



A Narração dos Relatos de Guerra: Considerações Sobre Maus, de Art Spiegelman¹

Thaís Leandro Cavalcanti²
Universidade Federal de Pernambuco.

RESUMO:

Com as premissas de Benjamin (1993) e Arendt (2007) sobre a compreensão do presente através do resgate de uma experiência que não foi capturada pela historicidade positivista, faremos uma análise do relato de guerra a partir da obra de Art Spiegelman, Maus. Spiegelman reúne os relatos de seu pai, um judeu polonês, antes e durante sua passagem em Auschwitz. Quando ouve as histórias do pai e coleta informações sobre o Holocausto, Art passa a traçar outro plano narrativo com tom confessional, assumindo sua dificuldade em universalizar uma experiência. Sua história, publicada entre 1980 a 1991, se apropriou de uma mídia, na época, estigmatizada para esse tipo de literatura: as *graphic novels*. Analisaremos, assim, como todos os elementos simbólicos utilizados pelo autor tentam criar uma compreensão da experiência entre uma geração e outra.

PALAVRAS-CHAVE:

Relato; Narração; Benjamin; Holocausto; Maus.

¹Trabalho apresentado no Intercom Júnior do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 14 a 16 de junho de 2012.

²Estudante de Graduação do 5º período de Comunicação Social/Jornalismo da UFPE, email: thais.tlcavalcanti@gmail.com



1. Introdução: A narração da experiência traumática

Sabe-se que para uma compreensão mais ampla da história da humanidade é necessária a reflexão e o entendimento do que foi vivenciado pelas gerações passadas durante seu contexto sócio-histórico. Nesse sentido, a narração das experiências traumáticas seria essa tentativa de elo entre períodos diversos que, no entanto, se torna falível porque não consegue o narrador abstrair o forte marco psicológico em sua história – o que individualiza sua experiência. Desse modo, sua oralidade se afasta da universalidade e, portanto, torna-se menos compreensível ao seu ouvinte.

Seligmann-Silva (2007) tenta explicar essa incapacidade narrativa através do “paradoxo de temporalidade psíquica” no qual os sobreviventes de uma cena de horror estão inseridos, uma vez que “o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa.”, isto é, os que não passaram pela dita experiência não compartilharão da mesma noção de tempo presente. Walter Benjamin (1993) defende a ideia que a narração está em extinção, pois acredita que o narrador, conselheiro por excelência, se vê diante de um contexto contemporâneo onde as experiências estão deixando de ser comunicáveis.

Dessa forma, a escolha de Maus para análise se deu por certas particularidades, como a utilização de uma linguagem quadrinesca (e seus métodos de subjetividade e/ou precisão), a confluência de duas histórias narradas (em seu romance gráfico, Art Spiegelman transcreve o relato do seu pai sobre a experiência deste no Holocausto e, paralelamente, narra a história de sua própria entrevista com seu pai) e o uso da antropomorfização.

O fato da história de Art se configurar num romance (que segundo Benjamin abre espaço para a reflexão mais complexa e individual) traz algumas contradições como, por exemplo, era paradoxal para o autor evocar a ideia do holocausto e formatá-la num conceito universal se apenas possuía uma única fonte em seu relato (diversas vezes, por exemplo, Spiegelman pede ao pai para que este conte como eram as experiências de sua mãe também). O fato ainda do romance ser gráfico lhe permitiu, talvez, mais recursos para registrar a experiência do Holocausto através do relato (processo externo de universalização da ideia) com o enredo de um romance (processo interno de escape da realidade).

2. O surgimento dos quadrinhos underground e a criação de Maus



Com o advento da imprensa em XVIII por Johannes Guttenberg, os quadrinhos, que não apresentam uma data certa de surgimento, migravam para os jornais, sob os moldes da publicação folhetinesca. No entanto, é no final do século XIX, com o suplemento colorido dos jornais norte-americanos, que as histórias em quadrinhos se manifestam dentro da cultura de massa. Por volta de 1930, têm-se as primeiras compilações de narrativas curtas e aleatórias impressas em revistas.

Durante um manifesto de 1964, surge o termo *graphic novels*, cunhado por Richard Kyle, para separar a nova formatação de histórias em sequência que surgia e que se diferia das revistas produzidas pela Walt Disney, em 1933, já com o célebre personagem Mickey (1930).

Sob influência da contracultura, na mesma década de 60, os tradicionais formatos das HQS foram rompidos: novas histórias surgiam, muitas com autores que as produziam sob influências de LSD (como na Zap Comix), que recusavam o American Way of Life, a guerra contra o Vietnã e as discriminações raciais. Foi, então, que se deu espaço à acidez, ao sarcasmo, ao forte conteúdo sexual e à experimentação gráfica; assim surgem os quadrinhos *underground*.

Adiante, tanto a temática, quanto a formatação e divulgação foram se desenvolvendo e se diversificando com a otimização da imprensa. Nos anos 80 e 90, as HQs adquiriam mais complexidade, temática madura, e roteiros com uma história rica, que faziam referências a outras obras, culturas e ciências. A nona arte, no entanto, muito deve de sua divulgação aos jornais – muitos, mesmo durante essa época, também eram publicados como folhetins (incluindo Maus)

Dentro do movimento *underground*, os quadrinhos fugiam do mero entretenimento, com cenários perturbadores, violência, morte e certa perturbação psicológica. Nesse aspecto, Art Spiegelman, um dos adeptos ao estilo, decide conhecer a fundo e relatar a história de seu progenitor, um judeu polonês, durante o Holocausto na Segunda Guerra e sua passagem em Auschwitz.

Sua narrativa, seguindo a linha de Esopo – embora o autor afirme que não quis criar nenhuma moral com a história – e principalmente George Orwell, se destaca pela capacidade de trazer personagens antropomorfizados sem deixar de conferir fidelidade ao relato de um sobrevivente de guerra. A epígrafe que aparece no início da segunda parte da história (E aqui meus problemas começaram), publicada em 1991, traz um artigo de jornal de uma Alemanha de 1930. A frase justifica a escolha dos principais personagens - judeus são ratos e alemães gatos (p.164):

Mickey Mouse é o ideal mais lamentável de que se tem notícia [...] As emoções sadias mostram a todo rapaz independente, todo jovem honrado, que um ser imundo e pestilento, o maior portador de bactérias do reino animal, não pode ser o tipo ideal de animal [...] Abaixo a brutalização do povo propagada pelos judeus! Abaixo Mickey Mouse! Usem a Suástica!

3. A rememoração de um fato

Segundo Dori Laub (1995 apud SELIGMANN M. 2008), é impossível gerar um testemunho lúcido e íntegro de um evento com esse grau de violência. Laub afirma que, assim como a guerra nuclear, as proporções do horror provocado pelo holocausto não poderiam ser alcançadas por nenhuma criação artística, no entanto afirma que os sobreviventes deveriam, sim, traçar um testemunho num futuro distante do acontecimento.

Primo Levi, sobrevivente de Auschwitz e escritor (suas duas maiores obras narram suas experiências nos campos: *É isso o homem?* e *A Trégua*), reflete sobre sua consciência da Guerra (Levi, 1988, p. 105): “Hoje – neste hoje verdadeiro, enquanto estou sentado frente a uma mesa, escrevendo – hoje eu mesmo não estou certo de que estes fatos tenham realmente acontecido.” Nesse sentido, volta-se à questão da temporalidade do sobrevivente como um fator não cronológico ou linear e de uma formatação do passado como um presente.

Seligmann (2008, p. 69) cita a psicanalista armênia Héléne Piralian (2000) para tratar dessa nova configuração dos fatos após um relato. Piralian atenta que a “(re)construção de um novo espaço simbólico de vida” proporciona uma tridimensionalidade do fato ao ouvinte. Em Seligmann (p. 69):

Conquistar esta nova dimensão equivale a conseguir sair da posição do sobrevivente para voltar à vida. Significa ir da sobre-vida à vida. É claro que nunca a simbolização é integral e nunca esta introjeção é completa. Para o sobrevivente sempre restará este estranhamento do mundo advindo do fato de ele ter morado como que “do outro lado” do campo simbólico. Este estranhamento está intimamente vinculado ao tema da irrealidade dos fatos vividos e da conseqüente inverossimilhança dos mesmos.

4. A experiência através do relato e do romance, segundo Benjamin



“O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro de ar que respiramos antes? (...) Existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa (grifo meu)”

Walter Benjamin, 1993. P.223

Em seu capítulo Sobre o Conceito de História, em Magia e Técnica, Arte e Política, Walter Benjamin fala que a imagem do passado está essencialmente ligada em todos os nossos desejos e aspirações presentes. Nesse sentido, Benjamin defende a “apropriação de uma reminiscência tal como ela relampeja no momento de um perigo”. Isto é, a rememoração, aqui já comentada. Assim, tal como Hannah Arendt, ambos de origem judaica, defendia o resgate da tradição para impor uma reatualização do presente e a falência da história à luz do progresso.

De tal modo, o ouvinte de um relato de um sobrevivente precisa isentar-se de suas próprias experiências para tentar aderir a experiência alheia para que, só então, volte a encontrar a sua e remoldá-la para compreender seu sentido social. Se na narração, é imprescindível que haja esse diálogo, no romance (vinculado essencialmente ao livro) há uma exclusão maior da própria individualidade do leitor que adota para si a fluidez do pensamento e do caminho da história do personagem principal. (1993. p. 201):

O narrador conta o que retira da experiência: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. (...) Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a perplexidade de quem a vive

Benjamin defendia que as melhores narrações são as que se aproximam das histórias orais e que, com o desenvolvimento do capitalismo, da imprensa, das técnicas de redação e do imediatismo, acabaram por entrar em extinção.

Percebe-se, no entanto, que a tradição não foi propriamente extinta, mas incorporou novos modelos narrativos. Em Maus, por exemplo, se misturam o imagético e o textual para trazer dois planos narrativos (a história contada pelo pai e a contada por Art) no qual convergem a fim de transferir um leitor para um campo simbólico onde se possa compreender complexamente uma experiência de guerra.

4.1. A narração e a Experiência benjaminiana em Spiegelman

Essa imprecisão e falta de capacidade descritiva das palavras em narrar um cenário insólito e de condições subhumanas se torna uma preocupação recorrente de Art Spiegelman durante sua obra. Na própria história, o seu personagem questiona o silêncio, em decorrência do medo da memorização, adotado por aqueles que sobreviveram à guerra e como a imagem do horror seria transmitida se não por eles.

Na segunda parte E aqui meus problemas começam, o autor assume, ele próprio, e o seu psicólogo (um judeu chamado Pavel) como humanos mascarados, travando algum diálogo com a cultura judaica e ideia da crença no testemunho da experiência pessoal: podiam eles, hoje (seja pela via da não-participação ou do silêncio do trauma), tomarem as dores dos que foram considerados “animais imundos e pestilentos”?



Maus, p. 205

Ainda nessa página, Art e Pavel discutem se é realmente mais admirável aquele que sobrevive, no que o psicólogo afirma “É. A vida sempre toma o partido da vida e as vítimas levam a culpa. Mas não foram os melhores que sobreviveram ou morreram. Foi aleatório!”. Essa linha de raciocínio faz um paralelo à questão defendida tanto por Benjamin quanto por Arendt de serem contra a história positivista como um tribunal que reduz um acontecimento entre vitória ou derrota.

Art tenta ainda retratar Vladek da forma mais honesta que podia, sem deixar ser influenciado pelo seu desentendimento com o pai ou reproduzir um esteriótipo racista do judeu avaro. Vladek aparece como um personagem ansioso, dependente de remédios, carente, pão-duro e com uma obsessiva mania em guardar diversos objetos.

Sua passagem em Auschwitz lhe trará uma experiência que ele tenta ensinar a seu filho: na abertura do livro, um Vladek exaltado fala a um Art criança “Amigos? Seus amigos? Se trancar elas em quarto sem comida por uma semana... aí ia ver o que é



amigo!...” (Spiegelman, 2005. P. 6) além, também, do fato de Art ter reconhecido na experiência de Vladek a cabeça alerta e inventiva do pai como um dos componentes – além da própria sorte – que o ajudaram durante o Holocausto

5. A imortalidade da experiência

A construção de um campo simbólico a fim de dar uma vida nova à uma experiência é, como já foi dito, uma maneira de compor uma temporalidade que não é cronológica, não é linear. Essa eterna participação de uma geração em outra deve-se ao fato, acredito, do desejo de imortalidade (“continuidade no tempo”, como define Hannah Arendt em *A Condição Humana*, p. 26) do ser humano.

Arendt comenta que o homem, por ser o único ser vivo tão individual a ponto de não ver sua imortalidade garantida pela procriação, tenta produzir algo que o simbolize dentro de um meio pluralístico – e que seja, se não infinito, ao menos de longa duração (como suas produções culturais e artísticas). (ARENDR, 2007. p. 27):

A mortalidade dos homens reside no fato de que a vida individual, com uma história vital identificável desde o nascimento até a morte, advém da vida biológica. Essa vida individual difere de todas as outras coisas pelo curso retilíneo do seu movimento que, por assim dizer, intercepta o movimento circular da vida biológica.

Nesse sentido de finitude, se reforça a importância do relato de um ato traumático a fim de não deixar morrer, mesmo diante de suas impossibilidades simbólicas de representação, uma geração que afinal dará moldes para a seguinte e assim sucessivamente. Art Spiegelman, ao se defrontar com um relato tão detalhado sobre a história do seu pai como nunca a havia ouvido, passa não a participar desta, mas ajuda no processo de tornar essa experiência indelével e presente na consciência humana – e essa “herança” de experiência pode, afinal, ser também bastante traumática.

Penso, então, sobre a afirmação que diz ser impossível narrar um acontecimento como o holocausto tal como vivido diante de sua herança presente em toda uma consciência cultural. Art Spiegelman, no momento em que se desenha com a presença de corpos de judeus mortos em seu universo presente (p. 201), parece querer dialogar sobre a culpa que se pode sentir ao herdar uma consciência traumática sem, no entanto, vivenciá-la fisicamente.



Maus, p. 176

6. A antropomorfização na construção do campo simbólico

O antropomorfismo mostra-se como um método literário recorrente em apontar comportamentos humanos grosseiros e é indispensável tratar dele dentro da obra de Spiegelman.

É possível estabelecer algumas comparações e diferenças entre Maus e Revolução dos Bichos, de Orwell, por exemplo. A começar que o romance, embora faça uma crítica alusiva ao período do stalinismo, é ficção e não relato. Ambos, porém, apresentam o grotesco nessa forma caricatural de retratar o ser humano.

No entanto, os quadrinhos foram fundamentais para diferenciar os tipos de antropomorfização das duas obras citadas: os desenhos impõem o estereótipo de personagem animalizado. O antropozoomorfismo escolhido por Art mostra sua preocupação em enfatizar que ele está contando história de seres humanos. No entanto, o fato de criar um antropomorfismo simplista carrega a intenção do autor de criar um esteriótipo no qual leitor e personagem se identificam (um desenho sem nenhum realismo como, por exemplo, um círculo com dois pontos e uma meia-lua embaixo é o suficiente para fazer o nosso cérebro automaticamente associar a um rosto humano).

Desse modo, através da conclusão da ideia sugerida em um diálogo, o autor muda a narrativa para outro espaço, que não o desenho, e para a irrealidade de suas faces. Segundo Scott Mccloud (1995, p. 45):

o ideal platônico do cartum parece **omitir a ambigüidade e caracterização complexa** que são marcas registradas da **literatura moderna** [...] contudo, elementos simples podem se combinar de maneiras complexas. (grifo do autor)

Seu antropomorfismo tem certo minimalismo: um simples formato do rosto do animal é o suficiente para transportar o leitor a interpretar a correspondência dos personagens a determinado animal; estes postos em alguma relação de hierarquia animal tão irracional quanto a imposta durante o nazismo (por exemplo, a perseguição dos gatos aos ratos, cães [americanos] a gatos e assim por diante).

Esse minimalismo garante que os personagens estejam, na verdade, meramente representando um papel: todos eles possuem corpos e atitudes terrivelmente humanas. O próprio Art, representado nos quadrinhos, aparece em três imagens durante um mesmo período: como rato, como homem mascarado de rato e como criança mascarada de rato. Além disso, no livro é incluída uma pequena história (também em quadrinhos) que narra o suicídio de sua mãe, cujo rosto do autor agora é humano, sombrio e terrivelmente expressivo.

7. Elementos quadrinescos na construção da narrativa

A antropomorfização dos personagens não é uma característica recorrente do jornalismo literário. Apesar da narração dramatizada, a ideia é que não fuja do parâmetro de realidade e, para tal, o autor deve abstrair seu desejo pela inventividade exagerada. Este não é o caso de Maus e, de uma forma geral, não é o caso dos quadrinhos.

Além da narrativa literal, a crítica nos quadrinhos se constitui na narrativa estética. Nesse último aspecto, (MOURILHE, F. L. C.) surge o grotesco, a transgressão com a estética realista que, no entanto, não perde a capacidade de relatar a realidade. Por exemplo, no jornalismo em quadrinhos, Joe Sacco, embora descreva cenários realistas, apresenta personagens caricaturais, fugindo da imagem comum a todos de seu objeto representado. No caso de Maus, a primeira idéia é que o grotesco é imensamente preciso para propiciar o horror das cenas no holocausto e, no entanto, Art não propicia um modelo realista aos seus desenhos.

A fuga de sentimentalismo, através de certo cinismo dos desenhos nas HQs underground, não impede de construir uma história tocante, assim como a tentativa de



Spiegelman em amenizar na dramaticidade das imagens não diminui a história de seu pai (SPIEGELMAN apud LACAPRA, 1998, p.148):

Eu não queria pessoas muito interessadas nos desenhos. Eu queria que eles (os desenhos) estivessem lá, mas a história opera em outro lugar. Opera em algum lugar entre as palavras e a idéia que está na figura e no movimento entre as figuras, que é a essência do que acontece em um comic.

Além disso, os quadrinhos possuem uma dinâmica que é intermediária entre o filme (à medida que apresenta imagens sequenciais) e a literatura (que, além do texto, permite maior espaço ao leitor para conclusão de um ato). Isso, para o caso de Spiegelman, permitiu recursos únicos. Marcelo Forlani, em seu artigo Maus: a história de um sobrevivente, escreve para o site do Omelete:

O resultado final é uma aula de como usar os quadrinhos para contar uma história. Art mostra as conversas (e discussões) que ele teve com o pai como se estivessem acontecendo naquele momento, a história dos seus pais em flashback, fotos, antropomorfismo, história em quadrinhos dentro de história em quadrinhos, detalhamentos de esquemas desenhados por seu pai de como eram os esconderijos, mapas, etc.

Olhando novamente a página 176 de Maus (capítulo 5), o destaque dado às palavras em negrito (Com, culpa e quadrinhos), de acordo com Eisner (2010. P. 129), “acrescenta som e disciplina ao ouvido interior”. Nesse sentido, ao delimitar as intenções do autor com o fluxo da narrativa, a história parece evocar a figura do narrador que se preocupa em ter voz e se fazer entendível ao invés de deixar que o próprio leitor construa inteiramente o sentido da história a partir de suas únicas experiências.

7.1. O simbólico na criação do lugar-comum em Hannah e nas graphic novels

No capítulo A durabilidade do mundo (2007), Arendt defende que a objetividade (isto é, o poder de conclusão) é um conceito que não existiria sem a criação humana. No entanto, para engendrar essa conclusão, alega que o homem não pode criá-la sem passar pelos percalços de sua própria subjetividade. Como ela afirma (p. 150):



Deste ponto de vista, as coisas tem função de estabilizar a vida humana; sua objetividade reside no fato de que – contrariando Heráclito, que disse que o mesmo homem jamais pode cruzar o mesmo rio – os homens, a despeito de sua contínua mutação, podem reaver sua invariabilidade, isto é, sua identidade no contato com objetos que não variam, como a mesma cadeira ou a mesma mesa.

Desse modo, tomemos a história como o objeto que deve ser reavaliado pelo homem com seu olhar subjetivo e atemporal. Assim como Benjamin deseja uma imagem dialética formada pelo passado e o presente, Hannah Arendt busca nas origens da tradição uma relação com o presente. Isto é, o resgate do simbólico para reaproximar diferentes gerações em um lugar, pelo menos quase, comum. Maria João Cantinho (2008) afirma que, para Arendt, “a *fundação*, enquanto mito, cria um novo espaço de liberdade e tradição, ao garantir a permanência do acto fundador e sua continuidade, conferindo um poder *humanizador* à história” (itálico da autora)

Spiegelman sabia da responsabilidade que carregava quando iniciou seu projeto. Ainda mais pelo fato de ter escolhido uma mídia que era muito mais associada à ficção e ao puro entretenimento do que hoje em dia. Entre 1940 e 1960, a indústria cultural acreditava que o público leitor das histórias em quadrinhos eram crianças de 10 anos.

Quando surgiram os romances gráficos por volta dos anos 60, nasciam nas HQs, então, a narrativa com o entrelaçamento quase total de palavras e imagens (em outras palavras, os roteiros textuais se tornaram mais elaborados, assim como a imagem não perdeu importância – e sim se fez ainda mais forte em cima do texto).

Nesse sentido, Eisner (2010. p. 149) diz que esse entrelaçamento “estabelece uma dimensão comunicativa – de maneira cada vez mais relevante – para o fazer literário que se ocupa de investigar a experiência humana.”

Esse “lugar-comum”, que acontece no plano imaginário, é o que McCloud pode sugerir como “conclusão” (1995. p. 62, 63), na qual comenta acontecer nas HQs durante a interrupção entre um quadro e outro: “Nossa percepção da ‘realidade’ é um ato de fé baseado em meros fragmentos. (...) Esse fenômeno de observar as partes mas perceber o todo tem um nome. Ele é chamado de conclusão.”

Considerações finais

Sendo a única HQ a ter ganho o prêmio Pulitzer, Maus merece destaque pelo apurado relato, pela honesta narrativa autobiográfica e pela alta exploração de Art



Spiegelman dentro da mídia que adotou. Ao fim do livro, volta-se a refletir sobre a força do relato na História e, conseqüentemente, na constituição do sujeito dentro desta.

Em Maus, mais de um sobrevivente é encontrado além de Vladek, inclusive, de certa forma, o próprio Art. Assim, mais de uma experiência é dividida entre os leitores. O simbólico do personagem caricato, o antropozoomorfismo, a sonoridade da narração, os diferentes planos temporais, a narrativa necessariamente entrelaçada entre imagem e palavra são alguns dos recursos, específico aos quadrinhos ou não, que ajudaram Spiegelman em tornar a experiência numa espécie de lugar comum entre o sobrevivente e o ouvinte do testemunho.

Claro, o ouvinte nunca vivenciará o trauma. O ressurgimento da experiência, no entanto, trará consequências – ensinamentos – também para a seguinte geração que não testemunhou, de modo que tanto esta quanto a geração anterior compartilhem um elo entre si. Para Benjamin, que acreditava que só a narrativa autêntica – e que por ser muito vinculada à oralidade se extinguiria com a evolução da imprensa e do capitalismo – resgataria a tradição, pode-se dizer que ela não se extinguiu, mas redefiniu seus veículos para trazer a figura do narrador (como é o caso, por exemplo, dos relatos de guerra na literatura, aqui exemplificado pelas obras de Primo Levi)

Através da tentativa de perpetuar uma experiência e da compreensão da História num sentido atemporal, analisamos este romance gráfico como mais uma forma de se mostrar que, em nome da comunicação de um fato com precisão e objetividade, não se deve hesitar em partir da subjetividade. E que pior do que se ver diante de uma impossibilidade de narrar subjetivamente as situações desumanas em uma guerra é relegá-las ao esquecimento e ao trauma.



Referências bibliográficas

- ARENDDT, Hannah. **A Condição Humana**. 10 ed. Rio de Janeiro:Forense Universitária, 2007
- ARENDDT,H. **Origens do totalitarismo**. São Paulo, Companhia das Letras, 1989
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1993
- CANTINHO, Maria João. **Na encruzilhada do destino: as afinidades e diferenças do olhar em Walter Benjamin e Hannah Arendt**. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. 2008
Disponível em: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/ben_aren.html>
- FORLANI, Marcelo. **HQ: Maus - A história de um sobrevivente**.
Disponível em: <<http://www.omelete.com.br/quad/100002701.aspx>>
- LA CAPRA, D. **Twas the Night before Christmas: Art Spiegelman's Muas in History and Memory after Auschwitz**. Ithaca: Cornell University Press, 1998.
- EISNER, Will. **Quadrinhos e arte seqüencial**. São Paulo. Editora WMF Martins Fontes. 2010
- LEVI, P. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco. 1988
- LEVI, P. **A trégua**. São Paulo: Companhia das Letras. 1997
- MCCLLOUD, Scott. **Desvendando os Quadrinhos**. tradução Helcio de Carvalho, Marisa do Nascimento Paro. M.Books do Brasil Editora Ltda. 1995. Do original "Understanding Comics"
- MOURILHE, F. L. C. **O grotesco nos quadrinhos. Considerações sob um viés Bakhtiniano**.
Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/47251370/O-grotesco-nos-quadrinhos-Consideracoes-sob-um-vies-Bakhtiniano>>
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Narrar o trauma - A Questão dos testemunhos de catástrofes Históricas**. Psic. Clin., Rio de Janeiro, vol.20, n.1, 2008.
- SPIEGELMAN, Art. **Maus: a história de um sobrevivente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.