



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENHO, CULTURA E
INTERATIVIDADE**

EDUARDO JOSÉ DE SANTANA JÚNIOR

**REPRESENTAÇÕES DO FASCISMO NA HQ “MAUS: A HISTÓRIA DE UM
SOBREVIVENTE”**



EDUARDO JOSÉ DE SANTANA JÚNIOR

**REPRESENTAÇÕES DO FASCISMO NA HQ “MAUS: A HISTÓRIA DE UM
SOBREVIVENTE”**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual Feira de Santana, como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade, sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Augusto Lima Ferreira.

Ficha Catalográfica - Biblioteca Central Julieta Carteadó - UEFS

S223r

Santana Júnior, Eduardo José de

Representações do fascismo na HQ "Maus: a história de um sobrevivente."

/ Eduardo José de Santana Júnior. – 2025.

134 f.: il.

Orientador: Carlos Augusto Lima Ferreira

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana,
Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade, Feira de
Santana, 2025.

1. Linguagem verbal e não-verbal. 2. Histórias em quadrinhos. 3. Fascismo.
4. Representações 5. Memória. I. Ferreira, Carlos Augusto Lima, orient.
II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.

CDU 82-93:74

EDUARDO JOSÉ DE SANTANA JÚNIOR


REPRESENTAÇÕES DO FASCISMO NA HQ “MAUS: A HISTÓRIA DE UM SOBREVIVENTE”

Dissertação de Mestrado apresentada ao Mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade da Universidade Estadual Feira de Santana, área de concentração em Desenho, Registro e Memória Visual como requisito para a obtenção do título de Mestre em Desenho, Cultura e Interatividade.


ATA DE DEFESA

Aos sete dia do mês de março de 2025, às 09:00 horas, realizou-se em sessão remota (on-line), conforme Resolução CONSEPE 028/2024, o Exame de Defesa da Dissertação intitulada REPRESENTAÇÕES DO FASCISMO NA HQ “MAUS: A HISTÓRIA DE UM SOBREVIVENTE”, do mestrando Eduardo José de Santana Júnior, na Área de Concentração de Desenho, Registro e Memória Visual, na Linha de Pesquisa Estudos Interdisciplinares em Desenho. Após análise do material recebido e da exposição feita pelo mestrando, a Banca considera que o trabalho está APROVADO. A banca elogia o trabalho principalmente no que diz respeito à abordagem teórica e metodológica para a fonte escolhida, recomendando a sua publicação uma vez verificadas as recomendações apresentadas. Vale ressaltar a pertinência das discussões empreendidas em diálogo com a contemporaneidade.


Feira de Santana, 07 de março de 2025

Documento assinado digitalmente
 CARLOS AUGUSTO LIMA FERREIRA
Data: 07/03/2025 14:48:52-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>


Prof. Dr. Carlos Augusto Lima Ferreira (Orientador) - PPGDCI/ UEFS

Documento assinado digitalmente
 RICARDO JORGE DE LUCENA LUCAS
Data: 07/03/2025 12:46:21-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>


Prof. Dr. Ricardo Jorge de Lucena Lucas – UFC

Documento assinado digitalmente
 RINALDO CESAR NASCIMENTO LEITE
Data: 07/03/2025 13:31:54-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dr. Rinaldo Cesar Nascimento Leite - UEFS

Documento assinado digitalmente
 ANA HELOISA MOLINA
Data: 07/03/2025 13:44:40-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prfa. Dra. Ana Heloisa Molina - UEL

Documento assinado digitalmente
 RAQUEL CRUZ FREIRE RODRIGUES
Data: 07/03/2025 15:18:15-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Profa. Dra. Raquel Cruz Freire Rodrigues - Vice- Coordenadora PPGDCI/ UEFS



A Ylena e Bento.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por me concederem a vida e, sobretudo, pelo apoio incondicional em cada passo que dei para seguir a carreira que escolhi.

Ao Programa de Pós-Graduação em Desenho, Cultura e Interatividade (PPGDCI) e ao seu corpo docente, pela valiosa formação técnica e teórica que me proporcionaram ao longo desta trajetória acadêmica.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB), cujo financiamento desta pesquisa representou uma redução significativa dos obstáculos no caminho.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Carlos Augusto Lima Ferreira, cuja presença e orientação foram determinantes para a minha trajetória acadêmica, desde os primeiros passos na graduação até a conclusão deste mestrado. Sem sua confiança no meu potencial e apoio contínuo, este caminho teria sido impossível de trilhar. A ele, meu mais profundo agradecimento.

À banca de qualificação e defesa, composta pela Prof. Dr. Ana Heloisa Molina e pelos Prof. Dr. Rinaldo César Nascimento Leite e Prof. Dr. Ricardo Jorge de Lucena Lucas, cuja dedicação, comentários precisos e contribuições críticas foram essenciais para elevar a qualidade deste trabalho e consolidar seus fundamentos.

Às colegas de curso, Layla e Camila, por compartilharem comigo não apenas as complexidades do exercício da pesquisa, mas também momentos de leveza, risadas e apoio mútuo.

Por fim, e mais importante, a minha companheira Ylena, que esteve ao meu lado nos momentos mais desafiadores, oferecendo força e amor incondicionais; e ao meu filho Bento, cuja presença ilumina meus dias e me impulsiona a lutar com determinação renovada a cada manhã.

A todos vocês, minha mais sincera gratidão.

Seria muito confortável para nós se alguém surgisse na boca de cena do mundo para dizer: “Quero reabrir Auschwitz, quero que os camisas-negras desfilem outra vez pelas praças italianas!” Infelizmente, a vida não é fácil assim! O Ur-Fascismo pode voltar sob as vestes mais inocentes. Nosso dever é desmascará-lo e apontar o dedo para cada uma de suas novas formas – a cada dia, em cada lugar do mundo.

Umberto Eco (2018, p. 46).

RESUMO

Esta dissertação investiga as representações do fascismo na Histórias em Quadrinhos “*Maus*” (1987; 1995), de Art Spiegelman, articulando as teorias de Maurice Halbwachs (1990) sobre memória coletiva, Roger Chartier (1988; 1991; 2010) sobre representações culturais e as análises de Robert Paxton (2004), Theodor Adorno (2020) e Umberto Eco (2018) acerca da dinâmica fascista. A pesquisa parte da premissa de Halbwachs de que a memória é um fenômeno socialmente construído, mediado por quadros sociais e esquemas de percepção. A obra é analisada como um artefato cultural e histórico situado na intersecção entre memória individual e coletiva, operando como um dispositivo crítico para desvelar práticas e representações de discursos fascistas. Demonstra-se que *Maus* transcende o testemunho histórico ao revelar, por meio de estratégias gráficas e narrativas, a persistência do fascismo como fenômeno político-cultural. A articulação entre análise visual e teoria crítica reforça o potencial das Histórias em Quadrinhos como instrumentos para confrontar legados autoritários, contribuindo para os estudos sobre memória, representação e cultura visual. Metodologicamente, a pesquisa combina análise estrutural, contextual e qualitativa, expandindo abordagens anteriores (Chico, 2020) e incorporando a observação de elementos paratextuais e sequências narrativas completas (Luca, 2020). A fragmentação da narrativa, com a alternância de tempos e vozes entre Vladek e Art, ilustra a memória como reconstrução dialógica. Ao examinar o fascismo como movimento dinâmico e adaptável, estabelece-se um arcabouço teórico para compreender sua representação em *Maus*, não só como reconstrução histórica, mas também como reflexão sobre mobilização ideológica e violência sistêmica. Consideramos *Maus* um espelho crítico: por meio da linguagem das Histórias em Quadrinhos, identificamos, contextualizamos e analisamos a retórica fascista. Assim, demonstramos que a luta contra a ascensão da extrema-direita não é um capítulo encerrado da história, mas um desafio ético permanente. Por fim, convidamos os leitores a reconhecerem, em *Maus*, os mecanismos de opressão e violência que seguem se reinventando nas sociedades contemporâneas.

Palavras-chave: representações; histórias em quadrinhos; fascismo; memória coletiva.

ABSTRACT

This dissertation investigates the representations of fascism in the comic book "Maus" (1987; 1995), by Art Spiegelman, articulating the theories of Maurice Halbwachs (1990) about collective memory, Roger Chartier (1988; 1991; 2010) about cultural representations and the analyzes of Robert Paxton (2004), Theodor Adorno (2020) and Umberto Eco (2018) on fascist dynamics. The research starts from Halbwachs's premise that memory is a socially constructed phenomenon, mediated by social frameworks and perception schemes. The artwork is analyzed as a cultural and historical artifact located at the intersection between individual and collective memory, operating as a critical device to unveil practices and representations of fascist discourses. It is demonstrated that "Maus" transcends historical testimony by revealing, through graphic and narrative strategies, the persistence of fascism as a political-cultural phenomenon. The articulation between visual analysis and critical theory reinforces the potential of comic books as instruments to confront authoritarian legacies, contributing to studies on memory, representation and visual culture. Methodologically, the research combines structural, contextual and qualitative analysis, expanding previous approaches (Chico, 2020) and incorporating the observation of paratextual elements and complete narrative sequences (Luca, 2020). The fragmentation of the narrative, with the alternation of times and voices between Vladek and Art, illustrates memory as a dialogical reconstruction. By examining fascism as a dynamic and adaptable movement, a theoretical framework is established to understand its representation in "Maus", not only as a historical reconstruction, but also as a reflection about ideological mobilization and systemic violence. We consider "Maus" a critical mirror: through the language of comic books, we identify, contextualize and analyze fascist rhetoric. Thus, we demonstrate that the fight against the rise of the extreme right wing is not a closed chapter of history, but a permanent ethical challenge. Finally, we invite readers to recognize, in "Maus", the mechanisms of oppression and violence that continue to reinvent themselves in contemporary societies.

Keywords: representations; comic books; fascism; collective memory.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

AD	Análise do Discurso
BDTD	Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações
ECA-USP	Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo
EUA	Estados Unidos da América
HQ	Histórias em Quadrinhos
IBICT	Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia
OASISBR	Portal Brasileiro de Publicações e Dados Científicos em Acesso Aberto

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Capa do Volume I de <i>Maus</i>	15
Figura 02 – Idosa antenada.....	16
Figura 03 – Mafalda e a rua torturada	17
Figura 04 – Capa do Volume II.....	25
Figura 05 – Capas dos Volumes I e II lançados nos Estados Unidos da América	26
Figura 06 – Capa do Volume II de “ <i>Maus</i> ”.....	26
Figura 07 – Capa do primeiro e único volume da “ <i>Funny Aministrals</i> ”	71
Figura 08 – <i>Prisoner On The Hell Planet</i>	73
Figura 09 – Vladek descobre sobre “Prisioneiro do Planeta Infernal”.....	74
Figura 10 – Capa da Revista <i>Raw</i> volume 1, nº 1 (julho de 1980), arte de Art Spiegelman...76	
Figura 11 – Folha de guarda do volume I de “ <i>Maus</i> ”	79
Figura 12 – Folha de rosto.....	80
Figura 13 – Quarta capa	81
Figura 14 – versão Pantheon	Figura 15 – versão Brasiliense.....82
Figura 16 – Versão Cia das Letras	83
Figura 17 – <i>Pogroms</i> Brasiliense	84
Figura 18 – <i>Pogroms</i> Cia.....	84
Figura 19 – Conspiração.....	88
Figura 20 - ...Comunista.....	89
Figura 21 - Costureira.....	91
Figura 22 – Viagem ao sanatório	92
Figura 23 – Poloneses.....	95
Figura 24 – Prisioneiro de guerra	97
Figura 25 – De quem é a culpa.....	99
Figura 26 – Mapa da Polônia.....	101
Figura 27 – Judeus no Reich	102
Figura 28 – Capítulo quatro.....	104
Figura 29 – Em família.....	105
Figura 30 – Jantar em família.....	107
Figura 31 – Fábrica de Bielsko.....	107

Figura 32 – Contatos	108
Figura 33 – Móbia	109
Figura 34 – Ratoeira 1	111
Figura 35 – 1941 e 1942	112
Figura 36 – Ratoeira 2	113
Figura 37 – Zylberberg	114
Figura 38 – O fim de Mandelbaum	116
Figura 39 – Ou morreu ou foi morto	117
Figura 40 – Rato? Gato?	118
Figura 41 – Todos os caminhos levam ao horror.....	120

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
2 PANORAMA ACADÊMICO: HQ E REPRESENTAÇÕES	32
3 TEORIAS EM DIÁLOGO: QUADRINHOS, REPRESENTAÇÕES E FASCISMO ..	52
3.1 MEMÓRIA, REPRESENTAÇÃO, QUADRINHOS E CULTURA VISUAL	52
3.2 FASCISMO	62
4 ONDE MEUS PROBLEMAS COMEÇARAM: MAUS	68
4.1 ANTES DE “MAUS” – PRENÚNCIO	69
4.2 PARATEXTOS	77
4.3 APROPRIAÇÕES E REPRESENTAÇÕES: O FASCISMO REPRESENTADO EM “MAUS”	85
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
REFERÊNCIAS	128

1 INTRODUÇÃO

Falar sobre as Histórias em Quadrinhos¹, propor pesquisas a partir dos quadrinhos e até mesmo utilizá-las como fontes analíticas, foram, durante quase todo o Século XX, o trabalho de poucos pesquisadores no ensino superior brasileiro. Como apontado por Vergueiro (2017) e McCloud (2004), as HQ eram estereotipadas e apontadas como produtos direcionados às crianças e às massas — já que se tratava, segundo os críticos, de material alienante — devido ao seu caráter infantil e muitas vezes satírico. Santos e Silva (2023) apontaram para uma relativa maturidade das pesquisas em quadrinhos somente a partir das décadas de 1980 e 1990, devido, em certa medida, ao surgimento dos primeiros grupos de pesquisa na área, dentre eles, o Observatório de Histórias em Quadrinhos da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

A crescente valorização das Histórias em Quadrinhos como forma de expressão artística e cultural tem impulsionado a produção de trabalhos acadêmicos que buscam compreender e disseminar a importância desse meio de comunicação na sociedade contemporânea.

Nas últimas duas décadas e meia (2000-2024), o panorama da produção acadêmica na área vem testemunhando uma evolução em relação ao volume e a recepção dessas pesquisas, o que ainda não se traduz em programas de pós-graduações ou graduações voltadas aos estudos das Histórias em Quadrinhos. Os pesquisadores desse campo, das mais diversas vertentes teóricas e metodológicas, inserem-se em programas que possibilitam que seus motes de pesquisa dialoguem com o foco principal desses centros, mas não além disso. Dessa forma, estando inserido em um programa de pós-graduação interdisciplinar, atravessado pelo Desenho e pela Cultura, a presente pesquisa se encontra em local privilegiado devido às condições materiais e teóricas oferecidas para a sua realização.

Dito isso, é a partir dos trabalhos de pesquisadores como Álvaro de Moya (1993), Antônio Luiz Cagnin (1975), Sonia Bibe Luyten (1987), Waldomiro Vergueiro (2006; 2017; 2020), Paulo Ramos (2007; 2019), Elidio dos Santos (2004) e tantos outros, no Observatório em algum momento, que a pesquisa brasileira em quadrinhos ganha um impulso significativo².

¹ A partir deste momento, o termo Histórias em Quadrinhos será utilizado para falar sobre a área de produção/conhecimento, enquanto “HQ” será utilizado para falar sobre o produto quadrinhos, e seus títulos específicos. Como pode ser observado no exemplo: A HQ *Persépolis* se insere em um campo das Histórias em Quadrinhos que são lidos e interpretados por parte do mercado editorial como *graphic novels*, termo que a pesquisadora Barbara Postema considera equivocado, principalmente devido ao apagamento que ele proporciona das especificidades desses produtos (Histórias em Quadrinhos, gibis etc.) e o desejo de elevar o prestígio social dos quadrinhos (Postema, 2018).

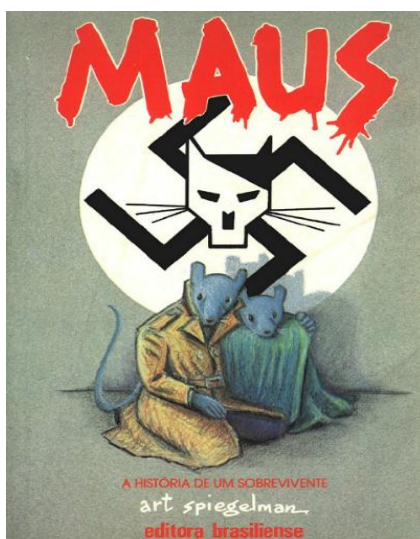
² Sobre o panorama da produção de pesquisas acerca da História das Histórias em Quadrinhos, recomendamos a leitura do livro de Álvaro de Moya (1993), “História das Histórias em Quadrinhos”.

Essa trajetória pioneira pavimentou o caminho para novas investigações, consolidando a área como um campo fértil para estudos culturais, comunicacionais, estéticos e literários. A rica linguagem visual e narrativa das Histórias em Quadrinhos proporciona um vasto campo de análise, que abrange desde aspectos puramente técnicos até questões sociais e políticas. A interdisciplinaridade é uma característica marcante nesse campo de pesquisa, que dialoga com a comunicação, a arte, a psicologia, a história, dentre tantas outras áreas do conhecimento.

Nesse sentido, no ano de 2014, Victor Callari e Karoline Kunieda Gentil (2016) realizaram um levantamento nos acervos das universidades federais e estaduais do Brasil, em um recorte temporal que abarca o período entre 1972 e 2014. Nesse levantamento, foram encontrados 337 (trezentos e trinta e sete) trabalhos “[...] distribuídos entre 203 monografias, 139 dissertações e 35 teses de doutorado” (Callari; Gentil, 2016, p. 16). E foi possível atestar o avanço no número de produções desses trabalhos, uma vez que, em toda a década de 1970, apenas um trabalho foi produzido em contraste com os 81 (oitenta e um) produzidos apenas entre 2010 e 2013. Esse crescente interesse acadêmico pelas HQ demonstra a relevância desse meio para a compreensão de diversos fenômenos sociais e históricos.

As HQ se configuram como uma linguagem autônoma, capaz de transmitir mensagens complexas por meio da combinação de imagens e palavras, e diferentes técnicas narrativas. Mais do que apenas entretenimento, elas assumem o papel de documentos históricos, oferecendo revelações e compreensões valiosas sobre o contexto social e político em que foram criadas. Nosso objeto de estudo, o fascismo, é representado de forma complexa e multifacetada na HQ “*Maus*: a história de um sobrevivente” (Figura 01). Ele se materializa em ações, palavras, modos de ser, ver, interpretar e, por fim, representar o mundo.

Figura 01 – Capa do Volume I de *Maus*



Fonte: Spiegelman (1987).

Através da análise das personagens e das situações em que se inserem, podemos identificar as características intrínsecas ao fascismo, tanto veladas quanto explícitas, explorando suas diversas formas de manifestação e interpretação da realidade (Chartier, 1988; Knauss, 2006; Martins, 2006; Ramos, 2019).

Em um mundo marcado por constantes transformações sociais, culturais e políticas, as Histórias em Quadrinhos (HQ) se consolidaram como uma linguagem com características próprias e diferentes maneiras de narrar histórias. Mais do que apenas desenhos em sequência, comportados ou não dentro de quadros, as HQ se revelaram como verdadeiras paisagens verbais e visuais, carregadas de simbolismos, mensagens e ideologias que convidam seus leitores a rirem, chorarem e refletirem sobre os mais diversos aspectos da vida humana.

Como produtos culturais enraizados em seu tempo, as HQ capturam frequentemente as ansiedades, aspirações e dilemas da sociedade que as engendra. No entanto, é crucial reconhecer que as HQ não são meros reflexos passivos da sociedade, mas também agentes ativos na formação da cultura e identidade. Os criadores de HQ frequentemente desafiam convenções, questionam autoridades e promovem mudanças sociais através de sua arte. Por exemplo, na tirinha de André Dahmer (Figura 2), o personagem "Algoritmo" (uma representação dos algoritmos das redes sociais) influencia uma idosa a reproduzir um discurso de ódio ao inseri-la em um grupo de pessoas "antenas".

Figura 02 – Idosa antenada



Fonte: https://www.instagram.com/p/C4LDapkuGCg/?img_index=4.

Ao retratar a manipulação algorítmica, Dahmer convida a refletir sobre o papel da tecnologia na sociedade. A personagem da idosa, induzida a reproduzir discursos de ódio, é um retrato da vulnerabilidade de muitos usuários diante da personalização de conteúdos. Essa bolha de filtragem, criada por algoritmos que reforçam crenças pré-existentes, contribui para a polarização e a disseminação de desinformação. A tirinha, portanto, não apenas critica a

manipulação algorítmica, mas também questiona o modelo de negócio das redes sociais, que se baseia na coleta de dados e na criação de algoritmos que maximizam o engajamento, mesmo que isso signifique a disseminação de conteúdo prejudicial. A obra alerta para a necessidade de um olhar crítico sobre a tecnologia e convida a desenvolver um letramento digital que permita navegar pelo mundo digital de forma mais autônoma e consciente. Para entender o humor e o sarcasmo presente na tirinha, é crucial estar atento ao cenário político e social brasileiro, universo habitual de Dahmer, assim como ao estilo de humor que caracteriza a obra de Dahmer na série de tiras que constrói a personalidade e narrativa do “Algoritmo”³.

Mafalda (Figura 3), a emblemática personagem do cartunista Quino (2003), satiriza de maneira perspicaz a ditadura argentina e a necessidade de mudanças políticas e sociais na sociedade da época. Criada em 1964, ela se tornou um ícone mundialmente conhecido por suas críticas sociais afiadas e pela profundidade e sensibilidade com que abordava questões complexas.

Figura 03 – Mafalda e a rua torturada



Fonte: Quino (2003, p. 102).

Inserida em um contexto de forte repressão ao livre pensar, Mafalda, com sua inteligência precoce e questionamentos incisivos, desafiava constantemente as normas estabelecidas e expunha as contradições e injustiças do regime ditatorial. Sua postura crítica refletia os anseios de uma geração que clamava por liberdade e transformações sociais.

No Brasil, a cartunista e ilustradora Laerte é outro grande exemplo. Amplamente conhecida, destaca-se por seu traço único e, principalmente, pela crítica às mazelas da sociedade capitalista, como o racismo, a violência policial, a violência de gênero, a exploração da força de trabalho e o sequestro da capacidade cognitiva dos indivíduos sujeitados a viverem em um mundo cada vez menos humano.

³ Paulo Ramos, em seu livro “A leitura dos quadrinhos” assinala que, nas tiras de personagens fixos que são lançados serialmente, como é o caso do “Algoritmo”, fica incumbido aos leitores acionarem as características que constroem a personalidade dos personagens (Ramos, 2019).

Portanto, além do seu valor como entretenimento, as HQ também se configuram como uma linguagem capaz de expressar e explorar ideias políticas e ideológicas de diferentes maneiras. Além disso, têm sido utilizadas como meio de registrar eventos históricos de importância significativa. Ao longo dos anos, diversas obras, como o próprio *Maus*, de Art Spiegelman (1987), “Palestina”, de Joe Sacco (2023), “Persépolis”, de Marjane Satrapi (2007) e “Mafalda”, de Quino (2003), dentre muitas outras⁴, emergiram para abordar temas como guerras, memórias, lutas sociais e mudanças políticas. Essas narrativas não apenas documentam os eventos em si, mas também oferecem uma perspectiva singular sobre como tais acontecimentos foram percebidos e interpretados pela sociedade contemporânea.

Sem dúvida, é importante entender de que maneira as HQ têm abordado questões sociais e políticas complexas, como discriminação, justiça social, direitos humanos e, o que mais nos interessa, a ascensão da extrema-direita. Frequentemente, têm sido pioneiras na representação da diversidade de personagens e na exploração de temas sensíveis de maneira acessível e envolvente. Isso não apenas aumenta a conscientização sobre questões importantes, como também contribui para a formação de percepções e atitudes do público leitor.

Neste íterim, esta dissertação analisa como, a partir da História em Quadrinhos “*Maus: a história de um sobrevivente*” (1987; 1995), é possível identificar representações do fascismo, por exemplo, o racismo, a xenofobia, a militarização da sociedade e a aversão à discordância política, considerando as especificidades da linguagem dos quadrinhos e sua competência como veículo de memórias coletivas. As representações do fascismo contidas em *Maus* são identificadas e analisadas com base nos estudos de Adorno (2020), Eco (2018) e Paxton (2023); assim como a própria noção de representação aqui utilizada é extraída de Chartier (1988; 1991; 2011).

Buscaram-se explorar as possibilidades de interpretação de *Maus* como um documento histórico – neste caso, as memórias de Art Spiegelman, autor da obra, e de seu pai, Vladek Spiegelman, sobrevivente do Holocausto e personagem central na narrativa de *Maus*. Memórias essas contidas em uma História em Quadrinhos, linguagem que permite a narração

⁴ Como, por exemplo, as obras “Cumbe” (2014) e “Angola Janga” (2017), de Marcelo D’Salete. Em entrevista com o historiador Ivan Lima Gomes (2019), D’salete enfatiza que, ao reconstruir o período da escravidão, não se trata apenas de mensurar números ou exibir fatos, mas de dar voz aos conflitos, desejos e contradições dos sujeitos envolvidos naquele contexto. A obra se caracteriza por entrelaçar o registro histórico com a subjetividade pessoal, utilizando uma paisagem que oscila entre o concreto e o simbólico para ressignificar a experiência da escravidão. Essa abordagem possibilita uma crítica contundente ao racismo, que historicamente desumaniza o outro, e reforça a importância de uma memória que, ao reconhecer as complexas dimensões do passado, contribui para evitar sua repetição.

a partir de outras vozes, incluindo a do próprio autor-personagem-narrador, e daquele que rememora, sendo também personagem-narrador, a partir de suas representações na HQ.

Dessa forma, faz-se necessário lançar mão de um breve panorama dos dispositivos conceituais e metodológicos mobilizados por esta pesquisa, movimento realizado no segundo capítulo desta dissertação, pois a compreensão de como o fascismo é retratado numa HQ exige uma base teórica que transcende os limites do próprio meio. O conceito “fascismo” tem sido objeto de estudo de diversas disciplinas, incluindo história, ciência política, sociologia e estudos culturais. Através dessas lentes teóricas, podemos compreender melhor as representações do fascismo nas HQ e suas ramificações na sociedade. A linguagem da HQ consegue abordar temas complexos de diferentes maneiras, tornando-se ferramenta valiosa para a educação, a conscientização social e o debate político. Sua natureza multifacetada permite explorar diferentes perspectivas, questionar valores e crenças pré-concebidas, e estimular o senso crítico do leitor.

Na atualidade, observa-se um ressurgimento de ideologias fascistas em diferentes partes do mundo, muitas vezes disfarçadas sob novos rótulos e discursos enganosos. Essa retomada do fascismo se alimenta de diversos fatores, como a crise econômica, a polarização política, o medo do outro e a disseminação de notícias falsas. Assim como observado por Adorno (2020), na sociedade alemã e centro-europeia dos anos 1950 e 1960. Diante desse cenário preocupante, torna-se crucial discutir o fascismo de forma abrangente, desmistificando-o e expondo seus perigos.

Em específico, a HQ “*Maus: a história de um sobrevivente*”, de Art Spiegelman (1987, 1995), aborda os horrores da *Shoá* e os eventos ocorridos com o pai do autor entre os anos de 1933 e 1944, assim como a relação de pai e filho perpassada pelos traumas gerados nesse período. O formato da narrativa em HQ tem se estabelecido como uma forma de expressão artística e literária, que transmite reflexões e críticas sobre eventos históricos, sociais e políticos, além, é claro, das histórias do cotidiano particular e das tiras cômicas.

Nesse cenário, *Maus* se destaca como uma obra que utiliza o meio visual e narrativo para contar as memórias de Vladek e Art Spiegelman, e que, a partir de outros olhares, permite-nos entender como as diferentes caracterizações do fascismo são representadas durante o período de produção da obra e como são entendidas nessa leitura. Por consequência, a obra contribui para a preservação da memória coletiva e individual, visto que a narrativa tem como base fundante os relatos de Vladek, o que lhe garante também um caráter biográfico, pois aborda questões pessoais e coletivas de sua vida.

Acerca do termo *Shoá*, faz-se necessário um pequeno apêndice para justificar sua utilização em detrimento da nomenclatura “Holocausto”. Diversos pesquisadores de temas circundantes à segunda guerra e aos horrores cometidos contra os povos judeus durante a primeira metade do Século XX têm dado ênfase ao desacerto da utilização da palavra Holocausto para se referir ao episódio referente ao extermínio massificado de judeus antes e durante a Segunda Guerra Mundial. Isso se dá, pois, segundo o *World Jewish Congress*⁵, Holocausto é um termo bíblico que se refere a práticas teológicas, no sentido de oferendas queimadas, o que, no mínimo, representa uma imprecisão aos acontecimentos referenciados. Já a palavra *Shoá* (ou *Shoah*), a qual é traduzida do ídiche como devastação ou catástrofe, confere ao episódio a profundidade que ele requer; assim como, de certa forma, atinge também aquelas sociedades que permitiram que esse horror acontecesse (Curi, 2009).

Retornando a *Maus*, é interessante notar que Art não desenha a história de Vladek, nem mesmo a sua: ele conta o processo de produção da própria história narrando a história do seu pai, perfazendo um caminho ficcional de memórias individuais e coletivas (Halbwachs, 2024), e é daí que parte sua disputa pela classificação da obra como biográfica e não ficcional⁶. Aqui, poderíamos discutir acerca dos sentidos da verdade nessa HQ, mas seguimos o caminho desenhado por Ecléa Bosi (1994), que defende a memória como possibilidade de diferentes narrativas das mesmas lembranças, que também se transfiguram a depender de onde seus narradores estão localizados no tempo e no espaço (Barros, 2000; Bosi, 1994; Pollak, 1989). E que esta ou aquela classificação em nada diminui o relato que está posto.

As Histórias em Quadrinhos desempenham um papel importante na formação e na disseminação da memória coletiva. Elas têm o potencial de se tornarem veículos para a transmissão de histórias, ideias e valores culturais de uma geração para outra. No âmbito cultural, também podem ser consideradas um patrimônio cultural material, por conseguirem representar memórias de uma cultura nacional, identidades e sociabilidades.

Dessa forma, este estudo contribui para a ampliação do conhecimento sobre a relação entre o Desenho, as Histórias em Quadrinhos e suas representações, a Memória e a História, enriquecendo também o debate acadêmico sobre essas temáticas. Esta dissertação busca, assim,

⁵ Disponível em: <https://aboutholocaust.org/pt/facts/qual-e-a-diferenca-entre-holocausto-e-shoah>.

⁶ Joseph Witek (2004) destaca que, embora “*Maus*” tenha recebido o Prêmio Pulitzer, em 1992, ele foi concedido em uma categoria especial criada para a obra, devido à dificuldade de classificá-la dentro das categorias tradicionais. Isso foi impulsionado, em parte, pela polêmica crítica do *New York Times* (1991, p. 16) que, ao tentar elogiar a profundidade da obra, afirmou que ela “[...] não era um quadrinho”, insinuando que transcenderia a forma tradicional dos quadrinhos, uma visão que Spiegelman rejeitou, defendendo sua obra como parte integral desse meio.

oferecer uma oportunidade de explorar como o fascismo, um fenômeno político, histórico e atual, é representado e comunicado por meio da linguagem visual e narrativa das Histórias em Quadrinhos.

A escolha de uma obra em quadrinhos para esta pesquisa se justifica pela sua capacidade única de transmitir informações, permitindo uma abordagem multidimensional das complexidades do fascismo e seus desdobramentos. Por meio da análise detalhada das representações presentes nas páginas de *Maus*, buscaram-se identificar os elementos visuais, discursivos e simbólicos que contribuem para a construção de uma narrativa que aborde os horrores da *Shoá*, e os aspectos políticos e sociais associados ao fascismo. A análise crítica desta obra permite uma compreensão mais profunda das estratégias utilizadas por Art Spiegelman para construir essas representações.

A investigação dessas representações também explora a interação entre o desenho e a mensagem, revelando a vasta gama de possibilidades criativas que os quadrinhos oferecem. Por sua natureza híbrida, os quadrinhos se configuram como um espaço de experimentação estilística e narrativa, rompendo com as estruturas convencionais e propondo novas formas de leitura e interpretação.

Por exemplo, Lya Brasil Calvet (2024) explora como os quadrinhos podem transcender um sentido único, utilizando a autorreflexividade para multiplicar as interpretações e engajar o leitor na construção dos significados presentes nas lacunas entre os quadros. Essa linguagem frequentemente oferece perspectivas alternativas sobre eventos históricos, desafiando narrativas tradicionais com modos não lineares de contar histórias. Tal abordagem enriquece a compreensão histórica ao destacar como a narrativa é moldada por diferentes meios de comunicação, e reconhece as Histórias em Quadrinhos como valiosas fontes culturais na pesquisa histórica, incentivando a exploração de outras formas de expressão artístico-cultural como documentos históricos.

Feitas essas considerações, cabe pontuar que esta pesquisa é desenvolvida com o propósito de responder a seguinte questão: **de quais formas o fascismo é representado na HQ “Maus: a história de um sobrevivente?”** A fim de responder tal pergunta, foram perseguidos três objetivos específicos, sendo eles: identificar as representações do fascismo na referida HQ; contextualizar as representações do fascismo contidas em *Maus*, considerando o momento histórico de produção da obra; e, por fim, analisar a HQ *Maus* como um registro de memória individual e coletiva. Esses passos foram considerados essenciais para alcançar o objetivo principal do trabalho, que foi **analisar as representações do fascismo em *Maus***.

O cumprimento desses objetivos deu-se por meio de uma abordagem qualitativa, que buscou compreender e interpretar significados, discursos e elementos simbólicos presentes em *Maus*. Conforme Minayo (2000) delinea, a pesquisa nas Ciências Sociais se aprofunda na trama complexa da subjetividade humana, e na profundidade histórica dos fenômenos sociais. Essas pesquisas, por sua própria natureza, são inerentemente qualitativas, caracterizadas por sua complexidade e nuances que escapam à quantificação. Tal caracterização resulta da ambiguidade inerente a esses objetos de estudo (derivados do ser humano) que, imbuídos de consciência histórica, solicitam análise que possam interpretá-los por diferentes lentes e métodos.

Compreendendo nossa abordagem, é fundamental estabelecer que esta investigação se enquadra principalmente no campo das pesquisas bibliográficas e documentais. Nesse sentido, é válido pontuar que “[...] uma tese estuda um objeto por meio de determinados instrumentos. Muitas vezes o objeto é um livro e os instrumentos, outros livros” (Eco, 1995, p. 36). Nesse sentido, nosso objeto (o fascismo) está contido em uma HQ (*Maus*) e nos fizemos valer de outros livros (fundamentação teórica) para operacionalizar a compreensão de nossa questão de pesquisa.

Seguindo essa lógica, podemos acrescentar que, segundo Koche (2011, p. 122), “[...] a pesquisa bibliográfica é a que se desenvolve tentando explicar um problema, utilizando o conhecimento disponível a partir das teorias publicadas em livros ou obras congêneres”. Nesse ínterim, um dos fins das pesquisas bibliográficas é “[...] dominar o conhecimento disponível e utilizá-lo como base ou fundamentação na construção de um modelo teórico explicativo de um problema [...]” (Koche, 2011, p. 122). Por certo, trata-se de etapa fundamental para qualquer tipo de pesquisa. E se basta por si só em um processo de investigação.

Conforme mencionado anteriormente, este estudo fundamenta-se nos princípios da pesquisa documental, adotando a perspectiva de Roger Chartier (1988). Para o autor, documentos são mais do que simples registros de fatos; são manifestações culturais que refletem as práticas e representações de uma determinada sociedade em um dado momento histórico. Assim, os quadrinhos de Art Spiegelman não são apenas narrativas, mas também produtos culturais que revelam aspectos da sociedade norte-americana das décadas de 1970 e 1980.

Na década de 1970, Nova York vivenciava um contexto marcado pela crise econômica e por uma efervescente cena cultural. A cidade, então, era um caldeirão de ideias e tendências, com a ascensão dos quadrinhos *underground*, do *hip hop* e as trocas culturais proporcionadas por uma metrópole global (Piskor, 2016). Já na década seguinte, o cenário se modificou com a

ascensão de Ronald Reagan ao poder e suas políticas neoliberais e anticomunistas. Somado a isto, a narrativa predominante nos Estados Unidos nas décadas em tela, que exibia um forte apoio cultural e político a Israel, pode ter influenciado indiretamente Art Spiegelman na criação de *Maus*, apesar de sua obra não abordar diretamente o conflito israelense-palestino ou as políticas de Israel.

Há alguns aspectos importantes que podem ser considerados na análise desse impacto: a memória do Holocausto foi central para a identidade judaica no pós-guerra e se tornou um ponto de mobilização tanto para a comunidade judaica quanto para os defensores de Israel nos Estados Unidos da América (EUA). Durante o período de produção de *Maus*, houve um aumento significativo da atenção à memória do Holocausto, com museus sendo criados, filmes como “Holocausto” (1978) popularizando o tema, e a própria narrativa de “*Exodus*”⁷ reforçando a conexão entre a sobrevivência judaica e o estabelecimento de Israel.

O mesmo impulso que levou à criação de narrativas heroicas sobre a fundação de Israel — como em “*Exodus*” —, que vinculavam o sofrimento judaico à redenção nacional, também pode ser observado em *Maus*, que explora a ideia de transmitir a dor e o trauma através das gerações. Embora Spiegelman tenha uma abordagem mais crítica e pessoal do que as narrativas idealizadas que exaltam o heroísmo, o pano de fundo cultural americano de apoio a Israel e à memória do Holocausto teria certamente moldado a recepção e o entendimento de seu trabalho (Kaplan, 2013).

Ao contrário da glorificação presente em obras como “*Exodus*”, *Maus* não trata o trauma e a sobrevivência de forma idealizada. Em vez disso, Spiegelman opta por uma abordagem crua e multifacetada, explorando as complexidades psicológicas dos sobreviventes e a dificuldade de reconciliar o passado. Nesse sentido, pode-se argumentar que a narrativa cultural americana de apoio incondicional a Israel e o apagamento de nuances nos conflitos do Oriente Médio

⁷ No artigo “*Zionism as Anticolonialism: The Case of 'Exodus'*”, Amy Kaplan (2013) explora como o romance “*Exodus*”, de Leon Uris, desempenhou um papel crucial na americanização da narrativa sionista sobre a criação do Estado de Israel, utilizando elementos que ressoam com mitos americanos, como a Revolução Americana e a conquista do oeste. Kaplan (2013) argumenta que “*Exodus*” recodifica a luta sionista como um movimento anticolonial, associando a fundação de Israel à luta pela liberdade contra o império britânico, em paralelo com a Revolução Americana. O romance apresenta Israel como um bastião da modernidade e do progresso, apagando a presença e a agência histórica dos palestinos, retratados de forma estereotipada e desumanizada. Essa narrativa de excepcionalismo tanto americano quanto israelense justifica a violência sionista como uma forma de regeneração e defesa contra a opressão.

Kaplan (2013) também aborda o impacto duradouro da obra na cultura americana, destacando como “*Exodus*” influenciou gerações de leitores, não apenas pela sua popularidade, mas pela sua capacidade de moldar a visão pública americana sobre o conflito no Oriente Médio. O romance contribuiu para uma visão que exclui a perspectiva Palestina, fortalecendo uma identidade comum entre os Estados Unidos e Israel, baseada em valores compartilhados de excepcionalismo e liberdade.

contrastam com o estilo de *Maus*, que busca evitar simplificações e abraçar a ambiguidade da experiência judaica.

Assim, embora não haja uma influência direta e explícita das narrativas pró-Israel em *Maus*, a atmosfera cultural dos EUA nas décadas de 1970 e 1980, especialmente o foco na memória do Holocausto e no apoio à segurança judaica global, criou um contexto no qual a obra de Spiegelman foi produzida e recebida.

As representações presentes em *Maus* abrangem uma ampla gama de tópicos relacionados à *Shoá* e ao fascismo, incluindo questões de memória, trauma, identidade, culpa e sobrevivência. As imagens e palavras utilizadas por Spiegelman são carregadas de significados culturais e históricos que remetem às práticas da sociedade da época em que os eventos foram narrados e ocorreram.

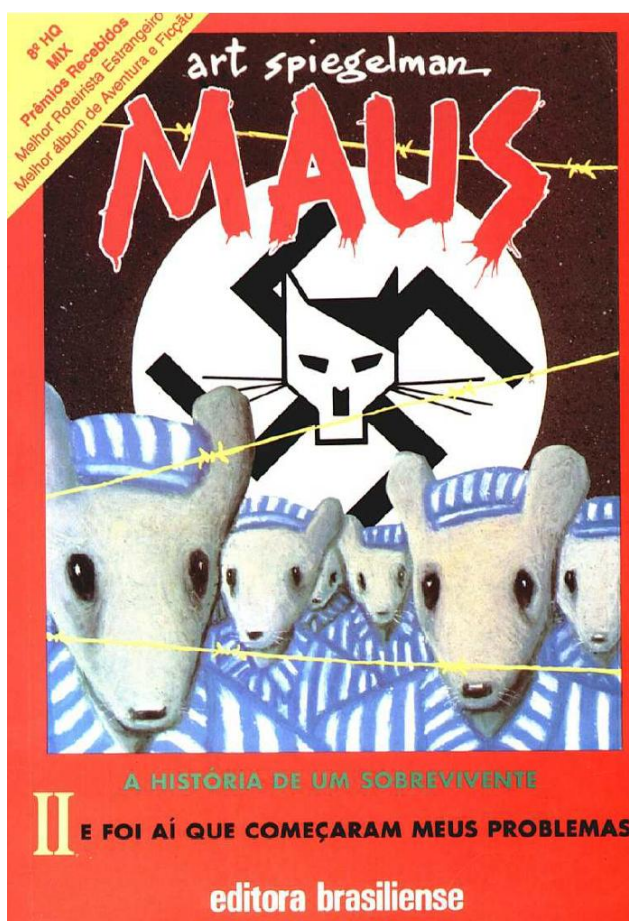
Feitas essas considerações, cabe destacar que os dados para esta pesquisa foram coletados a partir da leitura da obra *Maus*, considerando os seguintes critérios de inclusão e exclusão:

- a) inclusão: páginas e/ou sequências que abordam questões políticas e sociais, tais como ausência de liberdade de expressão, violência física, opressão, xenofobia etc.
- b) exclusão: páginas e/ou sequências que não contemplem as categorias de análise elencadas no subtópico (a).

Para a análise da fonte, consideramos as publicações de 1987 (Imagem 01) e 1995 (Imagem 04), lançadas pela Editora Brasiliense com as mesmas capas utilizadas na versão americana, além de serem as primeiras edições distribuídas no Brasil, logo após os lançamentos realizados nos Estados Unidos⁸.

⁸ Lançamentos realizados em 1986 (volume 1) e 1991 (volume 2), pela Revista *RAW*, editada por Art Spiegelman e Françoise Mouly.

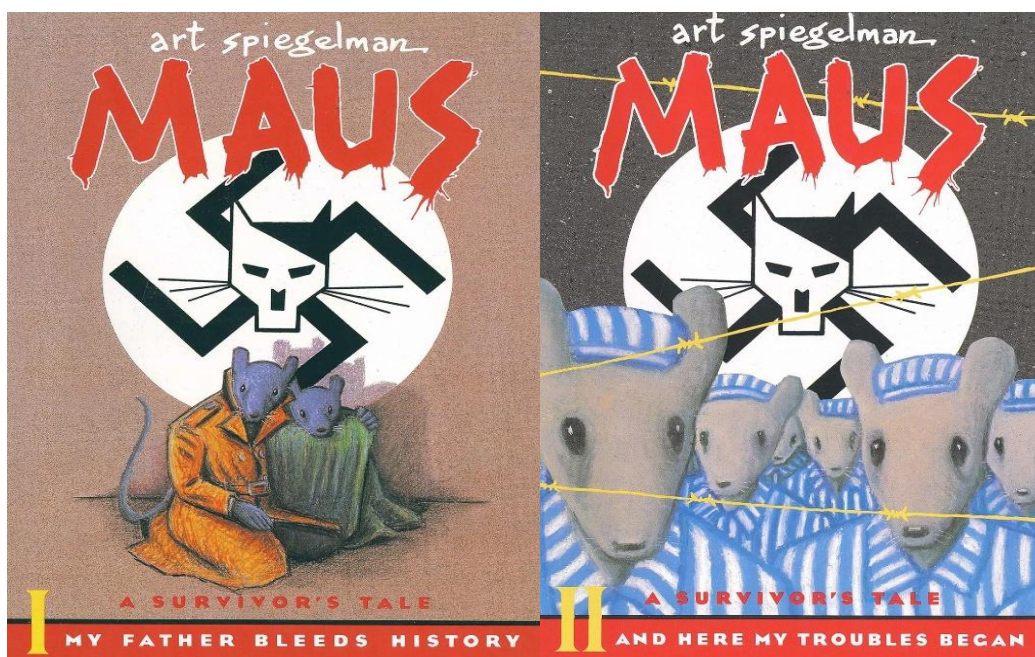
Figura 04 – Capa do volume II



Fonte: Spiegelman (1995).

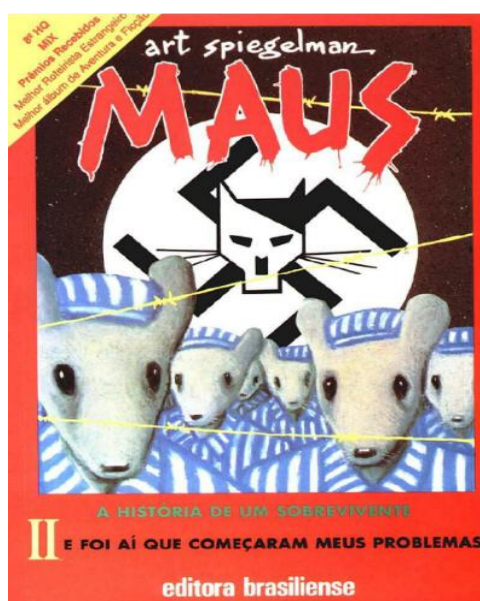
Os volumes foram traduzidos por Ana Maria de Souza Bierrenbach (Volume I – 1987) e Maria Esther Martino (Volume II – 1995), conforme apresentam as Figuras 05 e 06. É importante tomar nota de que, nos EUA, *Maus* foi lançado inicialmente em seis capítulos separados, entre 1980 e 1985, pela Revista *RAW*, que era editada pelo próprio Art Spiegelman e por Françoise Mouly, sua esposa, para só posteriormente serem compilados na *graphic novel* “*Maus: A Survivor’s Tale*” (Kaplan, 2008, p. 171 – 175).

Figura 05 – Capas dos Volumes I e II lançados nos Estados Unidos da América



Fontes: Spiegelman (1986; 1992).

Figura 06 – Capa do Volume II de *Maus*



Fonte: Spiegelman (1995).

Durante a leitura, as páginas de *Maus* selecionadas foram fichadas e organizadas em um documento de texto, destacadas aquelas que se relacionam diretamente com a temática e questão desta pesquisa. Para tanto, consideramos as seguintes categorias de análise:

- a) Violência física;
- b) Ausência de liberdade política;
- c) Anticomunismo;
- d) Rejeição à discordância;
- e) Eleição de um inimigo;
- f) Desprezo pelos fracos;
- g) Racismo e/ou xenofobia.

Estas características foram organizadas no Quadro 01, onde cada uma foi elencada e contextualizada nas páginas analisadas. Todos os quadros e sequências coletados foram organizados em pastas virtuais, na nuvem de dados da *internet*, separados e nomeados conforme os elementos elencados. Aspectos que correspondem às categorias de análise utilizadas nesta pesquisa, tendo em mente que, assim como pressupõe Bardin (1977, p. 117), “[...] a categorização é uma operação de classificação de elementos constitutivos de um conjunto [...]”. Portanto, essas categorias foram pensadas conforme as características do fascismo elencadas por Eco (2018), Adorno (2020) e Paxton (2023).

Quadro 01 – Características do fascismo

Trecho selecionado (página/sequência - inserir <i>print</i>)	Qual representação do fascismo está contida na sequência/página? Explicar.

Fonte: Elaboração própria (2023).

Para os protocolos de análise, tomamos como base o artigo de Maria Tavares Chico (2020), que propõe uma abordagem em três etapas: análise estrutural, contextual e qualitativa. No entanto, expandimos essas diretrizes ao incluir a análise de elementos pré-textuais da *graphic novel*, articulando as sugestões de Tânia Regina de Luca (2020). Luca oferece um conjunto de perguntas que auxiliam na compreensão preliminar da obra, permitindo uma captação mais rica de informações antes mesmo da leitura textual. São questionamentos como: qual editora lançou o livro em seu país de origem? Qual editora o publicou no Brasil? Quem realizou a tradução? A edição consultada é a primeira em língua portuguesa? Qual o contexto de produção e tradução da obra? Qual a trajetória profissional do autor? Além disso, inspirando-se em Gérard Genette (2009), Luca aborda os aspectos paratextuais e sua influência na leitura e nas expectativas do leitor (Luca, 2020).

Na análise estrutural, foram observados e coletados os seguintes elementos da HQ (Quadro 02): quais tipos de balões foram utilizados, se de pensamento ou fala; se há legendas e para que elas são utilizadas; se há uso de onomatopeias e técnicas que representem passagem de tempo e/ou movimento; quais personagens aparecem, e em quais planos da montagem; se há cores, e como são estilizados os painéis; quais as fontes utilizadas, e se há diferenciações nas falas das personagens (Chico, 2020).

Quadro 02 – Elementos estruturais

Balão	Quais tipos: fala, pensamento ou diferentes tipos, segundo proposição de Cagnin (1975).
Legenda	Se há, e quais tipos: fala do narrador; técnica outra encontrada durante a análise.
Outros elementos linguísticos	Se há: título; tipografias; inscrições; onomatopeias.
Painéis	Estilização; uso das calhas.
Uso de cores/sombreamento	Se há, quais sentidos.
Personagens	Expressões; posição; vestimentas.
Enquadramento	Plano médio, aberto, fechado etc.

Fonte: Chico (2020, adaptado).

Na análise contextual, os quadrinhos foram interpretados em duas vertentes, interna e externa: na interna, foi verificado o momento que estava sendo representado na obra, por exemplo: imagens ou falas que representam o passado; outras, o presente; outras, ainda, o

futuro; ou, até mesmo, uma mistura de todos esses tempos. O contexto interno mostra os rumos da narrativa, as ações e acontecimentos da história, bem como os caminhos a seguir para o entendimento da obra e o tipo de narrativa que ali reside, se se trata de uma ficção ou uma biografia, por exemplo. Por sua vez, no externo, foi examinada a elaboração da obra, o local de fala do autor e os aspectos que possivelmente influenciaram sua perspectiva acerca da produção. Por fim, os dados coletados foram analisados para a construção de nossa interpretação e conclusões (Chico, 2020).

Dessa forma, esta pesquisa se propôs a identificar e analisar as representações do Fascismo nas HQ *Maus*, tecendo uma análise crítica dessa ideologia. Para tanto, a pesquisa se baseou em cinco conceitos basilares, explorados com a devida profundidade no segundo capítulo deste trabalho:

- 1. Fascismo:** embasando-se em autores como Umberto Eco (2018), Theodor W. Adorno (2020), Robert O. Paxton (2023) e Francisco Carlos Texeira da Silva (2008), a pesquisa aprofundou o entendimento do Fascismo, suas raízes, perigos e reconfigurações na contemporaneidade.
- 2. Representações:** guiado por Roger Chartier (1998; 2024), o estudo explorou como imagens e textos construíram a percepção do Fascismo, moldando a memória social dessa ideologia.
- 3. Cultura Visual:** com base nas obras de Paulo Knauss (2006), Raimundo Martins (2006), Ulpiano T. Bezerra Menezes (2005) e William John Thomas Mitchell (2002), a pesquisa buscou investigar como as imagens visuais moldaram a compreensão do Fascismo, complementando a análise das HQ.
- 4. Memória:** a investigação lançou luz sobre a memória, que se entrelaçou com as representações, sob a ótica de Maurice Halbwachs (1990; 2024), Paul Ricoeur (2007), Jacques Le Goff (1994), Michel Pollak (1989; 1992) e Ecléa Bosi (1994). A análise explorou como a memória do Fascismo foi construída e ressignificada nas HQ.
- 5. Histórias em Quadrinhos:** por fim, a pesquisa se debruçou sobre as Histórias em Quadrinhos como veículos de expressão e transmissão da memória, com base nos estudos de Will Eisner (1999), Scott McCloud (2004), Barbara Postema (2018), Daniele Barbieri (2017) e Paulo Ramos (2019). A análise examinou como as Histórias em Quadrinhos — embora nem todas adotem esse enfoque — representam e constroem a memória de movimentos políticos, contribuindo para uma compreensão crítica dessas ideologias.

Feitas todas essas considerações, resta explicitar o motivo pelo qual somos movidos a realizar tal pesquisa: as Histórias em Quadrinhos fazem parte da nossa vida desde a mais tenra idade. Desde os primeiros dias nas bancas de jornais da Avenida Getúlio Vargas, em Feira de

Santana, as HQ eram-nos um refúgio. Foram personagens como Mafalda, com sua perspicácia e questionamentos sobre questões sociais e políticas, que nos fizeram enxergar o mundo de uma forma mais crítica. Suas tirinhas nos levaram a refletir sobre temas importantes, como desigualdade, o sistema político em que vivemos e as mazelas de um mundo capitalista.

“Calvin e Haroldo” também desempenharam um papel crucial em nossa jornada com as HQ. Pelas travessuras de Calvin e conversas filosóficas com seu tigre de pelúcia, Haroldo, aprendemos sobre a imaginação infantil, o poder da amizade e as profundas questões existenciais que todos enfrentamos. As tirinhas desse duo singular eram, ao mesmo tempo, hilárias e profundas, fazendo-nos questionar o mundo ao nosso redor.

À medida que crescíamos, essas problematizações presentes nas tirinhas de “Mafalda” e “Calvin e Haroldo” influenciaram nossa maneira de pensar e agir: elas nos ensinaram que as Histórias em Quadrinhos (que, naquele momento, para nós, ainda não se diferenciavam das tirinhas, das charges e de outros subgêneros) tinham o poder não apenas de entreter, mas também de nos fazer refletir sobre a vida, a sociedade, e o nosso próprio lugar no mundo. Essa dimensão reflexiva das HQ tornou nossa jornada com elas ainda mais significativa. Porém, o questionamento acerca de suas possibilidades para a pesquisa acadêmica só se tornou tema para nossa pesquisa no fim da graduação.

A nossa jornada na pesquisa acadêmica durante a graduação iniciou-se com um curioso interesse: a trajetória dos sapateiros na cidade de Feira de Santana, na Bahia. No entanto, conforme avançavam as investigações, percebíamos que esse não era o caminho que melhor expressava nossa paixão e motivação. Sentimo-nos deslocados em meio às histórias dos sapateiros, sem encontrar uma conexão profunda com o tema.

Foi um período de incertezas, um vagar pelo curso de História sem rumo definido, até encontrar a disciplina “Contemporânea II”. Naquele semestre, foi-nos proposto um programa de estudos que promovia a interlocução de diferentes linguagens (filmes, músicas, HQ etc.) com acontecimentos cruciais da história contemporânea – dentre eles, o fascismo e os totalitarismos. Ainda nos lembramos da coletânea utilizada pelo professor: “O século XX. O tempo das crises: revoluções, fascismo e guerras”, organizada por Jorge Ferreira e Daniel Aarão Reis Filho (2008).

Entre esses produtos de diferentes linguagens, destacavam-se aos nossos olhos duas Histórias em Quadrinhos: “Persépolis” e *Maus*. Vale ressaltar que, até aquele momento, nossa compreensão sobre pesquisa era nebulosa, ainda não entendíamos plenamente nosso papel como pesquisadores em formação. No entanto, naquela disciplina, um novo horizonte se abriu diante de nós. O desafio era claro: construir um artigo que abordasse um dos conteúdos

trabalhados na disciplina com uma das diferentes mídias indicadas pelo professor, por diferentes matizes teóricas e metodológicas.

Com o apoio dos colegas, tomamos a decisão de explorar *Maus*, a obra de Art Spiegelman, sob a perspectiva do testemunho e da história oral, pensando na transmissão das memórias do horror do *Shoá*. Nossa empreitada também ousou questionar os conceitos de verdade e imagem de forma desafiadora e, às vezes, até um tanto caótica. O resultado foi uma exploração fascinante que nos fez refletir sobre o poder das Histórias em Quadrinhos como veículo de representação e narrativa histórica, o que nos fez interessar mais ainda pelos estudos acerca dos fascismos e seus desdobramentos.

Esta trajetória, desde os primeiros passos incertos na pesquisa até a descoberta de um novo mundo através das HQ, serviu como a fundação para a presente pesquisa – agora, munida de um pouco mais de conhecimento e experiência.

Da perspectiva da contribuição acadêmica, esta pesquisa renova as discussões sobre a conversação entre as linguagens visual e verbal, e as diferentes maneiras com que elas são trabalhadas no Desenho, revelando como os artistas empregam traços, cores, estilos, textos e simbolismos para construir ficções, biografias, humor, representações e transmitem memórias, mensagens políticas e históricas.

Por conseguinte, para a área da História, esta pesquisa desempenha um papel importante ao analisar como as representações históricas do fascismo foram construídas dentro de uma História em Quadrinhos, prática epistemológica que, reinventada e potencializada a partir da Nova História Cultural, contribui significativamente para o conhecimento de como identificar e analisar as representações de diferentes movimentos políticos-ideológicos-filosóficos. Ao combinar conceitos de diferentes áreas a uma metodologia interdisciplinar visando à análise de *Maus*, o presente trabalho poderá servir como modelo para futuras investigações.

Além de suas implicações acadêmicas, esta pesquisa também possui relevância social significativa. A análise crítica das representações do Fascismo nas HQ se configura como um instrumento fundamental para o combate ao revisionismo histórico, à intolerância, ao ódio e à violência. Ela contribui para a educação pública sobre o fascismo, aumentando a conscientização sobre os horrores desse modelo político e ideológico no período da história retratado em *Maus*, e alertando para os perigos que nos rodeiam na relativização do fascismo na contemporaneidade.

Além disso, pode estimular o diálogo sobre questões atuais, bem como visualizar o extremismo político e seus desdobramentos, considerando também como esses temas são

abordados nas diferentes mídias. A pesquisa pode até mesmo influenciar a forma como as pessoas percebem e discutem questões políticas e históricas em seu cotidiano.

A estrutura desta dissertação está organizada em três capítulos, além desta introdução e da conclusão. O segundo capítulo, intitulado “Panorama Acadêmico: HQ e Representações”, tem como objetivo situar o leitor no campo das pesquisas sobre Histórias em Quadrinhos, dialogando com diferentes concepções e abordagens teóricas acerca da memória, das representações e do próprio meio quadrinístico. Esse capítulo delinea o panorama geral da temática proposta, incluindo debates periféricos relevantes ao escopo da pesquisa.

O terceiro capítulo é dedicado à fundamentação teórica, explorando o referencial conceitual que orienta a análise. Nele, demonstramos como os principais conceitos se inter cruzam e de que maneira moldam nossa leitura das páginas de *Maus*.

Por fim, no quarto capítulo, desenvolvemos uma análise detalhada da obra, seguindo a metodologia estabelecida. Para isso, o capítulo é subdividido em três seções, abordando o contexto de produção de *Maus*, os paratextos editoriais e a análise da narrativa propriamente dita.

Na conclusão, retomamos as principais reflexões desenvolvidas ao longo da dissertação, destacando como a análise de *Maus* contribui para a compreensão das representações do fascismo e da *Shoá* nas Histórias em Quadrinhos. Além disso, discutimos as possibilidades de desdobramentos futuros para pesquisas que explorem a relação entre quadrinhos, memória e narrativas históricas.

2 PANORAMA ACADÊMICO: HQ E REPRESENTAÇÕES

O Estado da Arte é o processo que nos permite identificar qual é o estágio atual das pesquisas sobre a temática em que nossa pesquisa se encaixa. Esse é um procedimento de extrema importância na pesquisa, por dar embasamento ao nosso trabalho com as referências basilares para o desenvolvimento dos conceitos propostos, e demonstra, ainda, o que de mais recente se produziu na área.

Eugenia Barichello (2016, p. 135-136) sugere uma sequência de etapas a ser tomada na elaboração do Estado da Arte. São elas:

1. Realização de uma pesquisa exploratória, a partir das palavras-chave de nossa pesquisa em *sites* de programas de pós-graduação e repositórios *on-line*, a fim de identificar quem trabalha com o tema;
2. Fazer uma leitura exploratória dos trabalhos encontrados, tomando nota das pesquisas mais citadas e seus autores;
3. Fazer nova busca pelo nome dos autores encontrados;
4. Fazer nova leitura exploratória, identificando nos principais trabalhos quais os temas, justificativas, objetivos, problemática, metodologia e os principais autores utilizados;
5. Repetir a busca nas fontes já consultadas até encontrar um corpo teórico-metodológico que permita a construção da problemática;
6. Fichar cada trabalho encontrado, anotando principalmente as informações do tópico 4;
7. Elaborar o texto do Estado da Arte respondendo às perguntas: quem está trabalhando com meu tema? Por quê? Com qual objeto empírico? Com qual quadro teórico? Como a problemática foi construída? Com qual metodologia estão trabalhando? Quais os autores utilizados no embasamento teórico?

Como critérios de inclusão, foram selecionados os trabalhos encontrados nas pesquisas pelos descritores: “fascismo”; “Histórias em Quadrinhos”; “HQ”; “holocausto”; “*Maus*” e “memória”. Foram considerados trabalhos de dissertação de mestrado, teses de doutorado e artigos publicados em língua portuguesa por revistas brasileiras com avaliação por pares. Essa pesquisa foi feita nas plataformas vinculadas ao Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), como a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), portal que integra e dissemina as teses e dissertações defendidas nas instituições de pesquisa e ensino do Brasil, e o Portal Brasileiro de Publicações e Dados Científicos em Acesso Aberto (OASISBR), que reúne a produção científica publicada em revistas científicas, repositórios digitais de publicações científicas, além das bibliotecas de teses e dissertações. A escolha por essas plataformas se deve ao fato de elas agregarem trabalhos que já passaram por avaliações por pares ou por bancas avaliadoras, o que, a nosso ver, confere mais confiabilidade na qualidade da pesquisa.

Na primeira busca realizada, em setembro de 2023, optamos por explorar os descritores “fascismo” e “Histórias em Quadrinhos” simultaneamente nas plataformas OASISBR e BDTD. Na OASISBR, foram identificados dez resultados, enquanto na BDTD apenas quatro. Importante destacar que os trabalhos identificados na BDTD também constavam na lista da OASISBR. Entre os dez trabalhos identificados inicialmente, dedicamo-nos ao exame específico das dissertações de mestrado intituladas “A besta e o Filho Vermelho: Representações do Comunismo nos Quadrinhos de Superman e Batman (1988/90 e 2003)”, de Gustavo Borges Teles (2016) e “*Maus* na sala de aula: como refletir sobre o autoritarismo e abordar o ensino do holocausto a partir de uma narrativa gráfica histórica”, de Isadora Klein

Wenzel (2023). A escolha foi baseada nos critérios elencados anteriormente, em que apenas teses, dissertações ou artigos avaliados por pares seriam considerados.

Na segunda busca realizada nas mesmas plataformas, desta vez pelos descritores “holocausto” e “Histórias em Quadrinhos”, foram encontrados 18 (dezoito) resultados na OASISBR e 10 (dez) na BDTD, dentre os quais nos interessaram — ainda nos mesmos critérios expostos anteriormente — seis dissertações de mestrado e cinco artigos. Esses trabalhos forneceram uma base teórica e histórica necessária para situar *Maus* em uma tradição acadêmica estabelecida e garantir que a análise esteja bem fundamentada nos debates atuais sobre fascismo, memória e representação.

Pudemos perceber a ausência de produções correlacionando o fascismo e as HQ, o que nos reforça a singularidade e o inexplorado território em que esta pesquisa se insere. A existência de trabalhos que abordam a mobilização de conceitos como representação, memória e trauma em *Maus* demonstra uma produção robusta, mas ainda carente de outros olhares e construções, espaço que este estudo se propõe a contribuir, ao investigar a relação textual, visual e narrativa dessa obra no escopo das representações históricas e culturais do fascismo. Portanto, almejamos lançar luz renovada sobre *Maus*, contribuindo para uma apreciação sob outros prismas das nuances históricas, culturais e artísticas subjacentes à representação do fascismo. Dessa forma, os 12 (doze) trabalhos listados acima foram sintetizados conforme o ponto quatro proposto por Barichello (2016).

Dessa forma, o primeiro trabalho a ser discutido se trata do “A besta e o filho vermelho: representações do comunismo nos quadrinhos de Superman e Batman (1988/90 e 2003)”, dissertação de mestrado de Gustavo Borges Teles⁹ defendida em 2016, no Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás. Um dos focos de sua linha de pesquisa é as escritas da (e na) História; dessa forma, volta seu olhar ao estudo das representações e da narrativa anticomunista nos quadrinhos.

O cerne do estudo de Teles (2016) reside na indagação sobre como o anticomunismo se manifesta nas Histórias em Quadrinhos. Essas manifestações/representações são retratadas através de narrativas e personagens que refletem o imaginário e as preocupações da sociedade americana durante a Guerra Fria. Os super-heróis, como Superman e Batman, são usados para combater ameaças comunistas, simbolizando a luta contra o totalitarismo e promovendo valores

⁹ Em nova pesquisa realizada no dia 11 de novembro de 2024, tanto a plataforma BDTD quanto a OASISBR permanecem oferecendo a obra de Teles (2016) como um dos resultados, apesar de suas palavras-chaves não incluírem a palavra “fascismo”. Ainda que a obra não aborde a questão do fascismo, optamos por permanecer com ela no estudo tendo em vista sua contribuição na perspectiva de pensar as representações de um outro movimento político ideológico a partir da ótica dos quadrinhos.

democráticos e liberais. Essas HQ servem como veículos de mídia que transmitem ideologias e influenciam a percepção pública sobre o comunismo, muitas vezes perpetuando estereótipos e visões distorcidas. A dissertação explora como essas representações são construídas e como elas persistem ao longo do tempo, mesmo após o fim da Guerra Fria.

Ademais, sua pesquisa visa compreender as particularidades e permanências dessas representações ao longo de diversos números das HQ do Batman e do Superman, durante o período delimitado entre 1988-90 e 2003. Esse recorte foi selecionado pois representa momentos significativos na história dos quadrinhos de Superman e Batman, marcados por transformações políticas e culturais, além de uma transição no contexto da Guerra Fria e mudanças nas representações do comunismo, o que provavelmente influenciou as narrativas e personagens desses quadrinhos. Esses períodos também permitem uma comparação entre as representações do comunismo antes e depois do fim da Guerra Fria, oferecendo uma perspectiva sobre como essas representações evoluíram ao longo do tempo. Além disso, o estudo busca analisar como tais ideias são construídas, tanto contextual quanto textualmente, proporcionando uma compreensão mais aprofundada desse fenômeno no universo das narrativas gráficas.

Teles (2016) destaca que um dos propósitos de seu trabalho é examinar os super-heróis em quadrinhos como uma oportunidade para o estudo histórico. Ele também ressalta a intenção de analisar as questões enfrentadas durante essa análise, visando estabelecer um diálogo entre o discurso ficcional e a realidade objetiva, assim como seus desafios correspondentes.

Quanto aos principais conceitos em sua pesquisa, Teles (2016) recorre à noção de representação trabalhada por Roger Chartier (1988): “[...] consideramos então que o mundo como representação é a obra dos discursos que, ao apreenderem a realidade, conferem-lhe significação e atribuem sentidos a ela” (Teles, 2016, p. 15). Além disso, usa o conceito de imaginário amparado por Motta (2001 *apud* Teles, 2016, p. 15), que o entende como “[...] o conjunto de imagens e relações de imagens produzidas pelos homens acerca de determinados aspectos da vida social”.

No que diz respeito à metodologia empregada no trabalho, o autor foca numa análise historiográfica crítica das representações encontradas em suas fontes. A pesquisa tem base interdisciplinar e abordagem qualitativa, e examina como elementos visuais e temáticos são usados para retratar ideologias e conflitos políticos, como a disputa entre comunismo e capitalismo, e como isso é refletido nas personagens e enredos das Histórias em Quadrinhos. A metodologia inclui uma análise crítica dos quadros, cores e diálogos, buscando entender as mensagens subjacentes e as críticas sociais e políticas que elas podem estar expressando.

Para abordar o tema dos quadrinhos, a pesquisa baseou-se principalmente em autores consagrados como unanimidades nas pesquisas sobre o assunto, tais como: Cagnin (1975), Callari (2012), Cirne (1970), Eco (2011), Eisner (1999), McCloud (2004), Moya (1993) e Ramos (2010). No que diz respeito à discussão sobre representação, o autor recorreu às pesquisas de Roger Chartier (1988).

A pesquisa de Teles (2016) estabelece relações com nosso estudo no que diz respeito à abordagem das representações em quadrinhos como fontes para a análise histórica. Seu estudo reconhece a importância das Histórias em Quadrinhos como veículos de representação cultural e ideológica, explorando como essas representações são construídas e transmitidas ao longo do tempo. Teles se concentra nas representações do comunismo e do anticomunismo na sociedade e cultura norte-americanas, analisando quadrinhos produzidos sobretudo no período Macarthista, quando uma identidade norte-americana predominantemente anticomunista vinha sendo construída. Analisa também como a conexão entre os conceitos de representação, narrativa e identidade subsidiam o desenvolvimento de tal percepção histórica.

É de se notar a forma com que trabalha a noção de representação de Roger Chartier (1988), que é fundamental para a análise das narrativas visuais e textuais presentes nas Histórias em Quadrinhos, assim como sua análise do contexto externo às obras, que fornece bases para o entendimento da construção de suas personagens analisadas. Sua pesquisa contribui para a compreensão das representações culturais e políticas presentes nas HQ, destacando o valor dessas obras como fontes para a pesquisa histórica.

O segundo trabalho analisado se trata da dissertação de mestrado de Isadora Klein Wenzel, intitulada “*Maus* na sala de aula: como refletir sobre o autoritarismo e abordar o ensino do holocausto a partir de uma narrativa gráfica histórica”. A pesquisa foi realizada no âmbito do Mestrado Profissional em Ensino de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, tendo sido aprovada em 2023.

A metodologia adotada por Wenzel (2023) envolveu a criação de uma sequência didática centrada na História em Quadrinhos *Maus*. A escolha desta HQ como ferramenta pedagógica foi fundamentada em um estudo sobre narrativa gráfica e sua autonomia artística, com base nos estudos de Waldomiro Vergueiro (2020). A metodologia também incluiu a análise de conceitos como autoritarismo, conforme concebido por Norberto Bobbio (1986), e a representação do holocausto, com perspectivas de Andreas Huyssen (2000) e Dominick LaCapra (2009).

O problema central da pesquisa foi investigar como a reflexão sobre o autoritarismo pode ser problematizada e sensibilizada no ensino de história a partir de uma sequência didática

centrada na narrativa gráfica de *Maus*. A pesquisa foi motivada pelo contexto político brasileiro pós-2016, marcado por profundas transformações e polarizações, e pela necessidade de desenvolver uma aprendizagem crítica e participativa sobre temas sensíveis como o nazifascismo e o holocausto.

A dissertação também discute a relevância dos quadrinhos como ferramenta pedagógica, a importância de abordar temas sensíveis e controversos em sala de aula, e o papel da consciência histórica no processo educativo. Além disso, Wenzel (2023) reflete sobre os desafios enfrentados pelos educadores na era digital e a necessidade de um ensino que forme cidadãos críticos e engajados.

Adiante, o trabalho “*Maus* de Art Spiegelman: uma outra história da Shoá”, de Fabiano Andrade Curi, defendido em 2009 no âmbito de sua dissertação de mestrado, no Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas. Curi (2009) propõe uma análise da obra sob a perspectiva da literatura de testemunho, considerando *Maus* como uma forma inovadora de transmitir os traumas da Shoá e memórias de seus sobreviventes.

O autor inicia seu trabalho com uma análise cuidadosa relacionada a sua escolha pela palavra Shoá em oposição a Holocausto para descrever os episódios sombrios vividos pelos judeus poloneses nos campos de concentração. Curi destaca que o termo “Holocausto” é muitas vezes rejeitado por alguns judeus, por sugerir um sentido de sacrifício e consagração que não condiz com a realidade brutal dos fornos de cremação e das valas que testemunharam a combustão da gordura humana. Em contraste, a palavra Shoá, que significa devastação e catástrofe, em hebraico, emerge como uma escolha mais apropriada, capturando a verdadeira natureza do desastre.

A abordagem de Curi (2009) destaca a importância de *Maus* como uma ferramenta para apreensão e transmissão da Shoá, utilizando as memórias como um meio de compreensão do passado. Inspirado nas ideias de Paul Ricoeur (2007), Curi explora a memória como sendo intrinsecamente ligada ao passado, visto que faz parte das lembranças de cada indivíduo. Nesse contexto, o passado lembrado ou rememorado se torna uma parte integral do próprio passado daquele que recorda.

Curi (2009) dedica o primeiro capítulo de sua dissertação à contextualização da obra, assim como sua colocação em um universo de produções prévias acerca dela. Em seu segundo capítulo, o autor parte para a interpretação de *Maus*, a partir de aspectos formais da narrativa, e da análise da caracterização das personagens e suas atitudes. Curi destaca que, no que concerne à literatura de testemunho – nome dado à produção literária de sobreviventes de eventos

traumáticos –, seus objetivos estão na possibilidade de transmissão das experiências de quem sobreviveu a esses eventos e que “[...] a ineficiência da busca do realismo abre espaço para experiências ficcionais” (Curi, 2009, p. 27). E é onde *Maus* alcança lugar de destaque.

A obra também é uma oportunidade para discutir o alargamento do debate acerca da *Shoá* – o que ele faz a partir da perspectiva de Hannah Arendt (2006), e a questão da verdade e narrativa, discutida a partir de Hartman (2000) e Seligmann-Silva (2000; 2003).

Ademais, Curi utiliza uma abordagem qualitativa pela qual, a partir da análise literária e histórica, focaliza os aspectos narrativos, textuais e imagéticos da obra. Ele examina a estrutura da narrativa, a caracterização das personagens e a representação artística da memória e da transmissão do trauma da *Shoá*. A análise das personagens vai além de suas características superficiais, buscando compreender suas motivações, traumas e relações entre si. Ele explora como as personagens são representadas e como suas histórias contribuem para a narrativa. Além disso, Curi aborda a singularidade da experiência dos sobreviventes da *Shoá* e as implicações dessa experiência na vida das gerações posteriores. A dissertação também discute a relação entre texto e imagem, e como essa combinação impacta a transmissão da história e a representação da memória da *Shoá*.

O autor não expõe quais critérios foram utilizados para a seleção das imagens e quadrinhos utilizados em sua dissertação. Mas, grosso modo, são empregadas de forma a complementar ou reforçar o argumento de determinadas partes do texto. A análise das imagens é realizada de forma crítica, buscando interpretar como elas se relacionam com o texto e contexto mostrados. Curi faz uma leitura aprofundada das cenas, explorando os detalhes e nuances, e destaca a riqueza narrativa proporcionada pela multiplicidade de canais discursivos empregados por Spiegelman para demonstrar suas múltiplas camadas de significado.

A principal pergunta de seu trabalho é se é possível encontrar outros meios de transmissão das memórias dos sobreviventes da *Shoá*, e como isso será possível após todos os sobreviventes já não estarem mais vivos. Diante de tal cenário, pergunta: “[...] é possível encontrar outras formas de transmissão?” Olhando para *Maus*, Curi (2009) acredita que sim, que a obra utiliza recursos (visuais, textuais e narrativos) que permitem ao leitor a fuga de generalizações.

Nessa mesma perspectiva, temos a dissertação de Victor V. de Barros Correia, intitulada “História em Quadrinhos, memória em quadrinhos: a representação do trauma em ‘*Maus* – a história de um sobrevivente’”, defendida em 2017, em Recife, Pernambuco, no Programa de Pós-Graduação em Teoria da Literatura, da Universidade Federal de Pernambuco. Correia concentra seu estudo na análise das representações da memória a partir da obra *Maus*, de Art

Spiegelman e, assim como Curi (2009), também se interessa pelas possibilidades de reflexão dos testemunhos.

Por meio de uma pesquisa bibliográfica, de caráter qualitativo, o autor tem como objetivos discutir as problemáticas da história, da memória, do trauma e do testemunho. O trabalho de Correia (2017) se apoia em uma larga base teórica-filosófica no que concerne à discussão acerca da memória, fazendo um estudo de caso de *Maus*, apoiando-se também nos relatos de Art em “*Metamaus*” (2022) e de Primo Levi em “É isto um homem?” (1988), utilizando-os como fontes secundárias na construção da narrativa de sua dissertação. Seu trabalho está dividido em quatro capítulos, nos quais ele apresenta a obra estudada, contextualiza historicamente o Holocausto, discute a memória como conceito histórico amparado por Márcio Seligmann-Silva (2000; 20003), Walter Benjamin (1994) e Tzvetan Todorov (1995) e, por fim, aborda como os quadrinhos, em específico *Maus*, representando história, memória, trauma e testemunho.

O objeto de seu trabalho é o Holocausto, mais precisamente o Holocausto representado por Art Spiegelman a partir das memórias de seu pai, Vladek Spiegelman. O autor faz a escolha de, em sua introdução, elucidar o porquê de suas escolhas em relação às nomenclaturas que são comumente utilizadas por pesquisadores que se interessam por Histórias em Quadrinhos e o holocausto. Portanto, demonstra porque utiliza HQ ou Histórias em Quadrinhos em detrimento de outros termos como narrativa gráfica, arte sequencial, *graphic novel*, dentre outros. Assim como o faz para o termo *Lager* – que na área é amplamente utilizado para se referir aos campos de concentração e/ou campos de extermínio –, palavra alemã referente a campo, e para o Holocausto que, segundo Correia, é escolhida para se referir ao genocídio de judeus em oposição a *Shoá*, devido a esta ser a escolha realizada pelo autor da obra analisada.

Em seu primeiro capítulo, Correia se dedica a apresentar a obra a qual irá analisar, demonstrando dados e curiosidades sobre *Maus* e Art Spiegelman, e utiliza como suporte narrativo e histórico o livro “É isto um homem?” (Levi, 1988). É interessante notar que o autor decide analisar *Maus* como uma autobiografia, posição que fora evitada em outros trabalhos aqui analisados. Portanto, analisando uma obra autobiográfica, Correia (2017) organiza o enredo de forma cronológica – isto é, no tempo dos acontecimentos narrados –, utilizando

também a obra “*Metamaus*”¹⁰(2022) como suporte narrativo para corroborar argumentos na construção de justaposições históricas à narrativa de *Maus*.

O autor dedica um subtópico de seu quarto capítulo para falar sobre representação, mas não do conceito e de como ele é utilizado em seu trabalho, e sim sobre as formas possíveis de fazer essa representação – do Holocausto – nas diferentes mídias e linguagens, sem tornar aquilo que é representado algo comum e/ou banal, que é o grande tabu de quando se fala nas produções relacionadas ao Holocausto. O termo é utilizado na pesquisa para se referir às representações visuais e/ou textuais, como forma de apresentar a realidade como ela foi, mas sem fazer outras considerações acerca.

Sobre o conceito de memória, no início de seu terceiro capítulo, Correia (2017, p. 67) diz: “A partir deste ponto, história e memória serão tratadas como equivalentes neste trabalho”. Para isso, usa como principais referências para tratar da dualidade história-memória os pesquisadores Martin Broszat e Saul Friedländer (1988). Broszat enxerga o período nazista como uma continuidade na história alemã, e Friedländer, em contraste, afirma não haver como olhar esse período por uma lente que não o veja como uma quebra na história.

Correia utiliza *Maus* como meio para a discussão sobre História e Memória, principalmente no que concerne às memórias traumáticas. Com o auxílio de Aleida Assmann (2011), desenvolve o debate em um caminho que deságua na discussão sobre verdade histórica. Segundo o autor, a forma como Art Spiegelman lidou com esse conflito foi “[...] optar pela primazia da memória paterna e o auxílio da história como ferramenta de representação da realidade, uma vez que sua intenção é não-ficcional” (Correia, 2017, p. 62).

Esse enfoque na memória é essencial, pois a obra *Maus* lida não apenas com a narração de eventos históricos traumáticos, mas também com a maneira como esses eventos são lembrados e recontados através das gerações. A dificuldade de representar eventos extremos, como o Holocausto, em HQ, é um tema central neste estudo, que investiga como a mídia gráfica, com suas peculiaridades visuais e narrativas, pode transmitir (representar) a profundidade e a gravidade dessas experiências.

De diferente modo, a dissertação “A memória e o testemunho em ‘Maus: a história de um sobrevivente’”, defendida por Guilherme Henrique Vicente, no ano de 2021, pretende compreender os efeitos de sentido produzidos em *Maus*; e, para tal, faz uso da “[...] análise de

¹⁰ Obra posterior de Art Spiegelman, onde analisa o processo de feitura de *Maus*, oferecendo perspectivas sobre o processo criativo da história, suas fontes, memória, a indústria cultural e questões pertinentes às histórias em quadrinhos. Além de sua relação com as críticas e análises que surgiram a partir de seu trabalho.

discurso de linha francesa (AD), a partir das noções de memória discursiva, formação imaginária, esquecimento, entre outras” (Vicente, 2021, p. 9).

Uma das conclusões alcançadas por seu trabalho ressalta o caráter inacabado do testemunho na reconstrução de memórias, visto que estão sujeitas a esquecimentos que promovem falhas e lacunas, mas que, são nessas lacunas que *Maus* confere significação a sua narrativa. A dissertação foi defendida Programa de Pós-Graduação em Divulgação Científica e Cultural, do Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas.

A partir da análise de discurso, o autor consegue observar as relações entre a linguagem e a ideologia. Vicente (2021) contribui com o campo fazendo refletir sobre como o texto pode fazer sentido, e não procurando pelo sentido em si. A partir do dispositivo analítico selecionado por sua pesquisa, permite observar o deslocamento de sentidos produzidos nas imagens analisadas de *Maus*. Suas principais referências, nesse sentido, são os estudos de Pêcheux (2008) e Orlandi (2009).

Um exemplo do texto que ilustra essa abordagem é a discussão sobre a antropomorfização das personagens. Vicente (2021) analisa como os judeus são representados como ratos e os nazistas como gatos, explorando como essa metáfora visual contribui para a significação da memória e do testemunho do Holocausto. Ele destaca que, apesar da representação animal, os leitores interpretam os personagens como humanos, reforçando a humanidade dos sujeitos retratados e questionando a desumanização perpetrada pelo regime nazista. Esse caminho analítico permite examinar as complexidades da memória e do testemunho, mostrando como *Maus* desafia as convenções narrativas e contribui para o entendimento coletivo do Holocausto.

O autor também aborda o conceito de memória social, trabalhando a partir do entendimento de Mariani (1998), para quem o conceito de memória social “[...] pode ser entendido como um processo histórico decorrente da disputa de interpretações sobre eventos já ocorridos, onde acaba por ocorrer a predominância de uma determinada interpretação [...]” (Vicente, 2021, p. 102-3). Sua pesquisa ainda revela a inventariação de diferentes tipos de memória e, dentre esses, encontra-se a memória discursiva, que é contraditória, visto que alude a uma completude de sentidos e existências concretas da realidade rememorada como foi, mesmo que os sentidos sejam questões abertas e passíveis de influências que alteram essas memórias entre um tempo e outro.

A partir de reflexões sobre a memória e as metáforas da antropomorfização presentes em *Maus*, Vicente (2021) indica que o processo de significação dos humanos judeus como personagens representadas como ratos é um meio para a crítica e ironização da desumanização

sofrida por aqueles sujeitos durante o Holocausto. A metáfora reafirma que, enfim, aqueles sujeitos ali representados como ratos são sim humanos (Vicente, 2021).

Seu trabalho se desenvolve em torno de questões que foram levantadas ainda no meio do Século XX por Hannah Arendt (2006): como transmitir coisas que escapam à compreensão humana? Como que um evento tão marcante e documentado ainda pode ser questionado de sua veracidade? E como essas memórias e testemunhos são formulados e representados pela linguagem? Para o autor, há sim coisas que o testemunho não pode alcançar, e *Maus*, mesmo que de forma falha, consegue traduzir em quadrinhos a complexidade narrativa da significação dessas memórias e testemunhos.

Em sentido similar, Evanglely de Queiroz Galdino desenvolve sua dissertação intitulada “Ficção de guerra: *Maus*, de Art Spiegelman” no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, no ano de 2012. O autor utiliza *Maus* como *corpus* de análise, buscando entender a relação entre memória, testemunho e representação nas HQ.

A pesquisa adota uma metodologia interdisciplinar, combinando análise semiótica para desvendar a linguagem híbrida das HQ, em que elementos visuais, textuais e sonoros se entrelaçam. A sociosemiótica das HQ também é explorada, examinando-as como um meio de comunicação de massa capaz de influenciar a memória coletiva e a identidade cultural. Além disso, a pesquisa se baseia em teorias de pensadores como Pierce (2010) e Santaella (2012) para fundamentar a análise da representação e da memória do Holocausto.

Maus é lida como uma obra que transita entre o ficcional e o real, enfatizando a importância do biográfico no histórico. Para Galdino (2012), Spiegelman busca vincular memória pessoal e história coletiva, movimento deliberado quando o autor de *Maus* questiona a classificação da obra como ficção perante o *The New York Times*. Para o autor da dissertação, o documento reflete sobre a memória judaica e o antissemitismo, considerando a arte engajada como uma forma de dar voz às minorias e desafiar narrativas históricas dominantes. A HQ é apresentada como um “documento/monumento” do Holocausto, ilustrando a capacidade de capturar e transmitir experiências complexas e traumáticas.

É no terceiro capítulo de seu trabalho que Galdino se propõe a desvendar os instrumentos teóricos e analíticos utilizados para explorar a complexa linguagem de *Maus*. Através de uma abordagem interdisciplinar entre a história e a literatura, a pesquisa busca desconstruir a visão das HQ como somente um diferente formato de arte visual, revelando sua natureza multifacetada e híbrida, para tal, utilizando Scott McCloud (2004) e Will Eisner (1999) como referências.

O autor coloca a questão sobre como as imagens em *Maus* transcendem a representação do real, tornando-se ferramentas para a investigação do social e da memória. Para responder ao questionamento, apropria-se dos estudos do regimento dos signos de Charles Pierce (2010), buscando compreender a relação entre signo, objeto e interpretante. Essa base teórica é complementada pelas reflexões de Lucia Santaella (2012) e Júlio Pinto (1995), estudiosos brasileiros que dialogam com as teorias pierceanas e as aplicam à comunicação e às mídias.

Inspirando-se em Peter Burke (2004), a pesquisa reconhece as imagens como testemunhas oculares da história, não apenas como representações do real, mas como ferramentas para a investigação do social e da produção do imaginário. Essa perspectiva permite analisar as imagens em *Maus* como documentos históricos que carregam consigo a memória individual e coletiva do Holocausto. Um dos aspectos centrais da análise é a escolha de animais para representar diferentes nacionalidades em *Maus*. Galdino se concentra nas figuras dos ratos (judeus), buscando desvendar o universo simbólico que permeia essa escolha. Partindo dos estudos de Robert Darnton (1986), em “O grande massacre dos gatos”, a pesquisa explora a construção de uma metáfora visual da opressão e do sofrimento.

Para Galdino (2012), a literatura de testemunho, presente também em *Maus*, é passível de ser realizada mesmo sobre aqueles eventos mais traumáticos, a exemplo do Holocausto. É interessante notar que o autor parte de uma perspectiva em que as HQ são uma forma de literatura, e não uma linguagem própria em si. A HQ é destacada por sua habilidade de construir diversas representações que formam o imaginário do Holocausto e da identidade judaica. O texto ressalta a tensão entre significações presentes na obra e outros discursos que legitimam ou negam o genocídio, destacando a urgência de preservar a memória do Holocausto diante do aumento do revisionismo. O autor enfatiza a importância de revisitar a Segunda Guerra Mundial e o Holocausto, não apenas pelo impacto histórico, mas pela necessidade contínua de discutir e prevenir tais atrocidades.

A dissertação de mestrado intitulada “Dimensões do Eu Contemporâneo nos Quadrinhos Autobiográficos”, defendida por Clívia Ramiro no Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo em 2014, examina as configurações do “eu” nas narrativas autobiográficas em quadrinhos, especialmente nas obras *Maus* (2009), de Art Spiegelman, e “Memória de Elefante” (2010), de Caeto (Ramiro, 2014, p. 1). O objetivo central da pesquisa é analisar as formas como essas Histórias em Quadrinhos exploram as dimensões de subjetivação e dessubjetivação, revelando um “eu” que se expressa e se dissolve ao se confrontar com questões de identidade pessoal e social.

Para alcançar esse objetivo, Ramiro (2014) utiliza uma metodologia que combina análises analíticas e comparativas. O método analítico concentra-se nas particularidades formais e narrativas das Histórias em Quadrinhos autobiográficas, enquanto o método comparativo busca identificar como a identidade e os conflitos individuais emergem na narrativa gráfica contemporânea. A dissertação propõe que os quadrinhos autobiográficos são uma forma estética singular, em que a síntese entre imagem e texto potencializa a representação de um eu fragmentado e multifacetado, o que permite aos autores expressarem as dinâmicas de sua identidade em meio a críticas sociais.

Entre os principais conceitos que fundamentam a pesquisa, destacam-se a subjetivação e a dessubjetivação, abordadas através da figura do narrador autobiográfico que resiste aos dispositivos de opressão na contemporaneidade, moldando a própria subjetividade a partir da narrativa (Ramiro, 2014). Em *Maus*, por exemplo, Spiegelman utiliza o zoomorfismo para representar a desumanização das personagens em uma linguagem simbólica que permite ao leitor interpretar a brutalidade do Holocausto e seus efeitos na formação do sujeito (Ramiro, 2014). Já em “Memória de Elefante”, Caeto lida com questões de exclusão social e pessoal, criando uma narrativa onde o “eu” enfrenta a desintegração familiar e as desigualdades urbanas, o que fortalece a subjetivação como uma resposta ao apagamento imposto pela sociedade (Ramiro, 2014). Além disso, o conceito de “não-lugares do eu” revela como esses quadrinhos representam um eu que se dissolve em espaços de transição e fragmentação, uma característica essencial da narrativa contemporânea.

A fundamentação teórica se apoia em autores que discutem a autobiografia, a subjetivação e a linguagem dos quadrinhos. Philippe Lejeune (2008), com suas teorias sobre o pacto autobiográfico, oferece uma base para entender a identificação entre autor, narrador e personagem, e para diferenciar autobiografia de outras narrativas do eu. Giorgio Agamben (2007a; 2007b; 2008a; 2008b; 2010) contribui com a análise da subjetivação e dessubjetivação, fornecendo uma visão crítica sobre as marcas de identidade que se rarefazem no eu contemporâneo. As ideias de Lúcia Santaella (2012), Will Eisner (2001; 2005) e Scott McCloud (2004; 2006) sobre a linguagem dos quadrinhos são utilizadas para investigar a integração entre imagem e texto, essencial para capturar as múltiplas camadas da narrativa gráfica e permitir que o leitor acesse uma variedade de significados. Por fim, Tzvetan Todorov (1982) e Walter Benjamin (1994) aprofundam a discussão sobre narrativa e memória, relevantes para interpretar como as Histórias em Quadrinhos transmitem experiências individuais que dialogam com eventos históricos e sociais traumáticos.

A pesquisa de Clívia Ramiro evidencia, assim, como as autobiografias em quadrinhos podem ser analisadas como representações complexas e inovadoras do “eu” contemporâneo, desafiando os limites entre o pessoal e o coletivo e entre a realidade e a ficção. A dissertação demonstra que as obras analisadas não apenas documentam histórias individuais, mas também exploram os traumas e as resistências do sujeito em uma sociedade marcada por constantes transformações identitárias e culturais.

Por sua vez, Michelle dos Santos, em artigo publicado na revista de humanidades *Mneme*, intitulado “A poética do detalhe em ‘Maus’ e ‘Persépolis’: autoritarismo, resistência & quadrinhos”, centra-se em como a resistência contra regimes autoritários é representada nas obras *Maus*, de Art Spiegelman e “*Persépolis*”, de Marjane Satrapi. O texto faz parte do Dossiê História e Imagem, publicado em 2012. A revista está inserida na área de Ciências Humanas, sendo um periódico da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

A autora utiliza como palavras-chave para seu trabalho os termos repressão, resistência, detalhes e quadrinhos. Tem como objetivo discutir como as HQ *Maus* e “*Persépolis*” proliferam imagens de resistência. Para tal, articula o conceito de “poética do detalhe”, noção criada por Beatriz Sarlo (2007), que designa o deslocamento da história social e cultural para o cotidiano. Assim, busca identificar os processos de luta por sobrevivência física e espiritual, na particularidade das personagens dessas histórias.

A abordagem que a autora usa é principalmente qualitativa e se baseia em uma análise textual detalhada das obras referenciadas. Ela utiliza um método interdisciplinar que incorpora elementos da teoria literária, estudos de resistência e história social e cultural. Santos (2012) se apoia em James C. Scott (1995) e as maneiras cotidianas de resistência em lutas desiguais, além da já mencionada “poética do detalhe”, de Beatriz Sarlo (2007). Essa junção permite uma leitura cuidadosa dos elementos da história que não são tão evidentes a um olhar casual. Ela enfatiza como as personagens principais resistem através de coisas comuns e detalhes aparentemente insignificantes. Destaca citação de Scott (1995), que aponta quais elementos compõem essa resistência cotidiana e velada, como as trocas de favores, o corpo mole na realização de trabalhos forçados, a dissimulação, dentre outros.

A autora enfatiza como, em contraste com as movimentações coletivas significativas, os métodos de resistência mais individuais e subjetivos ganham formas distintas nessas histórias. Além disso, busca compreender a importância dos testemunhos e das experiências pessoais como fontes históricas e literárias, demonstrando como esses relatos foram reconhecidos e apreciados na literatura e na historiografia. Finaliza seu texto com uma citação

emblemática de Michel Foucault: “se só há poder, há só resistência” – citação que condensa de forma esplêndida a discussão de seu artigo.

“Narrar o inenarrável; representar o irrepresentável: os limites de representações de Auschwitz aos olhos de Art Spiegelman e Primo Levi” foi um artigo publicado por Maria Visconti, na revista *Temporalidades* como artigo livre, em 2019. A revista está inserida na área de Ciências Humanas, sendo um periódico do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais. O artigo se concentra nas dificuldades e limitações de narrar o indizível dos campos de concentração nazistas, tendo em vista as diferentes abordagens utilizadas por Primo Levi (1988; 2016) e Art Spiegelman (2009) nas suas respectivas obras.

A autora utiliza como palavras-chave para seu trabalho os termos representação, Primo Levi e *Maus*. Tem como objetivo analisar os conceitos de representação e de narrativa através da produção literária de Primo Levi e da HQ *Maus*. Dessa forma, busca compreender como se dá a construção da noção dos limites da representação e da ineficiência da linguagem para narrar os traumas do Holocausto. Mobiliza os conceitos de representação e narrativa a partir dos autores Hayden White (1992), Carlo Ginzburg (2001), Roger Chartier (2002), Hannah Arendt (1989; 2008) e Seyla Benhabib (1994).

A metodologia utilizada no artigo é comparativa e analítica. As autoras empregam uma abordagem qualitativa para analisar as obras “É isto um homem?” (1988) e “Afogados e Sobreviventes” (2016) de Primo Levi, em contraste com a *graphic novel Maus*, de Art Spiegelman.

A autora trabalha em seu texto as táticas e esquemas de sobrevivência utilizados por Vladek Spiegelman e Primo Levi – como o suborno, a construção de *bunkers*, o trânsito entre diferentes locais e sujeitos – para evitar a quase que inevitável extinção de suas vidas. Compara as narrativas e chega à conclusão de que, em ambos os formatos literários, há a dificuldade de representar e tornar presente o Holocausto. Em contrapartida, a própria colocação traz uma consideração de Hayden White de que, para ele, “[...] o Holocausto não é mais irrepresentável do que qualquer outro evento na história humana” (Visconti, 2019, p. 662), chegando ao novo entendimento de que as narrativas analisadas mostram precisamente aquilo que deveriam.

Visconti (2019) finaliza seu texto em concordância com White (1992), e reflete que é necessário que sempre falemos sobre eventos traumáticos, seja para confrontá-los e/ou, de alguma forma, aprender com esses testemunhos que são, por assim dizer, aquilo que foi possível reconstruir da forma que deveriam ser.

O artigo “Holocausto em ‘*Maus*’: tema e universo fraturantes em HQ”, publicado por Anna Maria Ribeiro F. M. da Costa, Rosemar Eurico Coenga e Fabiano Tadeu Grazioli, na

Revista de Letras, periódico da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, faz parte do Dossiê: “Temas fraturantes no livro infantil e juvenil contemporâneo”, lançado em 2021.

Os autores utilizam como palavras-chave para seu trabalho os termos Holocausto, Histórias em Quadrinhos, tema fraturante, literatura e história, e têm como objetivo discutir o Holocausto a partir de *Maus*. Para tal, utilizam como referencial autores que trabalham com literatura e literatura infantil: Bajour (2012), Coelho (2008), Colomer (2003; 2017), dentre outros; e com Bauman (1998), Chalhoub e Pereira (1998) e Guterman (2020) para fundamentarem seu entendimento do Holocausto.

O referencial teórico utilizado pelos autores sustenta que os temas fraturantes são aqueles que abordam assuntos delicados e controversos, que incluem morte, violência sexual, discriminação racial e de gênero, homoafetividade, guerra, entre outros episódios traumáticos, os quais são, muitas vezes, evitados na educação básica e formal, ainda que essenciais para a discussão do mundo. É interessante notar que a discussão é realizada na dualidade “literatura x temas fraturantes”, ou seja, as HQ são classificadas como um tipo de literatura, só que não textual.

A discussão da temática dos temas fraturantes na literatura juvenil se dá devido à observação dos pesquisadores de uma tendência dos professores e professoras dos ensinos fundamental e médio em evitarem temas tabus em sala de aula. Os autores utilizam como metodologia uma análise bibliográfica, explorando o universo teórico e conceitual em torno dos temas fraturantes, e têm como resultados de sua pesquisa o entendimento de que o Holocausto pode ser narrado pela HQ *Maus*, pois ela é “[...] pautada em argumentações históricas e ficcionais” (Costa; Coenga; Grazioli, 2021, p. 84); e que a temática faz parte de uma tendência contemporânea em que os temas fraturantes têm obtido cada vez mais espaço devido à procura por se conhecerem melhor os horrores do Holocausto. Os autores justificam a relevância da utilização da HQ na abordagem do tema fraturante, devido as suas possibilidades didático-pedagógicas e a interação entre Literatura e História presente na HQ, além de uma suposta mediação do conhecimento histórico com a cultura juvenil, possibilitada pela linguagem acessível de *Maus*.

Seguindo adiante, no artigo intitulado “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”, publicado em 2012 por Larissa Silva Nascimento e Michelle Santos, na revista Cordis, periódico vinculado ao Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, as autoras utilizam como palavras-chave para seu trabalho os termos Holocausto, Imagem, Texto, Realidade e Ficção. O artigo

tem como objetivo investigar a tradição imagética presente nas representações do Holocausto, visitando também a discussão entre realidade e ficção nas obras *Maus* (2005), de Art Spiegelman, e “Os emigrantes” (2009), de W. G. Sebald.

A discussão principal gira em torno da valorização das narrativas literárias sobre o Holocausto, a partir de uma autenticação proporcionada pelas imagens. Para tal, as autoras utilizam uma metodologia comparativa entre as obras referidas, buscando demonstrar como a incorporação de imagens possibilita uma autorização – uma maior veracidade – das narrativas literárias. Nascimento e Santos (2012) destacam que a imagem, especialmente a fotografia, adquire um imediatismo e uma autoridade superiores aos relatos verbais na transmissão dos horrores do Holocausto, ampliando as fronteiras da representação ao dialogarem diretamente com o texto escrito.

Art Spiegelman utiliza fotografias no estilo do início do Século XX, em preto e branco, evocando uma vertente documental que remete aos primórdios da fotografia (Nascimento; Santos, 2012). Esse recurso imagético intensifica a interação entre imagem e palavra, ampliando as possibilidades de representação dos horrores do Holocausto e criando um “efeito de real” que legitima a narrativa e promove uma experiência sensório-perceptiva imersiva para o leitor. Além disso, ao inserir fotografias como a imagem de seu pai em uniforme de Auschwitz, Spiegelman questiona as fronteiras entre realidade e ficção, um traço que sugere a complexidade e a ambiguidade do testemunho histórico, problematizando a veracidade do registro visual e da memória (Nascimento; Santos, 2012)

Da mesma forma, em “Os Emigrantes”, Sebald utiliza fotografias de diários, mapas e retratos dos referentes humanos de suas personagens (Nascimento; Santos, 2012) para criar uma sensação documental, mesclando ficção com elementos de verdade biográfica. As fotografias servem como âncoras visuais para a narrativa em uma semelhança de realidade, apesar da natureza fictícia das histórias. Essa técnica não apenas acrescenta profundidade à narrativa, mas também desafia o leitor a considerar a natureza construída da memória histórica.

A integração de imagens com texto em *Maus* e “Os Emigrantes” não apenas enriquece a narrativa, mas também desafia noções tradicionais de representação histórica. Ao mesclar (ou borrar) realidade e ficção, Spiegelman e Sebald abrem novos caminhos para compreender e retratar as complexidades do Holocausto. Dessa forma, Nascimento e Santos demonstram como a interação de diferentes mídias pode criar representações de eventos históricos, capturando tanto as dimensões emocionais quanto as ditas factuais do Holocausto.

Ao seu turno, o artigo de Carlos Eduardo de Araujo Placido, intitulado “Os traumas transgeracionais em ‘*Maus*’: a história de um sobrevivente”, tem como objetivo analisar a

representação dos traumas transgeracionais em *Maus*, utilizando como fundamento teórico os autores Milunescu (2016), Jawaid (2018), Azevedo (2019) e Reis (2019). O texto foi publicado em 2022 na revista *Antares: Letras e Humanidades*, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul. Placido (2022) utiliza como palavras-chave os termos: “*Maus*: a história de um sobrevivente”, “Romance gráfico”, “Art Spiegelman” e “Narrativa sequencial”.

Segundo o autor, traumas transgeracionais são difíceis de serem diagnosticados, dando-nos uma dimensão de que se trata de um conjunto de patologias. Esses traumas estão associados a traumas adquiridos pelos genitores dos pacientes (Placido, 2022). Dizem respeito à transmissão de um certo trauma dentro de um núcleo familiar ou comunitário, comumente sendo um processo a envolver mais de uma geração dessas famílias e/ou comunidades.

Placido (2022) analisa que, em *Maus*, esses traumas podem ser percebidos não apenas no espaço narrativo da história, mas também nas atitudes e pensamentos das personagens. E identifica na metanarrativa a possibilidade que o autor encontrou para relatar as histórias do Holocausto.

A pesquisa adota uma abordagem literária, analisando a obra de Spiegelman através da identificação e interpretação das características dos traumas transgeracionais e suas representações no contexto do pós-trauma vivido pelos sobreviventes da Segunda Guerra Mundial. Essa transmissão de traumas inclui uma série de características emocionais e comportamentais, como culpa, luto, raiva e uma sensação de desesperança. A análise é baseada em teorias de transformação e mudança psíquica, com referências a autores como Jung (2020) e estudos sobre estresse pós-traumático.

Ancorado em estudos sob a psique humana, Placido (2022) identifica em Vladek traços que o permitem identificar esses traumas, a exemplo da evitação de temas, do revivescimento de situações, a hiperexcitação, o entorpecimento e, principalmente, a culpa do sobrevivente – conceitos e termos que o autor trabalha ancorado na Associação Americana de Psiquiatria.

Por fim, a dissertação de mestrado intitulada “Reinvenção de Identidades: A Construção das Identidades de Judeus e Nazistas na Obra ‘*Maus*’, de Art Spiegelman”, defendida por Cláudio da Costa Barroso Neto no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), em 2012, analisa como *Maus* articula discursos de identidade e memória por meio da representação zoomórfica dos personagens. O estudo examina as estratégias de Spiegelman ao reconstruir as identidades de judeus e nazistas, retratando os primeiros como ratos e os segundos como gatos, além de outros grupos, como poloneses não-judeus e americanos, respectivamente representados como porcos e cães

(Barroso Neto, 2012). A pesquisa busca compreender como essa representação gráfica e simbólica contribui para a construção identitária e para a reflexão sobre a memória do Holocausto.

A metodologia empregada pelo autor é baseada na Nova História Cultural, privilegiando uma análise crítica e histórica dos quadrinhos como documentos visuais e textuais, considerados fontes de pesquisa e análise cultural. Nessa abordagem, Barroso Neto (2012) explora as intersecções entre discurso, identidade e memória, observando as formas como *Maus* representa as experiências de opressão e a reconstrução das identidades de suas personagens. A pesquisa considera, assim, a narrativa gráfica de Spiegelman como um meio de revelar os processos de subjetivação e de resistência identitária dos judeus durante o Holocausto, especialmente por meio da representação de seu pai, Vladek Spiegelman, como sobrevivente e narrador indireto da história (Barroso Neto, 2012).

Os principais conceitos que embasam a pesquisa são retirados de teorias sobre identidade e representação, poder e memória. Inspirando-se em Stuart Hall (2000), Barroso Neto (2012) trabalha a identidade como um processo em constante construção e transformação, em que os personagens de *Maus* refletem a fragmentação e fluidez da identidade judaica em um contexto de extrema violência e exclusão. As noções de discurso e poder, baseadas nos estudos de Michel Foucault (2007), permitem ao autor examinar como as representações da identidade judaica são moldadas e controladas pelos discursos opressores da época nazista, destacando a resistência das personagens ao enfrentarem esses estigmas.

A perspectiva de memória cultural, fundamentada em Ecléa Bosi (1994), oferece um quadro teórico para analisar como *Maus* incorpora memórias individuais e coletivas sobre o Holocausto, possibilitando ao leitor uma imersão no trauma e na sobrevivência das personagens, cuja experiência se relaciona tanto com a memória pessoal de Vladek quanto com a memória coletiva dos judeus.

Além das referências a Hall, Foucault e Bosi, a dissertação recorre a Roger Chartier (1988), cuja teoria sobre apropriação e práticas culturais ajuda a contextualizar as escolhas estilísticas de Spiegelman na composição de sua narrativa gráfica. Ao representar personagens zoomórficos e articular texto e imagem, *Maus* adota uma linguagem híbrida que desafia as convenções da representação histórica, evidenciando como as Histórias em Quadrinhos podem funcionar como importantes dispositivos culturais para a análise da memória e da identidade.

Assim, a pesquisa de Barroso Neto contribui para a compreensão de *Maus* como uma obra de relevância cultural e histórica, que não apenas narra a experiência do Holocausto, mas também reflete sobre a construção e reconstrução das identidades em um contexto de violência

e trauma, possibilitando uma nova leitura dos processos de memória e identidade no campo das narrativas gráficas (Barroso Neto, 2012).

Dessa forma, algumas observações são necessárias após a apresentação desse cenário bibliográfico. Em primeiro lugar, esta pesquisa se diferencia das analisadas anteriormente sobre *Maus* e/ou diferentes movimentos políticos ideológicos representados nos quadrinhos. A especificidade temática e o objeto de estudo constituem uma das principais diferenças, uma vez que nossa pesquisa está centrada na representação do fascismo em *Maus*.

Outras pesquisas, como as de Gustavo Borges Teles (2016) e Isadora Klein Wenzel (2023), abordam diferentes contextos e ideologias, a exemplo do (anti)comunismo nos quadrinhos de Superman e Batman, ou versam sobre o uso pedagógico da HQ para discutir autoritarismo e holocausto.

A metodologia adotada também é uma distinção significativa. Investigamos os elementos gráficos e narrativos da obra, em contraste com métodos que focam em análises pedagógicas, literárias de testemunho ou de memória e trauma. De toda sorte, essas pesquisas contribuem enormemente para este trabalho, tendo em vista que fornecem uma base teórica robusta e diversas metodologias que podem ser adaptadas e aplicadas para enriquecer a análise específica das representações do fascismo em *Maus*, permitindo um diálogo acadêmico produtivo e a construção de uma análise mais profunda e fundamentada.

O conceito de representação desenvolvido por Roger Chartier (1988; 1991; 2011) e utilizado por Teles (2016) fornece uma base teórica sólida para a análise das narrativas visuais e textuais de *Maus*. A perspicácia demonstrada por Wenzel (2023) no uso de quadrinhos como ferramentas pedagógicas para discutir temas complexos pode ser adotada em nossa pesquisa. Ademais, a exploração de temas como memória e trauma, por Fabiano Andrade Curi (2009) e Victor V. de Barros Correia (2017), ajuda na leitura da relação entre Holocausto e as representações do fascismo.

Esse conjunto de estudos oferece uma variedade de metodologias e abordagens conceituais que, ao serem integradas, ampliam a análise das representações do fascismo e de suas nuances visuais e textuais em *Maus*. Com isso, esta pesquisa não apenas preenche uma lacuna específica, mas também se ancora em um campo de estudos consolidado, que fortalece e aprofunda a compreensão das dinâmicas culturais e políticas articuladas pela linguagem dos quadrinhos. Ademais, a contextualização histórica e literária de *Maus* presente nesses estudos insere a obra em um cenário mais amplo de produções sobre o Holocausto, enriquecendo as bases desta análise.

Em síntese, embora o presente estudo se destaque por sua especificidade temática, ele se fundamenta nas contribuições teóricas e metodológicas de pesquisas anteriores, proporcionando uma compreensão mais aprofundada das representações do fascismo na HQ *Maus*.

3 TEORIAS EM DIÁLOGO: QUADRINHOS, REPRESENTAÇÕES E FASCISMO

No entendimento de que o quadro teórico são as lentes sob as quais enxergamos nosso problema de pesquisa, é essencial que realizemos uma elaboração acerca dos conceitos que nos guiam nesta pesquisa. Primeiro, a memória, seus quadros sociais e as lentes que guiam nosso olhar pelos relatos de Vladek, seguidos pelas representações, a cultura visual (como área e conceito) e seus modos de ver e traduzir; segundo, o fascismo, nosso objeto de pesquisa. Isso porque se entende que o fascismo ali está representado em ações, palavras, modos de ser, ver e interpretar o mundo através de personagens construídas por um autor distante no tempo e que, portanto, exprime nelas também, segundo as próprias lentes, as ações e ideias que são lidas neste trabalho como fascistas.

3.1 MEMÓRIA, REPRESENTAÇÃO, QUADRINHOS E CULTURA VISUAL¹¹

No contexto da narrativa histórica que *Maus* proporciona, a interação entre as representações do fascismo e as memórias individuais e coletivas molda não apenas a compreensão do passado, mas também o sentido de pertencimento e identidade. A obra não apenas relata eventos históricos; ela tece uma tapeçaria complexa que se conecta intimamente com a construção da identidade das personagens e, por extensão, dos leitores; portanto, a memória é fenômeno constituinte também do sentimento de identidade.

Aqui o sentimento de identidade está sendo tomado no seu sentido mais superficial, mas que nos basta no momento, que é o sentido da imagem de si, para si e para os

¹¹ Parte da discussão sobre a intersecção da Memória e Cultura visual nas HQ foi realizada anteriormente no capítulo “Memória, História e Cultura Visual: um diálogo a partir de Maus de Art Spiegelman” do livro “Quadrinhos, Comunicação & Entremeios: diálogos possíveis”, produção da Oficina Invisível de Investigação em Quadrinhos (PPGCOM – UFC), à qual somos gratos por todas as correções e sugestões oferecidas, que nos deram a oportunidade de aprimorar esta seção.

outros. Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros (Pollak, 1992, p. 5).

Segundo Pollak (1992, p. 4) “[...] já temos uma primeira caracterização, aproximada, do fenômeno da memória. A *memória é seletiva*. Nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado”. O autor traduz o pensamento de que, no que tange às memórias individuais e coletivas de grupos específicos, a memória recordada é ou será aquela que exprime os acontecimentos que tiveram real importância para aqueles indivíduos que lembram ou que herdaram aquelas lembranças.

A compreensão da memória coletiva é fundamental para analisar como os seres humanos atribuem significados aos eventos passados, e como esses significados são moldados e transmitidos ao longo do tempo, permitindo que seus leitores atribuam novos significados e significações aos quadros visualizados e às narrativas e memórias ali contidas, com base em seus esquemas de percepção e nos seus quadros sociais da memória (Halbwachs, 1990).

Nesse sentido, Maurice Halbwachs é um dos principais autores quando se fala em memória coletiva, e nos oferece uma compreensão da memória a partir de sua interação com o ambiente externo aos sujeitos. A noção de “quadros sociais da memória” refere-se aos contextos sociais e culturais nos quais a memória é construída, mantida e transmitida. Eles são os espaços sociais nos quais as experiências individuais são moldadas e reinterpretadas por meio das interações sociais e das relações com outras pessoas. Já os “esquemas de percepção” podem ser lidos como as lentes pelas quais os indivíduos percebem o mundo. Ambos são conceitos centrais na teoria sobre a memória coletiva.

Deste modo, para falar sobre memória coletiva, é incontornável pensar na contribuição de Halbwachs, que afirma ser importante estabelecer pontos de contato entre a memória individual e a memória coletiva para a possibilidade de se construir uma narrativa significativa. Ademais, as pesquisadoras Mona Cleide Farias e Maria Leandra Bizello expandem essa ideia e nos lembram que a memória coletiva é um dispositivo de conhecimento que permite desmembrar conteúdos, informações e construir conhecimento, representando-o por meio de linguagens e dentro de uma dinâmica cultural (Farias; Bizello, 2016)

Quando falamos em construção de uma memória individual e coletiva, estamos de acordo com Bosi (1994, p. 55), que formula: “Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho.” Para ela, a memória é um processo socialmente construído,

influenciado por diversos fatores, como experiências passadas, valores culturais e narrativas coletivas. Dessa forma, a “verdade” pode variar de acordo com as “lentes” que cada um atribui às memórias mobilizadas.

E continua: “A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual” (Bosi, 1994, p. 55). Para a autora, assim como nós nos transformamos no tempo que separa a memória e o tempo das lembranças, essas mesmas lembranças são também alteradas pelas nossas novas percepções e valores. Segundo a frase comumente atribuída a Heráclito, ninguém pode entrar duas vezes no mesmo rio, pois, quando nele se entra novamente, o rio e os sujeitos que nele adentram já não são os mesmos de outrora.

A relação intrínseca entre memória e representação emerge como um eixo central de análise. Entendendo a memória como um fenômeno socialmente construído, no qual as lembranças são moldadas por interações sociais, influências culturais e experiências coletivas, torna-se essencial explorar como essas memórias são acessadas e representadas. A representação desempenha um papel crucial no entendimento dessas memórias: ela não apenas documenta visual e textualmente eventos históricos, mas age como um meio de tradução e interpretação. As escolhas estilísticas, as metáforas visuais e os diálogos presentes em *Maus* não são meramente um registro, mas representações permeadas pela subjetividade do autor e pela filtragem das suas lembranças paternas.

A representação como conceito (Chartier, 1991) pode ser entendida como um dos resultados da chamada crise epistemológica da História, em que a discussão sobre o saber e o discurso histórico tomam as rédeas da produção historiográfica entre 1980 e os anos 2000. Chartier (1991) explora a complexa relação entre representações, apropriações e práticas culturais, e argumenta que as representações coletivas são fundamentais para a compreensão das identidades sociais, uma vez que essas representações não apenas refletem a organização social, mas também a moldam.

A apropriação, por sua vez, é vista como o processo pelo qual os indivíduos ou grupos se apropriam de textos e discursos, conferindo-lhes novos significados e usos que variam conforme o contexto histórico e social. As práticas culturais, portanto, são o resultado da interação dinâmica entre representações e apropriações, revelando como os textos são lidos e reinterpretados em diferentes comunidades. Chartier (1991) enfatiza que a análise histórica deve considerar essas práticas culturais em toda a sua complexidade, reconhecendo a pluralidade de interpretações e a capacidade criativa dos agentes sociais.

Historiadores como Hayden White (2018), Michel de Certeau (2000) e o próprio Chartier (1991) entendiam que o conhecimento histórico difundido seria uma representação da história, mas nunca a verdadeira história, pois o passado não poderia mais ser acessado. Dessa forma, indo de encontro ao discurso hegemônico, defendido em grande medida por Carlo Ginzburg (2001) e seu método de investigação indiciária, baseado na colheita e interpretação de sinais que permitem a reconstrução de uma história factível, defendem que toda a história, em certa medida, é também ficção, narrativa. Dessa forma, a história não seria muito diferente da literatura, e a aceitação dessas narrativas depende em grande medida da capacidade de narrar do historiador.

[...] não faz sentido caracterizar algumas representações como ‘verdadeiras’ e outras como ‘meras ficções’, devemos compreender a representação em torno de questões que envolvem o poder e a linguagem, ou seja, elas devem ser pensadas em paralelo com as práticas sociais. Devemos assim superar a ilusão de que é possível transcender as representações, pois elas não são verdadeiras nem falsas, elas ocupam o intervalo entre a presença e a ausência (Santos, 2014, p. 44).

A autora ressalta que rotular algumas representações como “verdadeiras” e outras como “meras ficções” é simplista e inadequado. Em vez disso, ela sugere que devemos analisar as representações no contexto mais amplo das relações de poder e da linguagem, reconhecendo que estão intrinsecamente ligadas às práticas sociais. Ao enfatizar a relação entre representação, poder e linguagem, Santos (2014) nos lembra que as representações não são neutras; elas são construídas e influenciadas por dinâmicas de poder e pelo uso da linguagem como uma ferramenta de controle e influência. Isso nos leva a compreender que as representações não devem ser vistas como simples reflexos da realidade, mas sim como construções que refletem interesses, perspectivas e agendas específicas.

A ideia de que as representações ocupam o “intervalo entre a presença e a ausência” sugere que elas não são nem totalmente verdadeiras, nem completamente falsas, mas sim mediadoras entre diferentes formas de conhecimento e experiência. Elas estão situadas em um espaço ambíguo onde a realidade e a ficção se entrelaçam, e onde múltiplas interpretações e significados podem coexistir. Portanto, Santos (2014) nos instiga a superar a noção simplista de verdade contra ficção e a reconhecer a complexidade das representações como produtos de contextos sociais, políticos e culturais específicos. Isso nos leva a adotar uma abordagem mais crítica e reflexiva em relação às representações, considerando não apenas o que está sendo representado, mas também quem está fazendo a representação, com que propósito e com quais consequências.

Seguindo essa lógica, Dominique Santos (2014), a partir da leitura de Jodelet (2001), destaca que as representações sociais se interessam por compreender como os grupos sociais constroem e interpretam as representações do mundo em que vivem. Nesse sentido, recupera a discussão acerca da narrativa histórica e a literatura, dizendo que:

Talvez estas diferenças entre história e literatura possam ser sintetizadas no fato de que o historiador *representa* acontecimentos que não dependem **exclusivamente** de sua consciência para ter existência, ou seja, que puderam ser percebidos por outros seres humanos que os presenciaram no momento em que ocorreram, ao passo que o literato tem a permissão discursiva para inventar situações e personagens que não apresentem a mínima intenção de ter referência no mundo empírico (Santos, 2014, p. 39).

Barros (2005) faz um mapeamento do conceito de representação, com o objetivo de subsidiar a reflexão historiográfica acerca do conceito aqui tratado. O que nos interessa em seu texto está na discussão da problemática da representação para a teoria da história, em que é sugerida uma forma de compreensão e operação da representação.

As representações podem ainda ser apropriadas ou impregnadas de uma direção socialmente motivada, situação que remete a outro conceito fundamental para a História Cultural, que é o de “ideologia”. A Ideologia, de fato, é produzida a partir da interação de subconjuntos coerentes de representações e de comportamentos que passam a reger as atitudes e as tomadas de posição dos homens nos seus inter-relacionamentos sociais e políticos (Barros, 2005, p. 137).

A interação entre representações e comportamentos desencadeia a formação de atitudes e posicionamentos individuais nos contextos sociais e políticos. Em síntese, a ideologia transcende à mera abstração intelectual, manifestando-se como um conjunto vivo de crenças, valores e práticas que orientam as interações humanas numa comunidade ou sociedade específica.

Assim, Barros (2005) nos convoca a refletir sobre a centralidade das representações na construção e perpetuação da ideologia, e a reconhecer que esta última é um fenômeno profundamente enraizado na cultura e na história de um grupo humano determinado. Tal perspectiva nos leva a compreender que as representações não são passivas reflexões da realidade, mas sim instrumentos ativos na forja e na perpetuação de sistemas de crenças e valores que delineiam a vida social e política. É a ideologia que determina como as representações são elaboradas e organizadas para alcançar ou reforçar objetivos predefinidos, destacando assim a complexidade e a influência mútua entre representações e ideologia na tessitura do tecido social.

As representações culturais e a ideologia são conceitos intrinsecamente ligados, como

Barros (2005) sugere, e podem ser observadas na análise de regimes autoritários, como o fascismo. A ideologia fascista, ao promover uma visão intolerante e repressiva, busca apropriar-se de representações culturais para reforçar sua hegemonia. Esse processo é evidenciado na maneira como o fascismo lida com a oposição e a crítica, procurando suprimir a diversidade de pensamento e manter um controle rígido sobre as expressões sociais e políticas. Assim, a ideologia não apenas molda as representações, mas também é moldada por elas, num ciclo contínuo que sustenta o poder de regimes autoritários e limita a liberdade de expressão e a pluralidade ideológica.

Roger Chartier (1988) lembra que a representação é resultado da recepção social dada pela coletividade; dessa forma, as representações agiriam como geradoras de um mundo social. Entendimento similar ao de Jacques Le Goff (1994, p. 11), para quem o campo das representações “[...] engloba todas e quaisquer traduções mentais de uma realidade exterior percebida”. Portanto, para a compreensão do significado de qualquer representação, é exigido o entendimento das intenções e códigos da representação per si, demonstrando a intrincada relação com a ideologia.

As ideias de Chartier e Le Goff convergem ao destacar que as representações não são meras cópias da realidade, mas sim construções sociais ativas na formação do mundo em que vivemos. Além de traduções mentais da realidade externa, as representações são produtos da cultura e da história carregados de intenções e códigos que moldam nossa percepção de mundo.

Compreender o significado de uma representação exige, portanto, um mergulho no contexto social e cultural em que foi criada. Desvendar seus códigos e intenções nos permite entender como ela contribui para a construção da realidade social, moldando identidades, valores e relações de poder. Ao analisarmos criticamente as representações presentes em nossa sociedade, podemos identificar seus mecanismos de influência e questionar os valores e ideologias que elas transmitem.

Para estabelecer uma ponte entre o entendimento do significado das representações e sua manifestação na arte sequencial, é crucial reconhecer que os símbolos e as imagens utilizados nas Histórias em Quadrinhos não surgem de um vácuo cultural. Eles são moldados por e, ao mesmo tempo, contribuem para a formação do tecido social em que estão inseridos. Dessa forma, a análise das representações nos quadrinhos requer não apenas uma compreensão das intenções dos autores e do contexto em que a obra foi criada, mas também um olhar crítico sobre como esses elementos visuais e narrativos perpetuam ou contestam as ideologias dominantes. Portanto, ao decifrar os códigos presentes nas HQ, revelamos não apenas histórias, mas também as construções sociais que elas ajudam a moldar e as relações de poder que elas

refletem ou subvertem.

A sequência de imagens e símbolos carregados de significado intrínseco configuram uma linguagem própria: a Arte Sequencial (1999). Em termos simples, podemos compreendê-la como a arte de construir narrativas através de imagens e palavras. A narrativa, por sua vez, assume o papel de elemento fundamental para que a combinação de “imagens e palavras” se transforme em uma História em Quadrinhos. Tal qual o cinema, o jornal e a música, os quadrinhos se caracterizam como uma linguagem multifacetada e autônoma (Ramos, 2019).

A configuração geral da revista de quadrinhos apresenta uma sobreposição de palavra e imagem, e, assim, é preciso que o leitor exerça as suas habilidades interpretativas, visuais e verbais. As regências da arte (por exemplo, perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (por exemplo, gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente. A leitura da revista em quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual (Eisner, 1999, p. 8).

Scott McCloud (2004, p. 09), buscando aprimorar a definição de Will Eisner, propõe uma nova formulação para quadrinhos: “Imagens justapostas em sequência deliberada, com o objetivo de transmitir informações e/ou provocar uma resposta no leitor”. Essa definição concisa e elucidativa destaca dois elementos centrais da linguagem em quadrinhos: a narrativa visual e a intenção comunicativa. McCloud enfatiza a relevância da disposição sequencial das imagens, que guia a leitura e constrói a história. Essa sucessão de acontecimentos cuidadosamente planejados é essencial para a narrativa dos quadrinhos, por guiar o fluxo de leitura e influenciar a interpretação do leitor. Destaca ainda que a natureza comunicativa dos quadrinhos não se trata apenas de uma sucessão de imagens, mas de uma forma de expressão que visa a transmitir mensagens, contar histórias e evocar emoções no público.

Essa definição amplia a compreensão dos quadrinhos como uma forma de arte e comunicação altamente sofisticada. Além disso, ressalta a importância da intencionalidade por trás da criação de quadrinhos, em que cada imagem e sua disposição são cuidadosamente selecionadas para alcançar um determinado efeito no espectador. Como dito por Ramos (2019, p. 19) “Quem produz a obra tem uma intenção ao escrevê-la”.

Ao explorar as páginas de uma revista em quadrinhos, o leitor se depara com uma interação complexa entre diferentes elementos narrativos, em que cada característica contribui para a construção da narrativa de maneira complementar. A leitura de uma revista em quadrinhos não é apenas um ato de decodificação visual, mas também um exercício intelectual que demanda análise crítica e sensibilidade estética. O leitor é desafiado a interpretar não apenas o que é mostrado nas imagens, mas também como é apresentado através do texto, gestos das

personagens e composição visual das cenas (Ramos, 2019). Essa interação dinâmica entre elementos estéticos e narrativos enriquece a experiência de leitura e permite ao leitor explorar novas camadas de significado em cada página.

Portanto, a leitura de uma revista em quadrinhos é um processo ativo e envolvente pelo qual o leitor é convidado a participar da construção e interpretação da narrativa. Assim, as HQ se destacam como uma linguagem que desafia as convenções tradicionais e amplia os horizontes da expressão criativa. Gestos e trejeitos das personagens, por exemplo, podem transmitir nuances emocionais e comunicativas que enriquecem a compreensão da história. O simples ato de sorrir ou franzir a testa pode adicionar camadas de significado a uma cena, oferecendo visões sutis sobre as emoções das personagens. Os efeitos sonoros escritos – as onomatopeias, presentes em alguns títulos –, como “BOOM” ou “POW”, adicionam uma dimensão auditiva à narrativa, permitindo que os leitores imaginem o som da ação que está ocorrendo na página. Esses elementos sonoros não apenas tornam a experiência mais imersiva, mas também contribuem para o ritmo e o tom da história. Como observado por Eisner (2005), Ramos (2019) e Cirne (1975), os efeitos sonoros nas HQ são uma ferramenta poderosa para evocar emoções e transmitir ação de forma dinâmica. “As Histórias em Quadrinhos representam aspectos da oralidade e reúnem os principais elementos narrativos, apresentados com o auxílio de convenções que formam o que estamos chamando de linguagem dos quadrinhos” (Ramos, 2019, p. 18).

Uma distinção importante entre as HQ e outras formas de mídias visuais, como cinema ou televisão, é o nível de interação exigido do leitor. Enquanto o cinema e a televisão são mídias predominantemente passivas, cujo espectador é guiado pela direção e pela edição do filme, as HQ demandam uma participação ativa por parte do leitor. Este último tem o controle sobre o ritmo da leitura, podendo voltar e revisitar painéis anteriores, explorar detalhes visuais e interpretar a história de acordo com a própria vontade. Vergueiro (2006) destaca a importância da composição visual das HQ, incluindo a disposição dos quadros, o uso de tamanhos e formas variadas e a escolha de ângulos de visão. Tais elementos influenciam a fluidez narrativa e podem ser usados para enfatizar temas, ideias e até mesmo a “atmosfera” da cena.

As HQ caracterizam-se predominantemente como uma forma de narrativa verbo-visual (Ramos, 2019). Seus quadros isolados não possuem um sentido global autônomo; portanto, a compreensão da HQ como um todo exige a assimilação de sua lógica narrativa. Esse processo ultrapassa a linearidade dos textos tradicionais, permitindo ao leitor uma experiência diferenciada por meio da combinação entre elementos visuais e verbais, como expressões faciais, gestos, ações, diálogos e pensamentos das personagens, além da composição da cena

tanto dentro quanto fora dos quadros. Dessa maneira, as HQ empregam um conjunto específico de recursos que possibilitam a construção da sua lógica narrativa (Eisner, 1999; Acevedo, 1990).

A organização mental desses elementos por parte do leitor dá forma a uma narrativa significativa, ancorada nos quadros sociais da memória, ou seja, nas experiências e referências culturais preexistentes dos sujeitos receptores. Nesse sentido, Douglas Kellner (2001) enfatiza que produtos midiáticos, como as HQ, não são meramente veículos neutros ou simples formas de entretenimento, mas produções culturais complexas que articulam discursos sociais e políticos. Como parte da indústria cultural, as HQ operam como interfaces em que relações de poder e conflitos sociais são expressos, seja reforçando ideologias dominantes, seja contestando-as (Kellner, 2001). Essa perspectiva evidencia o potencial das HQ como meio de expressão de narrativas que dialogam com questões contemporâneas, abordando desde estruturas de dominação até discursos de resistência.

Diante desse contexto, as HQ transitam por diversos campos do saber, sendo um deles o da cultura visual, que se ocupa da análise de eventos visuais nos quais o espectador busca informações, significados ou prazer por meio de tecnologias visuais. Nicholas Mirzoeff (1999) define a cultura visual como um campo que examina eventos visuais mediados por aparatos projetados para serem vistos ou para ampliar a percepção visual, abrangendo desde a pintura a óleo até a televisão e a *internet*. Nessa perspectiva, as HQ podem ser compreendidas como uma forma de “tecnologia visual”, pois são concebidas para serem lidas e interpretadas a partir de múltiplas dimensões e perspectivas.

Além disso, a cultura visual não se restringe à análise da arte ou da cultura popular, mas se estende à interpretação crítica de imagens e do visual em geral, como apontado por Raimundo Martins (2006, p. 78). Essa abordagem busca compreender os significados e prazeres que emergem da interação entre os consumidores e os produtos visuais. Para Mirzoeff (1999, p. 3),

Visual culture is concerned with visual events in which information, meaning or pleasure is sought by the consumer in an interface with visual technology. By visual technology, I mean any form of apparatus designed either to be looked at or to enhance natural vision, from oil painting to television and the Internet¹².

¹² A cultura visual se preocupa com eventos visuais nos quais o consumidor busca informações, significado ou prazer por meio de uma interação com tecnologia visual. Por tecnologia visual, entendo qualquer forma de dispositivo projetado seja para ser observado ou para aprimorar a visão natural, desde pintura a óleo até televisão e a Internet (tradução nossa).

Com base nessa definição, é possível situar as HQ no âmbito da cultura visual, pois se configuram como artefatos culturais que combinam imagem e texto, promovendo uma experiência interativa e multimodal para seus leitores.

No que tange à relação entre cultura visual e interpretação das imagens, Charles Monteiro (2013) apresenta um levantamento bibliográfico relevante para a pesquisa com fontes visuais, destacando autores fundamentais no desenvolvimento do campo. Mitchell (2002) compreende a visão como um fenômeno socialmente construído, situado dentro de contextos culturais específicos. Mirzoeff (1999) aponta o deslocamento do foco das pesquisas em cultura visual para os processos de apropriação e uso das imagens na sociedade. Martins (2006) concebe a cultura visual como um campo transdisciplinar e transmetodológico, enquanto Knauss (2006) e Monteiro (2008) contribuem para o entendimento das imagens como artefatos culturais que possibilitam a reconstituição da história de grupos sociais.

Knauss (2006) argumenta que os significados das imagens não estão contidos nelas próprias, mas emergem das relações humanas que atravessam sua produção e recepção. Assim, as imagens possuem um significado no momento de sua criação e outro quando são lidas e reinterpretadas. Essa concepção converge com a perspectiva de Kellner (2001), que destaca a recepção como um processo ativo, no qual os consumidores ressignificam os conteúdos midiáticos a partir de suas experiências e ideologias. Dessa forma, as HQ não apenas refletem discursos culturais e políticos, mas também participam ativamente da construção de subjetividades e das disputas simbólicas que caracterizam as sociedades contemporâneas.

Por outro lado, o campo da História Visual organiza-se como um dos domínios da história, e tem a visualidade como problemática principal, em que se discutem as relações entre imagem e poder e os sentidos sociais nela inseridos. Situa-se três itinerários: o visual, o visível e a visão. Meneses (2005) considera que esses itinerários são de fundamental importância para balizar futuras contribuições ao campo, e que a visualidade situa-se nas esferas de poder e do controle social. Isso é, do ver e ser visto, do dar-se a ver ou não dar-se a ver, da visibilidade e da invisibilidade. Permite-se, assim, problematizar o olhar e os modos de ver. Já Monteiro (2013, p. 14) afirma: “Assim, por meio da análise das imagens, também é possível melhor entender as mudanças e transformações por que passaram os diferentes grupos sociais”.

Diante do exposto, os estudos sobre a cultura visual permitem uma análise crítica da arte, da imagem e do visual, envolvendo a interpretação das relações sociais construídas em torno do olhar e dos modos de ver. A História Visual, por sua vez, concentra-se nas relações entre imagem e poder, discutindo os sentidos sociais inseridos nas imagens.

Buscamos demonstrar que, não só a partir de *Maus*, mas das HQ de um modo geral, é possível transitar entre diferentes conceitos a partir de uma epistemologia fundada na História Cultural – mas não só a partir dela. Nesse sentido, ao se considerar o entrelaçamento entre memória, visualidades e representações, torna-se possível compreender como a leitura das imagens opera um agenciamento por parte do leitor. A partir da internalização de conceitos, ideias e noções veiculadas pelas obras, o sujeito leitor passa a mobilizar essas referências em sua forma de interpretar o mundo, incorporando-as tanto em suas experiências cotidianas quanto na constituição de novas leituras, sob o prisma dessas visualidades compartilhadas.

3.2 FASCISMO

Segundo Robert O. Paxton (2023), o fascismo tem data oficial de nascimento. Ele se refere à reunião, em Milão, no ano de 1919, de Mussolini e cerca de cem adeptos, onde fora criado o movimento *Fasci di Combattimento*. Meses depois, o fascismo irrompeu na história com uma de suas características que iria se manter até os dias atuais, a oposição ferrenha ao socialismo e aos ideais de esquerda, materializada naquele momento por meio de um ataque ao “jornal socialista *Avanti*, em Milão” (Paxton, 2023, p. 22).

Do outro lado do Atlântico Norte, na década de 1930, fortalecia-se nos Estados Unidos da América o movimento *America First* (Stanley, 2022), de ideais similares às fascistas. Em seu livro “Como funciona o Fascismo, a política do ‘nós’ e ‘eles’”, Jason Stanley (2022) tem como principal interesse a política fascista, sobretudo o destrinchamento de suas táticas para a tomada do poder nas ditas democracias mundo afora. Chama a atenção a seguinte passagem de seu texto: “A política fascista não conduz necessariamente a um estado explicitamente fascista, mas é perigosa de qualquer maneira” (Stanley, 2022, p. 14). É necessário concordar que recentes experiências históricas no Brasil, nos Estados Unidos, na Hungria, na Itália e na Ucrânia, dentre outros, fortalecem exponencialmente essa tese.

Mas de onde surgem esses ideais? Até então, o termo “fascismo” era disputado por diferentes movimentos políticos entre o fim do século XIX e o início do século XX. É verdade que, na Itália de Mussolini, o termo fascismo fora tomado de assalto dos movimentos populares de esquerda, pegando de surpresa os teóricos socialistas que acreditavam que, com a crise dos estados liberais capitalistas, crise essa que já se provou cíclica e inerente ao modo de produção

canibal do capitalismo, seria o socialismo a direcionar o descontentamento e angústia dos trabalhadores e dos extratos médios da sociedade (Paxton, 2023; Adorno, 2020). Mas, essa massa descontente seria atraída por um outro discurso, de fácil adesão, de nós contra eles, e da volta a um pretenso passado glorioso.

Mas, e nos Estados Unidos, o termo chega a ser utilizado? A qual passado ele se remete? Ainda que a resposta para essa pergunta seja não, e ainda que o Estado não seja fascista, ao menos assumidamente, a implementação, o encorajamento e a perpetração de políticas de divisão – sintoma mais marcante do fascismo, segundo Stanley (2022) –, assim como a desumanização de grupos minoritários, a limpeza étnica etc., são elementos que nos permitem afirmar que nos EUA, antes mesmo de existir o movimento político chamado fascismo, já existia uma configuração política e social apontando para esse caminho.

Eco (2018) argumenta que o fascismo não é uma ideologia bem definida, mas sim uma colagem de diversas ideias filosóficas e políticas, ainda que contraditórias. Em sua percepção, é possível falar do fascismo sob diversos prismas, porque ele se adapta a diferentes contextos históricos e sociais, haja vista que possui diversas características, a saber: culto à tradição; rejeição à modernidade e à discordância; obsessão por uma narrativa, pela conspiração e eleição de um inimigo; ação pela ação; apelo às classes médias frustradas; racismo; xenofobia; desprezo pelos fracos; militarização da sociedade; e culto ao líder.

Eco (2018) nos convida a enxergar o fascismo não como uma ideologia monolítica e coerente, mas como um conjunto de características e tendências que podem se manifestar de maneiras diversas, adaptando-se aos contextos históricos e sociais específicos. O fascismo pode surgir em diferentes lugares e momentos, assumindo características particulares que refletem as condições políticas, econômicas e culturais locais. Por exemplo, enquanto em alguns contextos o fascismo pode se manifestar por meio de um nacionalismo extremado e xenofóbico, em outros, ele pode surgir como uma reação à crise econômica, explorando o descontentamento das classes médias e operárias.

A ênfase de Eco na diversidade de características do fascismo nos ajuda a compreender a complexidade dessa ideologia e suas raízes profundas na psicologia coletiva e na dinâmica social. Ademais, “[...] o termo ‘fascismo’ adapta-se a tudo porque é possível eliminar de um regime fascista um ou mais aspectos, e ele continuará sempre a ser reconhecido como fascista” (Eco, 2018, p. 34). Cabe pontuar que ele não deve ser enxergado por uma ótica purista, conceitualmente falando, como se houvesse uma lista de características a serem cumpridas, mas deve ser analisado de forma mais flexível e contextual. Por essa ótica, não existiria um fascismo

contemporâneo ou neofascismo. Na verdade, afirma Eco (2018), existiria um fascismo eterno que está sujeito a mudanças no cenário político e social, isto é, a complexidades e nuances do mundo moderno.

A presença de líderes populistas, a propagação de discursos nacionalistas inflamados e a deterioração das instituições democráticas são apenas alguns dos sinais apontados por Eco como indicativos de uma tendência fascista em ascensão. Esses elementos não são características isoladas, mas partes de um padrão mais amplo de comportamento e ideologia que ecoam os princípios fundamentais do fascismo, tais como o culto à liderança carismática, a busca por um inimigo comum e a rejeição da pluralidade democrática.

Nessa perspectiva, Silva (2008) defende que a tese de universalidade do fascismo vai de encontro às proposições que entendem as experiências alemã e italiana como fenômenos exclusivos daqueles contextos. Para o autor,

[...] os fascismos enquanto regimes autoritários antiliberais, antidemocráticos e anti-socialistas possuiriam suas próprias especificidades nacionais, suas histórias específicas, que, por sua vez, não descaracterizariam a universalidade e autonomia do fenômeno ante outras formas de autoritarismo (ditadura, bonapartismo e ditaduras militares) (Silva, 2008, p. 118).

Silva (2008) sugere uma compreensão do fascismo como um fenômeno multifacetado, cujas características podem variar segundo o contexto histórico e nacional em que se desenvolvem. Ao reconhecer as especificidades nacionais dos fascismos, Silva indica que esses regimes não são simplesmente réplicas uns dos outros, mas sim produtos de condições históricas, culturais e políticas particulares em cada país onde emergiram. Ao destacar a “universalidade e autonomia” do fascismo em relação a outras formas de autoritarismo, Silva sugere que o fascismo possui uma identidade própria e uma dinâmica interna distinta que o diferencia de outras formas de governo autoritário.

Isso implica que, embora possam existir semelhanças e paralelos entre o fascismo e outras formas de autoritarismo, o fascismo mantém sua singularidade como fenômeno político. A reflexão destaca a necessidade de reconhecer tanto as especificidades nacionais quanto as características compartilhadas dos fascismos como regimes autoritários. [...] o ressurgimento do fascismo como movimento de massas em países com a França, Itália, Federação Russa ou na própria Alemanha obrigou os pesquisadores a rever as análises do fascismo que o vinculavam diretamente à conjuntura do pós-Primeira Guerra Mundial. [...] começou a abrir espaço para análises mais conceituais, onde o fenômeno fascista surge como uma possibilidade da moderna sociedade de massas, e não apenas de um período histórico determinado e já findo da aventura humana (Silva, 2008, p. 113).

Visão que também é compartilhada por Paxton (2023, p. 41), quando diz que “Precisamos de um termo genérico para o que é um fenômeno geral; na verdade, a novidade política mais importante do século XX: um movimento popular contra a esquerda e contra o

individualismo liberal”. Na mais recente edição do seu livro, “A anatomia do Fascismo”, Paxton realiza um grande esforço para delinear e dar ao fascismo uma definição:

O fascismo tem que ser definido como uma forma de comportamento político marcada por uma preocupação obsessiva com a decadência e a humilhação da comunidade, vista como vítimas, e por cultos compensatórios da unidade, da energia e da pureza, nas quais um partido de base popular formado por militantes nacionalistas engajados, operando em cooperação desconfortável, mas eficaz, com as elites tradicionais, repudia as liberdades democráticas e passa a perseguir objetivos de limpeza étnica e expansão externa por meio de uma violência redentora e sem estar submetido a restrições éticas ou legais de qualquer natureza (Paxton, 2023, p. 378).

O autor nos oferece uma visão sobre as motivações, dinâmicas e perigos inerentes ao fascismo como um fenômeno político e social. Destaca a natureza obsessiva do fascismo, que se baseia na ideia de uma comunidade que se sente decadente e humilhada buscando resgatar sua suposta grandeza por meio de cultos compensatórios. Ele também ressalta a importância da colaboração entre um partido de base popular e as elites tradicionais, evidenciando as complexas relações de poder subjacentes ao fascismo.

O fascismo, em sua essência, tece um paradoxo: clama por ordem e segurança, mas o faz por meio do caos e da violência. Ao desprezar as liberdades democráticas e abraçar a “violência redentora”, como bem definiu o autor, revela sua face autoritária e antidemocrática. Disfarça-se como redenção, prometendo salvar a nação de seus males; mas seus métodos são brutais: intimidação, perseguição étnica e expansão territorial, tudo sem qualquer consideração por ética ou lei.

É nesse ponto que reside a grande contradição: como medir algo tão avesso à razão e à ética com ferramentas que ele mesmo despreza? Adorno (2020) é categórico: tentar mensurar o fascismo por tais parâmetros é tolice. Ele se ergue justamente nas brechas daquilo que se tenta impor como normas. Sua análise serve como um lembrete: o fascismo não é apenas uma ideologia política, mas sim uma ameaça à liberdade, à dignidade humana e à própria ordem democrática. A mera possibilidade de ascensão de um regime de extrema-direita expõe a falha inerente à democracia liberal.

Embora Adorno não tenha testemunhado as transformações sociais e políticas posteriores ao Século XX, sua análise continua relevante devido ao caráter estrutural e filosófico de suas observações sobre o fascismo e o radicalismo de direita. Adorno forneceu um arcabouço teórico que transcende os contextos históricos específicos, tratando de fenômenos como autoritarismo, conformismo social e manipulação ideológica, que são elementos centrais na discussão sobre fascismo.

No neoliberalismo, as desigualdades socioeconômicas exacerbadas, a fragmentação social e a alienação individual são características que ecoam os princípios do fascismo. O neoliberalismo, ao promover uma cultura de individualismo e competitividade desenfreada, pode alimentar sentimentos de ressentimento, ansiedade e medo, explorados por movimentos políticos de extrema-direita. Além disso, a concentração de riqueza e poder nas mãos de uma elite econômica mina a democracia e cria condições propícias para o surgimento de líderes autoritários que prometem soluções simplistas e autoritárias para problemas complexos.

Ouve-se com muita frequência, em relação a essas categorias como ‘os eternamente incorrigíveis’ e outros fraseados de consolo, a afirmação de que haveria em toda democracia algo como um resíduo de incorrigíveis ou de idiotas, uma assim chamada *lunatic fringe*, como dizem nos Estados Unidos. E, quando se diz isso, há aí um certo consolo quietista burguês. Creio que a isso só se pode responder: claro que em toda assim chamada democracia do mundo observa-se algo desse tipo, com intensidade variada, mas somente enquanto expressão de que a democracia, no que concerne ao conteúdo (o conteúdo socioeconômico), até hoje não se concretizou real e totalmente em nenhum lugar, tendo permanecido como algo formal. E, nesse sentido, poderíamos caracterizar os movimentos fascistas como as feridas, as cicatrizes de uma democracia que até hoje ainda não faz justiça a seu próprio conceito (Adorno, 2020, p. 50).

O teórico alemão alerta para não subestimar a persistência do fascismo no contexto contemporâneo, mesmo que ele se apresente de formas diferentes do passado. O fascismo pode se manifestar não apenas em partidos políticos abertamente fascistas, mas também em movimentos e discursos que promovem a exclusão, o preconceito e a intolerância. Em vez de vê-lo como um evento político isolado, Adorno (2020) o interpreta como um sintoma das crises e contradições que caracterizaram o Século XX, uma consequência direta da modernidade e das complexidades do sistema capitalista.

Dessa maneira, o neoliberalismo, ao propagar a lógica do mercado como única solução para os problemas da sociedade, cria um vácuo simbólico e ideológico. Essa desestruturação das instituições tradicionais, aliada à crescente desigualdade social e à sensação de insegurança, abre caminho para a proliferação de ideologias autoritárias e xenofóbicas.

Feitas essas considerações, entende-se que a relevância da pesquisa sobre as representações do fascismo é uma necessidade diante de sua possibilidade de ressurgimento na contemporaneidade. Segundo o pesquisador do fascismo Fábio Querido (2023), em consonância com pensadores como Adorno (2020) e Benjamin (1994), o fascismo não é simplesmente um acidente histórico, mas uma manifestação intrínseca das possibilidades de uma ordem social que, apesar de mudanças em seu regime político e dinâmica cultural, mantém sua essência.

Inclusive, Querido (2023) sustenta que os fundamentos sociais do fascismo continuam presentes no contexto do neoliberalismo, em que os nexos entre economia, sociedade e psicologia estruturam a persistência fascista como um modo latente de enfrentar as contradições do capitalismo. Sob essa luz, o autor entende que o fascismo emerge “[...] como sintoma de uma razão que ainda não se realizou plenamente” (Querido, 2023, p. 329). Portanto, é essencial considerar tanto os traços compartilhados quanto as particularidades individuais de tal fenômeno, a fim de o compreendermos de maneira mais abrangente e completa.

É importante salientar que esses autores foram de grande ajuda na análise de *Maus*, pois ofereceram ferramentas teóricas para entender as múltiplas camadas de significado relacionadas ao fascismo. Eles revelaram as complexidades e as nuances das representações fascistas existentes na obra. Tais autores foram escolhidos por suas contribuições distintas. Por exemplo, Paxton (2023) forneceu uma base histórica e política; Adorno (2020), uma análise psicológica; e Eco (2018), uma compreensão cultural e simbólica. Juntos, proporcionaram uma abordagem interdisciplinar que enriqueceu nossa leitura de *Maus*.

Além da análise de *Maus*, este trabalho tem também o dever social de contribuir para o entendimento do contexto social e político vivido no Brasil na contemporaneidade, e busca ajudar na compreensão e divulgação dessas estratégias subterrâneas utilizadas por movimentos de extrema direita que se valem da desinformação, do revisionismo histórico e da manipulação emocional para promover ideologias autoritárias. Através de uma análise crítica e fundamentada, podemos desmascarar os mecanismos pelos quais esses movimentos se infiltram nas esferas políticas e culturais, perpetuando narrativas que favorecem a intolerância e a violência. Assim, nossa pesquisa não apenas desvenda as complexidades das representações do fascismo em uma obra específica, mas também oferece ferramentas para que, em nosso cotidiano, possamos identificar e refutar determinadas práticas e representações.

4 ONDE MEUS PROBLEMAS COMEÇARAM: *MAUS*

Este capítulo propõe uma análise detalhada de “*Maus*: a história de um sobrevivente”, com o objetivo de explorar as camadas representacionais e os elementos de apropriação cultural e memorial presentes na obra. Essa análise é central para compreendermos como a narrativa gráfica se configura como veículo de memória e prática cultural, interligando experiências pessoais de trauma com memórias coletivas do Holocausto.

Aqui, buscamos estabelecer uma discussão que transcende a superfície narrativa, aprofundando-nos nas edições da obra – tanto as publicações originais quanto as brasileiras, com suas nuances e adaptações, incluindo diferenças significativas, como o uso de notas explicativas e simulações de sotaque em personagens. Essa comparação fornece um panorama sobre como *Maus* foi recebido em contextos diversos, refletindo as complexidades da transmissão cultural da memória.

À luz da perspectiva teórica de Roger Chartier (1988; 1991; 2011), é necessário considerar *Maus* não apenas como uma obra sobre o Holocausto e seus traumas, mas também como uma produção aberta a diferentes apropriações, que inclui elementos para a compreensão do fascismo como fenômeno representacional. Maurice Halbwachs (1990) dialoga com as representações ao tratar a memória coletiva como um fenômeno social que é moldado por estruturas e quadros sociais. Ele argumenta que a memória não é um simples repositório de fatos, mas um processo dinâmico mediado por representações simbólicas que refletem as necessidades e interesses dos grupos sociais.

Essas representações, portanto, não são neutras, mas carregam interpretações, valores e narrativas que ajudam a definir o que é lembrado e como é lembrado. Assim, as representações não são meros reflexos do passado, mas ferramentas que moldam a forma como ele é compreendido e utilizado no presente. Enfatizamos que a memória coletiva está em constante reconstrução, influenciada pelas condições sociais do momento; portanto, a leitura dos elementos fascistas é uma apropriação possível que realizamos a partir de nossos repertórios histórico e cultural.

Este capítulo, então, delineia o processo pelo qual a obra de Spiegelman (1987; 1995) se torna objeto de uma prática intelectual que permite ao pesquisador abordar a HQ em suas múltiplas camadas de significado. Através da tríade teórica de Chartier – representação, apropriação e prática –, exploramos como *Maus* pode ser compreendida não só como uma

história sobre a *Shoá* e as memórias de Vladek, mas também como um campo de significações onde o fascismo emerge como um subtexto latente, oferecendo uma contribuição singular para a narrativa da memória.

Dessa forma, buscamos demonstrar como as representações do fascismo são construídas a partir de uma interação entre as memórias individuais (como as de Vladek Spiegelman) e os quadros sociais da memória que circunscrevem essas experiências. A linguagem metafórica antropomórfica utilizada por Spiegelman – judeus como ratos, nazistas como gatos, poloneses como porcos etc¹³. – traduz visualmente as hierarquias e violências impostas pelo regime fascista. Esse recurso não apenas organiza a memória coletiva, mas também estabelece um diálogo com o público contemporâneo, conectando o passado traumático da *Shoá* com preocupações presentes sobre identidade, violência e resistência.

Assim, além da análise das sequências imagéticas, recorreremos às entrevistas e reflexões de Spiegelman, sobretudo aquelas presentes em “*MetaMaus*” (2022), por meio das quais o autor expõe seus processos criativos e os dilemas pessoais e éticos que permearam a construção de *Maus*. Essas reflexões ampliaram a compreensão da obra como um espaço em que a arte se torna uma poderosa ferramenta de resistência e crítica, não apenas para narrar eventos do passado, mas também para provocar o leitor a refletir sobre os desafios políticos e culturais que ainda perduram.

4.1 ANTES DE MAUS – PRENÚNCIO

A construção de “*Maus: a história de um sobrevivente*” não pode ser dissociada da trajetória pessoal de seu autor, Art Spiegelman, cujas vivências e memórias familiares moldaram profundamente a concepção da obra. Spiegelman nasceu em Estocolmo, na Suécia, em 15 de fevereiro de 1948, filho de Anja e Vladek Spiegelman, judeus poloneses e sobreviventes da *Shoá*. Essa origem familiar, marcada pelo trauma da Segunda Guerra Mundial e dos campos de concentração, influenciaria profundamente sua obra.

¹³ A linguagem metafórica antropomórfica de *Maus* traduz visualmente as hierarquias e violências do fascismo, baseando-se em estereótipos nazistas e diferenciações étnico-políticas. Como observado pelo Prof. Ricardo Jorge de Lucena Lucas na ocasião da defesa desta dissertação, poucos estudos citam *Katz*, releitura de Ilan Manouach que substitui todas as personagens por gatos, desestabilizando a simbologia original proposta por Art Spiegelman. Essa intervenção homogeneiza as representações, questionando a rigidez de essências grupais. Pedro Moura (2012) destaca que, mesmo marginalizada por disputas judiciais (que levaram à destruição da maioria dos exemplares), *Katz* força uma releitura crítica das dinâmicas de poder em *Maus*, evidenciando que a representação nunca é neutra: ao eliminar distinções zoopolíticas, a obra revela como a violência transcende categorias simplistas, desafiando a naturalização de identidades.

Sua infância foi marcada pela convivência com uma comunidade composta majoritariamente por sobreviventes da *Shoá* e suas famílias que, através de laços profundos e experiências compartilhadas, configuravam uma espécie de “comunidade de memória”. Esse ambiente impactou a forma como Spiegelman percebeu e interpretou os eventos traumáticos pelos quais seus pais passaram, e especialmente a complexidade do trauma transmitido entre gerações.

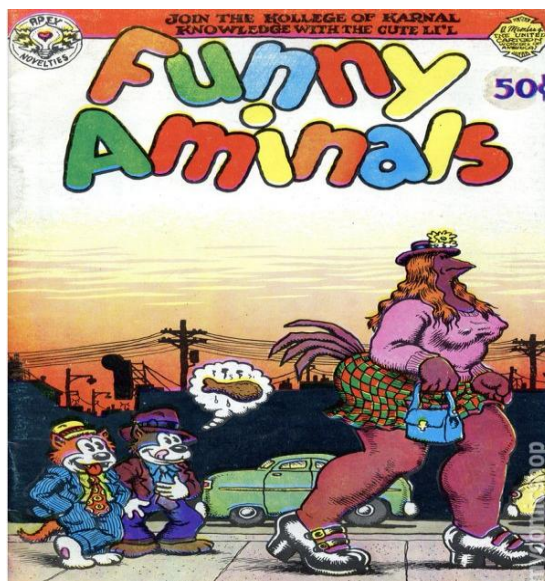
Em 1951, a família emigrou para os Estados Unidos, buscando uma nova vida e fugindo das cicatrizes do passado. Inicialmente, estabeleceu residência em Norristown, na Pensilvânia, e, posteriormente, em 1955, mudou-se para Rego Park, no Queens, em Nova York, um bairro que abrigava uma significativa comunidade de imigrantes (Spiegelman, 2022).

Spiegelman começou a publicar seus trabalhos ainda na adolescência, durante os anos 1960, em um momento em que os quadrinhos enfrentavam um período de declínio em termos de aceitação cultural e relevância artística. Segundo Witek (2007), mesmo que *Maus* não existisse, Spiegelman teria consolidado seu papel como uma figura de destaque no meio dos quadrinhos, dada a sua atuação como artista, editor e professor na área.

Entre 1963 e 1968, Spiegelman frequentou a *High School of Art and Design*, em Manhattan, demonstrando desde cedo seu interesse pelas artes. Em seguida, ingressou no *Harpur College*, onde estudou arte e filosofia. O ano de 1968 foi particularmente marcante em sua vida, com a conclusão de seus estudos e o trágico suicídio de sua mãe, Anja. Esse evento doloroso reverberaria em sua obra, especialmente em *Maus*, onde a figura materna e o impacto de sua perda são temas centrais.

Em 1972, Spiegelman iniciou as primeiras gravações de entrevistas com seu pai, Vladek, registrando suas memórias e experiências durante o Holocausto. Esse material seria a base para a criação de sua obra mais conhecida, *Maus*. A primeira aparição de *Maus* ocorreu na antologia de quadrinhos antropomórficos “*Funny Animals*” (que foi escrita erroneamente de forma intencional) (Figura 07), lançada pela *Apex Novelties* em uma versão de apenas três páginas.

Figura 07 – Capa do primeiro e único volume da “*Funny Aminals*”



Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Funny_Aminals#/media/File:Funny_Aminals_cover.jpg.

A colaboração de Spiegelman com “*Funny Aminals*” foi incentivada por Terry Zwigoff, editor da antologia, que tinha como único critério para utilização das histórias que elas utilizassem animais antropomórficos como personagens principais. Enquanto outros autores do movimento *Underground comix* exploravam temas transgressivos e tabus culturais, Spiegelman decidiu se distanciar dessas abordagens. Ele inicialmente planejou desenvolver uma narrativa sobre racismo, mas repensou a ideia, temendo que pudesse ser interpretada como uma tentativa superficial de lidar com um tema tão delicado. Eventualmente, Spiegelman utilizou a metáfora dos ratos como judeus e dos gatos como alemães, uma escolha que marcou o início do conceito que seria expandido em *Maus* (Kaplan, 2008).

Embora publicada, a versão inicial de *Maus* teve uma recepção discreta, especialmente no contexto do *Underground comix*, cujas histórias frequentemente exaltavam a quebra de tabus e a experimentação radical. Para Spiegelman, no entanto, essa primeira publicação foi um marco, pois percebeu que havia encontrado um tema que merecia ser aprofundado. Ele enxergou na narrativa uma possibilidade de trabalhar aspectos mais complexos que a proposta original da antologia:

How was “Maus” initially received? “Oh ... I don’t know” Spiegelman chuckled. “I don’t think my editor liked it very much. But editors there were just people gathering [the strips] together and bringing them to the printers. And whatever you did, they published. [...] And doing that three-page strip I realized that I had a lot of unfinished business, it was a three-page strip and there was more, much more here that I could tap back into (Kaplan, 2008, p. 140)¹⁴.

¹⁴ Texto originado de entrevista realizada por Spiegelman sobre a primeira versão de *Maus* lançada pela “*Funny Aminals*” [provavelmente das compiladas por Witek (2007)] que Arie Kaplan utiliza, no original. As referências

Um ano depois, em 1973, Spiegelman lançou “Prisioneiro do Planeta Inferno”, pela *Short Order Comix*, uma História em Quadrinhos autobiográfica que aborda seu período de internação psiquiátrica após o suicídio de sua mãe (Figura 08) e que é posteriormente integrada ao primeiro volume de *Maus* (Figura 09) demonstrando a interconexão entre suas experiências pessoais e a narrativa da história de seu pai (Spiegelman, 2022; Kaplan, 2008).

não puderam ser encontradas no texto de Kaplan (2008). **Tradução nossa:** “Como ‘Maus’ foi recebido inicialmente? ‘Ah... eu não sei’, Spiegelman riu. ‘Eu não acho que meu editor gostou muito. Mas os editores lá eram apenas pessoas que reuniam [as tiras] e as levavam para as impressoras. E qualquer coisa que você fizesse, eles publicavam. [...] E fazendo aquela tira de três páginas, percebi que tinha muitos assuntos inacabados, era uma tira de três páginas e havia muito mais aqui que eu poderia explorar’.”

Figura 08 – Prisoner On The Hell Planet



Fonte: Spiegelman (1987, p. 100).

Figura 09 – Vladek descobre sobre “Prisioneiro do Planeta Infernal”



99

Fonte: Spiegelman (1987, p. 99).

Ainda na década de 1970, Spiegelman se tornou um dos principais nomes dos quadrinhos *underground*, colaborando na criação e edição de importantes antologias¹⁵, como a “*Arcade: The Comics Revue*”, que editou junto a Bill Griffith. Essa publicação oferecia espaço

¹⁵ Segundo Arie Kaplan (2008), Spiegelman foi um pioneiro nesse tipo de publicação, que consistia em um compilado de diferentes Histórias em Quadrinhos, em vários formatos, dentro de um mesmo volume.

para artistas experimentais apresentarem trabalhos que desafiavam as convenções do mercado tradicional de quadrinhos. Posteriormente, ao lado de sua esposa Françoise Mouly, Spiegelman coeditou a revista *RAW issues*¹⁶ (1980-1991), que se tornou um marco na experimentação gráfica e narrativa. A *RAW* tinha como objetivo central elevar o *status* dos quadrinhos a um nível de seriedade literária, publicando tanto trabalhos contemporâneos quanto traduções de obras de destaque de outros países: “*Though Raw would explore the intersection between comics and other visual and literary arts, its primary intent, according to Mouly, was to show how good comics could be. Raw was meant to fight the prejudice against comics as lowbrow and ephemeral*” (Hancock, 2014, p. 1197)¹⁷.

No contexto norte-americano das décadas de 1970 e 1980, período em que Spiegelman consolidou sua trajetória como artista e quadrinista, os quadrinhos passaram a ganhar destaque como forma de contestação e crítica social em meio às transformações culturais e políticas da sociedade. Spiegelman desempenhou um papel central nesse movimento, editando e publicando em diversas revistas, incluindo a *RAW*. A revista também serviu como plataforma onde seus alunos da *New York School of Visual Arts* puderam publicar seus trabalhos (Hancock, 2014).

A *RAW* (Figura 10) destacou-se como uma publicação experimental e de alto nível, contrastando com revistas como “*Arcade*” e “*Weirdo*”, que tinham uma abordagem mais voltada para o entretenimento. A revista trouxe trabalhos inéditos de artistas emergentes e contribuiu para formar uma nova geração de quadrinistas alternativos, incluindo membros do *Collective for Living Cinema*, um grupo de vanguarda em Manhattan, onde Spiegelman também ministrava palestras sobre quadrinhos.

Apesar de aproveitar pontualmente trabalhos de veteranos do movimento *underground*, como os associados às publicações de Robert Crumb, a *RAW* se diferenciava ao ultrapassar os conteúdos tradicionais de sexo, drogas e violência, introduzindo temas mais sofisticados e narrativas gráficas inovadoras. Além disso, apresentou aos leitores norte-americanos traduções de obras internacionais de alta qualidade e reimpressões criteriosas de quadrinhos produzidos entre o início do Século XX e os anos 1940. Essa abordagem ampliou os horizontes dos quadrinhos como forma cultural e artística (Witek, 2007; Kaplan, 2008; Hancock, 2014).

¹⁶ Que pode ser traduzido como “questões brutas” e/ou “problemas não resolvidos”.

¹⁷ Tradução nossa: “Embora a *Raw* explorasse a interseção entre quadrinhos e outras artes visuais e literárias, seu objetivo principal, segundo Mouly, era mostrar o quão bons os quadrinhos poderiam ser. A *Raw* tinha como objetivo combater o preconceito contra os quadrinhos como algo de baixo nível e efêmero.”

Figura 10 – Capa da Revista *Raw* volume 1, nº 1 (julho de 1980), arte de Art Spiegelman



Fonte: <https://www.lambiek.net/magazines/raw.htm>.

Foi nesse contexto que *Maus* encontrou seu espaço inicial. A narrativa começou a ser serializada no segundo número da revista *RAW*, em 1980, e continuou até 1991. Os seis primeiros capítulos resultaram no primeiro volume do livro, publicado pela *Pantheon Books*. Posteriormente, em 1991, o segundo volume foi lançado, compilando os últimos cinco capítulos. No entanto, conforme apontam Witek (2007) e Kaplan (2008), Spiegelman enfrentou dificuldades para encontrar uma editora que aceitasse o projeto, sendo recusado por mais de 20 (vinte). As resistências estavam relacionadas à abordagem inovadora da obra, que utilizava o formato gráfico para explorar os horrores da *Shoá*, rompendo com expectativas tradicionais de linguagem e temática nos quadrinhos.

A *RAW* desempenhou um papel significativo na consolidação dos quadrinhos como forma de expressão cultural legítima. Representando um marco singular na história dos quadrinhos, a revista foi inteiramente dedicada à publicação de artistas experimentais e

inovadores. Por meio de sua curadoria editorial, Spiegelman e Mouly destacaram obras que expandiram os limites do gênero, influenciando tanto a cena artística norte-americana quanto o público internacional (Kaplan, 2008).

Ao refletir sobre seu passado em “*MetaMaus*”, Spiegelman revela como sua experiência como artista se entrelaça com as memórias familiares, e como o processo de criação de *Maus* se tornou uma forma de aproximação com a história do pai. Art teve contato com as memórias de seus pais desde muito novo, afinal, a comunidade que os cercava era majoritariamente composta por sobreviventes da *Shoá* (Spiegelman, 2022).

O julgamento de Eichmann foi uma pedra angular nessa consciência acerca daquilo que havia ocorrido com seus pais, assim como fora a pedra angular para a população geral dos Estados Unidos da América sobre os horrores da *Shoá*. O impacto do julgamento, transmitido amplamente nos anos 1960, também contribuiu para a amplificação da memória do Holocausto nos Estados Unidos e afetou a forma como Spiegelman abordaria a narrativa de seu pai, Vladek, nos anos subsequentes (Spiegelman, 2022). Essa busca por compreensão e reconexão marca o contexto de produção da obra, em que Spiegelman utiliza a linguagem dos quadrinhos para explorar questões de identidade, memória e trauma, ao mesmo tempo em que revela as nuances e os desafios de relatar eventos de tamanha magnitude por meio de uma narrativa gráfica.

4.2 PARATEXTOS

Gérard Genette (2010) define o paratexto como um tipo de transcendência textual em que títulos, subtítulos, prefácios e posfácios, notas de rodapé, capa e contracapa, orelha, epígrafe, capa e contracapa, dentre vários outros acessórios que podem incluir até mesmo outros livros, como é o caso de “*Metamaus*”, fornecem ao texto propriamente dito novas e/ou outras significações, respostas e/ou perguntas, mas que, certamente, expandem a compreensão geral das obras como um todo para seus leitores.

A inclusão de informações editoriais, como sugere Tania Regina de Luca (2020), é essencial para enriquecer a análise de uma obra. Luca propõe um conjunto de questões que auxiliam a compreensão dos aspectos pré-textuais e paratextuais, ampliando a percepção do leitor sobre o contexto de produção, tradução e recepção da obra. Perguntas como: “qual editora lançou o livro em seu país de origem?”, “qual editora o publicou no Brasil?” ou “quem realizou a tradução?”, ajudam a identificar as particularidades das edições analisadas. Ao articular essas questões ao conceito de paratexto de Genette (2010), é possível compreender como elementos como capa, prefácio e notas influenciam as expectativas e a leitura do público. No caso de

Maus, essas informações editoriais revelam escolhas que moldam a forma como a obra é acessada em diferentes contextos culturais.

A primeira parte de *Maus*, intitulada “Meu pai sangra história”, compreende os seis primeiros capítulos da obra. Antes do início da narrativa, o volume apresenta uma série de elementos pré-textuais: capa, folha de guarda, folha de rosto – que inclui uma dedicatória “para Anja” –, epígrafe e agradecimentos. Entre as pessoas mencionadas nos agradecimentos, estão amigos, familiares, Mala Spiegelman e, especialmente, Françoise Mouly, esposa de Art Spiegelman, que desempenhou um papel crucial na editoração e no desenvolvimento do projeto.

A escolha da epígrafe que abre a obra é particularmente significativa. A frase de Adolf Hitler – “Os judeus são uma raça, mas eles não são humanos” – antecipa a metáfora central da narrativa: a antropomorfização das personagens. Nas páginas iniciais (4 e 5), encontramos uma memória de infância de Art Spiegelman, quando ele brincava com amigos em Rego Park. Nesse episódio, ao reclamar com seu pai por ter sido abandonado pelos amigos, o autor introduz a rigidez emocional de Vladek, uma característica moldada por suas experiências traumáticas e que, naquele momento, era reproduzida por Art em sua interação.

Ao comparar as edições brasileiras, percebe-se que as edições publicadas pela Editora Brasiliense (1987 e 1995) se diferenciam da versão mais recente, publicada pelo selo “Quadrinhos na Cia”, da Companhia das Letras. A Companhia das Letras utiliza as orelhas do livro para destacar críticas de grandes jornais norte-americanos e incluir uma minibiografia do autor. Em contrapartida, a Brasiliense distribui essas informações de forma distinta: a biografia de Art aparece na terceira capa, enquanto a quarta capa apresenta um mapa da Polônia ocupada pela Alemanha nazista, acompanhado de um pequeno quadro que localiza a residência da família Spiegelman em Rego Park. Essas diferenças não são meramente estéticas, mas refletem abordagens editoriais distintas que moldam a percepção do leitor sobre o conteúdo e o contexto da obra.

Além disso, as edições apresentam variações no uso de notas de rodapé. A Brasiliense opta por incluí-las, oferecendo informações adicionais que auxiliam o leitor a compreender termos e contextos específicos, como gírias ou expressões culturais. Já a Companhia das Letras adota outra estratégia: traduz alguns termos diretamente ou mantém outros em sua forma original, como “*YIDS*” e “*SCHNELL*” (Figura 16), o que pode impactar a recepção da narrativa. Vale lembrar que as edições originais da *Pantheon Books* (1986 e 1991) também não incluíam notas de rodapé, reforçando que essas escolhas são adaptações ao público-alvo brasileiro.

A seguir, apresentam-se as imagens da folha de guarda (Figura 11), folha de rosto (Figura 12) e quarta capa (Figura 13) das edições analisadas.

Figura 11 – Folha de guarda do volume I de *Maus*

MAUS

A HISTÓRIA DE UM SOBREVIVENTE



art spiegelman

editora brasiliense
DIVIDINDO OPINIÕES MULTIPLICANDO CULTURA
1 9 8 7

Fonte: Spiegelman (1987).

Figura 12 – Folha de rosto

PARA ANJA

Agradeço a Ken e Flo Jacobs, Ernie Gehr, Paul Pavel, Louise Fili e Steven Heller, cuja apreciação e suporte moral ajudaram este livro a encontrar sua forma.

Agradeço a Mala Spiegelman por sua ajuda em traduzir livros e documentos poloneses e por querer que *Maus* acontecesse.

E agradeço a Françoise Mouly por sua inteligência e integridade, por suas habilidades editoriais e por seu amor.

Copyright © Art Spiegelman, 1973, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1986.

Título Original: *Maus - A Survivor's Tale*

*Published by agreement with Scott Meredith Literary Agency, Inc.,
845 Third Avenue, New York, N.Y. 10022*

Tradução: Ana Maria de Souza Bierrenbach

Copyright © da tradução: Editora Brasiliense S.A. para publicação e comercialização somente no Brasil.

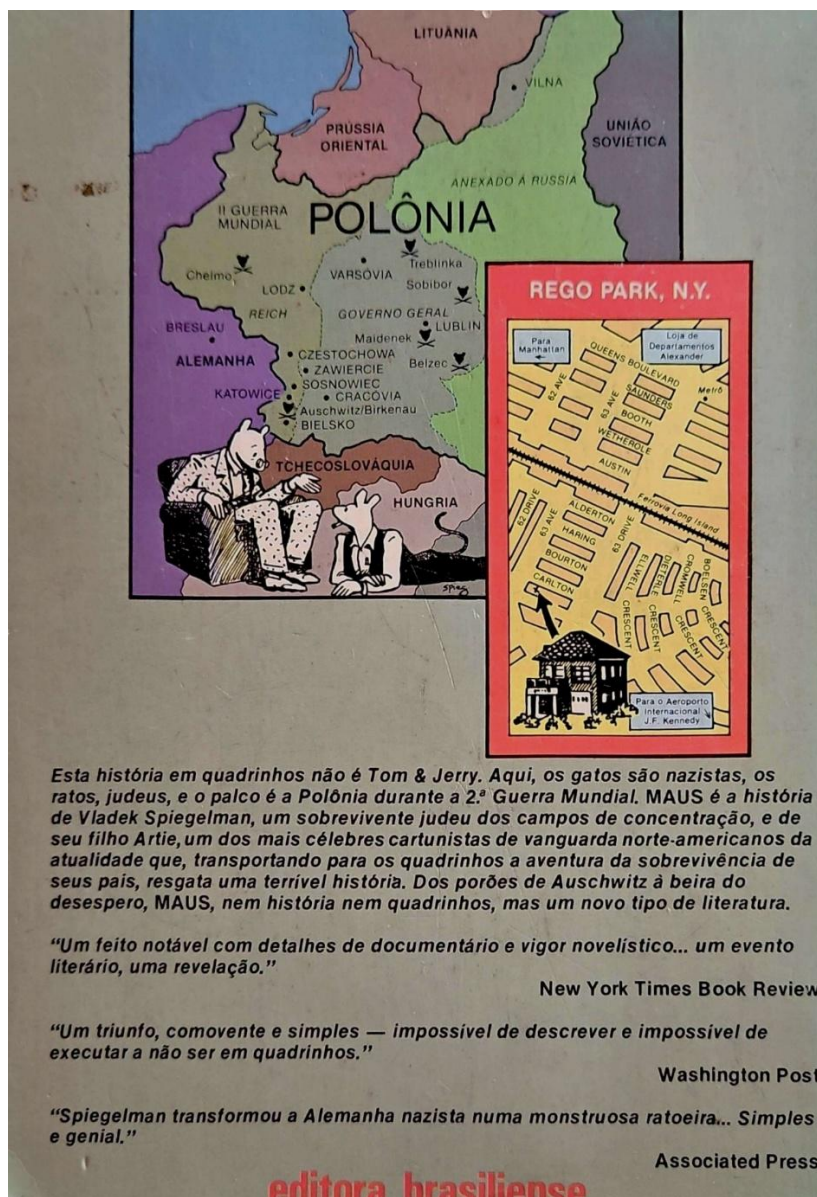
Lettering: Donizetti

Revisão: Mário Rogério Quaiato Moraes



editora brasiliense s.a.
rua da consolação, 2697
01416 - são paulo - sp.
fone (011) 280-1222
telex: 11 33271 DBLM BR

Figura 13 – Quarta capa



Fonte: Spiegelman (1987).

Após sua serialização na revista *RAW*, *Maus* foi publicada pela *Pantheon Books* em dois volumes, em 1986 e 1991. A versão brasileira lançada pela *Brasiliense* chegou ao público em 1987 e 1995, respectivamente, para o primeiro e segundo volumes. Diferentemente da *Pantheon*, que posteriormente reuniu os dois volumes em uma única edição, a *Brasiliense* não seguiu essa prática. Como mostram as Figuras 14 e 15, a *Brasiliense* optou por adicionar notas explicativas que traduziam ou explicavam termos não traduzidos do original, enquanto a versão da *Quadrinhos na Cia* optou pela tradução literal de alguns termos e pela manutenção de outros em sua forma original (Figura 16).

Outra diferença notável diz respeito ao sotaque de Vladek Spiegelman: as falas do personagem, tanto no original quanto na versão traduzida pela Cia das Letras, reproduzem a oralidade marcada por construções gramaticais incomuns e erros de concordância, como “*eu ainda estar com meu amigo Mandelbaum*” (Figura 16), “*nós estava com frio e medo*” (Figura 16), “*Auschwitz era num cidade chamado Oswiecim. Antes de guerra eu ir sempre lá vender tecidos. ... e agora, estava voltando*” (Figura 16). Essa escolha estilística reforça e evidencia sua condição de falante não nativo do inglês — ou português, no caso das traduções brasileiras.

Figura 14 – versão Pantheon



25

Fonte: Spiegelman (1995, p. 25).

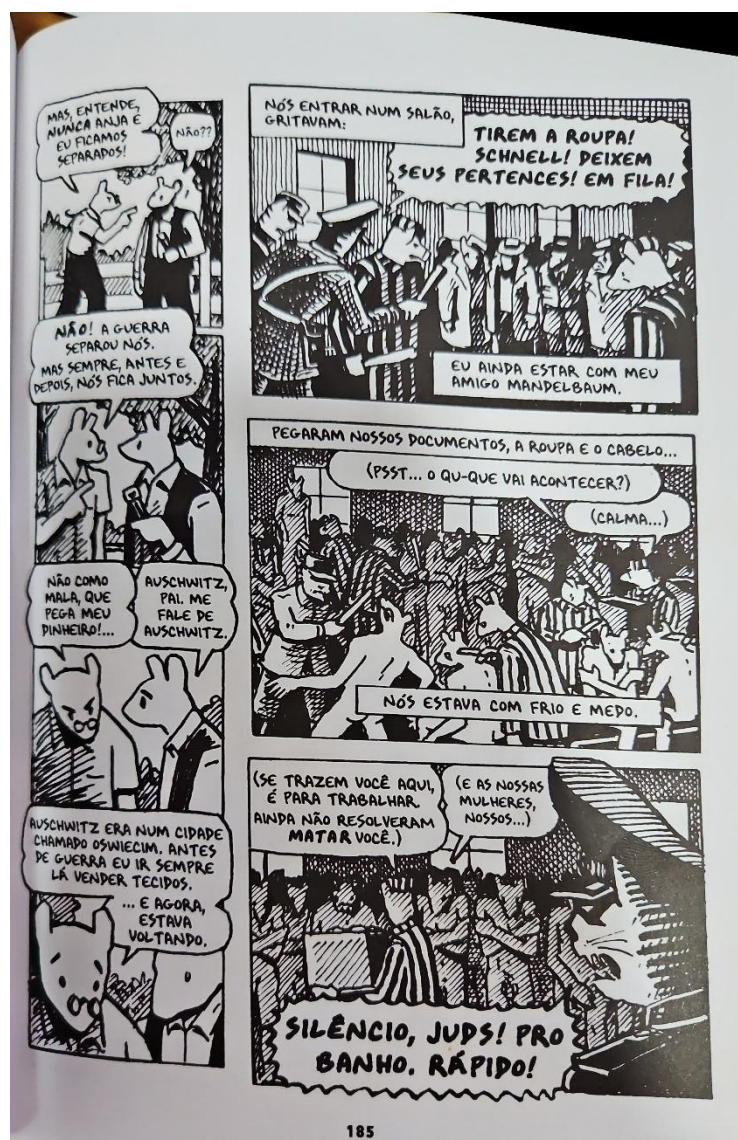
Figura 15 – versão Brasiliense



25

Fonte: Spiegelman (1995, p. 25).

Figura 16 – Versão Cia das Letras



Fonte: Spiegelman (2009, p. 185).

Ainda sobre as notas de rodapé, que são características da versão escolhida para ser analisada neste trabalho, pode-se notar a importância dessa escolha pelo tradutor. Nesse caso, o rodapé oferece ao leitor uma explicação para o termo “*pogrom*”, fundamental para compreender o contexto histórico narrado. A nota esclarece que se trata de “massacre de judeus originário da Rússia czarista” (Figura 17), o que facilita a compreensão imediata para leitores que talvez não conheçam o significado do termo ou seu peso histórico. Essa estratégia de inclusão de notas explicativas, comum na edição da Brasiliense, assume um papel essencial em um texto como *Maus*, que mistura referências culturais, históricas e linguísticas específicas. Ao oferecer informações adicionais sem interromper o fluxo da narrativa, essas notas contribuem

para ampliar o entendimento do leitor sobre as condições vividas pelos judeus no período pré-Holocausto, evidenciado na imagem pelos relatos de expulsão, violência e perseguição em diferentes regiões da Europa.

Figura 17 – Pogroms Brasiliense

Figura 18 – Pogroms Cia



33



35

Fonte: Spiegelman (1992, p. 33).

Fonte: Spiegelman (1995, p. 35)

Essas reflexões são particularmente úteis ao analisar as edições de *Maus*, pois permitem compreender como as escolhas editoriais influenciam diretamente a recepção da obra em diferentes contextos culturais. No caso das edições brasileiras, por exemplo, a inclusão de notas de rodapé na versão da Brasiliense oferece ao leitor explicações adicionais sobre termos e

conceitos culturais, enquanto a edição da Companhia das Letras opta por uma abordagem que preserva mais a literalidade do texto original. Essas diferenças evidenciam como cada editora buscou adaptar *Maus* ao público brasileiro, seja pela mediação interpretativa ou pela manutenção das nuances do idioma original, impactando a forma como a narrativa é percebida e interpretada pelos leitores.

Desde a publicação original até as versões brasileiras, nuances como o uso de notas explicativas, a tradução literal ou contextual e a simulação de sotaques evidenciam as distintas formas de recepção e apropriação cultural da obra. Sob a ótica da teoria de Roger Chartier, *Maus* deve ser compreendida não apenas como um testemunho sobre a *Shoá*, mas também como uma produção cultural aberta a diferentes interpretações, incluindo aquelas que leem o fascismo como um fenômeno representacional articulado no texto.

4.3 APROPRIAÇÕES E REPRESENTAÇÕES: O FASCISMO REPRESENTADO EM *MAUS*

Senhoras e senhores, eu quero então partir daí: os pressupostos dos movimentos fascistas, apesar de seu colapso, ainda perduram socialmente, mesmo se não perduram de forma imediatamente política (Adorno, 2020, p. 45).

A citação de Adorno, extraída de sua análise crítica do fascismo, alerta para a persistência de seus pressupostos em sociedades contemporâneas, mesmo após o colapso político dos regimes fascistas clássicos. Essa perspectiva serve como ponto de partida para uma reflexão sobre as representações do fascismo na narrativa de *Maus*, uma obra que, embora centrada na memória da *Shoá*, permite leituras que transcendem os eventos históricos específicos, alcançando aspectos estruturais e simbólicos de fenômenos autoritários. Com base nas teorias de Roger Chartier, Umberto Eco, Robert Paxton e Theodor Adorno, este capítulo investiga como a *graphic novel* de Art Spiegelman constrói, direta e indiretamente, significações sobre o fascismo, oferecendo ao leitor um campo interpretativo no qual a memória do passado dialoga com os desafios do presente.

O fascismo, como fenômeno político e social, emerge em um contexto de intensas transformações e crises nos Estados liberais capitalistas do início do século XX. Retomam-se, a seguir, algumas referências já discutidas no tópico 3.2, com o objetivo de aprofundar sua articulação com o campo das representações, examinando como essas categorias são apropriadas e ressignificadas na análise da obra em questão.

Segundo Paxton (2023), o marco inicial do fascismo remonta a 1919, quando Benito

Mussolini fundou, em Milão, o movimento *Fasci di Combattimento*, que se consolidaria como uma força política ao atacar diretamente as ideias socialistas e os princípios democráticos. Essa oposição inicial ao socialismo, somada ao discurso de “nós contra eles” e à promessa de um retorno a um passado glorioso, atraiu trabalhadores e membros das classes médias descontentes com as instabilidades econômicas e sociais. Contudo, o fascismo não se limita ao seu surgimento na Itália. Como apontam Paxton (2023) e Stanley (2022), as táticas fascistas — como a manipulação de medos sociais, a desumanização de grupos minoritários e a rejeição de liberdades democráticas — transcendem fronteiras nacionais, adaptando-se a diferentes contextos históricos e culturais.

Umberto Eco (2018), em consonância com Adorno (2020) e Silva (2008), amplia o entendimento do fascismo ao descrevê-lo não como uma ideologia rígida, mas como uma colagem de características que variam conforme o cenário. Eco destaca elementos como o culto à tradição, o apelo às classes médias frustradas, a desconfiança em relação à modernidade, a militarização da sociedade e a exaltação de líderes carismáticos. Essa flexibilidade, que Eco (2018, p. 35) denomina “fascismo eterno”, explica como o fascismo se adapta aos desafios da modernidade, perpetuando-se em regimes de extrema direita e movimentos autoritários contemporâneos.

Nesse sentido, as análises de *Maus* permitiram explorar como a obra representa elementos centrais do fascismo, como a hierarquização social, a desumanização e a violência institucional, e como essas representações dialogam com o legado histórico e as ameaças contemporâneas do autoritarismo.

A análise das representações do fascismo em *Maus* foi orientada pela proposta de Roger Chartier, que destaca a interação contínua entre as obras culturais e o mundo social. Em “O passado no presente. Ficção, história e memória” (2011), Chartier argumenta que as representações culturais (como as narrativas gráficas) possuem o poder de transformar as percepções e experiências dos leitores. As HQ, assim como a literatura e outras práticas sociais, constroem interpretações do passado e do presente que são apropriadas pelos leitores e, por meio deles, retornam ao mundo social, influenciando a maneira como enxergam e compreendem as estruturas e dinâmicas ao seu redor.

Nesse sentido, ao analisar *Maus*, buscamos criar representações do fascismo que permitam aos leitores identificarem, no mundo social contemporâneo, a junção de características que compõem aquilo que entendemos como um modelo político, social e individual fascista. Chartier (2011) observa que a circulação entre o mundo social e as obras estéticas não exclui nenhuma dimensão da realidade, podendo se apropriar de elementos como

desejos, ansiedades, poder e carisma. *Maus* exemplifica essa circulação ao transformar experiências históricas, como a *Shoá* e o autoritarismo, em uma narrativa gráfica que transcende o contexto em que foi criada, oferecendo novas formas de reconhecer e interpretar fenômenos fascistas na sociedade atual.

Maus, com seus personagens antropomorfizados e escolhas narrativas e visuais específicas, atua como um dispositivo de construção desses arquétipos. Ele fornece aos leitores ferramentas simbólicas para identificar as hierarquias de poder, a desumanização e a violência estrutural que caracterizam regimes fascistas. Dessa forma, ao conectar os elementos da obra às estruturas sociais contemporâneas, *Maus* contribui para uma compreensão mais ampla e crítica do fascismo como fenômeno político, cultural e histórico.

Nas páginas 26 e 27 (Figuras 19 e 20, respectivamente) de *Maus* (1987), Art Spiegelman apresenta uma sequência de eventos que permite explorar nuances da relação entre os judeus representados e os comunistas. Inicialmente, o narrador, Art, anuncia seu retorno à casa de seu pai em Rego Park para continuar registrando a história familiar. Durante o diálogo, Art pergunta se Anja havia namorado alguém antes de conhecer Vladek, ao que este responde que houve um rapaz de Varsóvia, mas que aquilo não foi um romance, pois o rapaz era comunista (Figura 19). Essa resposta de Vladek revela sua aversão explícita aos comunistas, marcada por uma expressão corporal tensa no quadro que finaliza essa página.

No prosseguimento da narrativa, Vladek, como narrador, apresenta uma cena posterior ao casamento com Anja: enquanto retornava de uma viagem de negócios, soube que sua vizinha fora presa por estar em posse de “documentos comunistas secretos” (Spiegelman, 1987, p. 27). Ao chegar em casa, Vladek encontra seus sogros abalados pela presença recente da polícia, que estava à procura de Anja. Descobre, então, que o antigo conhecido de Anja, o rapaz comunista de Varsóvia, era o portador de mensagens que ela traduzia para o alemão e repassava. Essa revelação culmina com Vladek concluindo: “Anja estava envolvida em conspirações!” (Spiegelman, 1987, p. 27).

Essa sequência suscita reflexões sobre a aversão de Vladek aos comunistas e sobre o contexto mais amplo em que essa narrativa se insere. Por um lado, pode-se interpretar essa aversão como uma postura política moldada pelas condições socioeconômicas da comunidade judaica retratada. A família de Anja era abastada, enquanto Vladek, embora em boas condições financeiras, relata que possuía recursos suficientes apenas para montar uma loja de tecidos. Sob essa ótica, os valores comunistas de redistribuição de riqueza poderiam ser percebidos como uma ameaça à estabilidade dessas famílias. Por outro lado, é possível argumentar que essa aversão reflete uma introjeção do discurso nazifascista que frequentemente demonizava

comunistas e socialistas como inimigos ideológicos.

Figura 19 – Conspiração...



Fonte: Spiegelman (1987, p. 26).

No último quadro dessa sequência (Figura 20), cabe destacar que os agentes de repressão e aplicação da ordem, como os policiais que conduziam as buscas e as prisões, eram todos poloneses não judeus. Essa característica do aparato estatal reforça a exclusão da comunidade judaica de posições de poder, evidenciando como o controle e a violência institucional estavam sob o domínio de uma estrutura étnica majoritária que não incluía os judeus. A ação policial contra supostos comunistas, por sua vez, conecta-se às características de um aparato estatal autoritário, alinhado a práticas de repressão política e controle ideológico. Nesse contexto, Hannah Arendt (1989) aponta que, enquanto nos países da Europa Ocidental e Central as

principais causas antissemitas estavam relacionadas ao campo político, na Polônia, essas causas se relacionavam às condições de classe que, somadas ao racismo que já predominava em toda a Europa, geravam um pujante ódio aos judeus. Arendt (1989, p. 188) ainda afirma que “[...] se o hitlerismo exerceu tão forte atração internacional e intereuropeia durante os anos 1930, é porque o racismo, embora promovido a doutrina estatal só na Alemanha, refletia a opinião pública de todos os países [europeus]”.

Figura 20 - ...Comunista



27

Fonte: Spiegelman (1987, p. 27).

Dessa sequência inicial, algumas coisas saltam aos olhos, dentre elas: a) a aversão de Vladek aos comunistas, demonstrada no último quadro da Figura 19, quando ele fecha o cenho

e contrai as sobrancelhas para anunciar que o rapaz que visitava Anja era comunista; e b) no segundo quadro da esquerda para a direita da Figura 20, quando faz um gesto com as mãos de “afastar”, enquanto vira o rosto para dizer que sempre se manteve longe dos comunistas.

A interação entre Vladek e Art se organiza predominantemente por balões de fala, quando Vladek assume o papel de narrador¹⁸ e Art, o ouvinte, o que molda o fluxo da narrativa. As expressões faciais reforçam essa dinâmica: Vladek é representado com feições de reprovação e gestos enfáticos, enquanto Art mantém uma expressão neutra, refletindo uma postura analítica. Os painéis são estilizados de forma regular. As calhas¹⁹ e a voz do narrador organizam a narrativa em uma sequência cronológica, facilitando a transição entre os momentos narrados no passado e o diálogo no presente. Não há onomatopeias, mas os diálogos e as legendas (voz do narrador) cumprem a função de situar o leitor no contexto da história.

A Figura 20 mostra a continuidade da narrativa resultante da Figura 19. Anja se livrou da polícia polonesa graças a uma ligação que recebeu de seus amigos avisando que a polícia suspeitava dela. Isso a levou a esconder os papéis com a vizinha, que era costureira e inquilina de sua família. Por conhecer Anja e sua família, a costureira (Figura 21) aceitou esconder o pacote e, por isso, foi presa por três meses, sendo solta posteriormente devido à falta de provas. Nessa sequência, chama a atenção o poder exercido pela polícia polonesa, visto que, segundo as memórias de Vladek, em um contexto em que a guerra ainda não havia estourado, a política socialista-comunista ainda não estava criminalizada na Polônia.

Essa aversão generalizada aos judeus, portanto, não pode ser reduzida a um fenômeno isolado do nazismo alemão, mas deve ser entendida à luz de uma conjuntura mais ampla. Como sugere Arendt (1989), o racismo não era uma invenção exclusivamente alemã; ao contrário, ele ressoava em vários países europeus, sendo empregado pelos nazistas com uma coerência e meticulosidade sem precedentes, o que fortaleceu sua eficácia como ferramenta política na busca por simpatizantes e no reforço do ódio de classe e etnia.

¹⁸ Nesse caso, temos o que Paulo Ramos (2019, p. 49-50) chama de narrador-personagem, que é quando um dos personagens se apropria do recurso do “narrador onisciente” – que, no caso de *“Maus”*, é o próprio Art Spiegelman – para inserir seu ponto de vista na narrativa. Esse recurso também pode ser utilizado para narrar alguma memória, como ocorre nessa obra. Diversos autores utilizam variados recursos para identificar quem está se comunicando, como através da legenda, uso de diferentes cores e/ou formatos, e até mesmo o rosto da personagem em questão. Em *“Maus”*, não conseguimos identificar essa diferenciação, ficando a cargo do contexto da história apontar quem está fazendo a narração naquele momento.

¹⁹ Ou lacunas, ou *gap*. No ocidente, alguns autores costumam chamar essas lacunas e/ou calhas de “sarjeta”, referindo-se ao espaço em branco entre um quadro e outro, que não deve ser confundido com a vinheta, que é lida como o formato que conforma o quadrinho – que geralmente detêm formas retangulares, mas que pode assumir outros contornos (RAMOS, 2019, p. 90).

Figura 21 - Costureira



Fonte: Spiegelman (1987, p. 28).

Na Figura 22, a bandeira nazista com a suástica aparece pela primeira vez na história excetuando as capas e contracapas, carregando um forte simbolismo: é durante uma viagem à Tchecoslováquia para tratar Anja de sua depressão profunda em um sanatório, que Vladek presencia a suástica nazista pela primeira vez. A construção narrativa, novamente guiada pela voz do narrador-personagem em legendas e pela disposição dos quadros, destaca o impacto visual e emocional desse evento.

No topo da página, observa-se o trem a caminho da Tchecoslováquia; ao centro, dois quadros se sobrepõem à imagem do trem, enfocando personagens judeus que gritam e anunciam

o avistamento da suástica em balões de fala espetados, sugerindo vozes elevadas. A intensidade emocional é reforçada pelas expressões faciais, com olhos arregalados, que demonstram grande surpresa. Vladek, na legenda, pontua: “*Todos-todos os judeus no trem ficaram excitados, com medo.*” Em contraste, no canto direito do quadro central, um sujeito polonês permanece tranquilo, aparentando indiferença ou ausência de percepção diante do símbolo nazista.

Figura 22 – Viagem ao sanatório



Fonte: Spiegelman (1987, p. 32).

No último quadro da página, a perspectiva muda, oferecendo uma visão de dentro da cabine do trem. As cinco personagens estão viradas para a janela, observando a suástica,

enquanto duas legendas flutuantes situam temporalmente o relato de Vladek: “*Estávamos no começo de 1938 – antes da guerra – suspensa no centro da cidade, havia uma bandeira nazista...*” e “*E foi a primeira vez que vi, com meus próprios olhos, a suástica.*”

Na página seguinte²⁰, a narrativa prossegue com um dos judeus na cabine de Vladek relatando sobre o *pogrom* que ocorria na Alemanha. Essa continuidade narrativa se dá principalmente pelas legendas, que oferecem um contexto histórico à cena, alinhando-se às imagens dos quadros. A página é organizada em seis quadros, dispostos da esquerda para a direita e do topo para baixo. Os quadros extremos, no topo e na base, têm a função de iniciar e encerrar a sequência narrativa. Dessa forma, os quadros intermediários apresentam, de forma progressiva, os cenários criados por Art para ilustrar a narrativa da legenda.

Na imagem, os **Quadros 1 e 2** introduzem a temática do *pogrom* e o contexto de perseguição na Alemanha. A combinação do diálogo das personagens com imagens de violência, como a estrela de Davi e a suástica, situa o leitor histórica e emocionalmente. Os **Quadros 3 e 4** intensificam a percepção do horror ao mostrar manifestações antissemitas explícitas, como o homem com uma placa que diz “*Eu sou um judeu imundo*”. A repetição da suástica nazista reforça o clima de opressão. O **Quadro 5** apresenta a frase “*Não há mais judeus aqui*” sobreposta a uma paisagem de uma vila aparentemente vazia, simbolizando o resultado da violência sistemática. A disposição do quadro centraliza o impacto visual da ausência. O **Quadro 6** finaliza com as personagens principais comentando sobre a situação. A interação verbal e a postura corporal expressam medo e impotência, mas também uma reflexão crítica.

Na lista de características típicas do fascismo elaborada por Umberto Eco (2018), daquilo que ele veio a chamar de “fascismo eterno” ou “Ur-Fascismo”, divergência, diversidade e diferença são categorias inimigas e opostas ao “consenso” tão perseguido pelos fascistas. Dessa forma, um dos primeiros apelos dos movimentos fascistas se dá contra os intrusos.

Segundo Eco (2018, p. 39), “O Ur-Fascismo é racista por definição”. A representação do *pogrom* e a reação das personagens na cabine se relacionam com outra das características do “fascismo eterno” de Eco (2018): a identificação de inimigos que precisam ser, simultaneamente, temidos e desprezados. Os judeus, apresentados como ricos e organizados em redes de assistência mútua, tornam-se alvos de uma retórica que oscila entre a admiração invejosa e a humilhação. Essa contradição permite que os movimentos fascistas sustentem narrativas de opressão e superioridade ao mesmo tempo, criando um imaginário coletivo no qual os inimigos são fortes demais para ser ignorados, mas fracos o suficiente para serem

²⁰ Ver figura 17.

vencidos.

Esse deslocamento retórico presente na narrativa gráfica de *Maus* ajuda a construir a percepção dos judeus como intrusos e reforça a relação entre o ódio racial e os mecanismos de exclusão que permeiam o avanço nazista. No contexto de *Maus*, a página se relaciona com a construção da *Shoá* como um processo gradual e sistemático, destacando como a propaganda e a violência racial contribuíram para a exclusão social dos judeus.

Já na página 37 (Figura 23), a narrativa apresenta Vladek retornando do trabalho na fábrica de tecidos. Diferentemente de outras passagens, o contexto dessa página é oferecido pelo próprio Vladek, que atua como narrador que também é personagem do evento narrado (intradiegético), dispensando a legenda habitual. No canto superior esquerdo do quadro inicial, a figura de Vladek introduz a cena, reforçando o sentido de reconstrução da memória. A imagem mostra Vladek chegando ao que parece ser um cortiço, onde é recebido por uma empregada polonesa que segura nos braços Richeu, seu primeiro filho com Anja. Essa composição visual destaca a precariedade do espaço habitado, ao mesmo tempo que sugere a dinâmica hierárquica entre judeus e poloneses no período, em que os judeus ocupam funções econômicas relevantes.

No diálogo que se segue, Anja comenta o semblante abatido de Vladek, que revela ter presenciado outro tumulto no centro da cidade, onde gritaram “*fora judeus*” e que, apesar das mortes, a polícia não interveio. A fala da empregada polonesa, que atribui a agitação aos nazistas “*inflamando todo mundo*”, é respondida por Anja com um tom ácido: “*Quando se trata de judeus, os poloneses não precisam ser inflamados*”. Esse trecho reforça como o racismo sofrido pelos judeus não era exclusivo dos nazistas, mas encontrava eco também entre os poloneses, muitas vezes incentivado por uma combinação de fatores culturais, históricos e econômicos. A resposta de Anja evidencia essa tensão, destacando as raízes profundas da hostilidade em um contexto no qual os judeus eram frequentemente acusados de ocupar um lugar econômico privilegiado, em contraste com a população polonesa majoritária (Arendt, 1989).

Figura 23 – Poloneses



37

Fonte: Spiegelman (1987, p. 37).

No último quadro da página, Anja sugere a possibilidade de mudança, ao que Vladek responde de forma pragmática: “*Se as coisas ficarem muito ruins, voltamos para Sosnowiec*”. A transição narrativa para o presente é marcada pela ausência de uma linha demarcatória entre os quadros, em que Art questiona Vladek sobre a crença de que Sosnowiec seria mais segura do que Bielsko. Vladek justifica-se ao afirmar que, à época, acreditavam que Hitler pretendia apenas reconquistar as áreas da Polônia que haviam pertencido à Alemanha antes da Primeira Guerra Mundial. Esse retorno ao presente não apenas esclarece os contextos históricos e geográficos da memória de Vladek, mas também sugere as limitações das percepções e estratégias de sobrevivência diante da escalada do nazismo.

O pragmatismo de Vladek, expresso na crença de que a segurança poderia ser encontrada em outro lugar, reflete as limitações das estratégias de sobrevivência diante de um regime que manipulava tanto a percepção interna quanto a externa para alcançar seus objetivos expansionistas. A anexação da Áustria, realizada sob o pretexto de uma suposta ameaça comunista, ampliou o território alemão e comprometeu a segurança de regiões vizinhas, como a Tchecoslováquia, que se viu cercada e vulnerável. Essa percepção de que Hitler buscava apenas a recuperação de territórios perdidos foi compartilhada por muitos na época, mas logo se mostrou equivocada.

O Führer utilizou promessas estratégicas e manobras políticas para enfraquecer as democracias e expandir seu domínio. Ao prometer, por exemplo, não militarizar a Renânia ou anexar a Áustria, Hitler conquistou a confiança de seus adversários, enquanto, em segredo, rearmava a Alemanha e ampliava suas forças militares, violando abertamente o Tratado de Versalhes. A inação das potências ocidentais, comprometidas com políticas de apaziguamento e ainda abaladas pela Primeira Guerra Mundial, permitiu que ações como a remilitarização da Renânia em 1936 e a anexação da Áustria em 1938 fossem realizadas sem resistência significativa, fortalecendo o Reich e consolidando a posição de Hitler (Marrus, 2003; Freitas, 2022).

Nas páginas seguintes, Vladek continua a história, informando que, após aquele episódio, eles ainda foram felizes por outro ano “até 24 de agosto de 1939”, quando Vladek recebeu uma carta de recrutamento do governo polonês, tendo a guerra sido iniciada em setembro de 1939. Aqui, Anja, Vladek e Richeu se separam, com Anja e Richeu indo para Sowsniec, e Vladek para a fronteira com a Alemanha.

O terceiro capítulo do volume I, intitulado “Prisioneiro de Guerra” (Figura 24) começa com Art lembrando que passará a visitar mais o seu pai para colher os registros de suas memórias. Da página 42 até a 46, Vladek faz suas já habituais – para Art – reclamações sobre Mala, e conta a estratégia de seu pai para que ele e seus irmãos não tivessem que servir ao exército. A certa altura, Art pede que ele volte a falar de 1939, do início da guerra. Vladek narra os acontecimentos de sua experiência no *front*, incluindo os períodos de treinamento que ele recebia como soldado da reserva do exército polonês.

Figura 24 – Prisioneiro de guerra

C A P Í T U L O T R Ê S



Fonte: Spiegelman (1987, p. 41).

A Figura 25 dialoga ativamente com os pressupostos estabelecidos pelos três autores basilares utilizados para o entendimento do fascismo em nossa análise. Focando na narrativa, após se apresentar no *front* e entrar em combate com os alemães, Vladek é capturado juntamente com outros soldados poloneses e levado para Nuremberg, onde os prisioneiros foram separados, ficando os judeus todos em um mesmo local. A memória de Vladek, conforme apresentada na imagem, é mediada pelos quadros sociais que estruturam sua narrativa, como propõe Halbwachs (1990).

A narração, disposta na legenda no canto superior esquerdo, reflete a forma como Vladek reorganiza sua experiência passada em relação às demandas do presente narrativo, revelando como as lembranças individuais estão ancoradas em marcos coletivos compartilhados. Essa mediação fica evidente, por exemplo, quando Vladek narra a diferença na quantidade de dinheiro que levará em comparação a seus companheiros capturados, ressaltando não apenas sua posição econômica dentro da comunidade judaica²¹, mas também

²¹ Posição que fica muito explícita durante todo o primeiro volume da obra: a posição financeira privilegiada de Art e da família de Anja é o que, de certa maneira, permite-lhes traçar tantas de suas estratégias de sobrevivência narradas por Vladek, como veremos mais à frente.

as estruturas de desigualdade que permeavam tanto o contexto pré-guerra quanto o campo de prisioneiros. Essa diferença econômica, marcada pelas falas de Vladek, é um reflexo dos quadros sociais que informam sua percepção da realidade e orientam sua memória.

Halbwachs (1990) destaca que a reconstrução do passado está sempre vinculada às condições sociais e materiais que cercam o indivíduo. No caso de Vladek, o contraste entre sua situação financeira e a de outros prisioneiros é representado visual e narrativamente, revelando como essas dinâmicas moldam a forma como ele recorda e compartilha sua experiência. Ao mesmo tempo, essa memória é colocada em diálogo com as percepções de Art e dos leitores contemporâneos.

Halbwachs (1990) afirma ainda que cada grupo social reorganiza suas memórias de acordo com as exigências do presente, e *Maus* reflete essa dinâmica ao situar a narrativa da *Shoá* em um diálogo com preocupações contemporâneas, como o papel das identidades culturais na reconstrução de traumas históricos, a responsabilidade ética diante de heranças de violência autoritária e a importância de preservar memórias em meio a debates sobre revisionismo e negacionismo.

A estrutura da página utiliza elementos gráficos para enfatizar a tensão dramática: o quadro inicial, que apresenta o oficial nazista de costas, estabelece um contraste com o segundo quadro, onde o rosto do oficial é detalhado em uma vinheta oval. Esse destaque direciona o olhar do leitor para a autoridade da personagem, conferindo-lhe uma presença ameaçadora. O uso de balões de fala com fontes ampliadas e a ênfase aplicada por meio do negrito em palavras específicas, como "**CULPA SUA!**", "**ENFORCAR**" e "**NEGÓCIO**" (Figura 25), intensificam a agressividade do oficial nazista e reforçam a construção de uma retórica de culpabilização dos judeus. Essa estratégia narrativa está alinhada à percepção amplamente difundida na sociedade europeia e explorada pelo nazismo, de que os judeus eram responsáveis pelos problemas econômicos e sociais. A ênfase textual não apenas evidencia a brutalidade do discurso fascista, mas também ressoa com o contexto analisado por Arendt (1989), no qual o antissemitismo também era alimentado por ressentimentos de classe e pela crença de que os judeus detinham poder econômico desproporcional.

O diálogo final no quadro inferior central conecta a memória ao presente narrativo, estabelecendo uma comparação irônica entre as mãos delicadas de Art e as de Vladek. No último quadro, a memória de Vladek retorna, e a fala do oficial nazista reforça a ideia propagada pelo regime de que os judeus estavam exclusivamente ligados a funções burocráticas e

poderoso²² e vulnerável – é central para a construção simbólica fascista, como evidenciado nos diálogos do oficial nazista na cena.

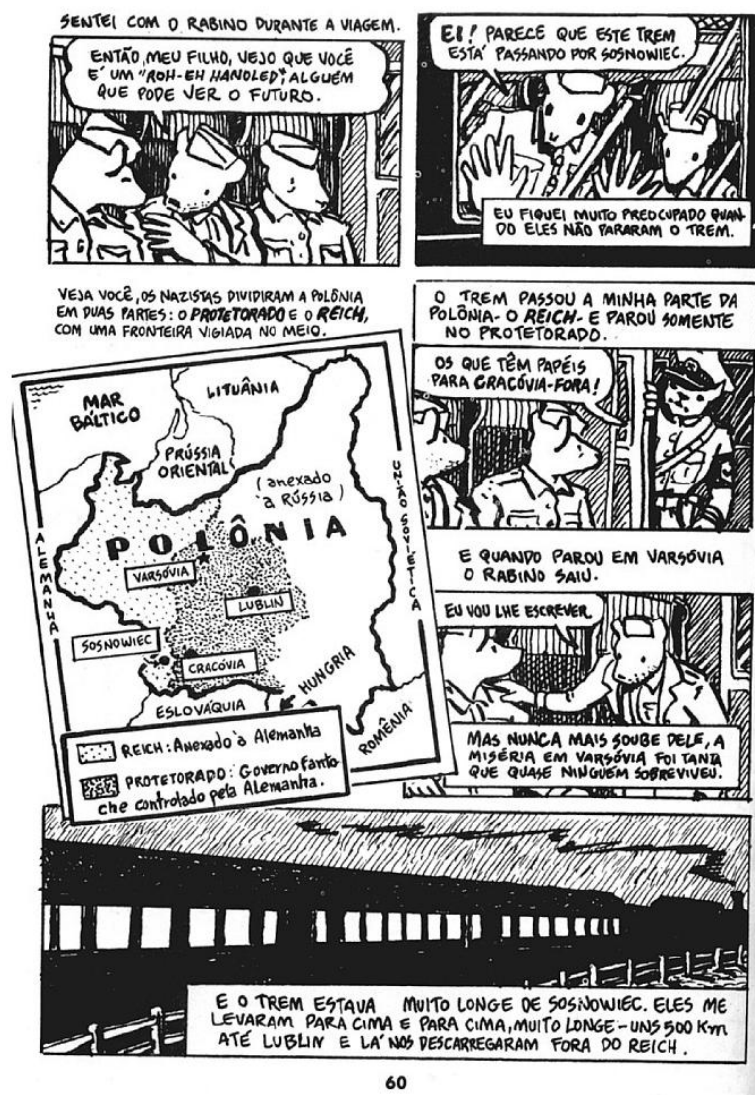
Retornando à narrativa de Vladek, ele relata a Art que os judeus ali detidos permaneceram por semanas em estábulos antes de serem transferidos para tendas maiores. Esse tratamento evidencia o papel decisivo do antissemitismo na diferença de condições oferecidas aos prisioneiros. Enquanto os poloneses ficavam alojados em cabanas aquecidas, com camas e recebendo duas refeições ao dia, os judeus eram confinados em barracas de tecido a céu aberto, com menos de uma refeição ao dia, enfrentando o frio intenso do outono polonês (Spiegelman, 1987). A partir desse ponto, alguns prisioneiros judeus, ainda que sem uma concordância geral, aceitaram ser transferidos para instalações de uma companhia alemã, substituindo trabalhadores alemães que haviam sido deslocados para o *front*.

Nas páginas 57, 58 e 59 (Spiegelman, 1987), a narrativa continua a expor as condições dos prisioneiros e o papel das notas de rodapé incluídas pela Editora Brasiliense. Esses recursos fornecem um contexto valioso para os leitores, explicando termos e conceitos importantes, como *parshas truma* (data comemorativa do calendário judaico), Torá (livro sagrado judaico), *Gestapo* (polícia secreta do Estado), *Wehrmacht* (exército alemão) e *Bar Mitzvah* (cerimônia religiosa judaica realizada aos treze anos de idade, simbolizando a maturidade).

Nas páginas 60 e 61 (Figuras 26 e 27), a narrativa visual reforça os elementos do antissemitismo através do relato de Vladek sobre sua viagem para Lublin. Paxton (2023) menciona que os nazistas, enfrentando problemas de segurança, abastecimento e doenças em territórios ocupados, implementaram iniciativas locais que incluíam guetos, trabalho forçado e reassentamentos, refletindo graus variados de opressão, violência e improvisação administrativa. A fala do narrador, expressada por Vladek, quando diz que quase ninguém sobreviveu em Varsóvia, explicita aquilo que Paxton (2023) traz sobre as diferenças entre cada território ocupado a depender de seus administradores locais.

²² Paxton nos informa que Hitler, por exemplo, acreditava que “os judeus exerciam grande influência na política norte-americana” (2023, p. 283).

Figura 26 – Mapa da Polônia



Fonte: Spiegelman (1987, p. 60).

A contextualização cartográfica da divisão da Polônia, retratada na página 60 (Fig. 26), marca uma transição entre o transporte de Vladek e a chegada ao campo. Os desenhos destacam como o regime nazista impunha uma ordem territorial, reforçando as humilhações vividas. No entanto, a experiência individual, como descrita por Paxton (2023), também revela variações locais no tratamento dado aos judeus. Esse momento de Vladek, confinado em tendas com outros judeus, ilustra a coexistência de políticas centralizadas e decisões arbitrárias que tornaram as condições de vida ainda mais imprevisíveis.

Por fim, os quadros da página 61 (Figura 27), nos quais prisioneiros aguardam temerosos seu destino, dialogam com o relato de Paxton (2023) sobre a transição para o extermínio em massa. O medo estampado no semblante das autoridades judaicas, desenhado de

maneira a enfatizar suas expressões faciais e posturas arqueadas, receosas, traduz visualmente a brutalidade que não poderia ocorrer sem o ódio antisemita profundo que permeava o regime nazista.

Se mudarmos nosso foco para os administradores dos territórios ocupados, já vimos que alguns deles haviam cruzado, em fins do verão de 1941, a linha que separava o assassinato seletivo de adultos de sexo masculino do total extermínio de toda população judia. Isso não teria sido possível se não existisse um ódio generalizado e homicida aos judeus [...]. Mas a existência desse ódio generalizado homicida aos judeus não explica por que a linha foi cruzada em determinados lugares e em determinados momentos, e não em outros (Paxton, 2023, p. 283).

Figura 27 – Judeus no Reich



Fonte: Spiegelman (1987, p. 61).

No **Quadro 2**, da esquerda para a direita, Vladek introduz a cena com a voz do narrador-personagem; dentro do contorno do quadro, os membros da autoridade judaica já antecipam o

que poderia ser o futuro próximo daquele grupo de prisioneiros. Os **Quadros 3 e 4** estão posicionados acima de uma imagem sem contorno ou linhas demarcatórias, o que sugere uma mudança para a lembrança do oficial²³ (apropriada por Vladek, e Art em segunda instância, por ser ele quem representa imgeticamente a “memória comunitária”²⁴), criada a partir da apropriação de Vladek. Nos quadros sobrepostos, o oficial diz que o grupo de prisioneiros anterior foi levado à floresta e massacrado pelos soldados nazistas – de certa maneira, é curiosa a forma como Art Spiegelman consegue imprimir nessas personagens a dor e a aflição de suas falas em seus rostos antropomorfizados, mas, ao mesmo tempo, não faz uso de outros tipos de balões de fala para reforçar esse sentimento.

As duas últimas falas da página são de Art e Vladek, retornando ao presente narrativo, e evidenciando que, mesmo após todos os registros e produções acerca da *Shoá*, mesmo Art estando mergulhado nas memórias de seu pai, ainda era difícil de entender o ódio antissemita dos nazistas. O autor é trazido à “realidade” por seu pai, que atesta “AS LEIS INTERNACIONAIS NOS PROTEGIAM COMO PRISIONEIROS POLONESES. MAS UM JUDEU DO REICH PODIA SER MORTO NA RUA POR QUALQUER UM” (Figura 27). O uso de rememorações e o contraste entre a narrativa do passado e o presente de Vladek e Art evidenciam a dificuldade de transmitir e compreender tais experiências, mesmo décadas após os eventos.

Logo após, para seu alívio temporário, Vladek recebe a notícia, por parte da autoridade judaica, de que haviam conseguido subornar alguns soldados alemães para que Vladek e os outros prisioneiros pudessem ser liberados para a casa de seus parentes em Lublin. Isso, mais uma vez, reforça a complexidade citada por Paxton (2023) em entender os critérios que levavam alguns administradores a massacrarem os judeus sob a sua responsabilidade e a outros não. Seguindo adiante, Vladek consegue se refugiar na casa de um parente em Lublin e, logo após, voltar a Sowsniec, reencontrando seus pais e a família de Anja.

O capítulo 4, intitulado “Os laços se apertam” tem como capa um grupo de judeus

²³ Essa hipótese se fortalece a partir da observação, por exemplo, da utilização dessa estratégia nas figuras: 23, 25, 27, 29, 33, 35, 38 e 39.

²⁴ A partir de Halbwachs (2024), é possível evidenciar o processo de interação entre memória individual e memória coletiva. Vladek, ao relatar suas experiências, organiza suas lembranças a partir de sua perspectiva pessoal, transformando-as em fragmentos de uma memória individual que, contudo, estão profundamente conectadas à memória do grupo ao qual pertence – a comunidade judaica que sofreu as atrocidades do Holocausto. Art, por sua vez, ao transpor essas memórias para uma narrativa gráfica, assume o papel de mediador, reorganizando esses fragmentos em uma representação visual que transcende o âmbito individual e se insere na esfera da memória coletiva. A “memória do grupo” (Halbwachs, 2024, p. 127) construída por Art em sua obra não apenas reflete as vivências de seu pai, mas também se apropria e simboliza o sofrimento e a perseguição enfrentados por milhões de judeus, integrando memórias dispersas em um quadro mais amplo de significado coletivo.

enforcados, com a estrela de Davi bem visível no peito de um deles (Figura 28). A capa do capítulo prenuncia ao leitor – em seu título e imagem – a intensificação iminente da perseguição aos judeus. A estrela de Davi, símbolo proeminente da identidade judaica, é sombriamente destacada, simbolizando o trágico futuro que aguarda os judeus. Ela é também um grande divisor da expectativa do leitor, visto que ao fim do “Capítulo 3” Vladek consegue se reencontrar com sua família. Mesmo as condições não sendo as melhores, o narrador deixa clara a felicidade de poder encarar aquelas dificuldades rodeado por seus entes queridos. Portanto, a capa do quarto capítulo causa um choque e prenuncia o pior.

Figura 28 – Capítulo quatro



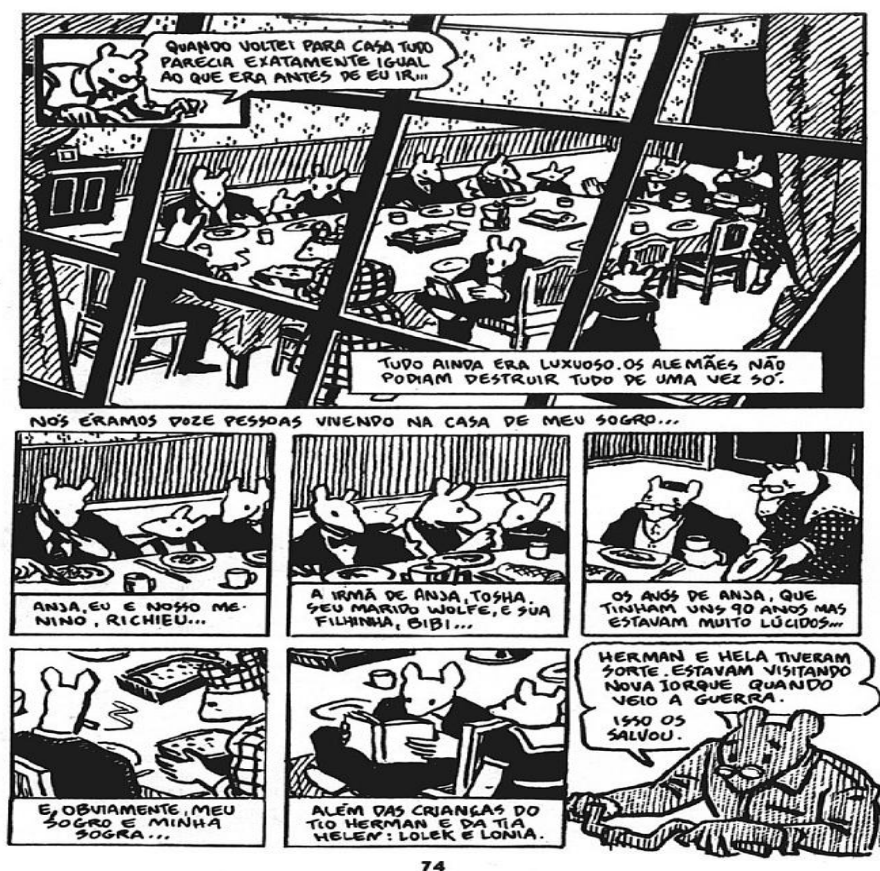
Fonte: Spiegelman (1987, p. 71).

Vladek, em um espaço narrativo sobreposto, inicia a memória com uma fala que remete à continuidade imediatamente após o retorno do campo de prisioneiros: “*Quando voltei para casa, tudo parecia exatamente igual ao que era antes de eu ir...*”. Essa introdução cria uma ponte emocional entre o narrador do presente e os eventos narrados, além de destacar sua posição de controle sobre a memória relatada. A presença dele como narrador reforça seu papel como guia das cenas que seguem.

Os quadros ilustram um momento de convivência familiar (Figura 29), com ênfase no ambiente “luxuoso” que Vladek descreve. Cada personagem realiza atividades simples —

comendo, conversando ou interagindo — reforçando a sensação de normalidade antes da intensificação das ações nazistas. O foco na interação coletiva sublinha a noção de uma comunidade unida, que será progressivamente desmantelada. Nos quadros centrais, Vladek apresenta individualmente cada membro da família e suas características, como nomes, idades e relações. As ações das personagens são limitadas, voltando-se principalmente para a interação ao redor da mesa, enfatizando a coesão familiar e o contraste com o destino trágico que aguardava a maioria.

Figura 29 – Em família



Fonte: Spiegelman (1987, p. 74).

A organização dos quadros reflete um inventário de memórias, destacando a intencionalidade de Vladek em lembrar cada indivíduo. No penúltimo quadro, Vladek menciona Herman e Hela, que “tiveram sorte” por estarem nos Estados Unidos no início da guerra. Aqui, há um contraste explícito entre aqueles que conseguiram escapar e os que ficaram, o que ressalta a dimensão do acaso no destino dos judeus. O último quadro, novamente com Vladek fora do espaço diegético dos quadros, conclui a cena, reforçando sua posição como testemunha e mediador da memória. Ele aparece fora dos quadros, como se estivesse guiando o leitor por suas memórias, um recurso que reforça sua autoridade como testemunha e narrador.

Sua voz é uma âncora que conecta as cenas individuais a uma perspectiva mais ampla.

As figuras 30, 31 e 32 evidenciam como essa comunidade mais abastada de judeus recepcionou essa nova realidade. A família Zylberberg é mostrada levando a vida ainda com certa normalidade na Figura 30; em contraste, nesse período²⁵ a Alemanha já travava guerras em diversas frentes, atacando e invadindo a Dinamarca, Noruega, França, Bélgica e Holanda²⁶. E, como veremos um pouco mais à frente, aqueles que não possuíam um poder econômico elevado – o que também os levava a ter contatos com uma gama muito diversa de pessoas –, padeceram ao terror nazista muito mais cedo.

²⁵ Considerando que Vladek foi recrutado ao exército polonês em 1939 e que, ainda como prisioneiro de guerra ele ficou preso dois meses antes de ser enviado aos campos para mover montanhas para as tropas alemãs, e que em sua conversa com o rabino, ele destaca que Parshas Truma será apenas no meio de fevereiro, já podemos deduzir que Vladek ficou cinco meses na prisão fazendo trabalhos forçados, virando o ano e saindo de lá em direção a Lubin em 1940.

²⁶ Ver mais em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/world-war-ii-key-dates>.

Figura 30 – Jantar em família



75

Fonte: Spiegelman (1987, p. 75).

Figura 31 – Fábrica de Bielsko



Fonte: Spiegelman (1987, p. 76).

Figura 32 – Contatos



Fonte: Spiegelman (1987, p. 78).

As imagens subsequentes (Figuras 33 e 34) revelam a transição desse momento de aparente estabilidade para um estado de crescente insegurança. Como apontado por Eco (2018), o fascismo não se impõe apenas pela violência direta, mas também pela construção de uma retórica que naturaliza a exclusão e hierarquiza os cidadãos de acordo com sua utilidade ao regime. Em *Maus*, esse aspecto é perceptível na forma como a família Zylberberg, por sua condição econômica privilegiada, inicialmente consegue se manter à margem das primeiras ondas de perseguição. No entanto, como demonstra Paxton (2023), a lógica fascista não permite exceções duradouras: mesmo os judeus mais integrados socialmente e financeiramente acabarão sendo vítimas da máquina de extermínio.

O Estado de direito – o *Rechtsstaat*, o *État de droit* – desapareceu juntamente com o princípio do devido processo legal, por meio do qual os cidadãos tinham assegurado o tratamento igualitário pelos tribunais e pelas agências estatais. Um suspeito inocentado por um tribunal alemão poderia ser novamente detido por agentes do

regime às portas do tribunal e enviado a um campo de concentração sem necessidade de qualquer tipo de processo legal. Um regime fascista podia, de forma discricionária e irrestrita, prender, despojar de propriedades e até mesmo matar seus habitantes (Paxton, 2023, p. 245).

Paxton (2023) destaca que, em um regime fascista, o Estado de direito é dissolvido, permitindo que autoridades atuem de maneira arbitrária na repressão de indivíduos considerados inimigos do regime. Esse princípio pode ser observado na representação gráfica de *Maus*, na qual a progressiva desintegração das garantias sociais e jurídicas dos judeus é demonstrada em pequenas mudanças no cotidiano da família Zylberberg. A normalidade aparente contrasta diretamente com a escalada da violência nazista na Europa, sugerindo que a destruição não ocorreu de forma abrupta, mas sim como um processo gradual de supressão de direitos e exclusão social.

Figura 33 – Móvel



Figura 34 – Ratoeira 1



80

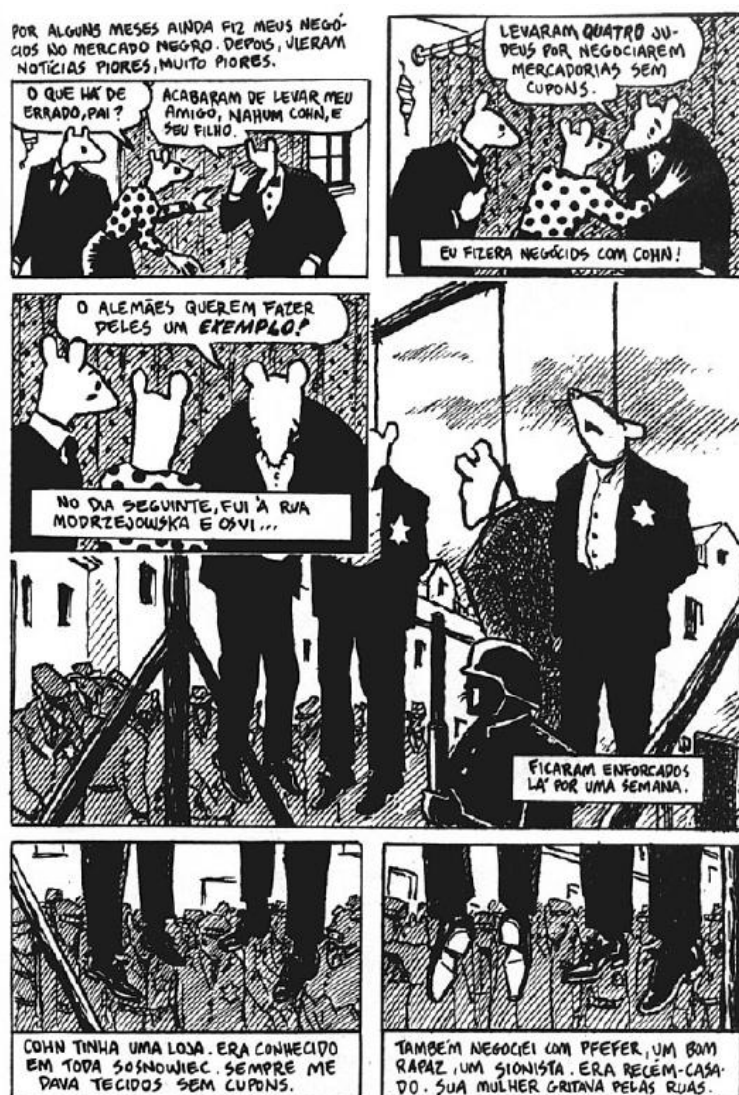
Fonte: Spiegelman (1987, p. 80).

A sequência de imagens (Fig. 35 e 36) evidenciam, de maneira contundente, o entendimento do fascismo como um mecanismo político e ideológico que se infiltra nas instituições, nas relações interpessoais e no imaginário coletivo, corroendo lentamente as garantias sociais até que seu domínio seja absoluto. Esse processo de normalização da violência, retratado em *Maus*, demonstra como a ideologia fascista age não apenas pela coerção, mas também pela manipulação da percepção social. Assim, a HQ expõe como a destruição das liberdades individuais ocorre de forma progressiva, levando à aceitação passiva da repressão até que o terror se torne irreversível.

Figura 35 – 1941 e 1942



Figura 36 – Ratoeira 2



83

Fonte: Spiegelman (1987, p. 83).

Paxton (2023) ressalta que a dinâmica fascista se alimenta da polarização, da criação de inimigos internos e da substituição do direito pela força bruta. Nesse sentido, a transformação da vida cotidiana dos judeus em *Maus* ilustra como, mesmo sem campos de extermínio visíveis nas primeiras fases da perseguição, o fascismo já operava como um sistema de degradação contínua, eliminando qualquer noção de pertencimento e reduzindo os indivíduos a meros alvos de um regime cuja principal lógica era a exclusão e a destruição.

Após um breve período com a família Zylberberg, Vladek relata a separação de seu pai, irmã e quatro sobrinhos durante uma convocação para checagem de documentos em Sosnowiec. Segundo ele, “*de cada três [judeus], um ficou no estádio... umas 10 mil pessoas – e com eles, meu pai*” (Spiegelman, 1987, p. 91). Pouco depois, a *gestapo* começa a fazer varreduras mais

minuciosas nos guetos e a transferir aquelas pessoas aos campos de extermínio. Àquela altura, no relato de Vladek, os sobreviventes dos guetos já se escondiam em abrigos subterrâneos improvisados em sótãos, porões, latrinas, e onde mais possível fosse para fugir dos inspetores nazistas.

Os pais de Anja foram abandonados em meio às tentativas de fuga dos guetos poloneses. Como destacado por Paxton (2023), os judeus mais velhos e menos aptos ao trabalho, assim como crianças e mulheres, eram sistematicamente mortos. Vladek sublinha que, apesar da fortuna de seu sogro, isso não foi suficiente para salvá-lo. De fato, as condições materiais da família Zylberberg (Figura 37) lhes permitiram subornar oficiais das polícias judaica e nazista, prolongando, tanto quanto possível, uma relativa dignidade em meio ao terror da *Shoá*. No entanto, nem riqueza nem conexões foram capazes de protegê-los indefinidamente da máquina genocida nazista.

Figura 37 – Zylberberg



115

Fonte: Spiegelman (1987, p. 115).

As figuras seguintes (38 e 39) retratam um momento crucial no segundo volume de *Maus* (1995), em que Vladek, prisioneiro em Auschwitz, tenta auxiliar seu amigo Mandelbaum. Na cena, Vladek obtém para ele uma colher, um cinto e sapatos de madeira, gestos que, embora aparentemente insignificantes, simbolizam a luta por preservar vestígios de humanidade em um ambiente desumanizador. A ironia trágica reside no fato de que esses objetos — trivialidades em condições normais — tornam-se “milagres” no contexto do campo, como exclama Mandelbaum: “*Meu Deus! Milagre, Vladek!*” (Spiegelman, 1995, p. 34).

A relação de Vladek com o *Kapo* polonês, que o protege parcialmente por lhe ensinar inglês, reflete a hierarquia perversa dos campos, onde habilidades circunstanciais (como o domínio de um idioma associado aos Aliados) podiam conceder breves vantagens. Essa dinâmica ecoa a análise de Paxton (2023) sobre a “economia da sobrevivência” nos guetos e campos: prisioneiros recorriam a subornos, favores ou conhecimentos práticos para adiar seu extermínio, ainda que tais estratégias fossem efêmeras diante da lógica genocida nazista.

A sequência culmina com a morte de Mandelbaum, levado pelos alemães para “trabalho” — eufemismo que oculta a violência sistemática. A fala de Vladek “*Nada poderia impedir. Foi o fim de Mandelbaum*” (Spiegelman, 1995, p. 34) sintetiza a impotência diante de um sistema projetado para aniquilar. Spiegelman ilustra, assim, a arbitrariedade da morte nos campos: mesmo aqueles que conseguiam negociar pequenas dignidades (como os Zylberberg) estavam sujeitos a um destino iminente.

A dualidade entre gestos de solidariedade e a máquina de extermínio é central nessa passagem. Enquanto Vladek chora com Mandelbaum, emocionado com os sapatos recebidos, a narrativa não romantiza a sobrevivência: os objetos são símbolos de resistência frágil, mas a cena seguinte, com a deportação do amigo, reforça o caráter ilusório dessa “proteção”. Paxton (2023) ressalta que os campos operavam sob uma racionalidade burocrática que transformava vidas em números descartáveis, algo visível na frieza com que Mandelbaum é removido — seu destino é apenas mais uma linha na contabilidade do horror.

Como evidencia o diálogo entre Art e Vladek na figura 38, a lógica nazista transcendia qualquer pretensão de racionalidade punitiva: o objetivo último era “acabar *com todo mundo*”, como afirma Vladek em diálogo com Art. A frase sintetiza a essência do projeto genocida analisado por Paxton (2023): a desumanização sistemática transformou o extermínio em um fim em si mesmo, descolado de qualquer critério pragmático. Não se tratava de eliminar “inimigos” por ações concretas, mas de aniquilar corpos por existirem — uma violência que se alimentava de justificativas móveis e contraditórias.

A fala de Vladek revela ainda a percepção dos prisioneiros sobre a arbitrariedade do

terror. Spiegelman destaca que, nos campos, a morte podia ser desencadeada por motivos tão banais quanto buscar um boné e aparentar estar fugindo, ou não ter a agilidade esperada (e inalcançável) em algum trabalho forçado, detalhes que Spiegelman traduz visualmente na Figura 39: a escolha de Vladek em listar os pretextos para execuções — “trabalhar devagar, ficar doente, buscar uma peça de roupa” — não apenas expõe a perversidade da máquina nazista, mas também ilustra o que o historiador define como “a *teatralização do poder*”: a violência era performática, destinada a esmagar qualquer ilusão de agência entre as vítimas (Paxton, 2023)

Figura 38 – O fim de Mandelbaum



Figura 39 – Ou morreu ou foi morto



Figura 40 – Rato? Gato?



50

Fonte: Spiegelman (1995, p. 50).

A Figura 38 reforça a brutalidade do cotidiano nos campos de concentração, evidenciada pela chamada incessante dos prisioneiros, tanto vivos quanto mortos, para controle numérico. A estrutura da página se vale de um contraste entre a regularidade da rotina opressiva e a individualização de uma vítima em particular: o velho judeu que se apresenta como alemão. A composição visual enfatiza a desumanização dos prisioneiros por meio de fileiras rígidas e indistintas de ratos e alguns porcos, dispostas na cena superior, enquanto os guardas gatos mantêm a ordem. A sequência inferior, por outro lado, aproxima-se dos indivíduos, destacando o drama pessoal da vítima. O uso do sombreamento acentua a atmosfera de terror e incerteza. A narrativa textual reforça essa opressão, com falas sobre a exaustão extrema, a violência

gratuita e a impossibilidade de qualquer reivindicação de identidade fora da imposição nazista.

Nos quadros centrais, o velho prisioneiro, ao reivindicar sua identidade alemã, choca-se contra a lógica racial do nazismo, que definia os judeus não por nacionalidade, mas por critérios arbitrários e pseudocientíficos (Marrus, 2003). A ambiguidade do regime nazifascista na determinação de quem era judeu se evidencia na troca de falas entre Art e Vladek, quando um deles questiona se o velho era realmente alemão. A resposta: “*Sei lá! Ali tinha muito alemão preso... Pros nazistas, ele era judeu!*”, reflete a fluidez e a irracionalidade do antissemitismo nazista, no qual a identidade judaica não dependia de fatores objetivos, mas da conveniência e da paranoia do regime.

Art Spiegelman trabalha essa ideia de forma sutil ao desenhar um gato (supostamente alemão) como um rato, desconstruindo a lógica racial nazista por meio da própria linguagem visual da HQ, na qual os traços identitários não são tão fixos quanto o discurso nazista pretendia fazer crer. Isso evidencia a fragilidade do conceito de pureza racial e demonstra como a perseguição era regida mais por um desejo de exclusão e violência do que por qualquer critério coerente.

Por fim, a figura 41 mostra Vladek e Anja fugindo em uma paisagem urbana devastada. À primeira vista, a imagem salta os olhos: as ruas e caminhos desenhados ao redor do casal formam uma suástica. Essa forma gráfica funciona não apenas como um recurso narrativo, mas também como um poderoso comentário sobre a situação de permanente ameaça em que os personagens se encontram.

Ao observar a cena, percebe-se que, ainda que Vladek e Anja estejam temporariamente livres, isto é, fora de um campo de concentração ou de uma zona de detenção imediata, não há real sensação de segurança. A suástica, símbolo central do nazismo, funciona como uma espécie de labirinto visual, remetendo à ideia de que todas as rotas que os protagonistas poderiam tomar estão contaminadas pela ameaça onipresente do regime. Desse modo, a liberdade provisória deles é ilusória: cada escolha de caminho, cada possível esconderijo, cada deslocamento, leva de volta ao cerne do horror nazista.

A força simbólica dessa composição reside na forma como Art Spiegelman manipula o layout da página para fundir imagem, texto e símbolo. As linhas das ruas e calçadas não servem apenas para estruturar a geografia do lugar, mas também para reforçar como o poder coercitivo do regime nazista atravessava todas as esferas de existência. Por mais que tentem escapar, Vladek e Anja continuam presos na lógica opressora que os define como judeus perseguidos. A suástica desenhada a partir dos caminhos evidencia o peso constante do terror e enfatiza que a violência sistêmica do regime nazi-fascista segue presente, mesmo quando os personagens

não estão diretamente sob a mira de guardas ou armas. É uma ilustração impactante de como o espaço — físico e simbólico — permanece encurralando aqueles que tentam resistir.

Figura 41 – Todos os caminhos levam ao horror



125

Fonte: Spiegelman (1987, p. 125).

A análise das figuras selecionadas ao longo deste tópico evidencia a construção de *Maus* como um espaço de representação histórica e memória coletiva, articulando-se diretamente com o referencial teórico adotado. Roger Chartier (1988) enfatiza que as representações não são meros espelhos da realidade, mas resultam de construções discursivas que refletem relações de poder e processos de apropriação. Nesse sentido, *Maus* não apenas narra a experiência individual de Vladek Spiegelman, mas transforma seu testemunho em um objeto simbólico que participa da elaboração da memória da Shoá.

A utilização de elementos visuais e textuais na HQ reforça a dinâmica entre memória individual e coletiva, conforme proposto por Maurice Halbwachs (2024). O processo de rememoração de Vladek não ocorre isoladamente; ele é mediado pela interação com Art Spiegelman e pelo contexto da produção da obra. Dessa forma, a narrativa de *Maus* demonstra que a memória é sempre uma reconstrução influenciada por quadros sociais e pela necessidade de conferir sentido ao passado no presente.

Essa mediação entre diferentes temporalidades também se reflete na estrutura da HQ, que fragmenta a narrativa em diferentes camadas temporais, evidenciando como o passado e o presente dialogam na construção da memória. Dessa forma, a maneira como *Maus* representa o fascismo não apenas reconstrói memórias individuais e coletivas, mas também participa de um jogo complexo de reinterpretações e ressignificações.

A análise das imagens e sequências narrativas de *Maus* evidencia como as representações do fascismo dialogam com um imaginário histórico já consolidado, ao mesmo tempo em que introduzem novas camadas de significado. Chartier (1988; 2010) destaca que a leitura e a recepção dos textos dependem dos códigos culturais e sociais que os leitores mobilizam ao interpretar a obra. Assim, as representações visuais e discursivas do fascismo em *Maus* não são neutras ou fixas; pelo contrário, elas são continuamente negociadas e reinterpretadas pelos leitores, reforçando a importância da memória coletiva na construção das identidades e narrativas históricas.

Chartier (2011) também enfatiza que as representações não são produzidas em um vácuo, mas estão sempre inseridas em circuitos de apropriação e recepção. No caso de *Maus*, a apropriação da memória da *Shoá* através da forma material dos quadrinhos evidencia um movimento de ressignificação da narrativa histórica, transformando-a em um meio acessível e, ao mesmo tempo, profundamente impactante. Dessa maneira, o texto gráfico de Spiegelman não apenas reproduz memórias, mas as reorganiza e reinventa, permitindo novas formas de percepção e compreensão da história.

A escolha de representar os judeus como ratos e os nazistas como gatos, por exemplo, é um recurso simbólico que tanto dialoga com as caricaturas antisemitas propagadas pelo regime nazista, quanto subverte essa tradição ao “dar” voz e humanidade aos personagens judeus. Esse jogo de significados reforça o argumento de que as representações não são neutras, mas fazem parte de uma rede de interpretações e ressignificações que dão novos sentidos ao passado.

Com isso, *Maus* se torna um espaço de elaboração histórica e mnemônica, no qual o testemunho individual de Vladek é mediado pelo olhar de seu filho e reconfigurado dentro de uma narrativa que ressoa em um público mais amplo. A perspectiva de Chartier (1988; 1991;

2010; 2011) contribui para entender como essa operação simbólica permite a transmissão e reinterpretação da *Shoá* em diferentes contextos, tornando-o uma memória ativa e constantemente reelaborada.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As histórias em quadrinhos consolidaram-se, ao longo das últimas décadas, como uma linguagem autônoma e complexa, capaz de transmitir mensagens profundas por meio da combinação entre imagem e texto. Diferente do senso comum que, por vezes, as associa exclusivamente ao entretenimento, as HQ possuem um potencial expressivo que as torna instrumentos importantes para a construção de discursos históricos, políticos e culturais.

“*Maus: A História de um Sobrevivente*” (1987; 1995), de Art Spiegelman, exemplifica esse potencial ao apresentar um testemunho visual da *Shoá*, articulando-se à memória coletiva dos eventos históricos narrados e ampliando o debate sobre o fascismo como fenômeno político e social. Assim, a obra se estabelece não apenas como um relato de um sobrevivente, mas também como um espaço de mediação entre diferentes tempos e interpretações, onde o passado é constantemente revisitado e ressignificado pelo presente.

Nesse sentido, a investigação das representações explora a interação entre o desenho e a mensagem, revelando a vasta gama de possibilidades criativas que os quadrinhos oferecem. Por sua natureza híbrida, as HQ configuram-se como espaços de experimentação estilística e narrativa, rompendo com estruturas convencionais e propondo novas formas de leitura e interpretação. A partir disso, esta pesquisa explorou a forma como a obra representa o fascismo, seus discursos e práticas, evidenciando as estratégias narrativas e visuais que permitem tais construções.

A partir dos referenciais teóricos discutidos, foram identificadas características como a rejeição à discordância política, o anticomunismo, a construção de um inimigo e a militarização da sociedade. A pesquisa evidenciou que essas representações não apenas reconstituem o passado, mas também dialogam com interpretações contemporâneas do fascismo, demonstrando a atualidade do tema. Ao considerar a potência das representações gráficas na construção da memória coletiva, este estudo reforça a necessidade de ampliar o olhar acadêmico sobre as HQ, reconhecendo seu valor como instrumentos de reflexão histórica e de resistência cultural. A originalidade desta pesquisa reside na análise pioneira das representações do

fascismo em *Maus*, transcendendo abordagens que restringem a discussão à *Shoá*, à (auto)biografia e/ou aos traumas transgeracionais. Ao articular os conceitos de fascismo com a linguagem visual dos quadrinhos, o estudo demonstra como a narrativa gráfica de Spiegelman representa mecanismos autoritários que vão além da reconstituição memorialística. A abordagem demonstra que a combinação de elementos estéticos e recursos narrativos permite revelar camadas simbólicas do fascismo, transformando a HQ em um dispositivo analítico para a compreensão de processos políticos complexos. Seu caráter inovador manifesta-se na identificação de estratégias representacionais que conectam o fascismo histórico às suas atualizações modernas.

A análise evidenciou que Spiegelman construiu metáforas visuais – como a antropomorfização dos personagens – não apenas como alegoria da desumanização, mas também como crítica à naturalização de hierarquias sociais.

Além de fomentar reflexões críticas sobre a transmissão da memória em suportes visuais, articulando-os com os debates históricos e políticos da atualidade, a pesquisa também delineia perspectivas para investigações futuras, como a análise comparativa entre *Maus* e outras HQ que abordam o fascismo e a violência política, bem como estudos sobre a recepção da obra em diferentes contextos culturais. Um caminho promissor seria mapear as apropriações de *Maus* em diferentes contextos políticos, analisando, por exemplo, como a obra é interpretada em outros países marcados por autoritarismos recentes. Esse enfoque permitiria não apenas decifrar as ressonâncias políticas da narrativa em cenários diversos, mas também avaliaria o papel da arte sequencial na desnaturalização de discursos opressivos que persistem sob novas roupagens.

Os desdobramentos dessa abordagem teórica-metodológica apontam para um campo fértil de investigações. A análise empregada pode ser aplicada a diversas obras, permitindo a apropriação de variados imaginários políticos. Além disso, estudos comparativos entre narrativas gráficas de diferentes contextos geopolíticos possibilitam mapear como variantes do fascismo (neocolonial, digital, neoliberal) são codificadas por escolhas estilísticas específicas.

A pesquisa sugere ainda a criação de um arcabouço teórico transdisciplinar que articule estudos visuais, teoria política e análise do discurso, permitindo decifrar como recursos gráficos – enquadramentos, paletas cromáticas e ritmo narrativo – representam ideologias autoritárias em diversos suportes midiáticos. Essa perspectiva viabiliza, por exemplo, a análise de memes políticos contemporâneos sob as lentes aplicadas a *Maus*, identificando continuidades entre a estetização histórica do fascismo e suas mutações digitais. Ao demonstrar como os quadrinhos funcionam como espelhos que reinterpretam a realidade – revelando verdades ocultas por meio

da criatividade gráfica —, a pesquisa amplia o escopo dos estudos sobre fascismo e aponta um caminho possível para investigações que busquem desvendar, por meio da linguagem sequencial, as múltiplas faces do autoritarismo em sociedades pós-industriais.

Nesse contexto, Calvet (2024) destaca como os quadrinhos transcendem um sentido único ao utilizar a autorreflexividade para multiplicar interpretações e engajar o leitor na construção dos significados presentes nas lacunas entre os quadros. Essa característica é particularmente evidente em *Maus*, onde Spiegelman incorpora a própria figura como personagem, questionando sua capacidade de representar o trauma da *Shoá* e envolvendo o leitor em um processo ativo de reconstrução narrativa. Essa abordagem enriquece a compreensão histórica ao destacar como os quadrinhos oferecem perspectivas alternativas sobre eventos históricos, desafiando narrativas tradicionais com modos não lineares de contar histórias.

Ao propor uma leitura que exige do leitor uma participação ativa na interpretação das imagens e textos, *Maus* exemplifica como essa linguagem pode articular memória e crítica social de forma única. Essa capacidade autorreflexiva dos quadrinhos permite que eles sejam reconhecidos como valiosas fontes culturais na pesquisa histórica, incentivando também a exploração de outras formas de expressão artístico-cultural como documentos históricos.

As análises de Paxton (2023), Eco (2018) e Adorno (2020) sobre a possível reconfiguração do fascismo adquirem urgência diante de fenômenos políticos recentes, como os governos do ex-presidente Jair Bolsonaro (2019 – 2022) no Brasil e Donald Trump (2017 – 2021; 2025 -) nos Estados Unidos. Ambos exemplificam movimentos que, embora não se autodenominem “fascistas”, operam sob uma lógica semelhante à descrita pelos teóricos: a disposição de renunciar às instituições livres para mobilizar massas em nome de uma suposta purificação e regeneração de grupos percebidos como ameaçados. Trump, em particular, institucionalizou políticas anti-imigrantes que ecoam a retórica de exclusão e hierarquização de vidas, criminalizando minorias e normalizando a violência simbólica — como visto na separação de famílias na fronteira com o México e na defesa de um nacionalismo étnico.

Esses governos demonstram que, como alerta Paxton, “[...] um fascismo do futuro [...] não teria que ser uma cópia perfeita do fascismo clássico” (2023, p. 308). A erosão progressiva dos “tabus de 1945” — construídos sobre o repúdio global ao nazismo após a Segunda Guerra e a promessa de “nunca mais” repetir tais atrocidades — tem permitido a reinserção de discursos de ódio no centro do debate político, agora revestidos de retóricas pseudodemocráticas e revisionismos históricos.

No Brasil, Jair Bolsonaro sintetizou essa tendência ao romantizar a ditadura militar (1964-1985), negar crimes contra a humanidade e atacar instituições de memória, como o Museu Nacional da Democracia. Seu discurso, que associou torturadores a heróis, não apenas reabilitou a violência de Estado como normalizou a banalização do autoritarismo na esfera pública.

Nos EUA, Donald Trump (2017 – 2021; 2025), por sua vez, legitimou grupos supremacistas brancos — como no episódio de Charlottesville (2017), onde declarou haver “*peessoas boas em ambos os lados*” após um ataque neonazista —, e estrategicamente vinculou crises econômicas e morais a bodes expiatórios: imigrantes, a educação formal e a cultura “*woke*”²⁷. Ambos os casos ilustram como a desconstrução de consensos civilizatórios abre espaço para a ressignificação de ideologias excludentes.

Essa dinâmica não é mera repetição do passado, mas uma reinvenção do fascismo para o Século XXI, que se alimenta de ansiedades contemporâneas. Enquanto o fascismo histórico operava com símbolos explícitos (suásticas, saudações), as novas formas de extremismo camuflam-se sob bandeiras como “liberdade de expressão” ou “defesa da tradição”, apropriando-se do léxico democrático para corroê-lo por dentro. O paralelo com a desestabilização da República de Weimar é inevitável: assim como na década de 1930, a combinação de crise econômica, polarização social e descrença nas instituições cria terreno fértil para a ascensão de líderes que instrumentalizam o ressentimento.

A obra de Spiegelman, ao retratar a *Shoá* como fruto de um processo gradual de desumanização, dialoga diretamente com esses fenômenos. Assim como Vladek relata a banalização da morte em Auschwitz, Paxton (2023) adverte que a “dissipação dos tabus” pós-1945 cria terreno fértil para a repetição de estruturas de opressão, ainda que sob novos nomes e estratégias. A persistência de políticas anti-imigrantes, a estigmatização de dissidentes e a militarização da sociedade revelam que, longe de ser uma anomalia histórica, o fascismo pode ressurgir em formas atualizadas, alimentada por medos contemporâneos e instrumentalizado por líderes que capitalizam sobre crises.

²⁷ Cultura “*woke*” é um termo pejorativo usado por setores conservadores para descrever movimentos progressistas que combatem opressões estruturais (racismo, machismo, LGBTQIA+fobia), associando-os a um suposto autoritarismo ideológico. A estratégia busca deslegitimar pautas de igualdade ao enquadrá-las como ameaças à liberdade individual.

Nesse contexto, as análises de Sousa (2024)²⁸ sobre redes sociais e negacionismo histórico revelam que as novas mídias podem ser igualmente propícias à disseminação de práticas fascistas, ao intensificarem as heranças da modernidade e da colonização dentro de um contexto neoliberal. Essa perspectiva, articulada com as reflexões de Adorno e demais teóricos, enfatiza a urgência de instrumentalizar a população para que compreenda as diversas formas de propagação de práticas autoritárias e representações de uma cultura política. Dessa forma, o engajamento crítico com a linguagem visual e os discursos midiáticos torna-se essencial para prevenir o surgimento de um novo tipo de fascismo, à brasileira, caracterizado por suas particularidades locais e pela adaptação de mecanismos globais de exclusão e controle.

Em conclusão, “*Maus: A História de um Sobrevivente*” consolida-se não apenas como um relato da *Shoá*, mas também como um alerta contundente contra a repetição da violência fascista. Ao representar memórias individuais e coletivas por meio da linguagem dos quadrinhos, Spiegelman desafia o esquecimento e convida à reflexão sobre como as sementes do autoritarismo continuam a germinar em discursos de exclusão. Sua obra dialoga diretamente com o contexto contemporâneo, no qual a ascensão de lideranças autoritárias, a reabilitação de discursos extremistas e a erosão dos consensos democráticos demonstram que o fascismo não se restringe ao passado, mas se reinventa diante dos desafios atuais.

Essa perspectiva evidencia a necessidade de vincular a produção historiográfica aos desafios éticos do tempo presente, sobretudo na luta contra revisionismos e negacionismos (Pinha, 2023). Ela reforça a dupla função da academia: produzir conhecimento inovador enquanto enfrenta problemas sociais urgentes. Ao evitar fechamentos dogmáticos, os resultados desta pesquisa ressaltam tensionamentos inerentes – como a flexibilidade do fenômeno fascista – e apontam para “futuros abertos”, que dialogam com a concepção de história como um campo de possibilidades, onde o saber acumulado alimenta lutas por transformação social.

A integração de abordagens teóricas e práticas, a articulação de perspectivas interdisciplinares e o engajamento ético na defesa da memória demonstram o potencial dos quadrinhos como dispositivos analíticos para decifrar realidades complexas. Em um cenário global marcado por ameaças renovadas à democracia, a análise das representações do fascismo nos quadrinhos revela-se fundamental para compreender as estratégias narrativas que perpetuam – ou contestam – discursos autoritários, reforçando a memória como instrumento de resistência.

²⁸ Francisco Gouveia Sousa debate o ambiente digital, onde cada vez mais os discursos de ódio e os negacionismos se alastram, impulsionados pelos algoritmos das redes sociais, entendidas pelo autor como redes privadas, uma vez que são controladas pelo capital privado.

Assim, esta dissertação contribui para que a academia reconheça os quadrinhos como um território fértil para debates urgentes, onde história, política e arte se entrelaçam para iluminar as sombras do passado e oferecer caminhos críticos e transformadores rumo a sociedades mais justas e democráticas.

REFERÊNCIAS

- ACEVEDO, Juan. **Como fazer histórias em quadrinhos**. Trad. Sílvia Neves Ferreira. São Paulo: Global, 1990.
- ADORNO, Theodor. **Aspectos do novo radicalismo de direita**. São Paulo: Editora Unesp, 2020.
- AGAMBEN, Giorgio. “Arte, inoperatividade, política”. In: **Política**: Agamben. Marramao. Rancière. Sloterdijk. Conferências Internacionais Serralves. Porto: Fundação Serralves, 2008b.
- AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Trad. Selvino J. Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007a.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2010.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo, 2008a.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007b.
- ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém**: um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARENDT, Hannah. **Origens do Totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- AZEVEDO, Luciana Jaramillo Caruso de. Sintoma infantil: do trauma à transmissão. **Rev. SPAGESP**, Ribeirão Preto, v. 20, n. 2, p. 131-142, 2019. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-29702019000200010&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 12 fev. 2025.
- BAJOUR, Cecilia. **Ouvir nas entrelinhas**: o valor da escuta nas práticas de leitura. Tradução Alexandre Morales. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.
- BARBIERI, Daniele. **A linguagem dos quadrinhos**. Tradução de Thiago de Almeida Castor do Amaral. São Paulo: Peirópolis, 2017.
- BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 1977.
- BARICHELO, Eugenia. A autoria na elaboração de uma tese. In: MOURA, Claudia; LOPES, Maria. **Pesquisa em comunicação**: metodologias e práticas acadêmicas. Porto Alegre, RS: EDIPUCRS, 2016. p. 129-150.
- BARROS, José D’Assunção. A História Cultural e a contribuição de Roger Chartier. **Diálogos. Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História**, vol. 9, no. 1, 2005. p.125-141.
- BARROS, José D’Assunção. Memória e história: uma discussão conceitual. **Tempos Históricos**, [S. l.], v. 15, n. 1, p. 317–343, 2000. DOI: 10.36449/rth.v15i1.5710. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/temposhistoricos/article/view/5710>. Acesso em: 12 fev. 2025.

BARROSO NETO, Cláudio da Costa. **Reinvenção de Identidades: A Construção das Identidades de Judeus e Nazistas na Obra *Maus*, de Art Spiegelman**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Campina Grande. Campina Grande, 2012.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e holocausto**. Tradução Marcus Penchel. São Paulo: Contexto, 1998.

BENHABIB, Seyla. *Hannah Arendt and the Redemptive Power of Narrative*. In: HINCHMAN, Lewis P.; HINCHMAN Sandra K. (orgs). ***Hannah Arendt: Critical Essays***. Sate University of New York Press, 1994.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-32.

BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de Política**. 2 ed. Brasília: UNB, 1986.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças dos velhos**. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BROSZAT, Martin; FRIEDLÄNDER, Saul. *A controversy about the Historicization of National Socialism*. In: ***New German Critique, Duke University Press***, No. 44, *Special Issue on the Historikerstreit*. Spring - Summer, 1988. p. 85-126.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**. São Paulo: EDUSC, 2004.

CAGNIN. Antônio. **Os quadrinhos**. São Paulo: Ática, 1975.

CALLARI, Victor; GENTIL, Karoline K. As pesquisas sobre quadrinhos nas universidades brasileiras: uma análise estatística do panorama geral entre os historiadores. **História, histórias**. Brasília, vol. 4, n. 7, p. 9 – 24, 2016. DOI: 10.26512/hh.v4i7.10923. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/hh/article/view/10923>. Acesso em: 2 maio 2024.

CALVET, Lya Brasil. Enquadrando a abertura: autorreflexividade como caminho para múltiplas interpretações nos quadrinhos. In: FERREIRA, Antonio Davi Delfino *et al.* **Quadrinhos, comunicação & entremeios: diálogos possíveis**. Fortaleza: Edição dos Autores, 2024. p. 75-88.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (Orgs.). **A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. 362 p. (Coleção Histórias do Brasil).

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a História entre incertezas e inquietude**. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Trad. de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editora, 1988.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, v. 5, n. 11, p. 173–191, jan. 1991. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601>. Acesso em: 11 nov. 2024.

CHARTIER, Roger. O passado no presente: ficção, história e memória. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). **A força das representações: história e ficção**. Chapecó: Argos, 2011. p. 95-124.

CHICO, Márcia Tavares. Uma proposta de metodologia para a análise de histórias em quadrinhos. **Cadernos UniFOA**, Volta Redonda, n. 43, p. 121-131, 2020.

CIRNE, Moacy. **A explosão criativa dos quadrinhos**. Petrópolis: Vozes, 1975.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos**. São Paulo: Paulinas, 2008.

COLOMER, Teresa. **A formação do leitor literário**. Tradução Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2003.

COLOMER, Teresa. **Introdução à literatura infantil e juvenil atual**. Tradução Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2017.

CORREIA, Victor Vitório de Barros. **História em quadrinhos, memória em quadrinhos: a representação do trauma em *Maus* – A História de um Sobrevivente**. 2017. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/25111>. Acesso em: 02 out. 2023.

COSTA, Anna Maria R. F. M; COENGA, Rosemar E.; GRAZIOLI, Fabiano T. Holocausto em *Maus*: tema e universo fraturantes em HQ. **Revista de Letras**, Curitiba, v. 23, n. 40, mar. 2021.

CURI, Fabiano Andrade. ***Maus* de Art Spiegelman: uma outra história da Shoá**. 2009. (147 f.). Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1609351>. Acesso em: 29 mar. 2023.

DARTON, Robert. **O grande massacre dos gatos, e outros episódios da História Cultural Francesa**. 5 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e Integrados**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. 12 ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ECO, Umberto. **O fascismo eterno**. Tradução Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2018.

EISNER, Will. **Narrativas gráficas**. São Paulo: Devir, 2005.

EISNER, Will. **Quadrinhos e Arte Sequencial**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FARIAS, M. C. de Q. da S.; LEANDRA, B. M. Memoria y representación: reflexiones para la organización del conocimiento. **Scire: representación y organización del conocimiento**, [S. l.], v. 22, n. 2, p. 99–106, 2016. DOI: 10.54886/scire.v22i2.4365. Disponível em: <https://www.iberid.eu/ojs/index.php/scire/article/view/4365>. Acesso em: 12 feb. 2025.

FERREIRA, Jorge; REIS FILHO, Daniel Aarão; ZENHA, Celeste. (Orgs.). **O século XX - O tempo das crises: revoluções, fascismos e guerras**. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Trad. Luz Felipe Baeta Neves. 7ª Ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

FREITAS, José Pedro Soares de. **Alemanha aquém da guerra: 1919-1939**. 2022. Dissertação (Mestrado em História) — Universidade dos Açores. Ponte Delgada, 2022. Disponível em: <https://repositorio.uac.pt/handle/10400.3/6602>. Acesso em: 01 jan. 2025.

GALDINO, Evangley de Queiroz. **Ficção de guerra: Maus**, de Art Spiegelman. 2012. (132 f.). Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba. Campina Grande, 2012. Disponível em: <https://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/4087>. Acesso em: 13 jun. 2023.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução de Cibele Braga, Érika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. São Paulo: Ateliê, 2009.

GINZBURG, Carlo. Representação: a palavra, a idéia, a coisa. In: GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira**. Nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

GUTERMAN, Marcos. **Holocausto e memória**. São Paulo: Contexto, 2020.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória coletiva**. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais, 1990. Tradução de: *La mémoire collective*.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Antônio Fontoura. Curitiba: Antonio Fontoura, 2024. Edição do Kindle.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Pe

HANCOCK, Michael. *Raw*. In: BOOKER, M. Keith (ed.). **Comics Through Time: A History of Icons, Idols, and Ideas**. Vol. 3. Santa Barbara: Greenwood, 2014. p. 1196-1198. Disponível em: https://digitalcommons.imsa.edu/eng_pr/12/. Acesso em: 11 dez. 2024.

HARTMAN, Geoffrey H. “Holocausto, testemunho, arte e trauma”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKY, Arthur (Org.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

HUYSEN, Andreas. *Of mice and mimesis: reading spiegelman with Adorno*. In: **New German Critique**. Nº 81, p. 65-82. 2000. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/488546>. Acesso em: 06 jun. 2023.

Imaginando uma outra história da resistência negra: entrevista com Marcelo D’Salete. **ArtCultura**, [S. l.], v. 21, n. 39, p. 117–124, 2019. DOI: 10.14393/artc-v21-n39-2019-52030. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/52030>. Acesso em: 15 abr. 2025.

JAWAID, A.; ROSZKOWSKI, M.; MANSUY, I. M. Transgenerational Epigenetics of Traumatic Stress. **Progress in Molecular Biology and Translational Science**, v. 158, p. 273–298, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/bs.pmbts.2018.03.003>. Acesso em: 12 fev. 2025

JODELET, Denise. **As representações sociais**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001.

JUNG, C. G. *Psychological Types*. Princeton: Princeton University Press, 2020.

- KAPLAN, Amy. *Zionism as Anticolonialism: The Case of "Exodus"*. *American Literary History*, v. 25, n. 4, p. 870-895, Winter 2013. Special Issue: History, Historicism, and Historiography. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/pdf/43817606.pdf?refreqid=fastly-default%3Aa28186623ac652e05a77705b65412f31&ab_segments=&initiator=&acceptTC=1. Acesso em: 24 out. 2024.
- KAPLAN, Arie. *From Krakow to Krypton: Jews and comic books*. Philadelphia: Jewish Publication Society, 2008.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia: estudos culturais, identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, v. 8, nº 12. Uberlândia. 2006. p. 97-115.
- KOCHE, José Carlos. **Fundamentos de metodologia científica: teoria da ciência e iniciação à pesquisa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- LA CAPRA, Dominick. *Fue la noche después de Navidad*. In: *Historia y Memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.
- LE GOFF, Jacques. **O imaginário medieval**. Lisboa: Estampa, 1994.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Organização de Jovita Maria Gernheim Noronha. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.
- LEVI, Primo. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades**. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.
- LUCA, Tania Regina de. **Práticas de pesquisa em história**. São Paulo: Contexto, 2020. p. 63-98.
- LUYTEN, Sonia Maria Bibe. **O que é história em quadrinhos**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- MARIANI, B. **O PCB e a imprensa: os comunistas no imaginário dos jornais (1922-1989)**. Rio de Janeiro: Revan; Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- MARRUS, Michael Robert. **A assustadora história do holocausto**. Trad. Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- MARTINS, Raimundo. Porque falamos e como falamos da cultura visual? **Visualidades**. Goiânia, v. 4, n. 1 e 2, p. 65-79, jan./dez., 2006.
- MCCLLOUD, Scott. **Desvendando os Quadrinhos**. São Paulo: M. Books do Brasil Editora, 2004.
- MCCLLOUD, Scott. **Reinventando os quadrinhos**. Trad. Roger Maioli. São Paulo: M. Books do Brasil Editora, 2006.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma "história visual". In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornelia; NOVAES, Sylvia Caiuby (Org.). **O Imaginário e o poético nas ciências Sociais**. São Paulo: Edusc, 2005.
- MINAYO, Maria Cecília de Souza. (Org.). **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. 16 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

- MINULESCU, M. Approaching Trans-generational Trauma in Analytical Psychotherapy. **Procedia - Social and Behavioral Sciences**, v. 217, p. 1112–1117, fev. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2016.02.124>. Acesso em 12 fev. 2025.
- MIRZOEFF, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. London and New York: Routledge, 1999.
- MITCHELL, William John Thomas. *Showing seeing: a critique of visual culture*. **Journal of Visual Culture**, v. 1, n. 2, p. 165-181, August, 2002.
- MONTEIRO, Charles. Pensando sobre História, Imagem e Cultura Visual. **Revista Patrimônio e Memória**. São Paulo, Unesp, v. 9, nº 2, pp. 3 - 16. julho - dezembro, 2013.
- MONTEIRO, Rosana Horio. Cultura visual: definição, escopo, debates. **Domínios da Imagem**, Londrina, v. 1, n. 2, p. 129-134, maio 2008. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/handle/ri/19113>. Acesso em: 23 set. 2023.
- MOURA, Pedro. Katz. *Anônimo [Ilan Manouach] (Cinquième Couche)*. **Ler BD**, 23 fev. 2012. Disponível em: <https://lerbd.blogspot.com/2012/02/katz-anonimo.html>. Acesso em: 16 abr. 2025.
- MOYA, Álvaro de. **História da História em Quadrinhos**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- NASCIMENTO, Larissa S.; SANTOS, Michelle dos. 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. **Cordis: Revista Eletrônica de História Social da Cidade**, [S. l.], n. 9, 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/cordis/article/view/14414>. Acesso em: 18 out. 2023.
- ORLANDI, E. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Editora Pontes, 2009.
- PAXTON, Robert O. **A anatomia do fascismo**. Tradução Patrícia Zimbres, Paula Zimbres. 2 ed. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 2023.
- PÊCHEUX, M. **O Discurso: Estrutura ou Acontecimento**. Campinas, SP: Pontes, 2008.
- PIERCE, Charles S. **Semiótica**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PINHA, Daniel. O tempo presente como desafio à historiografia e ao ensino de história em contexto de crise democrática. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 15, n. 38, 2023. DOI: 10.5965/2175180315382023e0104. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180315382023e0104>. Acesso em: 9 fev. 2025.
- PINTO, Júlio. **1,2,3 Semiótica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.
- PISKOR, Ed. **Hip Hop genealogia**. 1.ed. São Paulo, SP: Veneta, 2016.
- PLACIDO, Carlos Eduardo de Araújo. Os traumas transgeracionais em *Maus*: A História de um Sobrevivente. **Antares**. v. 14, n. 33, 2022. p. 190-216.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-213, 1992. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1941>. Acesso em: 12 fev. 2025.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2278>. Acesso em: 12 fev. 2025.

POSTEMA, Barbara. **Estrutura narrativa dos quadrinhos**: construindo sentido a partir de fragmentos. 1 ed. São Paulo: Peirópolis, 2018.

QUERIDO, Fábio. Adorno, o fascismo e as aporias da razão. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 37, n. 108, p. 327-330, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/s0103-4014.2023.37108.020>. Acesso em: 12 fev. 2025.

QUINO. **Toda Mafalda**: da primeira à última tira. São Paulo: Martins Fontes, 2003

RAMIRO, Clívia. **Dimensões do eu contemporâneo nos quadrinhos autobiográficos**. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/14743>. Acesso em: 10 ago. 2023.

RAMOS, Paulo Eduardo. **Tiras cômicas e piadas**: duas leituras, um efeito de humor. 2007. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8142/tde-04092007-141941/pt-br.php>. Acessado em: 12 fev. 2025.

RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2019.

RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. São Paulo: Contexto, 2010.

REIS, Eliana Schueler. Transmissão transgeracional–subjetivação do trauma coletivo. **Primórdios**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 6, p. 45-66, 2019. Disponível em: <https://www.bivipsi.org/wp-content/uploads/cprj-primordios-2019-6-4.pdf> Acesso em: 12 fev. 2025.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007.

SACCO, Joe. **Palestina**. São Paulo: Veneta, 2023.

SANTAELLA, Lúcia. **Leitura de imagens**. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

SANTOS, Ana Ligia Feliciano dos; SILVA, Fábio Mascarenhas e. Análise dos estudos brasileiros sobre quadrinhos publicados de 2018 a 2020. **9ª Arte (São Paulo)**, [S. l.], v. 11, p. e212650, 2023. DOI: 10.11606/2316-9877.2023.v11e212650. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/nonaarte/article/view/212650>. Acesso em: 03 maio 2024.

SANTOS, Michelle dos. A poética do detalhe em *Maus* e *Persépolis*: autoritarismo, resistência & quadrinhos. **Mneme - Revista de Humanidades**, [S. l.], v. 13, n. 31, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/1825>. Acesso em: 3 nov. 2023.

SANTOS, Roberto Elísio dos. **Para reler os quadrinhos Disney**: linguagem, evolução e análise de HQs. São Paulo: Paulinas, 2004.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SATRAPI, Marjane. **Persépolis**: completo. Tradução de Paulo Werneck. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2007.

SCOTT, James C. Exploração normal, resistência normal. In: SCOTT, James C. ***Weapons of the weak: everyday forms of peasant resistance***. New Haven: Yale University Press, 1995.

SEBALD, Winfried Georg Maximilian. **Os emigrantes**: quatro narrativas longas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “A história como trauma”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROVSKY, Arthur (Orgs.). **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “O testemunho: entre a ficção e o, ‘real’”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: Unicamp, 2003.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Os fascismos. In: FERREIRA, Jorge; REIS FILHO, Daniel Aarão; ZENHA, Celeste. (Orgs.). **O século XX - O tempo das crises**: revoluções, fascismos e guerras. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

SOUSA, Francisco Gouvea. Redes Sociais Privadas e Negacionismo Histórico: o que Mark Zuckerberg fala sobre suas relações? In: SENA JUNIOR, Carlos Zacarias de; PEREZ, Rodrigo; GEMINIANO, Wagner (Orgs.). **Entre revisionistas e Negacionistas**: Usos e Abusos Políticos do Passado. Rio de Janeiro, RJ: Autografia, 2024. p. 129-168.

SPIEGELMAN, Art. **Maus**: A História de um Sobrevivente II: e foi aí que meus problemas começaram. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

SPIEGELMAN, Art. **Maus**: A História de um Sobrevivente. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

SPIEGELMAN, Art. **Maus**: a história de um sobrevivente. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SPIEGELMAN, Art. **MetaMaus**. São Paulo: Quadrinhos na Cia. 2022.

STANLEY, Jason. **Como funciona o fascismo**: a política do “nós” e “eles”. Trad. Bruno Alexander. 8ª Ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2022.

TELES, Gustavo Borges. **A Besta e o Filho Vermelho**: representações do comunismo nos quadrinhos de *Superman e Batman* (1988-90 e 2003). 2016. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás. Programa de Pós-Graduação em História. Goiânia, GO, 2016. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/6095>. Acesso em: 28 set. 2023.

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1982

TODOROV, Tzvetan. **Em face do extremo**. Campinas: Papirus, 1995.

VERGUEIRO, Waldomiro. **Pesquisa acadêmica em histórias em quadrinhos**. 1. Ed. São Paulo: Criativo, 2017.

VERGUEIRO, Waldomiro. Uso das HQs no ensino. In: **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. RAMA, Angela; VERGUEIRO, Waldomiro (Org.). São Paulo: Editora Contexto, 2020, p. 07-64.

VERGUEIRO, Waldomiro; SANTOS, Roberto Elísio dos. **A pesquisa sobre as histórias em quadrinhos na universidade de São Paulo**: Análise da produção de 1972 a 2005. São Paulo: Editora USP, 2006.

VICENTE, Guilherme Henrique. **A memória e o testemunho em "Maus: A História de um Sobrevivente"**. 2021. 1 recurso on-line (124 p.) Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1641395>. Acesso em: 10 nov. 2023.

VISCONTI, Maria. Narrar o inenarrável; representar o irrepresentável: os limites de representações de Auschwitz aos olhos de Arte Spiegelman e Primo Levi. **Temporalidades**, v. 11, n. 2: edição 30. Belo Horizonte, 2019. p. 647-665.

WENZEL, Isadora Klein. **Maus na sala de aula: como refletir sobre o autoritarismo e abordar o ensino do holocausto a partir de uma narrativa gráfica histórica**. 2023. (96 f.). Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino de História) — Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2023. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/271675>. Acesso em: 08 nov. 2024.

WHITE, H. O passado prático. **ArtCultura**, [S. l.], v. 20, n. 37, p. 9–19, 2018. DOI: 10.14393/artc-v20-n37-2018-47235. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/47235>. Acesso em: 12 fev. 2025.

WHITE, Hayden. *Historical Emplotment and the Problem of the Truth*. In: FRIEDLANDER, Saul (ed). **Probing the limits of representation: Nazism and the "Final Solution"**. USA: Harvard University Press, 1992.

WITEK, Joseph (ed.). **Art Spiegelman: Conversations**. Jackson: University Press of Mississippi, 2007.

WITEK, Joseph. Imagetext, or, Why Art Spiegelman Doesn't Draw Comics. **ImageText: Interdisciplinary Comics Studies**, v. 1, n. 1, 2004. Dept. of English, University of Florida. Disponível em: http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1_1/witek/index.shtml. Acesso em: 29 nov. 2014.