



MEMÓRIA E TESTEMUNHO NAS GRAFIC NOVELS: GEN – PÉS DESCALÇOS E MAUS – A HISTÓRIA DE UM SOBREVIVENTE.

Naomi Magalhães Maubrigades¹

Universidade Estadual de Goiás

Formosa, Goiás, Brasil

Maubri84@hotmail.com

Resumo: Essa comunicação visa se envolver no debate sobre a relação entre memória e história analisando duas *Graphic Novels* já conceituadas no mercado internacional; **Gen – Pés Descalços**, de Keiji Nakazawa (1939-2012) e **Maus – a história de um sobrevivente**, de Art Spiegelman. Na primeira, Nakazawa, um sobrevivente ao ataque nuclear à Hiroshima (1945), usa de sua própria experiência para nos retratar a história da cidade e de alguns de seus moradores desde dias antes do ataque até meses após o mesmo. Em um exercício de brilhantismo ímpar, Nakazawa nos mostra não só o horror que se passou durante a explosão e suas consequências, mas também consegue elucidar sobre a política e sociedade que vigorava no ‘Japão Imperial’ e o espírito que surge com a reconstrução do país. Já em **Maus**, Art Spiegelman usa das narrativas orais de seu pai, um judeu polonês sobrevivente ao Holocausto, para nos transportar para essa experiência. Spiegelman não só se utiliza da memória do pai, e da sua própria memória da narrativa oral do mesmo, como fonte histórica autossuficiente, mas nos permite ir além no debate sobre o tema ao utilizar do antropomorfismo em todos os personagens (referência as imagens propagandistas do nazismo do período, que representavam os judeus como ratos e os poloneses como porcos) sem que isso invalide o testemunho histórico presente na obra. Ainda que nas obras em questão a memória e o testemunho oral estejam impressos, a análise dessas *Graphic Novels* contribui com esse debate ao evidenciar a importância dos mesmos na produção do conhecimento histórico.

Palavras-Chave: *Graphic Novels*. Testemunhos. Memória. Didática.

¹ Graduando em História pela Universidade Estadual de Goiás – UEG – UNU Formosa. Bolsista pela Capes através do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação a Docência – PIBID. Membro do Grupo de pesquisa em Imagens Técnicas – GPTEC.

Ocorreu-me dizer que não temos nada melhor do que a memória para certificar a realidade de nossas lembranças. Dizemos agora: não temos nada melhor do que o testemunho e a crítica do testemunho para dar crédito à representação historiadora do passado [...] ².

Em um ambiente acadêmico em que as fontes orais vêm arduamente ganhando seu espaço, uma enxurrada de debates e questionamentos sobre as mesmas ganha também lugar. Essa relutância a tais fontes tem muito de sua raiz no período positivista, onde todo historiador que tratasse de historiografia precisava se ancorar no documento, pois "não há notícia histórica *sem* documentos, [...] se dos fatos históricos não foram registrados documentos, ou gravados ou escritos, aqueles fatos perderam-se" ³. Porém, ainda naquele período, antes mesmo da 'Nova História Cultural', os questionamentos formulados e levantados quanto ao que poderia ou não ser considerado fonte e documento já faziam parte da Academia. Os estudos que careciam desses documentos/monumentos ⁴ eram vários, e a expansão do que abrangia esses dois foi apenas o primeiro passo para a implosão de ambos na revolução documental da década de 1960, que foi tanto quantitativa quanto qualitativa.

Toda uma parte, e sem dúvida a mais apaixonante do nosso trabalho de historiadores, não consistirá num esforço constante para fazer falar as coisas mudas, para fazê-las dizer o que elas por si próprias não dizem sobre os homens, sobre as sociedades que as produziram, e para constituir, finalmente, entre elas, aquela vasta rede de solidariedade e de entajuda que supre a ausência do documento escrito?⁵

Embora a crítica às fontes já existisse desde a Idade Média, durante muito tempo ela se resumia à comprovação da validade e autenticidade de um documento como tal, e não a análise do mesmo. Embora aí já haja a importante percepção de que documentos também poderiam ser forjados, esse tipo de critério também possuía o efeito colateral de reforçar um aspecto de "verdade absoluta" às fontes documentais que fossem comprovadas autênticas. São os fundadores dos *Annales* os reconhecidos

² RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007. p. 293.

³ LEFEBVRE. apud LE GOFF, Jacques. **Historia e memória**. Tradução de Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana Ferreira Borges. 5. ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2003. p. 529-530.

⁴ LE GOFF, Jacques. Documento/monumento, *In* ibidem, p. 525 et seq.

⁵ FEBVRE apud LE GOFF, Jacques, ibidem, p. 530.

pioneiros em uma nova análise crítica sobre a fonte, não apenas julgando sua fidelidade, mas a própria profundidade da noção de documento e as subjetividades contidas nos mesmos, independente (mas não deixando de levar em conta na análise) de suas fidedignidades. Michel Foucault, por exemplo, abordava a importância do questionamento do documento, de uma análise até mesmo das intencionalidades por trás da elaboração e divulgação do mesmo, atestando como, por diversas vezes, o controle dos documentos era ferramenta de consolidação e validação das formas de poder ⁶.

[...] (o historiador) que procura uma história total deve repensar a própria noção de documento. A intervenção do historiador que escolhe o documento, extraindo-o do conjunto dos dados do passado, preferindo-o a outros, atribuindo-lhe um valor de testemunho que, pelo menos em parte, depende da sua própria posição na sociedade da sua época e da sua organização mental, insere-se numa situação inicial que é ainda menos "neutra" do que a sua intervenção. O documento não é inócuo. É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. [...]. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro - voluntária ou involuntariamente - determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo ⁷

Com a quebra da “santidade” do documento, e a mudança do foco das análises da macro-história para micro-história ⁸, é possível observar uma maior abertura para o uso de novas fontes, o que permite também o desenvolvimento de novas abordagens e métodos para o estudo dessas. Jens Brockmeier aponta⁹ o crescente interesse pelo estudo das narrativas e suas relações com o contexto social, já no século XXI, admitindo esta (a narrativa) como um objeto privilegiado para o entendimento dos processos organizacionais e culturais dos meios que a originam. Um modelo pós-positivista que alçava a narrativa a um novo status, especialmente dentro das Ciências Humanas. Como um fenômeno processual híbrido (que também absorve os discursos

⁶ FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

⁷ LE GOFF, Jacques, op. cit., p. 537 et seq.

⁸ BURKE, Peter. **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora da UNESP, 1992. p. 133-161.

⁹ BROCKMEIER, Jens; HARRE, Rom. **Narrativa: problemas e promessas de um paradigma alternativo**. Psicol. Reflex. Crit., Porto Alegre, v. 16, n. 3, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S01029722003000300011&lng=pt&nrm=iso> Acesso em: 15/02/2006.

culturais de seu tempo), Brockmeier acredita que a narrativa tem o potencial de subjetivar o mundo para o historiador, um mundo que já não cabia (se é que já coube) nos antigos moldes.

Quando trabalhamos com narrativas – orais ou não, transcritas ou não – dois aspectos sempre despendem especial atenção: o ‘silêncio’ e a ‘memória’. Nas palavras de Paul Thompson:

A importância do testemunho oral pode estar, muitas vezes, não em seu apego aos fatos, mas antes em sua divergência com eles, ali onde a imaginação e o simbolismo desejam penetrar. [...] A construção e a narração da memória do passado, tanto coletiva quanto individual, constitui um processo social ativo que exige ao mesmo tempo engenho e arte, aprendizado com os outros e vigor imaginativo ¹⁰.

Não só nas divergências, mas também nas “ausências” se encontram informações. Por exemplo: quando se fala da irrepresentabilidade do Holocausto, ou do Holocausto como um “acontecimento-sem-testemunhas” ¹¹ se está lidando também com o ‘silêncio’. O silêncio dos que sobreviveram e estão muito feridos para falar ou querer relembrar do período, o silêncio dos que vieram depois e não podem tocar no assunto com medo de reabrir velhas feridas ainda frágeis, e, é claro, o silêncio dos que morreram. Se apenas quem morreu teve a experiência “completa” do Holocausto e apenas eles são ‘testemunhas integrais’, se todo sobrevivente é alguém que “escapou” (“deu sorte”, não “viveu” o Holocausto até sua consequência final - a morte) e mortos não contam nada, as “verdadeiras” testemunhas estariam perdidas para sempre, e o Holocausto (aqui representado em **Maus – a história de um sobrevivente**) e outros momentos similares, como o lançamento das bombas atômicas sobre o Japão (aqui representado no mangá¹² **Gen – pés descalços**), ficariam como parte desses ‘acontecimentos-sem-testemunhas’. “Os ‘condenados’ já não podem falar e esse

¹⁰ THOMPSON, Paul. **A voz do passado, História Oral**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2002. p: 184-185.

¹¹ HARTOG, François. **A testemunha e o historiador**. In: PESAVENTO, Sandra J. (Org.). **Fronteiras do milênio**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.

¹² De acordo com Alfons Moliné (2006), os caracteres *man* significam *involuntário* e *ga*, *desenho* e/ou *imagem*. apud SANTO, J. P. E., **Mangás, Quadrinhos e Ensino de História: Possibilidades**. In: Congresso Internacional de História, IV, 2009, Maringá-Paraná. p. 5413- 5424. Disponível em: <<http://www.pph.uem.br/cih/anais/trabalhos/759.pdf>>. Acesso em: 03/02/2011.

silêncio imposto pelo assassinato torna incompleto o testemunho do ‘sobreviventes’ [...]”¹³.

Porém, é preciso entender que a impossibilidade de se alcançar essa ‘testemunha integral’ não impede que haja uma representação desses momentos históricos através dos testemunhos orais dos vivos. Embora esta seja uma situação que “destaca experiências que nunca serão relatadas, traz fragmentação e não universalidade para o testemunho”¹⁴, de modo algum isso torna o Holocausto um momento irrepresentável ou deve diminuir a importância dos relatos dos sobreviventes. “[...] de fato, eu não acho que o Holocausto, a Solução Final, o *Shoah*, o Churban ou o genocídio alemão dos judeus seja mais irrepresentável do que qualquer outro evento da história humana [...]”¹⁵.

O que observamos então é um testemunho que na verdade sempre fora composto por mais do que apenas o “dito”, é uma composição que surge do jogo de luz e sombra entre o que é encontrado e o que é omitido ou esquecido (e até mesmo perdido ou inalcançável). Para Vinícius Bogéa Câmara, “[...] os testemunhos ganham aqui pesos específicos de acordo com o que foi visto, mas também – o que é mais importante – conforme o que **não** foi visto”¹⁶. O mesmo se aplica não apenas para testemunhos de situações-limite tão extremas e traumatizantes quanto às dos campos de concentração, mas também a qualquer testemunho, pois em ambos o ‘silêncio’ faz parte da equação, o que torna **todo** testemunho parcial.

Este ‘silêncio’ pode ser resultado tanto do “não visto” e do “não dito” quanto do esquecido, do que foi vítima da ‘memória’. Estando lidando com um jogo de lembrança e esquecimento, estamos totalmente vulneráveis aos caprichos da memória, algo que precisa sempre ser levado em conta nas análises de testemunhos orais.

“A memória, matéria trabalhada pelo testemunho, é seletiva, e a seleção é feita a partir do momento de rememoração. [...] é importante entender que [...] a arte da memória, assim como a literatura de

¹³ SARLO, Beatriz, apud NASCIMENTO, Larissa S. **Para além das cercas de arame farpado: o Holocausto em Maus**, de Art Spiegelman, e em *Os emigrantes*, de W. G. Sebald. 2012. 113f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – UNB, Brasília. p. 83. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/10276/1/2012_LarissaSilvaNascimento.pdf>. Acesso em: 09/05/2013.

¹⁴ NASCIMENTO, Larissa S. op. cit., p. 84.

¹⁵ WHITE, Hayden. **Enredo e verdade na escrita da história**. In: MALERBA, Jurandir (Org.). **A história escrita: teoria e história da historiografia**. São Paulo: Contexto, 2006. p. 207.

¹⁶ CÂMARA, Vinícius Bogéa, apud NASCIMENTO, Larissa S. op. cit., p. 83.

testemunho, é uma arte da leitura de cicatrizes [...]’ (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 56), ou seja, os testemunhos estão intimamente ligados à subjetividade [...] ¹⁷”.

Márcio Seligmann-Silva, no artigo **Testemunhos da Barbárie**, debate que os testemunhos estão longe de serem relatos indiscutivelmente reais e que precisam ser analisados sob uma óptica mais relativista que leve em conta a subjetividade de quem os profere. É uma discussão que se importa menos com a quantidade de “descrições realistas” dentro do testemunho e mais com a abordagem e análise dos mesmos e suas subjetividades inclusas, o que expande consideravelmente o leque de fontes narrativas passíveis de tal aproximação. “[...] a arte da memória, assim como a literatura de testemunho, é uma arte da leitura de cicatrizes [...] ¹⁸”.

Ainda segundo Seligmann-Silva:

(Walter) Benjamin e (Sigmund) Freud são as duas grandes figuras daquele século que nos falaram deste colapso na narrativa da história quando esta passa a ser sentida como destruição, catástrofe e trauma. Mas esta concepção da história como uma espécie de “real” que desafia a imaginação e sua simbolização permite uma nova abordagem do fato literário. Não se trata mais de ver na literatura um reflexo do real, mas antes de aprender a ler nela as marcas de um real pensado não mais como algo passível de ser representado, mas sim que, pelo contrário, desafia a representação. Pensar a literatura como uma escrita marcada pelo real significa aprender a levar em conta o seu teor testemunhal ¹⁹.

É essa relativização “não apenas do conceito de História como também da própria confiabilidade irresoluta do relato de testemunho” que o Doutor em Estudos Literários, Enéias Farias Tavares, expõe²⁰ como sendo um ponto de aproximação entre a literatura biográfica e a ficcional, já que ambas não representam, independente de suas intencionalidades, um “reflexo do real”, e sim visões permeadas de particularidades que demonstram a subjetividade de seus autores.

¹⁷ NASCIMENTO, Larissa S. *ibidem*, p. 82 et seq.

¹⁸ SELIGMANN-SILVA, Márcio apud NASCIMENTO, Larissa S. *ibidem*, p. 85.

¹⁹ *Ibidem*, apud TAVARES, Enéias Farias. Literatura de testemunho no primeiro volume de Maus, de Art Spiegelman: A impossibilidade da narrativa factual. **Literatura e Autoritarismo. Literatura: Compreensão crítica** Revista Eletrônica, Universidade Federal de Santa Maria (Santa Maria), Vol. 01, n. 14, jul./dez., 2002. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num14/art_04.php> Acesso em: 20/05/2011.

²⁰ TAVARES, Enéias Farias, *op. cit.*, loc. cit.

A aproximação entre literatura e testemunho somada a essa abordagem crítica e analítica em cima das fontes é o que nos permite trabalhar com as obras em destaque nesse artigo. Em meio a tudo isso, as Histórias em Quadrinhos²¹ se revelam como uma mídia excelente em servir tais narrativas, biográficas ou não. Scott McCloud, em **Desvendando os Quadrinhos**, trabalha a relação entre o realismo do traço dos quadrinhos com absorção da mensagem transmitida, que funcionam quase que de maneira inversamente proporcional²², e aposta na identificação do leitor com o traço simples (já que cada indivíduo enxerga o próximo de maneira “realista”, mas a si mesmo apenas de maneira abstrata, pois não estamos vendo nosso próprio rosto a todo o momento) como resposta a questão: “porque os desenhos atraem tanto”?

“O desenho animado é um vácuo pro qual nossa identidade e consciência são atraídas. Uma concha vazia que nós habitamos pra viajar a um outro reino. Nós não só observamos o cartum. Nós passamos a ser ele²³”. Não é diferente com o desenho nas páginas das *Graphic Novels*, que em sua maioria, como nas aqui abordadas, possuem também essa característica em comum: um traço simples que casa com o resto da narrativa. E esse efeito amplifica a possibilidade de identificação e compreensão da narrativa, auxiliando a análise e crítica da fonte. Nas duas obras, que possuem situações distintas (embora sejam ambas “histórias de sobreviventes”) temos exemplos que se provam como fonte válida de momentos considerados importantes para a História.

Segundo o próprio Art Spiegelman, já mencionado autor de *Maus*:

Os quadrinhos são um meio de expressão de conteúdo muito concentrado, transmitindo informações em poucas palavras e imagens-códigos simplificadas. Parece-me que este é o modo como o cérebro humano formula pensamentos e lembranças. Pensamos em desenhos. Os quadrinhos tem mostrado sua habilidade em contar histórias de aventuras e ação ou humor, mas a pequena escala das imagens e a franqueza desse meio, que tem algo em comum com a escrita,

²¹ Vale aqui observar que quando falamos dessa mídia as nomenclaturas costumam confundir os menos engajados na temática. Para evitarmos gastar muito tempo em um assunto que merece um trabalho próprio, basta sabermos que o termo brasileiro “História em Quadrinhos” (aqui utilizado também como apenas quadrinhos ou HQ, no singular ou no plural) engloba as várias modalidades do que Will Eisner define como “arte sequencial” (*In Quadrinhos e Arte Sequencial*. São Paulo: WMF Martins Fontes Ed., 1999.), ou, para ser mais específico, “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada” (MCCLLOUD, Scott *In Desvendando os Quadrinhos*. São Paulo: M. Books do Brasil Ed. LTDA: 2005.). Isso inclui as tirinhas, quadrinhos de outras nacionalidades (mangá, fumetti), *Graphic Novels*, *comics*, etc.

²² MCCLLOUD, op. cit., p. 24 et seq.

²³ Ibidem, p. 36.

permitem aos quadrinhos um tipo de intimidade que também os torna surpreendentemente adequados a autobiografias ²⁴.

Em **Gen – pés descalços**, o autor (no caso, o mangaká²⁵) Keiji Nakazawa²⁶ nos conta sua experiência como sobrevivente a bomba atômica lançada sobre Hiroshima, dos dias que antecederam o trágico incidente até o início do “renascimento” da cidade. Embora claramente Nakazawa esteja sujeito às subjetividades de seu lugar de fala e suas “cicatrices”, o que encontramos é um testemunho menos preocupado em apontar dedos e procurar vinganças e culpados e mais focado em mostrar o que aconteceu naquela pequena cidade japonesa, como veremos melhor logo a frente.

Já em **Maus – a história de um sobrevivente**, a história se complica. Art Spiegelman desafia ainda mais as fronteiras do testemunho oral ao nos contar simultaneamente a história de seu pai (Vladek Spiegelman e sua experiência contra o nazismo) e a sua própria história, levando as subjetividades ao plano dos traços (também a serem exploradas melhor mais adiante).

O que encontramos nessa obra de Spiegelman é o produto final de uma memória compartilhada. Após seu contato com **Maus**, ainda na década de 1990, Marianne Hirsch cunhou um novo termo que desse conta da situação que lá encontrara: *postmemory* ²⁷, ou pós-memória, trabalhada também por Beatriz Sarlo ²⁸. Este é justamente um termo que discute a relação dos filhos dos “sobreviventes” com os próprios sobreviventes e suas memórias. Embora não tenham tido as experiências de seus progenitores, essas crianças acabam sendo tão imersas nas memórias destes, ou mesmo pelo silêncio envolto nelas, que tomam pra si essas lembranças de maneira mais forte do que como apenas a “história de outro”. Hirsch diz que Spiegelman é “dominado por memórias que não são as suas” ²⁹.

²⁴ NAKAZAWA, Keiji. **Gen - Pés Descalços**: uma história de Hiroshima, São Paulo: Conrad, 1999. p. 11.

²⁵ Nome atribuído no ocidente aos escritores japoneses de mangás (histórias em quadrinhos oriundas do Japão e de estilo e narrativas próprias). Embora o termo exista também no Japão, lá não é usado tão genericamente quanto aqui.

²⁶ Hiroshima, Japão, 14 de Março de 1939 - 19 de Dezembro de 2012.

²⁷ POSTMEMORY.NET, Disponível em: < <http://www.postmemory.net/>>. Acesso em: 11/03/2013.

²⁸ SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

²⁹ HIRSCH, Marianne. **Family Frames**: Photography, Narrative, and Postmemory. Cambridge: Harvard University Press, 1997 p. 26. (Trecho de nossa tradução)

A pós-memória, que tem a memória em seu centro, seria a reconstituição memorialística da memória de fatos recentes não vividos pelo sujeito que os reconstitui [...]. O que faz Art Spiegelman senão pôr em cena, numa história em quadrinhos, os avatares específicos da construção de uma ‘história oral’ em que sua subjetividade está envolvida, já que se trata de sua própria família? ³⁰.

Na autobiografia existe a prática de se fazer acreditar no que está sendo contado. Mais do que o que aconteceu simplesmente, o que percebemos é o que a experiência significou para o sujeito. Isso também porque, ao lidarmos com narrativas orais, autobiográficas ou não, estamos a lidar com a memória, e o campo da memória é mais complexo do que a simples reprodução de um momento de maneira fidedigna, como já dito aqui. Várias são os fatores que interferem no “relato”, e não é por este caminho específico que este artigo se propõe a nos levar.

Maurice Halbwachs, em **A memória coletiva** ³¹, resaltou que a memória deveria ser entendida também como um fenômeno coletivo e social, e como tal, está sujeita as flutuações à que esse coletivo esteja suscetível:

Para evocar o próprio passado em geral à pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade. Mais do que isso, o funcionamento da memória individual não é possível sobre esses instrumentos que são as palavras e as idéias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente. Não é menos verdade que não conseguimos lembrar senão do que vimos, fizemos, sentimos, pensamos num momento do tempo, ou seja, nossa memória não se confunde com a dos outros. Ela está muito estreitamente limitada no espaço e no tempo. A memória coletiva também é assim, mas esses limites não são os mesmos, porém podem ser mais estreitos e também muito mais distanciados ³².

As duas *Graphic Novels* ³³ aqui analisadas ainda possuem uma outra similaridade relevante a nossa história, o escritor é também o desenhista. Embora o

³⁰ SARLO, Beatriz, op. cit., p. 93-94.

³¹ HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

³² Ibidem, p.72.

³³ O termo *Graphic Novel* será nesse artigo usado apenas devido ao modelo de enredo (biográfico - ficcional ou não) e a forma de publicação (encadernados vendidos em livrarias). É preciso entender que existe ainda um debate sobre tal nomenclatura, que vem sendo utilizada muitas vezes (na Academia) para designar simplesmente uma história em quadrinhos que fora academicamente aceita como “mais sofisticada”. Em entrevista, o renomado escritor Alan Moore explicou: “O problema é que o termo *Graphic Novel* chegou apenas para rotular ‘um gibi caro’.” (In KAVANAGH, B., **Blather**: The Alan Moore Interview: Northampton/“Graphic novel”. Blather.net, [S.l.], 17 out. 2000. Disponível em:

trabalho conjunto de diferentes roteiristas e desenhistas de maneira alguma seja indicativo de haver necessariamente um desencontro entre a mensagem e o traço, artistas como Frank Miller, Terry Moore, Joe Quesada e o próprio Art Spiegelman já mostraram diversas vezes que o casamento entre esses dois elementos das HQs transcorre de maneira bem natural e fluída quando o autor possui também domínio na arte do desenho.

Adentremos sem mais delongas nessas incríveis obras da nona arte.

“Poderíamos afirmar que o ser humano é a singularização de toda a história da humanidade. Cada pessoa é única e múltipla, pois ao mesmo tempo em que se individualiza, o faz presentificando seus ancestrais e aqueles com quem partilha a sua existência ³⁴”.

Hadashi no Gen, ou **Gen – pés descalços** como veio traduzida ao Brasil, do mangaká Keiji Nakazawa, sobrevivente da “bomba de Hiroshima” (1945), nos leva com seu testemunho aos momentos que antecederam e que sucederam esse que foi um dos mais populares atentados à vida na história conhecida do homem moderno. E ele o faz com uma junção de suas próprias experiências e de outros relatos de mais sobreviventes. “A série foi baseada em minha experiência pessoal sobre a bomba. As cenas de família, os personagens e os vários episódios que aparecem em **Gen** são pessoas e eventos reais que eu vi, dos quais ouvi falar ou que eu mesmo vivenciei ³⁵”.

Ainda em 1968, Nakazawa lança um mangá intitulado **Sob a chuva negra**, já descrevendo as suas amargas recordações do que aconteceu em Hiroshima. Posteriormente, no começo dos anos 1970, ele lança mais duas versões até que em 1973 surge, finalmente, **Hadashi no Gen**. Publicado originalmente no Japão em fascículos pela revista Weekly Shōnen Jump (semanal), não demorou a fazer enorme sucesso nacional e, com o surgimento do *Projeto Gen* ³⁶ em 1976, a obra viria a ser conhecida em diversos países, e o testemunho de Nakazawa ganharia novos ouvidos e atingiria

<<http://www.blather.net/articles/amoore/northampton.html>>. Acesso em: 18/05/2013). Mas isso é recorte para um outro artigo.

³⁴ SAFRA, Gilberto. **A Poética na clínica contemporânea**. Aparecida, SP: Editora Idéias & Letras, 2004. p. 25.

³⁵ NAKAZAWA, Keiji. **Gen – Pés Descalços: O Recomeço**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil Ltda, 2003. p. 13.

³⁶ Em 1976, em Tóquio, surge o *Projeto Gen*, no qual japoneses e estrangeiros voluntários, subsidiados por doações, traduziram para diversos idiomas a obra **Gen – pés descalços**.

ainda mais pessoas. No Brasil, **Gen** foi publicado a primeira vez pela editora Conrad em 1999, em quatro encadernados, os quatro volumes da história na divisão do autor: volume 01 - A História de Hiroshima; volume 02 - O Dia Seguinte; volume 03 - A Vida Após a Bomba; e volume 04 - O Recomeço.

Embora se baseie em uma narrativa autobiográfica, Nakasawa dá ao personagem que representa a si outro nome: Gen Nakaoka. Vale lembrar o debate inicial sobre a fina linha entre a ficção e a realidade, esse é mais um exemplo de como nenhum dos dois é necessariamente um elemento prejudicial à utilização do material como fonte. Gen, em japonês, significa raiz, ou fonte. Não foi uma escolha aleatória:

Batizei meu personagem principal de Gen na esperança de que ele se tornasse uma raiz ou fonte de força para uma nova geração da humanidade, aquela que consegue cravar os pés nus no solo de Hiroshima, sentir a terra debaixo de si e ter a energia para dizer não às armas nucleares... Eu mesmo gostaria de viver com a força de Gen, é o meu ideal, e eu continuarei buscando-o através de meu trabalho ³⁷.

Como dito antes, a intenção é claramente mais a de conscientizar através do testemunho do que a de pedir vingança ou apontar dedos procurando culpados. Com um discurso em que transparece sua honestidade, Nakazawa não responsabiliza apenas o governo norte americano, mas também mostra a parcela de culpa de um governo imperialista japonês que mentia e manipulava seu povo usando do alto senso de honra que é notoriamente atribuído a eles. O que temos então é um povo sofrendo devido às decisões de comandantes. Uma cidade de civis que paga por péssimas decisões militares (de ambos os lados) que desconsideraram o valor da vida.

Nas palavras do próprio autor:

Não escrevi **Gen** simplesmente para denunciar a destruição causada pela bomba atômica. Eu queria retratar o processo pelo qual o povo japonês foi aprisionado num sistema imperial fascista que exaltava o imperador e instigou a nação a uma guerra total. Eu queria mostrar à próxima geração a miséria que um conflito bélico traz a um país. Eu queria que eles soubessem das atrocidades que o Japão cometeu na China e na Coréia e no resto da Ásia. [...] Na verdade não há nada mais perigoso do que a ignorância. [...] Nós não devemos deixar que Hiroshima e Nagasaki aconteçam de novo ³⁸.

³⁷ NAKAZAWA, Keiji, op. cit., loc. cit.

³⁸ Idem.

Esse imperialismo e a pressão da “honra” permeiam todo o momento que antecede a bomba e são mostrados através dos anúncios, das conversas e dos comportamentos dos personagens. Por exemplo, quando falam sobre os Kamikazes, nas páginas de **Gen** podemos notar a postura da sociedade quanto a essa delicada relação de honra, dever e medo.

No dia 6 de Agosto de 1945, às 08h15min da manhã, *Enola Gay*, o avião americano que carregava *Little Boy* – a bomba atômica destinada a Hiroshima – passa sobre a cidade e despeja sua poderosa carga. Gen estava indo pra escola quando o “clarão” lhe atingiu. Por sorte (ou azar) uma parede de concreto que desaba sobre o rapaz o protege da radiação da bomba e permite que este sobreviva aos efeitos imediatos da bomba. Mas nem todos os efeitos da bomba atômica são imediatos, e nem todo mundo sobrevive à explosão, pelo contrário, a destruição inicial da bomba por si só já constitui um desastre de proporções ainda inéditas na categoria bélica (para um ataque único). Embora seja fato hoje reconhecido que essa “tecnologia bélica” mudará o mundo e a maneira de se guerrear dali pra frente, em **Gen** vemos o quanto isso também muda o mundo dos japoneses, em especial dos que viviam nas cidades mais afetadas.

Quando finalmente consegue se recuperar, Gen corre para sua casa para ver como está a sua família, apenas para presenciar todos (com exceção da mãe, grávida) serem queimados vivos nos destroços de seu lar. Depois do impacto inicial, a destruição causada também vai cobrando suas vítimas.

Em meio a toda essa destruição nasce a irmã de Gen, agora a única irmã, deixando a situação ainda mais pitoresca, quando a vida surge em meio a um dos momentos que mais representou a morte no último século.

A partir de então acompanhamos a saga de Gen e o que sobrou de sua família tentando sobreviver às consequências da bomba em um país que tenta se reerguer depois de tão bruto golpe. É então que a bomba apresenta mais um de seus estágios de destruição, os efeitos da exposição à radiação. Os traços do autor retratam esse horror, ainda que seu desenho *a la* Akira Toriyama³⁹ tenha sempre sucesso em suavizar o peso de tais cenas. Mais uma vez o casamento entre traço e narrativa permite ao autor

³⁹ Autor de mangás clássicos já consagrados no Japão e no ocidente, como Dr. Slump e Dragon Ball.

“manipular tais momentos”, tornando uma cena pesada mais “suportável” ou aumentando a tensão de outra conforme a necessidade.

Se em um primeiro momento Nakazawa nos mostrou um povo sob o imperialismo e a pressão de seu conceito de honra, e no segundo momento temos o pânico, destruição e reações mais imediatas à bomba, no terceiro estágio o autor consegue nos mostrar como foi importante a interação social na hora de se reerguer. Como em toda “situação limite”⁴⁰, seria de imensa inocência nossa acreditar que apenas encontraríamos exemplos do comportamento do *Bom Samaritano*⁴¹, porém, é essa postura que Nakazawa mostra ser essencial no momento de reestruturação de Hiroshima, quiçá na reestruturação do comportamento do próprio povo japonês a partir de então.

Além de representar de maneira belíssima esse terrível momento, Keiji Nakazawa também mostra muito da cultura e costumes japoneses, tanto ao retratar a batalha para manter vários desses costumes e várias das tradições vivas mesmo em momentos de tamanha dificuldade, quanto também ao retratar o efeito da quebra repentina e desmantelamento de tantas outras dessas tradições e costumes. Há os que abraçam tais mudanças e os que a ela resistem.

O sucesso da obra foi tão grande, mesmo com o passar dos anos, que a mesma ganhou várias adaptações (ainda que nenhuma tenha atingido a popularidade e o grau de aprovação da *Graphic Novel*). Chegou a ser transformada em três filmes, dirigidos por Tengo Yamada (1976 – 1980), dois longa-metragens animados (1983 e 1986) e até uma série de televisão, que foi lançada em 2007.

Ainda que admitidamente permeada de elementos e momentos fictícios, de maneira alguma a obra cai no “irreal” ou pode ser reduzido a categoria “ficção”. Mesmo quando lida com eventos que não transcorreram exatamente daquela maneira em sua vida, ou mesmo momentos que ocorreram com outros e que a ele foram narrados, Nakazawa nunca se afasta de uma representação válida do momento que se propõe a representar. Ainda sobre essa construção de uma narrativa coletiva (no ponto em que é

⁴⁰ ‘Situação limite’ no mesmo contexto usado por Primo Levi em LEVI, Primo. **É isto um homem?** Tradução Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

⁴¹ Expressão baseada na famosa parábola do Novo Testamento (Lucas 10:30-37) e que fala sobre a extrema importância de ajudar o próximo como uma obrigação moral que auxilia na manutenção social.

formada não apenas das experiências pessoais de um indivíduo) oriunda de uma memória coletiva, Paul Thompson afirma que:

A construção e a narração da memória do passado, tanto coletiva quanto individual, constitui um processo social ativo que exige ao mesmo tempo engenho e arte, aprendizado com os outros e vigor imaginativo. [...] Toda imagem que uma aldeia tem de si mesma é construída [...] de palavras faladas e lembradas: de opiniões, narrativas, relatos de testemunhas, visuais, lendas, comentários e boatos. E é uma imagem sempre em elaboração; jamais se para de trabalhar sobre ela ⁴².

Ou seja, adotando essa premissa como verdadeira, e levando em consideração os fatores já apontados aqui (como compreensão da “memória” e interpretação das subjetividades), fica inegável o valor do testemunho presente em **Gen** como narrativa oral e fonte para estudo histórico.

Para finalizar a análise dessa obra, vejamos o prefácio da edição americana (e no encadernado brasileiro da Conrad) de Paula J. Paul, membro do Conselho Nacional de Educadores pela Responsabilidade Social, que ajuda a evidenciar ainda mais o impacto de **Gen** e a importância de seu estudo em diversos países:

“Para os americanos, **Gen** oferece uma rara oportunidade de despertar nossa consciência para a vida cotidiana do ‘inimigo’ durante a Segunda Guerra Mundial. Introduzindo-nos na vida de uma família japonesa que tenta manter os valores humanos básicos durante a guerra, o livro nos possibilita uma identificação com pessoas que, através de um processo de desumanização, foram alvo da primeira bomba atômica. À medida que se lê a história, torna-se impossível não questionar o processo pelo qual nós, como seres humanos, negamos a humanidade a outros. [...] Ao ler este livro, os jovens que almejam vivenciar mais que as polaridades e conflitos de seu tempo, poderão se aproximar desse lado da experiência humana que inclui coragem moral e confiança mútua ⁴³”.

“Pensem que isto aconteceu: eu lhes mando estas palavras. Gravem-na em seus corações, estando em casa, andando na rua, ao deitar, ao levantar; repitam-nas a seus filhos ⁴⁴”. A segunda e final obra a ser analisada nesse artigo é **Maus – a história de um sobrevivente**, de Art Spiegelman. A polêmica envolvendo a “classificação” da obra

⁴² THOMPSON, Paul, op. cit., p. 85.

⁴³ NAKAZAWA, Keiji, op. cit., loc. cit.

⁴⁴ LEVI, Primo, op. cit., loc. cit.

e sua premiação especial já evidencia de início que essa é uma *Graphic Novel* que se propõe a desafiar as fronteiras pré-determinadas das narrativas biográficas e autobiográficas.

Em 1992, **Maus** foi o primeiro trabalho da nona arte a ser contemplado com o tão prestigiado Prêmio *Pulitzer* ⁴⁵, o que só reafirmava a excelência do trabalho de Spiegelman, mas logo ficou claro o tema que viria a ser uma das discussões centrais ao se tratar da *Graphic Novel* em questão: em qual categoria ela se encaixa? Foi preciso então se criar uma categoria “especial” para a premiação, tornando a obra não só a primeira da categoria a receber tal prêmio, mas também a responsável por uma nova categoria de premiação.

Já em 1998, **Maus** vai parar na lista dos mais vendidos na *The New York Times Book Review*, novamente com um pequeno “porém”: na categoria de ficção. Ao que Spiegelman responde humoradamente em carta, mas sem esconder certo rancor:

Se sua lista fosse dividida entre literatura e não-literatura, eu poderia delicadamente aceitar o elogio, mas considerar como ‘ficção’ indica que o trabalho não é factual (...) Estremeço em pensar como David Duke – se ele pôde ler – reagiria ao ver um cuidadoso trabalho de pesquisa, baseado minuciosamente nas memórias de meu pai [quando estava] na Europa de Hitler e nos campos de morte, ser classificado como ficção. Sei que ao desenhar pessoas com cabeças de animais eu criei problemas de taxonomia. Seria possível acrescentar uma categoria especial ‘não-ficção/ratos’ em sua lista? ⁴⁶.

Em ambos os casos o desafio é o mesmo, o de categorizar **Maus**. Para entendermos melhor esse desafio, permitam-me explicar mais sobre o enredo e as escolhas narrativas tomadas na obra em questão.

Tudo se inicia quando Art Spiegelman consegue convencer seu velho pai judeu, Vladek Spiegelman, a lhe dar testemunho sobre uma época bem difícil para o mesmo, o período do avanço nazista sobre a Polônia e seu eventual aprisionamento em campos de concentração como o de Auschwitz. O resultado então é uma narrativa que mistura uma biografia (Art contando a história de Vladek) e uma autobiografia (Art nos

⁴⁵ O Prêmio *Pulitzer* é um prêmio norte-americano outorgado a pessoas que realizem trabalhos de excelência na área do jornalismo, literatura e música.

⁴⁶ SPIEGELMAN, Art apud PONTES, S. A. **Mauschwitz**: deslocamentos imaginários. Imaginário - usp, 2007, vol. 13, no 14, p. 27-41. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ima/article/view/42439/46108>> Acesso em: 24/03/2013.

mostrando a própria vida e sua relação com seu pai e com as memórias “herdadas” do Holocausto e suas consequências posteriores na vida dos nossos “personagens”).

Trazendo Sarlo de volta ao debate, é válido relembrar o conceito de pós-memória, e como ele fica explícito em **Maus**:

[...] (um) caso de filhos que reconstituem as experiências dos pais, apoiados na memória deles, mas não só nela. A pós-memória, que tem a memória em seu centro, seria a reconstituição memorialística da memória de fatos recentes não vividos pelo sujeito que os reconstitui [...]⁴⁷.

Como se isso já não bastasse para desafiar as tradicionais fronteiras do “ficção/não-ficção”, Art Spiegelman nos presenteia com mais um elemento surpreendente, a antropomorfização (ou seria zoomorfização?⁴⁸) de seus personagens.

Com inspiração na já tradicional relação pejorativa dos judeus com ratos e outros parasitas, algo muito usado na propaganda nazista e em outros movimentos de forte sentimento antissemita, Spiegelman coloca todos os judeus como ratos, os alemães como gatos, poloneses como porcos, americanos como cachorros, e por aí vai⁴⁹.

Em nenhum momento eles são relacionados ao comportamento dos animais a que se assemelham, não parece ser essa a intenção do autor. O mais importante nessa técnica é criar uma identificação que seja rapidamente perceptível, mais do que a maneira como cada um se identificava, era também como eram identificados, e isso fica bem claro quando são representados os “alemães presos por engano” como ratos também, e não como gatos. Não era mais como alemães que eram vistos, se estavam

⁴⁷ SARLO, Beatriz, op. cit., p. 93.

⁴⁸ Na verdade, o que Spiegelman faz é deixar que o aspecto físico de um humano se assemelhe ao de um animal de desenho animado, mantendo sua postura bípede e mão humana. Para todos os efeitos eles são humanos com uma “pele” animal que os identifica como grupo (americanos, judeus, alemães, etc...). Se a antropomorfização é dar aspectos (normalmente comportamentais) humanos aos animais e a zoomorfização é dar comportamento animal aos humanos, temo que nenhuma das duas terminologias se encaixe verdadeiramente nesse caso. Foi uma “Spiegelmifização” dos personagens.

⁴⁹ Janaína de Paula do Espírito Santo (*In* SANTO, J. P. E., **Mangás, Quadrinhos e Ensino de História: Possibilidades**. *In*: Congresso Internacional de História, IV, 2009, Maringá-Paraná. p. 5413- 5424. Disponível em: <<http://www.pph.uem.br/cih/anais/trabalhos/759.pdf>>. Acesso em: 03/02/2011.) nos fala da prática similar do autor Tezuka: “[...] as construções identitárias e portanto de alteridade – que em Tezuka sustentam grande parte do conflito dos personagens, sendo representadas graficamente, as vezes, a exemplo de maus, com o auxílio de metáforas presentes nas figuras de animais (alemães comparados a serpentes, japoneses a ovelhas e americanos a raposas).”

nos campos, eram judeus como os outros lá presentes. “De fato, ao antropomorfizar os eventos, o horror foi personalizado de um modo dificilmente realizável se os personagens tivessem sido representados na forma humana ⁵⁰”.

Outro momento que lida com essa importante maneira de representação acontece nas primeiras páginas do Volume II ⁵¹ (que lida muito mais com a temática do pós-memória que o anterior), capítulo II – *O tempo voa*, quando Art Spiegelman, após a morte de seu pai, se encontra tão “perdido” que se desenha como um humano com máscara de rato e não mais um rato, por toda uma cena onde conversa sobre a culpa que carrega o filho de um sobrevivente. O diálogo dá a entender que a identidade do autor está mudada, afetada, a face de antes agora é só uma máscara pendurada por um frágil fio. Naquele momento ele se sente uma fraude. Não um verdadeiro judeu (e por consequência, um rato na HQ), apenas um “farsante”. “Por mais que eu faça, não será nada comparado a sobreviver à Auschwitz” ⁵².

Seligmann-Silva, sobre as representações atuais de Auschwitz, afirma que:

as tumbas de papel – ou seja as tentativas de dar conta do passado via palavras escritas – são suplementadas aqui [nas produções artísticas atuais] pela presença de imagens e pelo seu jogo em um espaço imagético-verbal que tende para a construção de verdadeiros *hieróglifos da memória* ⁵³.

Apenas nas histórias em quadrinhos é possível realizar todas as intenções das escolhas na construção dessas obras. Por exemplo, um livro jamais conseguiria criar a mesma situação da “pele em que habitam” uma vez que é preciso vê-la, porém não comentá-la, criar a identificação sem a realização constante de qualquer semelhança com o animal, um artifício imagético que precisa do poder do símbolo e da visualização; e uma adaptação audiovisual, por sua vez, tiraria o balanço

⁵⁰ SABIN, R. apud PONTES, S. A., op. cit., p. 33.

⁵¹ As primeiras publicações no Brasil saíram em dois volumes, o 1º intitulado “Meu pai sangra história”(1987), pela Editora Brasiliense, e o 2º “E foi aí que começaram os meus problemas”(1991), que só saiu em 1995 no Brasil, pela mesma editora, embora hoje seja facilmente encontrado o encadernado da Companhia das Letras lançado em 2005.

⁵² SPIEGELMAN, A. **Maus – a história de um sobrevivente**. São Paulo: Cia. das Letras, 2005. p. 44.

⁵³ SELIGMAN-SILVA, Marcio apud NASCIMENTO, Larissa S.; SANTOS, Michelle. Imagens do Holocausto em Maus, de Art Spiegelman, e em Os Emigrantes, de W. G. Sebald: O que os Quadrinhos e a Literatura nos Ensinam Sobre a Realidade e a Ficção. **Revista Cordis**. São Paulo, nº 9, 2012, p. 193.

deliberadamente escolhido entre “peso” da mensagem e “leveza” na entrega, pondo sons e movimento e forçando seu ritmo no que de outra forma ficaria a critério do leitor “pesado” o leitor gostaria de imaginar a parte não mostrada das cenas mais fortes. O vídeo tiraria esse poder das mãos do leitor. Suely Aires Pontes, em **Mauschwitz**: deslocamentos imaginários, complementa essa discussão:

As cenas mais vívidas são narradas, mas não visualizadas. Vladek narra o assassinato de crianças judias, mas Spiegelman representa a cena parcialmente, dando ao leitor apenas a visão de um gato nazista segurando a perna de uma criança contra a parede. Isso não reduz o horror, mas o desloca para a imaginação do leitor, que complementa a cena. Mais uma vez é o leitor que é incluído, sendo ele o elemento que pode deter – ao construir um sentido próprio – os vários deslocamentos produzidos. A narrativa de Spiegelman é permeada por silêncios, por não-ditos que são convidativos para a imaginação do leitor, mas que se mostram simultaneamente vãos e fecundos. Após cada quadrinho, o sentido se esvai e o leitor é lançado mais adiante⁵⁴.

Analisando tudo isso, não é de se estranhar tanto que tenha havido problemas na hora de classificar a obra no velho modelo dicotômico de “ficção/não-ficção”. Oras, é claro que haveria problemas para encaixá-la nessas categorias, sendo esta uma obra que justamente dismantela e expõe o quão insuficientes são esses modelos para classificar a enorme gama de variações que o testemunho e a narrativa podem propiciar. Talvez então, no lugar da pergunta inicial “é ficção ou não?”, caiba aí outra pergunta que nos ajude a entender narrativas do modelo de **Maus** e **Gen** como testemunho e fonte histórica: “**como** ler essas fontes?”. Esperamos que esta pesquisa tenha ajudado na resposta a essa pergunta.

Referências

BURKE, Peter. A escrita da história: novas perspectivas. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

⁵⁴ PONTES, S. A., op. cit., p. 39.

BROCKMEIER, Jens; HARRE, Rom. Narrativa: problemas e promessas de um paradigma alternativo. *Psicol. Reflex. Crit.*, Porto Alegre, v. 16, n. 3, 2003. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S01029722003000300011&lng=pt&nrm=iso> Acesso em: 15/02/2006.

EISNER, Will. *Quadrinhos e Arte Sequencial*. São Paulo: WMF Martins Fontes Ed., 1999.

FOUCAUL, Michel. *Arqueologia do Saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

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

HIRSCH, Marianne. POSTMEMORY.NET, Disponível em: <<http://www.postmemory.net/>>. Acesso em: 11/03/2013.

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

KAVANAGH, B., Blather: The Alan Moore Interview: Northampton/“Graphic novel”. Blather.net, [S.l.], 17 out. 2000. Disponível em: <<http://www.blather.net/articles/amoore/northampton.html>>. Acesso em: 18/05/2013.

LE GOFF, Jacques. *Historia e memória*. Tradução de Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana Ferreira Borges. 5. ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2003.

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

MCCLOUD, Scott. *Desvendando os Quadrinhos*. São Paulo: M. Books do Brasil Ed. LTDA: 2005.

NAKAZAWA, Keiji. *Gen - Pés Descalços: uma história de Hiroshima*, São Paulo: Conrad, 1999.

NAKAZAWA, Keiji. *Gen - Pés Descalços: o dia seguinte*, São Paulo: Conrad, 2000.

NAKAZAWA, Keiji. *Gen - Pés Descalços: a vida após a bomba*, São Paulo: Conrad, 2000.

NAKAZAWA, Keiji. *Gen - Pés Descalços: o recomeço*, São Paulo: Conrad, 2001.

NASCIMENTO, Larissa S. Para além das cercas de arame farpado: o Holocausto em *Maus*, de Art Spiegelman, e em *Os emigrantes*, de W. G. Sebald. 2012. 113f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – UNB, Brasília. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/10276/1/2012_LarissaSilvaNascimento.pdf>. Acesso em: 09/05/2013.

NASCIMENTO, Larissa S.; SANTOS, Michelle. Imagens do Holocausto em Maus, de Art Spiegelman, e em Os Emigrantes, de W. G. Sebald: O que os Quadrinhos e a Literatura nos Ensinam Sobre a Realidade e a Ficção. Revista Cordis. São Paulo, nº 9, 2012.

PONTES, S. A. Mauschwitz: deslocamentos imaginários. Imaginário - usp, 2007, vol. 13, no 14, p. 27-41. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ima/article/view/42439/46108>> Acesso em: 24/03/2013.

RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Tradução Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SANTO, J. P. E., Mangás, Quadrinhos e Ensino de História: Possibilidades. In: Congresso Internacional de História, IV, 2009, Maringá-Paraná. p. 5413- 5424. Disponível em: <<http://www.pph.uem.br/cih/anais/trabalhos/759.pdf>>. Acesso em: 03/02/2011.

SAFRA, Gilberto. A Poética na clínica contemporânea. Aparecida, SP: Editora Idéias & Letras, 2004.

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

SPIEGELMAN, A. Maus – a história de um sobrevivente. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

TAVARES, Enéias Farias. Literatura de testemunho no primeiro volume de Maus, de Art Spiegelman: A impossibilidade da narrativa factual. Literatura e Autoritarismo. Literatura: Compreensão crítica Revista Eletrônica, Universidade Federal de Santa Maria (Santa Maria), Vol. 01, n. 14, jul./dez., 2002. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num14/art_04.php> Acesso em: 20/05/2011.

THOMPSON, Paul. A voz do passado, História Oral. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2002.

WHITE, Hayden. Enredo e verdade na escrita da história. In: MALERBA, Jurandir (Org.). A história escrita: teoria e história da historiografia. São Paulo: Contexto, 2006.