

Danação da memória: genocídio, totalitarismo, esquecimento e (ir)representação

Damnation of memory: genocide, totalitarianism, oblivion and (ir)representation

Enviado em: 05-09-2024

Aceito em: 23-06-2025

Tamara Campos¹

Ronaldo Oliveira de Castro²

Resumo

Este texto discute a representatividade/irrepresentatividade da memória a partir do Holocausto e é construído com base em Arendt (2009; 2020), La Capra (2009), White (2006). Partimos da discussão de Hannah Arendt sobre o totalitarismo, enfatizando como ela relaciona os temas da memória e do esquecimento com o fenômeno totalitário. O totalitarismo visa a produção do esquecimento, o apagamento da memória. A partir daí passa-se a uma apresentação da ideia da irrepresentabilidade do holocausto e ao contraponto que Hayden White e Dominick LaCapra oferecem a essa ideia. Por fim, através desses autores, o texto sugere que a irrepresentabilidade era um dos objetivos que os agentes do totalitarismo buscavam e a história em quadrinhos Maus, de Art Spiegelman, aparece como a prova de que é possível falar sobre o indizível. Assim, não deixar a memória dos genocídios se perder é lutar contra o próprio totalitarismo, que queria apagar esses eventos.

Palavras-chave: Memória, Holocausto, irrepresentabilidade

Abstract

This text discusses the representativeness/irrepresentativeness of memory from the Holocaust onwards and is based on Arendt (2009; 2020), La Capra (2009), White (2006). We start from Hannah Arendt's discussion of totalitarianism, emphasizing how she relates the themes of memory and forgetting to the totalitarian phenomenon. Totalitarianism aims to produce oblivion, the erasure of memory. From there, we move on to a presentation of the idea of the unrepresentability of the Holocaust and the counterpoint that Hayden White and Dominick LaCapra offer to this idea. Finally, through these authors, the text suggests that unrepresentability was one of the objectives that the agents of totalitarianism sought and the comic book Maus, by Art Spiegelman, appears as proof that it is

¹ Doutora em Memória Social pela Unirio na linha de Memória e Linguagem. Mestre em Educação, Cultura e Comunicação pela UERJ. Atualmente é professora permanente da Universidade UNIGRANRIO no Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes. tamara.campos86@gmail.com

² Doutor em sociologia pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, IUPERJ. Atualmente é professor adjunto da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. rocastro.uerj@gmail.com

possible to talk about the unspeakable. Therefore, not letting the memory of genocides be lost is fighting against totalitarianism itself, which wanted to erase these events.

Keywords: Memory, Holocaust, irrepresentativeness

Introdução: quando o impossível acontece: memória ou esquecimento?

Em 1951 Hannah Arendt, uma judia-alemã, que com a ascensão do nazismo se refugiou primeiro na França e em seguida nos Estados Unidos, publicou um livro que se tornaria uma referência na discussão do totalitarismo. O livro recebeu o título de *Origens do totalitarismo* e no prefácio à sua primeira edição encontra-se a seguinte passagem:

Este livro foi escrito com mescla do otimismo temerário e do desespero temerário. Afirma que o Progresso e a Ruína são duas faces da mesma medalha, que ambos resultam da superstição, não da fé. Foi escrito com a convicção de serem passíveis de descoberta os mecanismos que dissolveram os tradicionais elementos do nosso mundo político e espiritual num amálgama, onde tudo parece ter perdido seu valor específico, escapando da nossa compreensão e tornando-se inútil para fins humanos (Arendt, 2009, p. 12).

Anos mais tarde, Hannah Arendt diria, se referindo ao genocídio nazista:

Inicialmente não acreditamos nisso. (...) nós não acreditamos porque era militarmente desnecessário e não era planejado. (...) Seis meses depois, quando tudo nos foi provado, finalmente acreditamos. (...). Mas aquilo era diferente. Foi realmente como se o abismo se tivesse aberto. Porque uma pessoa sempre tem a esperança de que tudo o mais possa algum dia ser retificado, politicamente – de que tudo possa ser corrigido novamente. Aquilo não poderia (Apud Young-Bruehl, 1997, p. 181).

E na parte de *Origens* dedicada ao totalitarismo, a autora reitera que o impossível aconteceu.

Tomemos esse conjunto de afirmações de Hannah Arendt como um índice da perplexidade provocada pelo horror em torno dos fenômenos do nazismo, da solução final e do totalitarismo. Este último pode ser entendido, a partir da autora, como uma nova forma de governo que está fundada no terror, na suposta descoberta das leis que governam a história (a luta de classes ou o conflito entre as raças superiores e inferiores), e cuja instituição central é o campo de concentração. Pois sem campos de concentração o terror, segundo a autora, não

seria possível. O totalitarismo seria uma nova forma de governo que através da ideologia e do terror escapam dos tipos que a tradição do pensamento político poderia explicar.

Se os elementos tradicionais que permitiam a compreensão do mundo político e social se dissolveram, se o impossível aconteceu, se um abismo se abriu, como é possível compreender o que aconteceu entre 1928 e 1945? O impossível que se torna realidade pode ser narrado, representado? É possível elaborar a memória desse abismo que se abriu?

Na discussão de Hannah Arendt, o tema da memória irá aparecer diversas vezes associado ao totalitarismo, pois este, em certo sentido, busca produzir esquecimento. Determinadas práticas e eventos foram constituídos de forma a produzir seu próprio esquecimento. Para entendermos este ponto é necessário lembrar que para Arendt o totalitarismo é caracterizado pelo terror. O totalitarismo é uma nova forma de governo que não se explica pela contraposição entre formas de governo baseadas na lei e formas degeneradas, não baseadas nas leis. O totalitarismo está baseado no terror, não existe totalitarismo sem terror, diz a autora.

Para a autora, o terror é o meio através do qual o totalitarismo busca eliminar a ação e eliminar a espontaneidade, pois o domínio total não será total enquanto os seres humanos puderem ser iniciadores de um novo começo. Ambas as versões do totalitarismo reconhecidas pela autora, o nazismo e o stalinismo, se caracterizam por supor que encontraram as leis de movimento, que explicariam o destino da humanidade. A luta de classes ou o conflito entre as raças corresponderiam às leis que explicariam como a sociedade sem classes ou como a supremacia da raça ariana se constituiriam. Para realizar as leis da história ou as leis da natureza, a ação, com sua imprevisibilidade, precisa ser eliminada. Num governo constitucional, ainda de acordo com a autora, as leis garantem o mundo comum entre os seres humanos, garantem a comunicação, protegem a continuidade da comunidade:

os limites das leis positivas são para a existência política do homem o que a memória é para a sua existência histórica: garante a preexistência de um mundo comum, a realidade de certa continuidade que transcende a duração individual de cada geração, absorve todas as novas origens e delas se alimenta (Arendt, 2009, p.517).

Em outras palavras, as leis positivas estabilizam, elas são memória, construção e proteção do mundo comum no qual a pluralidade humana se apresenta. Neste espaço comum, que é também um espaço de memória, transcorre a ação, que, na compreensão da autora, se

contrapõe às perspectivas que reconhecem um destino determinado pelas leis da história. Caso o futuro nos reserve a sociedade sem classes ou a hegemonia ariana, a ação, que é marcada pela imprevisibilidade, deveria perder lugar, sendo substituída por uma noção de política cujo modelo é a fabricação. A imposição de um projeto que não deixa lugar para a espontaneidade ou imprevisibilidade. Trata-se de apressar a realização de um desenvolvimento ao qual já estamos destinados, trata-se de aplicar as sentenças de morte que a histórica já proferiu (cf. Arendt, 2009, p.517). Se as leis positivas instauram, portanto, um espaço de memória, o totalitarismo não irá permitir qualquer mediação entre essas leis e as leis do movimento, ou seja, as leis da luta de classes ou de raças, que impulsionariam o movimento histórico. Os imperativos da luta de classes ou de raças se aplicam diretamente, de acordo com a necessidade do movimento, sem mediação de leis positivas.

Ainda há pouco dissemos que para a autora o fundamento do totalitarismo é o terror. Mas essa afirmação tem um complemento, não há terror sem campos de concentração. Os campos são a experiência central do totalitarismo. São, diz a autora, os “laboratórios onde se demonstra a crença fundamental do totalitarismo de que tudo é possível” (Arendt, 2009, p.488).

Os campos destinam-se não apenas a exterminar pessoas e degradar seres humanos, mas também servem à chocante experiência da eliminação, em condições cientificamente controladas, da própria espontaneidade como expressão da conduta humana, e da transformação da personalidade humana numa simples coisa, em algo que nem mesmo os animais são (Arendt, 2009, p. 488-489).

A experiência realizada nos campos é a da eliminação da ação e da pluralidade. Mas também participam da produção do esquecimento, de um apagamento da memória:

Os campos e a matança de adversários políticos são apenas facetas do esquecimento sistemático em que se mergulham não apenas os veículos da opinião pública, como a palavra escrita e falada, mas até as famílias e os amigos das vítimas. A dor e a recordação são proibidas. (...) os campos de concentração, tornando anônima a própria morte e tornando impossível saber se um prisioneiro está vivo ou morto, roubaram da morte o significado de desfecho de uma vida realizada. Em certo sentido, roubaram a própria morte do indivíduo, provando que, doravante, nada – nem a morte – lhe pertencia e que ele não pertencia a ninguém (Arendt, 2009, p. 503).

O campo de concentração, enquanto centro do totalitarismo, é uma experiência do indizível, uma experiência além da palavra³. Pois se trata de uma experiência tão radical, que os sobreviventes não são capazes de relatá-la em sua integralidade, ou não é possível narrá-la, pois diz Arendt, o sobrevivente é alguém que retornou ao mundo dos vivos e não há parâmetros para sua experiência. Além disso, a palavra enquanto força política necessita do público, necessita de um espaço em que diferentes vozes possam se articular, se contrapor. O totalitarismo dissolve justamente a esfera pública, arruinando a palavra, promovendo o esquecimento. O totalitarismo nessa leitura pode ser interpretado como uma total penetração do espaço privado, do espaço pessoal na tentativa de eliminar toda espontaneidade. Mas isso não é uma vitória da esfera pública, essa penetração dissolve o próprio espaço público junto com o espaço privado. Na busca do poder ilimitado, o totalitarismo dissolve o mundo como espaço-entre (Arendt, 2020, p.226), como espaço partilhado, daí a solidão, que segundo a autora é uma experiência fundamental sobre a qual o totalitarismo se baseia.

Essa leitura de Arendt é compatível com a abordagem da vida cotidiana nos tempos de Stalin escrita por Orlando Figes (2020). Em *Sussuros*, o autor expõe através de documentos e entrevistas como falar, mesmo no espaço doméstico havia se tornado perigoso, “falar era perigoso nessa sociedade. Conversas familiares repetidas fora de casa poderiam resultar em detenções e até prisões. As crianças eram a principal fonte de perigo. (...) Os parques infantis, especialmente, eram locais de criação de informantes” (Figes, 2020, p.75).

Sintetizemos: Arendt ao discutir o totalitarismo fala de uma experiência de incomunicabilidade, de destruição da memória, de esquecimento, de um abismo que destrói as possibilidades de compreensão engendradas pela tradição do pensamento social e político. Por isso defende que o impossível aconteceu. O totalitarismo para ela é central para a compreensão do mundo, pois mesmo com a superação dos totalitarismos, a tentação de soluções totalitárias para problemas políticos persistem⁴, (Arendt, 2009, p.531). Assim, podemos concluir que, nessa leitura, a memória, o esquecimento e a comunicabilidade são

³ Falando do retorno dos soldados da Primeira Guerra Mundial, Benjamin já havia anunciado o tema do fim da experiência: os soldados mudos dos campos de batalha, a vivência da guerra negava a experiência, no sentido de que esta é um vínculo entre indivíduo e tradição, entre história pessoal e história do grupo. A passagem pelo campo de concentração em Arendt prolonga essa ideia, mas num sentido mais radical, é como se a estadia no campo fosse um estágio num espaço além da própria vida, uma temporada no inferno, que não poderia ser narrada integralmente no retorno ao mundo dos vivos em virtude de sua própria radicalidade. (Cf. Benjamin, 1986).

⁴ É o caso dos conflitos atuais entre Israel e Palestina e Rússia e Ucrânia, que podem se enquadrar no temor de Arendt de soluções totalitárias adotadas por Estados não necessariamente totalitários.

centrais. O espaço público é espaço da comunicação e da memória, e sem espaço público não há política, no sentido que a autora dá a esta palavra.

Embora Arendt esteja discutindo os totalitarismos, sem dar exclusividade ao nazismo, a discussão do genocídio perpetrado pelos nazistas contra os judeus envolveu diversos desses temas. E, em muitos sentidos, esse é um evento central e definidor do mundo contemporâneo. A urgência e a importância que o tema da memória adquiriu no século XX deve muito à luta contra o esquecimento dos genocídios, especialmente da Shoah ou do genocídio nazista. Assim, o tema da memória se contrapõe ao objetivo de incomunicabilidade, à produção do esquecimento que o terror totalitário buscava e ainda busca produzir. A memória ocorre sempre no “espaço entre”, no mundo compartilhado que os totalitarismos buscavam destruir.

Deste modo, se as experiências totalitárias buscavam produzir esquecimento e a impossibilidade da fala, os totalitarismos, mais especificamente o nazista, ao tentar eliminar o discurso, a ação e a memória, teriam produzido fenômenos inexprimíveis e irrepresentáveis?

Gérard Wajcman (2012) afirma que o século XX foi o século dos objetos e que um objeto específico o singularizaria: a ruína. Para encontrar o objeto específico que definiria o século XX, era preciso encontrar um objeto não historicizável, não repetível, e surgido especificamente nesse século. Recorrendo a Godard, o autor apresenta o massacre de massa como candidato a esse posto de objeto-invenção do século. Porém, “não se pode dizer exatamente que o massacre de massa enquanto tal marca o século XX” (Wajcman, 2012, p.59), mas um processo de extermínio específico seria, para o autor, essa invenção que singulariza o século XX: a Shoah.

Contudo, esse objeto seria revestido por um traço singular, “ele é fundamentalmente sem imagens e sem palavras, sem rastros – sem ruínas. Irrepresentável” (Wajcman, 2012, p. 62). Wajcman sustenta a irrepresentabilidade da Shoah, “a grande indústria nazista não produz ossuários, mas cinzas. Ela fabricava ausência” (Wajcman, 2012, p. 62). Além de irrepresentável, a Shoah ou Holocausto seria inexprimível: “o que aconteceu não pode ser representado nem dito” (Wajcman, 2012, p.62).

A defesa dessa irrepresentabilidade se faz através de alguns argumentos que são compatíveis com a perspectiva que Hannah Arendt constrói para entender o terror no totalitarismo. O genocídio praticado pelos nazistas seria para Wajcman “um ato que buscava não somente se dissimular (...) mas anular-se a si próprio como ato, numa espécie de projeto

preparado para forcluí-lo de toda memória possível” (Wajcman, 2012, p. 64). Em apoio a esta ideia o autor cita uma conhecida passagem de Primo Levi na qual ele relata o discurso feito por um oficial na chegada dos prisioneiros ao campo, que dizia “Ainda que sobre algumas provas e que alguns de vocês sobrevivam, as pessoas dirão que os fatos que vocês contam são monstruosos demais para serem acreditados (Levi apud Wajcman, 2012, p.64). O próprio testemunho seria negado pela enormidade do crime. Podemos lembrar que Arendt sustentava que o campo de concentração foi o laboratório no qual se testou a máxima totalitária de que tudo é possível. Findo o terror totalitário, longe da experiência do campo, esta poderia parecer simplesmente impossível. Porém, o impossível ocorreu.

Representar o indizível?

Na série de conferências *Nazism and the “Final Solution”: Probing the Limits of Representation*, realizada na Universidade da Califórnia em 1990, Hayden White faz uma polêmica apresentação. Toda a intervenção do autor está fundada numa compreensão linguística da historiografia:

Há uma relatividade inexpugnável em toda representação do fenômeno histórico. A relatividade da representação é uma função da linguagem usada para descrever, e assim, constituir eventos passados como objetos possíveis de explicação e compreensão⁵ (White, 1992, p.37, tradução nossa).

O problema já se situa no parágrafo acima, que abre sua conferência. Associar uma insuperável relatividade da representação de um fenômeno histórico ao fato dessa representação ser constituída linguisticamente parece ser um desafio ao realismo da história, pois sublinha a dimensão linguística da operação historiográfica. Contudo, este desafio parece facilmente deslizar em provocação ou ofensa quando aplicado a um fenômeno como a “solução final”, sobretudo ao afirmar que o enredo de qualquer história e qualquer declaração factual pertencem a ordem do discurso e são entidades linguísticas.

A pergunta que surge com respeito aos “enredos históricos” em um estudo do Nazismo e da Solução Final é a seguinte: Existem limites para o tipo de história que

⁵ There is an inexpungeable relativity in every representation of historical phenomena. The relativity of representation is a function of the language used to describe and thereby constitute past events as possible objects of explanation and understanding.

pode ser contada de forma responsável sobre esses fenômenos? (...) Ou será que o Nazismo e a Solução Final pertencem a uma classe especial de eventos, de tal forma que, ao contrário até mesmo da Revolução Francesa, da Guerra Civil Americana, da Revolução Russa ou do Grande Salto Adiante Chinês, eles devem ser vistos como manifestando apenas uma história, como sendo enquadráveis de uma única maneira, e como significando apenas um tipo de sentido? Em suma, as naturezas do Nazismo e da Solução Final estabelecem limites absolutos para o que pode ser dito verdadeiramente sobre eles?⁶ (White, 1992, p.37, tradução nossa).

Hayden White está consciente dos possíveis impactos do problema que coloca. Trata-se de uma questão que envolve não apenas dimensões cognitivas, mas também dimensões morais e éticas. Pode o Holocausto ser representado em qualquer urdidura de enredo ou um fenômeno como este impõe limites à representação? Um enredo cômico não seria uma ofensa à memória das vítimas e sacrificaria a verdade dos acontecimentos? O autor recorre a Saul Friedlander⁷ que afirma que, além da questão epistemológica das diferentes narrativas que competem na explicação da Solução Final e do Nazismo, há também a questão ética relativa ao possível surgimento de representações do nazismo estruturadas em formas inaceitáveis de elaboração do enredo. Para White a escolha da forma de urdidura do enredo mesmo na historiografia se relaciona com o tipo de significado que se deseja atribuir ao evento, seja trágico, épico, cômico, romântico ou farsesco.

De acordo com o autor, a historiografia tradicional concebe uma relação entre fatos e interpretação na qual os primeiros têm a precedência. A narrativa histórica deveria, então, se subordinar ao acontecido. As “estórias” precisam ser adequadas aos eventos e são concebidas como inerentes aos fatos na história tradicional. Um enredo que viole essa narrativa inerente seria manifestamente falso. Neste sentido, enredos cômicos ou bucólicos da “Solução Final” poderiam ser descartados por não corresponderem ao enredo intrínseco aos acontecimentos. Contudo, é problemática a suposição de uma forma de enredo inerente aos fatos, como se esses impusessem sua própria narrativa. “Pois as diferenças entre narrativas concorrentes são diferenças entre os “modos de enredo” que nelas predominam. É porque as narrativas são

⁶ The question that arises with respect to “historical emplotments” in a study of Nazism and the Final Solution is this: Are there any limits on the kind of story that responsibly be told about these phenomena? (...) Or do Nazism and the Final Solution belong to a special class of events, such that, unlike even the French Revolution, the American Civil War, the Russian Revolution, or the Chinese Great Leap Forward, they must be viewed as manifesting only one story, as being emplottable in one way only, and as signifying only one kind of meaning? In a word, do the natures of Nazism and the Final Solution set absolute limits on what can be truthfully said about them?

⁷ Saul Friedlander é um historiador contemporâneo, cuja obra *A Alemanha nazista e os judeus* (2012) é considerada um dos mais importantes estudos sobre o tema.

sempre enredadas que elas são comparáveis de forma significativa”⁸ (White, 1992, p. 40, tradução nossa).

Porém, o problema não se restringe a formas de elaboração do enredo que tendem, necessariamente, a interpretar o material. Recorrendo de novo a Friedlander, White lembra ser possível que uma abordagem que tente ser fiel aos fatos da vida na Alemanha de Hitler opere uma estetização da cena, expressando seu conteúdo Em objetos de fetiche e material para fantasias sadomasoquistas”⁹ (White, 1992, p.40, tradução nossa). A própria “apresentação” dos fatos - que em White sempre estão no interior de uma narrativa, é passível de usos problemáticos, podendo levar a uma glamourização inaceitável de fenômenos associados ao Terceiro Reich, ainda que sua apresentação factual esteja correta.

Portanto, além da questão da irrepresentabilidade do Holocausto posta pelo limite da linguagem em apreender um fenômeno como esse, há os limites para a representação impostos pela necessidade de evitar a estetização ou glamourização do fenômeno. Assim, White discute com Berel Lang¹⁰, que se manifesta contra o uso do genocídio como matéria para a escrita poética ou ficcional. Para este autor, apenas uma crônica literal dos fatos do genocídio é capaz de transmitir a veracidade e a autenticidade pela qual os relatos históricos ou literários desse fenômeno devem ser avaliados. Para evitar a estetização apenas os fatos deveriam ser recontados, evitando-se os perigos da narrativização e da relativização inerentes à elaboração do enredo. Na interpretação de Hayden White, para Lang o genocídio não é apenas um evento real, mas um evento literal, “um paradigma do tipo de evento sobre o qual somos permitidos a falar apenas de uma maneira 'literal'”¹¹ (White, 1992, p. 44, tradução nossa).

Para uma perspectiva como esta, qualquer representação literária do genocídio seria imprópria, pois a linguagem figurativa distorceria, inevitavelmente, os fatos. Para Hayden White essa restrição à figuração literária do Holocausto não atinge apenas romances e filmes, mas qualquer tipo de história narrativa, uma vez que esta recorre a elaboração de um enredo, constrói o significado do evento através de algum tipo de figuração. Não se trata de um veto

⁸ For the differences among competing *narratives* are differences among the ‘modes of emplotment’ which predominate in them. It is because narratives are always emplotted that they are meaningfully comparable.

⁹ Into fetish objects and the stuff of sadomasochistic fantasies.

¹⁰ Berel Lang é um filósofo americano conhecido por seus estudos do Holocausto, ética da memória e representação, dos quais podemos destacar Holocaust representation: art within the limits of history and ethics.

¹¹ A paradigm of the kind of event about which we can be permitted to speak only in a ‘literal’ manner.

ao ficcional (Costa Lima, 2003), entendendo este como o domínio do literário enquanto “belas letras”. Trata-se de um veto ao ficcional decorrente da própria história, uma vez que esta tem que necessariamente construir seu enredo recorrendo a tropos ou figurações. O genocídio nazista, na perspectiva de Lang, segundo White, seria intrinsecamente anti-representável, seria um evento que só poderia ser contado de forma literal e factual e justificaria o esforço de descrever os eventos de forma direta, numa linguagem livre de toda figuração, tropo ou metáfora.

Como não se trata de resenhar o texto de White, vamos direto à resposta que o autor dá a questão da irrepresentabilidade do Holocausto. Essa questão aparece de diversas formas: há uma dimensão ética ou uma restrição ética e o Holocausto não deve ser figurado num enredo cômico, pois isso seria inaceitável eticamente. Mas também há autores que levantam uma restrição cognitiva, a representação desse fenômeno impediria sua devida compreensão. A linguagem ou as formas narrativas que desenvolvemos não são suficientes para apresentar esse evento. Ele teria ultrapassado as fronteiras da representação, sendo, portanto, um evento literal, do qual só se pode falar factualmente. A tentativa de construir uma história narrativa desse fenômeno para torná-lo inteligível domestica o fenômeno, apazigua-o, sacrifica suas dimensões fundamentais que estão situadas além da linguagem. Ou, em outras palavras, a tentativa de representar realisticamente o Holocausto estaria fadada ao fracasso, pois esse fenômeno excedeu a capacidade de representar realisticamente a realidade numa história coerente, numa narrativa totalizante.

O passo dado por Hayden White é questionar o realismo da representação realística da realidade pela historiografia. De que realismo se trata? De acordo com o autor, o romance do século XIX figura como o paradigma do realismo da historiografia. Deste modo, o recurso à noção de modernismo cultural é relevante para essa discussão na medida em que expressa uma reação às concepções de representação realista da realidade vigentes no século XIX. A questão será deslocada, o problema não é a impossibilidade de uma representação (realista) do genocídio, mas o paradigma escolhido para a representação realista. O modelo de realismo literário do século XIX, com seu autor onisciente que narra uma história em que cada evento se conecta ao todo com perfeição, revelando seu sentido na conclusão, de forma que é possível retroativamente avaliar cada acontecimento no romance pelo seu final, não é o paradigma adequado para um evento como o Holocausto. Trata-se não de abandonar a

representação, mas de encontrar a forma de expressão, de urdidura do enredo que possibilite a representação e compreensão deste evento-limite.

Hayden White recorre a Auerbach para caracterizar o realismo moderno que se opõe ao realismo do século XIX. “A caracterização de Auerbach sobre o modernismo literário indica não que a história não é mais representada de forma realista, mas sim que as concepções tanto de história quanto de realismo mudaram”¹² (White, 1992, p. 51, tradução nossa). Não se trata de um abandono do realismo, o modernismo continua tentando representar realisticamente a realidade, mas sob pressupostos diversos, provocados pelas próprias transformações da realidade social. O modernismo cultural seria um sinal da consciência crescente da incapacidade dos modos de representação tradicionais explicarem adequadamente essas transformações. O recurso a Auerbach, mas precisamente ao último capítulo de *Mimesis*, permite a White sugerir que o problema da irrepresentabilidade do holocausto é na verdade um problema de irrepresentabilidade dentro dos limites das formas de representação tradicionais, herdadas do século XIX. As formas de representação modernistas podem oferecer, conclui White, possibilidades de representação do Holocausto, pois elas são justamente tentativas de dar conta das transformações que caracterizavam o século XX.

Neste sentido, a posição de White sobre a irrepresentabilidade do Holocausto tem afinidade com a perspectiva desenvolvida anos mais tarde por Didi-Huberman:

Disse-se que Auschwitz era *impensável*. Mas Hannah Arendt mostrou que o ponto em que o pensamento fracassa é justamente aquele em que devemos persistir nele, ou mais precisamente, imprimir-lhe uma nova direção. Auschwitz ultrapassa todo o pensamento jurídico existente, toda e qualquer noção de falta e de injustiça? Se assim é, urge repensar a ciência política e o direito por inteiro. Auschwitz ultrapassa todo o pensamento político existente, ou mesmo toda a antropologia? Se assim é, urge repensar os próprios fundamentos das ciências humanas enquanto tais (Didi-Huberman, 2020, p. 44).

Toda a abordagem de Hayden White está atravessada pela linguística e pela teoria literária. O modo como o autor coloca a questão da representação da realidade pela história se assenta na compreensão de que o historiador representa a realidade linguisticamente através de uma narrativa, tendo que necessariamente recorrer a algum modo de figuração através de tropos que são os mesmos presentes na elaboração de uma narrativa ficcional. Esse é o aspecto mais evidente e constante de seu trabalho. E através desse recurso chega a uma

¹² Auerbach’s characterization of literary modernism indicates, not that history is no longer represented realistically, but rather that the conceptions of both history and realism have changed.

posição que tem muitas afinidades com a passagem acima de Didi-Huberman, se o evento parece ser irrepresentável, se não é possível apreendê-lo ou representa-lo, é preciso repensar nossas formas de representação. No caso de Hayden White, o problema estaria na tentativa de representação do fenômeno através do modelo de realismo do século XIX, argumento que o autor sustenta recorrendo a Erich Auerbach e seu *Mimesis* como fonte de uma reflexão sobre o debate em torno da pretensa incapacidade de representar um evento limite como o genocídio. Contudo, antes de explorarmos esse argumento, voltemos a LaCapra.

Uma nova categoria literária: não-ficção/ratos

No texto discutido acima, Hayden White (1992) faz referência a *Maus*, uma história em quadrinhos na qual um filho busca entrevistar seu pai, um sobrevivente dos campos de concentração nazista. Em *Maus* os poloneses são desenhados como porcos, os nazistas como gatos e os judeus como ratos.

Se entendermos a interdição de representações cômicas ou bucólicas discutidas por White como correspondendo à exigência clássica de que um tema sério demanda um gênero nobre de representação, como uma tragédia, seríamos contrariados pela avaliação que o autor faz de *Maus*, de Art Spiegelman (2005). Esta é tratada como uma história dotada de um alto grau de autoconsciência crítica, que lida com a dificuldade de descobrir e dizer toda a verdade, mesmo que apenas sobre uma pequena parte do Holocausto, a história de um único sobrevivente, pai do personagem-narrador que tenta fazer com que este conte sua história. “*Maus* apresenta uma visão particularmente irônica e desconcertada do Holocausto, mas é, ao mesmo tempo, um dos relatos narrativos mais comoventes sobre ele que conheço”¹³, diz Hayden White (1992, p. 41, tradução nossa).

O historiador americano Dominick LaCapra¹⁴ também dedica um texto a *Maus*, no qual a influência de Bakhtin sobre o autor está implícita. Vamos começar pelo último período do texto: “(...) Pode-se dizer que *Maus* funciona de múltiplas maneiras como uma obra

¹³ *Maus* presents a particularly ironic and bewildered view of the Holocaust, but is at the same time one of the most moving narrative accounts of it that I know.

¹⁴ LaCapra é um historiador norte-americano cujo trabalho conjuga história, teoria literária e psicanálise, tendo grande influência nos estudos sobre Holocausto e memória.

complexa de memória e luto, na margem entre a reconstrução histórica autoetnográfica e a arte¹⁵” (LaCapra, 2009, p.205, tradução nossa).

Temos então uma história escrita no formato de um gênero leve, baixo talvez, tendo como tema um evento real carregado de horror, que representa seus personagens de forma inusitada, que mistura de forma complexa recordação e luto e se encontra entre a história e a arte. A própria descrição que fazemos a partir do período final do texto de LaCapra parece apontar para uma abordagem carnavalesca de *Maus*, pois um tema extremamente sério se comunica através de uma forma, em geral, considerada menor ou não adequada para o tratamento de questões com essa seriedade, sem mencionar a dimensão grotesca da representação dos personagens como animais em sombrios desenhos em preto e branco. *Maus*, nesse sentido, explode as classificações ocidentais que supõem a distinção entre artes “elevadas” ou “belas artes” e formas consideradas inferiores formal ou expressivamente.

O texto em questão é uma mescla, “documento, arte, literatura pictórica, cómic novelizado, novela gráfica, biografia, autobiografia, etnografia, veículo de testemunho e meio para a memória¹⁶” (LaCapra, 2009, p. 167, tradução nossa). Como classificar este livro? Quando *Maus* apareceu na lista dos livros da *New York Times Review*, foi definido como ficção. Isto provocou o protesto do autor, que disse saber que ao desenhar pessoas com cabeças de animais gerou problemas de classificação para a revista e sugere que se crie uma nova categoria literária para enquadrar *Maus*: não-ficção/ratos (cf. LaCapra, 2009, p.168). O protesto irônico de Art Spiegelman é significativo para LaCapra: “*Maus* não é algo determinado, apesar a ter uma confecção e uma forma¹⁷” (LaCapra, 2009, p. 168, tradução nossa). Ou como sustenta Marcio Seligmann-Silva ao discutir o significado dessa carta ao *New York Times*,

a questão de Spiegelman é que ele vê a sua obra como uma obra de *testemunho*: que remete a algo “que de fato ocorreu”. Não é invenção, mas narração – ou mesmo, construção – do real, ou seja, o autor de *Maus*, uma história em quadrinhos, reivindica o seu teor de verdade e exige uma “*terceira coluna*” (não-ficção: ratos) que conjugue ficção e testemunho (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.382).

¹⁵ Puede decirse que *Maus* funciona en múltiples maneras como una obra compleja del recuerdo y del duelo en margen entre la reconstrucción histórica auto-etnográfica y el arte.

¹⁶ Documento, arte, literatura pictórica, cómic novelizado, novela gráfica, biografia, autobiografia, etnografia, vehículo del testimonio y medio para la memoria.

¹⁷ *Maus* no es algo determinado, pese a tener una confección e una forma.

LaCapra pretende marcar o que há de surpreendente na intenção de Art Spiegelman de converter Auschwitz, que este define como o trauma central do século XX, em tema de uma história em quadrinhos. O historiador caracteriza este gênero como um ícone da cultura popular de difusão em massa, cujas mensagens podem parecer simples e diretas, acessíveis a todos. Logo, o primeiro contato com *Maus* gera um choque que resulta do espanto de ver relacionados um tema desta natureza com uma forma que aparentemente seria a menos adequada para representá-lo. “A ideia mesma de ocupar-se de Auschwitz em historietas parece horivelmente inapropriada”¹⁸ (LaCapra, 2009, p. 162, tradução nossa), principalmente num contexto em que a suposta mistura de alta e baixa cultura tende a ser bem recebida de forma acrítica e que teria permitido o surgimento de toda uma produção *kitsch* sobre o Holocausto, que de certa forma banaliza o evento, o normaliza, convertendo-o numa mercadoria descartável. De acordo com LaCapra, Spiegelman chama este tipo de produção de *Holokitsch*, e em sua mistura complexa que é *Maus* teria justamente tentado evitar cair nesse tipo de produção.

Sua destreza e o estilo provocador de entrelaçar o histórico (o Holocausto), o etnográfico (a cultura judaica contemporânea, especialmente a dos sobreviventes) e o autobiográfico pode ser considerado como um dos caminhos para superar o desafio [de não cair no Holokitsch] (LaCapra, 2009, p. 163, tradução nossa¹⁹).

LaCapra destaca o humor como uma das características da construção de *Maus*. Não se trata, entretanto, de um humor qualquer, mas do humor carnavalesco²⁰ que resulta justamente da premissa de representar Auschwitz na forma de uma história em quadrinhos, “mostrando assim o que se impõe como alto no nível de um gênero supostamente menor, sem que isso implique uma falta de respeito”²¹ (LaCapra, 2009, p.164, tradução nossa). Essa formulação caracteriza *Maus* como um texto carnavalesco por colocar em apresentar o que é elevado e sério nos termos de um gênero supostamente baixo ou tipicamente cômico. Para LaCapra esse jogo entre o alto e o baixo está associado em *Maus* ao tema da redenção. Artie,

¹⁸ La idea misma de ocupar-se de Auschwitz en historietas parece horiblemente inapropiada.

¹⁹ Su destreza y el estilo provocador de entremezclar lo histórico (el Holocausto), lo etnográfico (la cultura judía contemporánea, especialmente a de los sobrevivientes) y lo autobiográfico puede considerarse como uno de los caminos para superar al desafío [de não cair no Holokitsch].

²⁰ LaCapra recorre a Mikhail Bakhtin, filólogo russo, cujo conceito de carnavalesco se refere a uma visão de mundo e expressão cultural que se caracteriza pela inversão temporária de hierarquias, normas sociais e convenções e mistura de opostos.

²¹ Mostrando así lo que se impone como alto en el nivel de un género supuestamente menor sin que implique una falta de respeto.

o personagem que grava suas conversas com o pai, busca redenção através da memória. Mas esta permanece negada, pois o peso do passado se faz sentir o tempo todo. De acordo com LaCapra, o humor em *Maus* encontra-se mesclado à tristeza e próximo à piedade, mas através do humor:

[...] Adquirimos uma maior tolerância e uma capacidade de aceitar ou, pelo menos, de valorizar criticamente coisas que de outro modo seriam risíveis em certo sentido, particularmente os traços de Vladek, o sobrevivente do Holocausto, uma pessoa paradigmaticamente impossível e um pai insuportável. Maus leva esta figura problemática ao cenário consciente sem diminuir sua complexidade e suas demandas para que o sigamos cuidadosamente e o compreendamos empática mas criticamente²². (LaCapra, 2009, p. 164, tradução nossa).

A citação acima afirma que através do riso, do humor, o leitor pode adquirir tolerância com um personagem extremamente problemático, que beira o insuportável, e é possível ainda ter empatia pelo personagem e compreendê-lo. Sem esta empatia não seria possível se interessar pela história de Vladek, história que por sua vez reforça a empatia, ainda que esta não elimine a crítica. O humor aparece, então, como um elemento regenerador, como algo que permite que se perceba o que há de humano no velho Vladek. Trata-se de um riso carnavalesco no sentido de Bakhtin, portanto, nos momentos em que Vladek parece ser mais difícil de ser amado, em que demonstra suas maiores dificuldades de se conectar humanamente com outros seres humanos, é que se restitui a humanidade do personagem.

De acordo com LaCapra, *Maus* é uma obra intensamente dialógica, “As palavras são um componente essencial do texto. Podem inclusive competir com as imagens na atenção do leitor e criar um estado de consciência dividido”²³ (LaCapra, 2009, p. 170, tradução nossa). De acordo com o historiador, *Maus* existe num espaço dialógico criado por dois diferentes juízos sobre o que Artie está fazendo. De um lado, uma reflexão do próprio Artie que afirma ser a realidade complexa demais para ser capturada numa história em quadrinhos, por outro lado, Mala, madrasta de Artie, afirma ser um livro importante, capaz de interessar pessoas que não costumam se interessar por essas histórias, podendo, portanto, difundir a memória deste

²² Adquirimos una mayor tolerancia y una capacidad de aceptar o al menos de valorar criticamente cosas que de otro modo serían risueñas en cierto sentido, particularmente los rasgos de Vladek, el sobreviviente del Holocausto, una persona paradigmáticamente imposible y un padre insoportable. *Maus* lleva a esta figura problemática al escenario consciente sin disminuir su complejidad y sus demandas de que lo sigamos cuidadosamente y lo comprendamos empática pero críticamente.

²³ Las palabras son un componente esencial del texto. Pueden incluso competir con las imágenes en la atención del lector y crear un estado de conciencia dividido.

evento catastrófico. Creio que a noção de que o texto existe no espaço dialógico criado por estes dois juízos também decorre das leituras bakhtinianas de LaCapra. Neste caso específico, Mala poderia ser até mesmo pensada como um duplo de Artie, pois a posição que ela representa é o contraponto ao diálogo interior que ele trava consigo mesmo, é uma das posições nesse diálogo, uma vez que se ele se limitasse a questionar a possibilidade de representar a realidade sem contrapor a ela alguma outra motivação seu esforço seria paralisado.

Mas voltemos a Vladek, personagem que, segundo LaCapra provavelmente, é o personagem central de *Maus*.

Vladek é uma figura particularmente difícil tanto para seu filho quanto para o leitor: é uma vítima à qual se deve respeito, mas não é alguém querido. Na realidade, ele é o epítome do sobrevivente problemático [...]. É egoísta, obsessivo e vive preocupado com o dinheiro²⁴ (LaCapra, 2009, p. 195, tradução nossa).

Para Artie, o personagem narrador, a representação do pai torna-se um problema, pois em certos sentidos apresenta Vladek em traços muito próximos dos estereótipos racistas sobre os judeus. Os diálogos entre o pai e o filho, ou os diálogos do filho sobre o pai, apresentam constantemente uma possibilidade que exige reflexão, uma pessoa real pode tomar os estereótipos como um modelo estabelecido para sua vida, (cf. LaCapra, 2009, p.195), o que não apazigua Artie que tem ao mesmo tempo que lidar com o pai e com a perspectiva de que está a reproduzir um estereótipo ao qual seu pai, contudo, se conforma.

De acordo com LaCapra, Artie se identifica com aspectos muito problemáticos da personalidade de seu pai. Pode-se então propor que os diálogos entre o pai e o filho continuam como diálogo interior no filho, e ao mesmo tempo, em alguns aspectos, Artie e Vladek aparecem como duplos, como metades em diálogo, de tal forma que a relação entre pai e filho ocupa o centro da cena, fazendo do filho um personagem obcecado com “a presença fantasmal do pai, que transmite um passado perturbador que não deixa descansar”²⁵ (LaCapra, 2009, p.197, tradução nossa). Na análise de LaCapra, Artie luta justamente para que o peso desse passado não domine sua vida e para não reviver e repetir a personalidade do pai, com o

²⁴ Vladek es una figura particularmente difícil tanto para su hijo como para el lector: es una víctima a la que se debe respeto, pero no es alguien querible. En realidad es el epítome del sobreviviente problemático [...] Es egotista, obsesivo y vive preocupado por el dinero.

²⁵ La presencia fantasmal del padre, que transmite un pasado perturbador que no deja descansar.

qual se encontra numa tensa relação dialógica. Para recuperar o passado ele precisa do testemunho do pai, sua mãe se suicidou quando ele ainda era criança. Ela deixou cadernos de memórias, que foram destruídos pelo pai, que buscava se livrar do passado. Ao descobrir a existência e destruição dos cadernos, Artie chama o pai de assassino. Na leitura de LaCapra, embora *Maus* esteja centrado nessa obsessiva relação entre pai e filho, a verdadeira motivação deste último seria produzir um texto que substitua o testemunho perdido da mãe. Esta desejou deixar um testemunho do passado e foi frustrada. Os documentos deixados por Anja, a mãe, foram destruídos, mas o diálogo entre Artie e Vladek permite recuperar algo dessa memória, pois Artie extrai um testemunho onde antes havia apenas silêncio.

De acordo com LaCapra, o aspecto mais obviamente carnavalesco²⁶ em *Maus* é sua tentativa de representar eventos abissais, efetivamente trágicos, através de uma história em quadrinhos (cf. LaCapra, 2009, p. 200), que é, então, elevada ao nível da arte ou do pensamento sério. Esta tentativa seria ainda representada no diálogo entre pai e filho, e no esforço deste último para não reproduzir em si a personalidade do primeiro. Enquanto Vladek é representado como desprovido de humor e destituído de reflexividade sobre si mesmo, alguns comentários e reações de Artie a Vladek e a própria representação no formato de uma história em quadrinhos que recorre a recursos esopianos oferece uma perspectiva para modular com humor e reflexividade o personagem Vladek. A carnavalização está no tratamento dado a essa personagem, construída como alguém totalmente desprovida de humor e autocrítica, mas que na interação com o filho pode ser vista com humor e simpatia, apesar de sua própria personalidade pouco empática.

Se Vladek é destituído de qualquer perspectiva crítica sobre si mesmo, ele também se revela um personagem mais complexo a partir da interação com Artie ou do próprio contraste entre sua história, a personalidade e a forma de exposição, como se estas revelassem camadas que um olhar focado apenas em Vladek não perceberia. Se LaCapra caracteriza isso como um aspecto do carnavalesco em *Maus*, esse tratamento de Vladek é coerente com o que na análise de LaCapra aparece como o principal traço temático de carnavalização de *Maus*; a frequente justaposição de cenas do presente e do passado. Da mesma forma que Vladek é uma vítima, sobrevivente e testemunha do passado que merece nossa simpatia por tudo o que viveu e é um pai terrível, egoísta, avaro, intratável, a justaposição passado e presente cria para o leitor uma

²⁶ No sentido Bakhtin, conforme a nota 5. O carnavalesco aqui se refere a combinação entre um tema extremamente sério e uma forma de representação considerada por muitos própria apenas para temas mais leves.

espécie de “consciência dupla ou múltipla e que gera tanto uma áspera discrepância irônica como um sinistro efeito de *déja vu* que aumentam nossa percepção da amargura e do insuportável de algumas situações”²⁷ (LaCapra, 2009, p. 200, tradução nossa).

A abordagem carnavalesca e dialógica de *Maus* impede que Vladek seja simplesmente um estereótipo. *Maus* é um texto dialógico também por autotematizar e questionar seu processo de composição. Constantemente, Artie pensa seu trabalho, exhibe seus desenhos e textos para outros personagens, inclusive seu próprio pai, que além de fonte de memória é convertido em um dos primeiros leitores. E no jogo entre a memória, a narrativa e os desenhos de Artie, Vladek constantemente exhibe suas camadas mais sensíveis. Há uma sequência em que Artie exhibe para Vladek um trecho de seu trabalho: “Aqui está você dizendo: Ach. Quando pensa nelas [judeus do mercado negro sendo enforcados], ainda me faz chorar”. Vladek responde “sim, ainda hoje eu choro”. Não só vemos uma duplicação da memória, a lembrança recém-contada é convertida em quadrinhos, o quadrinho e os sentimentos evocados pela primeira narrativa são evocados e sentidos novamente, como vemos Vladek não como estereótipo, mas como personagem que recebe nossa simpatia. O diálogo vai continuar, com os personagens dizendo que *Maus* deve interessar até mesmo a pessoas que não gostam de quadrinhos. E Vladek responde que até ele que “já conheço meu história de cor, mas eu estou interessado” (Spielgelman, 2005, p.135).

Na interpretação de LaCapra, contudo, o tratamento carnavalesco que justapõe passado e presente e gera esse espaço que permite o desenvolvimento da consciência dupla que sempre se move da cena passada para a presente e vice-versa, permitindo que os personagens sejam pensados em camadas, retirando deles qualquer aspecto monolítico. O riso não irá redimir o passado, não o torna mais leve. O humor, diz LaCapra, que faz essa mediação entre passado e presente permanece subjugado. “Em *Maus* o humor permanece sujeito e raramente provoca algo mais que um leve sorriso no leitor, um sorriso sempre pressionado pela consciência gráfica das forças que se movem por trás dele”²⁸ (LaCapra, 2009, p.201, tradução nossa). Assim, segundo LaCapra, a aproximação de *Maus* ao carnavalesco seria restringida, mas suficiente para colocar a questão da relação do carnavalesco com a memória e o luto. Embora o autor não diga isso, consideramos que o que

²⁷ Conciencia doble o múltiple y que genera tanto una chirriante discrepância irônica como um siniestro efecto de *déja vu* que aumentan nuestra percepción de lo amargo y de lo insuportable de algunas situaciones

²⁸ En *Maus* o humor permanece sujeto y raramente provoca algo más que un leve sonrisa en el lector, una sonrisa siempre pressionada por la conciencia gráfica de las fuerzas que se mueven tras ella.

é restringido é a dimensão renovadora ou regeneradora do carnaval. Ela está presente quando percebemos a humanidade de Vladek, quando percebemos a humanidade dos personagens que foram submetidos aos processos de desumanização do nazismo. Mas é restrita pois não é suficiente para provocar nada além de um sorriso, não pode efetivamente eliminar o peso do passado, apenas ajudar a lidar com ele.

Literatura e representação: realismos no plural

Em sua abordagem do tema da impossibilidade de representação do holocausto, Hayden White recorreu a Auerbach para afirmar que o problema era a incapacidade de uma historiografia orientada pelos modelos narrativos do século XIX em lidar com um fenômeno extremo do século XX, um fenômeno que pressupunha um “modernismo” que não estava plenamente desenvolvido no século XIX. Romances como os de Balzac, Flaubert e Zola pressupõem não apenas um narrador onisciente, mas a possibilidade de uma representação total, absoluta, não fragmentada de uma vida. São narrativas cujo final dão um sentido coerente a toda a história, cada evento adquire seu verdadeiro significado na articulação com o todo que só é revelado ao final, conferindo sentido à narrativa. Deste modo, comentando livremente as análises dos autores, o romance do século XIX oferece uma leitura retrospectivamente teleológica, na qual o final do romance é a chave de leitura para todos os acontecimentos passados, revelando o sentido da história.

Auerbach no último capítulo de *Mimesis* identifica, segundo Hayden White, quais seriam as características distintivas do modernismo literário. Entre essas características estão o desaparecimento do narrador de fatos objetivos, tudo o que é dito aparece na forma de reflexão da consciência; a dissolução de qualquer ponto de vista externo ao romance a partir do qual os personagens são vistos e avaliados; o narrador é atravessado por dúvidas e incertezas, deixando de ser uma voz a partir do qual uma verdade objetiva se revela; o fluxo de consciência nublando a impressão de uma realidade totalmente conhecida pelo autor, e o uso de novas técnicas para representação da experiência do tempo.

Todas essas características indicam, segundo White, que as concepções de história e realismo do século XX mudaram, não são as mesmas do século XIX que supunha um narrador onisciente que conta objetivamente uma história. Segundo a leitura que White faz de

Auerbach (2021), o modernismo ainda estaria preocupado com a realidade e a história, mas a ordem social que o modernismo encontra diante de si passou por uma transformação radical, uma transformação que permitiu a experiência dos totalitarismos. Neste sentido, o modernismo literário seria uma tentativa de representar uma realidade histórica que já não pode ser representada pelas formas tradicionais de realismo. A conclusão que Hayden White retira do último capítulo de *Mimesis* é que os modos de representação modernista podem oferecer possibilidades de representação de realidades como o Holocausto, uma experiência que não faz sentido nos marcos do realismo clássico, que tenta capturar os fenômenos que descreve numa objetividade que corresponde ao ponto de vista de Deus, que supõe ser possível esgotar o fenômeno, dar conta de todas as suas conexões significativas. A partir de premissas como essas o Holocausto, assim como outras experiências limites como o genocídio soviético dos ucranianos e o massacre contra os palestinos, permanecerão irrepresentáveis.

A análise que LaCapra faz de *Maus* pode ser aproximada então da perspectiva de Hayden White. Trata-se de um esforço de capturar numa linguagem inusitada um tema complexo, que tem dimensões que escapam à fala, que mergulham num silêncio forçado. Vladek queima os escritos de sua mulher, quer esquecer o passado, não falar dele. Contudo, a insistência de seu filho faz com que ele rememore o passado. Temos, então, a abordagem do grande evento traumático do século XX, a reconstrução da vida dos judeus na Polônia, dos processos de extermínio, do Gueto e de Auschwitz através de uma memória singular. Há, paradoxalmente, um retrato realista representado numa história em quadrinhos nos quais seres humanos figuram como animais e uma história amarga, trágica, destituída de sentido, além do esforço de torná-la significativa. Uma história com pontas soltas, cujo final não irá explicar e iluminar o passado. Uma representação modernista, que LaCapra vincula a Gide, Nabokov e Faulkner, por dramatizar de forma autorreflexiva seu próprio ato de composição, uma vez que *Maus* não é apenas a história de Vladek, mas a história de Artie entrevistando Vladek e escrevendo o livro que o leitor tem em mãos. *Maus* narra seu próprio processo de criação e reflete sobre ela, questiona seus personagens, não permite uma identificação fácil com nenhum de seus personagens. Não há em *Maus* a objetividade presente em *Madame Bovary*. Há uma história contada a partir de uma perspectiva subjetiva, de um ângulo, e que, portanto, é apenas um fragmento da história e que ainda assim adquire sua objetividade.

Num texto crítico a Hayden White, o historiador italiano Carlo Ginzburg (2006, p.226) cita a comparação que Lyotard faz do impacto de Auschwitz sobre a História com um terremoto tão forte que destruísse os aparelhos que registram terremotos. Assim, a metáfora do terremoto indicaria que a própria capacidade do conhecimento histórico para apreender este fenômeno é colocada em discussão. A Solução Final buscava não apenas a destruição dos judeus, mas a destruição dos registros dessa destruição. Na metáfora do terremoto a própria incapacidade resultante de medir o fenômeno sugere aos sobreviventes sua monumentalidade. Essa imagem é muito coerente com as expectativas dos próprios perpetradores, que, como se sabe, supunham que ninguém jamais acreditaria no ocorrido, tão absurdos eram os acontecimentos. A posição de Ginzburg se coloca também na contramão da irrepresentabilidade, ao afirmar que “a memória e a destruição da memória são elementos recorrentes da história” (Ginzburg, 2006, p.227).

Nesse aspecto, o extermínio dos judeus pelo nazismo guarda semelhanças com o genocídio ucraniano, acontecido pouco antes, pois também nele encontramos a memória e a tentativa de destruição da memória. Também encontramos a tentativa de destruição da memória no genocídio armênio. A negação do genocídio aparece como integrante do próprio genocídio. As histórias que escapavam da União Soviética eram tão fantásticas que podiam ser desacreditadas e ainda hoje guardam uma aparência de algo fantástico. É fácil imaginar reações céticas a relatos sobre a fome induzida na Ucrânia ou encarar como uma piada de mau gosto a fome na Ucrânia em 1932 as pessoas famintas fossem vistas como traidoras, pois a fome era uma forma de propaganda antissoviética (Snyder, 2012, p.69). Estes e outros processos de extermínio em massa são eventos que, retomando de forma modificada a expressão de Hannah Arendt no início deste texto, excedem as fronteiras do possível. É o “impossível” emergindo.

Considerações finais

Sem a pretensão de comparar a magnitude do mal, talvez fenômenos como esses que se caracterizam pela presença de uma violência tão excessiva, tão fora de propósito tenham o efeito do indizível. Mas a retirada desses fenômenos do domínio narrativo, na esfera do impronunciável, era justamente o que pretendiam os perpetradores.

O totalitarismo substituiu a ideia de que “tudo é permitido” diz Hannah Arendt pela ideia de que “tudo é possível”. E os campos de concentração foram, segundo a autora, os laboratórios nos quais se tentou provar que tudo era possível. Foram experimentos de aniquilação, de desumanização, mas também experimentos de destruição da memória. O que acontecia no campo, a experiência “política” do totalitarismo não deveria ser narrada. Falar desses fenômenos pode ser, portanto, um ato de resistência, uma afirmação que apesar de todos os esforços aquelas histórias não se perderam. O esforço de Hayden White e Dominic LaCapra foi discutir as formas de expressão linguística desse fenômeno. Cada um a seu modo discutiu como esse fenômeno poderia ser expresso, tanto a partir de dimensões éticas quanto cognitivas, pois se enquanto eventos limite desafiam a capacidade de representação, é preciso encontrar formas adequadas de falar desses fenômenos.

Contudo, o problema da representação ou da irrepresentabilidade do Holocausto não se resolve apenas com uma alteração nas nossas perspectivas sobre o realismo, sobre os modos de constituição de enredo ou das formas de expressão linguística adequadas ao tratamento do fenômeno. Há outro problema que está posto por Arendt e, de certa forma, repetido por alguns dos autores tratados aqui. O Holocausto ou a Shoah, em particular, ou os genocídios dos dois totalitarismos, na abordagem de Arendt, buscavam produzir esquecimento, o apagamento da memória de sua própria execução. Perguntávamos no início desse texto, após citarmos Hannah Arendt afirmando que o impossível aconteceu, se o impossível que se torna realidade pode ser narrado, se ele pode ser representado? No final de *Origens do totalitarismo*, a autora afirma que o totalitarismo engendra a solidão, corrói aquilo que em *A condição humana* ela chamará de espaço-entre, espaço da ação e do discurso. O totalitarismo visa destruir, segundo a autora, toda a espontaneidade da ação, pois esta é contrária à ideia de que existem leis do movimento histórico que nos permitem conceber antecipadamente o destino da humanidade (a sociedade sem classes ou a vitória da raça ariana). Arendt concebe a política como ação que se dá nesse espaço comum, espaço que é também espaço de discurso e de memória. Nesse sentido, cremos que sua resposta à questão que formulamos seria positiva: o impossível se tornou realidade e precisa ser pensado, pois se o totalitarismo tentou apagar a memória, a resposta é (re)construir a memória. Assim, ela não estaria distante da resposta de Didi-Huberman para a mesma pergunta: “a ‘verdade’ de Auschwitz, se esta expressão faz sentido, não é nem mais menos *inimaginável* do que

indizível” (Didi-Huberman, 2020, p. 45). Ou talvez numa formulação mais sintética que o autor extrai de Pierre Vidal-Naquet, o genocídio não pode ser relegado ao impensável, pois ele “foi pensado, o que significa que era pensável” (Vidal-Naquet, 1995, apud Didi-Huberman, 2020, p. 44).

Referências Bibliográficas

ARENDT, H. *Origens do Totalitarismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009.

ARENDT, H. *A condição humana*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2020.

AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo, Perspectiva, 2021.

BAKHTIN, M. *A cultura popular no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec, 2010.

BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1986.

COSTA LIMA, L. *A trilogia do controle*. Rio de Janeiro, Topbooks, 2003.

DIDI-HUBERMAN, G. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo, Editora 34, 2020.

FIGES, O. *Sussuros: a vida privada na Rússia de Stalin*. São Paulo, Record, 2020

LACAPRA, D. *Historia y memoria Después de Auschwitz*. Buenos Aires, Prometeo, 2009.

LANG, B. *Holocaust representation: art within the limits of history and ethics*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2003.

GINZBURG, C. O extermínio dos judeus e o princípio da realidade. In: Malerba, Jurandir (org). *A história escrita: teoria e história da historiografia*. São Paulo, Contexto, 2006.

SELIGMAN-SILVA, M. História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, UNICAMP, 2017.

SNYDER, T. *Terras de Sangue: a Europa entre Hitler e Stalin*, Rio de Janeiro, Record, 2012.

SPIELGELMAN, A. *Maus*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

WAJCMAN, G. A arte, a psicanálise, o século. In: Jacques Albert et. alli. *Lacan, o escrito, a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

WHITE, H. Enredo e verdade na escrita da história. In: Malerba, Jurandir (org). *A história escrita: teoria e história da historiografia*. São Paulo, Contexto, 2006.

VIDAL-NAQUET, P. Préface, In: DECROP, G. *Des camps au génocide*. Grenoble, Presses Universitaires, 1995.

YOUNG-BRUEHL, E. *Por amor ao mundo: a vida e a obra de Hannah Arendt*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1997.