UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA - UNEB
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS (DCH) - CAMPUS VI
COLEGIADO DE HISTÓRIA

LUCAS XAVIER VANDERLEI CORREIA

A QUADRINIZAÇÃO DO HOLOCAUSTO NA HISTÓRIA EM QUADRINHOS *MAUS*: A NARRATIVA DE UM SOBREVIVENTE COMO SUPORTE DE MEMÓRIA

CAETITÉ-BAHIA
2025

LUCAS XAVIER VANDERLEI CORREIA

A QUADRINIZAÇÃO DO HOLOCAUSTO NA HISTÓRIA EM QUADRINHOS *MAUS*: A NARRATIVA DE UM SOBREVIVENTE COMO SUPORTE DE MEMÓRIA

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado à disciplina Pesquisa Histórica IV, na Universidade do Estado da Bahia – Campus VI, Departamento de Ciências Humanas, com vistas à obtenção do título de graduado em Licenciatura em História.

Orientação: Prof. Dr. Jairo Carvalho do Nascimento (UNEB/CampusVI)

CAETITÉ-BAHIA
2025

LUCAS XAVIER VANDERLEI CORREIA

A QUADRINIZAÇÃO DO HOLOCAUSTO NA HISTÓRIA EM QUADRINHOS *MAUS*: A NARRATIVA DE UM SOBREVIVENTE COMO SUPORTE DE MEMÓRIA

Monografia apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Graduado em Licenciatura em História, pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB/Campus VI).

Aprovada em 9 de dezembro de 2025, com nota **10,0**.

gov.br Documento assinado digitalmente
JAIRO CARVALHO DO NASCIMENTO
Data: 11/12/2025 21:10:53-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

JAIRO CARVALHO DO NASCIMENTO
Doutor em História Social pela Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Professor Titular da UNEB/Campus VI – Orientador

DANIELA MOURA ROCHA DE SOUZA
Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Professor do Instituto Federal Baiano (campus Itapetinga) – Membro externo

gov.br Documento assinado digitalmente
NIVALDO OSVALDO DUTRA
Data: 12/12/2025 05:15:06-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

NIVALDO OSVALDO DUTRA
Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)
Professor Titular da UNEB/Campus VI

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho monográfico à minha família, pelo apoio incondicional; à minha companheira, pela compreensão e incentivo constantes; e, de maneira especial, ao meu orientador, cuja orientação e confiança foram essenciais para o desenvolvimento desta pesquisa.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, aos meus familiares, pelo apoio, incentivo e confiança que sempre me sustentaram. Agradeço também a todos que estiveram presentes em minha trajetória acadêmica, desde os professores, que iluminaram meu caminho com conhecimento e orientação, até os funcionários da instituição, cuja dedicação diária tornou possível meu percurso formativo. Expresso ainda minha sincera gratidão ao meu orientador, por sua escuta atenta e orientação constante ao longo desta pesquisa. À Universidade do Estado da Bahia – UNEB, Campus VI, agradeço por ter sido o espaço que me acolheu e possibilitou não apenas minha formação, mas também meu crescimento pessoal, intelectual e profissional. À toda a comunidade acadêmica, deixo meu reconhecimento e minha gratidão.

CORREIA, Lucas Xavier Vanderlei. A quadrinização do Holocausto na história em quadrinhos *Maus:* a narrativa de um sobrevivente como suporte de memória. 2025. 41 f. Monografia (Graduação em História) – Universidade do Estado da Bahia (UNEB/Campus VI), Caetité, 2025.

RESUMO

Este trabalho monográfico tem por objetivo analisar como a obra *Maus: A história de um sobrevivente*, de Art Spiegelman, utiliza a linguagem das histórias em quadrinhos para reconstruir e transmitir a memória do Holocausto, articulando elementos de testemunho, pós-memória e narrativa gráfica. Busca-se compreender de que maneira texto e imagem se complementam na representação de experiências traumáticas, explorando tanto o relato de Vladek Spiegelman quanto as reflexões do próprio autor sobre o processo de narrar um passado que não viveu diretamente. Para isso, o estudo examina o contexto histórico da ascensão do nazismo, a trajetória biográfica de Art Spiegelman e o cenário cultural das décadas de 1980 e 1990, marcado por debates sobre memória, esquecimento e negacionismo. Ao final, pretende-se demonstrar que *Maus* se consolida como um suporte de memória e preservação do passado, contribuindo para a construção da memória coletiva do Holocausto e ampliando o reconhecimento das HQs como forma legítima de representação histórica.

Palavras-chave: Histórias em quadrinhos; Holocausto; *Maus*; Memória.

ABSTRACT

This monographic study aims to analyze how *Maus: A Survivor's Tale*, by Art Spiegelman, uses the language of comics to reconstruct and transmit Holocaust memory, articulating elements of testimony, postmemory, and graphic narrative. It seeks to understand how text and image complement each other in representing traumatic experiences, exploring both Vladek Spiegelman's account and the author's reflections on narrating a past he did not directly experience. To this end, the research examines the historical context of the rise of Nazism, Art Spiegelman's biographical trajectory, and the cultural landscape of the 1980s and 1990s, marked by debates on memory, forgetting, and denialism. Ultimately, the study argues that *Maus* consolidates itself as a medium of memory and preservation of the past, contributing to the construction of Holocaust collective memory and expanding the recognition of comics as a legitimate form of historical representation.

Keywords: Comic books; Holocaust; *Maus*; Memory.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1-Vladek sendo racista com um homem negro ..... p. 17

Figura 2- Capa do primeiro volume de Maus: Meu pai sangra História ..... p. 19

Figura 3-Capa do segundo volume de Maus: E foi aí que começaram meus problemas ..... p. 20

Figura 4- Representação de judeus sendo presos na Polônia por nazistas ..... p. 29

Figura 5-Vladek relatando para Art Spiegelman à experiência traumática que viveu em 1944, ao chegar no campo de concentração de Auschwitz, na Polônia ..... p. 30

Figura 6 - Diálogo entre Art e Vladek sobre a existência de orquestras em Auschwitz..... p. 31

Figura 7-Vladek relatando para Art Spiegelman ter sido traído por poloneses durante a ocupação nazista na Polônia ..... p. 34

Figura 8- Spiegelman refletindo obre a repercussão de *Maus* e o peso do trauma herdado ..... p. 36

Figura 9 - Última página de *Maus vol. II*, encerrando a narrativa com o túmulo dos pais ..... p. 38

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO ..... p. 8

1. HQs E MEMÓRIA: UMA INTRODUÇÃO AO DEBATE ..... p. 11

2. O QUADRINISTA ART SPIEGELMAN: ASPECTOS BIOGRÁFICOS E O CONTEXTO DE PRODUÇÃO DA OBRA *"MAUS: A HISTÓRIA DE UM SOBREVIVENTE"* ..... p. 16

3. *MAUS* E A EXPERIÊNCIA HISTÓRICA DO NAZISMO: MEMÓRIAS EM DISPUTA ..... p. 24

3.1. O nazismo e o Holocausto: contexto histórico ..... p. 24

3.2. Memórias em disputa: testemunho, ficção e autoridade ..... p. 29

CONSIDERAÇÕES FINAIS ..... p. 38

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS ..... p. 41

INTRODUÇÃO

A obra *Maus: A história de um sobrevivente* (1986-1991), de Art Spiegelman, é o objeto central desta pesquisa monográfica, que buscou compreender de que forma a linguagem das histórias em quadrinhos (HQs) pode atuar como suporte de memória do Holocausto. A pesquisa adotou como recorte temporal o período de publicação dos dois volumes da obra, entre 1986 e 1991, e teve como recorte espacial dois âmbitos complementares: os Estados Unidos, onde a *graphic novel* foi produzida, publicada e inserida em debates culturais sobre memória, e a Europa Central, especialmente na Polônia, espaço histórico onde ocorreram as experiências narradas por Vladek Spiegelman (1906-1982) durante a Segunda Guerra Mundial. Essa delimitação permitiu analisar simultaneamente o processo de criação artística e o contexto histórico representado na obra

A escolha deste tema se justificou pela relevância crescente das histórias em quadrinhos como objeto de reflexão acadêmica e pela necessidade de compreender novas formas de representação do passado traumático. Em um cenário marcado, sobretudo entre as décadas de 1980 e 1990, por revisitações ao Holocausto, disputas narrativas e avanço de discursos negacionistas, analisar *Maus* torna-se essencial para compreender o papel da cultura na preservação da memória histórica. Ademais, a pesquisa foi fruto do interesse em investigar como as HQs consideradas, por muito tempo, de menor prestígio intelectual, podem ter uma função documental, educativa e ética, contribuindo para o combate ao esquecimento e à banalização da violência.

Para desenvolver essa análise, a pesquisa dialogou com referenciais teóricos dos estudos da memória, do trauma e das histórias em quadrinhos. Entre os principais autores lidos, estão Pierre Nora (1993), Paul Ricoeur (2007), Michael Pollak (1992) e Marianne Hirsch (2012), que oferecem embasamento conceitual sobre lugares de memória, memória individual e pós-memória do trauma. No campo das HQs, destacam-se as contribuições de estudiosos como Will Eisner (1985), Scott McCloud (1995), Antônio Luiz Cagnin (1975) e Sonia Bibe Luyten (1989), fundamentais para compreender a especificidade estética e narrativa da arte sequencial. As fontes utilizadas incluem a própria obra *Maus*, livros, artigos acadêmicos, e sites.

Do ponto de vista teórico e metodológico, esta pesquisa fundamentou-se na perspectiva da História Social, entendida como campo historiográfico que permite analisar experiências humanas em suas dimensões culturais, simbólicas e sociais. Essa abordagem é especialmente adequada para estudos que articulam memória, representação e narrativa, permitindo

compreender fenômenos complexos como trauma, identidade e experiências sociais mediadas por produtos culturais. Nesse sentido, recupera-se a concepção de José D'Assunção Barros, para quem a História Social é uma:

> Modalidade historiográfica rica de interdisciplinaridades com todas as Ciências Sociais, e igualmente rica na sua possibilidade de objetos de estudo, [que] abre-se de fato a variadas possibilidades de definição e delimitação que certamente interferem nos vários trabalhos produzidos pelos historiadores que atuam neste campo intradisciplinar (Barros, 2005, p. 2).

Essa perspectiva dialoga com a tradição da História Social desenvolvida por autores como E. P. Thompson (1924-1893), para Thompson (1987) a história deve considerar a experiência vivida dos sujeitos e os significados que atribuem às suas práticas culturais. Ao deslocar o foco das grandes estruturas para as formas pelas quais indivíduos e grupos constroem sentidos sobre suas vivências, Thompson contribui para uma compreensão da história como processo social dinâmico e situado.

Roger Chartier, por sua vez, reforça essa abordagem ao destacar a importância das representações e das práticas de leitura na construção do significado histórico. Para o autor, os produtos culturais devem ser analisados não apenas como reflexos de um contexto, mas como espaços ativos de produção de sentidos, nos quais se articulam formas de representação, apropriação e recepção (Chartier, 1990). Essa contribuição é especialmente relevante para o estudo das histórias em quadrinhos, entendidas aqui como artefatos culturais que mediam experiências históricas e memoriais.

Nesse sentido, a História Social, em diálogo com a História Cultural, oferece ferramentas teóricas fundamentais para analisar *Maus* como uma narrativa que articula memória, experiência e representação, permitindo compreender a graphic novel não apenas como expressão artística, mas como documento histórico e suporte de memória. A definição citada evidencia que a História Social não possui fronteiras rígidas, permitindo ao historiador articular estruturas sociais, práticas culturais e experiências individuais.

Assim, ao tomar a obra *Maus* como objeto de análise, esta pesquisa adotou uma metodologia qualitativa e interpretativa, combinando leitura crítica da obra com bibliografia especializada sobre memória, pós-memória e estudos sobre histórias em quadrinhos. A partir dessa abordagem, busca-se compreender a *graphic novel* como expressão cultural e suporte de memória, articulando narrativa visual e experiência histórica dentro de um contexto sociocultural mais amplo.

Estruturalmente, a pesquisa foi organizada em três capítulos. O primeiro capítulo, apresenta uma discussão conceitual sobre histórias em quadrinhos, memória e testemunho, destacando o conceito de *graphic novel, e* situando as HQs como objeto legítimo de análise histórica e cultural. O segundo capítulo, dedica-se à trajetória biográfica do quadrinista Art Spiegelman e ao contexto sociopolítico e cultural das décadas de 1980 e 1990 nos Estados Unidos, que possibilitou a criação e a recepção de *Maus*. Já o terceiro capítulo, analisa a obra propriamente dita, examinando suas escolhas estéticas, narrativas e simbólicas, bem como as disputas memoriais em torno da representação do Holocausto e de sua espacialidade histórica na Europa. Por fim, nas considerações finais, retoma-se a relevância da obra enquanto suporte de memória e reflexão histórica, destacando suas contribuições para o debate sobre trauma, memória coletiva e cultura contemporânea.

1. HQs E MEMÓRIA: UMA INTRODUÇÃO AO DEBATE

As histórias em quadrinhos (HQs) consolidaram-se, nas últimas décadas, como uma das formas narrativas mais potentes da cultura contemporânea. Ao articular texto e imagem, essa linguagem híbrida rompe fronteiras entre literatura, arte e comunicação, possibilitando representações complexas de experiências históricas. Quando associadas à memória, as HQs tornam-se instrumentos importantes de representação do passado e de elaboração de traumas. Obras como *Maus* (1986–1991), de Art Spiegelman, *Persepolis* (2000), de Marjane Satrapi e *Palestina* (1993–1995), de Joe Sacco, exemplificam nitidamente como o quadrinho pode se transformar em um espaço de testemunho, um "lugar de memória", no sentido proposto por Pierre Nora (1993), em que lembrança e identidade se entrelaçam por meio da arte sequencial.

Para compreender o papel das histórias em quadrinhos como suportes de memória, é necessário delimitar o conceito de memória adotado nesta pesquisa. A memória não deve ser entendida apenas como um exercício individual de lembrança, mas como um processo narrativo, simbólico e historicamente situado[1]. Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), propõe uma reflexão filosófica que articula memória, narrativa e identidade, enfatizando que lembrar é sempre um ato mediado pela linguagem e pela interpretação.

Para Ricoeur, a memória está intrinsecamente ligada à narrativa, uma vez que o passado só se torna inteligível quando é contado. Nesse sentido, o ato de rememorar envolve seleção, organização e configuração dos acontecimentos, processos que aproximam a memória da construção narrativa. O autor destaca ainda a tensão entre memória fiel e memória manipulada, chamando atenção para os riscos do esquecimento, do abuso da memória e das narrativas impostas, especialmente em contextos traumáticos.

Tal perspectiva dialoga diretamente com a distinção proposta por Pierre Nora (1993) entre memória e história. Para Nora, a memória é viva, afetiva e sujeita a transformações, enquanto a história se apresenta como uma reconstrução racional e crítica do passado. O conceito de *lugares de memória* emerge justamente da necessidade de preservar e materializar lembranças que correm o risco de desaparecer. Assim, obras artísticas e culturais podem funcionar como espaços simbólicos de ancoragem da memória.

[1] Embora esta pesquisa adote a abordagem de Paul Ricoeur e outros autores, é importante reconhecer as contribuições de Maurice Halbwachs (1990), sobretudo no que se refere ao conceito de memória coletiva, segundo o qual as lembranças individuais são moldadas por quadros sociais de referência. Essa perspectiva inaugurou um campo fundamental para os estudos da memória no século XX.

Michael Pollak (1992) complementa essa abordagem ao enfatizar o caráter conflitivo da memória, sobretudo quando relacionada a experiências traumáticas. Segundo o autor, a memória é atravessada por silenciamentos, disputas e hierarquizações, sendo constantemente rearticulada a partir das demandas do presente. Essa dimensão conflitiva é particularmente relevante para narrativas que abordam genocídios, guerras e regimes de violência, como o Holocausto.

A partir dessas contribuições, a memória pode ser compreendida como um processo narrativo e simbólico de construção do passado, no qual lembrança, identidade e representação se entrelaçam. Quando transposta para a linguagem das histórias em quadrinhos, essa construção ganha uma dimensão visual e sequencial, em que o desenho, o enquadramento e a articulação entre quadros funcionam como dispositivos de rememoração. Desse modo, as HQs e especialmente as *graphic novels* podem ser entendidas como suportes de memória, capazes de articular experiências individuais e coletivas por meio da arte sequencial.

Para que essa potencialidade memorial dos quadrinhos possa ser devidamente analisada, torna-se necessário compreender o processo de consolidação das HQs como objeto legítimo de estudo acadêmico e cultural**,** bem como os fundamentos teóricos que sustentam sua análise enquanto linguagem e expressão histórica. A consolidação das HQs como campo de estudo acadêmico e cultural foi acompanhada por um esforço de legitimação teórica.

Em *O que é história em quadrinhos,* Sonia M. Bibe Luyten (1989) argumenta que os quadrinhos não devem ser vistos apenas como produtos de entretenimento, mas como expressões culturais e históricas profundamente ligadas à sociedade que os produz. Antes de aprofundar qualquer definição, vale lembrar que, como afirma a autora, “o quadrinho é um produto com raízes populares; desde o início, sua característica foi a de comunicação de massa, uma vez que atingia um público enorme” (Luyten, 1989, p.9-10), essa visão insere os quadrinhos no campo da comunicação e da história social, revelando-os como documentos simbólicos e artísticos da modernidade.

Nesse contexto de amadurecimento estético e narrativo, surge o conceito de *graphic novel*, “romance gráfico” ou “novela gráfica”, o termo foi popularizado pelo quadrinista norte-americano Will Eisner, após aparecer na capa da obra *A Contract with God (Um contrato com Deus),* embora amplamente utilizado a partir da década de 1980, o termo não deve ser considerado um gênero separado das histórias em quadrinhos, sobre essa evolução das HQs, o próprio Eisner observa que:

> As primeiras revistas de quadrinhos (por volta de 1934) continham uma coleção aleatória de obras curtas; agora, após quase 50 anos, o surgimento das *graphic novels* completas colocou em foco, mais que qualquer outra coisa, os parâmetros de sua estrutura." (Eisner, 1989, p. 7)

Portanto, a fala de Eisner reforça que o termo *graphic novel* deve ser compreendido como uma ampliação das possibilidades expressivas das histórias em quadrinhos, permitindo explorar temas mais densos e estruturas narrativas mais elaboradas. Toda *graphic novel* é uma história em quadrinhos, porém nem toda história em quadrinhos pode ser considerada uma *graphic novel***.** A principal diferença não está apenas na forma material, mas na profundidade e no propósito narrativo. De acordo com Araújo Neto:

> Pode-se dizer que, de maneira geral, *Graphic Novel*, ou Romance Gráfico, é uma espécie de livro que normalmente conta uma história através de arte sequencial, e é frequentemente usada para definir as distinções subjetivas entre um livro e outros tipos de histórias em quadrinhos. (Neto, 2020, p. 13)

Enquanto muitas HQs tradicionais são publicadas de maneira seriada, com enredos curtos e foco maior no entretenimento imediato, a *graphic novel* se caracteriza por apresentar uma narrativa mais longa, contínua e fechada, semelhante ao romance literário. Sua extensão maior permite um desenvolvimento mais profundo de personagens, temas históricos, sociais e existenciais, além de uma construção estética que busca maior unidade e coesão.

A ampliação de escopo evidencia a diversidade e a complexidade das histórias em quadrinhos enquanto veículo de memória e representação histórica. Essa distinção é importante porque ajuda a compreender obras como *Maus*, *Persépolis* e *Palestina* dentro de um mesmo espectro da arte sequencial, mas em um patamar mais profundo e reflexivo. As obras citadas ampliaram as possibilidades expressivas da HQ tradicional ao tratar de temas ligados à memória e ao trauma histórico, aproximando-se da literatura e do cinema em densidade narrativa.

O aprofundamento ocorre por meio de recursos próprios da linguagem dos quadrinhos, como a articulação entre texto e imagem, o uso do enquadramento, do silêncio entre os quadros e da repetição visual, que permitem representar tanto a experiência subjetiva quanto o contexto histórico mais amplo. O formato gráfico possibilita, assim, a justaposição entre o testemunho pessoal e a reflexão social, transformando o desenho e a palavra escrita em suportes da memória, capazes de registrar, interpretar e problematizar o passado.

A relação entre HQs e memória também se manifesta na forma como a linguagem sequencial constrói temporalidades e lembranças. Antônio Luiz Cagnin (1975) foi um dos primeiros a analisar sistematicamente essa estrutura narrativa. Em *Os quadrinhos*, ele define a

HQ como “A história em quadrinhos é um sistema narrativo formado por dois códigos de signos gráficos: a imagem, obtida pelo desenho, e a linguagem escrita” (Cagnin, 1975, p. 25), defendendo que sua especificidade reside justamente na integração desses códigos. Will Eisner (1985) amplia esse entendimento ao propor o conceito de arte sequencial e ao destacar que a leitura dos quadrinhos depende da articulação entre elementos visuais e textuais. Para Eisner, “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.” (Eisner, 1985, p.8). A interação entre o olhar e o texto constrói uma experiência estética que envolve também um exercício de memória e imaginação.

Scott McCloud (1995), em *Desvendando os quadrinhos*, aprofunda a análise ao definir os quadrinhos como “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada, destinadas a transmitir informação e/ou produzir uma resposta estética no espectador” (Mccloud, 1995, p. 9). O autor destaca o processo de *closure* (fechamento), no qual o leitor reconstrói mentalmente os elos entre um quadro e outro. Esse ato de preencher lacunas é também um ato de lembrar: o leitor participa ativamente da reconstrução do tempo e da memória narrativa. O envolvimento do leitor na reconstrução narrativa também exige pensar na experiência cultural que orienta essa leitura. Nadilson M. da Silva (2001) observa que o estudo das HQs deve considerar não apenas seus aspectos formais como planos, enquadramentos e balões, mas também “É preciso que se incorpore conhecimentos sobre as diferentes tradições de quadrinhos, o contexto de produção e o contrato que propõe para o leitor” (Silva, 2001, p.13). Isso significa compreender o quadrinho como fenômeno estético e social, em que forma e conteúdo se articulam para produzir significados.

Essa articulação entre memória, linguagem e experiência cultural torna-se especialmente visível nas *graphic novels* que ressignificam acontecimentos históricos por meio de perspectivas pessoais. Em *Maus*, Art Spiegelman reconstrói a memória do Holocausto a partir das lembranças de seu pai, sobrevivente de Auschwitz. O uso de metáforas visuais, judeus como ratos, nazistas como gatos, cria uma linguagem alegórica para o trauma, transformando o quadrinho em um ato de memória (Spiegelman,1986). Marjane Satrapi, em *Persepolis* (2000), combina o relato autobiográfico e o testemunho político para narrar sua infância durante a Revolução Islâmica no Irã. O preto e branco de seus desenhos enfatiza o contraste entre repressão e liberdade, memória e esquecimento.

Joe Sacco, em *Palestina* (1993-1995), funde jornalismo e arte sequencial para documentar o cotidiano palestino sob ocupação israelense. A HQ assume uma função de

testemunho gráfico, recuperando vozes silenciadas pela mídia hegemônica. Essas obras evidenciam como as HQs e especialmente as *graphic novels* podem atuar como suporte de memória, pois condensam lembranças e experiências coletivas em narrativas visuais. Izadora Netz Sieczkowski (2011) reforça a leitura ao propor uma abordagem interdisciplinar, aproximando literatura, artes visuais e cultura.

A partir das contribuições de Antônio Luiz Cagnin (1930-2013), Will Eisner (1917-2005), Scott McCloud, Nadilson da Silva e Netz Sieczkowski, é possível compreender que as HQs e as *graphic novels* ultrapassam a mera função de entretenimento, constituindo-se como meios de expressão estética, crítica e memorial. Ao unir palavra e imagem, tornam-se testemunhos visuais de uma época, articulando o pessoal e o coletivo, o íntimo e o histórico. Não por acaso, McCloud destaca a importância dessa linguagem na preservação de experiências e perspectivas pessoais**,** destacando que "Compreender os quadrinhos é um negócio sério, eles são uma das poucas formas de comunicação de massa na qual vozes individuais ainda têm chance de ser ouvidas" (1995, p. 197). É justamente nesse gesto de transformar lembranças em traços que reside a força memorial dessa arte.

2. O QUADRINISTA ART SPIEGELMAN: ASPECTOS BIOGRÁFICOS E O CONTEXTO DE PRODUÇÃO DA OBRA *"MAUS: A HISTÓRIA DE UM SOBREVIVENTE"*

A história em quadrinhos intitulada *Maus: a história de um sobrevivente*, publicada em dois volumes pela editora estadunidense *Pantheon Books* entre as décadas 1986 e 1991, não deve ser refletida sem considerar a trajetória biográfica de seu autor, o quadrinista Art Spiegelman. O título da obra não é aleatório: *Maus*, em alemão, significa "rato", termo que dialoga diretamente com a metáfora visual utilizada por Spiegelman, na qual os judeus são representados como ratos. Nascido no ano de 1948, filho de sobreviventes do Holocausto, Spiegelman cresceu em meio a um ambiente marcado por perdas familiares, rodeado de silêncios dolorosos e traumas transmitidos de uma geração para outra, que são características da chamada "Pós-memória" (Hirsch, 2012)[2]. Nesse sentido, a análise de sua biografia revela as condições que possibilitaram a produção de *Maus*, obra que rompeu fronteiras estéticas, criativas e intelectuais ao validar os quadrinhos como suporte de memória sobre temas históricos.

Para além disso, é importante frisar que o contexto cultural em que o quadrinista atuou, especialmente o agitado cenário dos quadrinhos *underground* das décadas de 1960 e 1970 nos Estados Unidos, aliado ao florescer do pós-modernismo das décadas de 1980 e 1990, foram extremamente decisivos para a concepção de sua produção cultural. A obra, portanto, articula aspectos biográficos do autor com o contexto histórico e cultural que permitiu a urgência de *Maus c*omo marco na memória do Holocausto e na legitimação das histórias em quadrinhos como um meio para se refletir temáticas históricas e questões sociais.

Art Spiegelman nasceu em Estocolmo, em 15 de fevereiro de 1948, durante o período em que seus pais, Vladek (1906-1982) e Anja (1912-1968), buscavam refúgio após a Segunda Guerra Mundial. Em 1951, a família imigrou para os Estados Unidos, estabelecendo-se no Estado de Nova Iorque. Desde cedo, o quadrinista conviveu com a presença constante das lembranças do Holocausto ao seu redor: os silêncios, as memórias dolorosas e a ausência do irmão Richieu (1937-1943), morto quando ainda era criança durante a guerra; esses aspectos

[2] Conceito elaborado por Marianne Hirsch para designar a relação que a geração seguinte estabelece com experiências traumáticas vividas por gerações anteriores, especialmente no contexto do Holocausto. A pós-memória não se baseia na vivência direta dos acontecimentos, mas em narrativas, imagens, silêncios e afetos transmitidos no âmbito familiar e cultural, que são internalizados de forma tão intensa que passam a ser sentidos como memórias próprias.

moldaram seu imaginário (Bertin, 2019). O suicídio da mãe, Anja, em 1968, constituiu um marco traumático que ampliou o peso da herança familiar, a relação conflituosa com o pai, Vladek, também moldou profundamente sua formação.

Na obra, Vladek é retratado como um homem forte, marcado pela experiência da sobrevivência, mas também racista e avarento. Na Figura 1, é ilustrado um desses momentos, em que seu comportamento racista vem à tona ao ver Françoise, mulher, oferecer carona a um homem negro: Vladek reage com desconfiança, hostilidade e racismo, revelando como o trauma da guerra não o impediu de reproduzir estigmas e discriminações.

Figura 1-Vladek sendo racista com um homem negro

Fonte: Spiegelman, Art. Maus II, 1987, p.98

Através desse episódio, podemos perceber o quanto *Maus* rompeu com representações heroicas e simplistas do sobrevivente, oferecendo uma abordagem mais complexa e humana. Também é interessante notar que a ligação entre biografia e obra evidencia como Spiegelman

internalizou e reelaborou a memória familiar, levando em consideração que o autor nasceu após o Holocausto, portanto considerado parte da geração "Pós-memória". Segundo Marianne Hirsch:

> A pós-memória descreve a relação da segunda geração com experiências poderosas, por vezes traumáticas, que são anteriores ao seu nascimento, as que, apesar disso, lhe foram tão profundamente transmitidas que parecem constituir memórias por direito próprio." (Hirsch, 2012, p. 299).

Nesse sentido, a obra *Maus* vai muito além do testemunho do pai do autor, é também uma tentativa de Art Spiegelman compreender sua própria identidade enquanto ser humano, marcado pelo peso das memórias do Holocausto vividas pelo seu pai, Vladek, que foram transmitidas e internalizadas pelo próprio Spiegelman. Durante a adolescência, Spiegelman desenvolveu interesse por quadrinhos e artes gráficas, frequentando escolas de arte e publicando seus primeiros trabalhos no final dos anos 1960. Nesse período, teve proximidade com movimento *underground comix*, que foi um movimento de quadrinistas alternativos, surgido nos Estados Unidos na segunda metade da década de 1960, ligados em especial a contracultura (protestos contra as guerras, apoio a liberdade sexual e movimento pelos direitos civis).

O movimento *comix underground* teve uma posição contra o modelo dos quadrinhos comerciais que abordavam a história de super-heróis moralistas. De acordo com Serqueira de Carvalho (2017), o movimento *underground* explorava temas censurados pelos quadrinhos convencionais, incluindo política, drogas, sexualidade, crítica social e uma determinada valorização da autoria individual dos quadrinistas. Para o quadrinista Spiegelman, esse ambiente representava um espaço de experimentação estética e de questionamento das normas estabelecidas. Autores como Robert Crumb e revistas como *Zap Comix* influenciaram significativamente sua trajetória inicial.

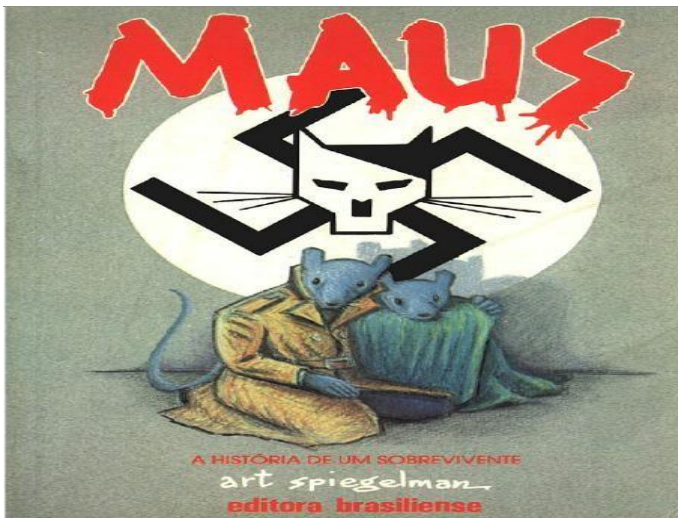
Vale ressaltar como o envolvimento de Spiegelman com o universo *underground* foi fundamental para consolidar a convicção de que os quadrinhos podiam ser veículos artísticos sérios e sofisticados, capazes de tratar temas complexos. Essa visão tornou-se essencial para a elaboração de *Maus*, que desafiou a percepção dominante de que quadrinhos eram apenas entretenimento infantil. Cabe salientar ainda que o quadrinista estava tentando refletir acerca de toda a carga emocional que as lembranças e os relatos do seu pai lhe causavam. Foi nesse contexto que o projeto da história em quadrinhos *Maus* foi criado. Barros Correia (2017) defende que a obra foi originada de aspectos de crises pessoais de Art Spiegelman, que encontrou apoio e parceria importante da sua esposa Françoise Mouly, a editora da revista *Raw*,

que era voltada para os quadrinhos. Como narrar um trauma tão profundo sem ter vivido diretamente a experiência? Spiegelman enfrentou esse desafio ao desenvolver a obra.

O extenso desenvolvimento da história em quadrinhos, iniciada nos anos de 1970 e finalizada já na década de 1991, demonstra a carga emocional de reconstruir a memória familiar a partir dos relatos de Vladek, pai de Art Spiegelman. Em 1972, Spiegelman publicou uma versão curta de *Maus* em uma coletânea *underground.* Embora rudimentar em relação à versão definitiva, essa experiência evidenciou o potencial do tema e marcou o início de um projeto de longo prazo. A versão definitiva de *Maus* começou a se consolidar no final da década de 1970, quando Spiegelman iniciou algumas entrevistas com seu pai, Vladek, registrando longos relatos sobre suas experiências antes, durante e após Segunda Guerra Mundial. Os depoimentos constituíram a base da narrativa.

O primeiro capítulo foi publicado em 1980 na revista *Raw*, editada por Spiegelman e sua esposa, Françoise Mouly. A publicação destacou-se como espaço de vanguarda para experimentação gráfica e narrativa, reunindo artistas interessados em expandir os limites dos quadrinhos. A recepção positiva do público e da crítica incentivou Spiegelman a desenvolver o projeto em formato de livro. Em 1986, foi lançado o primeiro volume com o título, *Meu pai sangra história*, que narra a vida de Vladek na Polônia até sua deportação para o campo de concentração de Auschwitz. A capa da primeira edição, ilustrada na Figura 2, evidencia a proposta estética do autor, ao mesclar a suástica nazista com a representação dos indivíduos como animais.

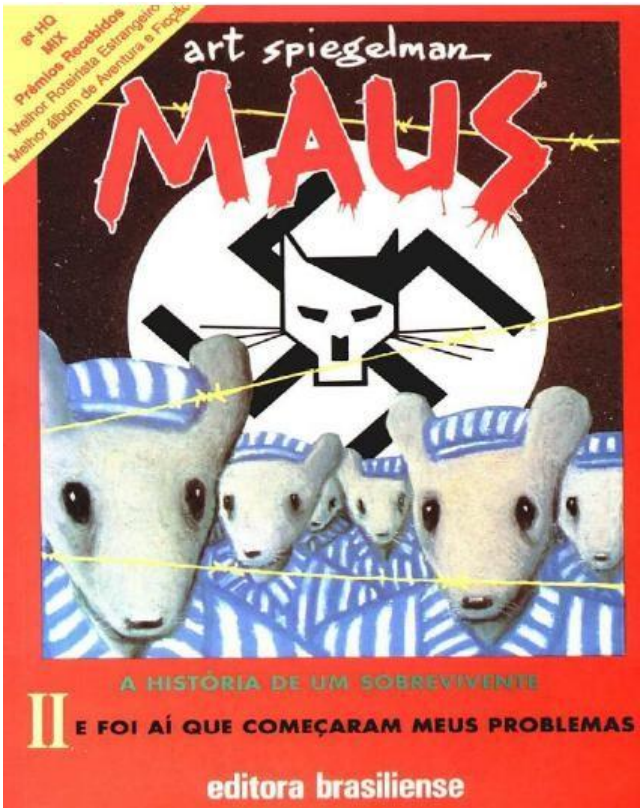
Figura 2- Capa do primeiro volume de Maus: Meu pai sangra História



Fonte: SPIEGELMAN, Art, *Maus*: Meu pai sanga história. São Paulo: Brasiliense, 1987

O segundo volume intitulado, *E foi aí que começaram meus problemas*, foi publicado em 1991, concluindo o projeto que o quadrinista havia iniciado alguns anos antes. Na segunda edição da obra, o autor aprofunda a representação das experiências vividas pelo seu pai em Auschwitz, descrevendo o cotidiano do campo, a luta pela sobrevivência e a brutalidade do sistema nazista. Spiegelman mergulha de forma ainda mais intensa nas lembranças do pai, trazendo à tona o cotidiano brutal do campo de concentração. A capa do segundo volume, reproduzida na Figura 3, reforça esse aspecto ao apresentar os indivíduos como ratos cercados por arame farpados, vestidos de prisioneiros, o cenário de tom sombrio e opressivo, traduz visualmente esse peso da lembrança: as cores escuras e o olhar dos personagens expressam a dor e o cansaço que atravessam toda a obra, reforçando a melancolia e a dor.

Figura 3: Capa do segundo volume de Maus: E foi aí que começaram meus problemas



Fonte: SPIEGELMAN, Art. *Maus*: E foi aí que começaram meus problemas. São Paulo: Brasiliense, 1991

A obra completa foi aclamada como marco cultural e, em 1992, recebeu o Prêmio Pulitzer, o prêmio mais importante do mercado editorial dos EUA. O caráter híbrido de *Maus* é evidente, combina autobiografia, biografia, ficção e história, articulando diferentes

temporalidades entre o passado da guerra e o presente das entrevistas. Assim, a ligação de gêneros reflete a narrativa pós-moderna, que problematiza as fronteiras entre literatura e história, como observa Linda Hutcheon:

> A 'contaminação' contraditória, por ela realizada, daquilo que é autoconscientemente literário com aquilo que é comprovadamente histórico e referencial desafia as fronteiras, que aceitamos como sendo existentes, entre a literatura e os discursos narrativos extraliterários que a cercam: A história, a biografia e a autobiografia. (Hutcheon, 1991, p. 282).

Ademais, o sucesso da obra não se explica apenas por sua originalidade estética, e o aspecto híbrido, o seu contexto cultural foi igualmente decisivo.

A década de 1980 testemunhou um renovado interesse pela memória do Holocausto, impulsionado pelo lançamento do filme *Shoah* (1985), de Claude Lanzmann (1925-2018), e por julgamentos tardios de criminosos nazistas, como Klaus Barbie (1913-1991). Concomitantemente, na Europa e nos Estados Unidos, circulavam as ideias do escritor inglês David Irving, um negacionista do Holocausto. Irving escreveu e publicou livros no final da década de 1970 e durante a década de 1980, nos quais distorcia fatos históricos acontecidos durante a Segunda Guerra Mundial, minimizando as atrocidades dos nazistas que culminou no Holocausto.

Em 1993, a historiadora norte-americana Deborah Lipstadt publicou o livro intitulado *Negando o Holocausto: o crescente ataque a verdade e à memória (*tradução nossa*)*, argumentando que Irving era negacionista do Holocausto, antissemita e defensor de Hitler. Ao refletir sobre seu posicionamento, a historiadora enfatiza que:

> Em meu livro, dediquei alguns parágrafos a Irvining descrevendo-o como um "partidário de Hitler usando cabresto" que "distorceu indícios, [...] manipulou documentos, alterou [...] e deturpou dados para chegar a conclusões históricas insustentáveis". Escrevi que, "de certa forma, Irvining parece se ver como alguém que leva adiante o legado de Hitler". Eu o considerava o mais perigoso negacionista do Holocausto porque, diferentemente dos demais, que eram conhecidos apenas por serem negacionistas, Irvining era autor de inúmeros livros sobre Segunda Guerra Mundial e o Terceiro Reich, alguns dos quais bem avaliados. Praticamente todos os aficionados pela Segunda Guerra Mundial conheciam seu nome, apesar de acharem seu trabalho um pouco solidário demais com o Terceiro Reich. Suas obras eram criticadas em publicações importantes e, consequentemente, suas atividades ligadas ao negacionismo do Holocausto atraíam muito mais atenção do que as dos demais negacionistas. (Lipstadt, 2017, p. 16).

A argumentação da historiadora deixava evidente que sua crítica não se limitava a uma divergência de interpretações, mas a uma denúncia bem fundamentada e sólida sobre o uso deliberado da manipulação de fontes históricas com fins negacionistas por parte de Irvining.

É fundamental destacar, nessa pesquisa, que David Irving tinha admiradores que simpatizavam com suas argumentações negacionistas e não queria que sua reputação fosse abalada pelas acusações feitas por Lipstadt. Irving reagiu movendo um processo judicial contra a historiadora e a editora *Penguin Books*, alegando que as afirmações haviam arruinado sua reputação profissional e comprometido sua credibilidade como pesquisador da história. Conforme Santos Lobato: "David Irving alcançou inúmeros admiradores. Seu jeito quase teatral de se portar causava indignação e perplexidade. Processou a historiadora norte-americana Deborah Lipstadt por ter sido chamado de negacionista por ela." (Lobato, 2023, p. 16).

O caso, no entanto, ultrapassou o âmbito jurídico e acadêmico, ganhando proporções midiáticas e sociais significativas. A disputa expôs publicamente o embate entre a liberdade de expressão e a responsabilidade ética na escrita da História, reacendendo debates sobre o negacionismo do Holocausto e os limites entre interpretação histórica e distorção deliberada dos fatos. De acordo com Soares Brito:

> De antemão, fica claro que o objetivo da defesa da Professora Lipstadt não era provar à corte que o Holocausto aconteceu, e sim que as suas palavras eram verdadeiras, quais sejam: Irving era um antissemita, um '[...] negacionista, um defensor de Hitler e um ideólogo da direita. (Brito, 2020, p. 298).

Esse caso teve tanta repercussão, que o cinema se interessou por ele. Em 2016, o filme *Negação*, uma coprodução Estados Unidos e Reino Unido, dirigido por Mick Jackson, mostrou esse embate jurídico nas telas de cinema, com a atriz Rachel Weisz interpretando Deborah Lipstadt. Inclusive, Deborah Lipstadt colaborou com a elaboração do roteiro. O filme teve uma boa recepção crítica, chegando a ser indicado a prêmios importantes como o BAFTA de Melhor Filme, em 2017.

Outra questão pertinente que se faz necessário refletir nessa pesquisa é que embora a ação judicial movida pelo negacionista inglês contra a historiadora norte-americana tenha ocorrido em 1996, portanto, poucos anos após as publicações dos dois volumes de *Maus* (1986–1991), ambos estão inseridos em um mesmo contexto histórico e cultural em que os debates em torno da memória do Holocausto estavam acalorados, em meio ao surgimento de novas formas de representação (como é o caso das histórias em quadrinhos) e às tentativas de negação do genocídio.

Nesse contexto, a crítica pós-moderna também questionava preconceitos sobre o que é considerado cultura "inferior". Como observa Barros Correia, retomando Adorno, "já não vale mais nada a equiparação da indústria cultural com a arte mais baixa de todos os tempos" (Correia, 2021, p. 30), mostrando que a cultura de massa possui significados complexos e não deve ser subestimada. Portanto, é necessário deixar nítido que precisamos compreender que expressões culturais antes marginalizadas, como os quadrinhos carregam em si múltiplas camadas de interpretações e críticas sociais, desafiando a separação rígida entre alta e baixa cultura. Ao valorizar produtos culturais de massa e analisar seus efeitos sobre o público, a crítica pós-moderna evidenciou que a cultura popular não é apenas uma forma de diversão, mas também um espaço de reflexão, contestação e construção de sentidos, capaz de dialogar com questões históricas, políticas e sociais de forma sofisticada.

Foi justamente nesse cenário social em que *Maus* encontrou terreno fértil para sua recepção crítica e interesses mútuos acerca do Holocausto. O uso de animais antropomorfizados para representar judeus como ratos, alemães como gatos e americanos como cães não banaliza, mas reforça a dimensão crítica da obra, ironizando estereótipos de propaganda nazista. Em suma, o contexto dos anos 1980 e 1990 foi determinante para o criador da obra: De um lado, o fortalecimento das discussões sobre memória, trauma, e negacionismo, de outro, a valorização cultural da hibridez e da crítica pós-moderna. A trajetória de Spiegelman evidencia que *Maus* é inseparável de sua biografia. A experiência da "Pós-memória" (Hirsch, 2012) é central, como descendente de sobreviventes, o quadrinista herda o trauma dos pais e o reelabora artisticamente.

Em diversos trechos, o personagem "Art" reflete sobre a dificuldade de narrar o Holocausto sem tê-lo vivido, conferindo à obra uma dimensão metaficcional. Como lembra Hutcheon (1991), a metaficção historiográfica caracteriza-se por reconhecer a parcialidade do discurso histórico e rejeitar a pretensão de neutralidade. Assim, a biografia de Spiegelman não apenas fornece o conteúdo temático da obra, mas também estrutura sua forma narrativa: Um híbrido de testemunho, autobiografia e ficção, que problematiza a própria possibilidade de representar o trauma.

A trajetória biográfica de Art Spiegelman e o contexto cultural em que a obra foi criada são fundamentais para compreender sua importância. Filho de sobreviventes do Holocausto, marcado pelo suicídio da mãe e pela relação difícil com o pai, o quadrinista encontrou nos quadrinhos um meio único de reelaborar a memória herdada. Sua formação artística, ligada ao

movimento *underground* e à experimentação estética, o moldou para conceber *Maus* como obra híbrida situada entre obra ficcional, artes visuais e testemunho histórico.

O contexto cultural pós-moderno, com a valorização da hibridez e o crescente interesse pela memória, contribuiu para a legitimação crítica da obra, culminando no Prêmio Pulitzer de 1992. Ao entrelaçar biografia pessoal, trauma passado de pai para filho e contexto cultural, Spiegelman produziu uma obra que não apenas redefiniu o lugar dos quadrinhos na cultura, mas também ampliou as possibilidades de refletir a memória do Holocausto, estabelecendo *Maus* como marco importante na criação gráfica e na memória coletiva.

3. *MAUS* E A EXPERIÊNCIA HISTÓRICA DO NAZISMO: MEMÓRIAS EM DISPUTA

Este capítulo busca analisar, através desta pesquisa, como a história em quadrinhos *Maus*, de Art Spiegelman, vai além de ser uma mera representação artística do Holocausto, refletindo a obra como suporte de memória sobre um fato histórico traumático na história da sociedade civil contemporânea. Para além de recontar a experiência histórica do nazismo e os horrores arquitetados pelos nazistas, através do olhar do seu autor, a obra reinscreve esta experiência de forma híbrida e contundente com a linguagem dos quadrinhos, onde texto e imagens se conectam para representar o trauma e transmiti-lo às gerações posteriores ao Holocausto. Dessa forma, se faz necessário compreender também o contexto histórico do nazismo e suas ideias, que culminaram no Holocausto, bem como tecer algumas considerações teóricas sobre memória.

3.1. O nazismo e o holocausto: contexto histórico

O nazismo, oficialmente conhecido como Nacional-Socialismo, configurou-se como uma ideologia política totalitária que surgiu na Alemanha logo após o fim da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Sob a liderança máxima de Adolf Hitler (1889-1945), que assumiu a posição de *Führer*[3], defendia princípios ultranacionalistas, racistas e antissemitas, propondo a superioridade da chamada "raça ariana" e a eliminação daqueles considerados "indesejáveis", em espacial os judeus, mas também ciganos, negros, homossexuais, pessoas com deficiência, e opositores políticos. Consequentemente, se faz necessário entender a trajetória de Adolf Hitler,

[3] A palavra alemã Führer significa literalmente líder**,** guia ou condutor. Embora seja um termo comum no idioma alemão para designar chefes de organizações ou guias turísticos (*Reiseführer*), ela é mundialmente conhecida como o título político de Adolf Hitler.

e as circunstâncias sociais que possibilitaram a ascensão dos nazistas ao poder na Alemanha no começo do século XX.

Adolf Hitler nasceu em 20 de abril de 1889, em Braunau am Inn, uma pequena cidade localizada entre a fronteira da Áustria e a Alemanha. Filho de Alois Hitler (1837-1903), um funcionário da alfândega, e de Klara Pölzl (1860-1907), dona de casa, teve uma infância marcada por contrastes emocionais: O autoritarismo do pai e o carinho protetor da mãe. Segundo Kershaw:

> Alois era o arquétipo do funcionário público provinciano: pomposo, orgulhoso de sua posição social, rígido, destituído de humor, frugal, pedantemente pontual e devotado ao dever. Era visto com respeito pela comunidade local. Mas tinha um mau humor que podia explodir de forma bastante imprevisível. Em casa, era um marido despótico e dominador e um pai severo, distante, autoritário e, com frequência, irritadiço, a falta de carinho do pai era mais do que compensada pela mãe. (Kershaw, 2010, p. 32)

Após a morte dos pais, Hitler tentou seguir carreira artística, candidatando-se duas vezes à Academia de Belas Artes de Viena, mas foi rejeitado em 1907 e 1908. Frustrado e sem recursos financeiros, passou a viver em albergues e a sobreviver vendendo tintas para pinturas. Esse período de pobreza coincidiu com um momento histórico de intensas transformações sociais na capital austríaca, onde circulavam ideologias nacionalistas, racistas e antissemitas. Kershaw observa que, "Viena tipificava as tensões sociais, culturais, políticas que marcaram a virada de uma época, a morte do mundo do século XIX. Elas plasmariam o jovem Hitler." (Kershaw,2010, p. 45).

Durante sua estadia em Viena, Hitler também desenvolveu um interesse crescente pela política e pela retórica nacionalista. A convivência em uma cidade multicultural o levou a associar a diversidade étnica à "decadência" cultural, visão que se consolidaria anos depois em sua ideologia racial. De acordo com Kershaw (2010) o ambiente social da capital austríaca do século XIX foi propicio para o desenvolvimento do ódio de Hitler aos judeus e outras minorias. Além disso, a admiração pelo império germânico e pela figura do imperador alemão alimentou seu sonho de ver uma nação unificada sob um líder forte, capaz de restaurar a grandeza e a pureza do povo germânico. O ideal autoritário e messiânico seria a base de seu pensamento político nos anos seguintes, moldando a figura do futuro Führer.

A Primeira Guerra Mundial representou um divisor de águas importante na trajetória de Hitler. Em 1913, mudou-se para Munique e, ao eclodir o conflito em 1914, alistou-se voluntariamente no exército bávaro. Serviu no exército alemão como mensageiro e demonstrou disciplina e coragem, sendo condecorado por bravura. Para Adolf Hitler, a guerra trouxe um

sentido de pertencimento e propósito que nunca havia encontrado antes. Kershaw argumenta que:

> A Primeira Guerra Mundial tornou Hitler possível. Sem a experiência da guerra, a humilhação da derrota e a instabilidade resultante da revolução, o artista fracassado e marginal social não teria descoberto o que fazer da vida, não teria entrado para a política e encontrado seu ofício de propagandista e demagogo de cervejaria. E, sem o trauma da guerra, da derrota e da revolução, sem a radicalização política da sociedade alemã que esse trauma provocou, o demagogo não teria audiência para sua mensagem estridente e cheia de ódio. O legado da guerra perdida propiciou as condições para que os caminhos de Hitler e do povo alemão começassem a se cruzar. (Kershaw, 2010, p. 74)

Assim, o fim do conflito, em 1918, e a derrota da Alemanha foram recebidos com incredulidade e ressentimento. Hitler, como muitos veteranos de guerra, acreditava que o exército alemão não tinha sido derrotado definitivamente, mas traído internamente. Através dessa visão originou-se o mito da "punhalada pelas costas", a ideia de que judeus, comunistas e liberais haviam sabotado o esforço de guerra. O período pós-guerra, marcado pelo Tratado de Versalhes (1919), agravou ainda mais a crise alemã. O tratado impôs duras sanções econômicas, perda de territórios e a humilhação de atribuir à Alemanha a culpa exclusiva pelo conflito. A hiperinflação e o desemprego devastaram a economia durante a década de 1920, e a frágil República de Weimar[4], que durou entre os anos de 1919 e 1933, e enfrentou durante esse período sucessivas crises políticas.

Nesse cenário de miséria e instabilidade, Hitler emergiu como uma voz de revolta e promessa de redenção nacional. Ingressou em 1919 no Partido dos Trabalhadores Alemães, transformando-o no Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães (Partido Nazista). Sua habilidade oratória e seu discurso inflamado contra judeus, comunistas e o "sistema corrupto" de Weimar atraíram multidões desesperadas por mudança. Kershaw (2010) deixa nítido que Hitler soube canalizar a frustração popular em um projeto político de regeneração nacional, fundado na exclusão e na obediência cega ao líder.

A ascensão de Hitler ao poder aconteceu no contexto da Grande Depressão de 1929, que devastou a economia mundial e lançou milhões de alemães ao desemprego. Com o colapso do sistema político e a crescente polarização entre comunistas e nacionalistas, o Partido Nazista

[4] A República de Weimar foi o regime democrático estabelecido na Alemanha entre 1919 e 1933, situando-se entre o fim da Primeira Guerra Mundial e a ascensão de Adolf Hitler ao poder.

tornou-se a principal força política do país. Hitler se apresentou como o "salvador" capaz de restaurar a ordem, a moral e o orgulho da Alemanha.

Em 1933, foi nomeado chanceler pelo presidente Paul von Hindenburg (1847- 1934), e em poucos meses consolidou um regime totalitário. Por meio de leis de exceção, da censura à imprensa, da perseguição a opositores e da criação de um aparato de propaganda eficiente, Hitler concentrou em si o poder absoluto do Estado. A combinação de fanatismo ideológico, culto à personalidade e repressão institucional transformou o nazismo em um sistema político e moral sustentado pelo medo, pela obediência e pelo mito da superioridade racial ariana.

Já mencionado, o surgimento do Partido Nazista refletia a disseminação de teorias extremistas que culpavam os judeus pela derrota da Alemanha na Primeira Guerra Mundial. Nas palavras do historiador Laurence Rees:

> O nazismo se originou a partir de pequenos grupos políticos de extrema-direita, como o Partido dos Trabalhadores Alemães, que diziam que os soldados alemães haviam perdido a guerra por terem sido 'apunhalados pelas costas' por aproveitadores judeus trabalhando atrás das linhas, e que os judeus eram os instigadores tanto da revolução comunista quanto da odiada democracia de Weimar". (Rees, 2017, p. 38)

Ademais, a ideologia nazista alimentou políticas de perseguição sistemática aos judeus, ciganos, comunistas, homossexuais e pessoas com deficiência, considerados "degenerados" pelo regime. O resultado foi o Holocausto ou Shoá, genocídio sistemático que exterminou cerca de seis milhões de judeus e milhões de outras vítimas pertencentes a minorias perseguidas, conforme registrado pelo Museu do Holocausto:

> A palavra 'Holocausto' é derivada da grega *holokauston*, que significa 'oferta de sacrifício'. Com origem religiosa e sentido teológico, o termo dá um caráter voluntário e passivo ao genocídio, submisso à vontade divina. Já o termo 'Shoá', do hebraico, substitui 'Holocausto' pelo significado humano de 'catástrofe' e de 'calamidade'" (Museu do Holocausto, s.d.).

O ódio aos judeus já aparecia no livro *Minha luta*, que Hitler escreveu em 1925, quando ainda estava preso, devido uma tentativa de golpe de Estado na Baviera[5]. Adolf Hitler acreditava que a mistura de raças era prejudicial para o povo ariano, e o sangue judeu enfraquecia a "pureza do sangue" alemão. A "raça ariana", que descendia supostamente os alemães (caucasiana, branca, altos, fortes, olhos azuis), seria a raça mais forte e culta da humanidade: "O que hoje se apresenta a nós em matéria de cultura humana, de resultados

[5] Originalmente intitulado *Mein Kampf*, o segundo volume foi publicado em 1926, quando ele já estava livre.

colhidos no terreno da arte, da ciência e da técnica, é quase que exclusivamente produto da criação do Ariano". (Hitler, 1939, p. 247).

A difusão do nazismo na sociedade se deu de forma muito rápida. Além do aspecto do forte espírito nacionalista do povo alemão que favoreceu à assimilação ao nazismo, a atuação de Joseph Goobbels (1897-1945) à frente do Ministério da Propaganda com uma política cultural que ideologizou o sistema de rádio, a imprensa, o teatro e o cinema, moldando-os à divulgação das ideias nazistas junto a sociedade, foi um dos fatores de destaque naquele contexto histórico para a aceitação do nazismo como política de estado. O historiador alemão Peter Longerich, em amplo estudo biográfico sobre Joseph Goobbles, aponta que ele era muito disciplinado, meticuloso naquilo que fazia:

> Mesmo depois de vários anos de atividade como ministro da Propaganda, a necessidade de mais reconhecimento e sucesso constituía o incentivo mais importante ao seu trabalho ininterrupto. Ele não se cansava de celebrar repetidamente o sucesso extraordinário no papel de político, propagandista, jornalista e orador; documentá-lo era a motivação essencial das anotações regulares no diário. (Longerich, 2014, p. 345)

No seu livro, *Minha luta*, Adolf Hitler, no capítulo sobre Propaganda e Organização, estabelece algumas ideias que seriam seguidas e implementadas rigorosamente pelo partido nazista e, mais tarde, pelo Terceiro Reich. Eis alguns trechos:

> A propaganda trata de impor uma doutrina a todo o povo; [...].
>
> A propaganda estimula uma coletividade no sentido de uma idéia, preparando-a para vitória da mesma; [...].
>
> A vitória de uma idéia será tanto mais fácil quanto mais intensa for a propaganda e quanto mais exclusiva, rígida e sólida for a organização que, praticamente, toma a si a realização do combate. (Hitler, 1939, p. 486-487)

O contexto histórico citado na pesquisa é fundamental para compreender a relevância de *Maus*, pois evidencia os desafios de narrar um evento cuja escala de horror transcende à própria representação. O projeto do genocídio, a violência extrema e a desumanização dos indivíduos tornam qualquer tentativa de representação através da literatura, dos filmes, ou histórias quadrinhos limitada. Foi nesse cenário que o quadrinista Spiegelman desenvolveu uma narrativa que precisou equilibrar fato histórico, dimensão subjetiva da memória e acessibilidade para o leitor que não viveu os horrores perpetrados e executados pelos nazistas.

3.3. Memórias em disputa: testemunho, ficção e autoridade

Em *Maus*, Art Spiegelman escolheu uma forma extremamente particular de narrar uma das maiores tragédias da história da humanidade: o Holocausto. Ele transformou seres humanos em animais**:** judeus aparecem como ratos, alemães como gatos, e poloneses como porcos. À primeira vista, essa decisão pode parecer estranha, até simplificadora, mas nessa pesquisa se defende que o seu efeito é justamente o oposto. Ao animalizar os personagens, Spiegelman permite que o leitor compreenda de maneira simbólica a lógica cruel do nazismo, que inferiorizava determinados grupos humanos como se fossem vermes a serem eliminados. Na página 80 do Volume I, essa representação é evidenciada na figura 4, na qual observa-se o pai de Spielgelman presenciando a perseguição aos judeus por nazistas, enquanto um polonês participa do episódio como porteiro.

Figura 4- Representação de judeus sendo presos na Polônia por nazistas

Fonte: SPIEGELMAN, Art. *Maus I*. 1987, p.80

A escolha retoma imagens presentes na propaganda nazista, que frequentemente retratava judeus como ratos. Contudo, ao resgatar essas imagens, Spiegelman não reforça o estereótipo; pelo contrário, ele os expõe, obrigando-nos a confrontar o absurdo de uma sociedade que desumanizou milhões de pessoas até transformá-las em alvos de extermínio. Esta estratégia visual não se limita à forma: ela está intimamente ligada à função ética e pedagógica da obra.

O filósofo alemão Theodor Adorno (1903- 1969) já refletia sobre os dilemas da arte após o Holocausto, afirmando que "escrever um poema depois de Auschwitz é um ato de barbárie" (Adorno, 1998, p. 27), destacando o risco de a arte banalizar o sofrimento. Desta forma, a obra *Maus* se situa precisamente nesse limiar entre representação e impossibilidade de representação: embora o sofrimento seja quase indescritível, a narrativa mostra que é necessário dar voz a vítima do sofrimento, assumindo plenamente a responsabilidade ética de narrar acontecimentos traumáticos sem reduzi-los ou torná-los mera ficção. Esse compromisso ético é materializado visualmente quando Vladek relata para Spiegelman durante uma das entrevistas, a experiência traumática ao chegar em Auschwitz, Polônia, evidenciando que, mesmo diante do horror, a memória precisa ser registrada e transmitida, como está demostrado na figura 5.

Figura 5-Vladek relatando para Art Spiegelman à experiência traumática que viveu em 1944, ao chegar no campo de concentração de Auschwitz, na P

Fonte: SPIEGELMAN, art. *Maus II*, 1991, p.26

O enquadramento citado, expressa o dilema apontado por Adorno, em vez de banalizar o sofrimento, Spiegelman transformou o testemunho em ato de responsabilidade, utilizando a forma gráfica para dar voz à dor e manter viva a memória.

Spiegelman combina texto e imagem, passado e presente, memória e reflexão. Sua narrativa é fragmentada, não linear; volta atrás, repete símbolos e abre espaço para lacunas, silêncios e dúvidas. O próprio criador da obra surge como personagem, interagindo com o pai, Vladek, questionando, confrontando e refletindo sobre a dificuldade de contar aquela história.

A obra também evidencia a tensão entre memória individual e memória coletiva. Vladek ofereceu um relato pessoal, marcado por seletividade e esquecimentos, enquanto Art Spiegelman organizou, interpretou e recontextualizou esses fragmentos com apoio de documentos históricos, assim como está exemplificado na imagem 6, quando Art Spiegelman afirma que leu em documentos sobre a existência de orquestras no campo de concentração de Auschwitz, enquanto Vladek relata não se lembrar desse fato.

Figura 6 - Diálogo entre Art e Vladek sobre a existência de orquestras em Auschwitz

Fonte: SPIEGELMAN, Art. Maus II, 1991, p.54

Ao confrontar a lembrança do pai com informações documentais sobre as orquestras em Auschwitz, Art Spiegelman explicita os limites da lembrança individual e a necessidade de recorrer a outras fontes para reconstruir o passado. Dessa forma, a obra mostra que a memória coletiva não se forma apenas a partir de recordações isoladas, mas também de sua constante revisão, mediação e confronto com o conhecimento histórico, deixando nítido o conflito entre memoria individual e coletiva. Isso posto, a narrativa é híbrida, permitindo que a memória

individual se conecte à memória coletiva, que inclui não apenas a família do autor, mas toda a comunidade judaica e, de maneira mais ampla, a humanidade que testemunhou o Holocausto (Chute; Spiegelman, 2011).

É a partir dessa relação entre o testemunho individual e a memória coletiva que *Maus* pode ser compreendida como um lugar de memória, no sentido pensado pelo historiador francês Pierre Nora (1931- 2025). Para Nora (1993), "os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa em uma história que a chama, porque a ignora**" (**Nora, 1993, p. 12). Quando a lembrança direta desaparece, torna-se necessário criar suportes simbólicos que preservem o vínculo com o passado, e foi exatamente isso que Art Spiegelman fez, pois seus pais já haviam falecido quando a obra foi lançada.

Sob essa ótica, a narrativa gráfica de Spiegelman configura-se como um suporte simbólico de memória**,** um espaço no qual as experiências traumáticas, os silêncios e os traumas do seu pai se fixaram e se transformaram em testemunho, sendo reelaborado e transmitido às gerações seguintes**.** Por meio da articulação entre imagem e texto, *Maus* não apenas preserva lembranças pessoais, mas também constrói um suporte de mediação entre o passado e o presente**,** no qual o trauma do Holocausto continua a ser lembrado, reinterpretado e compartilhado coletivamente.

Mais do que isso, a estética de *Maus* possui uma função crítica muito importante. Ao transformar propaganda nazista em metáforas visuais, Spiegelman denuncia de forma alarmante a desumanização e evidencia a violência simbólica do regime. O autor utiliza símbolos simples, mas carregados de significados, que possibilitam ao leitor entrar em contato com o horror sem se tornar insensível. A obra nos faz refletir que a memória histórica exige mediação: não é suficiente relatar fatos; é necessário construir sentidos, provocando reflexão e empatia.

Ao transformar a experiência de seu pai e da comunidade judaica em narrativa visual, Spiegelman construiu uma obra de resistência ao esquecimento. *Maus* ultrapassou os limites da história em quadrinhos convencional, tornando-se um suporte de rememoração que, por meio da arte, materializou o esforço persistente de lembrar, interpretar e comunicar o trauma do Holocausto, assegurando que a memória permaneça viva e ativa no presente.

Essa concepção dialoga com as reflexões do filósofo francês Paul Ricoeur (1913–2005), para quem a memória está indissociavelmente ligada à narrativa e à mediação simbólica. Em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), Ricoeur argumenta que o passado só se torna inteligível quando é narrado, e que o ato de lembrar envolve necessariamente interpretação, seleção e configuração dos acontecimentos. Assim, a memória não se apresenta como uma

reprodução fiel dos fatos, mas como uma construção narrativa atravessada pela subjetividade e pelo tempo.

Para Ricoeur (2007), a memória se constitui no espaço do testemunho, no qual o sujeito que lembra assume uma responsabilidade ética diante do passado narrado. O testemunho, nesse sentido, não é apenas a transmissão de uma experiência vivida, mas um compromisso com a verdade possível da lembrança, ainda que marcada por lacunas, silêncios e tensões. O filósofo destaca, ainda, que a memória se constrói sempre em relação ao outro, pois narrar o passado implica comunicá-lo e compartilhá-lo.

Em *Maus*, essa perspectiva se manifesta de forma contundente na relação entre pai e filho. Vladek rememora o passado a partir de sua experiência direta e traumática, enquanto Art Spiegelman, pertencente a outra geração, reorganiza e interpreta essas lembranças por meio da narrativa gráfica. O quadrinho evidencia, assim, que a memória não é um dado fixo, mas um processo narrativo em constante reconstrução, no qual diferentes temporalidades e subjetividades se entrecruzam. Desse modo, *Maus* revela como o ato de lembrar é simultaneamente individual e relacional, configurando-se como uma prática ética e estética de enfrentamento do esquecimento.

Michael Pollak (1992) chama atenção para o caráter construído da memória, destacando que:

> A memória é, em parte herdada, não se refere apenas à vida física da pessoa. A memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória. Isso é verdade também em relação à memória coletiva, ainda que esta seja bem mais organizada. (Pollak,1992, p. 204)

Na obra, essa tensão entre memória individual e coletiva aparece de forma profundamente humana: nos silêncios e repetições de Vladek, nas incertezas e frustrações de Art diante do peso da herança familiar. A narrativa mostra que lembrar não é apenas reviver o passado, mas também enfrentar o esquecimento, reconstruindo o que o tempo e o trauma fragmentaram. *Maus* revela que a memória não é algo fixo ou pronto, é um processo vivo, atravessado por conflitos, emoções e tentativas de dar sentido ao trauma.

A dimensão de reconstrução e mediação também se reflete na recepção de *Maus, que* demostra como a memória é sempre contestada. A obra enfrentou críticas em diferentes contextos, incluindo debates sobre a adequação de quadrinhos para tratar de um tema tão grave, alguns críticos questionaram a antropomorfização e a simplificação visual. Contudo, parte das

reações mais críticas não se deve apenas pela à forma estética da obra, mas ao modo como Spiegelman abordou memórias historicamente delicadas, como a participação de civis poloneses (representados como porcos) na perseguição aos judeus. Na página 28, do volume II de *Maus,* Vladek relata ter sido traído por poloneses que prometeram ajudar a ele, sua família e seus amigos a fugirem, mas acabaram denunciando-os aos nazistas, como está representado na Figura 7.

Figura 7-Vladek relatando para Art Spiegelman ter sido traído por poloneses durante a ocupação nazista na Polônia

Fonte: SPIELGEMAN, art. *Maus II*, 1991, p. 27.

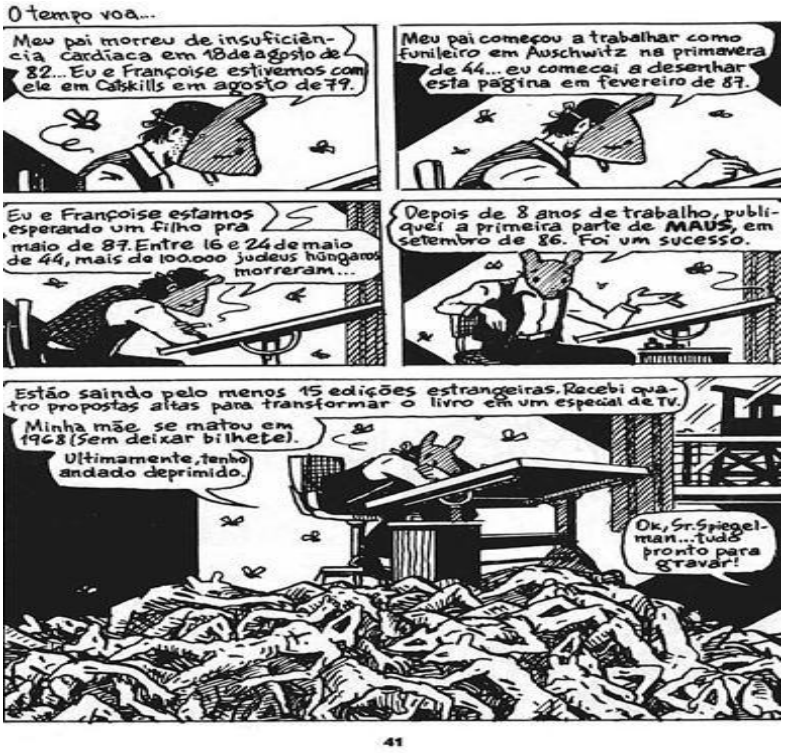
Ao representar essa traição, Spiegelman revela o caráter incômodo da memória histórica, que não se limita à oposição entre vítimas e algozes, mas evidencia zonas cinzentas, ambiguidades e cumplicidades que persistem na lembrança coletiva. A representação de poloneses como traidores nos ajuda a entender a reação crítica dos próprios poloneses contra a obra do quadrinista. De acordo com Hellerstein (2022), entre todas as críticas, a reação mais

feroz veio justamente da Polônia. A obra foi traduzida pelo jornalista polonês Piotr Bikont, em 2001, e uma multidão, em frente ao escritório do jornalista, ateou fogo no livro. Portanto, também é pontuado nessa pesquisa que essa reação evidencia como *Maus* desafia percepções tradicionais sobre forma e conteúdo: ao utilizar quadrinhos e símbolos visuais para narrar um trauma extremo, Spiegelman confronta expectativas sobre como a memória deve ser transmitida, e questiona quem tem autoridade para contar tais histórias.

Por outro lado, outros elogiaram o impacto do testemunho e a acessibilidade da narrativa para públicos que não se aproximariam de livros de história tradicionais. Segundo Sequeira de Carvalho (2017), mesmo a obra sofrendo críticas devido fato de o autor representar os personagens como animais, a estética e representação serviram para chamar a atenção dos leitores que não consumiam histórias em quadrinhos, principalmente falando de um tema traumático. Essa dualidade mostra que a memória histórica não é um registro fixo; é algo que precisa ser constantemente negociado, interpretado e transmitido.

É necessário pontuar que *Maus* se tornou referência mundial em estudos sobre memória, trauma e quadrinhos, transformando-se em um suporte de debate sobre a autoridade para narrar o sofrimento. E aqui ficam alguns questionamentos: Quem tem direito de narrar sobre o contexto histórico do Holocausto? E de que forma? Até que ponto a mediação artística com suas limitações acrescenta ou altera a percepção da memória? Em *MetaMaus* (2011), Chute observa que Spiegelman não se coloca como narrador neutro; ele expõe o processo de construção da narrativa, mostrando os desafios de organizar memórias fragmentadas e os dilemas éticos de representar o trauma de seu pai. Seguindo esse raciocínio, a autorreflexão atinge seu ponto máximo na cena em que o autor se representa desenhando em seu estúdio, pequeno diante de uma pilha de corpos de ratos (Figura 8).

Figura 8- Spiegelman refletindo obre a repercussão de *Maus* e o peso do trauma herdado



Fonte: SPIEGELMAN, Art. *Maus* II, 1991. p. 41.

Na imagem, o peso literal dos corpos simboliza a carga moral e emocional que o autor carregou ao narrar um trauma que não viveu diretamente, mas que o constituiu como sujeito. Trata-se de uma metáfora potente do "fardo da segunda geração", como discute Marianne Hirsch ao abordar o conceito de "Pós-memória":

> Na verdade, os filhos daqueles que foram diretamente afetados pelo trauma coletivo herdam um passado horrível, desconhecido e incognoscível, a que os seus pais não estavam destinados a sobreviver. A ficção, a arte, as memórias e os testemunhos da segunda geração são moldados pela tentativa de representar os efeitos a longo prazo de viver em proximidade estreita com a extrema dor, a depressão e a dissociação de pessoas que testemunharam e sobreviveram ao trauma histórico massivo. (Hirsch, 2012, p. 309)

Diante disso, essa ideia refere-se à forma como os filhos dos sobreviventes herdam, por meio de relatos, silêncios e imagens, as lembranças traumáticas que não vivenciaram, mas que moldaram suas identidades e visões de mundo. A pilha de corpos, nesse sentido, funciona como um lembrete da responsabilidade e dos limites da representação. A transparência de Spiegelman em expor o processo criativo ao se desenhar sobre os mortos e mostrar as dúvidas, interrupções e hesitações, permite ao leitor acompanhar a construção da memória, compreendendo que

lembrar é também reconstruir, reinterpretar e preencher lacunas. Assim, como observam Chute e Spiegelman (2011), *Maus* evidenciou que a memória, por mais honesta que seja, é sempre uma reconstrução parcial e humana. Tendo em vista o exposto, é possível estabelecer relação entre a obra às reflexões de Michael Pollak (1948-1992), que entende a memória como um elemento essencial na formação das identidades individuais e coletivas. Nas afirmações de Pollak:

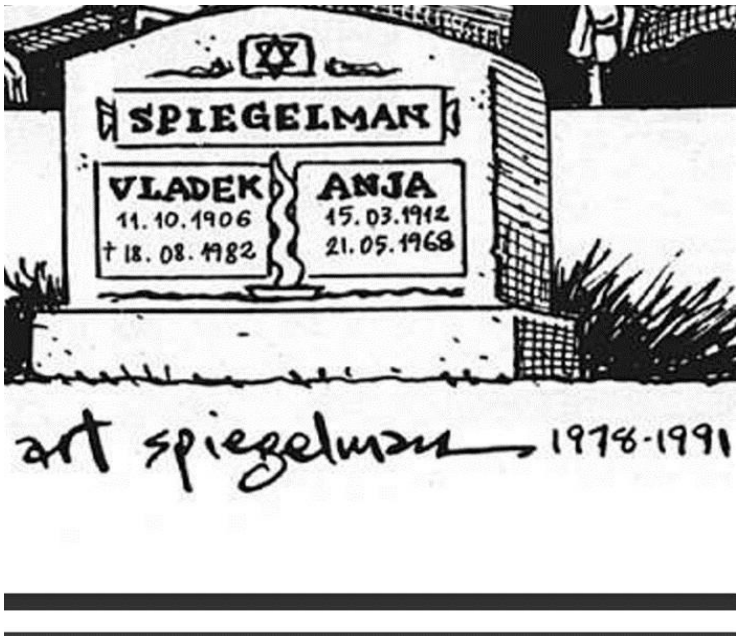
> Podemos, portanto, dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual quanto coletiva na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (Pollak, 1992, p. 201).

Ou seja, lembrar não é apenas guardar fatos do passado, é construir quem somos.

A memória de Vladek, transmitida por Art em quadrinhos, deixa de ser somente individual e passa a integrar a memória coletiva, tornando-se parte da história de uma família, de uma comunidade e de toda a humanidade. Pollak (1992) ressalta também que a memória nunca é fixa, mas está sempre em disputa e reconstrução, algo que se observa claramente na relação entre pai e filho. Em *Maus*, Vladek lembra, esquece, repete e silencia, enquanto Art preenche lacunas, interpreta fragmentos e organiza o relato. O resultado é uma memória construída no presente, que conecta gerações e oferece sentido ao passado, tornando a obra em um suporte de memória sobre o Holocausto.

Maus demonstra o paradoxo da memória histórica: quanto mais próximo do trauma extremo, mais necessária se torna a mediação estética; quanto mais inovadora é a forma narrativa, maior é o potencial de críticas, debates e reflexões éticas. Ao mesmo tempo, é justamente essa abordagem que torna a obra profundamente humana, permitindo que o leitor sinta, compreenda e participe do diálogo sobre a memória do Holocausto. A obra não é apenas um registro histórico, mas uma expressão artística necessária que pode ser considerada como um suporte para se pensar a memória do Holocausto, que continua a interpelar novas gerações, exigindo que a lembrança seja constantemente renovada, reinterpretada e transmitida com responsabilidade, entendendo as limitações que uma história em quadrinhos carrega ao falar de temas históricos. O encerramento de *Maus* reforça uma dimensão simbólica e ética da memória. Na última página do segundo volume, o leitor se depara com a imagem do túmulo dos pais do quadrinista, acompanhada da assinatura “Art Spiegelman” (Figura 9).

Figura 9 – Última página de *Maus vol. II*, encerrando a narrativa com o túmulo dos pais



Fonte: SPIEGELMAN, Art. *Maus* II, 1987. p. 136.

A imagem do túmulo funciona como uma síntese visual da passagem entre o testemunho e a lembrança, nos fazendo pensar sobre a necessidade da obra enquanto um suporte de memória, no combate ao esquecimento e negacionismo em torno da barbárie nazista. Ao escrever seu nome logo abaixo do túmulo dos pais, Spiegelman reafirma a continuidade entre as gerações e o papel da história em quadrinho como mediadora entre o passado e o presente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve como objetivo analisar de que maneira *Maus: a história de um sobrevivente*, de Art Spiegelman, constitui-se como suporte de memória do Holocausto, explorando as potencialidades da linguagem das histórias em quadrinhos na representação e transmissão de experiências traumáticas. No decorrer da pesquisa, foi possível demonstrar que a obra não apenas reconstrói o passado vivido por Vladek Spiegelman, mas também transforma essa memória individual em patrimônio coletivo, contribuindo para o debate histórico, cultural e memorial sobre Holocausto. Dessa forma, o objetivo geral da pesquisa foi plenamente alcançado, uma vez que se evidenciou como *Maus* articula narrativa gráfica, testemunho e reflexão crítica, tornando-se um instrumento de preservação e transmissão da memória do Holocausto.

Os objetivos específicos também foram atendidos. O primeiro, voltado à contextualização das histórias em quadrinhos como linguagem estética e culturalmente legítima, foi alcançado ao demonstrar, com apoio de autores como Will Eisner, Scott McCloud, Antônio Luiz Cagnin e Sonia Bibe Luyten, que as HQs possuem estrutura narrativa complexa e potencial expressivo relevante para a historiografia contemporânea. O segundo objetivo, centrado na compreensão da trajetória biográfica de Art Spiegelman e do contexto sociocultural das décadas de 1980 e 1990, foi realizado ao evidenciar como a obra nasce em meio a debates sobre pós-memória, negacionismo, trauma e revisitação do Holocausto. Por fim, o terceiro objetivo, analisar *Maus* enquanto narrativa visual que tensiona memória individual e coletiva, foi atendido por meio da interpretação da obra, de suas escolhas estéticas, metáforas visuais e disputas memoriais.

A relevância desta pesquisa reside no fato de demonstrar que *Maus* constitui um marco cultural capaz de ampliar o entendimento sobre o Holocausto e as formas de elaboração do trauma na contemporaneidade. As fontes utilizadas, especialmente a própria *graphic novel*, *MetaMaus* (2011), além dos referenciais teóricos de Paul Ricouer, Hirsch e Pollak, foram fundamentais para sustentar a análise, pois permitiram articular conceitos de memória, pós-memória e identidade com a especificidade da arte sequencial. Não se tratou apenas de discutir o conteúdo histórico da obra, mas de compreender como a forma estética contribui para a construção, ressignificação e circulação da memória.

No campo da História, a pesquisa reafirma a importância de reconhecer novos suportes de produção, registro e mediação do passado. Ao demonstrar que histórias em quadrinhos podem operar como suportes de memória, esta pesquisa contribui para ampliar o repertório metodológico da disciplina, aproximando-a de linguagens híbridas, visuais e narrativas que dialogam com diferentes públicos. Assim, *Maus* confirma que a História não se limita ao arquivo textual tradicional, mas se atualiza continuamente por meio da cultura, da arte e da imaginação histórica.

Entretanto, como toda pesquisa, está também abriu caminhos que ultrapassam seus limites. Entre os desdobramentos possíveis, destacam-se: (1) estudos comparativos entre *Maus* e outras *graphic novels* de teor autobiográfico e memorial, como *Persépolis* ou *Palestina*; (2) pesquisas sobre a recepção de *Maus* no Brasil, especialmente em contextos escolares, acadêmicos e culturais; e (3) investigações sobre a circulação da temática do Holocausto na cultura pop atual, considerando cinema, literatura, séries e jogos digitais. Esses temas, embora

relacionados ao presente estudo, exigem recortes específicos, novas fontes e abordagens complementares.

Em síntese, a pesquisa monográfica buscou reafirmar o papel fundamental da memória como elemento estruturante da experiência humana, bem como a necessidade permanente de resistir ao esquecimento, e ao negacionismo histórico. Ao transformar o trauma em narrativa gráfica, *Maus* não apenas recorda, a obra suscita debates, interroga o leitor e exige responsabilidade diante do passado traumático. Por isso, permanece atual, necessária e eticamente importante, lembrando a sociedade civil de que a memória do Holocausto não pertence só ao passado, mas exige responsabilidade no presente contra o esquecimento e negacionismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fonte

SPIEGELMAN, Art. *Maus*: a história de um sobrevivente. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Site

*MUSEU DO HOLOCAUSTO DE CURITIBA***.** O Holocausto. Disponível em: https://museudoholocausto.org.br/memoria/o-holocausto.

HELLERSTEIN, Hannah. *Rewriting history: global Maus controversies*. Disponível em: https://www.codastory.com/rewriting-history/global-maus-controversies/. Acesso em: 18 set. 2025.

Artigos, livros e teses

ADORNO, Theodor. *Notas sobre literatura e filosofia*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

ARAÚJO NETO, Lauro Artomiro de. *Graphic novel: um estudo da HQ Daytripper*. 2020. 40 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Relações Públicas) - Universidade Federal de Alagoas, Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes, Maceió, 2020.

BARROS, José D'Assunção. *A História Social: seus significados e seus caminhos*. *Laboratório de História Social – LPH*, v. 8, n. 1, p. 11–34, 2005.

BERTIN, Carolina Sieja. *A Pós-memória em Maus, de Art Spiegelman*. Tese de doutorado, USP, 2019.

BRITO, Wallace Guilherme Soares de. Historiografia e negação do Holocausto: o caso Lipstadt vs. Irving. *Primordium,* Uberlândia, v. 5, n. 10, p. 295-314, jul./dez. 2020.

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

CARVALHO, Beatriz Sequeira de. *O processo de legitimação cultural das histórias em quadrinhos*. 2017. 175 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1990.

CHUTE, Hillary; SPIEGELMAN, Art. *MetaMaus: a história por trás de Maus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CORREIA, Victor Vitório de Barros. *Memória, trauma e testemunho em Maus: A história de um sobrevivente. Cadernos de História – UFPE, Recife, v. 13, n. 13 (Dossiê: Arte, Cultura e História), p. –, 11 ago. 2021.*

EISNER, Will. *Um contrato com Deus e outras histórias de cortiço*. São Paulo: Devir, 1985.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
HIRSCH, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.

HITLER, Adolf. *Minha luta*. Tradução de J. de Matos Ibiapina. 3. ed. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1939.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção.* Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KERSHAW, Ian. *Hitler*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

LANZMANN, Claude. *Shoah*. França: Les Films Aleph, 1985. Documentário, 566 min.

LIPSTADT, Deborah. *Negação*. Tradução de Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Universo dos Livros, 2017.

LOBATO, Nailton dos Santos. *História e negacionismo: um estudo a partir do caso David Irving versus Penguin Books e Deborah Lipstadt.* Macapá. 2023.83 f. Dissertação (Mestrado em História)-Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Amapá. 2023.

LONGERICH, Peter. *Joseph Goebbels*: uma biografia. Tradução de Luiz A. de Araújo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

LUYTEN, Sonia M. Bibe. *O que é história em quadrinhos*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MCCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: M. Books, 1995.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7–28, 1993.

POLLAK, Michael. *Memória e identidade: o papel da lembrança na construção do self.* Londres: Routledge, 1989.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François, Livia de Oliveira e Marcelo Perine. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora Loyola, 2007.

SACCO, Joe. *Palestina*. São Paulo: Conrad, 2003.

SATRAPI, Marjane. *Persepolis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SIECZKOWSKI, Izadora Netz. *Para além dos quadrinhos e graphic novels: os estudos literários e visuais em diálogo*. Porto Alegre: UFRGS, 2011.
SILVA, Nadilson M. da. Elementos para a análise das histórias em quadrinhos. *XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação*. Campo Grande, MS: INTERCOM, 2001. p. 1-15.

THOMPSON, Edward Palmer. *A formação da classe operária inglesa*. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA - UNEB
Autorização Decreto nº 9237/86. DOU 18/07/96. Reconhecimento: Portaria 909/95, DOU 01/08-95

DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS - DCH
CAMPUS VI - CAETITÉ/BA

DECLARAÇÃO DE INEXISTÊNCIA DE PLÁGIO

Eu, Paulas Xavier V. Correia estudante do curso de Licenciatura/Bacharelado em História da UNEB, Campus VI, Caetité, declaro para os devidos fins, que o trabalho de conclusão de curso (TCC) intitulado A Quadrinização do Holocausto na História em Quadrinhos maus: A narrativa de um sobrevivente de minha autoria. Declaro ainda que os trechos e citações de terceiros presentes no texto estão devidamente referenciados conforme a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), e que assumo inteira e total responsabilidade em caso de identificação de plágio, sujeitando-me às penas previstas no Código Penal Brasileiro.

Caetité, 07 / 01 / 2026.

Paulas Xavier V. Correia, Nº 06201039G

Nome do(a) Discente – Nº de Matrícula

Digitalizado com CamScanner

UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA - UNEB
Autorização Decreto nº 9237/86. DOU 18/07/96. Reconhecimento: Portaria 909/95, DOU 01/08-95

DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS - DCH
CAMPUS VI - CAETITÉ/BA

DECLARAÇÃO DE (NÃO) USO DE INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL

Eu, Paulo Xavier V. Correia,
estudante do curso de Licenciatura em História
da UNEB, Campus VI, Caetité, declaro para os devidos fins, que o trabalho de conclusão de curso (TCC) intitulado A Quadrinização do Holocausto na História em quadrinhos, mais é de minha autoria.

Considerando que recursos de inteligência artificial **não devem ser utilizados na escrita/produção da redação final do trabalho** de conclusão de curso, declaro também que durante a produção do texto:

( ) NÃO houve o uso de inteligência artificial

(X) SIM, houve o uso de Inteligência artificial. (Neste caso, informe abaixo o uso que foi feito e quais recursos foram utilizados, sabendo que a IA **não deve ser utilizada para escrita** do texto)

A Inteligência artificial foi usada no texto para:

(X) revisão linguística do texto
( ) elaboração de imagens e gráficos
( ) tradução
( ) Outros (especificar) _____

Cite os recursos de IA que foram utilizados (ex: Chat GPT)

Chat GPT

Caetité, 07/01/2026

Paulo Xavier V. Correia, Nº 06201039 6

Nome do(a) Discente – Nº de Matrícula

Digitalizado com CamScanner