A poética do detalhe em *Maus e Persépolis*: autoritarismo, resistência & quadrinhos

The detail's poetic in Maus and in Persepolis: authoritarianism, resistance & graphic novels

Michelle dos Santos

RESUMO

Maus: a história de um sobrevivente, de Art Spielgeman e Persépolis, de Marjane Satrapi, são romances gráficos que narram, respectivamente, a obstinação de Vladek Spielgeman, pai do quadrinista e sobrevivente de Auschwitz, no intuito de escapar à escalada da perseguição nazista aos judeus e do Holocausto; e as oposições da própria autora à República Islâmica do Irã. Minha intenção é discutir como em ambos proliferam imagens de resistência, e como tais imagens se manifestam nas duas obras, sobretudo, de forma silenciosa, subterrânea, pormenorizada, fato este que se deve, em grande parte, ao terror institucionalizado por esses regimes. Tanto a história de Vladek quanto a de Marjane, cada qual mergulhada em seu ambiente político específico, fizeram de Maus e Persépolis espaços da "poética do detalhe". Aí, os movimentos grandes coletivos, formação de milícias armadas cedem espaço para resistências cotidianas, veladas e sutis, que não querem se revelar como tais.

Palavras-Chave: repressão, resistência, detalhes, quadrinhos.

ABSTRACT

Maus: A survivor's tale, by Art Spielgeman, and Persepolis, by Marjane Satrapi, are graphic novels that narrate, respectively, Vladek Spiegelman's obstination (the cartoonist's father and an Auschwitz survivor) to escape the increasing Nazi persecution of Jews and the Holocaust, and the *Persepolis* author's own opposition to the Islamic Republic of Iran. My intention is to deliberate about how, in both of them, images of resistance proliferate, and how these images manifest themselves, mostly, in a silent, undergrounded, detailed form, fact that is due, mostly, to the institutionalized terror by these regimes. Both the stories, Vladek's and Marjane's, each one immersed in their specific political environment, made of Maus and Persepolis spaces of the "detail's poetic". Then, the big collective movements and the formation of armed militias open space for the "everyday resistance", concealed and subtle, that does not want to reveal itself as such.

Keywords: repression, resistance, details, graphic novel.

aus: a história de um sobrevivente (1986-1991), de Art Spielgeman e Persépolis (2000-2003), de Marjane Satrapi, valendo-se de figuras e balões preenchidos com curtos discursos, constroem histórias de rebeliões miúdas contra o Nazismo e a República Teocrática do Irã, articuladas numa "poética do detalhe" (Sarlo, 2007, p. 12). A partir dessa noção criada por Beatriz Sarlo para designar o deslocamento da

MNEME – REVISTA DE HUMANIDADES, 13 (31), 2012

história social e cultural para o pormenor cotidiano, e inspirada na perspectiva sobre a resistência de James C. Scott, na qual argumenta que pessoas sob forte coação, não obstante, conseguem resistir explorando oportunidades mínimas, reconheço e privilegio como objeto de reflexão em tais narrativas, os múltiplos processos de luta por sobrevivência física e espiritual, que se mostram sorrateiros e particularizados; as ações de combate contra o poder estabelecido, que não querem ser reconhecidas como tais, leia-se, que não rendem manchetes espetaculares.

Falo de estratégias mais taciturnas, mais individuais, que ganharam contornos altamente subjetivos nessas obras e que se realizam, sobremaneira, fora dos grandes movimentos coletivos, dos holofotes e dos estardalhaços. Trata-se de vislumbrar e reconhecer o 'poder de resistir', onde não se pensava antes poder encontrá-lo. Esse tipo de luta contra o sistema imposto, vale dizer, pode se revelar bastante eficaz. Já que não é facilmente detectado, não pode ser facilmente combatido.

Desse modo, a "poética do detalhe" relaciona-se intimamente com a ideia de "guinada subjetiva", tanto no sentido de que procuro lançar um olhar sobre as peculiares 'inventividades subalternas' dos dois atores, Vladek Spielgeman e Marjane Satrapi, "cujas práticas são mais independentes do que pensaram as teorias da ideologia, da hegemonia e das condições materiais, inspiradas nos distintos marxismos", quanto pelo fato de que os dois quadrinhos são 'relatos de vida', que há muitas décadas foram revalorizados como pontos de vista dignos de nota e confiança, seja como modalidade de escrita ou fonte histórica, seja como ferramenta jurídica. Assim, os testemunhos vêm seduzindo escritores, historiadores, sociólogos, antropólogos, enfim, autores e leitores dentro e fora da Academia. Os "modos de subjetivação do narrado" e as reinvindicações dos direitos e da verdade da subjetividade estão, pois, na ordem do dia (Sarlo, 2007, p. 16, 18, 21). Em 1992, Maus ganhou o Prêmio Pulitzer pela obra completa e, em 2004, *Persépolis* angariou o laurel de melhor história em quadrinhos na Feira de Frankfurt. No ano de 2007, sua adaptação para o cinema recebeu o Cannes de melhor animação e foi indicada ao Oscar. Ambos são, inequivocadamente, grandes sucessos de crítica e público nos mais diversos países nos quais foram traduzidos, inclusive no Brasil.

Diante do exposto, observamos que as memórias e as visões singulares sobre os grandes 'eventos históricos' se proliferam e encontram uma audição disposta a recebê-las de bom grado, na luta contra o esquecimento, o silêncio e o apagamento do passado, mas também devido a um desejo difuso de tudo preservar e transformar em relíquia. Relaciona-se ainda ao sucesso dessa perspectiva, o interesse comum de se conhecer sobre 'vidas particulares', que podemos constatar articulando-o ao alarido de um pós-estruturalismo, ou mesmo ao advento dos movimentos sociais e intelectuais que nos anos de 1960 e 1970 incorporaram elementos teórico-analíticos do próprio materialismo histórico e dialético aos estudos culturais, que, por sua vez, passavam por uma profunda renovação na Europa e nos EUA, com repercussões em grande parte do mundo.

A ênfase da análise que apresento, inspirada em tal arqueologia, recaiu sobre a luta pessoal dos protagonistas contra o poder e pela emancipação, ainda

que *Persépolis* seja permeada por intervenções das movimentações urbanas, e a despeito do Holocausto ser uma experiência altamente homogeneizadora.

Tanto para Marjane quanto para Art, a 'questão do passado' é uma 'questão do presente', pois a partir daquilo que aconteceu outrora, querem entender o que são hoje. Daí ansiarem ao fato de que por meio da (re)criação de suas intimidades – do convívio e dos dramas em família, por exemplo –, agora transformadas em manifestação pública pela arte dos quadrinhos, tornar-se-á possível dar coerência ao amontado de coisas, a que chamamos de passado. Trata-se da "ilusão biográfica", fazendo uso da expressão de Pierre Bourdieu, quando fala desse anseio presente nas 'escritas de si', consubstanciado na tentativa de fabricar uma 'linha do tempo', impondo uma certa unidade sobre as descontinuidades (Cf. Boudieu, 1996).

Longe estar infensos à celebração do passado, os homens e as sociedades contemporâneas se entregam ao deslumbre das genealogias, da arqueologização, como se recaísse sobre eles imperativo idêntico àquele que leva as mães a explicarem aos filhos que os "bebês nus nas fotografias amareladas, estatelados no berço ou sobre mantas, somos nós!" (Anderson, 2005, p. 266). Assim sendo, é a própria intensidade do presente – que exige a dissolução do passado, poderíamos constatar automaticamente, sem maiores problematizações – a grande responsável em cobrar tais revisitações constantes dos dois quadrinistas. Melhor dizendo, suas questões, seus nós¹.

Em Maus, Art Spielgeman conta a história de seu pai, a partir da forma como este último lhe descreveu, desde meados dos anos 30, quando conheceu e se casou com Anja, a mãe do ilustrador, passando pela escalada da perseguição dos judeus na Polônia e por muitos esconderijos, chegando ao clímax no período em que o casal foi preso em Auschwitz, já em março de 1944. "Dessa forma, a estória do Holocausto contada no livro é estruturada pela estória de como essa estória foi contada" (White, 2006, p. 196).

A obra é sofisticada e literariamente densa, possui um enredo longo e bastante elaborado², de modo que se torna difícil enquadrá-la, optando entre os rótulos de biografia ou de autobiografia. Pois, a história também é sobre a vida de Art, sobre a difícil convivência entre ele e seu pai, sobre a perda trágica de sua mãe, que acabou cometendo suicídio, sufocada pelo peso desse passado lúgubre. "E aqui meus problemas começaram" é como o autor escolheu intitular a segunda parte dos 'traços intensos' que realizou.

As reminiscências do filho somam-se as do pai ao longo de toda intriga, o que acaba por dar origem a uma das literaturas mais interessantes e sensíveis sobre o Holocausto, numa linguagem que poderia parecer improvável para tal, os quadrinhos. Ele consagra, assim, os 'discursos de memória' e os 'direitos da lembrança' de ambos e o auge da história oral, ao desenhar o seu emblema, o gravador, nas conversas que teve com o pai.

A esta altura, já podemos dizer que representar resistências no interior de Auschwitz, símbolo maior da ferocidade nazista, faz parte dessa perspectiva que se coloca no rastro do indício excepcional. Num lugar que evidencia a repressão, que significa a brutalidade e a disparidade de poder entre algozes e vítimas, privilegiar a 'transgressão' já é algo revelador dessa mudança de foco, ou, dito de outro modo, do interesse pelas bordas da sociedade e também da procura pelo

"vestígio daquilo que se opõe à normalização" e pelas "subjetividades que se distinguem por uma anomalia", uma vez que "apresentam uma refutação às imposições do poder material ou simbólico" (Sarlo, 2007, p. 15-16).

Contudo, para a própria Beatriz Sarlo, vale dizer, "o *Lager* [campo de concentração, na língua alemã] não é um espaço de resistência" (2007, p. 34). Compreendo, todavia, essa afirmativa da autora como um brado retórico, que almeja, antes de tudo, enfatizar o fato inquestionável de que durante o Nazismo o terror total foi instituído. Com o fito de moldar um novo homem e uma nova humanidade harmônica, equilibrada e esteticamente perfeita, 'os arianos', como 'raça superior', deveriam eliminar todos 'os parasitas' e 'as imundícies' da face da terra. Não haveria espaço no mundo, segundo a ótica hitlerista, para os fracos e para os indignos de viver: deficientes físicos e mentais, homossexuais, ciganos, negros, eslavos e, claro, os judeus.

No entanto, *Maus* nos deixa sim divisar cenas de insubordinação e desobediência cotidiana "nos detalhes". Os prisioneiros não se entregavam todos à passividade e à disciplina. Transgrediam, ainda que um poder totalizante tendesse a uniformizá-los: avaliações médicas que sentenciavam a vida e a morte, trabalho forçado, escassa comida, contagens: "Todo manhã e noite, faziam *appell*. Contavam vivos e mortos para ver se faltavam algum... Às vezes nós passava noite todo de pé pra eles contar e conferir" (Spiegelman, 2005, p. 210).

Vladek Spiegelman usaria muitas vezes, antes e durante Auschwitz, suas "astúcias", "as tretas do fraco", pois como nos faz compreender Michel de Certeau "o cotidiano se inventa com mil maneiras de *caça não autorizada*" (2007, p. 37-38), mesmo aquele mais bestial e desumanizador, acrescento.

E mais, ainda em liberdade, no momento em que levava Anja para tratar sua depressão num sanatório da Tchecoslováquia em princípios de 1938, Vladek ouviu comentários dentro do trem, de que a vida na Alemanha já estava muito difícil para os judeus. Tal situação foi representada na HQ por um cartaz que evidencia a imagem de judeu que o governo de Berlim se empenhava em estabelecer. Pois um deles segurava o referido anúncio com os dizeres: "Eu sou um judeu sujo" (Spiegelman, 2005, p. 35).

O antissemitismo nazista, que não era uma ideia nova na Europa, e muito menos restrita a Alemanha, propagandeava o juízo de que os judeus eram uma 'raça' oportunista, sombria e traiçoeira, além de peçonhenta e repugnante. Porém, Vladek se mostra obstinado em não assumir essa 'categorização' de "judeu rato".

Tanto que, mesmo durante as baixas temperaturas do inverno e em meio às condições mais precárias e desanimadoras para se tomar um banho, ele persevera em fazê-lo, no intuito de manter-se limpo e evitar feridas e piolhos. E, ainda que os soldados da SS lhe dessem roupas e sapatos incompatíveis com o seu tamanho, como acontecia com os demais prisioneiros, ele encontrou maneiras de burlar mais uma vez a ordem estabelecida, para conseguir resistir conservando uma 'boa aparência' e sua 'personalidade'. Isso foi possível por meio de uma troca de favores com o Kapo de seu bloco, na qual ganhava comida e roupas, ensinando-lhe inglês: "Peguei roupa sob medida pra mim. Peguei sapato **de verdade**... de couro. Sempre eu era bonito... Mas agora fiquei fantástico!" (Spiegelman, 2005, p. 193). Vladek não endossou, desse modo, o estereótipo de um judeu 'feio' e 'sujo', enfim, degenerado. Aí também se vê como era possível existir 'privilégios' MNEME – REVISTA DE HUMANIDADES, 13 (31), 2012

para os "ratos", negociados com outros prisioneiros nomeados como vigilantes em campos de concentração (os Kapos), e até mesmo com os "gatos".

De forma análoga a *Maus*, as imagens em *Persépolis* se constroem como relato sobre o passado, recorrendo à própria experiência da autora e a primeira pessoa. Marjane Satrapi trabalha com as lembranças de sua infância, adolescência e vida adulta. Nascida em 1969, em Rasht, no Irã, a relação que manteve com seu país foi fatalmente marcada pela Revolução de 1979, que explodiu como uma enorme manifestação popular, responsável pela queda do xá, mas que, ao fim, acabou se convertendo em uma ditadura islâmica. Esta conseguiu fazer do Aiatolá Ruhollah Khomeini o chefe máximo do país. Desde então, os aiatolás passaram a ser considerados, sob as leis islâmicas, o mais elevado cargo na hierarquia religiosa (agora governamental).

Bisneta de um imperador iraniano, educada na interseção de valores da cultura persa e da cultura ocidental, com grande influencia da esquerda, tendo em vista que seus pais eram leitores de Marx, Satrapi tornou-se uma crítica ferrenha da política xiita 'fundamentalista' e da violência da guerra entre o Irã e o Iraque (1980-1988), tanto que já na adolescência, aos 14 anos, foi mandada pelos pais para o exílio na Áustria. Eles temiam pela segurança da menina, em virtude do comportamento contestador que esta manifestava. Assim, a história se desdobra em vários temas e problematizações interessantes, como a relação Oriente-Haja vista que, por tudo isso, ela havia se tornado 'corrompida' demais para os padrões iranianos e 'exótica' e 'diferente' demais para os padrões europeus. *Persépolis* é um produto de autoexpressão, uma obra confessional – ao mesmo tempo chocante e sensível – de uma 'nativa', de uma 'observadora participante' que, entretanto, escreve no Ocidente e para o Ocidente. Afinal, não surpreende que ao longo de toda arte sequencial nos coloquemos em 'fina sintonia' com sua leitura crítica sobre o 'radicalismo' sombrio do Islã atrelado ao Estado. Deploramos, a cada passo, o que Marjane deplora. O mesmo acontece com as ironias e os estranhamentos que lança, a partir de um local de fala abalizado por uma mulher instruída, de família abastada, com acesso ao consumo e a diálogos expandidos com o Ocidente.

Tanto em Maus como em Persépolis predominam, sem dúvida, imagens da opressão, seus autores nos mostram que o controle sobre os sujeitos e seus corpos, por fim, que o despotismo nesses regimes ultrapassava os limites do suportável. Páginas inteiras são utilizadas para representar a tirania, portanto, a resistência aparece imersa no seio da ávida dominação fixada nos desenhos e na escrita que compõem os quadros, aparece "nos detalhes", nas sarjetas, encoberta pelo terror e pela morte. No rastro de Vladek e Marjane percebemos que o que aparecia em suas atitudes, sobremaneira, de modo velado e sutil, a oposição, deixa-se entrever em tais representações porque "onde há poder há resistência", como sentencia a máxima de Michel Foucault. "Para resistir é preciso que a resistência seja como o poder. Tão inventiva, tão móvel, tão produtiva quanto ele" (Foucault, 1985, p. 241). A resistência não seria sua outra face ou se colocaria em posição de exterioridade em relação a ele, seria sua propriedade imanente. Se existe poder, a resistência se presentifica como enfretamento e transformação de forças. As reflexões de Foucault nos são interessantes aqui, por deslocarem a questão do âmbito tão somente do Estado, para formas de exercício do poder que se expandem por toda a sociedade, penetrando na vida cotidiana. Embora desigualmente distribuído, ele é produto de relações mutáveis, em uma palavra: é dinâmico. De tal modo que seria mais conveniente falar em relações de poder, uma vez que este último não existe como uma coisa, um amuleto, ou uma propriedade fixa.

Uma das figurações que marca bem essa resistência "nos detalhes" em *Maus* é o fato de que Vladek Spiegelman prolonga-se numa descrição meticulosa sobre o funcionamento das câmaras de gás, todavia, ele não morreu asfixiado com Zyklon B, pesticida que fez sucumbir outros tantos "ratos judeus", evidenciando nas margens dos quadrinhos sua 'fuga' a todo aquele aparato sofisticado, colocado em funcionamento pelo Terceiro Reich para produzir a morte em escala industrial. Ela aparece no espaço vazio entre cada quadrinho, onde opera a interpretação que une as imagens em uma ideia sequencial (Cf. McCloud, 2005). Ou seja, no que Scott McCloud chama de sarjeta e Will Eisner, em *Quadrinhos e arte sequencial*, de calhas.

Aliás, como já antecipado, esse é um ponto a se destacar em tais obras, se em meio a um pavor difuso e a retratos de mandos e desmandos que se espraiam e persistem ao longo dos enredos, a resistência insiste em aparecer, a se revelar como elemento importante dessas histórias de vida, isso se deve ao fato de que se as proibições eram infinitas, as possibilidades de desobediência diárias também não eram poucas. Elas podiam ser declaradas ou não, espalhafatosas ou sutis, barulhentas ou silenciosas, mas estavam lá (embora, meu foco centra-se naquelas do segundo tipo, como a esta altura já deve estar claro ao leitor). Talvez isso seja mais válido para *Persépolis* do que para *Maus*, já que a resistência de Vladek acontece em brechas minúsculas, nos momentos em que a vigilância desvia o olhar de suas vítimas ou se dispõe, ao sabor de seus próprios interesses, a negociar e transigir com elas.

É sabido que judeus se rebelaram em guetos e em campos de concentração e extermínio, mataram e atentaram contra autoridades nazistas em diversas ocasiões. Em *Maus*, alguns prisioneiros de Auschwitz, que trabalhavam nas câmaras de gás, tiveram um fim terrível devido à rebelião que tramaram, na qual explodiram uma chaminé do crematório e mataram três soldados da SS: "Depois todos foram mortos. E as quatro meninas que contrabandeia os explosivos, foram enforcadas pertos do meu oficina. Boas amigas de Anja, de Sosnowiec [cidade da Polônia]. Fica muito, muito tempo penduradas. Suspiro" (Spiegelman, 2005, p. 239).

Mas Vladek preferiu contar com formas de revolta mais 'discretas'. Formas ocultas, porém eficazes de resistência.

Entrementes, se o Nazismo e a República Teocrática do Irã têm em comum o fato de serem regimes cerceadores das liberdades civis e individuais, da autonomia e do direito de expressar e opinar livremente, eles guardam entre si diferenças profundas, distanciamentos que ultrapassam, em muito, o caráter temporal e espacial. Portanto, enquanto a perseguição em *Maus* envolve fundamentalmente questões raciais, que eram essenciais para "Nova Ordem" que Hitler almejava, em *Persépolis* ela é preenchida por um significado políticoreligioso óbvio, pois eram 'caçados' aqueles que afrontavam a severa moral instituída pelo país. Marjane era considerada uma cidadã iraniana, desse modo, a

República Islâmica não queria perdê-la. Uma vez que o assassinato e o exílio revelariam o fracasso do regime em conquistar e cooptar a mesma para o interior do sistema, pelo uso da retórica, da força ou de ambos. Vladek, por sua vez, era visto como uma "erva daninha" que precisava ser extirpada do 'jardim alemão'. O Holocausto foi a expressão de uma "visão de mundo que se resume na fórmula 'ou eles ou nós' e no preceito 'não há lugar para os dois'" (Bauman, 1998, p. 114).

Por isso, Marjane se desloca com mais desenvoltura entre as muitas possibilidades de mostrar descontentamento e de sabotar/minar as regras impostas pelo governo. Ultrapassando a "poética do detalhe", há em *Persépolis* muitas figuras de insubordinação aberta, escancarada, gritada. Em suas memórias, notamos que Marjane não espera sempre por algum descuido do poder para expressar sua inconformidade. Como se pode ver na ocasião em que confronta sua diretora, quando esta tenta lhe tomar a pulseira, pois usar acessórios de beleza na escola era proibido.

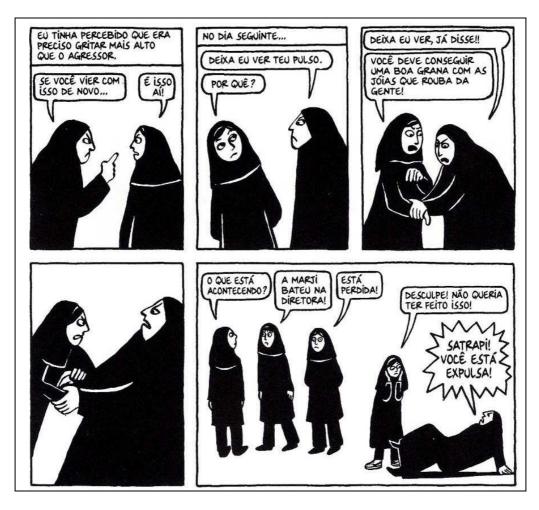


Figura 1 – Como punição 'apenas' a expulsão, um castigo 'brando' se compararmos com aquele recebido pelas "boas amigas de Anja, de Sosnowiec" (Satrapi, 2007).

Nesse ponto, é bom lembrar que mesmo 'aberto', o protesto de Marjane não toma a forma de guerrilha, motim ou revolução armada. Embora ela também

fizesse valer um instrumento de guerra bastante destrutivo: o discurso. Como a própria Marjane declara:

Em 1990, a época dos grandes ideais revolucionários e das manifestações tinha acabado. Entre 1980 e 1983, o governo tinha prendido e executado tantos secundaristas e universitários que a gente não se atrevia a falar de política. Nossa luta era mais discreta. Estava nos pequenos detalhes. Para os nossos dirigentes, qualquer coisinha poderia ser sinal de subversão. Pois é... Tudo era pretexto para nos prender (Satrapi, 2007).

Já Vladek era vigiado constantemente por outros motivos, para não desviarse da desumanização absoluta almejada pelo Nazismo, por meio de uma rotina dura e repetitiva, cujo destino final era a degradação absoluta, a morte por exaustão. Assim, novos deportados tomavam, gradativamente, o lugar dos antigos, e o trabalho continuava, duplamente, tanto no sentido de produção para o esforço de guerra alemão, quanto no que diz respeito à Solução Final. Em caso de resistência à rotina do campo por parte de um judeu, esse 'destino certo' era apenas antecipado.

Inclusive na representação gráfica podemos reconhecer diferenças entre a situação de Marjane e a de Vladek, pois quando ele é aprisionado, a própria moldura dos quadrinhos funciona para acuá-lo, devido ao excesso de informações que abarrota o interior destes com traçados pesados e asfixiantes, representando muita dor e sofrimento no contraste feito entre o preto e o branco. Se um fundo preenchido com muitos riscos e elementos é característico de *Maus*, planos aterrorizantes são a regra em Auschwitz: uniformes listrados e morte por todo lado, cassetetes e armas, chaminés e fumaça.

Enquanto as 'paisagens' dos quadros anteriores e posteriores ao cárcere, majoritariamente, continuam sendo ilustrados com uma enorme riqueza de detalhes, a conotação e as sensações que despertam no leitor são bem diferentes: aconchego, bem-estar, consolo, alívio.



Figura 2 – Um jantar confortável em família (Spiegelman, 2005, p. 76).



Figura 3 – Vladek acuado nos quadrinhos, como mais um prisioneiro de uniforme, circundado por despotismo em todos os cantos (Spiegelman, 2005, 187).

Já Marjane tem mais espaço nos quadrinhos e, ao contrário de *Maus*, eles não são sobrecarregados pelo uso do branco e do preto, esses tons aparecem de forma plana e homogênea, geralmente, com a predominância de um ou de outro ao fundo, o que faz destacar a presença da protagonista. Isso, sem a série de detalhes medonhos que surgem das mãos de Art.



Figura 4 – Marjane bem alocada nos quadrinhos, impondo sua voz durante uma conferência organizada pela Reitoria de sua Faculdade, na qual um 'senhor barbudo' falava sobre "a conduta moral e religiosa" correta e esperada (Satrapi, 2007).

A partir dos estudos sobre o campesinato, James C. Scott alonga-se na importância de se atentar para as "armas do mais fraco" em um contexto de luta entre desiguais. Destarte, valho-me dela para explicar a resistência "nos detalhes", reconhecendo preocupações semelhantes na minha forma de abordar o tema. Portanto, quando destaco uma resistência velada em *Maus* e *Persépolis*, "tenho em mente as armas comuns de grupos relativamente desprovidos de poder: corpo mole, dissimulação, falsa obediência, pequenos furtos, ignorância fingida" (Scott, 1995, p. 3), e, especialmente, em *Maus*, trocas de favores e contrabandos.

No regime xiita do Irã foram interditados os hábitos, as roupas, enfim, os comportamentos ocidentais, ou seja, as músicas estrangeiras, o uso de gravatas, jeans ou tênis. Bebidas alcoólicas e festas também foram proibidas. Além disso, as chamadas Guardiãs da Revolução, uma categoria que se juntou aos homens a partir de 1982 para "prender as mulheres que não usavam direito o véu", se valiam de muitos meios e recursos 'convincentes' no intuito de pôr as iranianas no caminho certo, explicando os deveres da mulher mulçumana (Satrapi, 2007).

Mas, em atos de insurreição cotidiana, Marjane negava o ideal de mulher prescrito pelos homens que ostentavam agir 'em nome de Deus' e pelas Guardiãs, assumindo a identidade de uma "mulher moderna", pelo simples fato de deixar umas mechas de cabelo para fora do véu. Ela podia adotar também uma espécie de visual punk-iraniano, "pus meu nike 1983...", "... minha jaqueta jeans com o button do Michel Jackson e meu véu, é claro, para sair" (Satrapi, 2007). Por mais

expressivos que fossem esses atos eles almejavam disfarçar a oposição, cobrir a insurreição com o verniz da complacência.

Encenações de falsa obediência são a tônica da vida de Marjane Satrapi, de sua família e de seus amigos em muitos momentos da obra. Na vida pública eles eram dissimulados religiosos, na vida privada, porém, podiam satisfazer em parte essa enorme vontade de 'ser' aquilo que realmente gostariam. Falavam e riam livremente; vestiam-se com liberdade, usando roupas ocidentais, apertadas ou decotadas. Portavam-se de modo despojado. As mulheres, em especial, podiam usar maquiagens, segurar a mão do namorado.

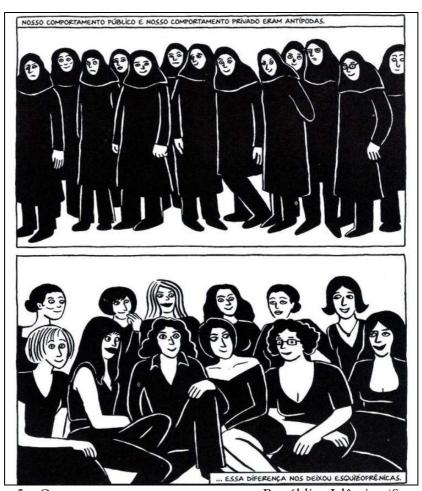


Figura 5 – O contraste entre a casa e a rua na República Islâmica (Satrapi, 2007).

Por isso, em suas memórias registra que, "Quanto mais o tempo passava, mais eu tomava consciência do contraste entre a representação oficial do meu país e a vida real das pessoas, aquela que acontecia atrás das paredes" (Satrapi, 2007).

Tomando a ignorância fingida como artimanha para tentar se livrar da 'mão de ferro' de todo esse aparato policial, Marjane afirma que o *button* fixado em sua jaqueta estampava a foto de Malcon X, quando na verdade, tinha plena consciência de que se tratava de Michael Jackson, lê-se, de um símbolo da 'decadência ocidental' que 'alfinetava' a cultura árabe islâmica. Sustentar um

ícone pop em seu corpo era, assim, uma forma de resistência, mas ela tentava dissimular sua real intenção.



Figura 6 – Falsa submissão (Satrapi, 2007).

A dissimulação também é uma tática de burlar o autoritarismo, bastante utilizada por Vladek Spielgeman em *Maus*. Em suas tentativas de fuga dos nazistas, ele se mascarava de "porco polonês" para não ser reconhecido como "rato judeu".



Figura 7 – Resistência mascarada (Spiegelman, 2005, p. 138).

A medida que o cerco aos 'indesejáveis' apertava, e as capturas de judeus tornavam-se cada vez mais frequentes, ancoradas por uma série de leis e ordens, Vladek e sua família se empenhavam em buscar esconderijos, "buracos para ratos", como os denominou Art Spiegelman. *Bunkers*, refúgios ocultos os mais variados, máscaras, eram todos formas inventivas e subterrâneas de afrontar essas decisões oficiais pró-Solução Final. São, assim, espaços de uma resistência detalhista, que não mira o enfrentamento direto com o agressor.



Figura 8 – Bunkers são esconderijos imperceptíveis a olho nu, construídos em casas, lojas, indústrias, que funcionam como abrigo para pessoas fugitivas. Muito usado, durante a Segunda Guerra Mundial, pelos judeus para se esconderem da polícia nazista (Spiegelman, 2005, p. 112).

Todavia, quando Vladek e Anja caíram na "ratoeira", ou seja, foram capturados e enviados à Auschwitz, resistir passa a ter outros significados, o essencial era manter-se de pé, pois onde escapadas, esconderijos e disfarces tornaram-se demasiadamente complicados, e "se comia o que elas [chefias e administrações voltadas para o aniquilamento de seres humanos] dava, era o bastante para morrer mais devagar" (Spiegelman, 2005, p. 209), conseguir levantar e trabalhar dia após dia, lutando permanentemente contra a coisificação, era o cúmulo da afronta.

O mercado negro é uma forma de burlar as normas estabelecidas pelas autoridades em tempos de guerra, crise e exceção, que aparece com frequência nos dois romances gráficos, em ambientes personificados por censuras, repreensões, racionamentos. Durante o conflito Irã-Iraque ou para conseguir produtos exprobrados, principalmente aqueles taxados como 'lixos ocidentais' pelo governo teocrático de Teerã; em *Maus*, o contrabando e a troca de produtos era parte fundamental da vida de Vladek, no período anterior, mas também durante sua estada no campo de concentração. Em *É isto homem?* Primo Levi

destaca a existência da figura do *Kombinator* em Auschwitz, aquele que sobrevive graças aos "jeitinhos esporádicos" (Levi, 1988, p. 91). Por vezes economiza ração e a vende para obter um alimento melhor, por outras furta algum material da fábrica e o vende em troca de comida ou outros utensílios.

Maus, que significa rato em alemão, remete já a representação antropomórfica que também toma os alemães como gatos, os poloneses como porcos, os estadunidenses como cachorros, os franceses como sapos, os ciganos como borboletas, os suíços como alces, os russos como ursos e os britânicos como peixes. E, ao fazê-lo, penso, resiste ao tipo de sentimentalismo, por vezes 'piegas', que a imagem ou representação convencional da barbárie nazista desperta. Ou, ao contrário, não suscita mais, uma vez que a nossa sensibilidade, como alerta Susan Sontag, pode ter se 'acostumado' às imagens de horror, pois elas são bombardeadas sob o nosso olhar constantemente pelos meios de comunicação de massa. Fotos e vídeos em demasia podem ter desgastado nossa percepção sobre a crueldade (Cf. Sontag, 2003). As imagens, muito divulgadas, de carcaças ossudas cabisbaixas em meio à extenuação e a matança do Lager, e de pilhas de corpos, terão perdido o poder de nos chocar? No 'mundo real', ratos são os alvos dos gatos, sem dúvida, que se empenham em pegá-los, enquanto os primeiros insistem em fugir.

Persépolis é o nome da antiga capital do Império Persa e, por si só, um título que transpira oposição, Marjane e sua família se vinculam a cultura e língua persas, que mostraram, nessa perspectiva, um vigor impressionante após tantas ondas de invasão que o território hoje conhecido como Irã sofreu ao longo da história (anunciadas na introdução feita por Daivid B, com a especificação de que sua dimensão geográfica também foi transformada nesse percurso). A família Satrapi resiste, mais especificamente, à invasão árabe. "A segunda invasão em 1400 anos! Meu sangue deu meia-volta! Estava pronta para defender meu país contra aqueles árabes que não paravam de nos agredir. Eu queria ir à Guerra [Irã-Iraque]!!" (Satrapi, 2007).

Se *Maus* e *Persépolis* representam o Nazismo/o Holocausto e a República Teocrática do Irã, evidenciando o fato de que o poder tem longos braços, acabam por mostrar que a resistência também é extremamente rizomática, retornemos pois a Foucault: se só há poder, há só resistência.

Referências Bibliográficas

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas:* reflexões sobre a origem e a expansão do Nacionalismo. Lisboa: Edições 70, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: ______. Razões práticas: sobre a teoria da ação. Campinas, SP: Papirus, 1996.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1.* Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2007.

FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

LEVI, Primo. É isto um homem? Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MCCLOUD, Scott. *Desvendando os Quadrinhos.* São Paulo: M. Books do Brasil Editora, 2005.

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

SATRAPI, Marjane. Persépolis. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCOTT, James C. Exploração normal, resistência normal. In:

_______. Weapons of the weak: everyday forms of peasant resistance.

New Haven: Yale University Press, 1995.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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

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

² Eis a possibilidade de nos referirmos não só a *Maus*, mas também a *Persépolis* como romances gráficos, ou na expressão popularizada por Will Eisner "graphic novel". Embora tenha sido Richard Kile quem originalmente usou o termo em algumas publicações dos anos 1960.

_

¹ Ver outras obras de Art Spiegelman (como *Breakdowns: Retrato do Artista Quando Jovem*, 2009 *e MetaMaus*, 2011) e de Marjane Satrapi (como *Frango com Ameixas*, 2008 e *Bordados*, 2010), perpassadas pela mesma inquietação aqui exposta: traumas, sensibilidade política e motivações artísticas atuais, defesa firme da liberdade de criação estética, crítica social contemporânea, autocompreensão, etc.