

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
MONOGRAFIA DE BACHARELADO

**DO INDIVIDUAL AO COLETIVO, DA HISTÓRIA À FICÇÃO: A BUSCA PELA
MEMÓRIA E SEUS MOVIMENTOS EM *VALSA COM BASHIR*, *NOTAS SOBRE
GAZA E MAUS***

THAIS MALAQUIAS RUFINO
Matrícula nº: 20120080079

ORIENTADOR(A): Prof.^a Regina Dalcastagne

BRASÍLIA
JANEIRO 2017

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
MONOGRAFIA DE BACHARELADO

**DO INDIVIDUAL AO COLETIVO, DA HISTÓRIA À FICÇÃO: A BUSCA PELA
MEMÓRIA E SEUS MOVIMENTOS EM *VALSA COM BASHIR*, *NOTAS SOBRE
GAZA E MAUS***

THAIS MALAQUIAS RUFINO
Matrícula nº: 2012008007

ORIENTADOR(A): Prof.^a Regina Dalcastagne

BRASÍLIA
JANEIRO 2017

Dedico este trabalho à todas as pessoas que fizeram parte deste processo único e transformador que foi trilhar e concluir minha primeira graduação.

AGRADECIMENTOS

Aos amigos e familiares que sempre acreditaram no meu potencial, talento e inteligência.

À minha orientadora pelo trabalho cuidadoso e atencioso durante a elaboração desta monografia, zelando pela qualidade afim de garantir um trabalho de excelência.

À Isadora Dias por me indicar a disciplina que originou a temática desenvolvida por mim neste trabalho. Se não fosse por ela, nada do que desenvolvi aqui sequer existiria

A cada pessoa que de alguma maneira contribuiu para minha formação acadêmica.

A todos aqueles que fortaleceram meus espirito nos momentos mais difíceis da minha vida,

Obrigada.

RESUMO

Criar narrativas sobre si e das suas próprias relações com o mundo implica fixar e registrar, as experiências vividas. Para isso, é necessário que o indivíduo se lembre de cada etapa da sua trajetória e consiga remontar, de forma fiel, o evento vivido. Nesse sentido, nada mais natural que o indivíduo utilize por vezes sua memória para realizar este processo.

Uma vez a memória fixada, seu impacto é significativo na coletividade, sobretudo em relação à construção e consolidação da cultura e do imaginário coletivo de um grupo ou nação. Logo, contar e registrar a memória envolve também aspectos da vida em sociedade.

Com o apreço pela memória e pelo passado agindo em conjunto com as ações de consolidação de uma história para um grupo ou nação, as ideias de legado de um povo que cresceram nos períodos entre guerras e pós-guerras, não é possível mais discutir memória e história sem discutir certas relações de poder. Quem decide o que merece ser registrado? Quem está na História e quem está fora dela?

São essas problemáticas que discutirei neste trabalho, analisando como a busca pela memória, o relato memorial e a reconstrução com motivação histórica se desenvolve nos quadrinhos *Valsa com Bashir* (2009) de Ari Folman, *Notas sobre Gaza* (2010) de Joe Sacco e *Maus* (1986) de Art Spiegelman

Palavras Chave: Memória. História. Identidade. Romances Gráficos.

Sumário

Apresentação	7
1 – Memória	11
1.1 – Memória e Narrativa.....	11
1.2 – Memória e História.....	16
1.3 – Memória coletiva versus Memória individual	20
1.4 – Memória e esquecimento.....	25
1.5 – A memória nas histórias em quadrinhos.....	27
2 – Os movimentos da memória com a História em Valsa com Bashir e Notas sobre Gaza	29
3 – Entre fato histórico e relato pessoal: o movimento dinâmico da memória em Maus	41
Considerações finais	49
Referências bibliográficas.....	50

Apresentação

Contar a própria história parece ser uma necessidade do ser humano. Criar narrativas sobre si e das suas próprias relações com o mundo implica fixar e registrar, mesmo que brevemente, as experiências vividas. Para isso, é necessário que o indivíduo se lembre de cada etapa da sua trajetória e consiga remontar, de forma fiel e mais verdadeira possível, o evento vivido. Nesse sentido, nada mais natural que o indivíduo utilize por vezes sua memória para realizar este processo. Mas se por um lado é a memória que nos permite acessar experiências passadas para recontá-las e/ou registrá-las, por outro, existem alguns impasses apontados em estudos de diversas áreas do conhecimento em que a memória pode ser inserida: quais os processos mentais por trás da memória? Memória e imaginação se relacionam de alguma forma na atividade de rememoração? O ser humano é capaz de contar com precisão suas memórias? Podemos acessar nossas memórias a qualquer momento? Como diferenciar uma memória legítima de uma memória falsa ou implantada? Essa memória é minha ou de outro? O estudo da memória sob perspectiva dos processos mentais abre questões importantes para analisar narrativas de memória, especialmente quando estas narrativas passam para o papel.

Quando a memória é fixada de alguma maneira, seu impacto é bastante significativo na coletividade, principalmente em relação à construção e consolidação da cultura e do imaginário coletivo de um grupo, o que indica que contar e registrar a memória envolve também aspectos da vida em sociedade. É evidente que, com o tempo, diversas memórias individuais passadas de geração em geração transformem a memória narrada e concedam a ela uma importância histórica. Não é por acaso que o campo científico da História se debruce sobre os registros deixados pelas civilizações e, por um tempo, estudar a História era estudar as memórias de povos antepassados. Há um apreço evidente com as narrativas do passado, em saber quem fomos, o que fizemos e o que podemos vir a ser e fazer a partir do conhecimento anterior a nós. Mas não é possível discutir memória e história sem discutir certas relações de poder. Quem decide o que merece ser registrado? Quem está na História e quem está fora dela? Qual o tratamento dado sobre a memória do outro? Quem é lembrado ou esquecido pela História e por quê? O que se perde quando as memórias de determinados grupos não são registradas? O que se ganha ou se perde quando as memórias de outros grupos são lembradas?

Há um ponto comum entre a memória histórica e a memória enquanto processo mental: o esquecimento. Evidentemente que o esquecimento nos dois casos se dão por motivos diferentes: enquanto na primeira esse esquecimento está relacionado com questões sociopolíticas e econômicas, a segunda se aproxima mais das questões cognitivas. Mas é possível correlacionar estes dois pontos se considerarmos que a obsessão por registro e documentação teve seu primeiro auge nos períodos de guerras e regimes ditatoriais, no anseio de preservar memórias e histórias de guerra para a posterioridade. Os traumas e relatos individuais, as narrativas das memórias dos sobreviventes serviram para compor um grande acervo documental sobre os acontecimentos de guerra e ditadura, mas mais que isso: construíram também de forma imagética estes cenários.

Os responsáveis por montar esses acervos provavelmente esbarraram – e inevitavelmente sempre esbarrarão – nas limitações das memórias individuais, ainda mais por se tratarem de memórias de trauma. Não se lembrar ou lembrar parcialmente de uma memória traumática ou completar lacunas dessa memória são processos mentais comuns em qualquer pessoa, e não raras em sobreviventes de grandes massacres. Neste caso, a responsabilidade de escolher o que é retirado e incluído nos registros documentais ou ficcionais fica nas mãos de pessoas distantes do evento a ser reconstruído, instaurando um conflito ético nessa busca pela memória do outro. Nem mesmo o próprio sobrevivente escrevendo sua história de sobrevivência e trauma faz a questão ética sumir completamente pois contar sobre guerra e extermínio nunca é falar só sobre sua individualidade: a coletividade aparecerá em algum momento, a versão histórica e a imagem consolidada sobre aquele evento aparecerá de alguma forma, a dificuldade de falar do outro que não sobreviveu fará parte dessa narrativa.

O que essas considerações trazem para nós é que narrar memórias de guerra, sendo ela com motivação documental ou ficcional dos fatos, implica falar sobre si, sobre o outro e sobre uma coletividade. Além disso, a posição que determinada pessoa ocupa em relação à memória e ao acontecimento que ela se propõe a recontar provoca movimentos na narrativa que podem se aproximar ou se distanciar da História, apagando ou explicitando as responsabilidades de quem narra e recompõe a memória perdida.

E são essas problemáticas que discutirei neste trabalho, analisando como a busca pela memória nos quadrinhos *Valsa com Bashir* (2009) de Ari Folman, *Notas sobre Gaza* (2010) de Joe Sacco e *Maus* (1986) de Art Spiegelman, articula, discute e realiza movimentos

de aproximação e distanciamento da História não só dentro dos enredos, mas também nas suas composições gráficas.

A primeira parte versa sobre Memória e Narrativa, conceituando e explicando como as duas se relacionam à luz dos teóricos Mikhail Bakhtin (2010), Walter Benjamin (1994), Paul Ricoeur (2000) e Jacques Le Goff (1990). Como as obras escolhidas são narrativas gráficas, usarei Will Eisner (1995) para tratar dos elementos estruturais de quadrinhos. Dentro dessa primeira parte trabalharei três subtemas: Memória e História; Memória individual versus memória coletiva e Memória e esquecimento. As reflexões sobre memória e história desenvolvidas terão como base teórica, além de Le Goff e Ricoeur, as obras de Alistair Thomson (1997) e Hayden White (1994), importantes para entender as relações entre História, literatura e memória. Já a discussão sobre memória coletiva e individual, trabalharei essencialmente com Ricoeur, Le Goff e demais autores que ele traz em sua obra “História e Memória”. A seção sobre Memória e esquecimento, além de Ricoeur, trabalharei com as considerações de Andreas Huyssen (2004).

Em seguida, apresentarei um breve panorama sobre as histórias em quadrinhos, seu surgimento, mercado editorial e um contexto sobre publicações desse gênero no cenário brasileiro, baseando-me no artigo de Dennys da Silva Reis (2012).

A segunda parte consiste na análise das obras *Valsa com Bashir* e *Notas sobre Gaza*. Primeiro uma breve apresentação das obras e em seguida, a análise literária em si, buscando demonstrar e exemplificar como as ideias desenvolvidas na primeira parte do trabalho estão presentes na construção das duas narrativas, considerando seus aspectos textuais verbais e não verbais. A forma de análise será a análise comparativa, discutindo como elas se assemelham e no que se diferenciam. Além disso, incluirei algumas colocações sobre a posição das figuras narradoras em relação às respectivas memórias que relatam, guiando-me pelas considerações de Huyssen e Le Goff novamente.

A terceira parte é destinada a análise da obra *Maus*, desenvolvendo a análise da mesma forma feita na segunda parte do trabalho, abordando as mesmas questões presentes em *Valsa com Bashir* e *Notas sobre Gaza*, destacando o dinamismo da movimentação memória individual-memória coletiva – História que acontece dentro da obra. Além disso, desenvolver alguns aspectos sobre os desafios da escrita autobiográfica, de escrever sobre si e o outro - Diana Irene Klinger (2007) - e então, dando fechamento ao trabalho, à partir da obra “Diante

da dor dos outros” de Susan Sontag (2003), interpretar as relações complexas que aparecem – seja na estrutura, seja no enredo dos romances escolhidos – quando se é expectador das memórias, traumas e dores alheias ou quando se torna expectador da própria história durante a escrita literária.

1 – Memória

1.1 – Memória e Narrativa

Do ponto de vista psicológico, neurológico e psico-neurofisiológico, é possível entender a memória como “um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou o que ele representa como passada” (LE GOFF, 1990 p. 366). Dentro do vasto campo de estudo sobre memória, o campo relacionado à aprendizagem – fase fundamental para aquisição e memória, segundo Le Goff – despertou o interesse de diversos sistemas de educação de memórias existentes em muitas sociedades e em épocas diferentes: as mnemotécnicas.

Devido ao trabalho desenvolvido por Piaget e Inhelder sobre aquisição de memória em crianças, diversas concepções recentes sobre o tema colocaram no centro da discussão os aspectos sobre estruturação e auto-organização, fazendo assim com que os fenômenos da memória, tanto no âmbito biológico quanto nos psicológicos, passassem a serem entendidos como resultados de dinâmicas de organização, pois é ela que mantém ou reconstitui os fenômenos de memória. Por conta disso, alguns cientistas aproximaram a memória e seus fenômenos às esferas das ciências humanas e sociais.

Em relação aos sistemas mnemônicos/mnemotécnicos, Le Goff cita Pierre Janet, para quem, “o ato mnemônico fundamental é o ‘comportamento narrativo’ que se caracteriza antes de mais nada pela sua *função social*, pois que é comunicação a outrem de uma informação, na ausência do acontecimento ou do objeto que constitui o seu motivo” (JANET *apud* FLORÈS *apud* LE GOFF, 1990 p.366) e acrescenta o pensamento de Henri Atlan sobre sistemas auto organizadores, aproximando linguagens e memórias:

A utilização de uma linguagem falada, depois escrita, é de fato uma extensão fundamental das possibilidades de armazenamento da nossa memória que, graças a isso, pode sair dos limites físicos do nosso corpo para estar interposta quer nos outros quer nas bibliotecas. Isto significa que, antes de ser falada ou escrita, existe uma certa linguagem sob a forma de armazenamento de informações na nossa memória” (ATLAN *apud* LE GOFF, 1990 p. 367).

As colocações acima são bastante pertinentes para entender e analisar as relações existentes entre memória e narrativa.

Mantendo o entendimento sobre memória restrita aos processos cognitivos, neuro-psicofisiológicos como experiência armazenada em forma de imagem, podemos interpretar que

o encadeamento dessas imagens se auto organiza, em certa medida, como narrativas imagéticas na mente do indivíduo. Porém, fatores externos, principalmente fatores sociais, interferem nos processos cognitivos por trás da memória. Com a vida em sociedade e as necessidades vindas dela, as experiências armazenadas como memórias precisaram ser compartilhadas e a linguagem foi peça fundamental para cumprir o propósito de transmissão e comunicação dessas experiências. Num primeiro momento, o ser humano recorreu à linguagem visual. Com a consolidação de linguagens orais, as experiências passaram a ser narradas. Não é por acaso que os primeiros escritos surgidos estejam tão atrelados às experiências anteriores, à mitologia, à tradição e aos ensinamentos transmitidos de boca em boca para as novas gerações. Essa resignificação causada pelas novas formas de organização e estruturação social no armazenamento e transmissão da memória é fundamental para a consolidação de identidades coletivas e individuais e suas culturas, não esquecendo, é claro, que essas interferências são mútuas: a linguagem e a vida social influenciam os processos cognitivos da memória e os sistemas mnemônicos de uma sociedade ou grupo social no seu tempo e vice-versa.

Já que a escrita foi mencionada, a relação entre memória, narrativa e escrita são ainda mais complexas, pois o campo da escrita acrescenta nessas relações discussões sobre gêneros textuais, sobre ficção e não ficção, sobre quem narra e como narra, entre outras dimensões sobre texto escrito, sobretudo sob olhar estético.

O processo de escrita é um processo cognitivo em alguma medida e ela perpassa pela memória e a rememoração, pela imaginação, pela organização narrativa das imagens e ideias e pela oralidade. Além disso, a finalidade do texto também envolverá um exercício de memória e rememoração mais complexa: tem caráter histórico e documental ou ficcional? É um relato verídico ou um enredo inventando? Claro que as delimitações entre o que é verídico e inventado em termos de escrita e gênero textual não são tão claras e separação entre história e literatura, por mais que seja óbvia, as discussões teóricas sobre como estes dois gêneros se aproximam em algum aspecto sempre estiveram presentes. Como as relações entre memória e história serão desenvolvidas mais adiante, não aprofundarei esta questão aqui.

Como já dito anteriormente, percebo que a narrativa e a escrita perpassam pela oralidade e o ponto de ligação entre elas provavelmente seja a figura do narrador. Walter Benjamin em seu texto *O narrador: considerações sobre a obra Nikolai Leskov*, refletindo sobre a boa arte de narrar, destaca o papel da oralidade para a estruturação da boa narrativa e da criação estética de um bom narrador:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. "Quem viaja tem muito que contar", diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante. Na realidade, esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores. Cada uma delas conservou, no decorrer dos séculos, suas características próprias. [...]No entanto essas duas famílias, como já se disse, constituem apenas tipos fundamentais. A extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendido se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos. (BENJAMIN, 1994 p. 2-3).

É curioso notar que o papel da memória narrada passada entre gerações ou a memória das experiências, para o autor, ocupam posição fundamental para a consolidação do que ele entende como narrativa e para a criação das narrativas escritas. Entretanto, para Benjamin, romance e narrativa seriam diferentes e mais que isso: para ele, o gênero romance, é o responsável por “matar” a boa narrativa.

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopéia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa - contos de fada, lendas e mesmo novelas - é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los (BENJAMIN, 1994 p. 5)

Esta visão equivocada provavelmente vem do entendimento do autor sobre a figura do narrador e da voz narrativa dentro do romance. Esse equívoco de Benjamin em separar romance de narrativa escrita – considerando que ambos são prosa – nos leva a discutir sobre o discurso na prosa romanesca.

Bakhtin entende que o que caracteriza o gênero romanesco e sua estilística é “o homem que fala e sua palavra” (BAKHTIN, 2010 p. 135). Tanto o homem que fala no romance quanto a sua palavra são, simultaneamente, representação verbal e literária. O discurso dentro do romance não é transmitido ou reproduzido, mas sim representado artisticamente para nós e representado pelo próprio discurso do autor (BAKHTIN, 2010 p. 136). Este mesmo sujeito que

fala no romance, para o autor, é sempre um ideólogo em alguma medida e suas palavras são um ideograma. Obviamente que, no romance, nem sempre se representa apenas o ideólogo, muito menos é representado como apenas um falante.

As ações e comportamentos de um personagem dentro do romance são fundamentais tanto para a revelação quanto para a experimentação do personagem da posição ideológica que ocupa, ou seja, sua palavra. Essas ações do herói são sempre em conformidade com sua ideologia: “ele vive e age em seu próprio mundo [...], ele tem sua própria concepção de mundo personificada em sua ação e em sua palavra”. (BAKHTIN, 2010 p. 137). Não é possível descobrir a posição ideológica de um personagem e seu mundo ideológico sem ser pela representação do discurso desse personagem. O autor pode também conferir ao seu herói um discurso próprio – um personagem autônomo – ou apenas descrever as ações – um personagem submetido ao discurso do autor ou do narrador.

É importante destacar que, para Bakhtin, no gênero romanesco, a imagem do homem é a imagem da sua linguagem mas só se constitui quanto imagem da arte literária se ela se tornar discurso, ou seja, “unir-se à imagem do sujeito que fala” (BAKHTIN, 2010 p.137). Portanto, o problema central de estilística do gênero romance é a representação literária da imagem. Se no cotidiano as palavras do outro, a transmissão e a assimilação de discursos não saem da camada mais superficial da palavra e as camadas semânticas e expressivas desses contatos não entram em jogo, na prosa literária isto se torna um problema estilístico quando pretende-se relatar o discurso do outro seja utilizando o recurso do “de cor”, seja por meio do artifício do “com suas palavras”:

relatar um texto com nossas próprias palavras é, até um certo ponto, fazer um relato bivocal das palavras de outrem; pois as “nossas palavras” não devem dissolver completamente a originalidade das palavras alheias, o relato com nossas próprias palavras deve trazer um caráter misto, reproduzir nos lugares necessários o estilo e as expressões do texto transmitido. Esta segunda modalidade de transmissão escolar da palavra de outrem “com nossas próprias palavras” inclui toda uma série de variantes da transmissão que assimila a palavra de outrem em relação ao caráter do texto assimilado e dos objetivos pedagógicos de sua compreensão e apreciação. (BAKHTIN, 2010 p. 142).

Se as questões sobre memória já envolvem em seu debate uma pluralidade de problemáticas e diversas camadas relevantes para análise – especialmente no que diz respeito à construção de identidades, coletividades, individualidades e subjetividades dos indivíduos – quando ela é transformada em discurso literário, todas essas questões se tornam mais

complexas, isso se tratando de textos e narrativas escritas. E em narrativas gráficas, que envolvem texto e imagem para narrar uma história?

Assim como no romance tradicional sua estrutura e características específicas definem a linguagem do gênero romanesco, as novelas gráficas também tem sua linguagem literária e narrativa. Segundo Weisner, “As histórias em quadrinhos comunicam numa ‘linguagem’ que se vale da experiência visual comum ao criador e ao público” (WEISNER, 2004 p.7). Portanto, o autor de um romance gráfico precisa trabalhar com o imaginário comum entre ele e seu público, explorar nos desenhos e recursos visuais do seu texto elementos facilmente identificáveis, como utilização de arquétipos e estereótipos para construir um personagem. A memória, especialmente aquelas que se fixaram, que moldam, definem e perpetuam noções de identidades e papéis sociais, são fundamentais para a composição estrutural visual das narrativas gráficas.

A comunicação da informação está diretamente ligada com a rapidez e facilidade com que o outro reconhece dado significado ou símbolo presente no texto gráfico. Em relação ao tempo das ações que acontecem em um quadrinho de um texto gráfico, Weisner dialoga bastante com considerações que Ricouer traz em “la tradición de la mirada interior” sobre o tempo e sua continuidade ser percebido e medido também pela memória: “O tempo é mais ilusório: nós o medimos e percebemos através da lembrança da experiência” e “A medição do tempo não só tem enorme impacto psicológico como também nos permite lidar com a prática concreta do viver” (WEISNER, 2004 p. 25). Artistas de novelas gráficas precisam explorar essas percepções de imagem e memória na narrativa pois elas são fundamentais para expressar temporalidade.

Assim, a memória, é o elo do autor com seu conhecimento e domínio das próprias operações mentais no processo criativo e de escrita mas também fator essencial para garantir a melhor comunicação e apreensão de significados da sua narrativa na relação texto-leitor.

1.2 – Memória e História

Marc Bloch define História como: “a ciência dos homens no tempo” (BLOCH *apud* LE GOFF, 1990, p. 17). Esta definição sublinha três características da história: seu caráter humano, “as relações que o passado e presente entretêm ao longo da história” (LE GOFF, 1990 p.18) permitindo que a História enquanto estudo permita compreender o presente pelo passado e o passado pelo presente e, conseqüentemente, o caráter de despertar nos estudiosos a consciência de que o objeto de estudo da História - o passado – “é uma construção” e também “uma reinterpretação constante” (LE GOFF, 1990 p.19) feita pela figura do historiador no seu exercício de análise histórica. Portanto, pode-se afirmar que o passado, por conta da sua relação com o presente, nunca deixa de ser atualizado e vivo no tempo presente.

Considerar a interação passado-presente é o que os críticos da história convencionaram chamar de função social da história:

A história recolhe sistematicamente, classificando e agrupando os fatos passados, em função das suas necessidades atuais. É em função da vida que ela interroga a morte. Organizar o passado em função do presente: assim se poderia definir a função social da história' (FEBVRE *apud* LE GOFF 1990, p. 20).

Desta forma, o passado histórico é resultado da representação criada por cada época e a historiografia, “uma sequência de novas leituras do passado, plenas de perdas e ressurreições, falhas de memória e revisões” (LE GOFF, 1990, p.22). Esses dois aspectos tocam na essência do problema sobre a objetividade da memória, do papel do historiador e as relações de poder e saber envolvidos no processo de coleta, agrupamento e análise de fatos passados. São nessas discussões que memória e história se aproximam.

Na década de 1970, a História Oral passou por um processo de revitalização que foi bastante influenciada pelas críticas de historiadores tradicionais. O argumento principal usado pelos historiadores alinhados à História Tradicional – voltada para documentos textuais – diz respeito a não confiabilidade da memória como fonte histórica, justamente porque ela pode ser distorcida por fatores psico-neurológicos e/ou pessoais, pelas versões coletivas e retrospectivas já existentes sobre determinado fato. A solução encontrada pelos historiadores para solucionar o impasse foi a de propor metodologias e de desenvolver manuais com critérios para avaliar a confiabilidade da memória oral, usando como base a Psicologia Social e a Antropologia para demonstrar “como determinar as tendências e fantasias da memória, a importância da retrospectiva e a influência do entrevistador no processo de afloramento de lembranças.”

(THOMSON, 1997, p. 52). A Sociologia, por sua vez, foi fundamental para a construção dos métodos de amostragem representativa para que, partindo de documentos escritos, os historiadores conseguissem estabelecer regras para verificar a confiabilidade e a coerência das fontes orais. Foi este critério que permitiu que os historiadores pudessem interpretar e analisar as memórias e lembranças e combiná-las com outras fontes históricas para recompor o evento passado.

Mas a tendência de usar a História Oral apenas como forma de descobrir como determinado fato realmente aconteceu colocou os valores e aspectos do testemunho no descaso. A busca pela história estática, isolada e recuperável em sua plenitude, fez com que alguns historiadores desconsiderassem as diversas camadas da memória individual e a pluralidade das versões sobre o passado fornecidas por diferentes narradores. (THOMSON, 1997). Nas tentativas de eliminar elementos que colocassem em dúvida os testemunhos orais das suas fontes, eles não puderam perceber as razões que levavam as pessoas a construírem e narrarem suas memórias de maneiras específicas. Desconsideraram que essas construções individuais da própria memória poderiam servir como ponto chave para ajudá-los a “explorar os significados subjetivos das experiências vividas e a natureza da memória individual e da memória coletiva. Não percebiam que as chamadas ‘distorções’ da memória [...] eram também um recurso.” (THOMSON, 1997, p.52).

A prática historiográfica e o trato do testemunho oral teve mudança na década de 1980 com o Grupo de Memória Popular Britânico do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos de Birmingham. O interesse do grupo estava voltado especificamente para as relações entre lembranças pessoais e relatos coletivos sobre o passado e nas suas ligações com nacionalismo e nostalgia. Também nesse período, estudiosos como Luisa Passerini, Alessandro Portelli e Ronald Grele iniciavam análises sobre processos subjetivos da memória e conexões existentes entre memória, narrativa e identidade.

Essas movimentações e disputas teóricas sobre veracidade da memória oral, processos documentais de testemunho, papel do historiador e a busca pelo relato escrito mais verídico dialoga bastante com reflexões que Hayden White faz no capítulo “As ficções da representação factual” em sua obra *Trópicos do discurso*.

É evidente que historiadores e escritores se ocupam de registrar eventos distintos. Enquanto os primeiros se ocuparam dos eventos históricos – aqueles que podem ser atribuídos

a situações específicas no tempo e espaço e são, de alguma forma observáveis e vivenciados—, os segundos trataram não só dos eventos históricos como também dos imaginados, fictícios e inventados. Para além da natureza dos eventos que os textos históricos e literários se ocupam de registrar, interessa a Hayden entender o grau em que o discurso do historiador e do ficcionista “se sobrepõem, se assemelham ou se correspondem mutuamente” (WHITE, 1994 p.137). Em seu entendimento, ambos discursos utilizam as mesmas estratégias e técnicas de composição textual. Essa correlação é possível pois, segundo Hayden, toda história precisa se submeter a padrões de coerência e de correspondência para tornar determinado relato plausível. Além disso, o que confere indícios de realidade em um relato é a coerência, lógica ou estética do texto que permite ligar os elementos e acontecimentos presentes no relato de dado fato histórico.

Considerando que até a Revolução Francesa a historiografia era considerada arte literária, mais precisamente um ramo da arte retórica, e que apesar do esforço, que se mostrou ineficaz, de diferenciar rigidamente “fato” e “fantasia”, fica fácil entender porque a oposição entre discurso histórico e discurso ficcional passou a ser estabelecida por uma disputa entre “verdade” e “erro” do que propriamente entre fato e fantasia, sendo o “erro” o dado que menos se conecta ou não é fundamental para remontar o fato histórico e a “verdade”, a versão melhor elaborada e coesa. É por essa razão que se pode dizer então que existem várias verdades e que, mesmo na História, elas só podem ser apresentadas – representadas mais precisamente – ao leitor por meio de técnicas ficcionais. Hayden destaca que

Essas técnicas consistiam em artifícios retóricos, tropos, figuras e esquemas de palavras e pensamentos, os quais, na forma como eram descritos pelos teóricos clássicos e renascentistas, eram idênticos às técnicas da poesia em geral. A verdade não era equiparada ao fato, mas a uma combinação do fato e da matriz conceitual dentro do qual ela era posta adequadamente no discurso. Tanto quanto a razão, a imaginação devia estar implícita em qualquer representação da verdade; e isto significava que as técnicas de criar ficção eram tão necessárias à composição do discurso histórico quando o seria a erudição. (WHITE, 1994 p.139).

É interessante perceber que essa relação entre discurso histórico e discurso literário, em termos de composição e organização textual, acrescenta outra dimensão na relação memória-narrativa. Se por um lado a memória enquanto processo cognitivo possui suas falhas e pode ser influenciada por fatores externos culturais ou individuais, por outro, registrá-la em forma de documento não ficcional pode também manipular o relato oral e alterar o resultado final do texto histórico. Isso porque caberá a esta voz de fora que ocupa o papel de escritor, e porque não narrador, organizar os testemunhos orais de tal forma que, para assegurar a “fidelidade” e a “veracidade” dos fatos, legitimando o caráter documental, precisará ficcionalizar todo o

conteúdo coletado de suas fontes. Portanto, o texto final sobre dado acontecimento histórico possui diversas camadas que, quando analisadas de perto em sua microestrutura, questiona o entendimento de fato verdadeiro e fato fictício, coloca em xeque a legitimidade e veracidade não só do autor mas também da memória registrada e do dono da memória já que, como mencionado, fatores externos podem interferir no processo individual de rememoração. Além disso, fazem do texto com discurso histórico representado um texto plurilinguístico.

Em que consiste a distinção básica entre todas essas formas extraliterárias de transmissão da palavra de outrem e sua representação literária no romance? Todas essas formas, mesmo quando elas mais se aproximam de uma representação literária, como por exemplo em certos gêneros retóricos bivocais (as estilizações paródicas) se orientam sempre sobre o enunciado de um indivíduo. São transmissões praticamente interessadas de enunciados individuais de outrem, tornando-se, no melhor dos casos, uma generalização dos enunciados de um modo verbal de outrem, socialmente típico ou característico. (BAKHTIN, 2010 p.154)

Ainda em relação à posição de quem é responsável por registrar e reconstruir um fato histórico, Le Goff, partindo da concepção de que existe duas histórias – a da memória coletiva e a dos historiadores – apresenta as problemáticas sobre objetivos e imparcialidade da história por conta do papel do historiador. Elas podem ser resumidas em três elementos principais de interferência do meio social sobre os métodos do historiador ao analisar um acontecimento histórico: a imagem que ele tem de si próprio e o grupo social que o historiador interpreta ou ao qual pertence, a sua concepção sobre as causas das mudanças sociais e a perspectiva de mudanças sociais futuras que ele julga “prováveis ou possíveis e que orientam a sua interpretação histórica”. (MOMMSEN *apud* LE GOFF, 1990 p. 23). Portanto, em tese, o historiador deve estabelecer e evidenciar a verdade ou aquilo que ele entende ser a verdade. Mas é impossível ser objetivo e impessoal perante o fato analisado pois isso exige dele a capacidade de se abstrair das suas concepções, principalmente no que tange a avaliar a importância dos fatos.

Na construção e registro de eventos históricos, imparcialidade e traçar o objetivo que motiva a busca historiográfica fazem parte do trabalho historiador. Se a primeira exige que os historiadores trabalhem com honestidade, a segunda supõe manipulações sobre o fato histórico – conscientes ou inconscientes – que obedecem a interesses de terceiros – coletivos ou individuais – e a memória é parte desses jogos de poder. A História então se transforma em um produto perigoso em que ela justifica o que quiser.

Portanto, as explicações na história sobre fatos e acontecimentos são mais avaliações e opiniões do historiador e elas são inerentes ao processo de explicação. Por vezes, nas formas

de análise histórica casual, ela é indispensável para estabelecer relações e conexões entre os acontecimentos e a decisão de distinguir se dada situação “é regulada por fatores ao longo do termo ou curto termo”. (LE GOFF, 1990 p.33). Nesse sentido, nada mais plausível que, no seu processo de explicação e avaliação, estes mesmos valores e ideias não transpareçam no texto histórico e nos façam questionar não só os princípios de honestidade e objetividade do historiador no seu fazer histórico, mas a própria narrativa histórica que é mantida, ensinada e transmitida para as gerações futuras.

1.3 – Memória coletiva versus Memória individual

Nas discussões contemporâneas, a que ocupa o primeiro plano é a que versa sobre o verdadeiro sujeito das operações de memória. Essa questão é de grande preocupação pois, no campo de investigação pela memória e pelo passado, é fundamental que o historiador saiba distinguir quem é seu imitador, a memória dos protagonistas e as ações de cada um, as decisões coletivas tomadas por um grupo de pessoas etc.

Para iniciar a discussão, partirei de alguns questionamentos que Ricoeur levanta para entender as relações da memória com o indivíduo e com a coletividade: “La memoria es primordialmente personal o colectiva? [...]; a quién es legítimo atribuir el *pathos* correspondiente a la recepción del recuerdo y la *práxis* em lo que precisamente consiste la búsqueda del recuerdo?”. (RICOEUR, 1990, p. 125).

Os estudos da memória individual, por mais que se tente, permanecem bastante atreladas às áreas da psicologia e da psicanálise, seja tratando os processos de recordação ou de esquecimento ou identificando como desejo, afetividade e outros aspectos sentimentais afetam a memória individual de alguém. Já a memória coletiva foi posta de forma relevante nas análises de lutas de forças sociais pelo poder. Dominar a memória e o esquecimento sempre foi uma das grandes preocupações dos grupos/indivíduos/classes dominantes da sociedade e isso é visível nos silêncios e esquecimentos da história.

A memória – em especial a memória individual – surge primeiro como algo radicalmente pessoal, impossível de ser transferido de um indivíduo para outro. É por esse motivo que a memória se relaciona também com o próprio eu, com a posse privada do indivíduo e com todas as suas vivências. De fato, boa parte do exame da memória concentra-se nos mecanismos de rememoração, especialmente quando associados aos processos em que o sujeito evoca a si em sua memória, em que ele verifica algo dentro de si. Em um segundo momento, a

memória passa a ser vista como elemento fundamental para estabelecer vínculos com a consciência e com o passado. É por essa razão que a memória garante a continuidade temporal do indivíduo e permite que esta mesma pessoa se invente e se reinvente sem se desligar do tempo presente.

O processo da memória no homem faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também a releitura desses vestígios" e os processos de releitura podem fazer intervir centros nervosos muito complexos e uma grande parte do córtex", mas existe "um certo número de centros cerebrais especializados na fixação do percurso mnésico. (CHANGEUX, *apud* LE GOFF, 1990 p. 366).

Ricoeur sinaliza que essa experiência temporal que o sujeito constrói a partir da sua memória e suas rememorações pode vir a se tornar uma experiência compartilhada. Pautando-se na possibilidade de aplicar o idealismo transcendental e a intersubjetividade do indivíduo e sua memória para entender a fenomenologia da memória comum, o autor traz para discussão o tema da “comunitarización” que consiste em:

la experiencia en todos sus niveles de significación, desde los cimientos de la puesta en común de la naturaleza física has la conocida constitución de “comunidades intersubjetivas superiores”, constitución surgida de um processo de “comunitarización social” (RICOEUR, 2004 p.154)

Ampliar a fenomenologia da memória individual para o campo da vida compartilhada é importante para entender como essa memória pode se tornar, em alguma medida, coletiva. Bem, se a redução da experiência transcendental à esfera pessoal representa o ápice da interiorização dessa experiência pelo indivíduo e, a experiência temporal também é atribuída a esta mesma esfera, logo se pode entender que “esfera própria, apareamiento, comunitarización forman así una cadena conceptual sin ruptura”. (RICOEUR, 2004, p. 157). Assim, para se chegar à noção de experiência comum, deve se começar pela ideia do si próprio, pela experiência do outro e finalmente a última operação que é a comunitarização. Ricoeur ainda complementa sobre memória e essas relações citadas:

Todas las prerrogativas de la memoria: su carácter de mía, continuidad, polaridad pasado-futuro. En esta hipótesis que translada a la intersubjetividad todo el peso de la constitución de las entidades colectivas, lo importante es no olvidar nunca que sólo por analogía, y con relación a la conciencia individual y a su memoria, se considera que la memoria colectiva como una selección de los grupos concernidos, y se le reconoce el poder de escenificar estos recuerdos comunes con ocasión de fiestas, de ritos, de celebraciones públicas. (RICOEUR, 2004 p. 156)

Falar de memória coletiva é falar sobre cultura, sobre identidade e comunidade, sobre tudo considerar que elas são o sujeito inerente para falar de suas memórias, sua temporalidade e historicidade, capaz de “extender analógicamente la posesión privada de los recuerdos colectivos.” (RICOUER, 2004, p. 156).

Segundo Leroi-Gourhan: "A história da memória coletiva pode dividir-se em cinco períodos: o da transmissão oral, o da transmissão escrita com tábuas ou índices, o das fichas simples, o da mecanografia e o da seriação eletrônica" (GOURHAN, *apud* LE GOFF, 1990, p. 369) mas vamos nos concentrar na transmissão oral, escrita e no registro documental e na fase eletrônica.

O primeiro período diz respeito às narrativas passadas entre povos sem escrita, na consolidação e criação dos seus mitos de origem. Normalmente, entende-se existir dois tipos de história: a objetiva, feita e estabelecida pelos investigadores e historiadores, e a história ideológica, onde os fatos são organizados e ordenados de acordo com tradições estabelecidas numa cultura/grupo/etnia.

É importante destacar que a memória transmitida oralmente em sociedades sem escrita é uma memória que não se desenvolve em torno de um aprendizagem-conhecimento mecânico e automático. Os “homens-memória” não desempenham papel de mestres-escolas (GODOY in LE GOFF, 1990, p. 371), não existe nessas sociedades o compromisso com a memorização integral e exata nas atividades de transmissão de memória oral. Na verdade, a memória coletiva nesses grupos funciona como reconstrução generativa e não memorização. A função de reprodução mnemônica da memória palavra por palavra parece estar ligada aos atos de escrita.

Enquanto nas sociedades sem escrita a memória coletiva se ordena em torno de três interesses principais – idade, coletivo do grupo fundador dos mitos daquela cultura, o prestígio das famílias dominantes e o saber técnico que se transmite –, nas sociedades com escrita, o surgimento dela provocou transformações significativas como a criação de celebrações e comemorações via monumento de um acontecimento: estatuas, museus, representações figuradas dos ícones históricos de sua cultura, narrativas sobre a vida e morte desses grandes homens históricos, celebração de vitórias etc. Ainda segundo Leroi-Gourhan, a memória relacionada com o surgimento da escrita depende em sua essência da evolução social e do desenvolvimento urbano de determinado grupo/sociedade. (LE GOFF, 1990). A escrita e a memória coletiva também desempenharam papel importante na delimitação temporal das

sociedades, como a criação de calendários e medir distâncias, criando uma linha do tempo histórico e a percepção de continuidade entre gerações. Mas com a cristianização da memória, houve uma mudança nos processos de desenvolvimento da memória, sobretudo a dos mortos, no papel de memória de ensino que articulava oralidade e escrita.

O progresso da memória escrita Ocidental se deu, mesmo que de forma lenta, por conta da imprensa. Antes dela, pouco se conseguia separar o que era transmissão oral e o que era transmissão escrita. O conhecimento de massa estava profundamente enraizado nas práticas orais e sociais e era fixado no manuscrito para ser decorada. Com a invenção da imprensa

não só o leitor é colocado em presença de uma memória coletiva enorme, cuja matéria não é mais capaz de fixar integralmente, mas é [sic] freqüentemente colocado em situação de explorar textos novos. Assiste-se então à exteriorização progressiva da memória individual; é do exterior que se faz o trabalho de orientação que está escrito no escrito" (GOURHAN, 1964-65, pp. 69-70 *apud* LE GOFF, 1990, p. 394).

A memória então percorre um trajeto de acumulação ao longo do tempo, voltado para a produção técnica, científica e intelectual rica e vasta sobre os vivos e passando por um breve declínio sobre o culto aos mortos no final do século XVII até o fim do século XVII, até a memória dos mortos retomar em forma de celebrações com propósitos ideológicos e político, fazendo dela e do o passado produtos e temas centrais dessas celebrações, apropriando-se de qualquer tipo de suporte de fixação da memória e do passado em festas nas práticas sociais coletivas e na memória individual:

Se os revolucionários querem festas comemorando a revolução, a maré da comemoração é sobretudo um apanágio dos conservadores e ainda mais dos nacionalistas, para quem a memória é um objetivo e um instrumento de governo. Ao 14 de julho republicano a França católica e nacionalista acrescenta a celebração de Joana d'Arc. A comemoração do passado atinge o auge na Alemanha nazista e na Itália fascista. (LE GOFF, 1990, p. 400).

É a partir do século XIX que a memória coletiva ganha nova roupagem de fixação e inscrição. Nas nações europeias: placas em homenagem aos mortos, monumentos, museus. O movimento científico, destinado a fornecer à memória coletiva dessas nações monumentos de lembrança e culto, acelera-se cada vez mais. Mas é com a Primeira e Segunda Guerras Mundiais que a construção da memória coletiva em função da experiência do indivíduo, a memória dos mortos ganha espaço para seu desenvolvimento.

Em numerosos países é erigido um Túmulo ao Soldado Desconhecido, procurando ultrapassar os limites da memória, associada ao anonimato, proclamando sobre um cadáver sem nome a coesão da nação em tomo da memória comum. O segundo é a fotografia, que revoluciona a memória: multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo assim

guardar a memória do tempo e da evolução cronológica. (LE GOFF, 1990 p. 401-402).

A fotografia então impulsiona o registro memorial, agora em forma de imagem e mais que isso: democratiza o poder de registro para mais pessoas, principalmente entre famílias em que o hábito de fotografar e compor álbuns de família se tornaram um suporte e mecanismo viável para manter e fortalecer o legado familiar. Para Pierre Bourdieu,

O álbum de família exprime a verdade da recordação social. [...]. As imagens do passado dispostas em ordem cronológica, "ordem das estações" da memória social, evocam e transmitem a recordação dos acontecimentos que merecem ser conservados porque o grupo vê um fator de unificação nos monumentos da sua unidade passada ou, o que é equivalente, porque retém do seu passado as confirmações da sua unidade presente. (BOURDIEU *apud* LE GOFF, 1990 p. 402).

É curioso notar que, mesmo que a memória tenha passado por tipos de suporte de fixação diferentes, a dinâmica memória individual-coletiva, os processos de percepção temporal e linha histórica sempre esteve presente tanto em dinâmicas sociais mais particulares como nas dinâmicas sociais públicas.

Na contemporaneidade (do século XX em diante), a memória tem se estruturado e se articulado junto com as tecnologias. Agora se fala em “faculdade da memória”, em memórias automáticas e na distinção de memória humana da memória eletrônica. Mas é preciso destacar que a memória eletrônica só age sob a programação humana. Assim como em outras formas de memórias automáticas, “a memória eletrônica não é senão um auxiliar, um servidor da memória e do espírito humano.” (LE GOFF, 1990 p. 404).

O surgimento da memória eletrônica e dos domínios técnicos da informática resignificaram memória e documento, trazendo duas consequências. A primeira delas é a memória ter se tornado ao mesmo tempo material e objeto constituinte da história, além de uma nova percepção sobre memória arquivista que é a memória banco de dados. A segunda consequência foi a extensão do próprio conceito de memória biológica e discussões sobre memória hereditária. Já em relação a memorial social, o século XX expandiu a memória nos campos da filosofia e literatura.

1.4 – Memória e esquecimento

Aproveitando o gancho sobre arquivamento de memória, vamos entender as relações entre ela e esquecimento. Podemos entender memória e esquecimento sob duas possibilidades: memória e esquecimento como processos neurológicos e fisiológicos, ou seja, as limitações dos processos cognitivos do cérebro tanto para lembrar quanto para esquecer, e sobre a perspectiva da memória histórica e documental da vida cotidiana individual e coletiva.

Se entendemos e reduzimos a memória a um processo de rememoração, segundo Ricouer, estamos aproximando os mecanismos da memória aos mecanismos da imaginação, ou seja, tanto em uma quanto na outra, o encadeamento lógico e a organização das ideias é imagético e essas imagens, uma vez estimuladas, afetam a próxima imagem mental por continuidade e assim por diante, numa relação de curto circuito. Porém, o campo sobre imaginação está situado “em la parte inferior de la escala de los modos de conocimiento” (RICOUER, 2000, p. 21), ou seja, é um mecanismo mental que está submetido a encadeamentos das coisas exteriores ao corpo humano.

A memória, para além de ser vista e analisada a partir de suas deficiências e funções, é um recurso humano para nossa referência do passado. Ela se vincula a uma ambição e pretensão de ser fiel a este passado. As falhas de memórias não são apenas deficiências próprias do esquecimento, por isso não devem ser entendidas e estudadas apenas como patologias do funcionamento da memória, e sim como um processo complexo da mente que também é mecanismo de conexão e estruturação do ser humano. Reconhecer a fragilidade da fidelidade da memória se dá justamente porque nosso recurso de acessar o passado só alcança aquilo que de fato nos lembramos.

Na seção “La memoria ejercida: uso y abuso”, Ricouer discute sobre os processos cognitivos e pragmáticos da memória, analisando a memorização, a rememoração e a recolección [rever tradução recolección]. Rememoração diz respeito ao processo consciente de retorno a um dado acontecimento reconhecido pelo sujeito e como ocorreu antes do exato momento em que este sujeito declara que percebeu, conheceu e/ou experimentou o fato. A marca temporal do antes é o elemento distinguidor da memorização, pois o fenômeno envolve a evocação e o reconhecimento, que concluem o processo de recordação. A memorização, por sua vez, consiste em técnicas e maneiras de aprender algo: saberes, destrezas, habilidades que

permanecem disponíveis para uma futura necessidade de utilização. Pode-se entender a memorização como uma forma de memória e hábito. (RICOUER, 2004).

Uma vez sabendo que a memorização articula processos de aquisição de aprendizagem e comportamentos, faz sentido falar da manipulação de memória, sem perder de vista que por manipulação estamos tratando das dinâmicas humanas de memória aliadas a uma ideologia. Ricouer elenca que o abuso sobre a memória pode oscilar entre a manipulação, a decisão ou decisões do domínio pleno do guia que pretende manipular uma memória e a total disciplina do indivíduo guiado. Como já dito anteriormente, o historiador tem em suas mãos muitas responsabilidades quanto pretende registrar, analisar e construir o passado ou dado fato histórico, inclusive podendo interferir no resultado final já durante sua metodologia historiográfica. A colocação do autor também dialoga com a história, memória e jogos de poder que determinam e elencam quais acontecimentos do passado merecem registro ou não. Essa manipulação também pode ser expandida para pensar os registros fotográficos pois a captura está vinculada diretamente com o olhar do fotógrafo e, por mais que seja um registro visualmente mais “legítimo” que o texto escrito, a fotografia é um recorte específico de um tempo-espaço e não a totalidade da realidade dos fatos passados. O mesmo pensamento se aplica para pensar a obsessão em criar monumentos e locais destinados a armazenar informações e documentos do passado, principalmente as memórias de guerra, trauma e da história coletiva de um grupo/pais/sociedade.

1.5 – A memória nas histórias em quadrinhos.

Estima-se que as primeiras histórias em quadrinhos tenham sido publicadas por volta da década de 1930, compostas em sua maioria por histórias curtas e independentes em forma de pequenas coleções de quadrinhos publicados anteriormente pelos autores em jornais e revistas.

Em países como China, Grã Bretanha, Estados Unidos, Canadá, as publicações de quadrinhos era impulsionada pela quantidade de produção dos quadrinistas locais e pelo consumo e boa aceitação da população. Com a tradução das HQ's, os mercadores editoriais de quadrinhos de outros países, como Suécia e Polônia, foram estimulados e as HQ's ganharam mais visibilidade e popularidade. No Brasil, mesmo os quadrinhos tendo chegado em 1869 com a revista *Vida Fluminense*, foi apenas em 1905 que a tradição de publicar HQ's se iniciou. Entretanto, o sucesso editorial de quadrinhos no Brasil só aconteceu 25 anos depois, com a publicação do *Suplemento Juvenil* de Adolfo Aiden, que trazia traduções de histórias em quadrinhos americanas para o público brasileiro.

Apesar de serem mais conhecidas e populares pelas tramas de super heróis e histórias como *Sandman* e *Fábulas* em que o enredo é revelado aos leitores capítulo por capítulo, similar ao processo de publicação de folhetins, o gênero quadrinhos se transformou com o aparecimento das *graphic novels*, tendo como seu primeiro e principal expoente o autor Will Eisner, que inclusive escreveu textos teóricos sobre arte sequencial e quadrinhos e as estruturas básicas das narrativas gráficas.

Desde *Um contrato com Deus* (1978), considerado o primeiro trabalho com o termo *graphic novel*, esse modelo/gênero de quadrinho tem ganhado espaço no mercado editorial ao redor do mundo, até saindo um pouco do nicho *geek*, mais acessível e popular para o status de literatura alternativa e *cult* com público alvo diferenciado do público de HQ's de heróis e semelhantes. No Brasil, mesmo que não em mesma escala e proporção que os países principais em produções de histórias em quadrinhos, já é possível encontrar atualmente em livrarias, prateleiras e até áreas separadas destinadas apenas para essas obras. Nos últimos anos, alguns romances gráficos ganharam notoriedade ao redor do mundo e até foram transformados em curta-metragem como *Persépolis*, caíram no gosto de jovens, geraram repercussões significativas por conta das temáticas tratadas de formas complexas em suas tramas.

Das *graphics novels* de destaque publicadas nos últimos anos, uma quantidade considerável delas versam sobre memória, identidade e (auto) biografia como *Retalhos*, o próprio *Persépolis*, *O chinês americano*, entre outros títulos. E é nessa tendência temática que se inserem as obras *Valsa com Bashir*, de Ari Folman e David Polansky, *Notas sobre Gaza* e *Maus*. A escolha de trabalhar com essas obras foi motivada pelo diálogo narrativo entre elas. Os três quadrinhos lidam com a busca e preservação da memória, sobre o papel ético de registrar ou não a memória do outro, das nuances e problemáticas de falar de si e desse outro que, por mais que se tente isolá-lo, compartilha experiências de uma coletividade.

2 – Os movimentos da memória com a História em *Valsa com Bashir* e *Notas sobre Gaza*

Antes de entrar na análise das obras, uma breve contextualização sobre as obras, autores e publicação.

Valsa com Bashir, do israelense Ari Folman - diretor, roteirista e produtor de cinema - foi originalmente lançado em forma de documentário animado no ano de 2008, concorreu ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro no ano seguinte e recebeu o Globo de Ouro de Melhor Filme Estrangeiro em 2009 e chega em formato de quadrinho ao Brasil pela editora L&PM no mesmo ano. O quadrinho é escrito pelo próprio Ari e tem como desenhista o diretor de arte de seu filme: David Polonsky. É ele o responsável pela adaptação da linguagem cinematográfica para a linguagem dos quadrinhos.

A trama é uma autobiografia de Ari Folman sobre o período em que serviu o exército israelense, durante a guerra do Líbano. Intimista, desenvolve em sua história a experiência de ter vivido e presenciado situações extremas ou até mesmo executando algumas das ações de barbárie de uma guerra, como por exemplo o massacre em vilarejo palestino.

Joe Sacco é jornalista e quadrinista, ganhou destaque por cobrir, em forma de desenho, zonas de conflitos e por contar essas histórias que cobria usando a linguagem dos quadrinhos. Sacco levou cerca de sete anos para concluir o livro, entrevistou mais de cem pessoas e realizou um trabalho de pesquisa minucioso durante o tempo que ficou na região de Gaza. *Notas sobre Gaza*, publicado em 2009, portanto, é um quadrinho de relato sobre essa experiência de Sacco durante sua investigação jornalística sobre um massacre em território palestino há mais de 50 anos.

Dado o contexto geral dos dois quadrinhos, iniciarei a análise partindo da citação abaixo de Le Goff que sinaliza a complexidade que o estudo da memória trás:

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. Deste ponto de vista, o estudo da memória abarca a psicologia, a psicofisiologia, a neurofisiologia, a biologia e, quanto às perturbações da memória, das quais a amnésia é a principal, a psiquiatria [cf. Meudlers, Brion e Ueury, 1971; Florès, 1972]. *Certos aspectos do estudo da memória, no interior de qualquer uma destas ciências, podem evocar, de forma metafórica ou de forma concreta, traços e problemas da memória histórica e da memória social* [cf. Morin e Piattelli Palmarini, 1974]. (LE GOFF, 1990 p.). (destaque meu).

As obras *Valsa com Bashir* e *Notas sobre Gaza* discutem dimensões internas e externas da memória entremeadas com discussões entre memória e história, memória coletiva e individual. Ambas histórias estão inseridas em contexto de guerra, são delimitadas geograficamente e temporalmente – massacre no campo de refugiados em Shabra e Chatila e o assassinato de milhares de civis na cidade de Khan Younis em 1956 – e são reconstituídas por meio da rememoração, todas memórias de guerra contadas por seus sobreviventes e/ou testemunhas.

Os dois processos de reconstituição de memória são os mesmos: uma figura distanciada dos acontecimentos inicia uma investigação entrando em contato com quem estava nos locais das tragédias e coletam as experiências vividas por essas pessoas. Em *Valsa com Bashir*, essa figura é a personagem principal que esteve na guerra mas não se recorda dos eventos e em *Notas sobre Gaza*, essa mediação é feita pelo entrevistador, por vezes seus acompanhantes que são da região, outras os familiares mais novos das testemunhas vivas que estavam presentes em Khan Younis que auxiliam a focar os entrevistados no massacre de 1956.

Essa diferença acentua os objetivos da investigação de memória de cada personagem e, conseqüentemente, a escolha de construção narrativa entre as duas.

Em *Valsa com Bashir*, a narrativa concentra-se na recuperação de memória individual e de um acontecimento específico e o personagem principal deseja saber se estava presente nele. Ricoeur, no capítulo “De La memoria y de la reminiscência” discute brevemente a problemática que os estudos de fenomenologia da memória sempre tiveram de enfrentar: a representação do passado não passar de uma imagem. Segundo essa tradição de pensamento, a memória seria uma imagem e entre elas, existiria uma espécie de relação curto circuito que “se coloca precisamente bajo el signo de la asociación de las ideas: si estas dos afecciones se unen por contigüidad, evocar una – por tanto, imaginar – es evocar la otra, por tanto, acordarse de ella” (RICOEUR, 2000, p.21) e que a memória reduzida a uma rememoração opera de forma similar a imaginação. Esse dado permite entender melhor o modo de construção das memórias de guerra desenvolvidas na obra. A primeira memória de Ari é, na verdade, uma falsa memória, uma imagem metafórica imaginada.



(*Valsa com Bashir*. Ari Folman e David Polonski. p. 10-11, 2009)

Só é possível reconhecer que as imagens do *flashback* são imaginadas por conta do recurso da cor na composição do quadrinho, elemento encontrado já na introdução da obra quando os cachorros dos sonhos do amigo de Ari aparecem. Observamos também que a cor amarela está disfarçada sutilmente no cenário e ela literalmente explode em cena, metáfora visual para a explosão involuntária na mente do protagonista. Mas notem como a transição da memória falsa conduz para a lembrança real.

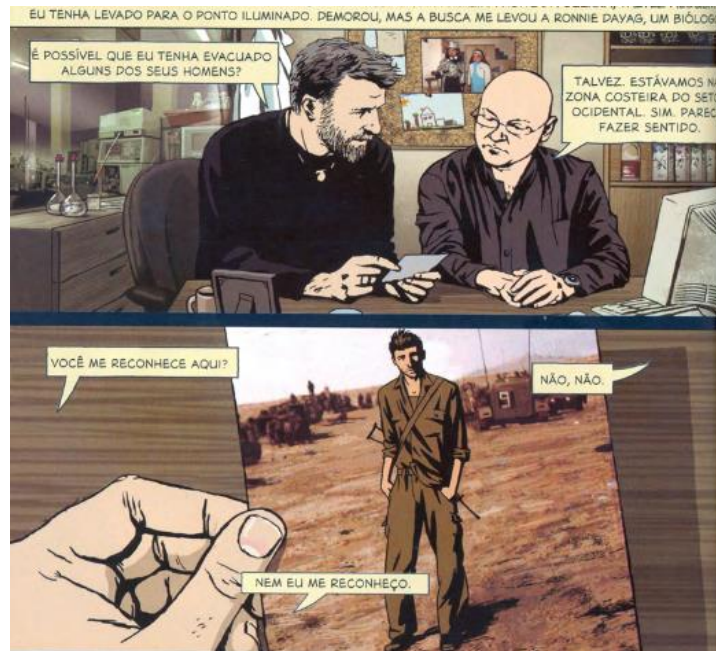


(*Valsa com Bashir*. Ari Folman e David Polonski. p. 12, 2009)

O tom amarelo vai desaparecendo, como se fosse um pôr do sol. As cores ficam mais sóbrias e desbotadas quando ele entra no campo de refugiados. Nas páginas seguintes, vemos a apatia e o distanciamento de Ari frente à recordação, sinalizando o distanciamento real dele com os eventos de guerra. A memória falsa engatilha também a investigação do protagonista e permite que nós leitores, juntos com ele, visitemos as memórias traumáticas pessoais dos soldados que ele entrevista. As narrativas que vão aparecendo servem apenas ao interesse individual de Ari que tem esperança de que as lembranças e relatos dos seus colegas de guerra possam ativar sua memória perdida e consequentemente, voltar por completo. Abaixo, dois fragmentos que exemplificam a postura do protagonista em relação a sua memória.



(*Valsa com Bashir*. Ari Folman e David Polonski. p. 18, 2009)



(*Valsa com Bashir*. Ari Folman e David Polonski. p. 34, 2009)

Já em *Notas sobre Gaza* a busca concentra-se em recuperar acontecimentos esquecidos pela História, renegados a meras notas de rodapé e, de alguma forma, por meio do registro do passado, permitir que o mundo conheça aquelas histórias não contadas. Há uma quantidade de vozes que narram suas memórias bem maior que em *Valsa com Bashir*, além de uma notável motivação documental vinda por parte do personagem principal, o próprio Joe, e a preocupação constante de recompor fielmente o massacre em Khan Younis, perceptível quando Joe decide comparar as informações das suas fontes com os dados oficiais documentados.



(Notas sobre Gaza. Joe Sacco, p 119-120, 2010)

Ao contrastar a forma como as memórias de guerra são apresentadas nas duas obras, percebo que há um movimento interessante sobre memória individual, memória coletiva e História: é o da memória deslocada do seu tempo cronológico. Le Goff comenta que esta colocação da memória fora do tempo separa radicalmente a memória da História:

O esforço de rememoração, predicado e exaltado no mito, não manifesta o vestígio de um interesse pelo passado, nem uma tentativa de exploração do tempo humano" [ibid., pp. 73-74]. Assim, segundo a sua orientação, *a memória pode conduzir à história ou distanciar-se dela*. (LE GOFF, 1990 p. 382) (destaque meu).

Vamos entender como esse movimento acontece dentro das duas obras. Primeiro, algumas considerações relevantes para a discussão:

Huyssen aponta que embora os discursos de memória pareçam fenômenos globais, suas questões centrais permanecem ligados às histórias das nações e Estados específicos. (HUYSSSEN, 2004, p.16). Destaca também que os debates sobre memória nacional trazem consigo os efeitos da mídia global e o foco dessa mídia global em temas como genocídio, limpeza étnica, movimentos migratórios etc. Mas ele ressalva que, independente das especificidades e diferenças locais dessas causas, "elas sugerem que a globalização e a forte reavaliação do respectivo passado nacional, regional ou local deverão ser pensados juntos." (HUYSSSEN, 2004 p.17). Unindo as duas colocações já expostas e agora analisando as duas obras, especialmente *Notas sobre Gaza*, é possível perceber como uma promove o afastamento e a outra, a aproximação com a História, com o fato histórico.

Sabendo que não é possível discutir os problemas de guerra nesses territórios sem pensar junto a história dessas nações, as medidas políticas, econômicas e sociais que permitem que essa situação desumana permaneça sem perspectiva de fim, nesse sentido, até pela proposta da obra, *Valsa com Bashir* se afasta do histórico porque não problematiza dentro dela essas questões. Parece que o movimento sai da memória coletiva e da história da guerra e entra nos dramas e traumas individuais daqueles que estiveram em uma. A própria construção e composição visual utiliza o imaginário de como é uma guerra, imagens essas construídas e potencializadas pela fotografia e a necessidade de documentar surgida nos períodos pós guerra. Ela direciona o olhar do leitor para o indivíduo: seus medos, seu cotidiano e a banalização das situações absurdas de morte que fazem parte desse cotidiano, afinal, a rotina tira o peso do absurdo e do caos e se torna comum.



(*Valsa com Bashir*. Ari Folman e David Polonski, p. 56, 2009)

Por outro lado, *Notas sobre Gaza* faz o caminho contrário. O personagem principal parte das narrativas orais dos sobreviventes para montar uma memória histórica escrita sobre aquelas pessoas. É por essa razão que há a preocupação de recompor fielmente os fatos, a escolha de trazer um massacre apagado pela mídia e tratado pelos registros históricos como notas de rodapé, já que a história que fica é a dos vencedores e /ou dos que possuem poder de definir o que merece ser registrado. Ele toma para si a responsabilidade de criar esse documento pois “todo documento tem em si um caráter de monumento” (LE GOFF, 1990 p.374). Em nenhum momento da obra é escondido esse papel delicado, nem deixa de ser problematizado essa posição assumida pelo personagem principal, especialmente porque cabe a ele selecionar o conteúdo para registro.



(*Notas sobre Gaza*. Joe Sacco, p. 203 e p.224)

Entre os relatos colhidos temos a senhora que confunde os anos das tragédias que presenciou, temos o rapaz que relata a morte de um dos parentes com detalhes mesmo que ele, possivelmente, não tenha presenciado. Mas esses detalhes fazem daqueles relatos e da narrativa de *Notas sobre Gaza* menos válidas? Para os sobreviventes, “todo dia é 56” (SACCO, 2010 p.253). Para as mídias globais, é mais um palestino que morre (SACCO,2010, p.363) pois a sociedade pós Primeira Guerra e pós Depressão de 30, que viu seu sonho de progresso ser abalado e testemunha a ampliação e o colapso nos âmbitos sociais e econômicos, experimenta a sensação de entropia perante as possibilidades futuras (HUYSEN, 2004), vive “[sic] numa era de limpezas étnicas e crises de refugiados [...] migração e diásporas parecem não mais a exceção e sim a regra” (HUYSEN,2004, p.31)

Junto a isso, temos a escolha do Joe Sacco de tratar sobre o massacre passado em paralelo com os massacres dos conflitos no presente. Enquanto andam atrás de suas fontes, eles

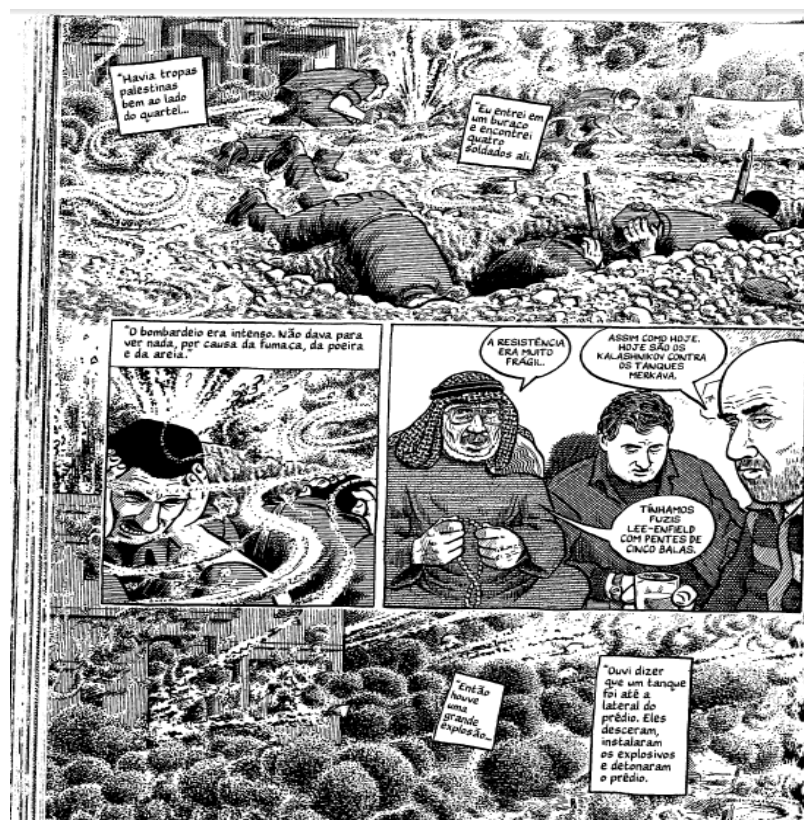
presenciam as mesmas situações de morte, abandono e genocídio no território da faixa de Gaza, similares ao massacre de anos atrás, funcionando como um novo registro – dessa vez em forma de quadrinho, utilizando a metalinguagem – sobre os conflitos na região, provocando no leitor a sensação de que eles não terão fim.

A imagem abaixo se passa no tempo presente da narrativa, com avaliação e explicação do narrador do futuro sobre o momento:



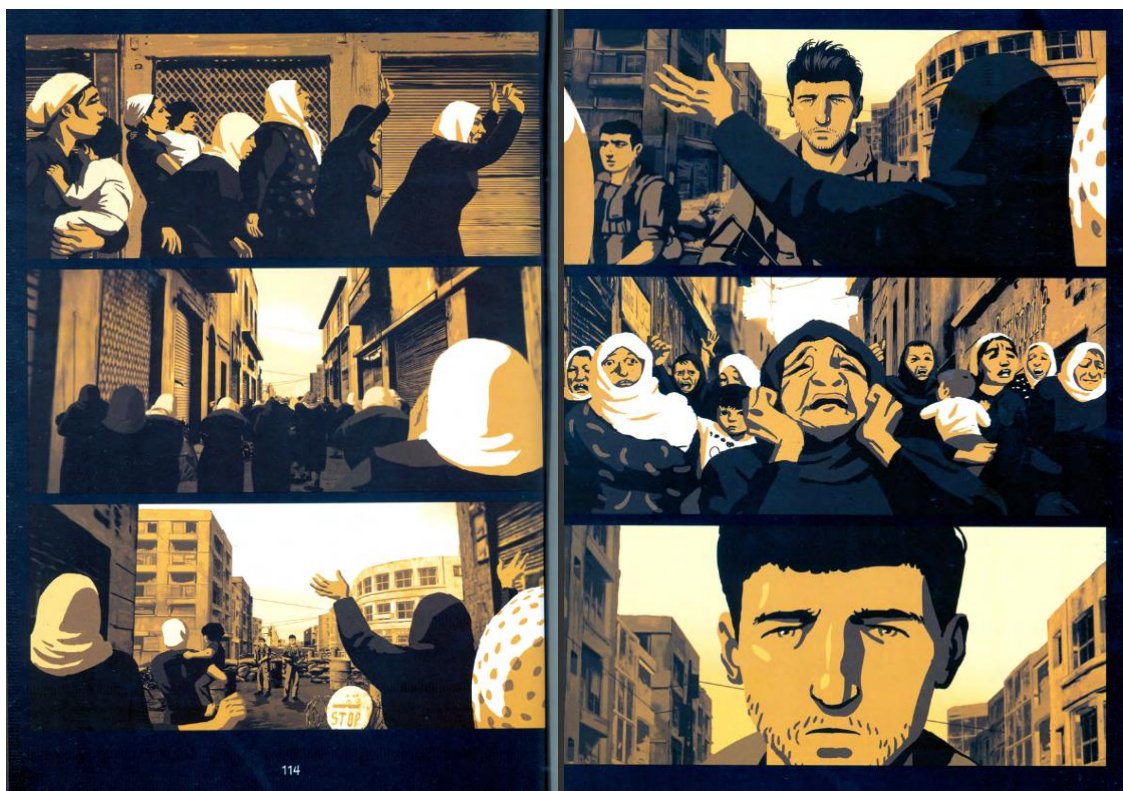
(Notas sobre Gaza. Joe Sacco, p.17, 2010)

Já a imagem seguinte diz respeito a um dos relatos das testemunhas que Joe colheu. Percebiam os paralelos entre a cena anterior, conectadas pela figura do tanque israelense que surge na região e destrói as construções palestinas.

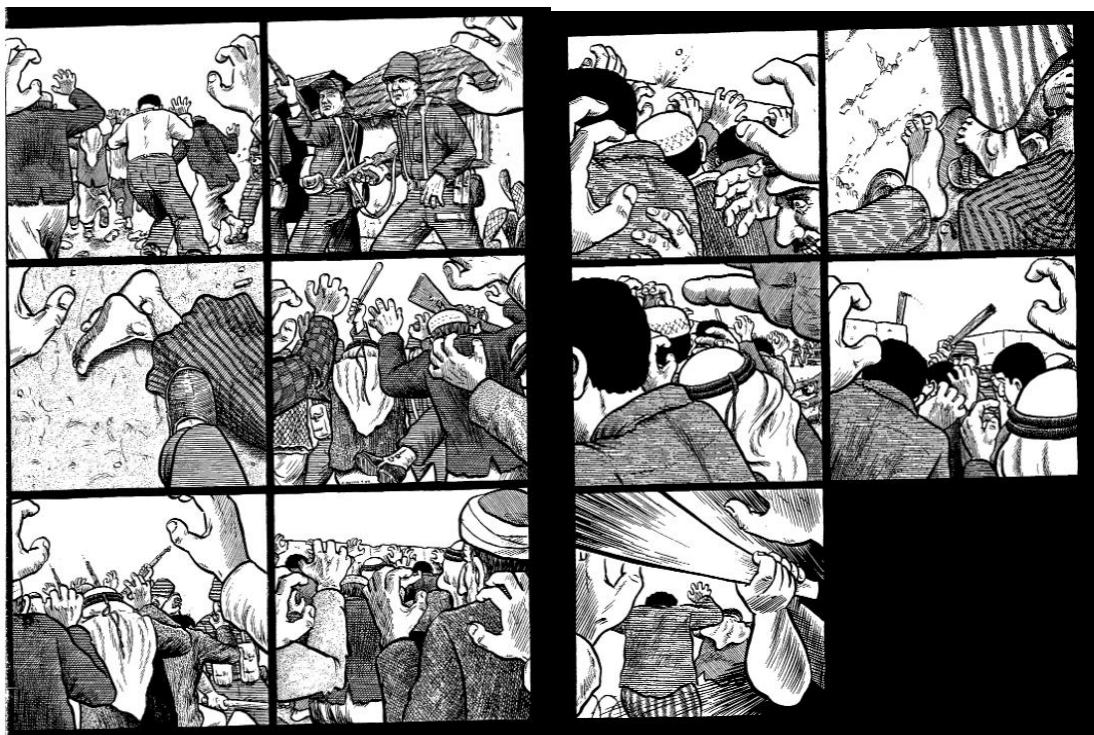


(Notas sobre Gaza. Joe Sacco, p.68, 2010)

Sinteticamente, as duas obras versam sobre o mesmo tema, exploram na narrativa a busca pela memória – a primeira, com propósito pessoal sem intenção de registro e a segunda com intenção de registro documental – mas suas particularidades levam uma narrativa a lidar com o imaginário de guerra articulado com a personalidade dos envolvidos nas batalhas e a outra, problematiza, discute pontos delicados e tenta, na medida do possível, recuperar e fixar as narrativas de rodapé antes que elas morram junto com seus sobreviventes. Curiosamente, os finais das duas obras dialogam tanto estilisticamente – quando o leitor é deixado na cena do massacre como espectador – quanto por ocuparem posições opostas entre si. Em *Valsa com Bashir*, somos os soldados que executam e em *Notas sobre Gaza*, somos os executados.



(*Valsa com Bashir*. Ari Folman e David Polonski, p. 114-115, 2009)



(*Notas sobre Gaza*. Joe Sacco, p. 34, 2009)

A escolha do traço nas duas obras, a organização dos personagens em cena, o tamanho dos quadros e o espaçamento das tarjas que separam os quadros além dos pontos de vista escolhidos pelos autores causam impactos diferentes em quem lê.

Em *Valsa com Bashir*, as cenas têm forma de retângulo, o enquadramento e o tempo de leitura é mais demorado, causando sensação de câmera lenta. Interpretando essas escolhas, entendo que a apatia do personagem principal não era causada apenas pela perda de memória mas também por um estado emocional que ele manifestou durante o massacre no campo de refugiados. Seu rosto inexpressível, olhos semicerrados, a forma como ele caminha na multidão denuncia uma postura passiva. Não é possível afirmar que essa apatia equivale a indiferença pois, como se trata de uma situação traumática, ela pode ser um mecanismo de defesa ou até reflexo da normalização da violência quando se vive em campos de guerra. O questionamento pertinente é em relação à escolha estilística dos autores e a escolha do não enfrentamento, dentro da obra, da própria responsabilidade no massacre.

Outra forma de ler a perspectiva das cenas finais é: qual Ari estava em cena? Porque a sensação é que o Ari do tempo atual da narrativa voltou para o Ari do dia do massacre e nós, leitores, somos a terceira camada dessa perspectiva, ou seja, estamos distanciados dos assassinatos tanto quanto o personagem da história. Como realmente parece que a proposta era algo mais intimista e da experiência individual e menos voltada para o ato em si, pode-se dizer que julgar aquela situação fica por conta do leitor já que quanto mais distante de algo, menos conflituoso é se posicionar.

Agora em *Notas sobre Gaza*, a dinâmica da cena é completamente o oposto. Tudo acontece mais rápido, a desorganização do que estamos vendo no quadrinho, a mudança de cenário que estamos focalizando – ora as pessoas, ora o chão, ora os policiais e por fim a escuridão –, as mãos erguidas pedindo ajuda e se protegendo nos colocam na experiência dos mortos em Khan Younis. E anterior a essa sequência, o personagem principal questiona o papel dele e o nosso de meros espectadores lendo os relatos daquele momento e sendo relapsos com os sobreviventes e testemunhas. O autor nos joga na experiência como se quisesse nos dizer: você leu sobre isso tantas vezes quanto eu, agora viva isso e se posicione sobre essas pessoas notas de rodapé.

3 – Entre fato histórico e relato pessoal: o movimento dinâmico da memória em *Maus*

Novamente, uma breve apresentação sobre obra e autor antes de passarmos para a análise pois ela é fundamental para entender a dinâmica familiar presente na trama e como ela movimenta as relações das personagens com memória, identidade, coletividade e individualidade. A forma de publicação também é relevante para entendermos os posicionamentos do personagem Art durante a história.

O primeiro capítulo de *Maus* apareceu em 1980 na revista *Raw* e, com exceção do último, a sequência da obra foi sendo publicada na mesma revista até 1991. Em 1986, os seis capítulos iniciais foram lançados em um volume único pela *Pantheon* sob o título *Maus: A Survivor's Tale* (Maus: O conto de fadas de um sobrevivente) e subtítulo *My Father Bleeds History* (Meu pai sangra História). Os últimos cinco capítulos foram reunidos em 1991 num segundo volume com o subtítulo *And Here My Troubles Began* (E foi aqui que meus problemas começaram). Houveram duas edições completas com os títulos *The Complete Maus* (1994) pela *The Voyager Company* e *MetaMaus* (2011) pela *Pantheon Books*. No Brasil o volume completo traduzido chegou em 1995 também pela *The Voyager Company*.

Devidamente apresentada o contexto de *Maus*, entro agora na parte de análise.

Enquanto *Valsa* vai do ideário coletivo para a experiência individual e *Notas* parte de relatos individuais para construir o evento coletivo, a dinâmica da memória em *Maus* acontece de forma mais dinâmica e complexa pela mesma razão dos outros dois quadrinhos: a figura e motivação do autor-narrador.

O narrador-personagem de *Maus* ocupa posição de entre-lugar em relação ao fato que ele inevitavelmente precisará contar: o Holocausto. A escolha composicional da trama sinaliza que a pessoa Art e seu eu-representado são as vozes por trás da obra. O investigador, o processo de investigação, a organização e seleção dos eventos que entrarão no quadrinho foram decisões conscientes dele, que deixa isso explícito para nós nos momentos em que a narrativa se passa no tempo presente do quadrinho. Alguns exemplos:



24

(Maus Vol.II. Art Spiegelman, p. 24, 2005)



(Maus Vol.II. Art Spiegelman, p. 11, 2005)



14

(*Maus Vol.II*. Art Spiegelman, p. 14, 2005)

Sendo *Maus* uma narrativa biográfica e autobiográfica simultaneamente, ela apresenta características de narrativas autobiográficas em que a presença da primeira pessoa é sempre marcada e forte, além de apresentar “um olhar sobre o outro culturalmente afastado” (KLINGER, 2006 p.10), como exemplificado pela fala de Art no terceiro quadrinho da imagem. A própria organização da narrativa põe em contraste o passado relatado de Vladek com a vida cotidiana do tempo presente de Art. Além disso, os indicativos de autobiografia presentes em *Maus* são elementos que ultrapassam a barreira cultural e geracional existente entre os personagens centrais da trama, gerando uma representação sobre outro mundo que é distanciado temporalmente do personagem-autor-narrador mas, ao mesmo tempo, próximo e presente por conta da figura paterna que carrega em sua individualidade o peso de ter pertencido a um coletivo sobrevivente de um genocídio.

Portanto Vladek, o pai, acaba sendo a figura que instaura o conflito indivíduo-coletivo em Art dentro da história. Quando estamos vendo pai e filho no tempo “atual”, vemos o embate entre dois indivíduos pertencentes ao mesmo grupo social mas que não partilham da mesma experiência coletiva, por mais que o Holocausto seja herança memorial do povo judeu.

Como visto na primeira parte deste trabalho, o ser humano constrói seu “eu” pela memória, conectando as sucessões de eventos da sua vida para formar a própria linha do tempo, bem como este mesmo “eu” ao longo do tempo vivido. Vladek e Art possuem trajetórias, construções e percepções de si bem diferentes – cultura, relação com a época em que vivem, valores, crenças, etc – e é isso que provoca o choque e torna a relação interpessoal deles delicada. Em tese, Art deveria entender e ter empatia com o pai, mas o peso histórico existente na família é uma barreira de comunicação familiar e, posteriormente, barreira ética da profissão de quadrinista ao decidir escrever sobre o pai e a Alemanha Nazista.

Mas o autor é consciente disso, e ele interfere na ordem da narrativa para discorrer e criticar a própria decisão artística, bem como o sucesso do primeiro volume:



41

(Maus Vol.II. Art Spiegelman, p 41, 2005)

Aqui, vemos o autor em seu ato de criação, contrapondo eventos de sua vida com os dados históricos do período nazista. Há um jogo de vai e vem na ordem cronológica dos eventos para acentuar a discrepância de realidades e dificuldade de pôr no papel o registro de seu povo enquanto lida com as perdas e dificuldades pessoais, mas também espaço para se posicionar

sobre o mercado editorial, a fama e o dinheiro ganhado em cima da história da dor dos outros. Essa dificuldade também tem a ver com a criação estilística de narrativas de traço biográfico. Klinger destaca:

todo relato de experiência é, até certo ponto, expressão de uma época, uma geração, uma classe. Não é possível se pensar em um eu solitário, fora de uma urdidura de interlocução: “eu não me separo valorativamente do mundo dos outros, senão que me percebo dentro de uma coletividade, uma família, uma nação, a humanidade cultural.” No entanto, cada narrativa de si *se posiciona de diferentes maneiras segundo a ênfase que coloque na exaltação de si mesmo, na auto-indagação, ou na restauração da memória coletiva.* (KLINGER, 2006 p24) (destaque meu).

A voz que fala no balão está fora do tempo da narrativa, antecipa informações futuras e recorda o que ele estava fazendo quando produzia o segundo volume. Entremeia o tempo ficcional com o relato pessoal e borra as linhas do relato legítimo e da ficção “pura”. Isso remete ao que foi discutido na sessão **Memória e História** sobre ficcionalização do registro de memória e do discurso ficcional baseado em eventos reais.

Se pudéssemos estabelecer dois eixos principais da narrativa em *Maus*, seria possível assumir que um é a representação do evento histórico-biográfico tanto coletivo quanto individual da trama e o outro, o registro da vida individual e cotidiana. Quanto mais vemos do primeiro universo, mais vemos o mundo representado pelo olhar do outro – Art – baseado no olhar e na experiência de um terceiro – Vladek – e os modos visuais que a novela gráfica precisa trabalhar sobre as imagens do Holocausto. Quando a narrativa apresenta a vida cotidiana, nos aproximamos da individualidade dos personagens – seus conflitos, seus traumas, suas dores – e os reflexos que o mesmo fato histórico provocou na subjetividade desses personagens.

Portanto ora temos o indivíduo de fora confrontando sua relação com a memória coletiva no momento da escrita, duas memórias e experiências individuais se opondo por conta da interferência dessa mesma memória coletiva na construção de si, ora o indivíduo de fora que analisa o percurso literário e as técnicas ficcionais escolhidas para amarrar a narrativa dos sobreviventes do Holocausto emaranhadas com a sua relação familiar. O resultado dessa dinâmica é o que Klinger sinaliza sobre a relação entre a escrita de si e a escrita do outro: “a experiência pessoal relatada traz como pano de fundo problemas de ordem filosófica, social e política: o testemunho autobiográfico que, de alguma maneira, pode ser considerado como

testemunho de uma geração inteira (KLINGER, 2006, p.22). A preocupação constante do personagem-autor-narrador com sua publicação gira em torno dessa condição inerente ao narrar a experiência pessoal de alguém que faz parte de um coletivo marcado na História.

É importante citar também que a linha do tempo que corresponde ao tempo presente está deslocado do seu tempo cronológico. Isso sinaliza para nós que o que estamos lendo não é o registro mais autêntico. Ao longo do quadrinho, por diversas vezes, tempos a interferência do gravador tocando o relato do pai enquanto vemos Art sentado produzindo o quadrinho. Não temos como ter certeza se foi assim que o autor teve acesso às informações do pai, menos garantia ainda se aquelas foram as palavras ditas. E então, simultaneamente, nós temos que confiar na palavra do Art personagem-autor e desconfiar, pois o autor-pessoa indica sutilmente que é um recurso narrativo dele:



(Maus Vol.II. Art Spiegelman, p. 69, 2005)

Mas o autor Art também reforça o caráter de registro verdadeiro de outras formas, como no exemplo abaixo, frisando o “fui testemunha ocular”



(Maus Vol.II. Art Spiegelman, p. 69, 2005)

A primeira imagem também revela a interferência do nosso memorialista¹ e o conflito moral refletindo sobre a própria postura indiferente e impaciente ao ouvir o relato do pai, culpa similar experimentada pelo personagem investigador de *Notas sobre Gaza* que, assim como no fragmento da primeira figura acima, estava tão preocupado com os detalhes e informações úteis para sua obra que perdeu a perspectiva humana de lidar com a rememoração traumática do outro.

O movimento dinâmico e entrelaçado dos relatos de memória oral depois convertida em texto literário, insere *Maus* no espaço de interseção entre biografias e romance, pois apresenta a peculiaridade de, na sua composição estética-narrativa, não se resumir e nem poder ser delimitada a nenhum dos dois polos, mas se desenvolver “num jogo em que ficção não remete a territórios nitidamente separados” (KLINGER, 2006 p. 11) da (auto)biografia, que tem como um dos traços a impossibilidade de discernir o coletivo do individual. E esse jogo é mantido por conta do pacto autobiográfico estabelecido pelo autor

O pacto autobiográfico pressupõe um compromisso duplo do autor com o leitor: por um lado, ele se refere à referencialidade externa do que o texto enuncia, quer dizer que *o que se narra apresenta como algo realmente acontecido e comprovável*. Por outro lado, *o autor deve convencer o leitor de que quem diz ‘eu’ no texto é a mesma pessoa que assina na capa e que se responsabiliza pelo que narra*, ‘princípio de realidade’ que consagra ou estabelece que o autor, narrador e protagonista são a *mesma pessoa*. (KLINGER, p. 43, 2010)

Finalizando, trago Susan Sontag para pensar as três cenas emblemáticas dos três quadrinhos analisados: O final de *Notas* e *Valsa* e a cena do escritório de *Maus*.

Para Sontag, mais assustador que pensar em uma pessoa espectadora de um ato bárbaro que registra tal cena em forma de imagem é, anos depois, essa imagem ser contemplada “sem que se chegue ao fim do mistério, e da indecência, dessa situação de co-espectador” (SONTAG, 2003 p. 53). Outro ponto colocado pela autora é em relação as escolhas de captura de quem registra a imagem em relação aos indivíduos do cenário de guerra que estão sendo fotografados:

Vítimas, parentes angustiados, consumidores de notícias – todos possuem sua própria proximidade ou distancia da guerra. As representações mais francas

¹ “O memorialista se põe entre o ficcionista e o historiador. Embora saibamos que a posição do historiador interfere diretamente na interpretação que oferece[...], da mesma forma o memorialista apresenta um testemunho de boa-fé.” (Klinger, p. 43, 2010).

da guerra, e de corpos feridos por calamidades, são de pessoas que aparentam ser mais estrangeiras e, por conseguinte, pessoas que tem menos possibilidade de ser conhecidas. Quando se trata de pessoas mais próximas da sua terra, cabe ao fotógrafo mostrar-se mais discreto. (SONTAG, 2003 p.54).

Portanto, *Notas sobre Gaza*, *Valsa com Bashir* e *Maus*, na forma composicional escolhida pelos autores, colocam não só as suas personas ficcionalizadas como expectadoras dos traumas do outro – e até de si mesmo – como também leva nós, os leitores, para a mesma posição. Somos os co-espectadores das imagens de guerras reais representadas pelos desenhos dos quadrinistas, tal qual o papel a relação fotógrafo-foto-público.

Em *Notas*, participamos e testemunhamos a vida em uma zona de conflito bem como a postura de Joe durante seu trabalho de campo, mas contado à nós sob o olhar crítico de um mesmo Joe ficcionalizado distanciado do tempo da narrativa, consciente da sua postura e posição “de fora” e atormentado por se perceber frio e impaciente ao coletar as informações de seres humanos. E rostos e figuras humanas que, no próprio traço do desenho, são rostos quase indistinguíveis.

Maus não é muito diferente, basta ver o recurso do antropomorfismo para retratar as etnias. E na obra somos espectadores e co-espectadores simultaneamente porque não é só o Holocausto que vemos e as histórias de pessoas que foram mortas, nem apenas o que o Holocausto foi para Vladek, mas também a sombra que esse mesmo acontecimento provocou na família de Art nos anos pós-guerra, inclusive nele mesmo. Vemos o sofrimento na sua manifestação externa e interna; na dimensão coletiva e individual.

E até mesmo Ari em *Valsa*, personagem mais desvinculado de sua memória, nós assistimos apaticamente – tanto quanto ele durante sua busca pela memória perdida– a confusão de sentimentos, pensamentos e a quantidade de traumas que permeiam a vida daqueles que viveram em uma guerra. Vamos incorporando o olhar apático até estarmos indiferentes ao massacre também.

É interessante pensar como o apagamento e uniformização dos rostos representados pode gerar sentimentos e comoções diferentes no seu público espectador.

Considerações finais

O objetivo deste trabalho foi desenvolver minhas percepções sobre o papel da memória nas três narrativas, considerando que todas falam sobre guerra e partem de figuras narradoras que, em maior ou menor escala, se relacionam intimamente com o fato histórico que pretendem contar. São indivíduos que ocupam, por vezes alternam, posições diferentes de poder sobre os relatos que têm em mãos e até são afetados pelos relatos de memória de suas fontes e testemunhas. É essa movimentação e utilização do poder de falar sobre o outro que instaura os problemas entre veracidade e ficção, expõe a complexidade que o tema memória pode trazer – dependendo de qual tipo de memória estamos lidando e representando – e discute, de alguma maneira, a memória enquanto produto social, político, econômico e histórico.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. (2010). “O discurso no Romance”. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Ed. Hucitec. 6ª edição. São Paulo.

BENJAMIN, Walter. (1994). “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo. Brasiliense. P-197-221. Disponível em: <www.transcriacoes.art.br/wp-content/.../05/NC_-O-narrador-walter-benjamin-2.pdf> Acesso em: 26 de janeiro de 2017

EISNER, Will. (1995). *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Martins Fontes.

FOLMAN, Ari e David Polonski. (2009). *Valsa com Bashir*. Trad. Pedro Gonzaga. Porto Alegre: L&PM.

HUYSEN, Andreas. (2004). *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Instituto do Pluralismo Cultural. Universidade Candido Mendes. 2ª edição. Rio de Janeiro.

KLINGER, Diana Irene. (2006). *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. Tese de doutorado. Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. Disponível em: <www.poscritica.uneb.br/wp-content/.../08/DIANA-KLINGER-ESCRITAS-DE-SI.pdf>. Acesso em: 26 de janeiro de 2017

LE GOFF, Jacques. (1990). *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp. Disponível em: <<http://memorial.trt11.jus.br/wp-content/uploads/Hist%C3%B3ria-e-Mem%C3%B3ria.pdf>>. Acesso em: 26 de janeiro de 2017

RICOEUR, Paul. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Economica de Argentina S.A. Buenos Aires, Argentina.

SACCO, Joe. *Notas sobre Gaza*. (2010). Trad. Alexandre Boide. São Paulo: Companhia das Letras.

SONTAG, Susan. (2003). *Diante da dor dos outros*. Trad. Rubens Figueiredo. Companhia das Letras. São Paulo.

SPIEGELMAN, Art. (1987). *Maus: a história de um sobrevivente*. Trad. Ana Maria de Souza Bierrenbach. Editora Brasiliense. São Paulo

_____. (1995) *Maus: a história de um sobrevivente II: e foi aí que começaram meus problemas*. Trad. Maria Esther Martino. Editora Brasiliense. São Paulo

THOMSON, Alistair. (1997). *Recompondo a Memória: Questões sobre a relação entre a História Oral e as memórias*. São Paulo. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/download/11216/8224>>. Acesso em: 26 de janeiro de 2017

WHITE, Hyden. (1994). “As ficções da representação factual”. *Trópicos do discurso: Ensaios sobre a Crítica da Cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. Editora da Universidade de São Paulo.