessoas não significa o silenciamento de suas histórias, ou que elas não serão contadas, pois sobreviventes ou seus filhos, por exemplo, fizeram vir à tona a história trágica que se abateu sobre judeus e outros grupos étnicos.

Após os eventos da Alemanha nazista, pós-1945, houve uma grande quantidade de testemunhos de sobreviventes dos campos de concentração. Um dos nomes que emergem em meio a estes relatos é o de Primo Levi, um sobrevivente de Auschwitz-Bikernau, que relata as experiências vividas no campo.

Em *É isto um homem?*, Levi diz que o seu relato é de “caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares” (LEVI, 1988, p. 8). A necessidade de falar o que viveu é uma das características mais marcantes dos testemunhos. Um dos pontos centrais é a constante lembrança daqueles que são chamados os "afogados", os que pereceram nos campos de concentração, segundo Levi enfoca em *Afogados e sobreviventes* (1986).

Sendo assim, os testemunhos respondem ao dever crucial da memória conforme postula Le Goff (1996), principalmente após a *shoah*. Os testemunhos provenientes dos campos de concentração, além da necessidade de narrar o trauma vivido, mostram-se também um dever de memória para com aqueles que não puderam falar, os “afogados” de Levi.

Todas estas discussões emergiram durante o período da iniciação científica, no grupo de pesquisa CRENAC (Configurações de Resistência em Narrativas Anglófonas Contemporâneas), do qual fiz parte e que nos permitiu experienciar a leitura e o estudo de diversos textos sobre os testemunhos da *shoah*.

Recorrer aos testemunhos e à memória mostrou-se expediente comum nas produções literárias de sobreviventes e das gerações pós-*shoah*, como as referentes àqueles escritores filhos dos sobreviventes dos campos de concentração. É desta segunda geração que tratamos nesta pesquisa. Para tanto, selecionamos duas obras produzidas por filhos de sobreviventes dos

campos de concentração: *Maus* de Art Spiegelman (1986) e *I was a child of holocaust survivors* de Bernice Eisenstein (2006).

Vale ressaltar que as obras selecionadas têm versões em língua portuguesa. Entretanto, neste trabalho, optou-se por utilizar as obras na língua em que foram publicadas, a língua inglesa, buscando perceber, na leitura e análise, o sentido original do que foi relatado pelos sobreviventes ou por seus filhos. Além disso, e de modo complementar, há algumas gravações em áudio referentes a depoimentos dos pais de ambos os autores que por nós foram ouvidas e confrontadas com o texto em língua inglesa.

Maus é uma *graphic novel*, vencedora do prêmio *Pulitzer* no ano de 1992, escrita por Art Spiegelman, judeu e cartunista americano e suéco (nacionalidade do país em que nasceu) nascido em 1948, filho de dois sobreviventes dos campos de concentração, que estudou artes nos Estados Unidos da América. Tendo relação bem próxima com os relatos dos campos de concentração, Spiegelman ilustra a história de seu pai Vladek Spiegelman, fazendo uso do gênero *graphic novel*, promovendo o diálogo entre narrativas visuais e textuais.

I was a child of holocaust survivors é uma narrativa ilustrada, publicada no ano de 2006. Foi escrita por Bernice Eisenstein, uma ilustradora canadense nascida em 1949, também filha de sobreviventes dos campos de concentração e que estudou artes no Canadá. A autora escolheu um caminho diferente de Spiegelman, pois trata das suas memórias enquanto filha de sobreviventes e de como essas memórias rondam a sua vida. Sendo uma narrativa ilustrada, os textos são complementados por imagens que ajudam o leitor a visualizar o modo pelo qual as memórias da autora a cercam.

O que os filhos dos sobreviventes ouviram de seus pais, eles testemunharam em suas narrativas. Neste caso, estamos falando da voz *arbiter* dos testemunhos que Augusto Sarmiento-Pantoja (2019) descreve como o testemunho que provém de um ato de escuta.

A propósito do estudo da memória, esta pesquisa se valeu dos trabalhos de Jacques Le Goff, historiador francês, que em *História e Memória* (1988) apresenta um denso e conciso estudo da evolução da memória em meio a períodos históricos. Além dele, esta dissertação conta com apontamentos de Aleida Assman em *Espaços da recordação: Formas e Transformações da Memória Cultural* (1999), no que concerne às estratégias de representação da memória mediante situações que aludem às metáforas do trauma.

No trato do testemunho, baseamos nosso estudo nos escritos de Giorgio Agamben, filósofo italiano que se dedica a falar sobre as questões políticas e filosóficas a respeito dos campos de concentração em vista aos conceitos de estado de exceção. Em *O que resta de Auschwitz* (1998), Agamben discute sobre as vozes testemunhais oriundas da *shoah*, isto é, *testis* e *superstes*. A *testis* é a voz terceira, diz respeito à testemunha ocular, aquela que relata o que viu. A voz *superstes*, por sua vez, trata da testemunha que fala sobre o vivido por ela própria. Nestes casos, ambas as testemunhas fazem-se presentes na cena do testemunho, estando presente no momento dos acontecimentos.

Nas obras selecionadas nesta pesquisa, é possível perceber a presença de outro modo de testemunho, o chamado testemunho *arbiter*, conforme os estudos de Carlos Augusto Sarmiento-Pantoja, pesquisador brasileiro que desenvolveu um assunto inicialmente apresentado por Émile Benveniste, linguista francês, em *Dictionary of Indo-European concepts and society* (1969) sobre o testemunho originado de um ato de escuta. Neste dicionário das línguas indo europeias Benveniste, referencia o *arbiter* como uma testemunha que não se faz presente na cena do testemunho, mas das experiências vividas tomará conhecimento.

O testemunho é um ato de resistência. Em razão disso, nos valem de estudos de Barbara Harlow, pesquisadora estadunidense da literatura e suas facetas que, em *Resistance Literature* (1987), faz um estudo conciso acerca da literatura de resistência e como esta é apresentada em diversos momentos históricos, a partir do século XX. Ainda neste campo de estudos traremos Alfredo Bosi, crítico literário brasileiro. Em *Literatura e Resistência* (2002), ele apresenta ensaios sobre a resistência na literatura e de que modo o ato de resistir se configura.

Iniciamos nossas discussões com o capítulo “Os caminhos do testemunho”. Nele realizamos estudos sobre o conceito de testemunho, considerando as suas origens. No subcapítulo “O caminho da memória”, traça-se uma historiografia da memória, discutindo acerca da coletividade e de como esta questão se liga ao conceito de testemunho. No segundo subcapítulo “O testemunho que caminha entre vozes”, temos como foco a discussão acerca do que é o testemunho e suas faces, em especial as duas principais formas de testemunhar conhecidas: *testis* e *superstes*.

O capítulo “Testemunhar para resistir” propicia uma discussão sobre o ato de testemunhar com os conceitos de resistência, tendo como foco a literatura. A testemunha necessita falar sobre o que viveu também como um ato de resistência: resistir para manter-se vivo.

“Testemunha *arbiter*, o ouvir”, é o capítulo em que procuramos aprofundar os estudos sobre o testemunho *arbiter*, enfocando características e fundamentos teóricos. Apresentamos ainda, neste capítulo, uma taxonomia do ouvir, no subcapítulo “Ouvir e reproduzir”. Adiante, no subcapítulo “Ouvir e narrar o outro”, analisamos imagens e trechos narrativos de *Maus* e de *I was a child of holocaust survivors*, focando em como essas partes se relacionam ao ato da escuta, levando em consideração que as duas obras são testemunhos auriculares.

Por fim, no capítulo “Entre o representar e o arbitrar”, realizamos um estudo sobre as representações e suas relações com o arbitrado presentes nas narrativas. No subcapítulo “*Shoah* e suas representações”, desenvolveu-se um pequeno apanhado do modo pelo qual a *shoah* foi representada em algumas produções que a trazem como tema, focando nos testemunhos. No último subcapítulo “A *graphic novel* e o testemunho ilustrado”, efetua-se um estudo das obras selecionadas, levando em conta os gêneros aos quais pertencem e se isso tem influência no modo pelo qual o testemunho é dado.

Esta pesquisa se motiva em razão da necessidade de falarmos acerca das produções da segunda geração da *shoah*, buscando ampliar a discussão dos estudos de testemunho com foco nas narrativas selecionadas. O que os filhos dos sobreviventes ouviram de seus pais e o que puderam perceber e experienciar, pelo contato direto com os sobreviventes, convivendo com a memória de outrem, eles relataram em suas narrativas de modo singular.

Nesta dissertação procuramos formular algumas perguntas como procedimento didático, a fim de promovermos uma discussão inteligível e pertinente. Buscamos realizar o diálogo entre as narrativas selecionadas e as teorias escolhidas. Quisemos não apenas responder perguntas, mas levantar debates necessários à comunidade científica. Afinal, o que é o *arbiter*? Os filhos reproduzem o que ouviram? De que modo? Este trabalho se propõe a dissertar sobre isso.

2. OS CAMINHOS DOS TESTEMUNHOS

2.1. O CAMINHO DA MEMÓRIA

Antes de iniciarmos as discussões sobre o conceito e práticas de memória, temos que falar sobre como iremos nos referir aos eventos ligados ao que é conhecido como Holocausto. Neste trabalho, utilizaremos a palavra *shoah*, para nos referirmos aos eventos que dizem respeito ao morticínio judeu ocorrido no período em que a Alemanha estava sob a política nazista (1933-1945). O termo holocausto (*the holocaust*), de origem inglesa, foi muito disseminado na literatura que procurou dar conta do genocídio nazista ocorrido durante a Segunda Guerra Mundial. Entretanto, embora algumas associações judaicas, como a *World Jewish Congress*, atribuam à palavra uma origem anglófona, o filósofo Giorgio Agamben (2008), em *O que resta de Auschwitz*, mostra a origem desta palavra, originária do grego *holókaustos*, que quer dizer de modo literal “todo queimado”.

Segundo Agamben (2008), a história do termo é diretamente ligada à tradição cristã em suas adaptações bíblicas, reconhecendo no termo a ideia de “sacrifício divino” ou “sacrifício supremo”. O uso de modo equivocado deste termo e sua grande disseminação pode, por vezes, causar desconforto a membros da comunidade judaica, já que, para muitos, pode ser considerado um tratamento antissemita em relação aos fatos ocorridos.

Deste modo, dentro da comunidade judaica e no âmbito acadêmico aceitou-se o uso comum do termo *shoah*, para se referir aos eventos genocidas ocorridos durante a Alemanha nazista. Por sua vez, a palavra *shoah* vem do hebraico *shoá* que significa “devastação, catástrofe”. Ainda que este termo tenha uma ambiguidade quando também se refere de forma eufêmica à punição divina, ele é mais usado pelos próprios judeus. Conforme salienta Agamben (2008, p. 40),

mesmo que seja provavelmente este termo que se refere Levi, ao falar da tentativa de interpretar o extermínio como uma punição pelos nossos pecados, o eufemismo aqui não contém escárnio algum. Pelo contrário, no caso do termo “holocausto”, estabelecer uma vinculação, mesmo distante, entre Auschwitz e o *olah* bíblico, e entre a morte nas câmaras de gás e a “entrega total a causas sagradas e superiores” não pode deixar de soar como uma zombaria. O termo não só supõe uma inaceitável equiparação entre os fornos crematórios e altares, mas acolhe uma herança semântica que desde o início traz uma conotação antijudaica. Por isso, nunca faremos o uso deste termo. Quem continua a fazê-lo, demonstra ignorância ou insensibilidade (ou uma e outra coisa ao mesmo tempo).

O estudo sobre a *shoah* leva-nos a considerar teorias sobre a memória e suas nuances. A memória é um caminho pelo qual os testemunhos passam. Este caminho é imprescindível para a elaboração da testemunha no que diz respeito à tragédia vivida. O sobrevivente convive com a tragédia mesmo após a ocorrência do fato. O sobrevivente passa a ter sua vida e sua existência atrelada ao local onde seu corpo foi exposto a algum tipo de atrocidade. É preciso entender qual caminho a testemunha traça no campo da memória, em relação ao indizível, sobre o que viveu.

Os estudos da memória não são de exclusividade da contemporaneidade, mas constituem-se um conjunto de ideias construídas no decorrer da evolução do conhecimento humano. A memória permite-nos construir ou remontar eventos do passado através de nossa capacidade psíquica. Segundo Jacques Le Goff (1990, p. 400), “a memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas.”

No que diz respeito à história dos estudos da memória, o autor faz um levantamento do pensamento crítico e religioso de como esses estudos se apresentam em meio à evolução do conhecimento humano. Desde a pré-história, o ser humano convive com a memória em seu meio, da tradição oral ao desenvolvimento da escrita. A oralidade mostra-se o ponto de partida para o pertencimento de um povo, sendo “o primeiro domínio onde se cristaliza a memória coletiva dos povos sem escrita é aquele que dá um fundamento - aparentemente histórico - à existência das etnias ou das famílias, isto é, dos mitos de origem” (LE GOFF, 1990, p. 404).

Na Antiguidade, ocorreu uma grande evolução dos conceitos de memória, que podemos atribuir a evolução da escrita, conseqüentemente o seu registro. Segundo Le Goff (1990), ao resenhar sobre os estudos de Leroi-Gourhan, a evolução da escrita também está ligada à evolução dos centros urbanos, onde se tinha a maior detenção do conhecimento, sobretudo a partir da criação das grandes bibliotecas, que foram de grande importância ao guardar os manuscritos da época, conforme pontua Le Goff:

No Oriente antigo, antes de meados do II milênio, não há senão listas dinásticas e narrações lendárias de heróis reais como Sargon ou Narâm-Sin. Mais tarde os soberanos fazem redigir pelos seus escribas relatos mais detalhados dos seus reinados onde emergem vitórias militares, benefícios da sua justiça e progressos do

direito, os três domínios dignos de fornecer exemplos memoráveis aos homens do futuro. No Egito, parece, desde a invenção da escrita (um pouco antes do início do III milênio) e até o fim da realeza indígena na época romana, anais reais foram redigidos continuamente. Mas o exemplar único, conservado em frágil papiro desapareceu. Só nos restam alguns extratos gravados na pedra [cf. Daumas, 1965, p. 579]. Na China, os antigos anais reais em bambu datam, sem dúvida, do século IX antes da nossa era, comportando sobretudo perguntas e respostas dos oráculos que formaram um "vasto repertório de receitas de governo" e "a qualidade de arquivista acabou pouco a pouco por vir a pertencer aos adivinhos: eles eram os guardiões dos acontecimentos memoráveis próprios de cada reinado" [Elisseeff, 1979, p. 50]. (LE GOFF, 1990, p. 410-411)

Os registros preservados nas bibliotecas nos permitem observar a evolução do meio urbano e conseqüentemente dos estudos relacionados à memória dos povos da antiguidade. A Grécia antiga, com sua grande estrutura urbana e política, criou espaços de conhecimento. Segundo Le Goff (1990), os gregos trazem à tona a evolução da memória coletiva, o que nos leva a considerar a passagem da tradição oral para a memória escrita. Eles transformaram a memória em uma instituição, *mnemon*, o guardião da memória: o que o homem constrói, registra. Ainda segundo o autor, nos relatos de Platão sobre os mitos contados por Sócrates, nota-se uma clara "divinização da memória", tornando os mitos como vetores da memória oral grega. Sendo assim, eles a transformaram em uma deusa, *mnemosine*, a genitora das nove musas que recordam os feitos dos heróis, contidos nos altos e poemas épicos. Entretanto, "a filosofia grega, nos seus maiores pensadores, não reconciliou a memória e a história. Se, em Platão e em Aristóteles, a memória é uma componente da alma, não se manifesta contudo ao nível da sua parte intelectual mas, unicamente, da sua parte sensível" (LE GOFF, 1990, p. 415).

A memória era vista como uma instituição interna da alma e não como parte da história. A mudança dessa visão só ocorre a partir da laicização da memória, que também passa pela cristianização, durante a Idade Média, período de expansão do cristianismo, em que coube à igreja a preservação e produção das faculdades do saber. Nesse período, a

cristianização da memória e da mnemotecnica, repartição da memória coletiva entre uma memória litúrgica girando em torno de si mesma e uma memória laica de fraca penetração cronológica, desenvolvimento da memória dos mortos, principalmente dos santos, papel da memória no ensino que articula o oral e o escrito, aparecimento enfim de tratados de memória (*artes memoriae*), tais são os traços mais característicos das metamorfoses da memória na Idade Média. (LE GOFF, 1990, p. 418)

A memória nesse período se posiciona como um preceito religioso, com base na ideia do não esquecimento dos preceitos bíblicos. A recordação das promessas feitas na Bíblia, era o ponto central das reflexões acerca da memória enquanto faculdade do saber na Idade Média. Segundo Le Goff (1990, p. 420), nas *Confissões* de Santo Agostinho temos um aprofundamento no campo da memória como uma construção psíquica, a “imensa sala da memória”, vasta e infinita. “Com Agostinho a memória penetra profundamente no homem interior, no seio da dialética cristã do interior e exterior de onde saíram o exame de consciência, a introspecção, senão a psicanálise” (LE GOFF, 1990, p. 421).

Para São Tomás de Aquino, a memória é compreendida enquanto prudência, uma vez que tem a possibilidade de fazer-se de um meio artificial. O pensamento tomista institui regras mnemônicas, baseando-se nas clássicas doutrinas acerca das recordações, tais como:

1) É necessário encontrar "simulacros adequados das coisas que se deseja recordar" e "é necessário, segundo este método, inventar simulacros e imagens porque as intenções simples e espirituais facilmente se evolvem da alma, a menos que estejam, por assim dizer, ligadas a qualquer símbolo corpóreo, porque o conhecimento humano é mais forte em relação aos sensíveis; por esta razão, o poder mnemônico reside na parte sensitiva da alma" [citado *ibid.*, p. 69]. A memória está ligada ao corpo. 2) É necessário, em seguida, dispor "numa ordem calculada as coisas que se deseja recordar de modo que, de um ponto recordado, se torne fácil a passagem ao ponto que lhe sucede". A memória é razão. 3) É necessário "meditar com frequência no que se deseja recordar". É por isso que Aristóteles diz que "a meditação preserva a memória" pois "o hábito é como natureza" [*ibid.*]. (LE GOFF, 1990, p. 429 - 430).

Tais regras influenciaram de modo estruturante o modo pelo qual a memória foi pensada nos séculos XIV ao XVII. Na Renascença, um dos pensadores da memória foi o ocultista Giordano Bruno, o que o levou a ser perseguido e executado. Após a Revolução Francesa (1789) ecoaram as memórias dos mortos, como um dever de rememorar aqueles que lutaram por liberdade. O Romantismo apresenta ainda a imagem do cemitério em seu enredo fazendo a ligação deste espaço com a memória (LE GOFF, 1990).

Segundo Le Goff (1990, p. 438), o ato de recordar o passado tende a atingir o auge na Alemanha nazista e na Itália fascista, locais em que se utilizou do artifício da memória como instrumento de controle da população e ampliação da influência destes governos autoritários. Após esse período, a memória e seus estudos tiveram como foco as narrativas que provêm de situações de catástrofes, como um meio de rememorar o que foi perpetrado aos homens e mulheres que viveram no século XX. Para Le Goff (1990, p. 451),

A memória como prática para libertação, como um dever de memória, nem sempre é uma tarefa fácil. Ao contrário, os testemunhos de sobreviventes têm mostrado a dificuldade de narrar a catástrofe presenciada. Márcio Seligmann-Silva (2002) fala que o não dito sobre eventos de situação limite pode ser chamado de intraduzibilidade, ou seja, os sobreviventes não conseguem trazer a código o que foi vivido. Para isso, utilizam de mediações na tentativa de explicar a experiência em uma situação extrema. A metáfora se constituiu como um dos recursos utilizados para mediar, traduzir, narrar a tragédia sofrida. No entanto, é necessário ter a compreensão de que todos os testemunhos, provenientes de situações de catástrofes históricas, têm como ponto em comum a presença de lacunas nas memórias daqueles que sobreviveram, explicadas pela intraduzibilidade do que se viveu.

Samuel Finegan (2016, p. 3), em *Deaths that wound: the traumatic potential of ghost stories*, discute sobre a transposição do trauma à literatura. Segundo o autor, ao basear-se nos estudos de Pierre Janet, a transposição de um evento traumático se torna um processo de cura, pois há um retorno constante às memórias. “If writing is able to rescript trauma and patch the wounded and disordered representations into a coherent, communicable story, it is because of writing’s relationship with memory as a whole”¹ (FINEGAN, 2016, p. 4).

Deste modo, segundo o autor, essas narrativas de memória nascem de uma relação que estabelece o retorno ao vivido. Entretanto, também, comportam-se como uma negociação, entre a memória e o modo pelo qual ela será representada.

All narrative ordering of memory, all translation of private to public experience requires invention and alteration - a negotiation between remembered experience and narrative coherence [...] revisiting the past [...] translating raw experience into a semiotic system by which the past can be rendered coherent (FINEGAN, 2016, p. 4).²

O uso das metáforas permite-nos ver o quão difícil é para um sobrevivente de uma catástrofe histórica mensurar o que viveu. Para melhor entendermos, vejamos o poema que descreve o primeiro contato de Elie Wiesel (2006, p. 34) com o campo de concentração:

¹ Tradução nossa: “Se a escrita é capaz de reescrever o trauma, remendar e representar as feridas desordenadas em uma história coerente, comunicável, é por conta da relação de escrita com a memória” (FINEGAN, 2016, p. 4).

² Tradução nossa: “Toda narrativa de memória, toda a tradução da experiência privada para a pública, requer invenção e alteração – uma negociação entre a experiência e a coerência narrativa [...] o retorno ao passado [...] traduzindo uma experiência bruta em um sistema semiótico pelo qual o passado pode tornar-se coerente” (FINEGAN, 2016, p. 4).

NEVER SHALL I FORGET that night, the first night in camp, that turned my life into one long night seven times sealed./ Never shall I forget that smoke/ Never shall I forget the small faces of the children whose bodies I saw transformed into the smoke under a silent sky./ Never shall I forget those flames that consumed my faith forever./ Never shall I forget the nocturnal silence that deprived me for all eternity of the desire to live./ Never shall I forget those moments that murdered my God and my soul and turned my dreams to ashes. Never shall I forget those things, even were I condemned to live as long as God Himself. / Never.³

Podemos perceber como o autor utiliza as metáforas para descrever a sua primeira percepção do campo. Vale lembrar que este relato foi escrito depois de dez anos que Wiesel foi libertado do campo de concentração. Deste modo, vemos uma descrição que amadureceu com o tempo e se vale de metáforas para descrever as suas percepções de quando tinha dezesseis anos. As metáforas apresentadas, neste poema, nos levam a imaginar o que o autor estava vendo em seu primeiro contato com o campo de concentração. A imaginação, todavia, não gera uma imagem clara do que realmente ele viu.

Aleida Assmann (2011) reflete sobre os meios de representações da memória, como ela pode se dar em diferentes momentos e de diferentes formas a depender daquele que o faz. A imperfeição das metáforas relacionadas à memória é o que as torna indispensáveis. Falando de modo mais amplo podemos compreendê-las enquanto um fragmento de algo maior que não pode ser descrito, sendo necessárias imagens para a representação. Para Assmann (2011, p. 166),

a escrita como metáfora da memória é tão indispensável e sugestiva quanto extraviadora e imperfeita. A presença permanente do que está escrito contradiz ruidosamente, no entanto, a estrutura da recordação, que é sempre descontínua e inclui necessariamente intervalos da não presença. Não se pode recordar alguma coisa que esteja presente. E para ser possível recordá-la, é preciso que ela desapareça temporariamente e se deposite em outro lugar, de onde se possa resgatá-la. A recordação não pressupõe nem presença permanente nem ausência permanente, mas uma alternância de presenças e ausências. As metáforas da escrita, que pela fixação signica implicam uma permanente legibilidade e disponibilidade do conteúdo da memória, negligenciam justamente essa alternância de presença e ausência, tão própria à estrutura da recordação. Para fazer mais jus a isso, seria preciso inventar a

³Tradução nossa: “NUNCA IREI ESQUECER aquela noite, a primeira no campo, que transformou minha vida em uma longa noite./Nunca irei esquecer aquela fumaça./Nunca irei esquecer os rostos daquelas crianças que vi serem transformadas em uma fumaça no céu silencioso./Nunca irei esquecer aquelas chamas que consumiram minha fé para sempre./Nunca irei esquecer o silêncio da noite, que me tirou o desejo de viver./Nunca irei esquecer aqueles momentos que mataram meu Deus, minha alma e transformaram meus sonhos em cinzas./Nunca Irei esquecer aquelas coisas, mesmo se fosse condenado a viver tanto quando Deus./Nunca” (WIESEL, 2006. p. 34).

imagem de uma escrita que, uma vez realizada, não se tornasse legível de imediato, mas somente sob condições especiais.

A alternância entre a presença e a ausência estabelecida no campo da memória, citada por Assmann, é perceptível nas narrativas de alguém que passou por uma situação limite. Este alternar gera diversas metáforas e imagens que nos remetem às tentativas de descrever a experiência traumática. De acordo com Seligmann-Silva (2003), não se pode confundir a imaginação com a imagem, pois temos que entender que as metáforas usadas estão ligadas à capacidade de criação de uma imagem aproximada, mas não à imagem vista pelo sobrevivente. Ainda segundo o autor brasileiro, não há como mensurar em códigos o que se viveu quando falamos da *shoah* ou de outras catástrofes históricas radicais. Esta impossibilidade de dizer o vivido e a dificuldade de criação de metáforas gera um trabalho constante de perlaboração.

A palavra perlaborar, dentro dos estudos de psicanálise, refere-se ao ato de elaborar uma informação que começa no ato de repetição de um fato. Esta repetição é elaborada para que haja uma definição. Segundo Sigmund Freud (1969), o vocábulo “perlaborar” e “perlaboração” é de difícil incorporação na língua, sendo assim mais viável a utilização de “elaborar” e “elaboração”.

Entende-se que sobreviventes de um estado de exceção tenham dificuldade de conviver com a própria memória. Mesmo com um exercício de recordação para o entendimento e/ou a tentativa de falar para aliviar o peso do trauma, é impossível o acesso total ao vivido, recordando apenas o que foi muitas vezes reverberado e repetido em sua mente, pois apenas o repetido consegue ser elaborado.

Deste modo, ainda de acordo com os estudos de Freud (1969), o ato de recordar está diretamente ligado ao mecanismo que possibilita o acesso às memórias de situações vividas pelo indivíduo. Ele também fala que quando ocorre um fato, em determinado momento, nós podemos não tê-lo compreendido, mas, posteriormente, a compreensão pode vir a acontecer. Em linhas gerais, não é possível despertar as lembranças, mas compreender o vivido sem interpretação.

Voltando ao poema de Wiesel (2006), podemos compreender que as metáforas utilizadas por ele, dez anos após a libertação do campo, dizem respeito à compreensão dos fatos que por ele

foram vivenciados. A compreensão se deu por meio da repetição, permitindo, mediante um trabalho de memória, o seu testemunho, transposto ao código.

Le Goff (1996) fala que o ato da memória é crucial. Além disso, a memória passa a ser um fator não apenas abstrato, mas, cognitivo, tendo como base os estudos de Piaget e Inhelder, permitindo a concepção da memória e as suas teorias atuais. Os estudos de memória como cognição nos dizem que ela se divide em: organização, manutenção e reconstituição. Sendo respectivamente aquela que escolhe, armazena e faz lembrar.

Sabendo disso, podemos considerar as práticas da memória e sua influência direta nas artes, neste caso, na literatura. No olhar da cognição, os testemunhos são a produção da memória, enquanto uma reconstituição de um fato que já aconteceu. Neste caso, seria uma elaboração do compreendido em relação ao fato vivido, em determinado momento da vida.

Não podemos também esquecer que as memórias se relacionam com o sujeito enquanto membro de um grupo e assim se desenvolve. Entretanto, elas sempre terão traços únicos de cada indivíduo. Segundo Maurice Halbwachs (2013), para que a memória coletiva ocorra é necessário pontos de intersecção nas relações de grupo e as memórias particulares do indivíduo. O autor também ressalta que a memória coletiva não explica todas as memórias formuladas pelo indivíduo. Para o coletivo é necessário também a individualidade.

Algumas destas memórias são passadas por gerações, que fazem seu processo de mudança e adaptação. A partir do século XX, entretanto, com o pós-guerra e o extermínio em massa da comunidade judaica na Alemanha nazista, houve a coletividade de memórias do evento limite em questão. Mais tarde um pouco da memória da coletividade e da memória individual poderia ser vista na literatura escrita por sobreviventes, nos testemunhos. Estes, inicialmente, se manifestaram, pelo meio jurídico, como fator de prova das atrocidades, mais tarde uma forma de não esquecer do vivido.

Para melhor entendermos estes caminhos, começaremos pelo ponto de partida desta trajetória, isto é, a origem da palavra “testemunho”, derivado de sua raiz latina “*testis*”. Segundo Ernesto Farias (1962), testemunho (*Testis*) tem como significado o ato de depor sobre algo que foi expectado. Deste modo, a testemunha é encarada como uma pessoa com provas oculares de determinado fato relatado.

Carlos Augusto Sarmiento-Pantoja (2019) apresenta um contexto histórico da relação de testemunho com o órgão que produz e armazena os gametas masculinos, isto é, os testículos,

tomando termos médicos para explicar a etimologia da palavra. Segundo o autor, em sociedades em que as mulheres foram despojadas de direitos fundamentais, como as sociedades grega, romana etc., a não representatividade feminina no meio social, transferiu os domínios de relações e política para a figura masculina. Segundo Sarmiento-Pantoja (2019, p. 8),

a supremacia masculina é colocada nesses tempos em torno da biologia mínima, ser homem ou ser mulher. Por isso, não adiantava conhecer e poder dizer, o narrador precisava possuir o instrumento biológico da ação testemunhal: os testículos. Obviamente, se faz implicado nesse processo o poder de disseminação da herança patriarcal, um discurso que por incrível que pareça ainda reverbera hoje, não que concordemos, mas que ainda se faz contemporâneo.

Para Márcio Seligmann-Silva (2022 p. 119), inicialmente, “a evidência da masculinidade estaria na origem da concepção de testemunho”. Dito de outra forma, “testis em latim significa tanto testemunho como testículo”. Podemos perceber o contexto histórico do testemunho e da testemunha, do ato de testemunhar em si. No passado, se ligava diretamente a possuir, biologicamente e de modo binário, o órgão masculino. Neste caso, apenas homens eram considerados testemunhas reais e confiáveis. Por serem considerados os propagadores da espécie, o testemunho válido era feito através de um detentor de testículos.

Também temos a contextualização histórica para ajudar a entender a classificação dos testemunhos, a partir do século XX. Este século ficou conhecido como a “era das catástrofes”, nomenclatura dada por Eric Hobsbawm (1995) em seu livro *Era dos Extremos: o breve século XX*. Uma destas catástrofes foi a ascensão e consolidação do regime nazista na Alemanha sob liderança de Adolf Hitler. As divisões sociais fizeram com que a Alemanha de Hitler viesse à tona entre 1931 e 1941, em um movimento de expansão. Em 1933, Hitler sobe ao cargo mais alto da Alemanha e põe em prática seu plano nefasto, diante da apatia da comunidade internacional.

Após a quebra dos tratados assinados, no fim da Primeira Guerra Mundial, surge uma Alemanha fortemente militarizada que passa a ocupar diversos territórios do Leste europeu. O plano de domínio dos povos, perpetrado pela raça que se considerava pura, concepção ideológica da qual Hitler era adepto, realizou o aprisionamento de judeus e outros grupos étnicos considerados inimigos em campos de concentração, o que gerou cerca de 6 milhões de mortes.

Segundo Hannah Arendt (2012), os campos de concentração eram “espaços concentracionários” que serviam como laboratório do regime nazista. Dentro destes espaços era disseminada uma ideia onde tudo era possível, ou seja, ocorriam casos de violência extrema contra seres humanos que lá estavam, sob a justificativa de “experiências científicas”. Essas experiências tratavam, segundo a autora, de “mudanças na natureza humana” (ARENDR, 2012, p. 502). Não é incomum a existência de registros e descrições destas situações em relatos de sobreviventes. Elie Wiesel (2006, p. 70) fala sobre a seleção e cita que determinados indivíduos não seriam mais capazes de viver; eram como cadáveres andantes e que serviam apenas para serem mandados aos crematórios.

Após as atrocidades causadas pelo regime nazista, os sobreviventes tinham além de um grande trauma, algo para falar, que mais tarde foi utilizado como um componente dos tribunais, um testemunho com teor jurídico. Entretanto, tais testemunhos não conseguiam espelhar tudo o que foi vivido por esses sobreviventes. Havia lacunas em suas narrativas. Tais lacunas são características dos testemunhos provenientes de uma situação de trauma extremo, pois nem tudo pode ser narrado. Há ainda aqueles que não conseguem falar sobre o trauma vivido, ou muitas vezes não se sentem capazes de voltar às memórias e fazer as mediações necessárias para contar a experiência, optando por silenciar.

Há, no entanto, uma questão relevante sobre a necessidade de narrar o trauma. Segundo Seligmann-Silva (2003), o testemunho dos sobreviventes da *shoah* provém da necessidade de contar o que viveram. Apesar da dor havia a dívida para com os que morreram sem poder falar sobre o que passaram. Para além de um documento legal, os testemunhos são uma arma para lidar com o trauma, tendo em vista a necessidade de falar. A isto alude Primo Levi (1988, p. 8), conforme se vê no prefácio de seu livro *É isto um homem?*:

Sou consciente dos defeitos estruturais do livro e peço desculpas por eles. Se não de fato, pelo menos como a intenção e concepção, o livro já nasceu nos dias do Campo. A necessidade de contar “aos outros”, de tornar “os outros” participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares. O livro foi escrito para satisfazer essa necessidade em primeiro lugar, portanto, com a finalidade de libertação interior. Daí, seu caráter fragmentário: seus capítulos foram escritos não em uma sucessão lógica, mas por ordem de urgência. O trabalho de ligação e fusão foi planejado posteriormente.

Os escritos de Levi não formam um texto retilíneo, mas um texto que provém de uma necessidade de falar. Esta urgência é tanta que ele começa a escrever a narrativa ainda no campo de concentração. Contar o vivido e presenciado no campo é, para Levi, como as necessidades elementares. É como comer e beber.

Segundo Agamben (2008), Levi é considerado uma testemunha ideal. Ele deu seu testemunho imediatamente após a libertação não havendo assim muitas perdas em relação às suas memórias. No entanto, ele não é a testemunha perfeita. As testemunhas perfeitas são aquelas que sucumbiram nos campos de concentração, passaram por todo o processo e toda a experiência nefasta a qual estavam sujeitas e, por fim, tiveram suas vozes suprimidas.

Elie Wiesel como testemunha dos campos de concentração traz à tona a sua necessidade de falar sobre o que passou nestes espaços, conforme se vê descrito no livro *Night*, narrativa que lhe rendeu o prêmio Nobel da Paz de 1986. Wiesel (2006, p. 117 - 118), em seu discurso durante a cerimônia do Nobel, cita a necessidade de sentir a presença daqueles que pereceram e que não puderam falar sobre o que viveram:

Do I have the right to represent the multitudes who have perished? Do I have the right to accept this great honor on their behalf? I do not. No one may speak for the Dead, no one may interpret their mutilated dreams and visions. And yet, I sense the presence. I always do—and at this moment more than ever. The presence of my parents, that of my little sister. The presence of my teachers, my friends, my companions... This honor belongs to all the survivors and their children and, through us, to the Jewish people with whose destiny I have always identified.⁴

Ainda em seu discurso, Wiesel cita a importância da memória em relação ao ocorrido na Alemanha, asseverando a relevância do seu relato para que as futuras gerações entendam e não repitam as atrocidades ocorridas, bem como o destaque para outras catástrofes históricas que ocorriam pelo mundo durante a década de 1980. Wiesel (2006, p. 119) apresenta uma máxima, um discurso representativo e paradigmático, em relação às catástrofes e pede ao mundo que não esqueça de olhar por aqueles em situação de violência:

⁴Tradução nossa: “Teria eu o direito de representar multidões que pereceram? Teria eu o direito de uma honra em meu nome? Eu não tenho. Ninguém pode falar pelos mortos, não somos capazes de interpretar os seus sonhos mutilados e visões. Mas sinto a presença deles, neste momento mais do que nunca. A presença de meus pais e de minha irmãzinha. De meus professores, amigos, companheiros... A honra que estou recebendo pertence a todos os sobreviventes e seus filhos, que através de nós, o povo judeu ao qual me identifico desde sempre” (WIESEL, 2006, p. 117-118).

There is so much injustice and suffering crying out for our attention: victims of hunger, of racism and political persecution—in Chile, for instance, or in Ethiopia—writers and poets, prisoners in so many lands governed by the left and by the right. Human rights are being violated on every continent. More people are oppressed than free. How can one not be sensitive to their plight? Human suffering anywhere concerns man and women everywhere.⁵

O autor trata em seu discurso das diversas formas de violência espalhadas pelo mundo e fala que não podemos normalizar a violência. Entender as violências ocorridas consigo e falar sobre elas é um ato de resistência e combate ao não esquecimento das atrocidades de um evento e de sua memória, assim como ajuda na preservação da memória de um coletivo.

Retomando à ideia de memória coletiva postulada por Halbwachs (2013), é necessário diferenciar memória coletiva e memória individual, para o entendimento de como os testemunhos se diferem entre si. Apesar da grande carga de informação coletiva apresentada, estas narrativas são cheias também de memórias individuais que estão à parte, apresentando caráter de singularidade.

Halbwachs (2013) faz um caminho interessante em seus estudos sobre a memória coletiva. Ele começa do maior, o coletivo, e vai para o menor, o individual. Quando estamos falando de menor, não estamos falando que as individuais não são importantes, mas de como as nuances são sutis e estas pequenas diferenças, na memória, podem mudar o rumo do entendimento de uma narrativa de modo efetivo. O autor relaciona a memória coletiva a um convívio de grupos. As suas relações fazem a construção desta coletividade que é repassada.

Importa destacar também que o convívio em grupo é capaz de recriar memórias de modo coletivo, mas não é uma regra. Para a coletividade da memória é necessária uma intersecção de fatores, como podemos observar melhor no que Halbwachs (2013) quis dizer no seguinte diagrama:

⁵Tradução nossa: “Existem muitas injustiças e sofrimentos que clamam por nossa atenção: vítimas da fome, do racismo e das perseguições políticas – como por exemplo no Chile e na Etiópia – escritores, poetas, e prisioneiros em tantas terras governadas pela esquerda e pela direita. Direitos humanos vêm sendo violados em todos os continentes. Existem mais pessoas oprimidas do que livres. Como alguém não pode ser sensível a estas situações? O sofrimento humano, em qualquer lugar, deve preocupar a todos e em todo lugar” (WIESEL, 2006, p. 119).

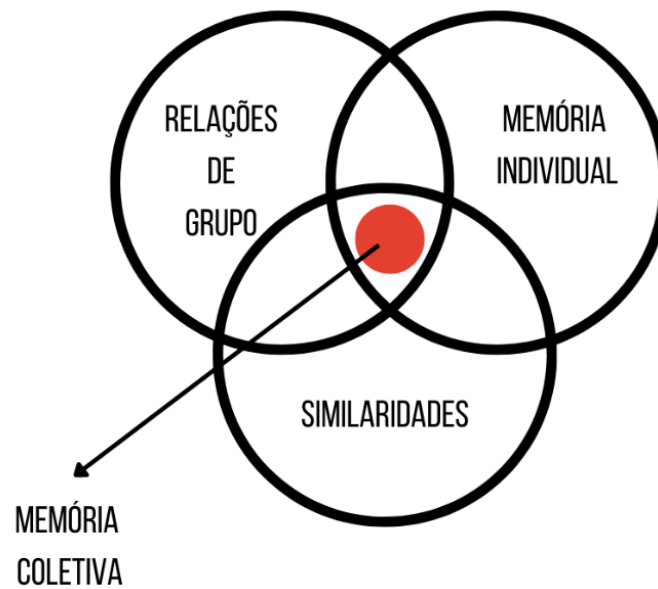


Figura 1: Relações da memória coletiva baseado em Halbwachs (2013).⁶

A memória coletiva auxilia o indivíduo a reconstituir uma memória compartilhada com o grupo no qual se insere. A memória coletiva não explica todas as nossas memórias que temos. Neste sentido, podemos afirmar que para haver a memória coletiva necessita-se da individualidade e das similaridades que nos circundam (HALBWACHS, 2013).

A memória coletiva faz parte do contato entre membros de um grupo que está a compartilhar determinada situação. Limita-se, no entanto, a uma intercessão de fatos vividos em conjunto, pois o que é coletivo termina no individual. Há memórias não aplicadas ao coletivo, mas apenas ao indivíduo. Neste sentido, os testemunhos são narrativas que apresentam muito de uma memória coletiva. O seu principal destaque é a singularidade, a visão individual da testemunha.

2.2. O TESTEMUNHO QUE CAMINHA ENTRE VOZES

Vimos, anteriormente, alguns conceitos e comentários sobre a memória e alguns poucos indícios do que é o testemunho. O que de fato é o testemunho? Imaginemos o ato de dar

⁶Imagem nossa: produzida com base no que se leu a respeito de memória coletiva segundo Halbwachs (2013).

testemunho como uma pessoa que caminha em uma estrada tortuosa. Tal pessoa necessita passar por muitos caminhos. O caminhante, a testemunha, busca passos e rastros deixados por outras pessoas, encontrando na memória coletiva, indícios solidários da sua própria história. Mas por que falar de memória coletiva nos caminhos do testemunho da *shoah*? A comunidade judaica compartilha uma memória coletiva a propósito do período de antissemitismo instaurado dentro da Alemanha nazista. Nos testemunhos dos sobreviventes, é possível perceber traços que perpassam pela memória coletiva. Como se dá essa relação?

Seria o testemunho um relato gestado pela necessidade de falar sobre o que se viveu? Sim, mas, além disso, trata-se de um ato que busca honrar a memória dos que foram silenciados. Segundo Tânia Sarmiento-Pantoja (2014, p. 109), “o testemunho é uma narrativa criada com base nas relações entre um acontecimento e a dimensão pessoal”. Tais concepções nos levam a inquirir sobre os tipos de testemunho.

Quando se trata de um contexto pós-Segunda Guerra Mundial, os testemunhos são classificados de acordo com o modo e onde são contados. Para Seligmann-Silva (2002), considerando as regiões do mundo, o testemunho é dado de forma diferente, de acordo com o que e quem está falando. Os testemunhos se classificam, segundo o autor, em *zeugnis* (para testemunhos provenientes da *shoah*) e *testimonio* (para testemunhos provenientes de situações limites das Américas).

O *testimonio* foi desenvolvido inicialmente nos países de língua espanhola, nos anos sessenta. Segundo Seligmann-Silva (2002), os *testimonios* se ligam a um contexto de contra-história e de uma denúncia, visto que muitas situações limites que ocorreram nas Américas até hoje não obtiveram justiça ou foram suprimidas pela história oficial, principalmente, quando estamos falando de violências contra povos originários. O *testimonio* de Rigoberta Menchú é bastante conhecido. Ela relata as perseguições e exílio que sofreu pelo governo da Guatemala. O relato mais conhecido sobre sua vida foi narrado em *Me llamo Rigoberta Menchu y asi me nacio la conciencia*, escrito pela antropóloga Elizabeth Burgos, de acordo com os testemunhos dados por Rigoberta, em 1983.

Para Seligmann-Silva (2002), o *testimonio* é descrito de uma maneira diferente da história oficial, ecoando a contínua opressão, ainda que não descrita diretamente, no território da América Latina; a testemunha assume geralmente o papel de *testis*; admite um ponto de vista coletivo e não se prende apenas às suas experiências, mas apresenta um tom de constante necessidade de se fazer justiça, de ter sua voz ouvida em um ambiente que a suprime; o

testemunho usa a estratégia de apresentação de documentos para auxiliar no relato, assim como a oralidade é um fator de muita importância; a cena do testemunho se centra no tribunal. A literatura de testemunho busca dar voz aos oprimidos e injustiçados.

Há outro dado sobre o *testimonio* que precisamos considerar. Segundo Millapan (2021), o *testimonio* passa também por uma questão de identidade, isto é, a denúncia da sua perda. Isso ocorre, por exemplo, quando se fala de povos originários, impedidos de usarem seus nomes na língua nativa, necessitando que os mudem para um nome da língua do colonizador.

Em linhas gerais, o *testimonio* busca por justiça, conforme assevera Bertranou (2021, p. 39): “Las narrativas testimoniales se caracterizan por articular y hacer pública una experiencia colectiva que trata sobre alguna injusticia o daño de seria gravedad, típicamente no reparado”⁷. Podemos perceber que, segundo Bertranou, o *testimonio* está atrelado à luta coletiva por justiça e, na imensa maioria das vezes, quem luta é negligenciado pelo estado ou teve sua voz suprimida por fatores envolvidos com a política aplicada sobre os povos latinos.

Já os testemunhos provenientes da Alemanha pós-guerra relatam traumas que são imensuráveis quando falamos em termos numéricos registrados. Neles, registram-se as histórias dos que não sobreviveram e dos sobreviventes. Seligmann-Silva (2002) classifica as características do testemunho *zeugnis* como: é impossível mensurar a barbaridade do evento *shoah*, um evento que está para além das palavras que foram ditas e este além causa marcas que não podem ser traduzidas; a pessoa que testemunha é aquela que fala sobre o que viveu, viu, é um *mártir*⁸ grego (o sobrevivente); o testemunho não é completo, é fragmentado e não linear, não se consegue falar sobre tudo; a cena do testemunho trata de onde este testemunho se encontra para o mundo, podendo ter sentido jurídico (usado em tribunais) ou individual (um ato de perlaborar os fatos que se viveu); a literatura de testemunho eclodiu de modo pungente em meio a produções anglófonas sobre a *shoah*, mas não unicamente sobre esse tema, pois há também a literatura dos *testimonios* e que se liga a obras testemunhais e a de teor testemunhal.

⁷Tradução nossa: “As narrativas testemunhais se caracterizam por articular e tornar pública a experiência coletiva que apresenta uma injustiça ou dano grave, que em geral não é reparado” (BERTRANOU, 2021, p. 39).

⁸ Segundo Agamben (2008, p. 35 - 36), o termo significa testemunha no grego (*martis*). Segundo a concepção cristã, relaciona-se às pessoas que morreram pela fé. Nesta situação, entretanto, retornamos à raiz grega da palavra que remete ao verbo “recordar”, ou seja, o sobrevivente recorda como uma vocação de memória.

O testemunho tende a retornar à origem latina da palavra quando falamos dos tipos de testemunhas. Estas, *a priori*, foram divididas em dois tipos, sendo estes relacionados ao modo pelo qual o testemunho ocorreu. Agamben (2008, p. 27) fala que

em latim há dois termos para representar a testemunha. O primeiro, *testis*, de que deriva o nosso termo testemunha, significa etimologicamente aquele que se põe como terceiro (**terstis*) em um processo ou em um litígio entre dois contendores. O segundo, *superstes*, indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso.

Podemos entender que os testemunhos se apresentam em dois modos nos relatos de sobreviventes que estão ligados aos eventos da *shoah*. O testemunho de Primo Levi, pode ser citado como exemplo. É considerado uma testemunha ideal. Em seu relato, aparece tanto o testemunho *superstes*, já que viveu experiências no campo de concentração, quanto o testemunho *testis*, relatando fatos observados por ele nos campos.

No entanto, Levi em *A trégua*, publicado inicialmente em 1963, relata a história do menino Hurbinek, no campo de concentração de Auschwitz. Segundo Levi (2010 p. 14),

Hurbinek era um nada, um filho da morte, um filho de Auschwitz. Aparentava três anos aproximadamente, ninguém sabia nada a seu respeito, não sabia falar e não tinha nome: aquele curioso nome, Hurbinek, fora-lhe atribuído por nós, talvez por uma das mulheres, que interpretara com aquelas sílabas uma das vozes inarticuladas que o pequeno emitia, de quando em quando. Estava paralisado dos rins para baixo, e tinha as pernas atrofiadas, tão adelgaçadas como gravetos; mas seus olhos, perdidos no rosto pálido e triangular, dardejavam terrivelmente vivos, cheios de busca de asserção, de vontade de libertar-se, de romper a tumba do mutismo. As palavras lhe faltavam, que ninguém se preocupava em ensinar-lhe, a necessidade da palavra, tudo isso comprimia seu olhar com a urgência explosiva: era um olhar ao mesmo tempo selvagem e humano, aliás, maduro judicante, que ninguém podia suportar, tão carregado de força e de tormento.

Podemos perceber a posição de terceiro que o autor assume, em relação ao que está relatando. Levi (2010) apresenta o menino Hurbinek como um filho do campo de concentração e delineia a miséria deste garoto, bem como a descrição da relação do garoto com os prisioneiros do campo. Além disso, Levi se põe a narrar sobre a relação do garoto mudo com as mulheres do campo, noticiando sobre a infância e sobre as mulheres e o dia a dia no campo de concentração.

Outro ponto que podemos perceber é a necessidade de relatar sobre a tragédia, *topos* que Levi procurou enfatizar em "É isto *um homem*? Tzvetan Todorov (2017, p. 392 – 393) declara que Primo Levi escreve sobre as experiências no campo, não como um meio de compreender o outro, mas acredita que seu relato produziria um exercício de conversão em uma humanidade a ser aprimorada, tendo como objetivo a não repetição das atrocidades em Auschwitz. Vimos, anteriormente, neste capítulo, o próprio Levi falando que os seus relatos nasceram da necessidade de falar sobre o campo. Podemos também reconsiderar a necessidade de falar por si e por aquele que não conseguiu falar.

Além disso, Jacques Derrida (2004, p. 28) comenta sobre uma outra nuance acerca do ato de testemunhar. Ele interroga sobre qual o lugar da testemunha e declara a condição de a testemunha falar por si ou por alguém, o que seria testemunhar “pela ausência de atestação” (DERRIDA, 2004, p. 27), segundo a ideia de Blanchot retomada por Derrida. Para este autor, “a testemunha é um sobrevivente, o terceiro, o *terstis* como *testis* e *superstes*, aquele que sobrevive” (DERRIDA, 2004, p. 44). Deste modo, o ato de testemunhar não se limitaria apenas ao momento em que se vive, mas a uma experiência da testemunha, de modo “ocular, auditiva e tátil” (DERRIDA, 2004, p. 29), podendo ser manifestada no instante em que se vive ou posteriormente. De acordo com Derrida (2004, p. 26), testemunhar é um ato de “tornar público” o que fora vivido, é um valor de publicidade que estaria ligado de modo direto ao testemunho.

Levi atesta a necessidade viva de romper com o silêncio do menino. Primo Levi testemunha a “ausência de atestação”. O menino não sobrevive. Só sabemos seu nome e alguns dados da sua história porque Levi testemunha por ele. É preciso falar: é o que nos diz Primo Levi. Ele trata o garoto Hurbinek como um filho do campo de concentração, que provavelmente nele nascera ou que para lá fora muito novo. Era um lugar de morte e onde provavelmente a criança pereceu.

Nos testemunhos sobre a *shoah*, é comum relatos sobre a presença de crianças que sofrem em espaços concentracionários. Wiesel (2006, p. 53), segundos seus relatos, é uma destas crianças/adolescentes que sofrem a violência do campo:

“One day when Idek was venting his fury, I happened to cross his path. He threw himself on me like a wild beast, beating me in the chest, on my head, throwing me to the ground and picking me up again, crushing me with ever more violent blows, until I was covered in blood. As I bit my lips in order not to howl with pain, he must

have mistaken my silence for defiance and so he continued to hit me harder and harder.”

Podemos perceber a violência indiscriminada dos campos, independente da condição do prisioneiro. Tal violência se apresentava de diversas maneiras: física, psíquica e ambas. Neste caso escolhemos o exemplo de Hurbinek por conta do local onde ele se encontra no testemunho de Levi, isto é, em uma zona cinzenta e de difícil entendimento. Poderia Hurbinek ser uma personificação do próprio Levi? É um questionamento a se fazer, embora não se tenha uma resposta. O que se sabe é que personagens como Hurbinek representam a categoria do Muçulmano e Levi não foi um muçulmano.

Este não é o único muçulmano que Levi teve contato no campo. Talvez seja o mais marcante visto que recebeu um nome. Em *É isto um homem?*, Levi se preocupou em descrever os muçulmanos, aqueles que não estavam mortos ou vivos:

Uma vez dentro do Campo, ou por causa da sua intrínseca incapacidade, ou por azar, ou por um banal acidente qualquer, eles foram esmagados antes de conseguir adaptar-se; ficaram para trás, nem começaram a aprender o alemão e a perceber alguma coisa no emaranhado infernal de leis e proibições, a não ser quando seu corpo já desmoronara e nada mais poderia salvá-los da seleção ou da morte por esgotamento. A sua vida é curta, mas seu número é imenso; são eles, os "muçulmanos", os submersos, são eles a força do Campo: a multidão anônima, continuamente renovada e sempre igual, dos não homens que marcham e se esforçam em silêncio; já se apagou neles a centelha divina, já estão tão vazios, que nem podem realmente sofrer. Hesita-se em chamá-los vivos; hesita-se em chamar "morte" à sua morte, que eles já nem temem, porque estão esgotados demais para poder compreendê-la. (LEVI, 1988, p. 131-132)

São prisioneiros lançados às mais abjetas situações e não adaptados a uma condição sub-humana que os retira da vida ordinária, transformando-se em figuras disformes em meio às atrocidades dos campos. Indo além, em *Os afogados e os sobreviventes*, o autor fala que os que contaram sobre as suas experiências são as exceções, e afirma que as testemunhas reais são aqueles que sucumbiram, já que não chegaram a tocar o mais profundo das experiências dos campos, pois “quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os "muçulmanos", os que submergiram - são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria significado geral” (LEVI, 2004, p. 72).

Este termo era um jargão empregado no campo de concentração e nada tem a ver com a denominação religiosa. O Muçulmano (*der Muselmann*) era aquele que não tinha mais esperança. Eram vistos como cadáveres que ainda estavam de pé e estes eram tratados como tal, já que os prisioneiros não se atreviam a chegar próximo a eles. A origem do uso do termo é controversa, não há um consenso, tendo várias origens possíveis onde cada uma delas aponta a uma possível origem do jargão nos campos (AGAMBEN, 2008).

Sobre aqueles que se encontravam no mais profundo processo de desumanização nos campos, há que se considerar no testemunho de Wiesel (2006), isto é, a descrição sobre o seu pai. Neste caso em questão, além de falar dos muçulmanos, ele descreve seu pai decaindo física e mentalmente.

Como já citamos, os testemunhos e a relação da testemunha com suas memórias podem ser difíceis, o que conduziria a muitos sobreviventes da *shoah* a darem um testemunho tardio em relação à época que padeceram ao mal, ou mesmo jamais falar sobre o que viveram. Levi é um exemplo de testemunha imediata, entretanto, nem todos os sobreviventes se sentiram à vontade para falar de modo imediato ou não conseguiram trazer a código o vivido. Wiesel escreveu sobre suas experiências apenas anos mais tarde. Ele era adolescente quando esteve prisioneiro no campo e escreveu suas experiências apenas depois, na vida adulta.

Outro exemplo de testemunho tardio é o de Ruth Klüger, nascida na Áustria no ano de 1931. Aos doze anos passou pelo gueto, por campos de concentração e de trabalho forçado. Ela foi outro exemplo de testemunho tardio. *Landscapes of Memory: A Holocaust Girlhood Remembered*, escrito na maturidade, relata as experiências de Klüger na Alemanha nazista. Nestas reflexões, além de testemunhar sobre o que sofreu, são apresentadas visões relacionadas à vida adulta.

Segundo Seligmann-Silva (2009), a autora necessitou de quase meio século após a sua libertação para falar das experiências no campo. Como já falamos anteriormente, há um processo de negociação com a memória. Para Ruth Klüger,

este período foi o tempo necessário para ela trabalhar as emoções mobilizadas pela sua experiência concentracionária e de guerra. Essa pausa foi também o que permitiu a reflexão sobre esta diferença entre imaginação e fato é que se “resolveu” na escritura de uma obra onde ambos se combinam, com a certeza de que a “totalidade” da representação é impossível (SELIGMANN, 2009, p. 5).

Este testemunho tardio é dado após um grande exercício de repetição da memória. Freud (1969), fala que a repetição é um caminho para a elaboração. Assim sendo, os testemunhos tardios são uma elaboração das memórias, após um longo período de repetição, sendo assim passam por alterações e seleções no ato de trazer a códiço o trauma vivido. Klüger (2010, p. 131) afirma: “I never went back to Auschwitz as a tourist and never will. Not in this life. To me it is no place for a pilgrimage. I am told that they exhibit my Auschwitz poems in their museum, against my express wishes. That doesn’t make me furious anymore: one gets old and indifferent”.⁹ O sentimento de não querer voltar ao campo é uma clara mensagem de alguém que mesmo depois de anos e, até mesmo já tendo falado sobre o tema, não consegue se sentir confortável em voltar a um local que para ela deve ser esquecido e não lembrado.

O momento da seleção é um *topos* recorrente nas narrativas de muitos sobreviventes. É um tempo de tensão, de incertezas, de terror, pois não se sabe se já é a hora de encontrar a morte. As seleções ocorriam com os prisioneiros perfilados e despídos. Muitos deles padecendo de frio atroz. Era um procedimento para humilhar e avaliar as condições corporais destes prisioneiros, se serviriam ou não para determinada função. Em caso negativo, seriam enviados para as câmaras de gás. Klüger (2010, p. 122) relata que

two SS men conducted the selection, both with their backs to the rear wall. They stood on opposite sides of the so-called chimney, which divided the room. In front of each was a line of naked, or almost naked, women, waiting to be judged. The selector in whose line I stood had a round, wicked mask of a face and was so tall that I had to crane my neck to look up at him. I told him my age, and he turned me down with a shake of this head, simply, like that.¹⁰

Nesta seleção, vemos como se desenvolveu a divisão por gênero, que ocorria para controle de possíveis relações entre os presos e em razão da divisão dos trabalhos. Um outro detalhe é que a idade também era um critério importante na seleção. Percebe-se que a autora foi dispensada por conta da sua idade. Mais tarde ela foi enviada para um campo de trabalho forçado do complexo de Auschwitz.

⁹Tradução nossa: “Nunca voltei a Auschwitz e não tenho pretensão de voltar como turista, nunca. Não nesta vida. Para mim, não vejo como um lugar para se fazer peregrinação. Me falaram, que exibem meus poemas sobre o campo no museu de Auschwitz, contra minha vontade. Isso não mais me deixa furiosa, a gente envelhece e fica indiferente” (KLÜGER, 2010, p. 131).

¹⁰Tradução nossa: “Dois homens da SS estavam fazendo a seleção, ambos estavam de costas para as paredes do fundo da barraca. Eles estavam em lados opostos da chaminé que dividia a sala. Na frente de cada um dos homens haviam duas filas de mulheres, nuas, esperando para serem avaliadas e julgadas. O soldado da fila que eu estava tinha o rosto redondo e perverso e era bem alto, tive que esticar o pescoço para conseguir olhar. Disse a ele minha idade, me recusou com um aceno de cabeça, apenas desse jeito” (KLÜGER, 2010, p. 122).

Após essa digressão a respeito do testemunho tardio, retornamos ao infante Hurbinek. Vemos nele a pessoa que clama para ser ouvida, mas que não consegue. Esta ânsia ocorre tanto no testemunho de Levi, como no de Wiesel e no de Klüger.

Entretanto, neste contexto, a interpretação de Levi revela a posição que seu relato assume. O garoto faz apenas sons que não se entende, não se sabe de onde ele veio. Levi observa e testemunha pelo garoto. Assumir o testemunho como terceiro é relatar um fato que não pode ser descrito pela pessoa sobre a qual se fala. Tal pessoa não teve oportunidade de testemunhar sobre o que viveu. Ela pereceu no campo de concentração. Assim Levi (2010, p. 15) descreve a criança:

Hurbinek continuou enquanto viveu as suas experiências obstinadas [...] Hurbinek tinha três anos e que nascera talvez em Auschwitz e que não vira jamais uma árvore; Hurbinek que combatera como um homem, até seu último suspiro, para conquistar a entrada no mundo dos homens, do qual uma força bestial o teria impedido; Hurbinek, o que não tinha nome, cujo minúsculo do antebraço fora mesmo assim pela tatuagem de Auschwitz; Hurbinek morreu nos primeiros dias de março de 1945, liberto mas não redimido. Nada resta dele: seu testemunho se dá por meio de minhas palavras.

Este garoto não existe a não ser nos testemunhos de Levi. Não há registros dele, nem mesmo o seu número de prisioneiro para uma eventual pesquisa em bancos de dados sobre os sobreviventes. O fato é que Hurbinek é uma sombra que se esconde na memória de Auschwitz e aparece, se personifica apenas nos relatos de Levi que o observou, o viu, e falou dele e por ele.

Este retorno que fizemos à definição da palavra testemunho permite-nos entender o testemunho de terceiro como aquele que mais se assemelha à origem etimológica da palavra, mas ele não trata da experiência vivida pela pessoa, ou seja, não mensura o que pode ser visto, vivido ou falado por aqueles que estão em uma situação limite. Contudo, ainda é possível ter acesso a uma narrativa que nos aproxime não de modo total, mas de modo parcial ao vivido nos campos de concentração nazistas. Além do *testis*, há a presença de uma outra testemunha, ou melhor, outra voz nos permite perceber como esta situação limite tem efeitos nos corpos e na mente dos prisioneiros. Estamos falando dos *superstes*, considerando o testemunho dado por Elie Wiesel:

Our clothes were to be thrown on the floor at the back of the barrack. There was a pile there already. New suits, old ones, torn overcoats, rags. For us it meant true equality: nakedness. We trembled in the cold. [...] Belt and shoes in hand, I let myself be dragged along to the barbers. Their Clippers tore out our hair, shaved every hair on our bodies. My head was buzzing; the same thought surfacing over and over: not be separated from my father. (WIESEL, 2006, p. 35)¹¹.

Podemos perceber nestes trechos que o autor está falando de sua experiência ao ser despojado das roupas, logo após a chegada no campo de concentração. O contar a própria experiência, para os estudiosos do testemunho, é fazer parte da categoria do *superstes*. Como já falado por Agamben (2008), este é aquele que viveu o evento e que sobreviveu para poder falar sobre suas experiências.

O sobrevivente é uma testemunha que pode assumir a função de testemunha jurídica em julgamentos de generais do Reich. Podemos citar o exemplo do julgamento de Otto Adolf Eichmann, julgado e condenado em Jerusalém no ano de 1961. O processo contou com muitos destes testemunhos de testemunhas oculares. Mesmo podendo ser usados com essa finalidade, estes testemunhos muitas vezes não têm o dever de julgar, já que, segundo Agamben (2008), os sobreviventes vivem em uma zona cinzenta entre o julgar e o perdoar.

A zona cinzenta é capaz de culpar aqueles que cometeram atrocidades, embora possa não ter esse propósito. Poderíamos supor que o não falar dos sobreviventes pode se ligar não somente ao trauma, mas também ao fato de estarem nesta zona cinzenta, parecendo ser um eterno cabo de guerra entre o julgar e o perdoar. Para Agamben (2008, p. 28),

um dos equívocos mais comuns - e não só a propósito do campo - é a tácita confusão entre categorias éticas e categorias jurídicas (ou, pior ainda, entre categorias jurídicas e categorias teológicas: a nova teodiceia). Quase todas as categorias de que nos servimos em matéria moral ou religiosa são de algum modo contaminadas com o direito: culpa, responsabilidade, inocência, julgamento, absolvição... Isso torna difícil usá-las sem precauções bem específicas. Como juristas sabem muito bem, acontece que o direito não tende, em única análise, ao estabelecimento da justiça. Nem sequer ao da verdade. Busca unicamente o julgamento.

Tratar os testemunhos e a zona cinzenta apenas com um olhar jurídico exclui a tentativa de ajudar a vítima, pois esta não quer apenas a condenação, mas ser ouvida. A necessidade de

¹¹Tradução nossa: “Nossas roupas foram jogadas no chão atrás do barracão. Lá havia uma pilha delas. Temos novos, antigos, sobretudo rasgados, trapos. Para nós aquilo significava a verdadeira igualdade: a nudez. Nós tremíamos no frio. [...] Cintos e sapatos em mãos, fui sendo arrastado até os barbeiros. As máquinas deles raspam nossos cabelos, raspam todo cabelo que existia em nossos corpos. Minha cabeça estava zumbindo alto; o mesmo pensamento a todo momento: não ser separado de meu pai” (WIESEL, 2006, p. 35).

falar sobre o vivido está atrelada ao desejo de ser ouvido, não apenas para a condenação de quem fez, mas a condenação dos atos cometidos, de modo geral. Quando falamos da Alemanha nazista, não estamos falando de um culpado, mas de vários, bem como não estamos falando de uma situação nefasta, mas de várias. Algumas tão difíceis de descrever que podem ser vistas por juristas como impossíveis.

Hanna Arendt (2012) disse que os campos de concentração foram um laboratório do regime nazista que servia para cometer todo tipo de atrocidades. Esses espaços concentracionários não serviam apenas para exterminar, mas para violentar tão absurdamente os corpos e a mente que narrar se afasta da realidade, assemelhando-se com a ficção.

Nos campos de concentração, a fome se mostrou uma condição comum. Há muitos relatos sobre o estado famélico em que se encontravam os prisioneiros dos campos. Passar dias sem comida se tornou condição diária comum, principalmente, quando o cerco da guerra se fechava contra os nazistas, como Wiesel (2006, p. 95) descreve em sua narrativa:

WE STAYED IN GLEIWITZ for three days. Days without food or water. We were forbidden to leave the barrack. The door was guarded by the SS. I was hungry and thirsty. I must have been very dirty and disheveled, to judge by what the others looked like. The bread we had brought from Buna had been devoured long since. And who knew when we would be given another ration?¹²

A fome perdurou por muitos dias nos campos, conforme relatos de sobreviventes. Wiesel (2006) concebeu que os nazistas torturavam os prisioneiros privando-os de alimentos. Em outras narrativas, vemos como a comida era usada de modo diferente entre os prisioneiros. O alimento se tornou moeda de troca. Segundo Levi (1988, p. 52),

o pão é também nossa única moeda: durante poucos minutos que passam entre a distribuição e o consumo, o Bloco ressoa de chamados, de brigas e de fugas. São os credores de ontem que exigem o pagamento, nos poucos instantes nos quais o devedor tem com que pagar. Logo volta certa paz, e muitos aproveitam para ir novamente aos banheiros e fumar lá meio cigarro, ou ao lavatório para lavar-se realmente.

¹²Tradução nossa: “Nós ficamos em Gleiwitz por três dias. Sem comida e sem água. Nós éramos proibidos de sair do barracão. A porta estava sendo vigiada por guardas da SS. Eu estava com fome e sede. Eu devia estar bem sujo e destruído a julgar pelos demais ao meu redor. O pão que havíamos comprado em Buna já havia sido devorado a muito tempo. E quem sabia quando iriam nos dar outra porção de ração” (WIESEL, 2006, p. 95).

Relatos sobre a comida são bem comuns nos testemunhos *superstes*, já que os sobreviventes descrevem o seu dia a dia, as dificuldades e a violência contra seus corpos. Um outro conceito em relação a essa testemunha é o fato de serem considerados um tipo de mártir. Segundo Seligmann-Silva (2003), o mártir se aproxima do que se entende por sobreviventes. Etimologicamente, este termo vem do grego *martyros*, que significa testemunha.

Outra visão a propósito do sobrevivente é a apresentada por Todorov, a respeito dos atos de heroísmo praticados por aqueles que em algum momento se doaram para que outros sobrevivessem. “A maior parte dos que morreram heroicamente nos campos são crentes – cristãos ou comunistas; compreende-se que sua fé os ajude quando devem morrer” (TODOROV, 2017, p. 85). Anterior a esta fala o autor demonstra alguns relatos de prisioneiros que se doaram para salvar a vida de outros ou se uniram para organizar revoltas nos campos. Eles cometem atos de heroísmo que os colocam em posição de não considerar a própria vida em função do outro. Essas figuras estão, de algum modo, sempre circundadas ou em relação direta com a morte (TODOROV, 2017, p. 73).

A relação dos sobreviventes com a sobrevivência é um fator a ser considerado. Apesar de pensarmos que depois da libertação os sobreviventes comemoraram felizes por estarem livres, diante da barbárie infligida sobre seus corpos e mentes, a realidade não é esta. Após a libertação tornaram-se comuns relatos de traços de felicidade que se confundiam com a culpa, como Levi (2010, p. 5) declara:

era a mesma vergonha conhecida por nós, aqui nos esmagava após as seleções, e todas as vezes que devíamos assistir a um ultraje ou suportá-la: a vergonha que os alemães não conheciam, aquela que justo experimenta ante a culpa cometida por outrem, e se aflige que persista, que tenha sido introduzida em irrevogavelmente no mundo das coisas que existem, e que a sua boa vontade tenha sido nula ou escassa, e não lhe tenha servido de defesa. Assim, a hora da Liberdade soou grave e acachapante, e inundou, a um só tempo, as nossas almas de felicidade e doloroso sentimento de pudor, razão pela qual quiséramos lavar nossas consciências de nossas memórias da sujeira que as habitava; a de sofrimento, pois sentíamos que isso já não podia acontecer, e que nada mais poderia acontecer de tão puro e bom para apagar o nosso passado, e que os sinais da ofensa permaneceriam em nós para sempre. nas recordações de quem a tudo assistiu, e nos lugares onde ocorreu e nas histórias que iríamos contar.

Segundo Agamben (2008), a presença do sentimento de culpa se instaura de modo muito frequente nas literaturas derivantes dos campos, já que ela é um forte indicativo de como se

sentiam os sobreviventes diante da perda de irmãos judeus. Assim como Levi, outros sobreviventes falaram destes momentos de culpa, como Wiesel, dentre outros.

Podemos então inferir que, diante da culpa do sobrevivente, a testemunha tenha uma motivação a mais na sua necessidade de narrar. Falar do que viveu, não apenas para perlaborar ou como um meio de se sentir melhor com as suas memórias, mas como um meio de reparação para com aqueles que não sobreviveram para dar seu testemunho. Levi chama estes não sobreviventes de “afogados”, no título de um livro de ensaios lançado em 1986, *Afogados e sobreviventes*. Vamos aderir a esta nomenclatura para tratar daqueles que não puderam falar de suas experiências diante da barbárie dos campos de concentração.

Agamben (2008) destaca que as verdadeiras testemunhas da *shoah* nunca saíram dos campos. Deste modo, os testemunhos reais estariam ainda enterrados nos solos e nas fornalhas dos espaços concentracionários nazistas. O modo como o autor trata os testemunhos, de modo geral, refere-se a uma visão aproximada do vivido e visto por aqueles que sobreviveram à *shoah*.

Entretanto, o testemunho tardio dos campos de concentração e a pessoa que testemunhou não podem ser desvalidados. A necessidade de falar pode ser encarado como um ponto de resistência diante dos fatos, um ponto de luz no abismo que foram os campos de concentração.

3. TESTEMUNHAR PARA RESISTIR

Os testemunhos antes de serem utilizados como objeto de pesquisa dos estudos literários, foram usados como um documento jurídico, como já falamos anteriormente. Segundo Seligmann-Silva (2009), os estudos dos testemunhos tornaram-se mais constantes a partir da década de 1970. O autor designa pontos centrais ao estudar os testemunhos. Um desses pontos é não ver a “literatura de testemunho” como um gênero literário; “percebemos agora uma face da literatura que vem à tona na nossa época de catástrofes e que faz com que toda a história da literatura — após duzentos anos de auto-referência — seja revista a partir do questionamento da sua relação e do seu compromisso com o 'real'” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 1). Entretanto, como os testemunhos se tornaram um ato de resistência ao vivido por indivíduos em situações de catástrofes históricas? Barbara Harlow, em 1987, publicou um trabalho intitulado *Resistance Literature*, onde apresenta algumas discussões sobre como a literatura e as artes são utilizadas como um ato de resistência. Segundo ela, o termo “*resistance*” foi aplicado, pela primeira vez, pelo escritor e crítico palestino Ghassan Kanafani, em 1966, na obra *Literature of resistance in Occupied palestine: 1948-1966*, que trata sobre as tensões da Palestina e Israel.

Os testemunhos do pós-guerra retiraram a literatura do campo tradicional e clássico do qual ela pertencia e a trouxeram para um local de conflitos e traumas. Mais tarde, esta mudança foi reafirmada nos escritos de Kanafani. Compreendemos que a literatura não era mais uma mera representação da realidade, mas um ponto de equilíbrio dentro da história e das relações sociais.

Segundo Harlow (1987), as narrativas de resistência são aquelas ligadas aos contextos históricos em que se inserem, mas não necessariamente são escritas por alguém que as viveu. De modo geral, segundo ela, estas narrativas contêm uma construção analítica que se refere a uma situação histórica, situando-a na criação de uma problemática.

A resistência no âmbito literário vai além do que se entende sobre as literaturas anteriores ao século XX, pois enquanto a crítica ainda se prendia a contextos estéticos e juízos, sobre o que seria considerado uma obra de arte, os acontecimentos decorrentes das guerras influenciaram diretamente para termos escritos mais éticos e não apenas estéticos, o que a crítica demorou a compreender.

O escopo das narrativas de resistência é mais que um escrito esteticamente avaliável. Trata-se, na verdade, de narrativas que contém como plano de fundo a história humana. Para Harlow (1987, p. 80), “essential then to the narratives of resistance is the demand they make on the reader in their historical referencing and the burden of historical knowledge such referencing enjoins”.¹³

Para que cheguem aos leitores essas narrativas se valem de diversas retomadas históricas ou metáforas, utilizadas como estratégia, para retornar a situações ocorridas na história humana. No caso dos testemunhos elas acabam por conter lacunas características destes escritos, como por exemplo na narrativa de Wiesel, ao falar de seu pai, que muitas vezes o tratou como um homem em declínio, mas não um Muçulmano do campo.

Alfredo Bosi (2002) reflete sobre como a literatura serve a um ato de resistência. Para ele, “resistência é um conceito originariamente ético, e não estético” (BOSI, 2002, p. 11). Retornemos, novamente, à narrativa de Primo Levi (1988). Ele tem consciência de seu testemunho não se render aos conceitos estéticos, mas apresentaria “falhas” estruturais: “sou consciente dos defeitos estruturais do livro e peço desculpas por eles”, diz Levi (1988, p. 8). Segundo Bosi (2002), a resistência está diretamente ligada à ética e não se preocupa em agradar aos conceitos estéticos que rondam desde sempre a historiografia literária. Entretanto, nas narrativas aqui analisadas os autores se valeram dos conceitos estéticos para aproximar o leitor do assunto que estava tratando, seja com metáforas escritas ou com a representação imagética.

A historiografia tende a manter suas inclinações às técnicas, entretanto, este fato faz com que ela tenha dificuldades de entender as narrativas testemunhais, a exemplo do texto de Levi. Jeanne Marie Gagnebin (2003) em suas reflexões em “Após Auschwitz”, que se encontra em *História, memória e literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*, fala do movimento de ruptura do modo de ver e analisar as narrativas após Auschwitz, em especial as narrativas testemunhais. Levi (1988, p. 7) reconhece em seu prefácio que o que narra pode não parecer belo à literatura clássica que se conhece; poderá, antes, fornecer documentos para um sereno estudo de certos aspectos da alma humana. Muitas pessoas ou povos podem chegar a pensar, conscientemente ou não, que “cada estrangeiro é o inimigo”. Em geral, essa convicção jaz no fundo das almas como uma infecção latente; manifesta-se apenas em ações esporádicas e não coordenadas; não fica na origem de um sistema de pensamento.

¹³Tradução nossa: “É essencial para as narrativas de resistência a exigência que se faz ao leitor com relação a sua referência histórica, e a carga de conhecimento do tema que tal referência impõe.” (HARLOW, 1987, p. 80).

Esta ruptura é uma característica da literatura originária de situações de catástrofes. Estamos falando de uma narrativa que se preocupa em narrar o vivido, visto e sentido. Wiesel (2006, p. 7- 8) reconhece a necessidade de narrar o trauma, como se vê a seguir:

Why did I write it? Did I write it so as not to go mad or, on the contrary, to go mad in order to understand the nature of madness, the immense, terrifying madness that had erupted in history and in the conscience of mankind? [...] There are those who tell me that I survived in order to write this text. I am not convinced. I don't know how I survived; [...] However, having survived, I needed to give some meaning to my survival.¹⁴

O movimento de resistir está diretamente conectado aos preceitos éticos. Um caminho definido por Gagnebin (2003) como uma fuga das justificativas racionais. Algo que deve ser lembrado e transmitido. Neste caso em questão, estamos falando da literatura, a arte ligada ao registro do trauma, da catástrofe. Resistir, segundo Bosi (2002), é uma necessidade maior que os desejos pessoais do narrador. Uma necessidade vinda de fora para dentro e precisa ser externada.

Segundo Bosi (2002, p. 13), a literatura de resistência circunda as narrativas de dois modos: a) resistência como tema da narrativa; b) resistência como processo inerente à escrita. Segundo o autor, apesar destas duas maneiras de encarar a resistência, elas não se excluem. Sendo assim, a literatura de resistência seria capaz de se apresentar de diferentes modos em diferentes momentos.

A resistência como tema da narrativa inicialmente fazia um caminho que ia da ética para uma oposição direta ao nazifascismo. Entretanto, para além destas discussões ela se faz presente também em narrativas que são revolucionárias, não-conformistas e antiburguesas. Segundo Bosi (2002, p. 22),

o tema da resistência se universaliza na cultura existencialista. Confere uma dimensão ética a uma atitude que transcende o fato da oposição direta ao nazifascismo. Trata-se, para Carnus e Sartre, de fundar uma palavra radicalmente antiburguesa, não-conformista, revolucionária, voltada para a construção do novo

¹⁴Tradução nossa: “Por que eu escrevi? Foi para não enlouquecer, ou pelo contrário, enlouquecer para entender a natureza da loucura, a gigantesca loucura que surgiu na história e na consciência humana? [...] Alguns dizem que sobrevivi para escrever. Não me convenci disso. Pois não sei como eu sobrevivi; [...] entretanto, sobrevivi, precisei assim dar sentido a minha sobrevivência” (WIESEL, 2006, p. 7- 8).

Homem em uma perspectiva imanente. Sartre, que viveu até o começo dos anos 80, jamais abandonou essa proposta. Todas as suas personagens são seres que recusam. E pretendem cumprir um passo além do herói problemático teorizado por Lukács como o limite da consciência dividida do protagonista no romance burguês dos séculos XIX e XX.

A resistência como forma imanente da escrita busca uma investigação de obras escritas ao avesso da realidade ideológica aceita pela sociedade onde se insere o autor e de narrativas que apresentam um caráter de resistência, mesmo que não o apresente diretamente como o tema central destas narrativas. A resistência nesse sentido está extremamente ligada ao vivenciado pelo autor e como ele apresenta a sua persona dentro da narrativa de ficção (BOSI, 2002).

Os testemunhos são um ato de resistência. O fato de romper com a estética literária é apenas um dos fatores que transportam os testemunhos para a zona das narrativas de resistência. No mais, é preciso entender o modo como os testemunhos podem se apresentar em meio a um emaranhado de situações que envolvem as narrativas, situadas na zona de resistência.

Outro dado que temos dos escritos de resistência é o momento no qual estes começaram a ser percebidos e assim classificados. Harlow (1987) mostra como o termo foi cunhado. Entretanto, a percepção dela foi anterior ao que a autora nos mostra, apesar de ser utilizado com este sentido em 1966. Como citamos, percebeu-se uma mudança de atmosfera no pós-guerra. Para Bosi (1996, p. 19),

foi um tempo excepcional, um tempo quente de união de forças populares e intelectuais progressistas. Tempo que perdurou na memória dos narradores do imediato pós-guerra, e que produziu o cerne da chamada literatura de resistência, coincidente, e não por acaso, com o ponto de vista estético neo-realista. Um livro cadente como *Se questo è un uomo*, de Pimo Levi, testemunhando a sua experiência de judeu lançado em um campo de concentração, é perfeito exemplo desse clima ético e da opção por um linguagem sóbria e depurada de todo convencionalismo.

Os testemunhos, conforme vimos, agregam-se ao conjunto das categorias que perfazem a literatura de resistência, não que antes não houvesse obras com este viés. Os eventos do século XX mudaram a maneira de olhar para a literatura, observando de modo mais claro e cuidadoso o teor ético das narrativas, o que ocorreu principalmente após a queda do regime autoritário estabelecido na Alemanha, responsável por produzir traumas irreversíveis nos sobreviventes. Mais tarde, as experiências dos sobreviventes foram trazidas a código por meio da literatura, mas não somente.

Há também, como já citado no capítulo anterior, a teoria de que as verdadeiras testemunhas da *shoah* não sobreviveram para contar. Dori Laub (1991) atesta sobre o que aconteceu durante a Alemanha nazista como “um evento sem testemunhas”. Ele fala isso enquanto sobrevivente e psicanalista, ao propor a discussão acerca da “experiência do Holocausto”, como Laub se refere aos eventos da *shoah*.

Laub (1991) cita um ensaio de sua autoria realizado com o intuito de entender e assimilar o seu eu sobrevivente. Neste trabalho, ele se debruçou nos testemunhos escritos e gravados e refletiu como eles se assemelhavam à sua experiência e à sua vivência após os eventos da *shoah*. Ele tinha como intuito verificar a veracidade do que fora narrado. A propósito de um testemunho tardio Laub (1991, p. 79) afirma:

the “not telling” of the history serves as a perpetration of its tyranny. The events become more and more distorted in their silent retention and pervasively invade and contaminate the survivor’s daily life. The longer the story remains untold the more distorted it becomes in the survivor’s conception of it, so much so that the survivor doubts the reality of the actual events.¹⁵

Michel Laub relata que, durante uma entrevista, uma sobrevivente não reconhecia os perpetradores como responsáveis por atos atroz. Esta distorção nas memórias dos sobreviventes é o usado por muitos teóricos para embasar a teoria de que as verdadeiras testemunhas sucumbiram nos campos de concentração. Agamben (2008) vê em Levi a testemunha ideal, pois ele se pôs a falar, a testemunhar, a narrar, assim que foi libertado. No entanto, ele entende que as verdadeiras testemunhas estão nos campos de concentração até hoje, ou seja, não sobreviveram, não podendo dar seu testemunho sobre todas as atrocidades do regime nazista.

O ato de dar o testemunho é por si só um ato de resistência. O sobrevivente precisou passar por um processo de repetição do vivido na memória, constituindo o ato de rememorar/reviver o que experienciou, para poder narrar. Entretanto, devemos lembrar que mesmo que narre o que viveu, é impossível reconstituir e contar tudo por eles experienciado. Nem todas as testemunhas são como Primo Levi que concebeu testemunhar ainda quando prisioneiro no

¹⁵Tradução nossa: “O “não contar” da história serve como mais uma perpetração de sua tirania. Os eventos se tornam cada vez mais distorcidos no rememorar silencioso, invadindo e contaminando de forma generalizada o cotidiano do sobrevivente. Quanto mais tempo a história permanece não contada, mais distorcida ela se torna para o sobrevivente, tanto que ele chega a duvidar da realidade dos eventos reais.” (LAUB, 1991, p. 79).

campo de concentração. Algumas testemunhas precisam de um tempo para poder falar. Ainda que as memórias se confundam, elas ainda estão ali.

Wiesel e Klüger deram testemunhos tardios; eles precisaram de um tempo para que pudessem escrever sobre o que viveram, produzindo um trabalho de memória. Estes dois autores eram adolescentes durante os eventos da Segunda Guerra Mundial, o que os levou a construir um outro modo de contar suas experiências, já escrevendo na vida adulta, selecionando o vivido.

De qualquer forma, os testemunhos tardios são também narrativas do evento, narrativas de resistência, uma vez que “o tema da resistência se universaliza na cultura existencialista. Confere uma dimensão ética a uma atitude que transcende o fato da oposição direta ao nazifascismo” (BOSI, 1996, p. 22). Os testemunhos tardios seguem a oposição aos atos atroz, mesmo anos após os acontecimentos. Testemunhar é uma forma de resistir. É falar sobre a vida dos que padeceram honrando-os, ao mesmo tempo que se condena a barbárie.

Harlow (1987) afirma que as narrativas de resistência demandam de seu leitor uma referência histórica. No mesmo sentido, podemos afirmar que os testemunhos também exigem de seus leitores conhecimento dos fatos e do local sobre o qual se narra. Os *zeugnis* exigem consciência e conhecimento dos eventos que ocorrem na Europa no século XX, assim também os *testimonios* requerem do leitor o entendimento dos eventos que assassinaram pessoas na América Latina e como estes se deram no contexto histórico.

Além disso, os testemunhos também nos trazem diversas referências que não são contadas pela história oficial. Mais que um registro, os testemunhos servem como plano de fundo para a visualização de uma memória coletiva. Os testemunhos não são apenas escritos publicados em livros. Há uma multiplicidade de gêneros que carregam, abordam, os testemunhos. Livros (*Graphic novels*, romances, testemunhos), recursos audiovisuais, podem ser tomados como exemplos. A *USC Shoah Foundation*, uma instituição idealizada pelo diretor de cinema Steven Spielberg no ano de 1994 e em 2006 transformada em um centro de pesquisa em parceria com a Universidade do Sul da Califórnia, tem um grande acervo, digital e físico, em áudio e vídeo de testemunhos de sobreviventes da *shoah*, servindo de base para diversas pesquisas espalhadas pelo mundo. Os testemunhos têm o dever também de informar os leitores das atrocidades infligidas aos corpos minoritários durante o domínio de regimes totalitários.

Testemunhar para resistir. Testemunhar para tentar diminuir a dor, o trauma. Testemunhar para honrar a memória dos que foram assassinados pelas mãos dos monstros nazistas. Sobreviventes, seus filhos ou outros parentes têm procurado testemunhar o malefício causado pelos nazistas. Mais acima, demos alguns exemplos de sobreviventes da barbárie ocorrida durante a Segunda Grande Guerra. Isso é tudo? O testemunho termina com as narrativas dos sobreviventes? Não. Há algo mais. Há narrativas de outras gerações, dos filhos e netos nascidos após a catástrofe. Que narrativas são essas? O que testemunham?

4. A TESTEMUNHA ARBITER, O OUVIR

4.1. OUVIR E REPRODUZIR

As testemunhas, *testis e superstes*, têm sido utilizadas como uma fonte de acesso às memórias de um evento catastrófico. Elas, de modo sistemático, retornam, mediante a um exercício de memória, às desumanas experiências vividas em ambientes concentracionários. Entretanto, há mais nos testemunhos. Augusto Sarmiento-Pantoja (2019) no trabalho intitulado “O testemunho em três vozes: *testis*, *superstes* e *arbiter*” faz um apanhado das vozes do testemunho, conduzindo-nos a refletir sobre as duas vozes já conhecidas dos estudos do testemunho e a considerar, pertinentemente, uma terceira voz, chamada *arbiter*.

Segundo Sarmiento-Pantoja (2019), as vozes *testis* e *superstes* já tem suas definições e características bem determinadas, o que permite os estudos de suas nuances e representações. Entretanto, segundo ele, é possível acrescer aos estudos dos testemunhos uma terceira voz, a qual Émile Benveniste já observou em seus estudos. No *Dictionary of Indo-European concepts and society*, Benveniste reflete sobre um novo modo de narração de um evento, uma nova testemunha que emerge no seio do testemunho. Agora, não apenas o sujeito que vê (*testis*) ou vive o ato (*superstes*) narra, mas também aquele que ouve e julga.

With the semantic family of *iudex* we can link a term of an entirely different form, which appears only in Latin, with a correspondent in Umbrian. This is *arbiter* (Umbr. *arputrati* 'arbitratu'), which also designates a judge. *Iudex* and *arbiter* are closely associated and often taken for one another, the second being only a specification of the first. He is, therefore, a particular form of judge, the "arbiter." What concerns us is not so much the etymology as the proper sense of the word. *Arbiter* has two different senses: (1) the witness, the man who was present on a given occasion, and (2) the "arbiter," the man who decides between two parties in virtue of some legal power.¹⁶ (BENVENISTE, 2016, p. 402)

Sendo assim, o *arbiter* está ligado à visão daquele que julga o que anteriormente ouviu. Mas não apenas isso, já que, segundo o autor, o termo pode ser traduzido do latim também como testemunha, ou seja, também é aquele que narra um fato. Para Benveniste (2016, p. 403), “the

¹⁶Tradução nossa: “Da família semântica de *iudex* nós podemos usar o termo de formas diferentes, que aparece em latim, com sinônimo em úmbrico. Esse é o *arbiter* (Umbr. *arputrati* 'arbitratu'), que também designa o juiz. *Iudex* e *arbiter* estão associados e às vezes um é usado pelo outro, sendo o segundo um detalhamento do primeiro. Portanto, uma forma específica de juiz, aquele que arbitra. O que nos interessa não é a etimologia ou o sentido próprio da palavra. *Arbiter* tem dois sentidos diferentes: (1) a testemunha, o homem que estava presente em determinada ocasião, e (2) o árbitro, o homem que decide entre duas partes em virtude de um poder legal” (BENVENISTE, 2016, p. 402).

difference between testis and arbiter: the testis is in full view of, and known to, the parties in question; the arbiter sees and hears without being seen himself¹⁷.

Com base nos estudos de Benveniste, notamos a possibilidade de ampliação do campo de estudo dos testemunhos. Sarmiento-Pantoja (2019, p. 13) segue este caminho e propõe o testemunho *arbiter* como aquele centrado no ato de ouvir, "nesse sentido, o *arbiter*, o árbitro, o juiz, na condição de testemunha (auricular) conhece o fato somente graças aos testemunhos primários do que vê ou vive" (SARMENTO-PANTOJA, 2019, p. 13). Em resumo, o *arbiter* é aquele que faz ajuizamentos, seleções, a serem transpostas em narrativas testemunhais.

Tendo isso em mente, e retornando ao tema da *shoah* e aos estudos sobre a memória coletiva, criou-se uma memória deste evento que ultrapassou a traumática experiência dos sobreviventes. As gerações seguintes de judeus também passaram a conviver com estes fatos anteriormente repassados, seja através de testemunhos escritos, produções cinematográficas, ou até mesmo através da narração de um sobrevivente na família. Essas gerações pós-*shoah* também estiveram nos campos mediante uma experiência auricular, sobre a qual iremos estudar neste capítulo.

A narração "tradicional" foi abandonada após os acontecimentos do século XX, especialmente aquelas que provêm da *shoah* (GAGNEBIN, 2006, p. 49). Uma das facetas dessas narrativas é a relevância da narração, transmitida de pai para filho, conforme a fábula do vinhateiro¹⁸, analisada por Walter Benjamin (2013), ao tratar acerca de um homem que diz ter um tesouro escondido em seu vinhedo.

Segundo Gagnebin (2006, p. 50), o que se analisa na fábula não é a sua história, lição de moral, mas como os filhos reproduziram o dito proferido pelo pai, em seu leito de morte. A narração, portanto, não se atém apenas aos fatos que estão sendo narrados, mas ao modo como estes serão reproduzidos por aqueles que o ouvem.

Neste sentido, segundo as concepções de Sarmiento-Pantoja (2019), propõe-se uma ampliação no conceito de testemunha. Esta não deve ser pensada apenas como aquela pessoa que viu,

¹⁷Tradução nossa: "A diferença entre *testis* e *arbiter* é: o *testis* vê de as partes e as conhece; o *arbiter* vê e ouve, sem deixar ser visto pelas partes" (BENVENISTE, 2016, p. 403).

¹⁸ Trata-se de uma fábula que conta a história de um vinhateiro que, em seu leito de morte, disse aos filhos que havia escondido um tesouro. Este tesouro estaria em sua vinha e eles tinham que cavar. E assim o fizeram, mas não acharam. Quando o outono chegou a vinha deu uma colheita farta e eles perceberam que seu pai lhes dera a experiência do trabalho. O trabalho vale mais que o ouro. A fábula do vinhateiro é de autoria de Esopo, um escritor grego que escreveu diversas fábulas e que aparece nos livros escolares alemães no ano de 1882 (BENJAMIN, 2013).

que presenciou o fato a ser narrado. Concebe-se ainda a testemunha que não vai embora, aquela que ouve a narração, provinda de uma memória traumática, pois quem ouve não está ali para ouvir por pena, mas para refletir sobre o contado, a fim de que não haja repetição (GAGNEBIN, 2006, p. 57).

Propomos, nesta parte do trabalho, uma taxinomia do ouvir, onde será apresentada a mecânica do ato de ouvir e como isto se encaixa nas reflexões do testemunho. Assim sendo, vamos adentrar em um campo mais técnico e refletir no modo como isto se apresenta nas obras que analisamos aqui.

Quando falamos do sistema auditivo humano, Ana Claudia Vieira Cardoso (2013) apresenta uma série de momentos importantes do processo e desenvolvimento da escuta. Segundo a autora, apenas o sistema auditivo humano é capaz de fazer três coisas de forma quase imediata: receber, interpretar e reagir. Sendo assim, é correto afirmar que o sistema auditivo humano é o único capaz de gerar reações de forma equivalente à recepção de um determinado estímulo externo.

Esta reação equivalente pode ser percebida desde o período gestacional, a partir da 20ª semana, em que o feto já é capaz de perceber os sons externos e reagir a eles de modo quase imediato. Este processo de desenvolvimento do sistema auditivo é importante para a percepção do modo como o cérebro humano apresenta uma capacidade de percepção do mundo ao seu redor. Entretanto, este ainda não está funcional de modo completo. A formação final do sistema auditivo se dá a partir do 18º mês da criança, quando esta consegue reproduzir os sons que ouve na fala (CARDOSO, 2013).

Segundo Cardoso (2013), os processos de desenvolvimento da audição humana podem ser divididos em: detecção, com o ato de receber o estímulo; discriminação, a percepção de frequência e duração; localização, saber onde é e o tempo que o som se encontra no ambiente; reconhecimento auditivo, associação de significante a significado; compreensão auditiva, onde ocorre a reprodução e consequentemente a fala.

Estes processos fisiológicos relacionados ao ouvir são importantes para o entendimento do modo pelo qual a escuta, que chega na porta da abstração, é importante para a compreensão do narrador *arbiter*, enquanto um reproduzidor de narrativa auricular.

José Eugenio de O. Menezes (2008) nos lembra da importância da relação entre o olho e o ouvido. Ele afirma que o olho reduz o mundo ao bidimensional e o ouvido capta o

tridimensional. Sendo assim, eles se complementam quando falamos do equilíbrio da nossa percepção de mundo. Entretanto, quando falamos da relação do ouvir, quando estamos falando em meio a uma cultura, temos que entender de onde o ser humano trouxe a sua relação com o som para o dia a dia e se usou dele para passar narrativas às gerações seguintes. Menezes (2008, p. 112) diz que

a compreensão do universo da cultura do ouvir nos remete tanto aos tempos das grandes narrativas mitológicas como também à atual valorização das histórias que, antes de dormir, algumas famílias ainda contam às crianças. Nesse contexto, ainda consideramos pouco estudada a passagem da ênfase no ouvir para o processo civilizatório que gerou o predomínio da cultura do ver, ou cultura da imagem.

Menezes usa como exemplo as narrativas mitológicas que, por muito tempo, foram passadas oralmente entre os membros da comunidade. No entanto, não apenas essas narrativas foram repassadas de modo oral. As narrativas da *shoah* também foram oralizadas para filhos de sobreviventes, mesmo de forma fragmentada, muitas vezes. Dentro da comunidade judaica aqueles que conseguiram falar sobre o trauma, o fizeram, muitas vezes, em ambiente familiar com algumas narrações em meio a conversas do dia a dia.

Quanto à oralização destas narrações nas obras analisadas aqui, temos que levar em consideração que ambos os autores, Art Spiegelman e Bernice Eisenstein, tiveram experiências diferentes em relação ao que ouviram de seus pais. Art Spiegelman fez as gravações do testemunho do seu pai, tomando-o como matéria a compor e a ser adaptada na narrativa de *Maus*. Em *Metamaus*, Art Spiegelman (2022, p. 12 -15) relata sobre a necessidade de ouvir o que seria narrado:

Meus pais não falavam sobre aquilo que haviam vivido, pelo menos não de forma coerente ou abrangente. Sempre soube que tinham sobrevivido “à Guerra”, que era a maneira como se referiam ao Holocausto. [...] Ele me explicou como foi quando tentou contar para Herman e Helen – o irmão da minha mãe e a esposa, os únicos parentes próximos que conheci na infância – o que ele e Anja haviam passado, assim que chegaram aos Estados Unidos e foram morar com os cunhados, por volta de 1950. Eles não tinham ideia da dimensão do que havia acontecido e, sempre que meus pais tentavam contar, eles interrompiam ou pediam para pular os detalhes. Quando Anja mencionava ter passado fome, eles falavam sobre o racionamento de comida nos Estados Unidos durante a guerra. O jeito que encontrei de dar sentido às histórias deles foi escutar as conversas que tinham com os amigos sobreviventes – em polonês. Que eu supostamente não entendia.

Neste caso, o exercício do ouvir provém da necessidade de dar sentido ao que seus pais tentavam transmitir. *Maus* é a narrativa que conta a história de Vladek Spiegelman, pai do autor, relatando as experiências antes, durante e depois da Segunda Guerra Mundial. Baseado em entrevistas coletadas pelo autor, sobre os relatos de seu pai, a obra intercala a narrativa do passado com situações do presente ocorridas enquanto as gravações estavam sendo realizadas. As experiências do autor, enquanto filho de sobrevivente, também são contadas.

No caso de Bernice Eisenstein, ao contrário do que se deu com Spiegelman, durante a infância não havia um conhecimento claro sobre o passado de seus pais. Em *I was a child of Holocaust survivors* temos as memórias da autora enquanto filha de sobreviventes da *shoah*. Neste caso, seus pais não falavam sobre o assunto e a busca por informações para a reconstrução das memórias se deu através de filmes, livros, fotos e relatos de outros sobreviventes. A semelhança entre as duas narrativas aqui estudadas acaba quando falamos no modo de narração. É feita uma reconstrução de memórias, tomando como base algumas informações dadas por seus pais em momentos raros. O que a autora escutou está diretamente ligado ao conhecimento de si, em relação às memórias de seus pais, como ela fala na entrevista a Ruth Panofsky (2018, p. 276):

RP: What brought you to write *I Was a Child of Holocaust Survivors*? How did the book originate?

BE: It started with a painting of my father, begun a number of years after he had died. I missed him, and it seemed a way to bring him close. My father was a passionate man, and though he was not so expressive through language, all that he felt was vitally present. When you lose a parent, a way of being loved is gone. While painting, I found myself engaged in a conversation with my father, about our relationship, about his past, of what I knew and what I didn't know. It was at that point that I realized I wanted to write as well, to see where that conversation would lead me.¹⁹

O exercício da escuta realizado enquanto seu pai estava vivo, como quando ouviu seus pais e amigos durante o julgamento de Adolf Eichmann (EISENSTEIN, 2007, p. 24 – 26), foi maturado até que ela sentiu a necessidade de escrever. Não apenas para reconstruir a memória de seu pai, mas para entender como essas memórias influenciavam na sua vivência. Outro

¹⁹Tradução nossa (RP - Ruth Panofsky; BE – Bernice Eisenstein): “RP: O que te levou a escrever *Eu, filha de sobreviventes do Holocausto*? Como este livro veio a vida? BE: Tudo começou quando eu estava fazendo uma pintura de meu pai, alguns anos depois da morte dele. Eu sentia saudades e essa era uma maneira de trazê-lo para perto de mim. Ele era uma pessoa apaixonada, mesmo não demonstrando com palavras, tudo o que sentia era visível. Quando se perde o pai, uma maneira de amar desaparece e enquanto eu estava pintando, me vi conversando com ele, sobre nós, sobre o passado dele, o que eu sabia e não sabia. Foi aí que percebi que queria escrever sobre, e ver até onde isso me levaria” (PANOFSKY, 2018, p. 276).

momento de escuta, é a fita referente a uma entrevista de sua mãe que ela mesma lhe entregara. Sobre esta fita falaremos mais à frente nesta pesquisa.

Retomando novamente o assunto a respeito do ato de ouvir, a seleção para a escolha do que será repassado, narrado, também é um fator importante a ser observado. Desde as grandes narrativas épicas gregas, a seleção está presente. Podemos inferir que algumas destas narrativas não têm a mesma fidelidade de quando foram criadas. Elas sofreram seleções alterando o oralizado, trazendo nova roupagem ao que foi inicialmente dito, até serem registradas na escrita.

A constância da narração dos fatos em um testemunho *arbiter* somente ocorre pela existência de uma narrativa prévia dos fatos. Ela pode ser muito anterior ao ouvinte que irá repassá-la, abrindo a possibilidade de recortes que podem ser feitos de modo específico na narração realizada a partir do material escutado. Para Augusto Sarmiento-Pantoja (2019, p. 13),

o *arbiter*, o árbitro, o juiz, na condição de testemunha (auricular) conhece o fato somente graças aos testemunhos primários do que vê ou vive. Podemos dizer que aqui constrói-se diante do narrar um trabalho de ajuizamento, um *arbeiter*. Por se encontrar distante dos fatos, esse narrador tem o poder de discernir – e decidir – o que deve ou não ser considerado na cena testemunhal, realizando um trabalho de seleção mais evidente.

As seleções e as ferramentas usadas para a coleta são um meio de aproximar o leitor a uma ideia ou sensação. Eisenstein, em uma entrevista, declara: “I have to admit that, in talking about the book, there’s only one place I return to and that’s the difficult labyrinth that held me the whole time I was working. Images and language were the necessary tools I used to find a trail through that maze.”²⁰ (PANOFSKY, 2018, p. 274). Spiegelman (2022, p. 237) também manifesta as dificuldades de lidar com o material gravado:

as variações e repetições cronológicas no discurso de Vladek vez por outra podem ficar confusas – e pioram por conta dos hiatos que ficaram de quando esqueci de ligar o gravador ou acidentalmente copieei por cima de gravações prévias ou, mais tarde, quando transferi os rolos para fitas cassete, o que pode ter deturpado ainda mais a cronologia -, mas o que se segue é uma transcrição *ipsis literais* levemente editada da minha gravação dessas primeiras sessões.

²⁰Tradução nossa: “Tenho que admitir, quando falo do livro, só existe um lugar. Volto a um labirinto difícil, me prendeu durante todo o tempo em que o produzi. As imagens e a língua foram ferramentas, necessárias, para encontrar um caminho naquele labirinto” (PANOFSKY, 2018, p. 274).

Podemos perceber que ambos precisam fazer escolhas. Eisenstein vale-se da imagem como ferramenta para organizar as ideias. Spiegelman, por sua vez, admite claramente ter feito algumas edições no que ouviu, adaptando as histórias do pai a serem transportadas para a *Graphic novel*. A ação dos dois autores, quanto à necessidade de trabalhar com a matéria ouvida, conduz-nos a pensar sobre a cultura do ouvir. Segundo Menezes (2008, p. 17),

na cultura do ouvir somos desafiados a repotencializar a capacidade de vibração do corpo diante dos corpos dos outros, a ampliar o leque da sensorialidade para além da visão. Ir além da racionalidade que tudo quer ver, para adentrar numa situação onde todo o corpo possa ser tocado pelas ondas de outros corpos, pelas palavras que reverberam, pela canção que excita, pelas vozes que vão além dos lugares comuns e das tautologias midiáticas.

O ouvir para Eisenstein e para Spiegelman demanda ação. Não é com passividade que eles receberam o testemunho dos pais. É preciso “repotencializar”, como diz Menezes (2008, p. 17). É preciso escutar além, para falar o que não foi dito, ou o que foi, no máximo, sussurrado. Eisenstein e Spiegelman dão voz ao não dito. Eles se dão a missão de narrar o outro.

4.2. OUVIR E NARRAR O OUTRO

Para escrever sobre algo é necessário o uso de vários sentidos. A visão, a audição, o tato, por exemplo, podem revelar ao escriba, ao escritor, várias facetas da vida de alguém. Com Eisenstein e Spiegelman não foi diferente. A audição os levou a construir, a repotencializar o vivido. O que nos leva a questionar se todos os filhos de sobrevivente, se colocando na condição de escritores, têm a mesma percepção. Assim sendo, todo testemunho *arbiter* é igual ou cada um narra ao seu modo?

O narrador *arbiter*, assumindo um papel de árbitro, pode fazer seleções e tomar decisões em relação à matéria do testemunho. Augusto Sarmiento-Pantoja (2019, p. 14) atesta que

temos clareza de que a arbitragem a qual me refiro se faz implicada na necessidade de construir continuidades de uma narrativa, e desse modo não se subjugava à verdade jurídica, que procura encontrar uma só versão dos fatos. Ela se aproxima bem mais da verdade estética, que casa com a necessidade de narrar, mesmo quando o seu envolvimento se resume a ser o interlocutor de um testemunho.

Sendo assim, as seleções seguem para um caminho de aceitação estética em relação ao que foi ouvido. O narrador *arbiter* realiza uma ligação do que ouviu com o que lhe remete o fato relatado, gerando uma imagem particular. Cada narrador percebe o mundo e os símbolos de modo distinto, fazendo cintilar uma identidade única.

Em *I was a child of Holocaust survivors* e em *Maus*, a percepção da memória ocorre de modo distinto, como poderá ser visto nas imagens abaixo. Para analisarmos tais imagens, recorreremos aos estudos de Erwin Panofsky (1991) acerca da iconografia e da iconologia. Segundo Panofsky (1991, p. 58), a análise iconográfica trata as imagens e objetos através de uma experiência prática. A familiaridade, porém, ocorre através de transmissão acerca do que é tratado na obra, seja através de literaturas ou de transmissão oral. Ele apresenta três níveis a serem considerados em uma análise pictográfica: pré-iconográfica (nossa experiência prática com o objeto), análise iconográfica (o modo como nossa experiência se apresenta na obra junto aos demais objetos nela presentes) e significado intrínseco (o conteúdo, a interpretação do objeto junto a experiência prática).

Na narrativa de Eisenstein, o que está na memória aparece como inscrições não lineares, sem coordenadas. Anteriormente falamos, que os pais da autora não costumavam falar sobre o evento e ela precisou buscar diversas informações extras para tentar compreender a tragédia vivida pelos pais, conectando as novas informações com as memórias ouvidas por ela de forma muito fragmentada.

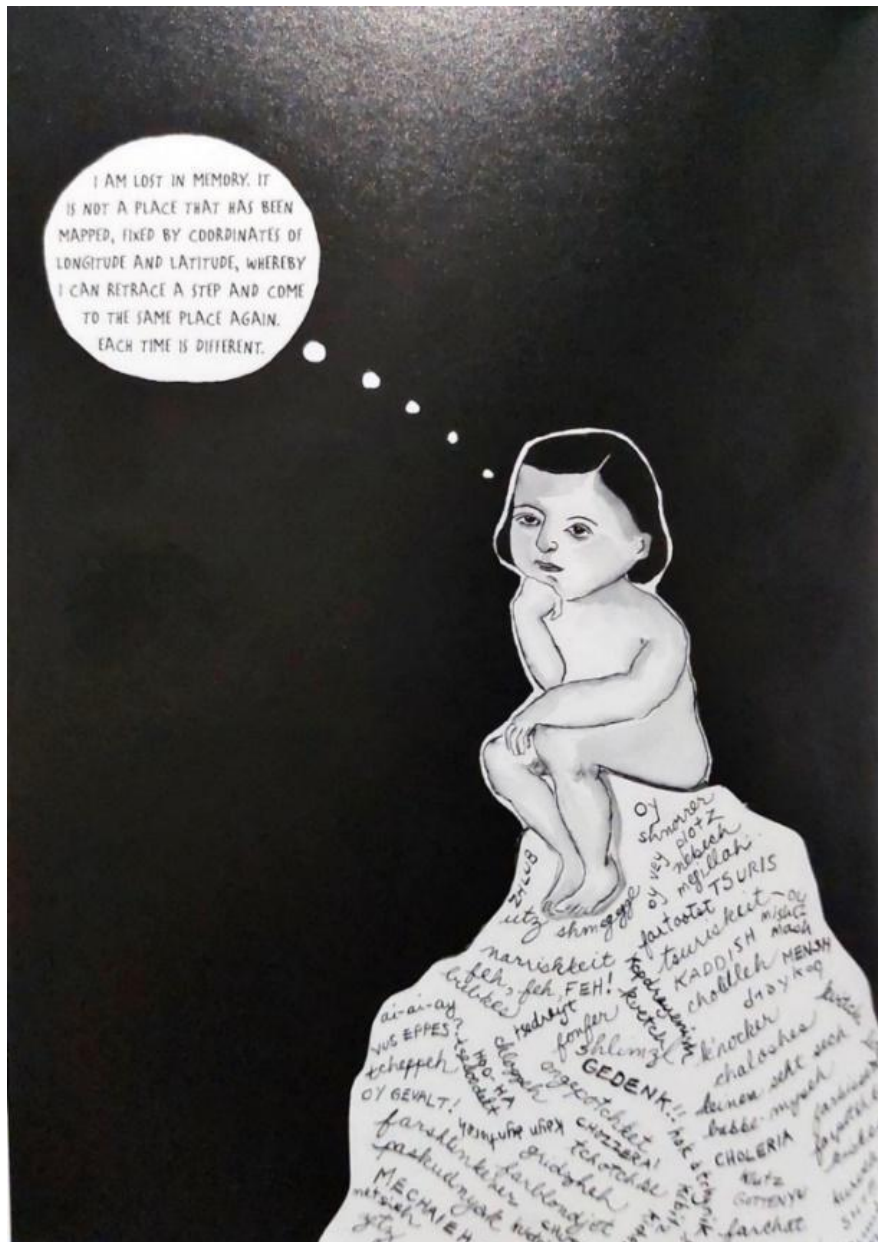


Figura 2: Perda nas memórias (EISENSTEIN, 2007, p. 10)²¹

Eisenstein é quem ilustra o próprio livro. No fundo, a cor preta foi a escolhida. De certa forma, pensamos que a escolha se deu com o objetivo de destacar os elementos frontais da imagem. No entanto, pode ser uma escolha utilizada como forma de representar a sombra obscura da *shoah* que sempre rondou sua infância. O fundo é em cor sólida. Podemos

²¹Tradução nossa: “Eu estou perdida na memória. Não é um lugar que podemos mapear, não se pode usar coordenadas de latitude e longitude, onde eu posso refazer o passo e voltar ao mesmo lugar. Toda vez é diferente.” (EISENSTEIN, 2007, p. 10).

perceber que a sobreposição à frente da imagem não é feita por cima do fundo, mas colada, o que poderia dar o efeito de destaque nas imagens à frente.

A menina sobre a pedra é uma imagem que evoca outra imagem. É uma referência direta a *O Pensador* (título original: *Le Penseur*) de Auguste Rodin (1904). Nesta rocha, ensimesmada, a menina pensará, refletirá sobre o que ocorreu com o pai. Outro elemento interessante, é a pedra na qual a garota se encontra que, diferente da obra de Rodin (1904), não é uma pedra lisa. É como se o corpo da pedra fosse feito de palavras. Podemos perceber a variedade de palavras distribuídas, pela superfície da pedra. Elas estão escritas em diferentes idiomas e ordenadas de forma desordenada. Na tabela disposta, a seguir, apresentamos algumas palavras presentes no texto de Eisenstein e suas possíveis traduções.

Original	Tradução	Idioma
Zhlib	Amor	Hmong
Oy vey	Voto	Turco
Myillah	Sua inclinação	Árabe
Fartootot	Peido	Estoniano
Fonfer	Formar - Telefone	Inglês - Alemão
Tsedreyt	Descasca	Russo
Tsuriskeit	Confiança	Alemão
Mishmash	Confusão	Inglês
Mensh	Menos	Ucraniano
k'nocker	Aldrava	Inglês
keinen seht sech	Ninguém vê, nem eles	Alemão
Techeppeh	Tecnologia	Luxemburguês
Gevalt	Caído	Holandês
Ongepotchket	Despreparado	Holandês
Chozzera	O que é isso?	Chicheua
Gedenk	Lembrança	Africâner
Gottenyu	Cinco	Japonês
Farchot	Frase	lídiche
Letz	Último	Luxemburguês
Kiskka	O Trilho	Finlandês
Kibitz Kichel	Biscoito Kibitz	Luxemburguês
Farshtinkener	Pensador Imediato	Frisio
Mechaieh	Andar	Árabe
Zetz	Sim	Basco

Tabela 1: Palavras na pedra

No balão de pensamento que aparece acima da garota, sentada sobre a pedra, há uma citação revelando o estado de alma da criança em relação às memórias ouvidas ou coletadas. A cada momento que recorre a elas, vê mudanças. Mais à frente ela faz a mesma citação do balão no texto corrido, e complementa da seguinte maneira: “I had always known that my parents were survivors of the Holocaust, but there is nowhere for me to locate When or how I first became aware of it. As a child, I had somehow absorbed the fact, yet until today its relationship to me had remained invisible”²² (EISENSTEIN, 2007, p. 19-20). Temos aqui o relato de Eisenstein, a propósito de como lidou com o conhecimento de que era filha de dois sobreviventes da *shoah*. Ainda que ela não tenha passado pela traumática experiência, ela, a partir das memórias de seus pais, constrói as suas próprias.

Em *Maus*, algumas questões estéticas escolhidas pelo autor incomodam. Percebe-se que o narrador teve dificuldades no modo como deveria representar as memórias de seu pai. Um desses momentos é retratado em uma conversa entre ele, Art, e sua esposa, conforme podemos ver na imagem a seguir.

²²Tradução nossa: “Eu sempre soube que meus pais eram sobreviventes do Holocausto, mas não há um lugar onde e como eu possa me localizar conhecendo isso. Quando criança, de algum modo eu absorvi aquele fato, mas até hoje é uma relação invisível comigo” (EISENSTEIN, 2007, p. 19-20).



Figura 3: Dúvida de sua compreensão (SPIEGELMAN, 2003, p. 174)²³

Na imagem acima temos uma representação da conversa de Art Spiegelman com sua esposa Françoise Mouly. Ele se encontra em dúvida. Não sabe se é ou não capaz de contar a história de seu pai. As escolhas feitas por Spiegelman, no seu texto, apresentam uma cronologia que não é exibida nas gravações. Ele se vale de outra forma de narrar, não apenas ouvindo seu pai,

²³Tradução nossa: (AS - Art Spiegelman; FM - Françoise Mouly) “AS: Sim, eu também... tenho tido mais tempo com ele e tem me deixado louco!; FM: MM; AS: Sigh.; FM: Deprimido de novo?; AS: Só estou pensando sobre meu livro... é tão presunçoso da minha parte. Porque eu não consigo nem entender meu relacionamento com meu pai... Como vou entender Auschwitz?... o holocausto?... Quando era criança, pensava sobre qual dos meus pais eu deixaria os nazistas levarem para o crematório, se tivesse que salvar apenas um... geralmente, salvava minha mãe. Você acha isso normal?; FM: Ninguém é normal” (SPIEGELMAN, 2003, p. 174).

mas se relacionando com seus familiares, como no caso em que conversa com sua esposa sobre a dificuldade de reproduzir as memórias do pai.

A autora de *I was a child of Holocaust survivors* apresenta texto e imagens. Ambos se mostram como um testemunho da dor, do estar perdida, do não compreender o mundo. O que dele se sabe é captado aos pedaços. Não são frases lidas ou ouvidas. São palavras lançadas quase ao vento. Esta é a matéria que a menina e depois a escritora adulta tem para contar a história de sua família.

Em *Maus*, o autor escolhe o gênero *graphic novel* para contar a história de seu pai e como ela foi forjada. Mas por qual razão Art Spiegelman resolveu construir uma *graphic novel*?

Nunca teria me ocorrido contar a história de outra maneira. Os quadrinhos são só o idioma que me veio naturalmente quando estava tentando cumprir a incumbência que eu não sabia que precisava cumprir quando voltei a *Maus* em 1978 – o desejo de minha mãe de que eu desse um jeito de contar sua história. O que me motivou conscientemente foi o ímpeto de fazer uma HQ longa, que precisasse de marcador de página.

Para mim, o mais interessante nos quadrinhos tem a ver com a abstração e as suas estruturas que fazem parte da página de HQ, o fato de os instantes no tempo serem justapostos. Numa história que está tentando tornar cronológico e coerente o que é incompreensível, a justaposição de passado e presente garante que o passado e o presente estejam sempre presentes – no cinema, por exemplo, um deslocaria o outro. (SPIEGELMAN, 2022, p. 165).

Em sua resposta, o autor deixa evidente que a escolha do gênero *Graphic novel* é para manter o passado e o presente juntos. Ele não deseja que um tome o lugar do outro. Reconhece a atualidade do gênero entre as novas gerações. Podemos inferir que a manutenção da relação passado-presente é uma representação do que já falamos neste trabalho, isto é, a sombra da memória da *shoah* presente na vida não apenas dos que viveram, mas também dos filhos ao conviver com esta sombra no seu cotidiano.

As duas obras procuram reproduzir as memórias de sobreviventes da *shoah*, contadas por seus filhos, Spiegelman com uma *Graphic novel* e por Eisenstein com uma narrativa ilustrada, com o intuito de reforçar o escrito. Nos dois casos, os autores enfrentam dificuldades de expressar a matéria ouvida, reelaborada ou repotencializada.

Curiosamente, a forma como adquirem as informações sobre as experiências trágicas vividas por seus pais ocorre de modo distinto. Um, o autor de *Maus*, tem acesso mais fácil à memória paterna mediante entrevistas feitas na vida adulta. A outra procura reconstruir suas memórias

durante a vida toda, uma vez que os pais de Eisenstein pouco falavam sobre o evento. Isso conduz as narrativas a se desenvolverem de maneiras distintas.

A força das imagens utilizadas pelos dois escritores para contarem as suas histórias alia-se à palavra, ao escrito, tornando-se um registro significativo do vivido. A imagem deve chamar atenção tanto quanto o conteúdo do texto. Não para suplantá-lo, mas para reforçá-lo, Segundo Harlow (1987), as imagens são mais que apenas uma captura de um determinado momento, elas são um registro.

Tais registros imagéticos servem como um modo de dar dimensão histórica a determinado fato, podendo ser considerados materiais de apoio para o entendimento de narrativas de um povo. Cabe ainda dizer que sem esses símbolos, pensados como uma espécie de guia, as memórias e fatos históricos podem cair no esquecimento e até mesmo serem extintos do imaginário popular e do registro histórico (HARLOW, 1987).

Em *I was a child of Holocaust survivors* e em *Maus*, as imagens permitem que o assunto tratado nos livros, os padecimentos dos que faleceram e os que sobreviveram à barbárie nazista, não saiam da mente das pessoas e caiam no esquecimento. Entretanto, as imagens que são constituídas nestas narrativas são bem distintas. Enquanto Eisenstein (2007) se vale de imagens mais abstratas em que não há o detalhamento dos horrores dos campos, Spiegelman (2003) constrói imagens mais fortes e bem demarcadas, mostrando os horrores dos campos.

Em *I was a child of Holocaust survivors*, a imagem da menina, repetidamente, apresentada nas ilustrações evoca outra imagem: a do ofício do escritor. Como se estivesse a todo momento aguardando por uma ideia, ou uma visão.



Figura 4: The girl (EISENSTEIN, 2007, p. 10 – 83 – 88 – 113)

A imagem da pequena garota é a imagem de uma escritora em formação. Em uma entrevista, Eisenstein declara:

RP: Tell me about your visual persona. What are her characteristics and how does she figure in your memoir?

BE: I've always felt the word "homunculus" best fits as a description, meaning a very small human being, fully formed in miniature. The adult within the child and the child within the adult; ironic, playful, philosophical, confused and serious, angry and loving — that's the visual persona that speaks directly from the page.²⁴ (PANOFSKY, 2018, p. 277).

A autora define a sua persona como um homúnculo²⁵. Ela se apresenta como uma criança, embora reconheça a sua consciência adulta, que está a escrever a obra. Ou seja, a escritora adulta apresenta a perspectiva de quando era uma criança.

A força das imagens se manifesta de modo distinto nas duas narrativas. Eisenstein concebe um homúnculo que representa a agonia de uma garota em demanda de si e da história de seu pai, como ela mesma definiu. Spiegelman, por sua vez, transforma suas personagens em animais.

De qualquer forma, essas imagens servem como uma montagem na recriação de memórias. Elas podem ser concebidas como um meio de preservação da memória e como um recorte genealógico do evento representados por ela, como uma cultura e até mesmo uma herança, mas que pode facilmente ser vista apenas como um símbolo sem significado caso seja desligado de seu contexto, isto é, a implicação da imagem dentro do contexto a qual foi produzida e visa representar (HARLOW, 1987).

Quando falamos do uso de imagens em *Maus*, tratamos de uma distinção mais perceptível das personagens. O autor separa as personagens em grupos. Ele não se vale de personalidades isoladas, restritas à sua família. Vejamos a seguir.

²⁴Tradução nossa: "RP: Me fale sobre o visual de sua persona. Quais são as características dela e como se apresenta em sua memória? BE: Eu sempre estive pensando na palavra "homúnculo" creio que essa seja uma boa definição, representa o pequeno ser, em miniatura. O adulto que não é criança e a criança que não é adulta; irônica, brincalhona, filosófica, confusa e séria, zangada e amorosa – assim é o visual de minha persona falando diretamente em cada página." (PANOFSKY, 2018, p. 277).

²⁵Segundo o Dicionário Michaelis (2023), refere-se a um ser pequeno, ou pequeno humano, com poderes sobrenaturais.



Figura 5: *Maus* people (SPIEGELMAN, 2003, p. 189 – 221 – 150 – 151)

Nesta colagem, são apresentadas imagens representativas de diferentes tipos de personagens da obra. O modo singular de representar as personagens chama muita atenção em *Maus*. A escolha por animais aconteceu por diversos motivos. Spiegelman declara a razão de ter

escolhido imagens de animais como metáforas que representam os atores/pessoas envolvidas na *shoah* (2022, p. 113-114):

Depois de minhas dúvidas torturantes se assentaram, percebi que gato e rato como metáfora da opressão podiam se aplicar às minhas experiências mais pessoais. [...] A imagem dos judeus como criaturas indefesas se esgueirando pelos cantos estava lá – eu já havia lido “Josefina, a cantora, ou O povo dos camundongos”, de Kafka, mas acho que na época não tinha entendido aquilo especificamente como metáfora do povo judeu. Era só mais uma fábula kafkiana que eu absorvi. Mas percebi que deixando o Ku Klux Kats e os “escurinhos” antropomórficos de lado e passando a uma seara na qual eu era afetado de forma mais visceral, os nazistas perseguindo os judeus como nos meus pesadelos de infância, eu estaria chegando a algum lugar. E isso virou minhas três páginas de contribuição à *Funny Animals*.

As influências escolhidas pelo autor são importantes para o desenvolvimento da estética de *Maus*. Além das literárias, há a influência de outras mídias e até mesmo de propagandas nazistas, segundo apontam Ana Lilia Rocha e Gaio Brito (2021, p. 2):

a referência maior é o filme *Der Ewige Jude* (O Eterno Judeu em tradução livre), de Fritz Hippler, diretor do departamento cinematográfico do Ministério da Propaganda do Terceiro Reich, ao comando do ministro Joseph Goebbels. O filme foi encomendado pelo governo nazista em 1940 e vendido como um documentário, apresentava-se, portanto, como uma forma de informar a população ao abordar precisamente a analogia entre a migração dos ratos ao longo da história e a migração dos judeus pelo continente europeu. Na proposta do filme, assim como os ratos, os judeus traziam doenças e desgraças a todos os lugares onde passavam e se instalavam.

Essa escolha estética e antissemita, de representar os judeus como ratos, ajudou na disseminação do sistema de propaganda do regime nazista contra os judeus. As imagens construídas neste filme serviram de inspiração para Spiegelman que transpôs um pouco desta estética em sua obra.

Na *Funny Animals*, o autor apresenta a estética que é conhecida em *Maus*. Também sob influência das metáforas de Kafka, em relação ao modo de ver o mundo, valendo-se de seus pesadelos, a perseguição aos judeus tomou forma na produção de Spiegelman para a revista, como podemos observar abaixo:

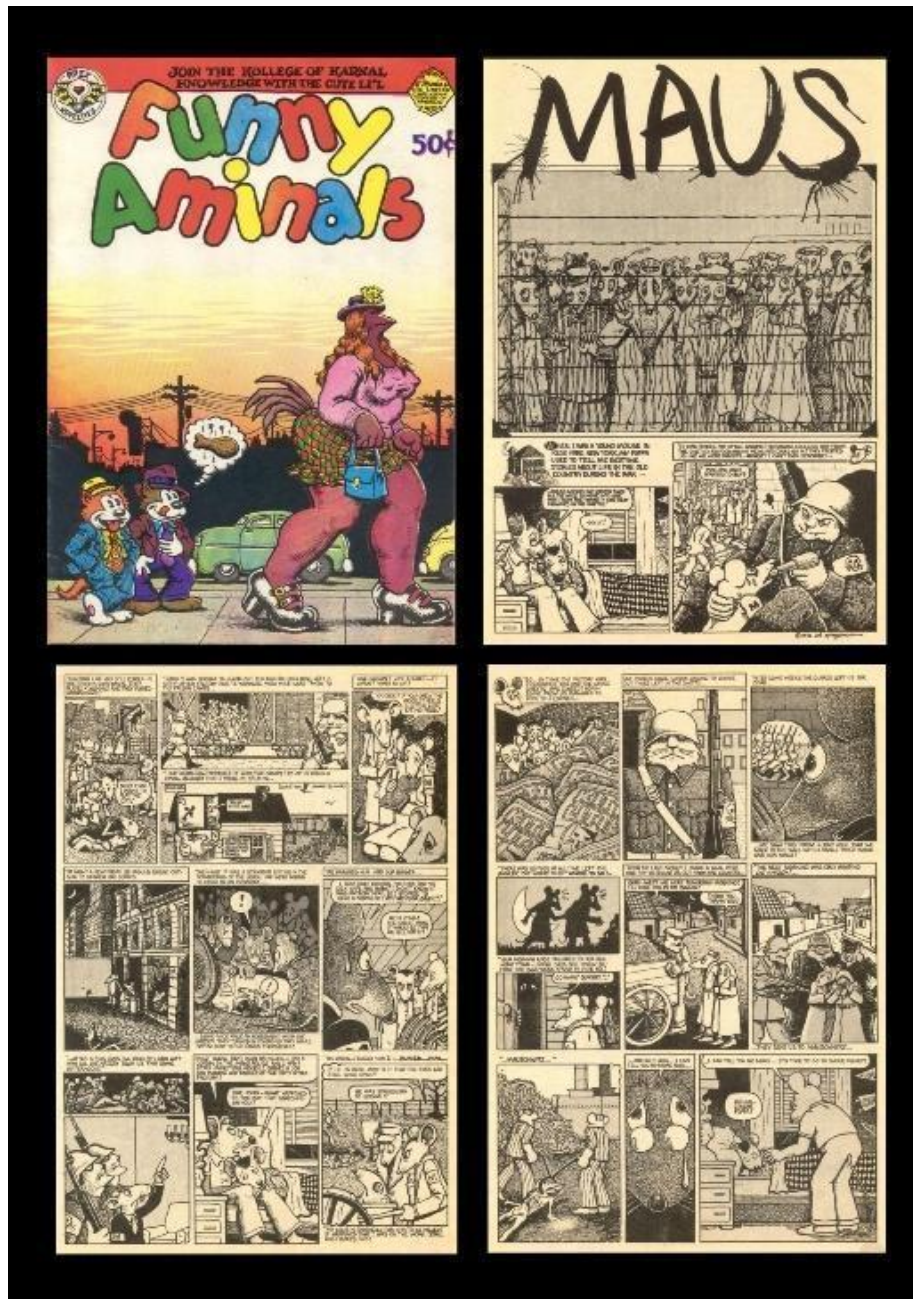


Figura 6: *Funny Animals* (SPIEGELMAN, 1972, p. 09 – 11)

Em *Maus*, os ratos representam os judeus. Na analogia da metáfora da opressão, estes seriam seres inferiores que se esgueiram; os gatos representam os nazistas, o predador; os porcos representam os poloneses, que deveriam estar fora dessa dualidade de gato e rato. Quanto a esses, durante o regime nazista, alguns ajudavam os judeus, enquanto outros ajudavam os nazistas (SPIEGELMAN 2022).

As imagens constituídas nas obras analisadas corroboram a diferença do testemunho *arbiter* em relação às demais formas de testemunhar. A forma estética apresentada nos testemunhos importa para a apreensão e concepção do próprio tipo de testemunho no qual os autores recorrem ao narrar.

Segundo Sarmiento-Pantoja (2019), os testemunhos *testis* e *superstes* se apresentam como um recorte do campo de concentração, intercalando a sua experiência com a do outro. Podemos ver isso em testemunhos escritos por sobreviventes, além de narrar sobre si, narram também o outro e/ou o que viram acontecer com o próximo

Enquanto o *testis* se mantém no campo da visão ao narrar uma experiência do outro, que pode ou não ser a mesma do narrador, o *superstes* se prende ao experienciado de modo visceral por quem conta. O *arbiter* se vale de um mecanismo de reconstrução diferente. Pode ser pensado como “colcha de retalhos” da memória de outrem.

Segundo Sarmiento-Pantoja (2019), em alguns casos, *superstes* e *testis* podem assumir a posição de um narrador *arbiter*. O autor paraense cita o Primo Levi em *É isto um homem?* Apesar de ser um *superstes*, ele se posiciona como um *testis* em muitas situações em que observa o dia a dia dos campos de concentração. Em uma situação específica, quando ouve de Sigi os relatos sobre Schepschel, assume a posição de testemunha auricular e sua narração passa a ser um *arbiter*. Para Augusto Sarmiento-Pantoja,

fica evidente a contribuição que trazemos aos estudos do testemunho, pois com o testemunho *arbiter* ampliamos as formas de classificar o testemunho. O testemunho *arbiter* encontra espaço para analisar o que se encontra fora da cena, ao construir a sua versão sobre ela. Essa mesma posição narrativa de *arbiter* vamos encontrar em narrativas da segunda geração, daqueles que de tanto ouvir os testemunhos de seus pais, avós, irmãos, amigos... são levados a narrar, a também fazer seu testemunho, com base em uma matéria recordativa ouvida, coletada, reconfigurada pelo tempo, pelo espaço, mas não menos verdadeira.” (SARMENTO-PANTOJA, 2019, p. 16 – 17)

Em *Maus* e em *I was a child of Holocaust survivors*, narrativas de segunda geração, os narradores procuram dar voz aos testemunhos dos pais. O seu testemunho não é menos verdadeiro que o dos sobreviventes da *shoah*; a mudança é a forma de coleta. Eles testemunham o que foi ouvido, como também aconteceu com Levi, quando assume a posição de *arbiter*.

Em contrapartida, o *arbiter* não é um produto exclusivo de narrativas da segunda geração. Há de se considerar as testemunhas que sobreviveram aos campos e eram jovens demais para contar. Nesta situação eles recorrem à memória de outros sobreviventes para compor a sua (SARMENTO-PANTOJA, 2019).

Ouvindo, os escritores de *Maus* e de *I was a child of Holocaust survivors* puderam testemunhar por seus pais. No processo, se valeram de imagens que, aliadas às palavras, contam uma história de terror e de morte, mas também de resistência e de sobrevivência.

5. ENTRE O REPRESENTAR E O ARBITRAR

5.1. SHOAH E SUAS REPRESENTAÇÕES

As representações da *shoah* têm se apresentado de diversas maneiras, de acordo com o tempo e o lugar em que foram produzidas, bem como por quem as produziu. Essa seção visa discutir as representações contemporâneas, concentrando-se em duas narrativas anglófonas: *Maus* e *I was a child of holocaust survivors*. Neste caso, os filhos de sobreviventes da *shoah*, Art Spiegelman e Bernice Eisenstein, buscaram caminhos singulares para representar as memórias que os rondam. As representações de imagens que refletem a tragédia da *shoah* são frequentes em diversos âmbitos, não somente na literatura. A presença do tema é recorrente em variados gêneros produzidos nos séculos XX e XXI. Segundo Bosi (1996, p. 22), a resistência, como tema, está enraizada na cultura existencialista, dando um olhar ético para as produções provenientes de um combate ao nazifascismo, mas que vai para além deste fato de oposição.

O combate ao nazifascismo é o ponto de partida das narrativas de segunda geração da *shoah*. Nelas, o tema da resistência persiste, objetivando o não esquecimento do evento. Os filhos de sobreviventes não estiveram no local da tragédia, mas sentem-se impelidos a falar sobre a convivência com os pais, fazendo ecoar as memórias paternas e como os fatos se fazem presentes no convívio familiar.

Para tal, eles utilizam representações diversas. Haveria um estudo das representações da *shoah*? S. Lilian Kremer (1989) faz um levantamento das obras que se relacionam com o tema aqui abordado e como elas se desenvolveram no modo de discutir o assunto.

Quando falamos de testemunhos, olhando de modo amplo, “some believe that only eyewitness accounts are valid.”²⁶ (KREMER, 1989, p. 13). Essa visão se apresenta, principalmente, quando tratamos de narrações provenientes dos campos de concentração, tendo em vista o caráter jurídico. Entretanto, temos que levar em consideração outras produções que trazem como tema a *shoah*.

Com efeito, as produções de testemunhas não oculares são pouco estudadas e, conseqüentemente, pouco levadas em consideração. Segundo Kremer (1989), até a década de sessenta o tema da *shoah* não era tão recorrente nas produções anglófonas. Os escritores desta década marcaram, de modo significativo, a utilização deste tema de modo mais recorrente. O

²⁶Tradução nossa: “algumas pessoas acreditam que apenas testemunhas oculares são válidas” (KREMER, 1989, p. 13)

que nos leva a questionar o porquê desses escritores, judeus ou não, demorarem tanto para falar sobre o assunto. Quanto a isso, Kremer (1989, p. 16) esclarece que

perhaps as nonparticipants, Americans believed it would have been presumptuous to deal with subject matter they did not experience directly. Perhaps they believed it was too soon to approach the topic without the benefit of adequate historic analysis. Perhaps since Jewish writers had only recently gained acceptance by the literary establishment, they were unwilling to broach a topic as controversial as the Holocaust.²⁷

Depois da década de sessenta, na segunda metade do século XX, as produções ficcionais de não sobreviventes passaram a tratar a *shoah* como um tema recorrente em suas produções. Entretanto, não podemos nos ater à ideia de validar apenas narrativas que são provenientes dos campos de concentração e desconsiderar as demais produções que trazem a *shoah* como tema central da narrativa. Ainda mais quando falamos dos testemunhos, haja vista a tendência de relacionar os testemunhos apenas com o teor jurídico. Os testemunhos de quem ouviu sobre a catástrofe também são narrativas válidas. O ato de ouvir é importante inclusive para os testemunhos jurídicos.

Segundo Sarmiento-Pantoja (2019, p. 15-16), o *arbiter* serve à essência dos testemunhos, à necessidade de narrar, não podendo haver um testemunho sem um árbitro. A necessidade e a essência do testemunho é ter quem o ouça, considerando a presença de um ouvinte que possa trabalhar como juiz (*arbiter*) e decidir o que deve ou não ser considerado, gerando um *arbiter*.

A presença do ouvinte o coloca em uma posição de julgar o discurso proferido pelo sobrevivente. A validação se dá por meio das arbitrações de quem se dispõe a ouvir a pessoa que sofreu a tragédia da *shoah*, por exemplo. A narração do que foi ouvido pelo árbitro o coloca em uma posição de protagonista, na figura do narrador, isto é uma testemunha *arbiter*.

O testemunho *arbiter* não tenta ser um espelho de tudo o que foi visto ou vivido na tragédia, por exemplo, mas se propõe a fazer aditamentos à matéria ouvida, contribuindo com a ampliação dos estudos do testemunho. Para Augusto Sarmiento-Pantoja (2019, p. 14),

²⁷Tradução nossa: “Talvez, como não participantes, os americanos acreditassem que isso poderia ser presunçoso falar sobre um tema ao qual não tiveram uma experiência direta. Talvez achassem ser muito cedo para abordar o tema, sem uma análise histórica adequada. Talvez porque escritores judeus apenas recentemente tiveram aceitação no âmbito literário, não havia uma disposição para tratar de um tema tão controverso como o Holocausto.” (KREMER, 1989, p. 16)

temos agora uma forma de testemunho constituída por um narrador que apenas ouviu a narrativa, o testemunhante, ou seja, aquele que valida o testemunho, ouvindo e vendo o testemunho e, por conta de ter ouvido o testemunho, é capaz de replicá-lo, avaliando a narrativa e selecionando para a sua nova narração o que lhe interessa narrar, seja essa narrativa feita pelo narrador *testis* ou *superstes*.

Esta forma de testemunho compreende o narrador ouvinte do testemunho de alguém que viveu a tragédia. A sua escuta atenta também lhe dá a possibilidade de recontar esse testemunho primário, selecionando informações do que foi ouvido.

Quando tratamos das representações anglófonas, sobre a *shoah*, temos que levar em consideração o que é representado diante das demais formas do testemunho. Esses diferentes pontos de vista se referem ao lugar de cada narrador em relação ao evento. Para Kremer (1989, p. 19),

struggle for survival during the Holocaust and during the postwar era constitute significant parallel themes in American fiction. Although American Holocaust fiction devotes considerably less attention to the description and dramatization of Nazi brutality than the works of Europeans and Israelis who directly endured the Nazi terror, dramatic presentation, memory, and nightmare are devices Americans frequently employ to depict the horrors of starvation, disease, excremental filth, medical experimentation, sadism, deportations, and death selections.²⁸

Essas narrativas tratam de um teor mais descritivo de situações gerais. Como atestou Kremer (1989), os temas centrais são a fome, as doenças, a sujeira, os experimentos médicos que aconteciam nos campos e as seleções dos prisioneiros condenados aos crematórios.

Como vimos, a partir dos anos 1960, o tema da *shoah* passou a ser representado no meio anglofônico das produções artísticas, tendo como possível influência o julgamento de Adolf Eichmann, televisionado para o mundo todo, contando com a presença de diversos estudiosos, dentre eles Hannah Arendt. Após o julgamento, para alguns, criou-se uma sensação de justiça.

O julgamento de Eichmann é referenciado em *I was a child of holocaust survivors*, sendo usado como ponto de partida gerador de questionamentos que serviram para a busca da reconstrução dessa memória. Eisenstein declara que (2007, p. 19-20)

²⁸Tradução nossa: “A luta para sobreviver durante e após o Holocausto constituem temas paralelos e significativos na ficção americana. Embora a ficção do evento se dedique menos a descrição e dramatização da brutalidade dos nazistas, em comparação a produções europeias e israelenses que tem como suporte o terror, a apresentação dramática, a memória e o pesadelo são recursos usados por americanos para tratar dos horrores. Como a fome, as doenças, a sujeira de excrementos, as experiências médicas, os sadismos, as deportações e seleções para a morte” (KREMER, 1989, p. 19).

with senses closed now to the movement of the world that pulls me forward, I am in the basement of our house. It is 1961 and I am eleven years old. Adolf Eichmann is on trial in Israel and in our rec room, with my parents and several of their friends seated in chairs. I had always known that my parents were survivors of the Holocaust, but there is nowhere for me to locate when or how I first became aware of it. As a child, I had somehow absorbed the fact, yet until today its relationship to me had remained invisible.²⁹

Vemos nesta passagem como a autora relata a reunião de seus pais e seus amigos para assistir ao julgamento. Todos estavam apreensivos com o que haveria de ser dito e feito. A autora, enquanto criança, percebia como os adultos estavam tensos e preocupados. Ao mesmo tempo, ela não entendia direito a relação de seus pais com o evento, mas sabia que eles eram sobreviventes.

Mesmo que as situações, como a apresentada acima, fossem de conhecimento dos filhos de sobreviventes e de autores judeus americanos, ainda havia uma parcela de judeus que não viam com muita seriedade as produções de judeus americanos. Segundo Kremer (1989, p. 306), existia uma visão contrária às escolas judaicas da América do Norte. Alguns sobreviventes mais ortodoxos consideram que algumas práticas culturais dos judeus do outro lado do Atlântico poderiam ser compreendidas como uma profanação do nome de Deus.

Eisenstein cita em sua obra quando recebe a fita de uma entrevista dada por sua mãe à *USC Shoah Foundation*. A audição desta fita nos permitiu comparar com o que sua mãe relatou e o que foi arbitrado pela autora, conforme podemos ver a seguir:

Just before I turned fourteen, in 1939, war broke out. Bedzin was an industrial town, with thirty thousand Jewish families. I have a sister, Jazia [Jenny], two years younger, and a brother, Lemel, three years younger. On September 4, when the Germans came, there was panic.³⁰ (EISENSTEIN, 2007, p. 101)

²⁹Tradução nossa: “De sentidos fechados para o movimento do mundo, sendo puxada para frente, estou no porão de nossa casa. É 1961, tenho onze anos. Adolf Eichmann está sendo julgado em Israel e em nossa sala de jogos, meus pais e seus amigos estão sentados em cadeiras. Sempre soube que meus pais eram sobreviventes do Holocausto, mas não há um lugar ou quando eu fiquei sabendo pela primeira vez. De algum modo absorvi aquele fato, mas até hoje essa relação parece invisível” (EISENSTEIN, 2007, p. 19-20).

³⁰ Tradução nossa: “Antes de eu completar quatorze anos, em 1939, a guerra estourou. Bedzin era uma cidade industrial, com trinta mil famílias judias. Eu tinha uma irmã, Jazia [Jenny], dois anos mais nova e um irmão, Lemel, três anos mais novo. No dia 4 de setembro, quando os alemães vieram, houve pânico.” (EISENSTEIN, 2007, p. 101)

But, this happened on the second night when the German army invaded my town Bedzin was burning Sinagoge and all the neighboring Jewish families.

- Do you remember the date?

- Yes, I Believe it was September the 2nd or the 3rd, because they march them on the 2nd [...] ³¹ (EISENSTEIN, 1995, '02:44 - '03:09).

No primeiro trecho temos o que a autora Bernice Eisenstein citou sobre a chegada do exercito alemão na cidade de sua mãe a data foi 04 de setembro. Já no segundo trecho temos o que sua mãe fala na fita 2 da entrevista concedida, ela não lembra a data exata do acontecimento. Podemos ver de modo bem claro uma arbitração feita pela autora do livro ao adicionar uma data que é documentada da chegada do exército alemão na cidade de sua mãe.

Embora houvesse uma visão com mais reservas acerca do evento até os anos 1960, em relação às produções de origem anglófona, após esse período, houve uma explosão de produções. Obviamente, é preciso considerar que os judeus americanos também fazem parte da *shoah*, afinal esta tragédia afetou o nosso entendimento do bem e do mal. O que antes era considerado impossível de ser traduzido, necessitou de construções novas, maneiras de criar novidade no imaginário americano, por exemplo (KREMER, 1989, p. 357).

Como já falamos anteriormente, há espaço para a memória coletiva no campo dos testemunhos e das produções provenientes do campo, desde que se entenda que a coletividade não consegue acessar a individualidade das experiências. De acordo com Kremer (1989, p. 359),

equally characteristic of American fiction is the delineation of the aftermath of the catastrophe. Focusing on survivor trauma-manifested as physical and psychological debilitation or spiritual malaise-the secular Jewish writers concentrate on survivor syndrome and the meaning of the Holocaust in the creation of a new social consciousness. Although the religiously oriented writers also incorporate survivor syndrome and address the post Holocaust consciousness, they achieve it through a theological and historic Judaic framework and often include the crisis of faith as part of survivor trauma. Usually the secular characters' recovery is circumscribed. Those steeped in Judaic religious sources and Jewish history progress more readily to spiritual and cultural postwar restoration, despite ongoing physical and psychological suffering. ³²

³¹ Tradução nossa: “Mas, isso aconteceu na segunda noite em que o exército alemão invadiu minha cidade. A sinagoga de Bedzin estava queimando e toda a vizinhança judia./- Você lembra a data?/- Sim, creio que tenha sido no dia 2 ou 3 de setembro, porque eles marcharam no dia 2 [...] (EISENSTEIN, 1995, '02:44 - '03:09).

³² Tradução nossa: “Igualmente, como característico da ficção americana, é traçar as consequências da catástrofe. Concentrando-se nos traumas manifestados do sobrevivente, como a debilitação física e psicológica, ou o mal-estar espiritual – os escritores judeus seculares se concentraram na síndrome do sobrevivente e no significado do Holocausto para a criação de uma nova consciência social. Embora a orientação religiosa dos

As produções anglófonas também contemplam diversas questões que são abordadas nas literaturas de sobreviventes europeus, como as imagens do campus e suas mazelas. Não apenas isso. É preciso considerar que muitos sobreviventes do evento falam muito tempo depois. São as chamadas testemunhas tardias que Agamben (2008) menciona em seus estudos. Alguns desses sobreviventes migraram para a América e lá se dedicaram a escrever sobre o evento. As representações situadas na língua inglesa também apresentam um dever de memória para com aqueles que foram silenciados.

A partir das discussões a respeito das representações, podemos entender um pouco sobre a produção da literatura judaica americana que aborda a temática da *shoah*. Além disso, temos as duas obras, objetos de nosso estudo, que tratam de narrativas de segunda geração, mas cada uma se comporta de maneira diferente no modo de narrar. Enquanto Spiegelman narra em uma *Graphic novel*, Bernice Eisenstein trabalha com um testemunho ilustrado (narrativa ilustrada). Tal diversidade de gênero nos leva a um questionamento: como o tema da *shoah* foi retratado por dois filhos de sobreviventes? Veremos a seguir.

5.2 A GRAPHIC NOVEL E O TESTEMUNHO ILUSTRADO

Os gêneros textuais utilizados pelos dois autores, filhos de sobreviventes, são distintos, mas ambos atendem ao que é proposto, ou seja, contar as memórias suas e de seus pais. No tópico anterior, questionamos sobre como a *Graphic novel* de Spiegelman e a narrativa ilustrada de Eisenstein representam a memória de sobreviventes da *shoah*. Esta pergunta nos leva a outra: O questionamento que levantamos neste tópico é o seguinte: o gênero escolhido tem influência no modo de contar aquilo que foi ouvido? Se sim, de que modo?

Eddie Campbell (2007) fala que o termo *Graphic*, sozinho, é uma generalização, ou seja, ele pode definir diferentes tipos de narrativas; muitas vezes podem ser apenas uma outra forma de se falar quadrinhos. Segundo o autor, entretanto, a palavra *graphic* e o termo *novel* (*Graphic novel*) apresentam diversas formas de linguagens que podem ser mais específicos e não se referir apenas às narrativas simples, aos quadrinhos comuns. Alguns autores inclusive não gostam deste termo para se referir a este tipo de narrativa como uma generalização.

escritores também incorpore a síndrome do sobrevivente a bases teológicas e históricas, que falam da frequente crise de fé como parte do trauma do sobrevivente. Normalmente a recuperação dos personagens seculares é circunscrita. As fontes religiosas e históricas judaicas progridem para a restauração espiritual pós-guerra, apesar do contínuo trauma físico e psicológico” (KREMER, 1989, p. 359).

Narrativas como estas estiveram fora das discussões acadêmicas, durante muito tempo. Foram muitas vezes consideradas um gênero subalterno. Mencioná-las, às vezes, não era bem-vindo, pois eram chamadas de *comic-shame* (CHUTE & DEKOVEN, 2006). Durante algum tempo, essas narrativas ficaram associadas ao *mainstream*, aos quadrinhos de super-heróis. A partir da década de 1960, ocorreu uma mudança. Segundo Will Eisner (2005, p. 8),

entre 1965 e 1990 os quadrinhos começaram a procurar um conteúdo literário. Isso começou com o movimento underground de artistas e escritores criando o mercado de distribuição direta. Isso foi seguido pelo surgimento das lojas especializadas em quadrinhos, que facilitaram o acesso a um maior número de leitores. Foi o começo do amadurecimento do meio. Por último, os quadrinhos procuraram tratar de assuntos que até então haviam sido considerados como território exclusivo da literatura, do teatro ou do cinema. Autobiografias, protestos sociais, relacionamentos humanos e fatos históricos foram alguns dos temas que passaram a ser abraçados pelas histórias em quadrinhos. As *graphic novels* com os chamados "temas adultos" proliferaram e a idade média dos leitores aumentou, fazendo com que o mercado interessado em inovações e temas adultos se expandisse. Acompanhando essas mudanças, um grupo mais sofisticado de talentos criativos foi atraído para essa mídia e elevou seus padrões.

Isso possibilitou a diversos artistas o tratamento de modo mais complexo de um determinado tema, utilizando o auxílio das imagens, para transmitir a mensagem ou as informações como parte do que está sendo representado. A *graphic novel* aqui analisada apresenta como tema um fato histórico importante do século XX: a *shoah*.

Ainda que se fale sobre as *graphic novels* no espaço dos estudos de narrativas, é muito presente a imagem de uma narração considerada diferente da literatura tradicional. Para Scott Mccloud (1994, p. 140 – 141),

traditional thinking has long held that truly GREAT works of art and literature are only possible when the two are kept at arm's length. Words and pictures TOGETHER are considered, at best, a diversion for the masses, at worst a product of crass commercialism. [...] The roots of this attitude run pretty DEEP. As near as we can tell, pictures predate the written word by a large margin. Here are some big hits from the golden age cave painting, about 15,000 years ago. Some of this art shows considerable attention to detail, very much concerned with pictorial

REPRESENTATION. But others were very ICONIC, acting as SYMBOLS rather than pictures—more like a primitive language!³³

McCloud fala sobre como a utilização conjunta de imagem e texto era algo inconcebível para o pensamento tradicional. O autor aponta que as imagens já eram utilizadas para contar histórias bem antes da época em que as literaturas escritas e narrativas orais passaram a fazer o mesmo, por exemplo. Sendo assim, a presença das imagens para se contar algo é parte da história do desenvolvimento humano, ou seja, o ponto de partida para a nossa capacidade de narrar, pois as imagens se formam primeiro que as palavras.

Tratando das narrativas analisadas, neste trabalho, a presença das imagens nos ajuda a entender o espaço e as descrições dos personagens, por exemplo, no decorrer da obra. Falando de *Maus*, a narração com auxílio de imagens faz parte da essência do autor, que é um cartunista. No mesmo ano da *Funny Animals*, narrativa relacionada às memórias de Art Spiegelman e Vladek Spiegelman, foi publicada uma narrativa paralela que conta a morte de Anja Spiegelman e o luto do autor pela perda da mãe, como podemos observar nas imagens a seguir.

³³Tradução nossa: “O pensamento tradicional vem sustentando que as verdadeiras e GRANDES obras de arte e literatura só se tornam possíveis quando as duas são mantidas à distância. Palavras e imagens JUNTAS são consideradas, no melhor dos casos, uma diversão direcionada às massas, na pior, um produto do comércio grosseiro. [...] As raízes dessa atitude são PROFUNDAS. O mais próximo do que podemos dizer, as imagens antecederam a palavra escrita. Aqui temos os grandes sucessos, as pinturas rupestres da era de ouro, cerca de 15.000 anos atrás. Algumas dessas artes mostram a atenção aos detalhes, preocupadas com a REPRESENTAÇÃO. Mas outros eram ICÔNICOS, agiam como SÍMBOLOS e não imagens – sendo mais que uma linguagem primitiva!” (MCLOUD, 1994, p. 140 – 141).

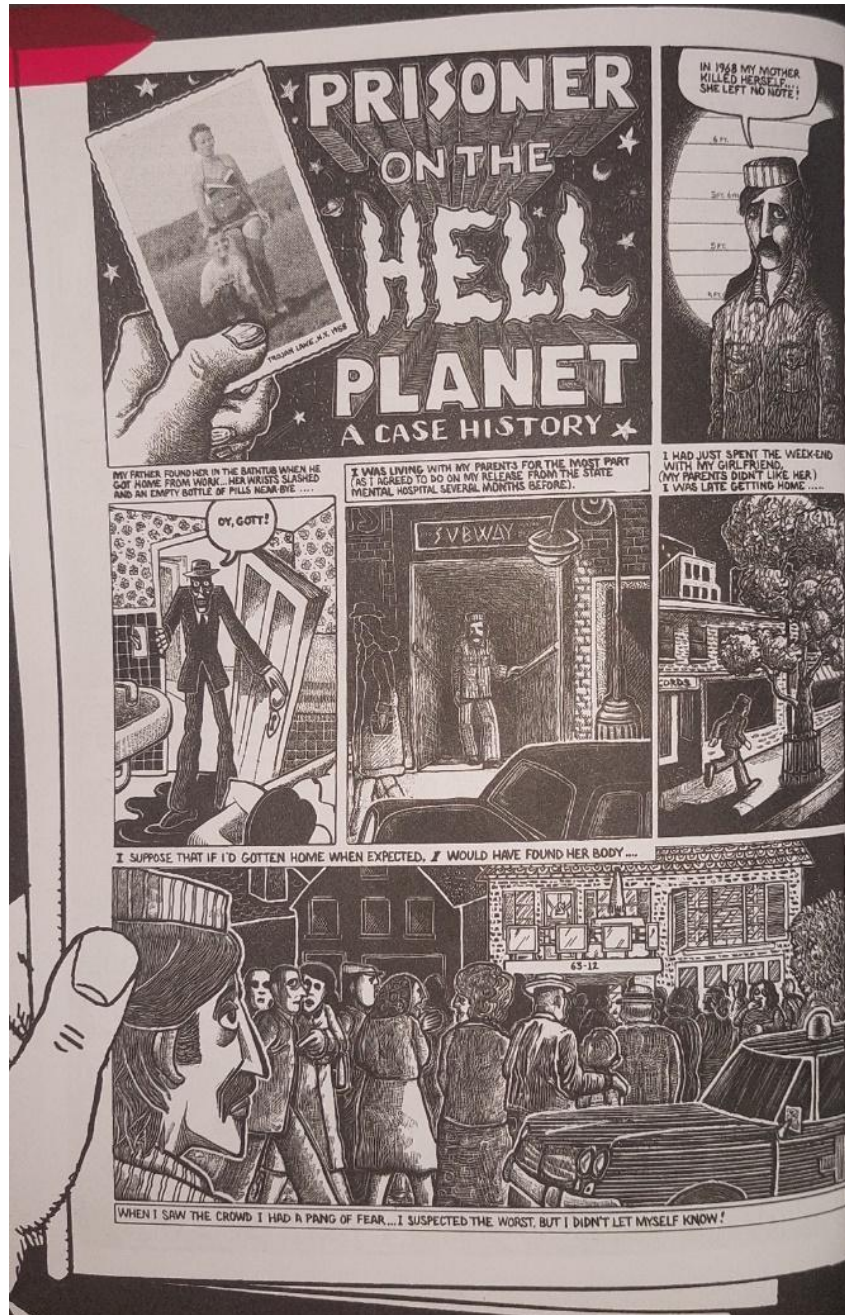


Figura 7: Prisoner on the hell planet a case history (SPIEGELMAN, 2003, p. 102)



Figura 8: Prisoner on the hell planet a case history (SPIEGELMAN, 2003, p. 103)



Figura 10: Prisoner on the hell planet a case history (SPIEGELMAN, 2003, p. 105)

Esta narrativa paralela fala sobre Vladek e Art Spiegelman. Ela foi adicionada em *Maus* após um episódio de desentendimento do autor com o pai. Apesar de não parecer com a versão final de *Maus*, a narrativa já se vale da temática da *shoah*. As imagens mostradas apresentam alguns elementos que nos conduzem às memórias de Spiegelman, contando sobre a descoberta do suicídio de sua mãe e como isso teve impacto em sua relação com o pai.

Na figura 7 (sete), temos o começo da narração de Art Spiegelman sobre o momento em que sua mãe, Anja Spiegelman, comete suicídio. Spiegelman é o personagem principal, gerando uma narrativa de ponto de vista, posto que sejam suas memórias por ele contadas. Outro ponto importante é que ao invés de representar seu pai com roupas ou objetos que aludisse ao campo de concentração, é ele, Art Spiegelman, quem está vestido com uma roupa que lembra a dos prisioneiros dos campos de concentração. “As roupas são, pois, uma forma de memória” diz Peter Stallybrass (2008, p. 33-34). Estar vestido com as roupas do pai é assumir para si a herança paterna, suas memórias e suas dores.

Na figura 8 (oito), o médico dá a Art Spiegelman a notícia de que sua mãe cometeu suicídio. A imagem do médico se transforma em um monstro que ecoa em sua mente junto com as palavras proferidas. Só então ele retorna à sua casa com a intenção de abrandar a tristeza do pai que se mostra inconsolável.

Na figura 9 (nove), é retratada a cena do funeral, em que Spiegelman foge e deixa seu pai. Um amigo da família o culpa pela morte da mãe. A sequência do que viu, conforme se vê na figura 10 (dez), é uma convivência com a ideia da culpa e da saudade. Ele é acolhido por amigos da família, ao mesmo tempo que se isola em uma prisão, o que talvez remetesse à metáfora da prisão, da culpa e da saudade.

Como já foi dito anteriormente, em *Metamaus* (2022), o autor fala que não via outra maneira de representar esta narrativa a não ser em quadrinhos. Para Spiegelman (2022, p, 165) “o mais interessante nos quadrinhos tem a ver com a abstração e as estruturações que fazem parte da página de HQ”.

Segundo Mccloud (1994), a questão da abstração dos quadrinhos está nas referências ao mundo pelo qual passa o processo de criação do autor. Um outro ponto importante sobre este tipo de narrativa é o que ele chama de “*Sequential art*” (arte sequencial). Em suma, trata-se da forma em que se dá a comunicação deste gênero. A escolha de imagens e sua ordem complementam-se com o exposto no texto escrito, ampliando a possibilidade de interpretação.

A sequência de imagens nessas narrativas, nos permitem visualizar espaços e situações de modo mais fácil, auxiliando o leitor com um suporte de leitura.

Por outro lado, para Tania Souza (1998), mesmo que utilizemos as palavras para descrever as imagens, não seremos capazes de traduzir de modo efetivo a mensagem do narrador para o

receptor. A imagem por si só já comunica, constituindo um discurso próprio, ou seja, de modo particular, a imagem consegue comunicar-se com aquele que a vê e a lê.

Podemos tratar o testemunho ilustrado de Bernice Eisenstein como um texto que não utiliza da sequência de imagens para comunicar, mas que as usa como um aporte de complementação do texto, permitindo-nos visualizar aspectos e nuances de como se constituiu o pensamento da narradora perante o que é descrito na obra. De acordo com Souza (1998, p. 9),

as imagens implícitas funcionam como pistas, favorecendo a compreensão das associações de ordem ideológica (o discurso), ou favorecendo a compreensão da narratividade de uma publicidade, filme, etc, sem se ater exclusivamente ao verbal, mas buscando uma articulação num plano discursivo não-verbal e revelando a tessitura da imagem em sua heterogeneidade.

Tais “imagens implícitas” tornam mais enfáticos os temas e as ocorrências na narrativa que Eisenstein (2007) quer destacar. Para Souza (1998), as imagens associadas a textos nos permitem uma gama maior de compreensão da mensagem que nos é passada por determinada comunicação, seja ela audiovisual seja literária, uma articulação que permite uma interpretação mais clara do que está sendo dito.

Bernice Eisenstein é uma ilustradora que se aventurou no mundo da literatura com grande maestria. Em uma entrevista, Panofsky (2018) a interroga sobre como ela se via. Considerava-se uma ilustradora ou escritora? Ela responde: “The simple answer – an artist” (PANOFSKY, 2018, p. 273). Na obra em questão, ela utiliza as habilidades de ilustradora e de escritora, fazendo um caminho de complementação da imagem ao texto. Como podemos observar abaixo:

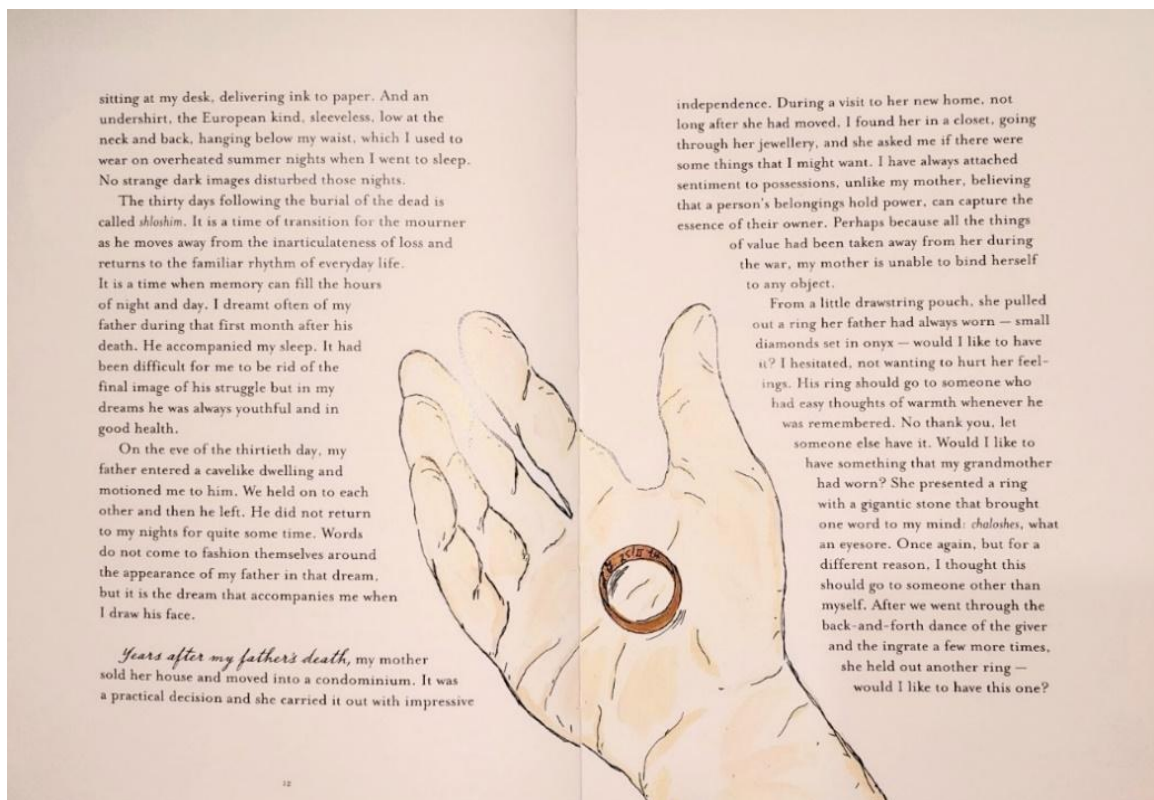


Figura 11: The Ring (EISENSTEIN, 2007, p. 12 - 13)

Na figura 11, há a imagem de uma mão a segurar um anel. O texto que a contorna fala sobre o anel encontrado nas coisas do falecido pai da autora, o que dá início à busca por informações sobre as memórias de seus pais. Este padrão, imagem cercada por texto que a contorna, é apresentado durante toda a obra.

Martine Joly (2007, p. 135) faz uma analogia da relação de imagem e texto, baseada em Jean-Luc Godard. Ela relata que imagens e palavras podem ser comparadas a uma cadeira e a uma mesa. Para se pôr a mesa precisamos de ambas. Os dois elementos se complementam. Como a engrenagem de uma máquina que necessita ser eficaz, elas necessitam uma da outra para que funcionem e se articulem:

É efetivamente injusto pensar que a imagem exclui a linguagem verbal, porque esta a acompanha quase sempre, sob a forma de comentários, escritos ou orais, de títulos, de legendas, de artigos de imprensa, de balões, de didascálias (91), de slogans, de tagarelices, quase até ao infinito. (JOLY, 2007, p. 136)

O testemunho ilustrado utiliza as imagens como uma complementação do que é dito, mas também apresenta a imagem como uma maneira de acessar as memórias da autora. Quando a autora se apresenta como um homúnculo na obra, como já citamos neste trabalho, ela também faz um movimento de conversa com o texto que ela escreve, como se fosse um ser externo ao que estamos vendo narrar, como podemos perceber na imagem a seguir.

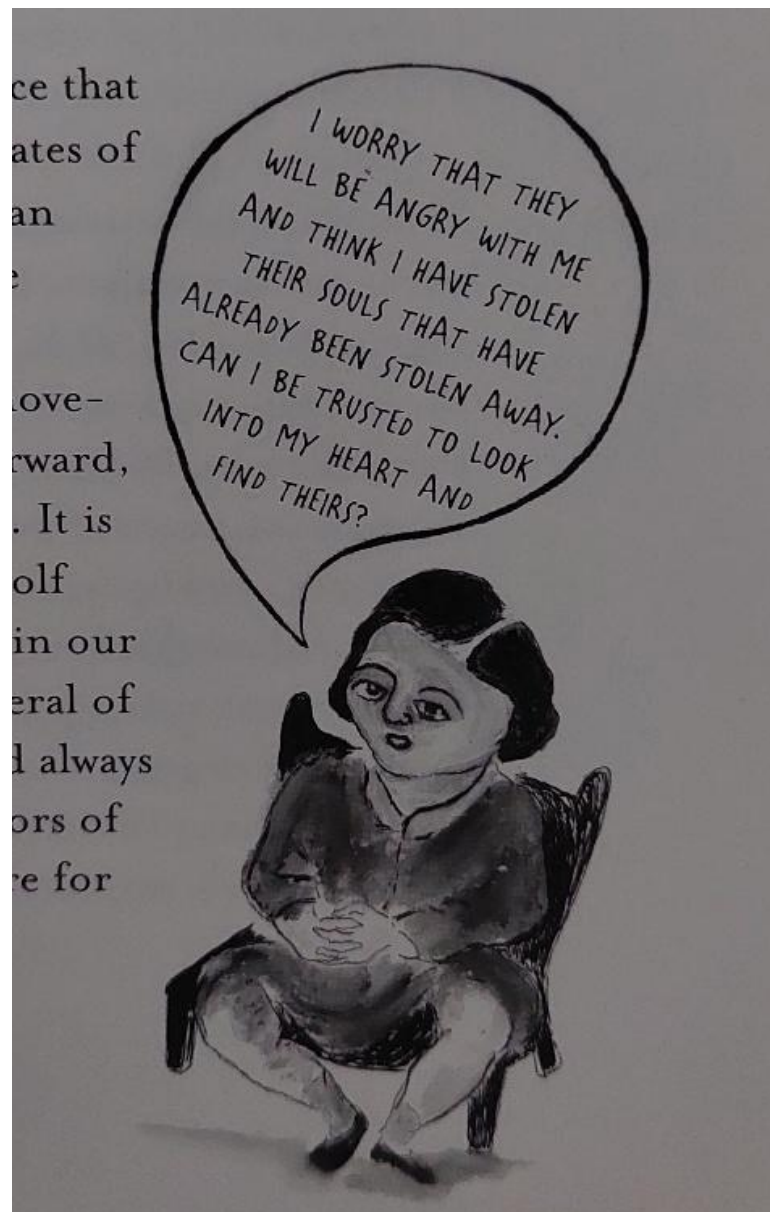


Figura 12: Convivência com as memórias (EISENSTEIN, 2007, p. 19)³⁴

³⁴Tradução nossa: “Me preocupo que eles fiquem com raiva de mim, pensem que roubei as suas almas. Que já foram roubadas. Posso ser confiável ao olhar dentro de meu coração e encontrar o deles.” (EISENSTEIN, 2007, p. 19)

Nessa imagem, a complementação ocorre dentro da própria composição externa ao texto, onde a autora utiliza elementos verbais e não verbais para falar sobre seus medos, ao contar sobre as memórias de seus pais. O trato com as memórias da tragédia leva-a a conhecer um pouco do que seus pais viveram. O que ela ouviu cria uma série de questões que é sintetizada na pergunta presente na imagem, ou seja, se ela seria confiável para recontar sobre o vivido por eles.

Segundo Joly (2007), a imagem também cumpre um papel de “âncora”, causando esse efeito por conta da interação dos elementos que a constroem. A complementação se dá pela disposição dos elementos imagéticos e a utilização de textos também se funde aos elementos, abrindo grandes possibilidades nas interpretações que podem ser feitas das imagens.

A presença da ilustração permite que as representações aludidas no texto sejam mais cognoscíveis. Por exemplo, citamos a presença em destaque do pai (Ben Eisenstein), em Eisenstein (2007). Ele é figura importante por ser o ponto de partida na busca por memórias.



Figura 13: O pai (EISENSTEIN, 2007, p. 51)

Nessa representação de Ben Eisenstein, faz-se oportuno observar alguns elementos. O pai está retratado às portas de Auschwitz, onde temos a famosa frase da entrada do campo “O trabalho liberta”. O personagem se movimenta em direção à saída, o que pode representar o ato de sobreviver. Ele está vestido como um personagem clássico de filmes de faroeste, já que após a libertação participou de um grupo que se dedicou a procurar e a prender envolvidos com o regime nazista. Esta imagem nos é apresentada logo após o capítulo dedicado ao seu pai, em que a narradora conta a história do pai e de como conviveu com ele até à sua morte.

Essa imagem também faz referência ao momento em que seu pai participou de um grupo de judeus que compuseram a investigação de crimes de guerras cometidos pelos nazistas, seu pai como um justiceiro é uma retomada desta informação que a autora tem sobre ele e que é relatado na entrevista de sua mãe. “My husband changed his name from Berek Eisenstein to Bolek Jurkowski. He took a Polish name so that he could enlist with the Bureau of Investigation of War Criminals, waiting to capture Nazis”³⁵ (EISENSTEIN, 2007, p. 111). Percebemos, ao ler este trecho, que a autora pode ter utilizado do relato de sua mãe para produzir a imagem de seu pai, como um justiceiro dos campos.

Considerando o que vimos a propósito das narrativas de Spiegelman e Eisenstein, vimos que cada uma apresenta uma maneira diferente de utilizar a imagem. Enquanto uma utiliza sequências de imagens para contar uma história, tornando a matéria verbal um suporte à matéria imagética, a outra faz um caminho inverso, as imagens são suporte ao texto narrativo.

Entretanto, não podemos desconsiderar que as duas narrativas têm similaridades. Sendo filhos de sobreviventes da *shoah* é comum que haja algumas semelhanças em suas narrativas. Podemos destacar, em primeiro lugar, o modo como lidam, descrevem e retratam a memória da dor, da morte e do medo que conseguiam captar, colher, mediante a convivência com os pais.

³⁵ Tradução nossa: “Meu marido trocou de nome, de Berek Eisenstein por Bolek Jurkowski. Ele escolheu um nome polonês para poder se alistar na investigação de crimes de guerra, com a expectativa de capturar nazistas” (EISENSTEIN, 2007, p. 111).



Figura 14: Nos abismos da memória (EISENSTEIN, 2007, p. 68)



Figura 15: Entre as memórias (SPIEGELMAN, 2003, p. 201)³⁶

³⁶Tradução nossa: “O tempo voa... Vladek morreu de insuficiência cardíaca em 18 de agosto de 1982... Françoise e eu ficamos com ele em Catskills por volta de agosto de 1979. Vladek começou a trabalhar como funileiro na primavera de 1944 em Auschwitz... Eu comecei a trabalhar nessa página no fim de fevereiro em 1987. Em maio do mesmo ano, Françoise e eu estávamos esperando um filho... Entre 16 e 24 de maio de 1944 mais de 100,000 judeus húngaros foram mandados às câmaras de gás em Auschwitz... Em setembro de 1986, depois de oito anos

Na imagem 14, vemos a representação da autora caindo em um abismo das memórias que representam a *shoah*, em sua vida. Isso ocorre durante a busca por informações sobre a catástrofe vivida por seus pais. Neste sentido, ela cai cada vez mais fundo no abismo e não encontra uma saída.

Na imagem 15, são relatadas diversas informações sobre a vida de Spiegelman, enquanto ele está em seu processo de construção da obra. Inserido no contexto pós-*shoah*, podemos perceber que a narração intercala eventos de sua vida e da de seus pais. No último quadro, temos diversos judeus mortos que no topo suportam o autor e a sua mesa de produção.

Outro ponto interessante a ser observado é a presença da representação da cultura judaica. Esse movimento de representar a cultura própria não é tão perceptível nos testemunhos *testis* e *superstes*. Ainda que haja a descrição de rituais do judaísmo não se fala abertamente sobre a religião. Nestas, o foco volta-se aos relatos das atrocidades vividas. Vale ressaltar que este aspecto também nos permite observar diferenças marcantes nas narrativas. Em *Maus* a representação de aspectos da cultura judaica aparece de modo quase imperceptível, já que o foco da narrativa está na interação do autor com seu pai e com o que ele conta. Em *I was a child of Holocaust survivors*, aspectos da cultura judaica tornam-se mais relevantes, conforme podemos ver adiante:

de trabalho, a primeira parte de MAUS foi publicada. Sendo um sucesso comercial e de crítica. Há pelo menos quinze edições estrangeiras. Eu recebi 4 ofertas de adaptação em um especial para TV ou um filme. (Eu não quero) Minha mãe se suicidou em maio de 1968, (Não deixou nenhum bilhete). Ultimamente, estou sentindo-me deprimido./ Tudo bem sr. Spiegelman... estamos prontos para filmar!..." (SPIEGELMAN, 2003, p. 201).

EVERY DAY I BATHED AND DID GYMNASTICS TO KEEP STRONG. ...AND EVERY DAY WE PRAYED.



Figura 16: “Eu era religioso” (SPIEGELMAN, 2003, p. 56)³⁷

Nesta imagem referente à primeira parte de *Maus*, retrata-se a prisão de Vladek Spiegelman quando ainda era um soldado polonês em um campo de trabalho. Ele fala que, durante o tempo em permaneceu preso, fazia orações com outros judeus, mas que isso não deveria continuar. Com o tempo, ele deixa de ser tão religioso. Mais à frente, temos a interação do autor com a esposa. A resposta de Spiegelman à inquietante pergunta da esposa sobre a forma em que ele a retrataria na narrativa revela o cuidado do autor ao escolher os animais corretos para representar distintos grupos étnicos. Os antissemitas não deveriam ser retratados como animais concebidos como doces e fofinhos, segundo o imaginário cultural dos povos:

Françoise Spiegelman – What are you doing?

Art Spiegelman – Trying to figure out how to draw you...

FS – Want me pose?

AS – I mean in my book. What kind of ANIMAL should I make you?

FS – Huh? A MOUSE, of course!

³⁷Tradução nossa: “Todo dia eu me banhava e fazia exercícios para me manter forte... e todo dia eu orava. Era muito religioso, e não era mais para ser” (SPIEGELMAN, 2003, p. 56).

AS – But you're French!
FS – Well... How about the bunny rabbit?
AS – Nah. Too sweet and gentle. I mean the French in general. Let's not forget the centuries of Anti-semitism...
FS – HMMPH.
AS – I mean, how about Dreyfus affair? The Nazi collaborators! The –
FS – OKAY! But if you're a mouse, I ought to be a mouse too. I CONVERTED didn't I?³⁸ (SPIEGELMAN, 2003, p. 171).

A conversão ao judaísmo é um processo que deve ser levado a um *Beit Din* (Tribunal de Rabinos). Tal processo é parte dos ritos da cultura judaica. Françoise Spiegelman não era judia, mas se converteu. Temos a tênue presença de um rito judaico na obra.

Na narrativa de Bernice Eisenstein, a cultura judaica ganha maior relevância. As festas, a língua falada, Yiddish, as comidas faziam transitar uma diversidade de elementos culturais, aludidos na história. Essas datas especiais do calendário judaico se ligam à memória afetiva da autora, como podemos perceber no trecho abaixo:

Yiddish was our home. It was outrunning my mother to the bathroom and locking the door so that she couldn't patsh my tochis again, and it was the shreklech of my parents' anger. It was the dining-room table laden with memorial yorzeit candles on Yom Kippur, the day's serious meaning relived for the rest of the year when we drank juice out of the small glass containers that once held enough wax to burn for twenty-four hours.³⁹(EISENSTEIN, 2007, p. 62).

Neste trecho, percebemos a relação da autora com a cultura judaica em seu cotidiano. Ela opta nesta parte da obra por referenciar o Yiddish, língua indo-europeia falada por judeus de origem *Ashkenazi*⁴⁰. É citado também o *Yom Kippur*, data importante do calendário judaico, conhecido como o “dia do perdão”, período em que velas são acesas durante todo o dia.

³⁸Tradução nossa: “Françoise Spiegelman – O que você está fazendo? /Art Spiegelman – Estou tentando descobrir uma forma de desenhar você.../FS – Quer que eu faça uma pose? /AS – Estou falando do meu livro. Qual ANIMAL acha que eu deveria usar? /FS – Huh? UM RATO, é claro! /AS – Mas você é francesa! /FS – Então... Que tal como um coelhinho? /AS – Nah. Muito doce e gentil. Falo francesa em geral. Não vamos esquecer os séculos de antissemitismo.../FS – HMMPH. /AS – Digo, o que acha do caso Deyfus? Os colaboradores dos nazistas! O – /FS – OKAY! Mas se você é um rato, eu deveria ser um rato também. Eu sou convertida, não sou?” (SPIEGELMAN, 2003, p. 171).

³⁹Tradução nossa: “Yiddish era nossa casa. Chegar correndo no banheiro e trancar antes da minha mãe chegar para ela não *patsh* meu *tochis* de novo, era o *shreklech* dos meus pais zangados. Era a mesa de Jantar cheia das velas de *yorzeit* no Yom Kippur, o dia solene que revivíamos para o resto do ano quando bebíamos o suco dos pequenos recipientes de vidro, que tinham sido usados para queimar a cera por vinte e quatro horas.” (EISENSTEIN, 2007, p. 62).

⁴⁰Esta etnia judaica se formou no êxodo judeu da era medieval e se estabeleceu na região da atual Alemanha e parte do leste europeu. Hoje, além do leste europeu há um número expressivo na América do Norte por conta da migração pós segunda guerra. Como é o caso da família de Bernice Eisenstein.

As reuniões para celebrar o calendário judaico permitiam interação com os amigos da família e, conseqüentemente, com os filhos destes sobreviventes. Ter crianças no convívio com a mesma sombra da *shoah*, como ocorreu com a autora, permitiu que ela refletisse, desde cedo, a enorme carga emocional que seus pais levavam para o âmbito familiar, fazendo ecoar as dores cruéis vividas na tragédia produzida pelos nazistas, conforme detalha Eisenstein (2007, p. 72-73):

My parents and their friends, once they came to a new land, never knew that their past drew an unseen shadow over the lives they brought into the world. Only the shadow knows and it is trying to speak. If it's chanukah, the kinderlach are in the basement REC ROOM, learning to gamble.⁴¹

Durante o festival das luzes do judaísmo (*chanukah*) era comum que crianças e adultos ficassem em ambientes separados. Nesta situação, a autora reflete sobre como os pais e seus amigos não conseguiam perceber a grande sombra que se fazia presente em seu círculo familiar, ao mesmo tempo que mostra como as crianças se divertiam com jogos tradicionais como o *Dreidel*⁴².

As duas narrativas apresentam outras diferenças perceptíveis. A perspectiva que cada narrador assume é diferente. Enquanto Bernice Eisenstein tem como foco a sua vivência e a tentativa de reconstruir as memórias de seus pais, Art Spiegelman volta-se para as entrevistas e o que viveu com seu pai enquanto elas estavam sendo feitas, bem como o foco exclusivo na trajetória de seu pai e na imagem dos campos de concentração.

A mudança no foco da narração, nas duas narrativas, ocorre por meio da posição assumida por cada narrador. Arnaldo Franco Junior (2009), em suas reflexões sobre teorias de Genette, cita dois tipos de narradores que fazem parte de narrativas com pontos de vista diferentes: o homodiegético e o autodiegético. O primeiro é o narrador que participa da narração como uma das personagens narradas. O segundo é um subtipo do primeiro, mas, neste caso, faz-se protagonista da história que narra.

⁴¹Tradução nossa: “Meus pais e amigos, desde a chegada na nova terra, nunca perceberam que seu passado lançava uma sombra invisível sobre as vidas que trouxeram ao mundo. Apenas a sombra sabe o que tenta falar. Se for Chanukah, o nosso kinderlach estava na sala de jogos do porão, estávamos lá aprendendo a jogar” (EISENSTEIN, 2007, p. 72-73).

⁴²Um pião de quatro lados que é tradicionalmente jogado na festa do *chanukah*.

Em *Maus*, Art Spiegelman se apresenta como um narrador homodiegético, sendo uma das personagens da sua narração. Em *I was a child of Holocaust survivors*, Bernice Eisenstein se coloca como um narrador autodiegético, contando sua história enquanto busca reconstruir a memória de seus pais.

A distinção das narrativas passa pela experiência da *shoah* em família, “even though the past was something my parents tried to keep at a distance from their children...”⁴³ (EISENSTEIN, 2007, p. 27). Desejando afastar os filhos do passado, Ben e Regina Eisenstein não tinham o costume de falar sobre o que viveram nos campos de concentração.

Em *Maus*, entretanto, o pai do autor faz questão de falar sobre o que viveu e, conseqüentemente, gera a curiosidade, mais tarde transformada em uma narrativa sobre o que o autor ouviu enquanto criança e organizou através das entrevistas realizadas com seu pai, na vida adulta, como podemos observar na imagem a seguir:



⁴³Tradução nossa: “embora houvesse algo no passado que os meus pais quisessem manter no passado, distante dos filhos” (EISENSTEIN, 2007, p. 27).

Figura 17: Amigos? (SPIEGELMAN, 2003, p. 6)⁴⁴

Falar sobre a tragédia vivida, para Vladek Spiegelman, não era um problema. Tomando como referência o que viveu na Segunda Guerra Mundial, Vladek procura definir amizade verdadeira para seu filho. Como vimos, o assunto da *shoah* sempre esteve presente na casa dos Spiegelman.

O falar e o calar também geram uma mudança no modo como as informações foram apresentadas e coletadas no decorrer destas duas narrativas. Em *Art Spiegelman*, as conversas com o pai sobre as experiências vividas por ele no campo de concentração sempre estiveram presentes, além das entrevistas transcritas e gravadas, que deram suporte para que o autor representasse as experiências mais fortes de seu pai quando estava no campo. Bernice Eisenstein teve que buscar em livros, filmes, fotos, dentre outras mídias, dados para reconstruir a memória dos seus pais junto com as poucas informações ouvidas em casa.

Duas diferenças são visíveis nessas obras: a representação e a coleta de dados. Quanto ao primeiro caso, enquanto *Maus* busca evidenciar Vladek Spiegelman no campo de concentração, *I was a Child of Holocaust survivors* mostra como é conviver com a memória que não é sua, mas ao mesmo tempo é. Quanto ao segundo caso, em *Maus*, a coleta de dados é quase exclusivamente retirada dos relatos de Vladek, salvaguardando algumas informações extras e, em *I was a Child of Holocaust survivors*, a coleta se dá mediante o estudo de documentos, livros, filmes, documentários e fotografias, como vimos.

A representação da temática ligada à *shoah* pode ser notada claramente, por exemplo, no episódio em que é retratada a condição desumana de Mandelbaum, um conhecido de Vladek Spiegelman, que estava no campo de concentração antes da chegada de Spiegelman:

⁴⁴Tradução nossa: “Ele parou de serrar. – Amigos? Seus amigos? Se trancarem-se em uma sala, sem comida por uma semana... então saberá o que é um amigo!” (SPIEGELMAN, 2003, p. 6)



Figura 18: Mandelbaum (SPIEGELMAN, 2003, p. 189)

Mandelbaum, na imagem, é representado com roupas largas, com um sapato grande em um dos pés e com o outro embaixo do braço. Com uma das mãos carrega seu prato de comida, enquanto segura as calças com a outra. Era comum nos campos os prisioneiros guardarem muito bem seus pratos, pois sem eles não poderiam entrar na fila de comida.

Conforme vimos, Spiegelman utiliza-se de imagens em sequência para enfatizar e detalhar o narrado. Eisenstein, por sua vez, escreve um texto que se vale da imagem como um suporte para descrever um momento ou elemento específico de suas memórias. Independente do gênero escolhido, em ambos os casos eles atingem o seu objetivo, ou seja, narrar sobre a *shoah*, descrevendo como esse evento se fez presente em suas vidas, considerando as memórias de seus pais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A memória é crucial para a história e a identidade dos povos. Rememorar é um processo de negociação, de perlaboração, segundo Freud (1969). Tais negociações permitiram que as obras aqui estudadas viessem ao mundo com um dever crucial de memória, quer como relato traumático dos sobreviventes, quer como relato memorialístico por todos aqueles que, segundo Levi (2004), foram afogados nos campos de concentração.

O dever de memória referente à *shoah* dialoga com a noção de memória coletiva, estudada por Halbwachs (2013). Neste sentido, a *shoah* foi um evento coletivo em que as experiências foram compartilhadas com a geração seguinte, o que permitiu que as duas gerações tivessem contatos com os relatos dos campos. O que os diferencia é o modo pelo qual as experiências foram vividas por ambos. A primeira geração experienciou a catástrofe, a segunda a ouviu.

Art Spiegelman recorre às memórias diretas de seu pai para construir sua narrativa, ao mesmo tempo que as utiliza para constituir parte de sua memória enquanto filho de um sobrevivente. Ele, mediante a arte sequencial, relata traumas, dores e angústias. São histórias de pessoas que sobreviveram à *shoah* ou que conviveram com os que escaparam do genocídio, mostrando uma realidade que muitas famílias de origem judaica vivenciaram.

Bernice Eisenstein, por sua vez, ecoa as angústias de alguém que sempre lidou com fragmentos de memórias percebidas com dificuldade, tendo como fonte as poucas manifestações narrativas ouvidas de seus pais, sobreviventes da *shoah*. Em razão disso, a autora precisou buscar nas memórias de outras pessoas e em documentos históricos informações mais precisas sobre o grande mal que afligiu seus pais, durante a Segunda Guerra Mundial.

As narrativas de Spiegelman e de Eisenstein estão marcadas pelas práticas da memória, mas há que pensá-las ainda como testemunhos. Conforme vimos, o *zeugnis*, testemunhos provenientes da situação limite instituída pela Alemanha nazista, foi utilizado inicialmente com o teor jurídico, nos tribunais que julgaram os atos dos nazistas durante o período do terceiro Reich. Foram arrolados no processo, os testemunhos *testis* e *superstes*. O primeiro é o ocular. A testemunha encontra-se na cena do testemunho, portanto, estaria descrevendo aquilo que realmente viu. O segundo está na cena do testemunho, porque ele próprio é uma vítima, relatando a experiência vivida. Em ambos os casos não haveria contestação de verdade perante o tribunal. Em resumo, conforme vimos, o testemunho é uma experiência de relação

com os fatos, seja em razão da presença física no local em que ocorreram as tragédias, seja por conhecimento posterior, quando há o contato com a memória daqueles que lá estiveram.

Segundo Derrida (2004), os testemunhos são um processo de experiência, incluindo neste rol o testemunho auricular. Para Sarmiento-Pantoja (2019), a voz *arbiter* é aquela que traz à luz um testemunho auricular. Ainda segundo o autor paraense, até mesmo o narrador *superstes* necessita de um árbitro ou se torna um *arbiter* em algumas situações, conforme vimos no exemplo do testemunho de Primo Levi.

Deste modo, a experiência auricular com as memórias é importante para a prática do testemunho, tal qual as experiências tátil e ocular. Deste modo, as duas narrativas selecionadas no corpus deste trabalho são dois testemunhos relacionados ao ato de ouvir; são testemunhos *arbiter* onde ambos os autores sentem a necessidade de dar corpo ao dever de memória.

Seguindo aos impulsos mais profícuos do ato de testemunhar, tanto *Maus* quanto *I was a child of holocaust survivors*, se encaixam no que Seligmann-Silva (2002) caracteriza como testemunho *zeugnis*, cujas características podem ser assim percebidas: por responder à singularidade do evento, por conta de tratar de um evento único; em razão da testemunha falar de trauma (no caso das narrativas estudadas, o trauma relatado é de outrem, mas que influencia da memória coletiva); recorre ao testemunho ainda que fragmentado, onde não se diz tudo; revisita-se a cena do testemunho, que para além das lembranças dos campos é um ato de resistência, ecoando a necessidade de falar sobre o que se viveu e foi vivido; fazem parte da literatura que se assenta no seio anglófono.

Deste modo, esta pesquisa no primeiro capítulo voltou-se a percorrer “Os caminhos dos testemunhos”, enfatizando, inicialmente no subcapítulo “O caminho da memória”, a relação entre memória e testemunho, considerando apontamentos referentes à historiografia e a sua percepção enquanto conceito do coletivo. O subcapítulo “O testemunho que caminha entre vozes” apresentou o panorama de como *testis* e *superstes* surgiram nos estudos dos testemunhos e como ambos são apenas dois modos de experienciar o testemunho.

“Testemunhar para resistir” é o motor gerador dos testemunhos. É um modo de manter viva as memórias daqueles que não puderam contar sobre o que viveram. Harlow (1987) traz à tona o ato de resistir como parte de um processo de contato com a experiência do trauma. Bosi (1996) deslinda a resistência como uma oposição ao nazi-fascismo.

Vimos ainda no capítulo “A testemunha *arbiter*, o ouvir” que manifesta-se um novo modo de experiência ligada ao “ouvir e reproduzir”. Sarmiento-Pantoja (2019) tomando algumas noções levantadas por Benveniste (2016) apresenta melhores noções sobre o *arbiter* e como ele emerge em meio aos testemunhos. No subcapítulo “Ouvir e narrar o outro”, Art Spiegelman e Bernice Eisenstein, trazem à tona sua experiência auricular em meio ao convívio com seus pais, o que os ajudou a reconstruir suas próprias memórias.

O capítulo “Entre o representar e o arbitrar” é uma tentativa de entender como as arbitrações ocorrem em meio ao processo de ouvir. Em seguida propusemos discutir, baseados em Kremer (1989), acerca da “*Shoah* e suas representações” no decorrer da história pós-guerra, considerando as narrativas selecionadas. No último subcapítulo, “A *graphic novel* e o testemunho ilustrado” discutiu-se sobre os gêneros textuais utilizados na configuração de *Maus* e de *I was a child of holocaust survivors*, abordando como eles influenciaram no modo em que os autores representam imagens e palavras colhidas das memórias e que constituem seus testemunhos.

Chegamos à conclusão de que as obras respondem ao chamado crucial da memória, ao mesmo tempo que testemunham acerca da *shoah*, não como testemunhas presentes nos campos, como seus pais estavam. Eles estiveram no evento por meio de uma experiência auricular, sendo assim realizaram arbitrações ao representar as memórias de outrem, constituintes da memória cultural da comunidade judaica. Podemos observar que independente do gênero textual escolhido pelos autores, o *arbiter* responde à necessidade de narrar, mostrando-se o ponto inicial do testemunho.

Maus e *I was a child of holocaust survivors* são obras nascidas após o ato de ouvir. Elas atendem ao dever de memória. São narrativas que resistem à opressão e que precisam resistir aos maus tempos, tempos de incompreensão e de ignorância. Ler *Maus* e demais narrativas sobre a *shoah*, por exemplo, poderia ser pensado como um dever de humanidade, como um grito de alerta e de revolta para que outros genocídios, como o que ocorreu aos judeus e outros povos na Segunda Guerra Mundial não se repitam. A luta ainda não findou. O obscurantismo e a ignorância, suprimiu *Maus* do currículo de algumas escolas dos EUA.

Um fato veiculado pela CNN americana, ocorrido no estado do Tennessee (EUA), atesta que um conselho comunitário votou por retirar a obra *Maus* da grade curricular do condado, por considerar a obra portadora de uma linguagem inadequada e com apresentação de nudez. À emissora, Art Spiegelman, autor da obra, disse não entender os motivos da proibição, visto

que o evento descrito na obra não foi algo inventado, mas que ocorreu. Julie Goodin, professora de história, disse que não há nada de belo no evento em questão e que a retirada desta obra é uma perda da maneira genial que se aborda o tema em questão (BOYETTE, 2022). O *US holocaust museum* também se manifestou em uma postagem no Twitter acerca do fato dizendo que

Maus has played a vital role in educating about the Holocaust through sharing detailed and personal experiences of victims and survivors, [...] Teaching about the Holocaust using books like Maus can inspire students to think critically about the past and their own roles and responsibilities today. (BOYETTE, 2022).

Alguns podem considerar a narrativa de Spiegelman como violenta demais. Mas talvez eles evoquem preconceitos e ideias monstruosas. O mal contra a humanidade precisa ser ecoado para que não se repita. Que discursos aparentemente piedosos não maculem a importância de ler e meditar sobre a temática apresentada em *Maus* e em *I was a child of holocaust survivors*. Spiegelman e Eisenstein, filhos de sobreviventes, a seu modo, resistiram ao esquecimento do que seus pais viveram, não apenas para que não fossem silenciados, mas que as narrativas fossem percebidas como histórias a serem evitadas no futuro. É como se eles dissessem: *Shoah*, NUNCA MAIS!

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Dialética Negativa*. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ARENDT, Hannah, 1906-1975. *Origens do totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ARENDT, Hannah. *Eichmann in Jerusalem: a report on the banality of evil*. New York: Penguin Books, 2006.
- ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- BARCELOS, Vanessa. *7 brincadeiras educativas com papel e caneta que vão estimular o aprendizado do seu filho*. Evoluir, desenvolvimento humano: Belo horizonte (MG), 2018. Disponível em: <https://evoluirdesenvolvimento.com.br/7-brincadeiras-educativas-com-papel-e-caneta-que-va-o-estimular-o-aprendizado-do-seu-filho/>. Acesso em: 14 Mar. 2022.
- BENJAMIN, Walter. *Escavar e Recordar* In: Obras Escolhidas II. Rua de Mão Única Trad. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Autêntica, 2013.
- BENVENISTE, Émile; AGAMBEN, Giorgio; PALMER, Elizabeth. *Dictionary of Indo-European concepts and society*. (No Title), 2016.
- BERTRANOU, Eleonora. *El testimonio de los hijos de desaparecidos argentinos: un corpus creciente*. A contra corriente: Vol. 19, Num. 1, 2021. p. 38-55.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Narrativa e resistência*. Itinerários, Araraquara, nº 10, 1996.
- BOYETTE, Chris. *A Tennessee school board removed the graphic novel 'Maus,' about the Holocaust, from curriculum due to language and nudity concerns*. [S. l.], 28 jan. 2022. Disponível em: <https://www.cnn.com/2022/01/27/us/tennessee-school-board-removes-maus>. Acesso em: 17 jun. 2023.
- CAMPBELL, Eddie. *What Is a Graphic Novel?*. World Literature Today, vol. 81, nº 2, 2007. p. 13-15. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40159289>. Acesso em: 01 set. 2022.
- CARDOSO, Ana Claudia Vieira. *Reflexões Sobre O Desenvolvimento Auditivo*. V ERBA VOLANT. vol. 4, nº 1, 2013.
- CHUTE, Hillary; DEKOVEN, Marianne. *Introduction: Graphic Narrative*. Modern Fiction Studies, vol. 52, nº 4, 2006. p. 767-782.
- DERRIDA, Jacques; LOPES, Silvina Rodrigues. *Morada: Maurice Blanchot*. Edições Vendaval, 2004.
- EISENSTEIN, Bernice. *I was a Child of Holocaust Survivors*. Ontario: McClelland & Stewart, 2007.
- EISENSTEIN, Regina. *Survivors Of The Shoah Visual History Foundation*. [Entrevista concedida a] Felicia Carmelly. USC Shoah Foundation, Toronto, 31 ago 1995.
- EISNER, Will. *Narrativas Gráficas/escrito e ilustrado pelo autor*. Trad. Leandro Luigi Del Manto. São Paulo: Devir, 2005.
- FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. Brasil: Ministério da Educação e Cultura/ Departamento Nacional de Educação, 1962.

- FELMAN, Shoshana; LAUB, Dorie. *Testimony: literature, psychoanalysis, history*. Londres: Routledge, 1991.
- FINEGAN, Samuel. *Deaths that wound: the traumatic potential of ghost stories*. TEXT, v. 20, n. Special 35, 2016. p. 1-9.
- FREUD, Sigmund. *Recordar, repetir e elaborar*. In: S. Freud, Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud. Trad. J. Strachey, vol. 12. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 191-203.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Após Auschwitz*. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003. p. 89 – 110.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GAVRILĂ, Ana-Maria. *Holocaust Representation and Graphical Strangeness in Art Spiegelman's Maus: A Survivor's Tale: "Funny Animals," Constellations, and Traumatic Memory*. Acta Universitatis Sapientiae Communicatio, 2017.
- GESSAT, Rachel. 1961: *Julgamento de Adolf Eichmann*. DW (Deutsche Welle), 2016. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/1961-julgamento-de-adolf-eichmann/a-785685>>. Acesso em: 12 de novembro de 2022.
- HAISKI, Vanderléia de Andrade. *A literatura de testemunho na américa latina como elemento de resignificação da memória, da dor e do trauma*. UFSM: 2021. 195 p.
- HALBWACHS, Maurice. *Memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2013.
- HARLOW, Barbara. *Resistance Literature*. New York: Methuen, 1987.
- HOBBSAWM, Eric J. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Ed. 70, 2007.
- JUNIOR, Arnaldo Franco. *Operadores de leitura da narrativa*. Teoria literária: abordagens históricas e tendências. v. 3, 2009.
- KREMER, S. Lillian. *Witness Through the Imagination: Jewish-American Holocaust Literature*. Wayne State University Press, 1989.
- KLÜGER, Ruth. *Landscapes of Memory: A Holocaust Girlhood Remembered*. London: Bloomsbury Publishing, 2010.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: UNICAMP, 1996.
- LEVI, Pimo. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- _____. *A trégua*. Trad. Marco Lucchesi. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *Os afogados e os sobreviventes*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- MCCLOUD, Scott. *Understanding comics: the invisible art*. New York: Harper Perennial, 1994.
- MENEZES, José Eugenio de O. *Cultura do ouvir: os vínculos sonoros na contemporaneidade*. Líbero: Ano XI, nº 21, 2008. p. 111-118.
- MILLAPAN, María Isabel Lara. *Testimonio*. Revista Chilena de Literatura Nº 104, 2021.
- OLIVEIRA JÚNIOR, Ivan Pareta de. *A prova testemunhal no processo penal*. Revista Jus Navigandi. Teresina: 2015. Disponível em: <https://jus.com.br/artigos/35429>. Acesso em: 14 mar. 2022.
- PANOFSKY, E. *Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença*. In: Significado nas Artes Visuais. Trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 47-87.
- PANOFSKY, R. *"Memories Seeded in Longings": An Interview with Bernice Eisenstein*. Studies in Canadian Literature, 43(1), 2018.
- POSNER, Menachem; SHURPIN, Yehuda. *Como se converter ao Judaísmo*. Chabad, 2022. Disponível em:

- <https://pt.chabad.org/library/article_cdo/aid/4182096/jewish/Como-se-Converter-ao-Judasm-o.htm>. Acesso em: 16 de dezembro de 2022.
- ROCHA, A. L.C.; BRITO, G. W. B. . *Vidas que nada valem: necropolítica e resistência em Maus*. Arquivo Maaravi, v. 15, 2021. p. 130-143.
- ROMERO, Gabriel Ruiz; ZAPATA, Daniel Castaño. *La palabra del otro en Colombia: El testimonio de víctimas políticamente complejas en la memoria institucionalizada*. ERLACS No. 110, 2020. p. 1-20.
- SARMENTO-PANTOJA, A. *O testemunho em três vozes: testis, superstes e arbiter*. Literatura e Autoritarismo, [S. l.], n. 33, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/35461>. Acesso em: 14 mar. 2022.
- SARMENTO-PANTOJA, Tânia. *As memórias de Alexander Henrik Laks e os paradigmas do testemunho*. Revista Olho d'água, v. 6, 2014. p. 107-115.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.
- _____. “zeugnis” e “Testimonio”: um caso de intraduzibilidade entre conceitos. *Pandaemonium germanicum*, 2002. p. 67-83.
- _____. *Narrar o trauma - A questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. Psic. Clin., Rio de Janeiro, vol. 20, N.1, 2008. p. 65 – 82.
- _____. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2022.
- _____. *Testemunho da Shoah e literatura*. Anais da X Jornada Interdisciplinar sobre o Ensino da História do Holocausto, 2009. p. 1-16.
- SOUZA, Tania C. Clemente. *Discurso e imagem: Perspectivas de análise não verbal*. nº 1. Niterói, Rio de Janeiro: Ciberlegenda, 1998.
- SPIEGELMAN, Art. *The Complete MAUS*. Londres: Penguin Books, 2003.
- _____. Maus. In: CRUMB, Robert et al. *Funny Animals*. San Francisco: Apex Novelties, 1972. p. 9 – 11.
- _____. *Metamaus*. Trad. Érico Assis. 1ª ed. São Paulo: Quadrinhos na cia., 2022.
- STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora: 2008
- TODOROV, Tzvetan. *Diante do extremo*. Trad. Nícia Adan Bonatti. 1.ed. São Paulo: Editora Unesp digital, 2017.
- URTENECHÉ, Gonzalo. *El testimonio como “supervivencia” de un pasado “irrevocable”*: *historiografía, presente y temporalidad* (Testimony as “Survival” of an “Irrevocable” Past: Historiography, Present and Temporality). Prohistoria: Año XXV, 37, jun. 2022.
- WIESEL, Elie. *Night*. New York: Hill and Wang, 2006.