

Representações do Holocausto nos Quadrinhos

Felipe Radünz Krüger⁷⁷

Resumo

O presente artigo tem como objetivo principal refletir sobre a relação da arte sequencial com o Holocausto. Para isso, utilizaremos as seguintes obras: obras consagradas como, “Maus” (1986-1991) de Art Spiegelman, e “Ao coração da tempestade”(1991) de Will Eisner e *V for Vendetta*(1982 – 1988) de Alan Moore e David Lloyd.

Palavras-chave: Representação. Quadrinhos. Maus. V for Vendetta

Introdução

Partimos do pressuposto de que a produção cultural sobre o Holocausto é centrada na figura do judeu. Filmes, literatura, seriados, documentários e HQs⁷⁸ retratam os horrores causados pelo Terceiro Reich, na maioria das vezes, exclusivamente relacionados à comunidade judaica. Obviamente, existem exceções, mas ainda defendemos que, a partir da década de 1960, com o investimento na memória do Holocausto, as vítimas mais lembradas são os judeus. Mas e as demais vítimas? Sabemos que o exército nazista também perseguiu e dizimou negros, homossexuais, ciganos e adeptos de filosofias de esquerda. A esfera cultural não tem interesse nas memórias desses indivíduos?

Primeiramente apresentaremos alguns exemplos de *Graphic Novels*⁷⁹ com temáticas relacionadas ao antissemitismo e ao holocausto, posteriormente faremos uma breve discussão sobre a memória do holocausto e como ele é representado. Por fim, analisaremos como o holocausto foi exposto na obra *V for Vendetta*.

Esta pesquisa, ligada ao Mestrado em História - PPGH/ UFPEL apresenta por objetivo investigar a *graphic novel V for Vendetta*, de autoria de Alan Moore e David Lloyd, a partir de sua narrativa imagética e textual, considerando os principais aspectos do passado e a forma como o holocausto foi representado na mesma.

Holocausto e a arte sequencial

A relação do holocausto e antissemitismo com a arte sequencial não é nenhuma novidade. Temos obras consagradas como, “Maus”⁸⁰(1986-1991) de Art Spiegelman, e “Ao coração da tempestade”(1991) de Will Eisner, as quais, retratam os temas de maneira singular. Tratam-se de duas belas autobiografias. A nosso ver, poucas produções abordaram as

⁷⁷Graduado em História licenciatura pela universidade Federal do Rio Grande, mestrando e bolsista Capes do PPGH – Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Pelotas. Orientado pela Profª Dra. Larissa Patron Chaves, feliperadunz@gmail.com.

⁷⁸ Histórias em Quadrinhos.

⁷⁹ Termo popularizado por Will Eisner, *graphic novel* (romance gráfico) é um livro que normalmente conta uma longa história através de arte sequencial (ou História em Quadrinhos - HQ). Sua utilização se faz necessária para diferenciar as narrativas mais longas e complexas dos Quadrinhos comerciais e infantis. Sobre essas questões ver mais em EISNER, W. *Quadrinhos e arte Sequencial*. 3 ed.. São Paulo. Martins Fontes, 2001.

⁸⁰“Maus: A história de um sobrevivente” (1986) e “Maus: E aqui meus problemas começaram” (1991) Vale ressaltar que, Spiegelman em 1972, já havia desenhado três páginas de Maus, porém elas estavam centralizadas nos horrores do holocausto, com base em algumas histórias que seu pai havia contado. A forma inovadora apresentada nas versões finais e a relação pai e filho foi introduzida posteriormente. Além disso, em 1992, Maus recebeu Prêmio Pulitzer. (BOOKER, M. KEITH(org.) *Encyclopedia of Comic Books and Graphic Novels Vol. 01*. Greenwood. 2010. p. 283)

questões com tamanha profundidade, apresentando relatos vivos, emocionantes e altamente reflexivos, através de uma forma de arte, diversas vezes, vista com certo desdém.

Em 1985, no prefácio da obra que seria conhecida como a primeira a teorizar os Quadrinhos, Will Eisner afirma que, “Por motivos que têm muito a ver com o uso e a temática, a arte seqüencial tem sido geralmente ignorada como forma digna de discussão acadêmica.” (EISNER, 2001, p. 05). Atualmente, o âmbito acadêmico tem abraçado de forma lenta, porém progressiva os quadrinhos. Isso, devido, a abordagem de temas complexos, como o que tratamos aqui, e de autores que ousaram inovar o gênero.

Will Eisner, filho de judeus imigrantes, nasceu no Brooklyn, Nova York, onde passou sua juventude. A sua criação mais conhecida é saga de *The Spirit*, publicada pela primeira vez em 1940. O personagem principal é um detetive mascarado, Denny Colt, um herói sem superpoderes que atua na cidade fictícia de Central City. Podemos destacar os elementos estilísticos da série, com enquadramentos quase cinematográficos, efeitos de luz e sombra e as inovadoras técnicas narrativas, além da qualidade do roteiro e da arte. Em 1942 Eisner deixa a série ao ser mobilizado pela Segunda Guerra Mundial, onde produziu pôsteres, ilustrações e histórias propagandísticas para o exército norte-americano. Em 1978 criou “Um Contrato com Deus” (*A Contract With God*), considerada a primeira *graphic novel* do gênero, que consiste em quatro histórias acerca da vida no Bronx nos anos 30.

As obras de Eisner são conhecidas mundialmente e algumas vistas como canônicas. Em “Ao Coração da Tempestade” (*To the Heart of the Storm*), publicada em 1991, o autor apresenta um relato autobiográfico. A história é uma “colcha de retalhos”, em que temos diversas micro-histórias relacionadas com o personagem principal. Os temas abordados são diversos, abrangendo: a chegada de seus pais ao continente americano no final do século XIX, vivenciado pela mãe de Eisner; a violência e os problemas de uma grande cidade; a desigualdade social propiciada pelo capitalismo; o antissemitismo; o combate ao socialismo nos EUA; e a grande depressão.

Além disso, o autor concede um relato pessoal e criativo de passagens que marcaram sua vida, dentre eles podemos destacar: sua pré-adolescência, enfrentando valentões para defender seu irmão, sua primeira experiência sexual e o alistamento nas forças armadas.

Art Spiegelman, também judeu, nascido em 1948, é ilustrador, cartunista e autor de histórias em quadrinhos. Teve grande reverberação no cenário cultural *underground* dos Estados Unidos. Suas obras mais conhecidas são *Maus* e a coletânea de tiras em quadrinhos “*In the Shadows of No Towers*” (BOOKER, KEITH, 2010. p. 164).

Spiegelman nos presenteia com um dos relatos mais comoventes já desenvolvidos a respeito do massacre judeu durante a Segunda Guerra mundial. A contribuição da obra para estudos voltados a memória do holocausto é enorme. A narrativa de *Maus* se desenvolve em dois planos. No primeiro, temos as memórias de Vladek, um sobrevivente do holocausto, compartilhando-as com seu filho, Artie. No segundo plano, estão a relação conflituosa de pai e filho, e o esforço de Artie para organizar o relato de sobrevivência de seu pai. Além disso, a forma como o autor retrata os personagens é peculiar, os judeus são ratos, nazistas são gatos, os poloneses são porcos e os americanos são cães⁸¹.

⁸¹Em alguns momentos da narrativa, Spiegelman, optou pela inserção de máscaras nos personagens. De acordo com La Capra, “Un sorprendente alejamiento del uso de figuras animales es el rol de las máscaras animales. Cuando los personajes usan máscaras animales explícitas (por ejemplo, Artie, sus entrevistadores televisivos o su analista), no queda claro si lo que hay detrás son rostros humanos o se trata únicamente de máscaras. Esta puesta en abismo o multiplicación sin fondo puede ser uno de los gestos más radicales de problematizar la identidad. En un sentido más restringido, los judíos llevan máscaras de cerdos cuando quieren pasar por polacos. Artie usa um máscara de ratón para su entrevista televisiva, y sus entrevistadores llevan también máscaras. Una razón obvia de esto es la artificialidad de

Segundo La capra, a opção pela alegoria aos animais foi utilizada para ressaltar a conduta bestial e a perversidade humana. Pois os animais podem matar uns aos outros, todavia não são capazes de torturar, nem regozijar com o sofrimento das vítimas. Estas são "conquistas" humanas (LACAPRA, 2009, p. 194) .

Historicamente, o holocausto judeu é visto como um evento paradigmático para civilização ocidental. Mas o que diferencia o holocausto de tantos outros genocídios ocorridos no decorrer dos séculos? Como o evento alterou as formas de representação? E por fim, por que a morte do judeu é mais lembrada que a do negro, cigano, homossexual e integrantes de esquerdas também massacrados pelo Terceiro Reich? Não temos a pretensão de esgotar todas as possibilidades de resposta para essas perguntas, mas iremos utilizar do universo das *graphic novels* para tentar expor nossa interpretação.

Dominick Lacapra apresenta em “História e memória Después de Auschwitz”, um importante apanhado das principais discussões sobre o conceito de memória, e sobre tudo, como o Shoah (holocausto judeu) transformou a forma de se pensar história e memória. Para isso, o autor utiliza de alguns exemplos como a “Maus” de Art Spiegelman, “La caída” de Albert Camus e o documentário “Shoah” dirigido por Claude Lanzmann.

Segundo Lacapra, um acontecimento traumático tem seu maior efeito sobre a vítima, porém também afeta, de formas diferentes, outros indivíduos envolvidos no processo, como o colaborador, a testemunha, a resistência e as gerações posteriores. Além disso, o autor acredita que principalmente para as vítimas, o trauma causa uma ruptura com a memória e interrompe a continuidade com o passado, o que pode afetar até mesmo questões relacionadas à identidade de um povo (LACAPRA, 2009, p. 21).

Devemos atentar para o aspecto político por trás do incentivo ou não de uma determinada memória. O povo alemão busca reprimir e negar as memórias do período nazista, salvo alguns grupos extremistas. Nesse sentido:

El acontecimiento traumático resulta reprimido o negado y queda registrado sólo oscuramente (nachträglich) luego de pasar por un período de latencia. Este efecto de oscurecimiento ha sido por supuesto un aspecto manifiesto del Holocausto en la medida en que toca no sólo a Alemania y a los alemanes sino también a otras naciones y grupos. Incluso en Israel, las primeras postrimerías de la Shoah se caracterizaron por la negación y la resistencia pues los israelíes habían postulado la idea de una nación redentora y sus heroicos habitantes en la que se presentaba a la Diáspora como una época equivocada que culminó en una catástrofe para los judíos que carecían de nación y por lo tanto de poder(LACAPRA, 2009, p. 22).

Acreditamos que durante a fundação do Estado de Israel, o mesmo não investiu na associação do Estado com o evento, pois uma origem heroica promovida pela diáspora constituía no melhor elemento para afirmação da identidade Israelita. Além disso, temos que atentar ao aspecto humano da questão, os sobreviventes do massacre podiam não se sentir a vontade para expor todos os horrores ocorridos nos campos de concentração e extermínio.

No entanto, a partir da década de 1970, os debates à respeito do holocausto foram colocados em pauta, e a partir de então, o investimento na memória do trauma foi maciço. Como exemplo, Lacapra afirma que, a partir do período, a proliferação de museus, monumentos e memoriais dedicados ao holocausto foi muito grande. Como exemplo podemos citar a iniciativa de Steven Spielberg que reuniu testemunhos de cerca de 50.000 pessoas.

la entrevista, el carácter armado del proceso de un reportaje y la falsedad del medio en que tiene lugar, especialmente en contraste con los problemas que obsesionan y enferman a Spiegelman.”(LACAPRA, Dominick. **Historia y memora después de Auschwitz**. - 1a ed. - Buenos Aires. Prometeo Libros, 2009. p. 188)

Além disso, Lacapra, afirma que esse tipo de iniciativa é um indício que o testemunho se converteu em um gênero importante e dominante da não-ficção que incentiva a discussão entre fato e fantasia (LACAPRA, 2009, p. 24).

Ainda com esse autor, os motivos para o recente interesse nos testemunhos são: a idade avançada dos sobreviventes e sem seus relatos a memória do holocausto pode vir a desaparecer, somado a isso, o temor frente às investidas negacionistas e "revisionistas", os quais colocam em cheque a validade das memórias, alguns chegam ao extremo de negar os horrores cometidos pelos nazistas e a própria existências das câmeras de gás (Ibidem, p. 25).

Além disso, acreditamos que o investimento na memória do holocausto relacionada aos judeus é maior do que de outros grupos. Todavia, segundo Lacapra, o museu do Holocausto de Washington inclui outras vítimas da opressão nazista, como os homossexuais e os ciganos (Ibidem, p. 28).

E como representar um evento traumático, que suscita tantos debates e desperta interesse de diversos grupos, como o holocausto? Até hoje não existe consenso, e não existirá, em relação a esse questionamento, alguns autores veem o holocausto como virtualmente irrepresentável. George Steiner defende que, "O mundo de Auschwitz está fora do discurso, assim como fora da razão" (WHITE, In: MALERBA (org.), 2006. p. 197).

Autores como Berel Lang, discorrem contra qualquer uso do genocídio como material de escrita poética ou ficcional. Segundo ele, somente a maior crônica literalista dos fatos do genocídio pode passar perto de ser autêntica e verossímil (Ibidem, p. 198).

White ao citar Lang, o qual defende que o genocídio não é apenas um evento real, é também literal, ou seja, "um evento cuja natureza serve de paradigma do tipo de evento sobre o qual nos é permitido falar apenas de maneira "literal" (Ibidem, p. 199)

White defende a singularidade e especificidade de eventos como o holocausto, porém discorda sobre a impossibilidade de representação. Afirmando que para representar esse tipo de evento, característico do século XX, os modos mais antigos de representação realista e clássico são inadequados. Como exemplo, desse novo tipo de forma de representar, ele se utiliza de "Maus" e segundo o mesmo:

[...] Maus apresenta uma visão particularmente irônica e aturdida do Holocausto, mas é, ao mesmo tempo, um dos mais tocantes relatos narrativos dele que conheço, e não apenas porque traz a dificuldade de descobrir e dizer toda a verdade, mesmo que seja sobre uma pequena parte do holocausto, ou tanto uma parte da história quanto dos eventos cujo significado está procurando descobrir. [...] Certamente, Maus não é uma história convencional, mas trata-se de uma representação de eventos reais do passado ou, pelo menos, de eventos representados como tendo verdadeiramente ocorrido (Ibidem, p. 196).

Nesse sentido, White acredita que a proposta modernista representa uma nova forma de realidade histórica, que inclui,

[...] entre seus supostamente não inimagináveis, impensáveis e inexprimíveis aspectos, o fenômeno do hitlerismo, a solução final, a guerra total, a contaminação nuclear, a fome em massa e o suicídio ecológico; um senso profundo de incapacidade para nossas ciências explicarem, controlarem ou conterem tais fatos; e uma crescente consciência da incapacidade de nossos modos tradicionais de representação até para descrevê-los adequadamente. [...] O que tudo isso sugere é que os modos de representação modernistas podem oferecer possibilidades de representar a realidade de ambos, o Holocausto e sua experiência, que nenhuma outra versão de realismo poderia fazer (WHITE, In: MALERBA, (org.), 2006, p. 206).

Concordamos com White, no sentido de que, o século XX proporcionou eventos extremos que fogem a capacidade das formas de representação do século XIX. Além

disso, acreditamos que Estado nazista foi além do genocídio, pois burocratizou a morte, criando toda uma indústria de extermínio. E é nesse aspecto que ele se diferencia dos de mais genocídios no decorrer dos séculos.

A forma como Eisner apresenta a narrativa em “Ao Coração da Tempestade” é curiosa. O personagem principal, no caso o autor, se encontra em um trem dirigindo-se ao serviço militar, e durante a viagem, vislumbra sua história de vida através da janela, como um flashback.

Além disso, devemos atentar para a introdução da obra, em que Eisner apresenta uma passagem interessante:

Fui criado na segurança dos Estados Unidos durante a formação da tempestade que culminou na segunda Guerra Mundial. Foi uma jornada por uma época de conscientização sobre as questões sociais e preocupação constante com a sobrevivência econômica. Ao mesmo tempo, **era possível ouvir os estrondos e sentir as ondas de choque do distante holocausto**[grifo do autor]. [...] Quando comecei a trabalhar neste livro, minha intenção era criar uma experiência ficcional concentrada apenas na construção daquele clima, mas no fim ela passou por uma metamorfose e se transformou em uma autobiografia quase escancarada. **Numa obra como esta, fatos e ficção se misturam com a memória seletiva** [grifo do autor], resultando numa memória bem específica. Fui obrigado a confiar na veracidade da memória visceral (EISNER, 2010, p. 09).

Na passagem acima temos alguns pontos interessantes. Primeiro, como Eisner afirma, “era possível ouvir os estrondos e sentir as ondas de choque do distante holocausto”. Mesmo separados pelo oceano atlântico, a comunidade judaica americana estava ciente dos horrores que estavam ocorrendo na Europa. O personagem principal, Willie, recebia diversas cartas de uma ex-namorada relatando as medidas que o governo nazista implantava contra os judeus.

Ademais, Eisner, tinha planos de criar uma “experiência ficcional concentrada apenas na construção daquele clima”, porém no decorrer do processo criativo, o autor tem suas pretensões frustradas, sua narrativa se transformou numa autobiografia. Esse aspecto evidencia a dificuldade de trabalhar com temas relacionados ao século XX⁸² e principalmente, na dificuldade de criar um limiar entre história e ficção. Nesse aspecto concordamos com White:

O discurso literário pode diferir do discurso histórico devido a seus referentes básicos, concebidos mais como eventos "imaginários" do que "reais", mas os dois tipos de discurso são mais parecidos do que diferentes em virtude do fato de que ambos operam a linguagem de tal maneira que qualquer distinção clara entre sua forma discursiva e seu conteúdo interpretativo permanece impossível (WHITE, 1994. p. 05).

Nesse sentido, segundo Hayden White, nos romances históricos do século XIX, o leitor tinha facilidade em diferir entre história e ficção, normalmente, apresentando um romance, claramente, fictício, porém seu pano de fundo tratava-se de um contexto real. Todavia, as produções modernas e pós-modernas diferenciam-se dos romances citados, justamente, nos limites entre realidade e ficção. O leitor, não consegue distingui-los. Logo,

⁸² Diferente de Spiegelman, Eisner não trabalhou especificamente com a solução final, mas as tentativas de fuga da Alemanha podem, a nosso ver, ser classificadas como uma experiência traumática.

como vimos no fragmento citado, Willie, um judeu nova-iorquino, atenta para as dificuldades da construção de um relato sobre o passado, no caso, o seu passado. Além disso, temos em “Ao Coração da Tempestade” mais um ótimo exemplo das narrativas influenciadas pelo evento modernista.

White analisa o filme de Oliver Stone, JFK(1991), protagonizado por Kevin Costner, no papel de um promotor que alguns anos após o atentado ao Kennedy começa a traçar rastros de uma grande conspiração, dentro do governo americano para assassinar o presidente.

A forma como Stone apresenta os “fatos” e as pistas da grande conspiração tornam tudo muito plausível, e esse foi o grande “problema” de seu filme. Segundo um crítico : “that Stone’s editing techniques might destroy the capacity of young viewers to distinguish between a real and a merely imaginary event”(WHITE, 1999. p. 69). Essa dificuldade em distinguir entre real e imaginário não deve ser vista como um ponto negativo, mas sim uma característica de uma nova forma de representar o passado, um passado traumático, com cicatrizes enormes, causadas por duas grandes guerras mundiais, holocausto, crises financeiras, fome e o investimento colossal em tecnologia de guerra. Esses eventos, de acordo com White, foram capazes de criar uma espécie de trauma infantil na civilização ocidental.

Segundo Lacapra, um dos pontos fortes de Maus, foi intercalar o discurso histórico sobre o holocausto, o etnográfico (cultura judaica contemporânea, especialmente os sobreviventes) e a autobiografia. Além disso, foi capaz de divulgar o holocausto a um público de pessoas que de outra forma não teria de enfrentar os acontecimentos e assuntos relacionados com ao evento (LACAPRA, 2009. p. 163).

Assim como “Ao coração da Tempestade”, Maus pode ser considerado mais um exemplo da impossibilidade de diferenciação entre gêneros históricos e literários. De acordo com La Capra:

La búsqueda de Spiegelman de una estructura novelística no implica licencias novelísticas y estuvo relacionada a una investigación cuidadosa y realmente dolorosa, así como a una exacta reconstrucción de un contexto contemporáneo. También es importante que el autor señale las **sospechosas implicancias políticas de categorizar a Maus como ficción**, en la medida que pueda caer en manos de revisionistas y de la extrema derecha. Aquí un punto básico es que la clasificación binaria en general, y la que se establece entre ficción y no ficción en particular, no es adecuada para clasificar a Maus. La calidad entremezclada e híbrida de la obra resiste que se la etiquete dicotómicamente, y la noción misma de híbrido puede no ser adecuada para implicar una forma amplia de explicación o una comprensión absolutamente controlada que no está garantizada por la forma del texto. Pero, aún apreciando el “fértil territorio” para “una potente escritura contemporánea” provista por el “límite entre ficción y no ficción”, preferiría resistirse a algunos juegos de mano que se handado en esa área caótica (Ibidem, p. 168-169).

Concordamos com o autor ao indicar o perigo de se categorizar Maus como ficção, pois indivíduos “mau intencionados” podem desmerecer todo um esforço de criação de um pequeno aspecto da realidade passada, de uma interpretação por se tratar de uma obra de ficção. Logo, acreditamos que classificar Maus como uma obra de ficção sem nenhum elemento real é algo que apenas indivíduos desprovidos de moral seriam capazes de fazer, mas, infelizmente, eles existem.

Segundo Lacapra, o holocausto para o pai de Spiegelman foi uma experiência de desorientação e trauma em um passado que não vai desaparecer, porém para o Spiegelman, o holocausto parece ser uma promessa de um sentido, de uma nova identidade (LACAPRA, 2009. p. 178).

Teoria e Metodologia

De acordo com Ankersmit, “the relevant secrets of the nature of historical writing can only be discerned if we see the historical text as a *representation* of the past in much the same way that the works of art is a representation of what it depicts” (ANKERSMIT, 2001, p. 80).⁸³ Partindo desse apontamento, consideramos historiografia, arte e literatura como construções de realidades, logo, o conceito de representação é a chave para compreendermos o objeto que pretendemos estudar.

Nesse sentido, acreditamos que as narrativas gráficas que analisamos no decorrer da pesquisa possam ser vistas como uma metaficções historiográficas. Segundo Linda Hutcheon:

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem a pretensão à verdade, por meio de afirmação de que tanto a história como a ficção são discurso, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtém sua principal pretensão à verdade. Esse tipo de ficção pós-moderna também recusa a rejeição do passado extratextual ao domínio da historiografia em nome da autonomia da arte (HUTCHEON, 1991, p. 127).

Para tanto, partimos de uma análise de conteúdo, proposta na obra “Análise de Conteúdo”, de Laurence Bardin (1977). Com o auxílio desse método, foi possível elucidar uma série de características que o leitor casual de das obras acaba deixando de perceber, encontrando aspectos do contexto histórico e cultural.

Holocausto e V for Vendetta

Nas páginas 23, 24 e 25 da primeira edição de *V for Vendetta*, Evey Hammond conta sua história de vida para o mascarado. Uma garota de apenas 16 anos, frágil e assustada, nascida em 1981, durante a recessão da década de 1980. Segundo Evey, seu pai comentava que, mesmo com a entrada do Partido Trabalhista, a situação não havia melhorado. Ela conta a V que, embora tendo apenas quatro anos no período da guerra e das ameaças nucleares que pairavam sobre a Europa, ainda consegue lembra-se daquele período. Por sorte, a região onde sua família vivia não tinha sido bombardeada, mas Londres estava debaixo d'água, porque a barragem do rio *Thames* havia estourado; também, a Europa e a África foram devastadas, as bombas afetaram o clima. Enfim, a situação era desastrosa.

Em 1991, sua mãe falece. Após o conflito, diversos grupos lutaram para impor a ordem e, finalmente em 1992, um grupo fascista chega ao poder. Seu nome era *Norsefire* (Fig. 12). Eles desfilavam pelas ruas com suas bandeiras. Em seguida, começaram as perseguições, os primeiros foram os negros e os paquistaneses, depois os homossexuais e, por fim, os adeptos da esquerda. O pai de Evey era membro de um grupo socialista. Ele foi pego em 1993 e nunca mais foi visto. Sozinha, com apenas doze anos, Evey passou a trabalhar numa fábrica com outras crianças. Até que, aos dezesseis anos, opta pela prostituição, com o objetivo de aumentar sua renda. Seu primeiro cliente, porém, é um dos homens dedo, como é conhecida a força policial da trama. Por isso, a garota se encontrava em apuros, mas o mascarado aparece e a salva.

⁸³ “os segredos relevantes da natureza da escrita histórica só podem ser discernidos se vislumbrarmos o texto histórico como uma representação do passado, da mesma forma que as obras de arte. É uma representação do que retrata-se” (Tradução do autor).

Os fornos, onde as vítimas do terceiro Reich eram incineradas, estão presentes em *V for Vendetta*. A Figura 13 retrata uma das vinganças do personagem principal, mais especificamente contra o general Prothero, um dos responsáveis pelo campo de concentração de Larkhill. Durante toda a *graphic novel*, é visível a perversidade na figura de Prothero, sujeito que pouco se importava com as vidas humanas. Em compensação, tinha uma paixão por bonecas de porcelana, e essa fixação é utilizada pelo mascarado para torturá-lo. Como podemos observar na mesma figura, V veste a coleção de bonecas de Prothero como se fossem as vítimas do campo de concentração e as incinera, levando o general à loucura absoluta. A nosso ver, a atitude de V demonstra o quão irrelevante eram consideradas as vidas de judeus, muçulmanos, negros, homossexuais e outras minorias, para o regime nazista. Afinal, bonecas de porcelana são mais valiosas que suas vidas.



Figura 01 - Incineração das bonecas do General Prothero – Fonte: *V for Vendetta* edição 01, p. 32

Outro elemento importante é a presença de experiências com seres humanos, prática característica do regime nazista. Como já mencionamos, V é um dos resultados das experiências e das torturas. Além do personagem principal, os autores apresentam o relato de outra cobaia, seu nome era Valerie.

A história de vida de Valerie encontra-se na sétima edição e é transmitida a Evey, que, aparentemente, foi capturada pelo Estado, mas na realidade está sob cárcere de V. Mantida presa numa pequena cela, seu único companheiro é um rato. Todavia, surpreendida pelo destino, depara-se com pedaços de uma autobiografia, escrita em papel higiênico, a qual transformaria sua percepção de mundo.

A autora era Valerie. Nascida em Nottingham, em 1957, seu sonho era ser uma grande atriz. De acordo com a carta autobiográfica, ela conheceu a sua primeira namorada ainda na escola, seu nome era Sara e tinha 14 anos, enquanto que Valerie tinha 15. Para Sara, sua atração por indivíduos do mesmo sexo foi temporária, mas, para Valerie, não. Em 1976, já na fase adulta, Valerie leva uma garota chamada Christine para conhecer seus pais. Sua família não aceita tal condição, e ela se muda para Londres, a fim de estudar teatro. Lá, passou por tempos felizes, pois sua carreira tornou-se promissora e, além disso, encontrou seu grande amor, Ruth.

Em 1988, a guerra começou e, segundo Valerie, não havia mais rosas para ninguém. Em 1992, o grupo Chama Nórdica tomou o poder, perseguiu gays e levou Ruth. Os

militares torturaram Ruth para que ela entregasse Valerie e, assim, ela o fez. Em consequência, a culpa consumiu Ruth de tal forma que ela se suicidou na própria cela.

Durante as sessões de tortura de Valerie, os homens do Estado disseram que todos os filmes dela seriam queimados. Somando-se a isso, as piadas sobre lésbicas eram constantes. Então, na cela, Valerie passou por terríveis experiências, tornando-se mais uma cobaia, assim como V. Durante o período da leitura da biografia de Valerie, Evey é submetida à tortura e interrogatórios constantes, mesmo assim não entrega o mascarado, nem menciona o lugar onde está escondido. Aqui temos um elemento interessante, no final do clássico de George Orwell, uma das principais influências de V for Vendeta, o protagonista, Winston Smith, entrega sua amada, após a tortura. Após a leitura da autobiografia de Valerie, V liberta Evey de seu cativeiro.

Como foi possível observar, nosso objeto é permeado por diversas histórias e relatos. Ainda, devemos atentar para um último elemento, o diário da doutora Surrige, responsável pelas experiências em Larkhill. A doutora começa seu relato no dia 30 de abril de 1993. Durante toda a sua narrativa, ela demonstra frieza frente a suas cobaias, chegando ao desprezo, ao comparar humanos com coelhos para experiências. Como podemos observar:

May 23th: Prothero has picked the subjects...Four dozen of them. And I've got to inspect them this afternoon. **They are so weak and pathetic you find yourself hating them.[do autor]**/ The don't fight or struggle against death. They just stare at you with weak eyes. **They make me want to be sick, physically. They're hardly human[do autor]**(MOORE; LLOYD. edição número 3. 1988. p. 26)⁸⁴.

Conforme vimos acima, com o tempo, ela passa a repudiar aquelas pessoas, pois elas não lutam, não parecem humanos, não há mais razão para viverem. A menos que, através das experiências, seja possível desenvolver pesquisas científicas. Afinal, para o Estado totalitário fictício, os fins justificam os meios.

Das doze cobaias selecionadas, diversas não resistem aos experimentos,

June the ninth./ Of the original four dozen, over seventy five percent are dead now./ Out of the ten that are left, I doubt that three will survive the night. **One of the blacks[grifo do autor]**, Donald Crane is in particularly bad condition./ He is delirious all the time, and imagines he is in Trenchtown, Jamaica. He started to develop four extra nipples and his generative organs have atrophied./ Strangely, there are no clear patterns emerging as to which group succumbs quickest. If anything, the women are slightly more resistant than the men. **Especialy the black women./ Rita Boyd, the lesbian[grifo do autor]**, died at tea-time. During the autopsy we found four tiny vestigial fingers forming within the calf of her legs (Ibidem, p. 26).⁸⁵

No recorte acima, a doutora afirma que os negros são mais resistentes que os brancos e, sobretudo, as mulheres negras, ao citar Rita Boyd, uma negra lésbica. Além da brutalidade e da falta de humanidade evidente nesses relatos, principalmente, ao apresentar os efeitos colaterais, mamilos extras, dedos surgindo em regiões do corpo, devemos atentar

⁸⁴“23 de maio: Prothero escolheu os pacientes ... Quatro dúzia deles. E eu tenho que inspecioná-los esta tarde. Eles são tão fraco e patético que dá para odiá-los. / Não lutam contra a morte. Eles só olham para você com olhos fracos. Eles me fazem querer ficar doente, fisicamente. Quase não são humanos” (tradução do autor).

⁸⁵“Junho. / Das quatro dúzias originais, mais de setenta e cinco por cento estão mortos. / Fora dos dez que sobraram, duvido que três sobrevivão à noite. Um dos negros, Donald Crane está, particularmente, em mau estado. / Ele está delirando o tempo todo, e imagina que está em Trenchtown, Jamaica. Começu a desenvolver quatro mamilos extras e seus órgãos reprodutores se atrofiaram. / Estranhamente, não há padrões claros sobre qual grupo sucumbe mais rápido. As mulheres são ligeiramente mais resistentes do que os homens. Especialmente as mulheres negras. / Rita Boyd, a lésbica, morreu na hora do chá. Durante a autópsia, encontramos quatro dedos minúsculos se formando em sua panturrilha. / ”(tradução do autor)

para os grupos que fazem parte dos experimentos: negros e homossexuais, porém, até o momento, não ouvimos falar em judeus.

A doutora lembra-se de um paciente em especial, o da sala 5. De acordo com ela:

[...] really fascinating case./ Physically, there doesn't seem to be anything wrong with him. No cellular anomalies, nothing./ But he is quite insane. Batch 5 seems to have brought on some kind of psychotic breakdown./ Strangely, he's developed one of those curious side effects which seem to afflict certain categories of schizophrenic (Ibidem, p. 26)⁸⁶.

Esse paciente é o nosso mascarado, que ainda se encontra encarcerado, mas não desenvolveu nenhum efeito colateral específico, apenas alguns indícios de esquizofrenia. O diário que acabamos de analisar foi encontrado pelos detetives responsáveis pela caçada ao mascarado, porém algumas páginas relacionadas aos dados de identificação do mesmo estavam faltando, o que leva os detetives a se perguntarem:

What was on the missing pages, eh? His name? His age? Whether He was jewish, or homosexual, or black or white? (Ibidem, p. 30).⁸⁷

Esse questionamento é crucial, já que os detetives não têm a menor ideia de quem estão caçando. O mascarado é um mistério, porém, não é um segredo apenas para os investigadores, o leitor também partilha da frustração de desconhecer essa figura tão emblemática. E, a nosso ver, é nessa questão que está a genialidade dos autores: ao não identificarem o mascarado, este pode ser qualquer um, ter qualquer etnia, cor, idade, sexo e opção sexual. Isto é, acreditamos que ele seja um representante das minorias. Da mesma forma, no fragmento apresentado anteriormente, temos a primeira menção à possibilidade de haver um judeu nos campos de concentração. Logo, o massacre aos judeus é secundário na obra aqui analisada.

Conclusões

Portanto, acreditamos que o discurso vinculado em *V for Vendeta* diferencia-se no sentido de que, enquanto nas outras produções a figura central seja a comunidade judaica e os horrores cometidos contra a mesma, em *V for Vendetta* os autores se esforçam para apresentar os perigos que outras minorias étnicas e raciais – negros, homossexuais e ciganos – estavam sujeitos na Inglaterra, cada vez mais conservadora, de Margareth Thatcher (1979-1990).

Além disso, acreditamos que o conceito de metaficções historiográficas pode levar a novas reflexões sobre o estatuto de fonte história e as formas de construção do passado na historiografia. Pois, as metaficções não possuem certas restrições acadêmicas, mas pretendem atingir verdades sobre o passado, assim como a historiografia acadêmica.

Referências

ANKERSMITH, F. R. Historical Representation. Stanford University Press. Stanford, California. 2001.

⁸⁶[...] Caso realmente fascinante. / Fisicamente, não parece haver nada de errado com ele. Não há anomalias celulares, nada. / Mas ele totalmente louco. Lote 5 apresentar algum tipo de surto psicótico. / Ele desenvolveu um desses efeitos colaterais curiosos que parecem afligir certas categorias de esquizofrênia".(Tradução do autor)

⁸⁷"O que há nas páginas que faltam? Seu nome? Sua idade? Ele é judeu, homossexual, negro ou branco?(tradução do autor).

BARDIN, Laurence. *Análise de Conteúdo*. Tradução de Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. Edições 70, 1977.

BOOKER, M. KEITH (org.). *Encyclopedia of Comic Books and Graphic Novels*. Greenwood. 2010. p. 164.

EISNER, Will. *Quadrinhos e Arte Sequencial*, Martins Fontes, São Paulo. 2001.

_____. *Ao Coração da Tempestade*. São Paulo. Companhia das Letras, 2010.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

GINZBURG, Carlo. O extermínio dos judeus e o princípio da realidade. In: *Idem*. p. 211-232.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. Tradução: Ana Luíza Datas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002)

HUTCHEON, LINDA. *A Poética do Pós-modernismo*. Imago Editora. Rio de Janeiro, 1991.

KLEIN, Kerwin Lee. On the Emergence of Memory in Historical Discourse. In: *From History to Theory*. Berkeley: University of California Press, 2011. p. 112-137.

LACAPRA, Dominick. *Historia y memora después de Auschwitz*. - 1a ed. - Buenos Aires. Prometeo Libros, 2009. p. 188

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

WHITE, Hayden. Teoria Literária e a Escrita da História. In: *Estudos Históricos (CPDOC/FGV)*, vol. 7, n. 13, 1994. p. 24-48.

_____. The Modernist Event. In: *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999. p. 66-86.

_____. Postmodernism and textual anxieties. In: *The Fiction of Narrative: essays on History, Literature and Theory, 1957-2007..* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010. p. 304-317.

_____. Enredo e verdade na escrita da história. In: MALERBA, Jurandir (org.). *A História Escrita*. Editora Contexto. 2006. p. 191-210.

Fontes:

MOORE, Alan; LLOYD, David. *V de Vingança*. Panini Comics, Edição Especial, 2006.

MOORE, A.; Lloyd, D. *V for Vendetta (I to X)*. DC Comics, 1988.