

Terror, memória e trauma em *À sombra das torres ausentes*, de Art Spiegelman

Terror, memory and trauma in Art Spiegelman's *In the shadow of no towers*

*Clóvis Mendes Gruner*¹

¹ Professor do Departamento de História da Universidade Federal do Paraná (UFPR).
Doutor em História pela UFPR. Email: clovisgruner@gmail.com

RESUMO

O objeto desse artigo é a história em quadrinhos “À sombra das torres ausentes”, de Art Spiegelman. Publicada em forma de livro em 2004, suas 10 pranchas apareceram entre 2002 e 2003, individualmente ou em conjunto, em jornais e revistas dos Estados Unidos e países da Europa. Na primeira parte, é apresentada a obra e sua trajetória no mercado editorial norte-americano, até a edição definitiva. Na sequência, são discutidas algumas das imagens produzidas por Spiegelman a partir da noção de *acontecimento sem precedentes*, do filósofo francês Jacques Derrida. Finalmente, na terceira e última parte, são analisadas duas pranchas com o intuito de pensar como a narrativa de Spiegelman produz relações com o tempo histórico e a memória traumática. Recorrendo aos conceitos de montagem e remontagem, de Georges Didi-Huberman, a intenção é mostrar como as experimentações visuais de Spiegelman criam uma singular anacronia temporal em que o presente é atravessado pelas distintas temporalidades passadas que o habitam.

PALAVRAS-CHAVE: história em quadrinhos; imagem; memória traumática; terrorismo

ABSTRACT

The object of this article is Art Spiegelman's graphic novel named "In the shadow of no towers". Published in its final form in 2004, the graphic novel contains 10 parts that appeared between 2002 and 2003, individually or together, in newspapers and magazines in the United States and European countries. The first section of this paper presents the work and its history in the North American publishing market, until the definitive edition. Next, some of the images produced by Spiegelman are discussed based on the notion of unprecedented event, by the French philosopher Jacques Derrida. Finally, two parts are analyzed in order to think about how Spiegelman's narrative produces relationships with historical time and traumatic memory. Using Georges Didi-Huberman's concepts of montage and reassembly, the intention is to show how Spiegelman's visual experiments create a unique temporal anachrony in which the present is crossed by the different past temporalities that inhabit it.

KEYWORDS: comic; image; traumatic memory; terrorism

O primeiro avião atingiu a Torre Norte do World Trade Center na manhã de 11 de setembro de 2001, quando o quadrinista Art Spiegelman e sua esposa, Françoise Mouly, editora de arte da *The New Yorker*, deixavam seu *loft* no SoHo, a 10 quarteirões do WTC, planejando votar nas primárias Democratas para prefeito de New York. Antes mesmo do segundo avião se chocar com a Torre Sul, ambos correram para a Stuyvesant High School, onde estudava a filha Nadja, de 14 anos, a apenas quatro quarteirões das Torres Gêmeas.

Eles ainda tentavam encontrá-la quando a escola, um prédio de 10 andares com mais de 3.500 alunos, ficou sem luzes e tremeu com o desabamento da Torre Sul: “Eu tinha certeza de que íamos morrer, e não tinha muita noção do que estava acontecendo”, confidenciou anos mais tarde (NY VOICE, 2003). Os três deixaram o prédio quando a segunda torre, a Norte, desmoronou atrás deles. Dali, Spiegelman, Françoise e Nadja correram para a Escola Internacional das Nações Unidas, onde o caçula, Dash, de 10 anos, estudava.

Em meio ao caos e ao desespero que tomava conta da cidade, o objetivo era garantir que todos ficassem seguros: “Eu estava disposto a sobreviver ao desastre onde quer que ele me levasse, desde que estivéssemos todos juntos como uma unidade familiar”, explicou Spiegelman em entrevista ao New York Times por ocasião do lançamento, nos Estados Unidos, de *In the shadow of no Towers* (NEW YORK TIMES, 2004). É sobre essa obra, no limite do inclassificável, que trata esse artigo.²

² Utilizo para esse artigo a edição brasileira, lançada no mesmo ano da norte americana, pela Companhia das Letras (SPIEGELMAN, 2004). Mesmo reconhecendo se tratar de uma obra de difícil classificação se tomarmos como referência os gêneros tradicionais das histórias em quadrinhos, optei por utilizar ao longo do artigo a designação de *graphic novel* e suas variações. Acho importante salientar, no entanto, que faço do termo o uso genérico comumente associado a ele ao se tratar de quadrinhos apresentados em formato de livro.

Na primeira seção, apresento a obra e sua trajetória acidentada, especialmente no mercado editorial norte-americano, até a edição definitiva, em 2004, pela prestigiosa Pantheon Books. Na sequência, discuto algumas das imagens produzidas por Spiegelman a partir da noção de *acontecimento sem precedentes*, definição do filósofo francês Jacques Derrida para os atentados de 11 de setembro de 2001. Finalmente, na terceira e última sessão, me detenho mais vagarosamente sobre a imagem da folha de rosto, depois reproduzida na terceira capa, para pensar como a narrativa de Spiegelman, espécie de *mise en abyme* gráfico, produz complexas e plurais relações com o tempo histórico. Recorrendo aos conceitos de montagem e remontagem das imagens, de Georges Didi-Huberman, a intenção é mostrar como as experimentações visuais de Art Spiegelman criam uma singular anacronia temporal em que o passado se insinua e assombra o presente como um espectro.

Um contorno sobre um fundo negro

Acontecimento que inaugura o século XXI, o atentado às Torres Gêmeas do World Trade Center, na manhã de 11 de setembro de 2001, permanece, em certa medida, incompreensível. Nossa dificuldade em compreendê-lo reside no tanto de horror que inspirou, e não apenas nas fronteiras internas norte americanas. Horror parcial e paradoxalmente, resultado da inflação de imagens produzidas e veiculadas ainda naquela fatídica manhã: em sua capacidade de produzir um novo espetáculo a cada tragédia, as novas mídias rapidamente transformaram o atentado ao WTC em uma *performance* visual de proporções hollywoodianas.

Mas para além de seu caráter espetacular e sua perspectiva midiática, é também sua dimensão catastrófica que corrobora para fazer dele uma “história quente”, na formulação de Chris Lorenz, “um passado que permanece tóxico,

contestado e divisivo em um sentido político, social, moral e – também constantemente – legal (...) um passado que não passa” (LORENZ, 2017, p. 44). Em seu breve estudo sobre o sentimento da catástrofe, Annie Le Brun assim a define:

(...) um acontecimento súbito e violento que carrega em si mesmo a força de mudar o curso das coisas. Um acontecimento que é, a um só tempo, ruptura e mudança de sentido e, por isso, pode ser tanto um começo como um fim. Em suma, um acontecimento decisivo que perturba a ordem do mundo, embora também possa levar a um outro mundo. Daí o paradoxo da constância semântica da palavra: embora por vezes contraditórios, os diferentes sentidos que ele abrange historicamente têm em comum privilegiarem o momento em que a modificação se torna evidente, o instante mesmo da quebrada da onda (LE BRUN, 2016, p. 40).

É sobre esse acontecimento catastrófico de que trata Art Spiegelman em *À sombra das torres ausentes*, uma série de 10 pranchas publicadas originalmente em 2002 em periódicos europeus e em um semanário judaico americano, o *Forward*. Relançadas na *The New Yorker* ao longo de 2003, elas foram, finalmente, editadas em livro pela Pantheon Graphic Novels, selo de quadrinhos da Penguin Random House, em fevereiro de 2004. E por que razão essa demora?

Sua trajetória foi, de fato, bastante acidentada, mesmo Spiegelman sendo, aquelas alturas, um quadrinista reconhecido e respeitado em todo o país desde, principalmente, a publicação de *Maus*, ainda hoje a única história em quadrinhos vencedora do prêmio Pulitzer. O percurso agitado se deve, de acordo com o próprio artista em seu texto de apresentação para a edição em livro, ao ambiente político que se seguiu imediatamente ao 11 de setembro. À medida que George W. Bush mobilizava aliados e afetos em sua “guerra ao terror”, recorrendo inclusive à excepcionalidade do Patriot Act, que colocava em xeque as instituições democráticas do país, os espaços para quaisquer discursos dissidentes foram drasticamente reduzidos. E isso, inclusive em

publicações de viés abertamente liberal e com as quais o artista mantinha colaborações frequentes, caso do *New York Times* e da *New York Review of Books*, além da própria *The New Yorker*.

Foi essa última, aliás, a responsável por publicar, na capa da edição de 24 de setembro de 2001, a imagem que, depois, ilustraria, em capa dura, a edição em livro: sobre um fundo todo preto, o perfil em um tom mais escuro, das Torres Gêmeas (THE NEW YORKER, 2001).³ A receptividade à abordagem de Spiegelman, no entanto, cessaria com a publicação dessa primeira ilustração. Nos meses subsequentes, os comentários políticos mais críticos plasmados em imagens, ligaram o alerta vermelho das editorias de arte, pouco dispostas a ecoar a voz dissidente das pranchas produzidas pelo quadrinista. À exceção de publicações alternativas e dos nichos de esquerda, o *mainstream* editorial juntou-se à monofonia oficial dos discursos governamentais e à “proliferação explosiva de imagens patrióticas” (SMITH, 2016, p. 150).

Em 2002, parte do material depois reunido em livro foi publicado pelo jornal alemão *Die Zeit* e em periódicos na França, Holanda, Inglaterra e Itália. Nos Estados Unidos, como mencionei antes, apenas a *Forward*, semanário judaico originalmente editado em iídiche, aceitou publicar o material.⁴ Isso até 2003, quando, paulatinamente, os ares políticos começam a mudar, com o fervor cívico arrefecendo ante a sanha vingativa da cruzada promovida pelo governo Bush. Durante 2003, algumas pranchas saem na *The New Yorker*; no outono do mesmo ano, o *New York Times* publica um perfil de Art Spiegelman junto com a

³ Em matéria publicada em 2013 ficamos sabendo que a colaboração de Françoise Mouly foi mais estreita do que supúnhamos, e do que o próprio casal decidiu, à época, revelar. O conceito da capa partiu dela, a execução foi de Spiegelman. Mas como Françoise Mouly era editora da *The New Yorker*, ambos acharam por bem creditar o material apenas a ele, para evitar algum tipo de constrangimento para a própria Mouly (THE ATLANTIC, 2013).

⁴ De acordo com Spiegelman, em texto na introdução de *A sombra das torres ausentes*, quando ele chamou a atenção do editor para o fato de que, diferente de *Maus*, aquelas páginas não teriam “muito conteúdo especificamente judeu”, ele ouviu como resposta: “Tudo bem. Você é judeu”.

prancha em que ele aparece aterrorizado pela Al-Qaeda e pelo seu próprio governo. Em setembro de 2004, a versão integral de *À sombra das Torres ausentes* é, finalmente, lançada pela Pantheon, responsável pela publicação de *Maus*, em 1986.

Não por coincidência, rapidamente surgiram comparações entre ambas. Na sua resenha à obra, publicada no *The New York Times* no mesmo mês do lançamento, o crítico David Hajdu afirma que Spiegelman “claramente vê o 11 de setembro como o seu Holocausto (ou a coisa mais próxima que sua geração terá de experiência pessoal com qualquer coisa remotamente correlativo)” (NEW YORK TIMES, 2004), e vê paralelos explícitos entre os dois eventos. Wyatt Mason, do *New Republic*, não apenas concorda, como entende que a *graphic* não é apenas um livro sobre o 11 de setembro, mas “um ensaio em quadrinhos que tenta exibir o estado de espírito fraturado de Spiegelman durante as semanas e meses que ele passou desarmado na esteira da catástrofe” (NEW REPUBLIC, 2004).

De fato, Spiegelman faz do 11 de setembro um relato bastante pessoal: em sua narrativa, seu drama e de seus familiares mais próximos se misturam a uma tentativa de analisar e compreender o impacto do ataque na vida dos americanos, mais especialmente dos nova iorquinos e suas consequências globais. Essa dupla aproximação (entre o holocausto e o atentado; entre história pessoal e história mundial) aparece no texto de apresentação de Spiegelman: “(...) fugir da nuvem tóxica que momentos antes pairava sobre a Torre Norte do World Trade Center me fez patinar na falha onde colidem História Mundial e História Pessoal – intersecção sobre a qual meus pais, sobreviventes de Auschwitz, haviam me avisado quando me ensinaram a viver sempre de malas prontas” (SPIEGELMAN, 2004). Estamos, portanto, diante de alguns dos motes fundamentais do trabalho de Spiegelman: a presença da catástrofe; a diluição das fronteiras entre o mundial e o pessoal (e que borra, igualmente, os limiares

entre história e memória); e a noção de trauma. Explorar como esses temas aparecem em *À sombra das torres ausentes* é o que pretendo no próximo tópico.

“O céu está caindo”

Não é simples a leitura de *À sombra das torres ausentes*, a começar por suas características físicas. A opção de Spiegelman e dos editores de compor seu material em pranchas de 25,5 x 35,5 cm, dimensão que se aproxima do tamanho e formato de uma folha de jornal, em papel cartonado se, de um lado, recupera os formatos das primeiras tiras em série publicadas entre o final do século XIX e início do século XX – tais como *Kinder Kids*, *Krazy Kat* e *Little Nemo*⁵ (figura 1) –, de outro exige de leitoras e leitores uma dificuldade adicional. “A excentricidade de *No Towers*”, comenta Philip Smith, “começa com a desfamiliarização produzida por sua forma material”. Ele prossegue:

As sequências de imagens são posicionadas verticalmente, horizontalmente e de cabeça para baixo e, portanto, devem ser viradas para serem lidas. (...) O tamanho do volume significa que ele não pode ser acomodado em uma estante convencional e, portanto, literalmente não pode ser colocado ao lado de outros textos sobre os eventos de 11 de setembro (...) sugerindo a aproximação a um evento que em si é pesado demais para ser facilmente acomodado por meios narrativos (SMITH, 2016, p. 159).

A *graphic novel*, além disso, rompe com características gráficas relativamente comuns às histórias em quadrinhos. Não há margens em todas as páginas e os requadros, tampouco, produzem uma divisão óbvia entre os quadros; histórias são contadas em páginas inteiras em agrupamentos com curtas sequências de imagens; outras imagens ocupam quase uma única

⁵ Em uma brincadeira bastante sutil, ele assina o quadro como *McSpiegelman*, referência e homenagem a Winsor McCay, criador de *Little Nemo*.

prancha. Há sobreposições de recursos visuais, incluindo o uso de jornais antigos, que complexificam a relação entre as figuras dispostas em uma mesma prancha.

Figura 1



(Detalhe da prancha 6)

Há eventos que escapam a qualquer possibilidade de serem imaginados antes de sua irrupção. O “infeliz século XX”, na expressão de Imré Kertesz, é repleto deles: a continuidade do colonialismo europeu em África; as duas guerras mundiais; o holocausto; as bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki; os genocídios modernos e as guerras civis, são alguns exemplos daquilo que o historiador Hayden White denominou “eventos modernistas” (WHITE, 2003, pp. 217-252). À dificuldade de imaginá-los impõem-se uma segunda, como que seu desdobramento mais imediato: como narrar eventos impensados (ou impensáveis), cuja compreensão escapa à racionalidade e, por extensão, à capacidade de organizá-los na e pela linguagem?

Os obstáculos não cessam aí. De uma perspectiva estritamente disciplinar e historiográfica, os eventos modernistas colocam a história frente ao

desafio de lidar com seu caráter ambíguo, característicos de acontecimentos traumáticos: a impossibilidade de esquecê-los, mas, igualmente, a de serem lembrados. Reside nessa ambiguidade a dificuldade não apenas de se chegar a um acordo acerca deles, mas de avaliar seu alcance, posto que estamos a falar de acontecimentos ainda não inteiramente esgotados porque, entre outras razões, não suscetíveis de serem organizados e interpretados a partir das narrativas tradicionais da história e sua herança iluminista.

Sobre esses eventos, sugere White, será preciso solicitar “técnicas de representação de algum modo diferentes daquelas desenvolvidas no auge do realismo artístico” (WHITE, 2002, p. 241) próprios às narrativas, incluso as historiográficas, do dezanove. Além disso, sobre acontecimentos como o 11 de setembro há uma hiperinflação de imagens que, transformadas em “ícones”, chamam a atenção mais para si mesmas que para a realidade a qual se referem. Elas produzem uma sensação de evanescência que tanto colabora para estreitar a possibilidade de uma narrativa “objetiva” acerca do acontecimento, como, ao não encerrarem o evento em uma temporalidade própria, distinta do presente, ofuscam a distinção entre o evento e suas evidências (PAUL, 2011, p. 132), estendendo-o ao presente. É esse choque entre temporalidades distintas, essa permanência de passados que não passam e a impossibilidade de sua elaboração, que instaura o trauma.

É também em parte esse o sentido que imprime aos acontecimentos de 2001 o filósofo francês Jacques Derrida. Em entrevista concedida a Giovanna Borradori (BORRADORI, 2003) no mês de outubro, ainda no calor dos acontecimentos, Derrida define os atentados como um *major event*, um “evento sem precedentes” (*unprecedented event*). Em francês, sua língua nativa, a expressão *fate date* designa algo que “marca uma data, uma data na história”; algo que “ocorre pela primeira e última vez” e cujo impacto é imediatamente sentido como singular, imprevisível (BORRADORI, 2003, p. 86). É próprio

desses eventos, diz, que eles suspendam nossa capacidade de compreensão. Mas em relação ao 11 de setembro, uma singularidade outra o torna ainda mais único e sem precedentes.

A raridade dos atentados ao WTC, Derrida a encontra na experiência dos sujeitos que o vivenciaram.⁶ Eles não encontram um horizonte de compreensão para o que veem e vivem. Essa impotência ante o inteiramente novo, que impede de “compreender, reconhecer, conhecer, identificar, nomear, descrever, prever”, é sua principal ferida (BORRADORI, 2003, p. 94): ao permanecer “infinito”, o terror que se instaura em 11 de setembro de 2001 compromete não apenas o presente, mas igualmente a capacidade de imaginar o devir. Em outros termos, “é o futuro que determina o inapropriado do evento, não o presente ou o passado” (BORRADORI, 2003, p. 97).⁷

Retorno a Spiegelman. Esse nem tão breve desvio teórico teve como propósito principal demonstrar o incômodo de suas imagens que, em certa medida, parecem sugerir, justamente, se não o irrepresentável do 11 de setembro, a impossibilidade de representá-lo em uma narrativa ancorada em uma, mesmo que ilusória, linearidade. Em sua análise de *À sombra das torres ausentes*, Philip Smith sugere três estratégias empregadas por Spiegelman na tessitura de seu “contradiscorso”: a experimentação formal, a caricatura

⁶ Derrida rejeita as explicações mais óbvias, tais como o uso de aviões ou mesmo o número de mortos. De acordo com ele, nada disso era novidade em 2001, em larga medida, porque passamos a segunda metade do século XX assistindo os Estados Unidos lançando bombas a partir de aviões sobre países e territórios inimigos e produzindo, a cada novo bombardeio, um número cada vez maior de mortos (BORRADORI, 2003, pp. 91-92).

⁷ Ainda que de maneira distinta, White concorda que os desdobramentos daquilo que define como “evento modernista” atingem também “as capacidades do grupo para se mover em seu presente e vislumbrar um futuro livre de seus efeitos debilitantes” (WHITE, 2003, p. 224).

editorial e a apresentação de si próprio como um “indivíduo profundamente não curado e não reabilitado” (SMITH, 2016, p. 165). É sobre essa última que pretendo me deter nesse momento.

Inscrevendo-se na tradição algo caricatural do “artista louco” que vê e fala verdades que outros não veem nem falam, “Artie”, como também é conhecido, representa a si mesmo em diferentes formas e tempos – um rato, em clara referência a *Maus* e a sua condição judaica; um jovem quadrinista underground; um pai desesperado tentando recuperar a filha em meio ao caos instaurado pelo atentado; debruçado, exausto, sobre sua escrivaninha de trabalho; exposto e vulnerável, ameaçado pela Al Qaeda e pelo governo americano, cujas figuras remetem a Bin Laden e Bush, com o sangue na espada do primeiro combinando com o vermelho da bandeira americana que o segundo carrega (figura 2).



Figura 2

(Detalhe da prancha 2)

Essas múltiplas identidades – de forma, tempo e narrativa – têm, no entanto, um objetivo comum. Independentemente de quem fala, o conteúdo do enunciado é o mesmo: na intersecção entre seus medos individuais e o terror coletivo, sua inadequação e o trauma daí decorrente reside, também, na constatação de que o atentado às Torres Gêmeas, além de uma tragédia pessoal e nacional, representa uma ruptura na “ordem do tempo” (HARTOG, 2013, p. 17), o colapso da civilização e do mundo tal como conhecido até aquela fatídica manhã (figura 3).

Figura 3



(Detalha da prancha 9)

O esforço por denunciar e evitar o esquecimento surge como uma das exigências que o artista se impõe. Ele aparece, por exemplo, na prancha em que um dos “eus” caricaturais de Spiegelman é convidado a falar em um evento televisivo. Nela, a disposição quase tradicional dos quadros – a página dividida ao meio, reproduzindo as duas torres; no interior de cada coluna, a sequência de quadros igualmente repartidos, é rompida com as sarjetas com as chamas e um avião as sobrevoando, sugerindo uma outra narrativa que se desenrola nos interstícios dessa primeira. O *layout* ironiza a intenção celebrativa, ironia reforçada com a advertência logo no primeiro quadro da página: “Nada como comemorar um evento para ajudar a esquecê-lo”.

É esse mesmo zelo com o não esquecimento, com a lembrança ativa da catástrofe e do sofrimento, que vemos em *Maus*, a mais conhecida das *graphic novels* de Spiegelman e com a qual *À sombra das torres ausentes* foi frequentemente comparada. Além das muitas referências, as semelhanças existem, claro, a começar pelo caráter testemunhal e pela dimensão traumática de ambas as narrativas. Além disso, ao ouvir e registrar as memórias paternas – como sabemos, Vladek era um sobrevivente de Auschwitz –, o próprio Spiegelman se inscreve na dimensão traumática da Shoah, uma memória da qual é herdeiro e “vítima substituta” (LACAPRA, 2004, p. 138).

Mas se o espectro da Shoah assombra as páginas de *À sombra das torres ausentes*, há diferenças expressivas entre as duas narrativas. No centro do Holocausto há o que Katalin Orbán (ORBÁN, 2007, pp. 57-89) chama de “buraco negro visual”, a contrastar com a “destruição funcionalmente visível” dos ataques ao WTC. Daí a dificuldade de Spiegelman em negociar e inserir suas imagens e seu caráter peculiarmente documental, em um contexto não de proibição, mas de saturação delas. Especialmente em se tratando do atentado às Torres Gêmeas, onde a profusão de imagens e sua repetição exaustiva, torna-o um “espetáculo de mídia global em tempo real, onde a exposição máxima, ao invés da ocultação, garante o sucesso do terror como um ato de comunicação” (ORBÁN, 2007, p. 59), essa negociação adquire um caráter significativamente distinto de *Maus*. Nesse, a preocupação era não sobregravar a obra nos escassos arquivos visuais da Shoah, apagando-os pela substituição, mas tornar-se parte deles. Em *À sombra das torres ausentes*, a preocupação é, justamente, não ser apagado e substituído por eles.

Uma das estratégias narrativas empregadas por Spiegelman para contornar essa dificuldade é, justamente, a não superação do trauma. Antes pelo contrário, o que ele oferece é uma “contra narrativa” que procura o reintroduzir em uma nova rede de significações, recusando justamente a

normalização e a naturalização do evento (VERSLUYS, 2006, pp. 980-1003; SMITH, 2016, pp. 144-183). Para Orbán, nessa escolha reside também a fragilidade da abordagem de Artie, pois a condição dessa não superação é o olhar por demais pessoal sobre o evento. Um olhar que, ao propor o seu fechamento nos quadros privados da memória e do trauma, como substitutos da narrativa historicizante e antídoto contra seu sequestro pelos discursos e instituições oficiais, acaba por enfrentar apenas parcialmente o 11 de setembro. Para ela, a “interpenetração dos discursos da memória e da história – os dois se sustentando e moderando mutuamente – pode ajudar a evitar o abandono radical da causalidade, continuidade e agência, e o falso senso de agência fornecido por uma narrativa harmonizadora” (ORBÁN, 2007, p. 85). Mas para isso seria preciso que Spiegelman superasse sua desconfiança com a história, a disciplina, e seu ceticismo com a história, o processo e acontecer vivido.

Montagem e remontagem de tempos

No dia 6 de setembro de 1901, William McKinley, 25º presidente dos Estados Unidos, foi vítima de um atentado durante uma visita à Exposição Pan-Americana na cidade de Buffalo, no estado de Nova Iorque. Levado rapidamente a um hospital e submetido à intervenção cirúrgica, não resiste a um dos ferimentos e falece no dia 14 de setembro. Apenas nove dias depois de seu falecimento, no dia 23, Leon Czolgosz, o autor dos disparos, foi julgado no tribunal estadual de Buffalo. Nascido estadunidense e de origem polonesa, Czolgosz se autoproclamava anarquista e se dizia influenciado pelas obras de Emma Goldman (que chegou a ser acusada de envolvimento no assassinato) e Alexander Berkman; defendia ainda a ação direta violenta preconizada por alguns militantes, como o italiano Gaetano Bresci, que um ano antes assassinara Umberto I, rei da Itália, em atentado semelhante. O julgamento foi breve,

apenas dois dias, e as considerações do júri duraram meia hora. Condenado e sentenciado à morte, Czolgosz foi executado na cadeira elétrica no dia 29 de outubro de 1901, na penitenciária de Auburn, onde permaneceu preso desde o atentado.

A morte de McKinley, o terceiro presidente americano assassinado em menos de quatro décadas, depois de Abraham Lincoln e James Garfield, em 1865 e 1881, respectivamente, causou comoção nacional, com ampla cobertura midiática e debates intensos sobre as motivações do crime, os vínculos políticos de Czolgosz com o anarquismo e a resposta do país ao “trauma doméstico” e ao terror (CHILDERS, 2013).⁸ Não apenas o ato em si, mas a postura do assassino no tribunal, ao proclamar-se culpado e negar arrependimento, afirmando que matar McKinley foi seu “dever” – “matei o presidente porque ele era inimigo das boas pessoas, das boas pessoas trabalhadores”, disse em sua defesa (FEDERMAN, 2010, p. 3) – vistos hoje, em perspectiva, explicitam as contradições sobre as quais se construiu a democracia liberal norte-americana.

Nos anos subsequentes a Guerra Civil e a abolição da escravidão, a elite econômica estadunidense, majoritariamente composta por homens brancos, protestantes, industriais ou financistas, forjou as condições que restringiam o acesso a direitos a praticamente quaisquer grupos ou indivíduos que não eles próprios. Ao crescimento do poder corporativo correspondeu uma igualmente crescente desigualdade econômica e social, a segregação racial, a marginalização de imigrantes e a limitação dos direitos femininos (CHILDERS, 2013, pp. 161-163; LEUCHTENBURG, 1976, pp. 23-49). Na síntese de Rogers Smith, “para afro-americanos, nativos americanos, sino-americanos e a maioria

⁸ Poucas semanas após sua execução, em novembro, é exibido pela primeira vez *Execution of Czolgosz with panorama of Auburn Prison*, produzido pela companhia de Thomas Edison e dirigido por Edwin Porter. O filme, de pouco mais de três minutos, inicia, como o título sugere, com um panorama externo da Penitenciária de Auburn para, em seguida, encenar o momento da execução, na cadeira elétrica, do assassino (GRUNER, 2017, pp. 369-390). O filme está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SOkWeCHMh0k>

dos outros homens imigrantes, e todas as mulheres, a perspectiva de que a cidadania americana seria estruturada de maneira fiel aos princípios republicanos liberais igualitários parecia, cada vez mais, uma ficção mais extravagante que qualquer fantasia algeresque de ascensão da miséria à riqueza”⁹ (SMITH *apud* CHILDERS, 2013, p. 161).

O assassinato de McKinley, mais precisamente, a reprodução de uma das notícias referentes ao atentado, a capa da edição de 11 de setembro de 1901 do *The World*, abre e encerra a *graphic* de Spiegelman. A manchete “A ferida do presidente reabriu; ligeira mudança para pior” é a folha de rosto, ou “folha de guarda”, de *À sombra das torres ausentes* (figura 4).

⁹ No original “(...) Algeresque rags-to-riche fantasy”. O autor faz menção ao escritor Horatio Alger Jr. (1832-1899), cujos romances falavam da ascensão de meninos pobres à classe média por meio de suas boas ações. A expressão idiomática “rags-to-riche” é empregada para caracterizar o tipo de enredo edificante e moralista de Alger, de ascensão ou passagem da miséria à riqueza.

Figura 4



(Folha de rosto)

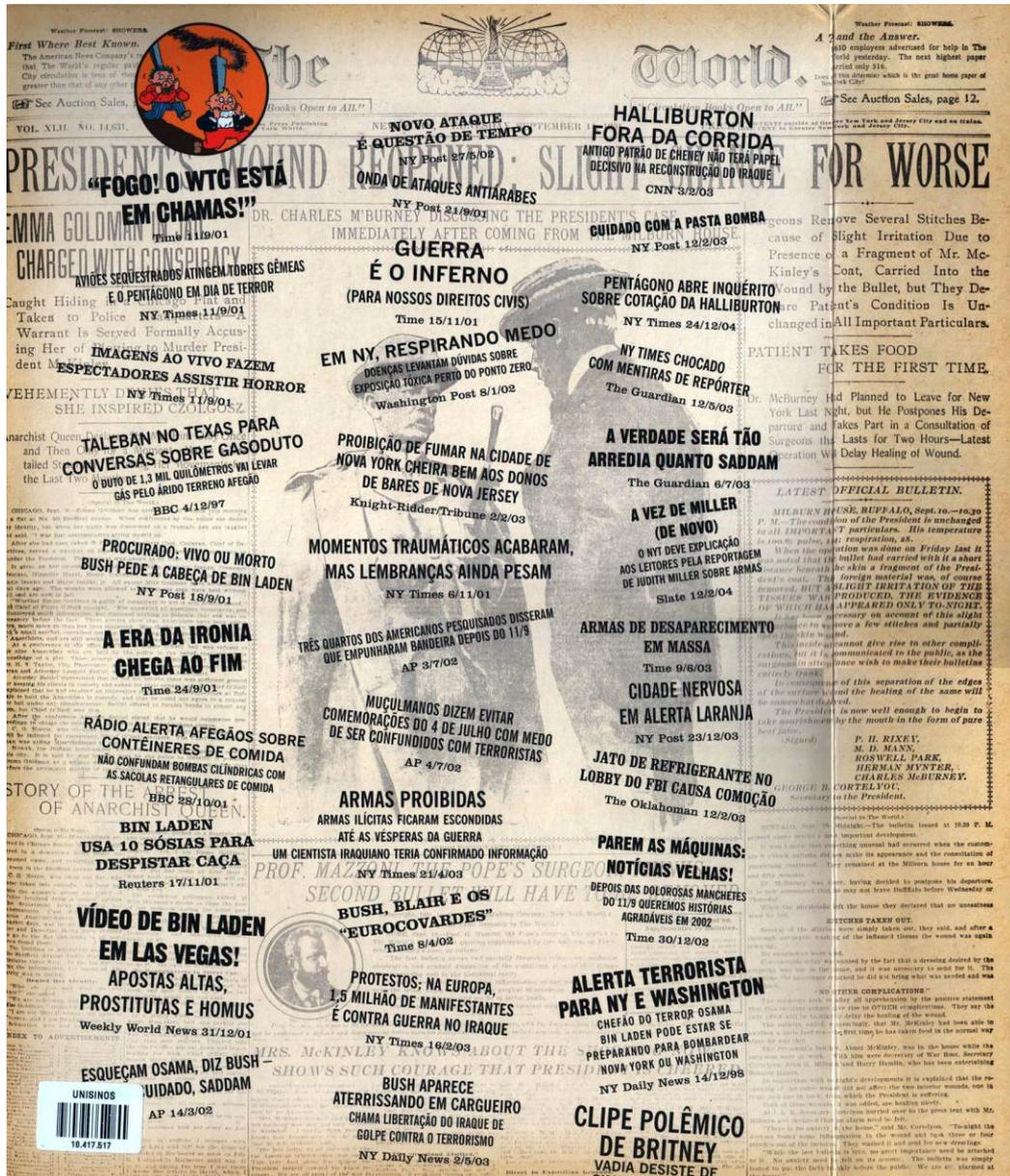
No centro da página a imagem estilizada de uma das torres já ardendo em chamas sobrepõe à tragédia passada a catástrofe coeva. A mesma manchete é reproduzida ao final do livro, encerrando-o, como sua terceira capa (figura 5) e imediatamente antes, portanto, da simbólica e sintomática contracapa, onde se

vislumbra as silhuetas de personagens em queda livre.¹⁰ Mas na segunda, o efeito de choque temporal é produzido pelo contraste entre as manchetes de 1901 – e que incluem a cobertura da prisão de Emma Goldman, a “rainha anarquista” – levemente desbotadas e o palimpsesto de recortes de notícias atuais, pelo menos uma delas, sobre o “clipe polêmico de Britney”, aparentemente não vinculada diretamente ao atentado às Torres Gêmeas. Em ambas, a sensação de deslocamento temporal é, também, tátil, porque distintas ao toque – levemente mais ásperas – em relação às demais pranchas.¹¹

¹⁰ Na linguagem editorial ambas, folha de rosto e terceira capa, funcionam como “paratextos”, na definição de Gérard Genette, “aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores e de maneira mais geral ao público” (GENETTE, 2009, p. 16). Por outro lado, em *À sombra das torres ausentes* a “folha de guarda” e a terceira capa não estão em branco nem se limitam a apresentar informações genéricas sobre a obra. Ambas integram e são parte da narrativa, ocupando inclusive lugares estratégicos nela, o de abertura e fechamento (GENETTE, 2009, pp. 27-36).

¹¹ A escolha pelo *The World* tampouco é aleatória. Fundado em 1860, o jornal se tornou uma das principais vozes do Partido Democrata nos primeiros anos do século XX até seu fechamento, em 1931. Com tiragens que alcançavam um milhão de exemplares, foi pioneiro na impressão em cores e o primeiro a lançar um suplemento onde publicava histórias em quadrinhos, ainda em 1890. Pelas suas páginas passaram personagens que se tornaram referências no desenvolvimento das narrativas gráficas, como a tirinha Hogan’s Alley, conhecida por lançar o personagem Yellow Kid, de Richard Outcault, e *The Captain and the Kids*, de Rudolph Dirks.

Figura 5



(Terceira capa)

Em sua leitura de *À sombra das torres ausentes*, Kristiaan Versluys comenta brevemente sobre a reprodução das capas, que elas indicam “figurativamente, como Spiegelman interpreta a história como uma concatenação de choques, uma série interminável de feridas que não cicatrizam e continuam apodrecendo” (VERSLUYS, 2006, p. 982). Há algo na afirmação que demanda um pouco mais de atenção. Porque não me parece tratar-se apenas disso, de

uma “concatenação de choques” ou uma “série interminável de feridas” nunca cicatrizadas e em contínua putrefação.

Sem ser equivocada, a interpretação de Versluys parece perder de vista o fato de que sua abordagem sugere, mesmo que sutilmente, se não linearidade, pelo menos uma continuidade no modo como Spiegelman concebe e, especialmente, conta a história. No lugar da ideia de uma “série interminável”, me parece que ele lida com tempos plurais e contraditórios, e que é pela desmontagem e remontagem dessas temporalidades, mais que pela simples “concatenação”, que surgem os confrontos, o choque, entre o passado e o presente (DIDI-HUBERMAN, 2015, pp. 38-50). Trata-se, portanto, de uma operação dialetizante ao fazer aparecer, pela desorganização das imagens, as contradições e descontinuidades, preservando ou produzindo os intervalos onde se situa a crítica ao passado e ao presente. Analisando o conceito de “anacronismo”, Jacques Rancière afirma que fazer aparecer as condições de historicidade de um objeto, implica uma busca constante pela inteligibilidade daquilo que é pertinente aos indivíduos em tempos e espaços historicamente determinados. Mas igualmente fundamental, diz, é “conectar essa linha de temporalidade com outras, pela multiplicidade de linhas de temporalidades presentes em *um* tempo” (RANCIÈRE, 2011, p. 47).

O historiador da arte Georges Didi-Huberman avança um pouco mais em sua definição de anacronia. Se diante de uma imagem estamos, sempre, diante do tempo, “é preciso compreender que em cada objeto histórico todos os tempos se encontram, entram em colisão, ou ainda se fundem plasticamente uns nos outros, bifurcam ou se confundem uns com os outros (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 46). Dito de outro modo, não há, no anacronismo, concordância de tempos – e nisso concordam Didi-Huberman e Rancière – pois ele, o anacronismo, contém e atravessa múltiplas temporalidades, notadamente aquela que nos é contemporânea. Essas descontinuidades, ao recusarem uma

organização causal da narrativa histórica e permitirem dispor do tempo em diferentes níveis e velocidades, autorizam releituras que aproximam e inscrevem os passados no presente, revelando conflitos e contradições não resolvidas.

Graficamente, é pela colagem, já presente em *Maus*, mas utilizada abundantemente em *À sombra das torres ausentes*, que Spiegelman produz essa temporalidade anacrônica. Colar sobre a superfície de uma obra um material alheio a ela, diz Rosalind Kraus se referindo à fotografia, produz um efeito de estranhamento em quem a vê, e por diferentes razões: aproxima dois ou mais objetos distintos; reafirma o caráter representacional do objeto ao “desrealizá-lo” e, por fim, ao retomar e transformar o antigo e o restaurar, autoriza que o espectador produza, em relação a ele, novos sentidos (KRAUS, 2002, pp. 166-168). Camila Figueiredo, por sua vez, chama a atenção para o fato de que a aproximação entre textos dessemelhantes ressalta a falta de unidade entre eles e evidencia sua inadequação (FIGUEIREDO, 2013, 129-140).

Mas se choca pelo inusitado, como Figueiredo faz questão de ressaltar, o procedimento da colagem também permite retomar, pelo fragmento, o antigo, o inserindo anacronicamente em novos contextos e o ressignificando, o que vale para leitoras e leitores, mas também, e isso é importante em se tratando de Spiegelman, para o artista. Esse processo de restauração pretérita, não implica devolver a ele qualquer sentido unívoco perdido, mas, pelo contrário, reconhecer sua opacidade e ambiguidade, resistindo, assim, à objetificação do passado, o narrando a contrapelo e evitando o risco do esquecimento.

O trabalho de restauração do passado é fundamental em situações de trauma. No caso especificamente do trabalho de Spiegelman, e isso já aparecia

em *Maus*, há um esforço narrativo que propõe, pela leitura estética, uma igualmente importante leitura ética das experiências e de acontecimentos extremos e difíceis. Ele tanto evita sua monumentalização e objetificação, como os mantém ativos no presente, não por meio da historiografia disciplinar e profissional, interessada muitas vezes no afastamento e estranhamento do passado, mas por meio da memória e da linguagem ficcional, capazes de provocar a “ilusão da presença”.

Gostaria de encerrar retornando a Hayden White, mencionado anteriormente, e às suas reflexões sobre o conceito de passado prático (WHITE, 2018, pp. 9-19) para tentar demonstrar que é justamente nessa escolha que reside a força do trabalho de Art Spiegelman. Uma das marcas distintivas entre o *passado prático* e o *passado histórico*, reside na abertura que o primeiro opera no passado, tornando-o e tomando-o como parte do presente. Não se trata de estabelecer entre eles uma relação contínua, e sim de reconhecer que o passado não apenas interessa ao presente, como permanece nele de diferentes maneiras: como conflito, como zona de disputa e de relações de força. Mas também como sonho e utopia, como possibilidade de se alargar a compreensão que temos de nós mesmos, alargamento que permite igualmente ampliar nossas possibilidades de escolhas futuras, nossos “horizontes de expectativa”.

Por isso a legitimidade – que tampouco significa paridade – conferida a outras formas narrativas que não apenas a historiografia. Por acionarem outras estratégias lexicais e de linguagem, além de conteúdos e informações mais comuns que aqueles manipulados por historiadores profissionais, elas não apenas aproximam de maneira mais eficiente os leitores presentes de temas e questões difíceis relativas ao passado, mas corroboram para efetivar a memória como uma experiência coletiva e partilhada, algo para o que Dominick LaCapra chama a atenção ao mostrar a importância do caráter performático da

linguagem dos quadrinhos na sua leitura de *Maus* (LACAPRA, 2009, pp. 161-205).

Além disso, é preciso insistir no caráter político da lembrança: quando recordamos, diz Manuel Cruz, fundamos o passado e estabelecemos aquilo que o filósofo espanhol denomina *fronteiras do tempo* (CRUZ, 2014, p. 34). E a capacidade de divisar o passado e o presente é condição imprescindível para a autodeterminação dos indivíduos, “encorajando-os a mapear suas próprias vidas e a escolherem um passado em conformidade com o futuro que eles desejam”, como afirma Herman Paul (PAUL, 2011, pp. 151-152) ao observar que a trajetória de Hayden White é tanto um projeto teórico como ético.

Reside aí o caráter prático do passado tal como figurado em obras como *À sombra das torres ausentes*. Frente a elas, e ao passado que delas emerge, mais que a compreensão empírica e teorizante que pergunta acerca da verdade contida nas coisas, há o incômodo e necessário exercício de se interrogar sobre o que precisamos fazer para que a barbárie não se repita, e como viver com a lembrança ativa da tragédia, politizando-a, condição para evitar sua reincidência.

REFERÊNCIAS

SITES

The uncredited collaboration behind The New Yorker’s iconic 9/11 cover. The Atlantic. September 9, 2013.

<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/09/the-uncredited-collaboration-behind-em-the-new-yorker-em-s-iconic-9-11-cover/279563/>

MASON, Wyatt. **The holes in his head.** New Republic, September, 27, 2004.

<https://newrepublic.com/article/67797/the-holes-his-head>

HAJDU, David. **In the Shadow of no Towers: homeland insecurity**. New York Times, September, 12, 2004.

http://www.nytimes.com/2004/09/12/books/review/in-the-shadow-of-no-towers-homeland-insecurity.html?_r=0

A comic-book response to 9/11 and its aftermath. New York Times. August.7, 2004.

<https://www.nytimes.com/2004/08/07/books/a-comic-book-response-to-9-11-and-its-aftermath.html>

Interview with Art Spiegelman – NY Voices – 2004

<https://www.thirteen.org/nyvoices/transcripts/spiegelman.html>

Cover. The New Yorker. September, 24, 2001.

<https://www.newyorker.com/magazine/2001/09/24>

BIBLIOGRÁFICAS

BORRADORI, Giovanna (ed.) **Philosophy in a time of terror: dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derrida**. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003.

CHILDERS, Jay P. The democratic balance: President McKinley's assassination as domestic trauma. **Quarterly Journal of Speech**, v. 99, n. 2, p. 156-179, 2013.

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00335630.2013.775701>

CRUZ, Manuel. **Adiós, história, adiós: el abandono del pasado en el mundo actual**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

FEDERMAN, Cary. **The Life of an Unknown Assassin: Leon Czolgosz and the Death of William McKinley**. *Crime, Histoire & Sociétés/Crime, History & Societies*, v. 14, n. 2, p. 85-106, 2010.

<https://journals.openedition.org/chs/1192>

FIGUEIREDO, Camila. **A colagem em Maus e à Sombra das Torres Ausentes, de Art Spiegelman**. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 23, n. 3, p. 129-140, 2013.

<https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18560>

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GRUNER, Clóvis. **Quando as histórias ainda não eram faladas: o primeiro cinema e as narrativas visuais do passado**. In.: BENTIVOGLIO, Julio; TOZZI, Verónica (orgs.). *Do passado histórico ao passado prático: 40 anos de Meta-história*. Vitória: Milfontes, 2017.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

LACAPRA, Dominick. **História y memoria después de Auschwitz**. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.

LACAPRA, Dominick. **History in transit: experience, identity, critical theory**. Ithaca and London: Cornell University Press, 2004.

LE BRUN, Annie. **O sentimento de catástrofe: entre o real e o imaginário**. São Paulo: Iluminaras, 2016.

LEUCHTENBURG, William E. **O século inacabado: a América desde 1900**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1976.

LORENZ, Chris. **É preciso três para dançar um tango: estabelecendo uma linha entre os passados prático e histórico**. In.: BENTIVOGLIO, Julio; TOZZI, Verónica (orgs.). *Do passado histórico ao passado prático: 40 anos de Meta-história*. Vitória: Milfontes, 2017.

ORBÁN, Katalin. **Trauma and Visuality: Art Spiegelman's Maus and In the Shadow of No Towers**. *Representations*, v. 97, n. 1, p. 57-89, 2007.
<https://online.ucpress.edu/representations/article-abstract/97/1/57/95740>

PAUL, Herman. **Hayden White**. Cambridge: Polity Press, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **O conceito de anacronismo e a verdade do historiador**. In.: SALOMON, Marlon (org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó: Argos, 2011.

SMITH, Philip. **Reading Art Spiegelman**. New York: Routledge, 2016.

SPIEGELMAN, Art. **A sombra das torres ausentes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VERSLUYS, Kristiaan. **Art Spiegelman's In the Shadow of No Towers: 9-11 and the Representation of Trauma**. *MFS Modern Fiction Studies*, v. 52, n. 4, p. 980-1003, 2006. <https://muse.jhu.edu/pub/1/article/209140>

WHITE, Hayden. **O passado prático**. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 20, n. 37, jul-dez. 2018.

WHITE, Hayden. **El texto histórico como artefacto literario**. Buenos Aires: Paidós, 2003.

Recebido em Maio de 2023.

Aprovado em Junho de 2023.