

O Poder De Impacto Da Imagem Na Memória No Romance Gráfico “Maus”, De Art Spiegelman

THE IMAGE IMPACT POWER IN MEMORY IN THE GRAFIC NOVEL MAUS, BY ART SPIEGELMAN

Kelly Fabíola Viana dos **SANTOS**¹

Resumo: O lugar da memória na assimilação de sistemas intersemióticos, os desafios da narrativa visual em confronto com a narrativa oral e escrita nos relatos de testemunhas, bem como questões de aproximação e distanciamento do contexto a que se inserem as imagens serão analisadas a partir do romance gráfico de Spiegelman, levando-se em consideração o poder de impacto da imagem na memória.

Palavras-chave: Memória. Imagem. Discurso. Contexto Educacional. Art Spiegelman.

Abstract: The place of memory in assimilation of intersemiotics systems, the challenges of visual storytelling in confrontation with the oral and written narratives in the reports of witnesses, as well as issues of closeness and distance of the context to which those images belong will be analyzed from the graphic novel of Spiegelman, considering the impact power of the image in memory.

Keywords: Memory. Image. Discourse. Educational Context. Art Spiegelman.

Introdução

As implicações dos efeitos que as imagens causam na memória têm sido abordadas com frequência no meio acadêmico, considerando-se o excesso de informação visual proporcionado pelo desenvolvimento tecnológico, bem como as distorções, simulações, substituições e fragmentações que as imagens tendem a difundir em oposição a um contexto mais abrangente e complexo. Não se trata de ignorar o poder de comunicação imediato da imagem, mas de refletir sobre suas limitações e funcionamentos.

A partir da análise da construção da memória por meio de imagens no romance gráfico *Maus*: a história de um sobrevivente (1987 e 1995), este artigo se propõe a estabelecer comparações entre os efeitos do excesso de imagens impactantes na memória, por meio da análise do personagem Vladek, e a limitação da imagem única, ou daquela que sobressai a todas as

¹ Mestre em literatura pela Universidade de Brasília (UNB). Professora de Artes da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (DF). Presidente da Academia Samambaiense de Letras –DF. Endereço eletrônico: kvyanna@gmail.com.

outras, mas que, apesar de não comportar em si todo o contexto, se apresenta na memória como absoluta, por meio do personagem Artie.

Há que se destacar, no romance gráfico de Spiegelman, o uso da linguagem simbólica das imagens para caracterizar personagens, mas também como forma de amenizar os impactos dos horrores sofridos por seres humanos durante o regime nazista. Assim, o artigo faz referência aos pressupostos da semiótica presentes no romance.

Alguns questionamentos em relação à difusão, manipulação e ao uso indiscriminado das imagens pela mídia permearão a discussão, sem, no entanto, deixar de apresentar a importância dos efeitos positivos que a comunicação por meio das imagens pode desempenhar na educação e na absorção de mensagens.

Este artigo busca refletir sobre imagem, memória e contexto, ressaltando que a exploração das imagens para comunicar sentidos e significados possui, em seus desdobramentos, aspectos multifacetados que podem passar despercebidos a olhares menos atentos. Além disso, o modo como as particularidades semiológicas das imagens são exploradas e recebidas determina a assimilação do contexto e a preservação da memória. Portanto, o efeito obtido em *Maus*, por meio da semiologia das imagens, na memória, é tratado neste artigo, destacando-se o exemplo dos dois personagens principais do romance, Artie e Vladek.

A fim de nortear o estudo das imagens e memória presentes no romance gráfico de Spiegelman, considerem-se duas classes de imagem: a primeira se refere às imagens naturais que, segundo Platão (Rep. 509 e – 510 a), são as sombras e reflexos produzidos sem interferência humana; a segunda, as imagens artificiais, ou seja, aquelas que necessitam da interferência humana para que possam existir. De qualquer maneira, assim surgem as imagens, a partir de uma realidade visível, para outra, projetada.

O romance ora analisado narra as memórias do personagem Vladek, um sobrevivente do holocausto. A narrativa apresenta dois espaços temporais distintos: Vladek, já idoso, a relatar suas memórias ao filho Artie, e Vladek, bem mais jovem, entre as décadas de 30 e 40. Por se tratar de memórias, o relato recorre frequentemente a imagens que ficaram armazenadas na mente do personagem. Estas imagens que, embora sejam uma projeção mental do que foi testemunhado por Vladek, serão aqui consideradas imagens artificiais, pois a imagem mental é construída pela memória e sujeita-se ao ponto de vista daquele que a reteve. Também a imagem fotográfica de Richieu, irmão mais novo de Artie morto durante a guerra, será considerada imagem artificial, fabricada, distinguindo-se entre as duas somente a sua materialidade.

Entretanto, além dessa classificação resta ainda estabelecer a definição de imagem empregada neste estudo. Segundo Maurice Blanchot, “mas o que é a imagem? Quando não existe

nada, a imagem encontra aí a sua condição, mas desaparece nele” (BLANCHOT, 2011, p.277). Portanto, as situações de guerra presenciadas por Vladek, por não estarem mais presentes, vão sendo representadas pela sua memória e, posteriormente, pelo romance gráfico feito por Spiegelman. Assim, as imagens se transpõem de sua classe artificial, não material, para a classe fabricada, produzida pelo artista por meio das técnicas do romance gráfico.

Independente de sua materialização ou não materialização, a imagem é aquilo que traz de volta o que está ausente. “A imagem, segundo a análise comum, está depois do objeto: ela é a sua continuação; vemos, depois imaginamos. Depois do objeto viria a imagem. “Depois” significa que cumpre em primeiro lugar que a coisa se distancie para deixar-se capturar” (BLANCHOT, 2011, p.279). É, portanto, o distanciamento temporal de Vladek em relação aos acontecimentos presenciados por ele no holocausto que possibilita sua representação por meio de imagens mentais. No entanto, tornada imagem artificial, ela retorna à condição primeira de não existência, ou seja, a imagem surge de onde nada mais há e retorna a essa condição.

É justamente o que ocorre com a imagem fotográfica. Se, depois de capturada a imagem pela câmera fotográfica aquele instante não mais existe, tornou-se, então, imagem. Transformado em imagem, não se pode dizer daquele evento que esteja presente nem que esteja ausente.

É a partir destas considerações em relação à imagem enquanto memória (desprovida de materialidade) e imagem enquanto produto (romance gráfico e fotografia), que este artigo passa a explorar em *Maus*, questões relativas ao poder de impacto que as imagens - sejam elas materiais ou não materiais - exercem na memória.

As imagens que as lembranças evocam serão consideradas, para efeito desta análise, uma projeção de fatos vividos, suspensos na memória. Além das lembranças dos fatos, consideremos também projeções as imagens construídas materialmente por meio de desenhos e de fotografias. Projetar assume, assim, a ideia de reconstrução de algo. Segundo Susan Sontag, “toda memória é individual, irreproduzível – morre com a pessoa” (SONTAG, 2003, p.73). Não obstante, consideremos que a partir da memória é possível elaborar uma narrativa oral, escrita ou visual, garantindo, de certo modo, sua perpetuação no tempo.

No conto *O Aleph*, de Jorge Luís Borges, o narrador assim define seu embaraço diante do complexo processo de transposição da experiência visual para o relato verbal: “chego agora ao infável centro de meu relato; começa aqui meu desespero de escritor. [...] como transmitir aos outros o infinito Aleph que minha temerosa memória mal e mal abarca?” (BORGES, 1949, p.93). Ele consegue relatar sem dificuldades suas impressões e posicionamentos sobre o amigo Carlos Argentino, porém, quando se trata de descrever o Aleph – “lugar onde estão sem se confundirem, todos os lugares do orbe, vistos de todos os ângulos” (BORGES, 1998, p.92) – o

empreendimento se demonstra inefável. Apesar disso, o narrador continua o seu relato; busca auxílio em analogias e metáforas, mas acaba percebendo que elas não irão ajudar. Diante dessa impossibilidade de descrição verbal daquilo que seus olhos viram, o narrador decide, então, deixar o registro de “algo”, ainda que seja uma centelha do Aleph e das imagens múltiplas que ele projeta. Descreve, então, de forma sucessiva, aquilo que seus olhos viram simultaneamente. Encontramos aí duas realidades: a das imagens, que se apresentam imediata e simultaneamente e a do verbo, que exige processo e ordenamento. Construir um discurso a partir de imagens é, pois, desmanchar a lógica de uma para submetê-la à lógica daquele. Tem-se, então, por consequência, o hibridismo.

De maneira muito particular e diversificada, as lembranças podem evocar imagens e narrativa verbal. Às vezes conseguimos recordar uma história em imagens, mas não conseguimos expressar em palavras aquilo de que fizemos parte ou que tenhamos presenciado, como ocorreu em *O Aleph*. Uma criança, diante de um fato demasiado forte para sua maturidade, poderá descrever imagens do que viu, mas sentirá dificuldades em montar um texto que corresponda adequadamente às imagens. Por outro lado, a mente também é capaz de bloquear imagens chocantes, suprimindo-as da memória, por causar incômodo excessivo e traumas. Neste caso, é possível sintetizar um acontecimento, sem criar imagens que o sustentem. É como quando, diante de um fato traumático, por mais que se insista, a pessoa se limita a repetir uma frase que generaliza os acontecimentos, sem detalhá-los.

Uma narrativa construída a partir do relato de testemunhas encontra aí o seu maior desafio: esse recurso complexo, difuso e obscuro que é a memória. Spiegelman contorna os desafios da memória criando uma composição que mescla relatos testemunhais, dados históricos, desenhos, fotografias e elementos imaginários. O resultado é uma obra híbrida extremamente rica em suas formas estéticas, literárias e biográficas.

Os elementos imaginários que permeiam o romance são observados na representação antropomórfica dos personagens, mas também como aliados na construção de cenas e detalhes da vida e costumes do povo polonês no período nazista.

Os relatos dos pais de Artie, com efeito, fizeram parte de seu imaginário infantil, afetando também a sua própria memória. As narrativas de Vladek e Anja sobre os campos de extermínio, de algum modo, aguçam a imaginação da criança, que cria imagens mentais muito particulares do que foi a experiência do holocausto. Spiegelman confronta as imagens das câmeras de gás criadas mentalmente por ele em sua infância², com as descrições mais detalhadas feitas por seu pai,

² Entre as páginas 15 e 16 do segundo volume, 1995, Artie revela à Françoise, sua esposa, os traumas e pesadelos que ele tinha em relação ao holocausto, quando criança; como, por exemplo, a sensação de que ia sair ziklon 8 do chuveiro, em vez de água.

quando ele já era adulto. Na memória de Artie prevalecem ambas as versões – a da criança, distorcida pela sua imaginação infantil – e a do adulto, artista que busca aproximar ao máximo sua narrativa e seus desenhos daquele espaço de extermínio realmente criado para dizimar judeus. Não obstante haja distinções entre as duas versões, Artie sempre soube do que se tratavam as câmeras de gás das quais seus pais escaparam.

Então, temos aí dois tipos de imagens mentais: aquelas que evocam fatos presenciados por nós mesmos e aquelas que nossa mente cria em relação a histórias que ouvimos. Nossa imaginação pode influenciar ambos os tipos de imagens, porém, a probabilidade de influência sobre assuntos dos quais não fizemos parte ou que não conhecemos profundamente é bem maior.

Chamemos de lembranças às imagens de coisas vividas pessoalmente e de imaginação àquelas que criamos em nossa mente a partir de relatos de outros. Em *Maus* encontramos diversos relatos feitos por Vladek de situações que ele próprio não presenciou, mas soube por outros que presenciaram. Não são lembranças suas, mas imagens que se fixaram em sua mente a partir do relato de outros.

Se, durante a infância, Artie imaginou e memorizou sua própria versão das câmeras de gás, depois, para construir seu livro com mais exatidão, o autor grava os relatos do pai, transpondo-os, então, da oralidade à linguagem visual e escrita dos quadrinhos. Dessa maneira, as lembranças de histórias e imagens guardadas na memória de Vladek (não materiais, e, portanto, sujeitas ao esquecimento) são apropriadas pela materialidade do romance gráfico, por meio do qual se difunde e permanece.

Para este estudo, interessa-nos as lembranças que evocam imagens e o poder de impacto que elas exercem na memória, a ponto de interferir na assimilação dos fatos. “[...], mas é que então a coisa que fixamos mergulhou na sua imagem” (BLANCHOT, 2011, p.279). Uma forma de reter aquilo que fixamos, depois de mergulhado na sua imagem, é preservando-a na memória. Aí, algumas destas imagens são mais impactantes, persistem por mais tempo e causam maior comoção que outras. Se analisarmos o relato de Vladek em relação aos negociantes do mercado negro que foram enforcados e expostos em praça pública, confirmaremos o que Sontag (2003, p.61) diz sobre “os outros”, ou seja, as imagens mais impactantes e que mais incomodam são as daqueles que nos são mais próximos. De modo semelhante, uma das imagens mais impactantes na memória de Vladek é a do enforcamento de seus amigos do mercado negro.

Vladek fica sabendo que negociantes do mercado negro onde ele costumava também negociar foram enforcados e deixados pendurados em praça pública para servir de exemplo aos outros judeus. Ele vai até lá e vê seus amigos enforcados. Depois disso, Vladek passa alguns dias

sem sair de casa, não só por medo dos nazistas, mas também para evitar passar novamente pelo lugar do enforcamento. A imagem de seus amigos pendurados pelo pescoço foi tão impactante em sua memória que ele diz a seu filho Artie muitos anos depois: “Ach. Ainda choro quando penso neles. Veja... até do meu olho morto saem lágrimas!” (SPIEGELMAN, 1987, p.84). Na mesma página o cartunista faz um desenho bastante sugestivo de como a imagem dos amigos mortos, retida na memória de Vladek naqueles dias, parecia ocupar todos os espaços do lugar onde eles estavam vivendo.

A memória é, de forma dolorosa, a única relação que podemos ter com os mortos. Portanto a crença de que recordar constitui um ato ético é profunda em nossa natureza de seres humanos, pois sabemos que vamos morrer e ficamos de luto por aqueles que, no curso normal da vida, morreram antes de nós. (SONTAG, 2003, p. 96)

As imagens da memória eximem-se, portanto, do questionamento ético feito por Sontag em relação a ver imagens do sofrimento alheio. Quanto ao impacto causado pela exposição das figuras daqueles que nos são mais próximos em termos de semelhança, este, permanece mais evidente na memória.

Haja vista que a memória é influenciada pela perspectiva daquele que presencia os fatos, reconstituir uma história por meio de relatos é como juntar peças de um quebra-cabeça. Um exemplo disso pode ser encontrado em *Notas sobre Gaza*, romance gráfico de Joe Sacco sobre conflitos e mortes entre Israel e Palestina. O relato das testemunhas e dos sobreviventes do campo de refugiados de Khan Younis, embora apresentem uma série de pontos correlatos, também diferem em certos aspectos. Depois de apresentar as diferentes versões dos fatos, Sacco faz um contraponto entre o que chamou de “a memória e a verdade pura e simples” (SACCO, 2010, p.112). Primeiro ele reproduz relatos aleatórios sobre o assassinato de jovens palestinos por soldados israelenses em Khan Younis, depois disso o autor pede permissão para “abalar as bases que sustentam a nossa história” (SACCO, 2010, p.112), e segue exemplificando seu discurso comparando a história do assassinato de três irmãos contada por membros e vizinhos da família, inclusive por Khamis, irmão sobrevivente. Em relação aos detalhes que destoam em cada uma das versões reproduzidas, o autor se pronuncia da seguinte forma:

Só quero deixar claros os problemas de se depender do relato de testemunhas para contar a nossa história. Mas isso não pode desviar o nosso foco da verdade pura e simples: três irmãos de Khamis foram mortos por soldados israelenses no dia 3 de novembro de 1956. Eles estavam entre os 275 palestinos que um relatório da ONU afirma terem sido mortos na cidade e no campo de refugiados de Khan Younis naquele dia. (SACCO, 2010, p. 115)

Esta conclusão a que Sacco chega concernente aos relatos, poderia ser empregada também no tocante às imagens? As imagens interferem no encadeamento da história na medida em que surgem de forma desordenada na memória. Como vestígio da interferência das imagens na lógica da narrativa, temos no 3º capítulo da 1ª parte, o momento em que Vladek fala sobre o seu alistamento em 1939. Como se aquela narrativa o remetesse às imagens da primeira vez em que ele entrou para o exército, Vladek interrompe a parte referente a 1939 e passa a narrar o período em que seu pai tentava evitar o seu alistamento. Ele pretende estender aquele assunto, mas Artie solicita que ele retorne a 1939 (SPIEGELMAN, 1987, p.47). Em outro momento, o fluxo da narrativa se desvia novamente e Artie diz: “Espere”! Por favor, pai. Se você não contar em ordem cronológica, eu nunca pegarei a história corretamente!” (SPIEGELMAN, 1987, p.82).

Retornamos, então, ao *Aleph*: “o que viram meus olhos foi simultâneo, o que transcreverei, sucessivo, pois a linguagem o é.” (BORGES, 1998, p.93). O que significa dizer que a transposição da memória para o discurso exige ordenamento, e, embora a testemunha seja a detentora das lembranças, ao autor cabe a tarefa de dar à história uma sequência. Quer seja o relato feito por meio do discurso, quer seja por meio da descrição de imagens, é como se o autor tivesse diante de si um cubo mágico composto de fragmentos de imagens e discursos que se completam. É necessário descobrir a sequência que tornará nítido o seu sentido, que fará aparecer diante dos olhos o significado. Diferente das imagens, um cubo mágico composto de discurso não se revela no olhar, mas na atribuição dos significados sequenciais de cada um de seus fragmentos.

Analisemos ainda a situação do discurso e da imagem no tocante às lembranças de uma história que nos foi contada, quando, então, imagens pessoais tendem a se cruzar com as descritas pelos outros, confundindo a mente. É que o discurso de outrem se tornou imagem nossa. Quanto às narrativas orais, sequenciais, como vimos em *Notas sobre gazza*, se ocorre de elas se incorporarem às nossas próprias narrativas, ficamos confusos e já não damos conta de sua origem. Como se não bastasse, pode haver ainda a interferência da imaginação, como ocorreu com Artie em sua infância. Em meio a todas essas circunstâncias às quais se envolvem discurso e imagem na memória, o que então prevalece? Como em Borges e em Sacco, o que prevalece é o compromisso com o registro, o esforço empregado em levar a outros o conhecimento daquilo que nos foi revelado.

Vejamos em *Maus*, o esforço de Artie no trabalho de reconstituição da história de Vladek. Além de organizar sequencialmente a história, ele recorre a diversos elementos artísticos que passam a subsidiar o relato. Lamenta não dispor mais dos diários de sua mãe, destruídos por Vladek, pois com eles poderia diversificar as versões e estabelecer comparações. Embora se sinta

confuso e deprimido em alguns momentos da empreitada, chegando mesmo a consultar seu psiquiatra a respeito (SPIEGELMAN, 1995, p.43), Artie leva o projeto até o fim, o que lhe custa treze anos de trabalho intenso.

Independente das oscilações e interferências por que passam as lembranças, a reconstrução da história de Vladek feita por Artie, ganhou importância que se projeta para além de seus aspectos artísticos. Como afirma Mala, segunda esposa de Vladek: “é um livro importante. Pessoas que geralmente não leem essas histórias ficarão interessadas.” (SPIEGELMAN, 1987, p.133). Por se tratar das memórias de um sobrevivente do holocausto, e também pela forma criativa com que foi construído, o livro obteve destaque não só na área de literatura, mas em todo o meio acadêmico, social e antropológico.

Se, na infância os relatos de seus pais lhe causavam medo e assombravam a sua imaginação, as interferências da imaginação do artista na construção do romance gráfico são agora bem articuladas, criativas, e servem de suporte aos fatos narrados. “A imaginação é explicitamente requerida para compensar as insuficiências documentais e o resgate impossível do passado” (DOSSE, 2009, p.69).

Em *Maus*, Spiegelman lança mão de sua criatividade, habilidade e conhecimento técnico para aproximar o leitor, de maneira única, a uma história que não poderia desaparecer juntamente com a memória de Vladek. “O recurso à ficção no trabalho biográfico é, com efeito, inevitável na medida em que não se pode restituir a riqueza e a complexidade da vida real” (DOSSE, 2009, p. 53). No romance gráfico, Spiegelman busca, muito além dos recursos ficcionais, também recursos intersemióticos, que, enfim, alcançam o efeito de reconstituir simbolicamente as situações criadas pelo regime nazista em seus mais diversos aspectos do relacionamento humano étnico e social.

Em *Maus*, Spiegelman caracteriza os personagens por meio de desenhos de animais que remetem a preconceitos e estereótipos culturalmente vinculados a certos grupos e etnias. É assim que, então, os judeus são representados como ratos (de acordo com a mentalidade nazista que os designava como inferiores); os alemães como gatos (por terem sido responsáveis pela perseguição aos judeus naquele período); os estadunidenses como cães (devido à oposição à Alemanha nazista); poloneses são desenhados como porcos (por assim terem sido alcunhados); franceses foram representados como sapos (referência a um apelido francês que remete a sua culinária); Suíços são representados como renas, os russos como ursos, britânicos como peixes, ciganos como borboletas. O impacto visual dessa criação é imediato e as associações aos signos a que elas remetem possibilitam o debate em diversas áreas do conhecimento.

É porque o signo está numa relação a três termos que sua ação pode ser bilateral: de um lado, representa o que está fora dele, seu objeto, e de outro lado, dirige-se para alguém em cuja mente se processará sua remessa para um

outro signo ou pensamento onde seu sentido se traduz. E esse sentido, para ser interpretado tem de ser traduzido em outro signo, e assim *ad infinitum*. (SANTAELLA, 1983, p.3)

Os signos linguísticos e visuais empregados por Spiegelman em sua narrativa produzem os resultados previstos porque fazem parte da memória coletiva. Em contrapartida, por se tratarem de signos, sujeitam-se a novas interpretações e formam novos conceitos. Portanto, o emprego da intersemiologia no romance de Spiegelman fornece conteúdo para estudos mais amplos.

No que diz respeito ao poder de impacto da imagem na memória, é possível afirmar que os signos visuais utilizados em *Maus* – seja na caracterização dos personagens, seja na sutileza do uso das linhas e sombras para comunicar expressões, sentimentos, sensações – fazem sentido justamente devido à facilidade de inserção e permanência da imagem na memória. Atributo indispensável da semiótica, a memória individual e coletiva interfere de maneira estreita na forma como o romance de Spiegelman é recebido e interpretado pelos mais diferentes leitores.

De outro ponto de vista, as imagens que retratam o sofrimento, horror, dor e morte das pessoas na guerra são, de certa forma, atenuadas pelo desenho dos personagens como animais. As expressões humanas de sofrimento e morte retratadas por meio do desenho ou da fotografia são bem mais impactantes do que as de animais. Para efeitos de comparação, tomemos, por exemplo, os quadrinhos de *Notas sobre Gaza* de Joe Sacco. O impacto das imagens de pessoas em estado degradante ou mortas nesse livro é maior do que as dos ratinhos e porcos de *Maus*. Isto não significa que em *Maus* os horrores da guerra tenham sido apresentados de maneira menos dramática, mas apenas que, visualmente, o impacto inicial é atenuado pelas imagens não humanas da representação gráfica.

Em contrapartida, devido aos atributos da semiótica presentes em *Maus*, as imagens dos personagens ganham maior expressão na medida em que os valores simbólicos observados em suas caracterizações vão sendo assimilados e incorporados aos nossos próprios sistemas de signos. Vale dizer então que o impacto visual em *Maus* é atenuado apenas no início da leitura. Depois de uma análise mais detida do conjunto, os efeitos de comoção se tornam mais impactantes na memória, a constatação do preconceito se torna mais evidente.

As considerações sobre os efeitos simbólicos que os desenhos antropomórficos de *Maus* evocam possibilitam ampliar as reflexões sobre desenho simbólico, desenho realista e fotografia. Quando se trata de imagens de sofrimento, quanto mais próximas da realidade elas parecem, maior é o impacto causado. Portanto, as fotografias de sofrimento são as que causam maior impacto.

No que diz respeito à assimilação do contexto, no entanto, as fotografias são as que apresentam mais limitações. A razão por que causam maior impacto é também a razão por que limitam a assimilação do contexto, ou seja, o seu atributo de verdade. A fotografia tende a se fechar numa condição autoritária de que em si encerram-se todas as discussões. Os desenhos simbólicos, ao contrário, se abrem e ampliam os discursos.

Segundo Maurice Blanchot: “A imagem de um objeto não somente não é o sentido desse objeto e não ajuda a sua compreensão, mas tende a subtraí-los na medida em que o mantém na imobilidade de uma semelhança que nada tem com que se assemelhar” (BLANCHOT, 2011, p. 285). Portanto, não é a imagem que serve à compreensão do contexto, mas o contexto que serve à compreensão da imagem. Ou, por outro lado, a narrativa visual atrai o leitor e sintetiza o contexto, mas a narrativa escrita é que lhe orienta o sentido.

Quando a narrativa visual é tomada à parte de seu contexto e não traz suporte oral ou escrito que amplie os seus horizontes para além de sua imobilidade imagética, tende a fomentar distorções, simulações, fragmentações em relação a uma realidade mais abrangente e complexa. Os efeitos que uma informação reduzida a uma imagem sem texto e fora de contexto têm sobre a memória são relatados em *Maus*, quando Artie se refere aos seus sentimentos em relação à fotografia do irmão mais novo Richieu. Em sua memória, Richieu se apresenta como a criança perfeita, eternizada numa imagem que revela apenas um fragmento de sua breve vida. É a imobilidade de que trata Blanchot, a imobilidade de uma semelhança que nada tem com que se assemelhar, haja vista que a imagem surge a partir do nada e a ele retorna.

É contra a imobilidade autoritária da fotografia que Artie desabafo no início do 2º volume, diante da revelação de Françoise sobre achar que a foto de Richieu que seus pais tinham no quarto era ele: “Aí é que está, eles não precisavam da minha foto no quarto, eu estava vivo! A foto não dava chlique, não arrumava encrenca... Era o tipo do filho ideal, eu era o chato. Não dava pra competir” (SPIEGELMAN, 1995, p.15).

Artie completa o seu desabafo: “Eles nunca falavam do Richieu. Mas pra mim, aquela foto era uma espécie de bronca. Ele ia ser médico, casar com uma garota judia rica [...] É um horror ter briga de irmão com uma foto!” (SPIEGELMAN, 1995, p.15). A fotografia é ainda mais impactante nas memórias de Artie justamente por não haver sobre ele outro tipo de narrativa. Seus pais não falavam sobre ele, e sua morte prematura silenciou o porvir. No entanto, Artie resgata em seu romance gráfico, especialmente em desenhos, outras possibilidades para

Richieu. Spiegelman liberta o irmão da imobilidade fria e distante da fotografia, desenhando-o em situações de brincadeiras, afetuosidades, choros, teimosias tão comuns às crianças³.

A fotografia, mais do que as outras formas de arte, possui força de registro, vestígio, memória. Assim é que as fotografias são frequentemente interpretadas como constatação de uma realidade. Entretanto, apesar de seus atributos de objetividade, as fotos apresentam um ponto de vista. "É sempre a imagem que alguém escolheu; fotografar é enquadrar, e enquadrar é excluir" (SONTAG, 2003, p.42). Determinar sua autenticidade é trabalho que está além da sua narrativa visual, não sendo suficientes as análises dos recursos artísticos empregados ou a experiência daquele que a capturou. Mesmo que considerada autêntica, resta ainda a análise do ponto de vista, pois toda mudança de perspectiva agrega novas possibilidades de interpretação.

"Não se espera que uma foto evoque, mas sim que mostre" (SONTAG, 2003, p.42). Sendo o papel da foto o de mostrar e não apenas o de "evocar" como o de outras artes, as fotos que são encenadas ou montadas, segundo Sontag, perdem interesse, frustram o público. A fotografia do menino arrumadinho tem a força de mostrar à Artie como seu irmão era perfeito, mesmo apesar de que aquela era uma foto montada, levando-se em consideração que a imagem da criança não foi capturada instantaneamente, de improviso, mas que o menino foi vestido e preparado para posar para a fotografia. No final, o que prevalece é o que a imagem mostra: a criança perfeita.

Por outro lado, depois de terminada a guerra, Vladek quis fotografar-se com um uniforme de prisioneiro, para recordação, e Artie fez questão de juntar a foto ao seu álbum. Embora Vladek seja mesmo um sobrevivente do holocausto, sua foto com o uniforme de prisioneiro é sabidamente uma encenação, mas nem por isso perde seu atributo de memória. Como lembra Sontag,

Fotos do sofrimento e do martírio de um povo são mais do que lembranças de morte, de derrota, de vitimização. Elas evocam o milagre da sobrevivência. Ter por objetivo a perpetuação das memórias significa, de forma inevitável, que se assumiu a tarefa de continuamente renovar e criar memórias. (SONTAG, 2003, p.74)

A fotografia encenada com o uniforme causa mais impacto do que muitos desenhos que o apresentam nos campos de concentração nazistas. Entretanto, desenhos e fotografias servem a finalidades diferentes, sendo os primeiros mais evocativos de ideias e símbolos e a segunda mais

³ Richieu pode ser notado na publicação de 1987 usando sempre a mesma jardineirazinha da fotografia, mas, como Vladek o descreveu em certo momento do relato, ele é retratado como "um menino tão feliz, tão lindo." (parte II, 1995, p.109). Na edição de 1987, à página 90 ele aparece de mãos dadas com os pais; na página 89 ele ganha um pedaço de bolo do avô, depois é censurado por Vladek por pedir mais; à página 81 ele aparece brincando de trenzinho com o filho de um amigo de Vladek; entre as páginas 74 e 76 ele se encontra à mesa com o resto da família, distraído, desperdiçando comida, sendo corrigido, chorando; à página 69 ele recebe o pai com um abraço.

sugestiva quanto à realidade dos fatos. Daí a necessidade de se buscar nas fotos a contínua renovação da memória.

Em *Maus*, os recursos do desenho, da palavra e da fotografia lograram formar um conjunto significativo. Para a sociedade contemporânea, ávida pelo consumo de imagens, traz uma perspectiva abrangente de seu uso em consonância com a narrativa escrita. Mais do que mostrar, informar ou relatar, o romance gráfico de Spiegelman aponta para um tipo de narrativa construída para ser interpretada amplamente, em seus aspectos verbais e não verbais.

A predominância da informação visual acontece em muitas culturas e nos mais diversos contextos, devido, entre outros motivos, à capacidade de síntese e imediatismo na comunicação que as imagens proporcionam. O desenvolvimento tecnológico não é o único responsável pela acomodação dos leitores às narrativas visuais, mas é, com certeza, facilitador da produção e reprodução excessiva de imagens, assim como propagador intensivo das mesmas.

A maneira como esse excesso de informação visual é recebido e a análise crítica formulada em torno das imagens deve ser pensada a fim de se evitar erros, omissões e falsos julgamentos. Sobretudo, levando-se em consideração o poder de impacto que as imagens tendem a exercer na memória, a inserção da análise crítica das imagens dentro e fora de seu contexto e a construção de uma narrativa escrita mais abrangente sobre o que elas mostram, podem auxiliar a compreensão das questões por elas propostas.

Embora a informação visual possua maior capacidade de alcance espacial, intelectual e temporal, no sentido de que chega mais facilmente e rapidamente a lugares distantes, de difícil acesso, e também consegue alcançar letrados e iletrados, ela esbarra em suas limitações comunicativas. Entretanto, apesar de sua superficialidade, a informação visual se impõe com muito mais força imediata do que a informação escrita e, por isso mesmo, deve ser vista não como um todo autoritário e autônomo, mas como parte de um contexto mais abrangente do qual ela é parte.

No contexto educacional, imagens são frequentemente usadas com o intuito de facilitar a assimilação de conteúdos, no entanto, o estudo da análise das imagens ainda é escasso. Se considerarmos que, com o desenvolvimento tecnológico, o uso, a reprodução e a manipulação de imagens tornaram-se mais acessível, estudos e questionamentos a esse respeito devem ser cada vez mais estimulados. O exame das imagens, bem como a análise do uso que se faz delas, tem se tornado imprescindível a fim de se compreender mais profundamente o discurso, a estética e a ideologia que elas podem sugerir isoladamente ou em conjunto com o texto verbal.

Em *Maus*, Spiegelman, não apenas consegue conciliar narrativa escrita e visual com harmonia e interação, mas também desenvolve um amplo processo comunicativo em imagens.

Para isso, utiliza-se de signos próprios das imagens e do discurso, tendo como apoio o uso da memória.

O trabalho empregado na transposição de imagens em discurso e vice-versa, requer habilidades e conhecimento dos signos que compõem cada uma destas linguagens. Estes e outros aspectos, como, por exemplo, o uso de sistemas intersemióticos, podem ser observados na obra de Spiegelman, à qual podemos recorrer para formular estudos e discussões sobre estes elementos. Afinal, *Maus* é uma história que se inicia no plano real, acomoda-se na memória, onde se torna imagem e discurso e, finalmente, se torna romance gráfico com potencial de difusão e exame.

Referências

- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BORGES, Jorge Luís. *O Aleph*. São Paulo: Globo, 1998
- DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Edusp, 2009.
- PLATÃO. *A república – livro1*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Círculo do Livro, 1997.
- _____. *A República*. Tradução de M. H. R. Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.
- SACCO, Joe. *Notas sobre gaza*. Quadrinhos na Cia, 2010.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SPIEGELMAN, Art. *Maus: a história de um sobrevivente*, vol. I, São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Maus: a história de um sobrevivente II: e foi aí que começaram meus problemas*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Chegou em: 13-02-2015

Accito em: 07-04-2015