

IMAGENS DO HOLOCAUSTO NA LITERATURA INFANTIL

HOLOCAUST IMAGES IN CHILDREN'S LITERATURE

*Danielle Cristina Mendes Pereira Ramos*¹

RESUMO

Fumaça, de Antón Fortes, é um livro ilustrado infantil sobre a temática do Holocausto. Em torno de relações entre textos visuais e verbais e do conceito de Pós-Memória, este artigo busca compreender diálogos da obra com a memória histórica e a arte, a partir do uso de estratégias de montagem. Em vista dessas abordagens estarem presentes na obra “Collected Visions”, da artista plástica Lorie Novak, faremos também uma breve análise comparativa, com o escopo de analisar convergências e especificidades no que toca à leitura simbólica, pela via da pós-memória, da experiência do trauma no livro infantil e na obra de Novak. Além disso, discutiremos o tratamento de temas considerados como tabus na literatura infantil, a partir da reflexão sobre o próprio conceito de literatura infantil, em seus processos de produção e recepção.

Palavras-chave: Livro ilustrado; Pós-Memória; Holocausto; Literatura Infantil.

1 Mestre em Literatura Brasileira (2001) e Doutora em Literatura Comparada (2006) pela Universidade Federal Fluminense. Participa dos Grupos de Pesquisa Linguagem & Sociedade (FFP/UERJ-CNPq) e LAPLI (Laboratório de Pesquisa e Extensão em Literatura e Imagem). É professora Adjunta I da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com atuação na Faculdade de Letras, no Setor de Estudos Literários do Departamento de Letras/Libras. Leciona na graduação, em turmas regulares e de formação de professores (PARFOR). Na pós-graduação, na UFRJ, é professora do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, no curso de Especialização em Literatura Infantil e Juvenil, e do curso de Especialização Libras: ensino, tradução e interpretação. Integra os projetos de extensão Imagens em diálogos (EBA/UFRJ) e Imagens Surdas (FL/UFRJ), sendo coordenadora deste. É professora colaboradora do curso de Especialização em Acessibilidade Cultural (FM/UFRJ) e do programa de Mestrado Profissional em Educação Bilíngue do Departamento de Ensino Superior do Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES). Atualmente, na Faculdade de Letras da UFRJ, é substituta eventual da Chefia do Departamento de Letras-Libras e da coordenação do curso de especialização em Literatura Infantil e Juvenil, além de membro do Colegiado de Extensão e do Núcleo Docente Estruturante do curso de Bacharelado em Letras-Libras. Atualmente, desenvolve pesquisa de Pós-Doutorado sobre literatura e letramentos de alunos surdos na FFLCH/USP, sob orientação da Professora Doutora Walkyria Monte-Mór.



ABSTRACT

Fumaça, by Antón Fortes, is a children's picture book about Holocaust. Exploring relations between visual and verbal texts and the concept of Post-Memory, this article aims to understand how **Smoke** dialogues with historical memory and art, through strategies of montage. Given that these approaches are present in the work "Collected Visions", by the artist Lorie Novak, we will also make a brief comparative analysis, with the scope of analyzing convergences and specificities regarding the symbolic reading, through post-memory, of trauma's experience in this picture book and in Novak's work. Also, the work with themes considered as taboo in the field of children's literature will be discussed, through reflections about children's literature as a concept, in their production and reception process.

Keywords: Picture book; Post memory; Holocaust; Children's literature.

Fumaça (2011, com primeira edição em 2009), escrito pelo espanhol Antón Fortes e ilustrado por Joanna Concejo, ancora jogos semióticos constituídos pelos diálogos entre imagens visuais e verbais, através do prisma das representações literárias da experiência de trauma, e figura simbolicamente experiências radicais de crise, em uma narrativa voltada para o público infantil.

Apontam-se, diante desse quadro, discussões tanto sobre os lugares do mal na chamada literatura infantil, quanto sobre o seu potencial de articular esteticamente elementos do que Hirsch (2012) considera como pós-memória, isto é, como aspectos de uma memória que não advém da experiência vivida por uma geração, mas da anterior a esta, e que, contudo, a impacta profundamente. Desse modo, pretendemos estabelecer uma leitura crítica da obra de Fortes, pensando, ainda, seus vasos comunicantes com uma dupla via imagética, ligada aos elementos de produção de Pós-Memória: os textos visuais derivados do repertório da arte surrealista e as fotografias pertinentes ao Holocausto, que acabaram por se tornar referências presentes no imaginário ligado ao discurso histórico, biográfico e ficcional, referente ao trauma provocado pela violência nazista, eles também presentes no trabalho da artista plástica americana Lorie Novak, com o qual traçaremos uma breve leitura comparativa.

Portanto, partiremos de uma proposição de análise de uma obra literária recomendada para a leitura infantil, já que sua editora recomenda *Fumaça* para leitores a partir de nove anos. Com isso, não estamos afirmando a simplicidade do livro; ao contrário, rejeitamos a ideia de compreendê-lo como um objeto menor ou de fácil apreensão. Fazemos, aqui, uma provocação: afirmar que *Fumaça* é um objeto estético complexo, na condição de livro ilustrado, cujas imagens visuais permitem uma leitura para além da ingenuidade que as percebe como mero recurso demonstrativo, em relação ao texto escrito, ou inseridas aleatoriamente na obra.

Quando a consideramos como livro ilustrado, usamos aqui a conceituação de Sophie Van der Linden, teórica que o percebe como aquele no qual "a imagem é espacialmente preponderante em relação ao texto, que aliás pode estar ausente. A narrativa se faz de maneira articulada entre texto e imagens" (VAN DER LINDEN, 2011, p. 24). Embora *Fumaça* não

possa ser considerado apenas como um livro de narrativas visuais, uma vez que nele o texto possui uma presença importante, podemos tomá-lo como um livro ilustrado pelo fato de ser tecido na articulação potente entre a escrita e a imagem visual. A importância das ilustrações nos jogos de organização dos sentidos textuais afasta a obra da condição da categoria que Van Der Linden conceitua como livros com ilustração, nos quais o texto escrito seria «especialmente predominante e autônomo do ponto de vista do sentido» (VAN DER LINDEN, 2011, p. 24).

Ao propormos a leitura de um livro que apresenta uma narrativa de trauma, com uma arquitetura literária sofisticada, podemos provocar a dúvida sobre a validade e o porquê da presença de uma temática tão brutal, com construção estética complexa, em obra voltada para crianças. Essa discussão é polêmica, porque põe em xeque percepções elaboradas e partilhadas pela *doxa* sobre a literatura infantil e, conseqüentemente, sobre a ideia de infância, que, obviamente, não é natural, mas construída historicamente e atrelada a contextos sociais e culturais diversos. Portanto, quando falamos em uma literatura para crianças, devemos problematizar a noção de infância a ela conexas. Sobre isso, cabe propor três pontos para reflexão.

O primeiro é a superação da ideia de que a literatura infantil circunscreve-se à mera condição de objeto propedêutico, com moralidade óbvia e conteúdo didático a comunicar. Embora desde o século XX tenha se reconhecido a obra literária infantil como um objeto de arte, para além de funções estritamente pedagógicas, ainda é necessário propor a discussão sobre o caráter estético da literatura infantil. Cabe, aqui, lembrá-la, antes de tudo, como literatura, uma finalidade sem fim, para usarmos a expressão de Kant (1974), isto é, manifestação que transcende qualquer pragmatismo, cuja existência autojustifica-se.

O segundo ponto refere-se à relação entre o grau de complexidade do livro infantil e a apreensão do público-leitor para o qual se volta - de modo geral, obviamente, uma vez que as práticas de recepção de leitura jamais serão de todo homogêneas. A ideia de que a obra infantil exige uma linguagem simplificada, à beira do *tatibitati*, ou de que prescinde de qualidade, por ser algo de menor valor se comparado à literatura adulta, funda-se em uma percepção que desqualifica a produção literária infantil e a vê, erroneamente, como um campo da literatura que não exige rigor teórico-crítico. Percebida como inferior, a produção acadêmica em literatura infantil tende a ser rechaçada pela universidade, o que denota questões de poder, como compreendido por Peter Hunt, para quem é necessário:

adotar o conceito óbvio de que “literatura” é a escrita autorizada e priorizada por uma minoria influente. A noção de “cânone” ou “corrente principal” é uma construção social. Esse “cânone” tem sido influenciado pelas universidades e, para que a literatura infantil aceda a essa condição privilegiada, deve se tornar parte da estrutura de poder ou essa estrutura precisa mudar (HUNT, 2010, p.87-88).

Do mesmo modo, Hunt percebe que o fato de a criança ter uma abordagem de leitura extremamente diferente do adulto não justifica a defesa ou a tolerância da presença de uma

linguagem literária simplificada na obra infantil, que limite o potencial reflexivo de seu leitor implícito. Embora as crianças inscrevam-se em horizontes de expectativas diversos do universo leitor adulto, não dominando estratégias e códigos de leitura acessíveis a ele, elas são capazes de criar modos de compreensão e de fruição para obras literárias elaboradas de modo complexo, uma vez que

as crianças são leitores em desenvolvimento; sua abordagem da vida e do texto brota de um conjunto de padrões culturais diferentes dos padrões dos leitores adultos, um conjunto que pode estar em oposição à oralidade, ou talvez baseado nela. Então, as crianças realmente “possuem” os textos no sentido de que os significados que produzem são seus e privados, talvez até mais do que os adultos. (HUNT, 2010, p.135).

Por fim, o terceiro ponto aponta para a seleção de temas na literatura infantil. Ao considerarmos a obra literária infantil como um objeto estético, cabe compreender que tão importante quanto o tema escolhido é o modo como ele será tratado artisticamente. A literatura infantil de qualidade permite à criança o exercício da experiência sensível através do pacto ficcional estabelecido com a obra e a leva a pensar questões relevantes, julgando-a como um ser com potencial criativo e reflexivo. Daí, podemos derivar a necessidade de inserir na literatura infantil temáticas que tangenciem questões que tendem a ser consideradas pela *doxa* como restritas ao universo adulto - como a morte, a violência, o mal, a guerra e a doença. Como dissemos, as percepções e discursos sobre a literatura infantil não se desvinculam dos ligados aos conceitos de infância.

A negação da abordagem de temas difíceis como os elencados nas obras literárias infantis vincula-se a uma concepção de criança que emerge no Iluminismo e a vê como ser universalmente ingênuo e puro. Se hoje tende-se a conceber a ideia de criança a partir de uma clave narcisista, esta percepção não vai de encontro à idealização de uma infância pura, antes a recupera - por este ângulo, Jeanne Gagnebin remete-se ao *Emílio* de Rousseau e sua visão educativa, que ainda nos impactaria: “dos sofrimentos de Emílio crescido, apaixonado e infeliz até nossa relutância em passar da infância feliz para a resignação da vida adulta e do trabalho, o caminho é reto” (GAGNEBIN, 1997, p. 179).

A experiência narcísica pós-moderna alimenta-se da percepção iluminista da infância como tempo de plenitude e projeta a imagem da criança no domínio do recalque: “a lembrança da infância não é idealização, mas, sim, realização do possível esquecido ou recalçado. A experiência da infância é a experiência daquilo que poderia ter sido diferente, isto é, releitura crítica do presente da vida adulta” (GAGNEBIN, 1997, p. 179). Portanto, o cerceamento temático na literatura infantil vincula-se a concepções problemáticas de infância, a um desejo de preservação que se sustenta na imagem narcísica, muitas vezes. É nesse sentido que podemos concordar com Hunt, quando afirma:

Não julgo sensato conceber a criança como uma criatura frágil e inocente, sempre necessitada de controle e facilidades. É lamentável que ela ainda seja vista como ser incompleto, incapaz de compartilhar sua experiência de vida com os adultos. A ideia de que certos assuntos devem ser evitados por não pertencer ao universo infantil representa uma concepção de infância antiquada e abstrata. Num certo sentido, os livros para criança funcionam como uma preparação para a vida que ela terá pela frente. Se eles não fizerem menção às questões e dificuldades do mundo real, de alguma maneira estarão sendo desonestos com esse leitor. (HUNT, 2010, p.60-61).

Apontamos, pois, a premência de rechaçarmos a concepção da obra infantil como menor, sem valor e limitada, visão muitas vezes endossada por conta de sua tendência a apresentar-se como híbrida, isto é, conformada a partir de processos de interação entre texto escrito e texto visual. Com isso, sinalizamos para uma relação entre uma tendência de desvalorização da literatura infantil, a partir de juízos de valor que compreendem o seu caráter híbrido e intersemiótico como um fator deletério. Tais juízos partem de uma noção específica e cerrada do objeto literário, circunscrevendo-o ao domínio da linguagem escrita.

Na contramão de tal noção, os estudos de semiótica social postulam novos olhares para o conceito de texto, expandindo-o para além do modo escrito. Nesse sentido, Kress (2003) indica as mudanças radicais que sobrevieram a partir da virada do século XX para o século XXI e a maneira como deslocaram o paradigma de texto, antes ocupado de modo preponderante pelo livro e pela escrita e agora pela tela e pela imagem. A compreensão da ilustração como texto implica em conceber o texto visual como passível de literariedade, como elemento que gera reflexão e estranhamento, suspendendo o automatismo receptivo e abrindo-se para o espanto e o exercício do pensamento, como espaço com sintaxe própria, para além de qualquer crença em uma leitura fácil ou natural.

Discussões sobre as relações entre texto e imagem remontam à Antiguidade, com as conhecidas expressões de Horácio - *Ut pictura, poesis* (como a pintura, a poesia) - e de Simônides de Ceos - “a pintura é poesia muda; e a poesia pintura que fala”. Ambas convergiam para a concepção de poesia e de pintura como artes irmãs, com estruturas homólogas, o que veio a ser desconstruído no século XVIII pelo filósofo G. Lessing, em seu *Laocoonte*. O ponto central da reflexão teórica de Lessing era demonstrar a autonomia estrutural entre as artes espaciais e as artes temporais, delimitando as suas especificidades e as categorizando a partir de estruturas excludentes.

Na segunda metade do século XIX, os poetas franceses simbolistas, em especial Rimbaud, Mallarmé e Apollinaire, nas suas propostas poéticas, transformaram a produção lírica ao romperem com a sua estrutura tradicional. Essa ruptura recuperava o diálogo entre visualidade e palavra escrita interdito por Lessing, ao passo em que se propunha uma poética que assumia o espaço da página como arena de experimentação estética, na qual a palavra poética dispersa

retomava as teias de significação que reuniam palavra e imagem como elementos de composição textual de um jogo híbrido, retomado com força pelas vanguardas literárias do começo do século XX e, mais tarde, pela poesia concreta brasileira.

Se avançarmos no diálogo entre palavra e imagem, podemos vê-lo potente em obras contemporâneas, como em *Minha mãe morrendo e O menino mentindo* (2001) de Valêncio Xavier, e, mais recentemente, por exemplo, em *O grifo de Abdera* (2015), de Lourenço Mutarelli, e *Fisiologia da Idade* (2016), de Ricardo Lísias, em meio a narrativas que circulam em torno dos temas da autoficção e da memória, em um universo narrativo de dispersão e fragilidade.

No que concerne à visão sobre a literatura infantil, o adjetivo impacta sobremaneira o substantivo, e a condição predominantemente híbrida entre palavra e imagem em suas obras tende a ser vista como um elemento de facilitação em um objeto estético de menor valia. Essa concepção não se sustenta, ao compreendermos que nas obras de literatura infantil a imagem não se constitui como elemento periférico ou, sempre, de mera reiteração dos significados do texto.

Nesse sentido, cabe ressaltar como fundamental a leitura reflexiva e analítica da obra infantil, concebendo-a como um objeto estético que integra o visual à palavra escrita, de modo a analisar as múltiplas formas pelas quais as produções de semioses são organizadas, em relações dialógicas entre o visual e o verbal inscritas em um espectro amplo, que podem abarcar conexões de redundância, de complementaridade, de oposição. Não obstante, cremos que ao considerar o livro ilustrado infantil um objeto estético, apontamos a presença de uma poiese da imagem complexa, que demanda um olhar de recepção não limitado à leitura do texto e da imagem. É preciso, para a leitura crítica estética da obra, considerar também seus elementos paratextuais, enquadramentos, formatos, disposições das imagens e suas interações – ou dispersões – entre si e em relação ao texto escrito (VAN DER LINDEN, 2011).

Diante dessa premissa, analisar o livro *Fumaça* (2011) significa pensá-lo com o devido rigor teórico-crítico, como livro ilustrado - para retomar a conceituação cunhada por Van Der Linden - no qual a expectativa tecida tradicionalmente no que concerne ao teor de um livro infantil é dissolvida, por tratar a obra do período histórico do Holocausto, através de um foco narrativo autodiegético infantil, sem poupar o leitor do horror e da crueldade. A presença de um narrador-protagonista criança é uma estratégia recorrentemente usada em narrativas de literatura Infantil que abordam temas violentos e sombrios. Ao construir a narrativa a partir do olhar do menino, o texto tende a suavizar não o tema, mas a sua apresentação pela personagem, que compreende o mundo representado no universo ficcional em um diapasão diverso do adulto, criando uma relação de empatia com um eventual leitor que partilhe de uma ótica não-adulta.

Pautaremos nossa leitura também no conceito de *Pós-Memória*, cunhado por Marianne Hirsch (2012), a partir de seus estudos sobre narrativa, fotografias e memória, pensando como a obra infantil construirá representações simbólicas de experiências de crises e de traumas.

A Pós-Memória faz referência às relações e laços que uma “*generation after*” bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before”² (HIRSCH, 2012, p. 4), sendo estas “experiências” construtos criativos tecidos por narrativas e imagens. Falar em pós-memória significa abordar os modos pelos quais as experiências de trauma entrecruzam as esferas coletiva e subjetiva, em temporalidades distintas que convergem para um caleidoscópio de memórias, pela partilha da experiência da geração anterior, reatualizada e reinterpretada pelos que a herdaram, em um processo de vivência simbólica radical, capaz de, por vezes, levar o sujeito descendente a ter dificuldade de discernir simbolicamente entre as suas experiências concretas e as vividas pela outra geração, ainda que ele compreenda essa distinção, em um domínio lógico.

Pensar a pós-memória no discurso do Holocausto significa abarcar o legado de uma memória traumática que transcende o território específico de um povo, uma vez que a experiência do mal e do horror deve dizer respeito a toda a humanidade. Refletir criticamente sobre o extermínio humano, feito em nome de uma racionalidade perversa, alimentada pela ideologia de ódio, é fundamental, especialmente no momento em que vivemos, quando se assiste à ascensão dos discursos monofônicos extremistas, embalados pela violência e por soluções que parecem fáceis para problemas complexos, fundamentadas por posições de exclusão que desvalorizam a vida humana e desrespeitam as diferenças que residem em sua pluralidade.

Os ecos do Holocausto estendem-se de forma rizomática na contemporaneidade, sendo seminais na produção de discursos de ódio contra as minorias - gays, mulheres, índios, negros, deficientes e refugiados, por exemplo. A obsessão violenta pelo domínio de uma verdade absoluta e pela exclusão de toda alteridade que a confronte - concreta ou simbolicamente - lança sua teia em nosso cotidiano. Urge discutir o Holocausto e indagar sobre os modos de permanência de seus traços nos dias de hoje.

Essa discussão abarca a produção literária voltada para o público infantil. Como matéria criativa, o debate sobre o Nazismo e o Holocausto semeia reflexões sobre a morte, a injustiça, a violência e as políticas de exceção. No mundo contemporâneo, as crianças já se veem diante de tais situações e produzem sentidos e reflexões que podem ser organizadas e adensadas, a partir de eventos e de práticas literárias. No mais, importa pensar o livro literário infantil como um objeto estético capaz de produzir imagens relacionadas ao tratamento da memória histórica, recuperando traços de um passado e de suas reverberações³.

2 Uma “geração posterior mantém com o trauma pessoal, coletivo e cultural das gerações que a precederam” (tradução nossa).

3 Sobre a recepção infantil de *Fumaça* ver *Challenging and controversial picturebooks* (2015), de Janet Evans, do qual destacamos o seguinte depoimento de uma leitora de 11 anos, sobre sua experiência de leitura da obra: “now I have read the book again I have a lump in my throat. On the first page of the story I now understand why the soldiers look like ravens because the symbol of death is a raven. The mums and the children are in different queues to the men because the men have to go for war and the mums and the children go to the concentration camp. When I read books about concentration camps

Uma produção não pouco expressiva de livros ilustrados infantis contempla tais questões, das quais destacamos *A história de Erika* (2015), de Ruth Vander Zee e ilustrado por Roberto Innocenti; *Rose Blanche* (1987), de Christophe Gallaz, também ilustrado por Roberto Innocenti; e *The Little Boy Star* (2003), de Rachel Hausfater-Douïeb, ilustrado por Olivier Latyk. Como parte também do rol dos livros de literatura infantil voltados para o contexto da II Guerra Mundial, do Nazismo e do Holocausto, *Fumaça* afasta-se das expectativas tecidas pelo senso comum sobre o que se espera de um livro para crianças, ao contar a experiência de um menino judeu em um campo de concentração, desde a sua chegada até o momento de sua morte. Trata de um processo de passagem, de um gradiente de extremos: da presença humana ao seu aniquilamento, à fumaça.

Logo, *Fumaça* fala literariamente sobre o mal histórico, ainda que reinventado pela criatividade do autor em um mundo ficcional. A narrativa é tanto mais tocante quanto mais se conferem identidades às vítimas que morreram nos campos de concentração, atribuindo rostos às estatísticas, e sentimentos e subjetividades, via ficção. Por outro lado, as personagens (exceto Vadio, o menino cigano) não tem nomes, mas funções: a mãe, o pai, os músicos, os soldados... Essa é uma estratégia significativa, pois cria uma dimensão de universalidade, enlaçando as vivências ficcionais das personagens em pontes provocadoras de empatia com o público-leitor.

Como dissemos, a opção por um narrador autodiegético infantil que conduz a sua narrativa a partir de um olhar limitado, porque ignorante e ingênuo no que toca às suas experiências, arvora-se como estratégia de arrefecimento da apresentação crua do tema. Outro ponto que se conjuga a essa limitação vem a ser a predominância do emprego do tempo verbal no presente do indicativo: a personagem apresenta os fatos conforme estes vão se desenrolando. Simbolicamente, essa estratégia também revela a suspensão do desejo e da esperança, em um tempo de sobrevivência mínima.

Para um adulto, a escolha do foco narrativo infantil poderia realçar as contradições entre a condição vulnerável e inocente da criança e a extrema maldade e injustiça que a liquidará, em nome de um extermínio “limpo» e “racional”, que literalmente evapora quaisquer resquícios de humanidade. Para uma criança, entretanto, a tendência é que este olhar limitado do narrador se conjugue a uma abordagem não inferior, mas diferente da do adulto, uma vez que aquela não

they always make me disturbed. I think it is cruel that the people that manage the concentration camps tell lies about the shower, and then “gas-shower” the people. I cannot empathise with the characters but I do feel really sorry for them. The challenge for me is that they don’t tell you much about the story and the cover doesn’t link in” (EVANS, 2015, p. XL). / “Agora que reli o livro, fiquei com um nó em minha garganta. Agora entendo que na primeira página da história os soldados parecem corvos porque o símbolo da morte é um corvo. As mães e as crianças estão em filas diferentes dos homens, porque os homens precisam ir para a guerra e as mães e as crianças ao campo de concentração. Quando leio livros sobre campos de concentração, eles sempre me perturbam. Penso que é cruel que as pessoas responsáveis pelos campos de concentração mintam sobre o chuveiro e então enviem as pessoas para o chuveiro à gás. Eu não consigo me reconhecer nas personagens, mas eu realmente lamento muito por eles. O desafio para mim é que eles não contam muito sobre a história e a capa do livro não se liga a ela” (tradução nossa).

domina determinados códigos da escrita e informações que poderiam conduzir a tessitura de significados no processo de leitura deste.

Como livro ilustrado, *Fumaça* nos exige que o pensemos como uma composição estética produzida pelas interações intersemióticas derivadas da linguagem verbal e da linguagem visual. Com riqueza, os diálogos entre palavra e imagem visual na obra são produzidos em processos de fricções múltiplas, ora se complementando, ora se contrapondo ou acrescentando elementos, embora, de modo predominante, as ilustrações postulem sentidos simbólicos que aludem para a perversidade do contexto em que a personagem está inserida, em confronto com o texto, orientado pela capacidade de entendimento do narrador infantil, que apreende a realidade do campo de concentração por um olhar lúdico, embora sofrido.

A relação dialética entre texto e imagem nos leva a entender *Fumaça* como livro ilustrado, na conceituação de Van Der Linden (2011). De forma mais específica, podemos compreendê-lo dentro da categoria de *concreteness complement album* - livro com imagens concretamente complementares (HIDALGO-RODRÍGUEZ, 2015), isto seja, como um livro ilustrado no qual texto verbal e texto visual se complementam, porém com a ilustração concretizando com mais força a organização de seus sentidos. Ou seja, embora o texto verbal e o texto visual estejam presentes na mesma obra e narrem a mesma história, à narrativa do menino protagonista são acrescentados os sentidos produzidos pelas imagens.

O texto visual evidencia a fragilidade da percepção infantil, ao confrontar sua abordagem ingênua sobre os acontecimentos da narrativa a imagens que mostram a sua crueza. Tal categoria aproxima-se do que Nikolajeva e Scott (2011) entendem como *contraponto*, a saber, a heterogeneidade na construção de sentidos entre palavra e imagem, ocorrida quando oferecem tanto informações alternativas quanto contraditórias. Desse modo, a leitura de mundo do narrador protagonista e seus lapsos de percepção são evidenciados por imagens líricas, porém agressivas, agressividade presente na própria escolha dos traços de composição, com linhas bem definidas e a quase ausência de cores vivas, e predominância do preto e branco, além do sépia.

O uso das imagens em preto e branco e sépia revelam um duplo indiciamento. Primeiro, a imagem da fumaça, que batiza a obra e está presente na contracapa (imagem 1). Os tons esmaecidos predominantes na narrativa estabelecem uma relação de contiguidade ao duplo sentido que o signo da fumaça implementa: embora derivada do aniquilamento, apresenta-se e marca de modo áporo a presença do que já não sobrevive. Em segundo lugar, no início da obra, o emprego dessas cores instaura a referência às fotografias de um álbum antigo, com alguns espaços vazios e folhas de papel de seda semi-levantadas. A imagem do álbum de fotos (imagem 2) vai ao encontro do signo da fumaça no duplo movimento de presença-ausência, à presença daquilo que já foi, como o noema do “isto-foi” (BARTHES, 2006, p. 91). Como lembra Hirsch,

Holocaust photographs connect past and present through the “having-been-there” of the photographic image. They are messengers from a horrific time that is not distant enough⁴ (HIRSCH, 2012, p. 102).

O álbum de fotos e a fumaça na obra são representações literárias, referências de referências, mas também apontam, pela chave da literatura, para o que não está distante o suficiente. Alinham-se como índices. A inserção da imagem do álbum de fotos no início e no fim da narrativa marca-a simbolicamente como parte deste álbum, e aponta para o papel fundamental da literatura nos processos de pós-memória.

Para Gunther Kress and Theo van Leeuwen (1996, p.163 a 165) a presença em uma imagem de cores similares às usadas nas fotografias geraria o adensamento de seu realismo. No caso de *Fumaça*, todavia, parece-nos que não há, com a utilização de tal recurso, a produção monolítica de um efeito realista, e sim uma busca por evidenciar jogos meta-artísticos.

Afirmamos isso pois, na obra, o álbum de fotografias é uma imagem plural. Como dito, há que se considerar que a imagem do álbum é colocada no verso da capa do livro, antes de sua primeira página, e é desenhada como se houvesse retratos em falta e estivesse envolta por uma página de papel de seda, levemente puxada, imagem também reproduzida na contracapa, no fim da obra, em um ciclo a apontar a sua persistência. Se como signo o álbum de fotos abre-se para o sentido histórico, de registro, para a revelação de fragmentos de cotidianos subjetivos, mostrando famílias felizes e abastadas, ele também situa-se no domínio de um desejo de resgate pela via imaginativa, com fotografias que apenas se insinuam, como estilhaços de uma memória que se apresenta, e, no entanto, não se revela por inteiro. É preciso levantar o seu véu para inventá-la, pois nela também cabe a criação.

O começo e o fim do livro entremeado pelas páginas do álbum de fotos a ponto de ter as suas páginas de papel de seda levantadas nos orienta a pensá-lo como um espaço produtor de imagens de memória, como instrumento contra o esquecimento do mal. Trata-se de uma história dentro de outra história, essa narrativa posta propositalmente entre as páginas do álbum de fotos. Assim, a trajetória das personagens não se apagaria no perverso caminho da condição humana à fumaça; pela memória reinventada via literatura, poderíamos recuperar a condição humana, a partir do momento em que simbolicamente as imagens de *Fumaça* propõem uma história não somente contada, mas partilhada - pois o leitor também precisa, de modo ativo, virar essa página de seda.

Narrar, como nos lembra Todorov, “é igual a viver” (TODOROV, 2003, p. 105). Na obra, as cores das fotografias transferem-se para as páginas, suas palavras e desenhos, convertidos em instrumentos de testemunhos na contradição de afirmar a vida ao falar da morte. Em tons esmaecidos e com toques sutis de cor, as imagens geralmente se dispersam em páginas duplas,

4 “Fotografias do Holocausto conectam passado e presente através do “esteve lá” da imagem fotográfica. Elas são mensageiras de um tempo horrível que não está suficientemente distante” (tradução nossa).

que também cumprem a função de limite, distinguindo sentidos de separação, como na cena ilustrada em página dupla que mostra a dispersão da família- o pai é representado na primeira página e a mãe e o menino na segunda.

Na abertura da narrativa verbal, a primeira página dupla (imagem 3) expõe a contradição entre o pensamento infantil, que apenas intui a mudança em sua vida (“O trem leva muitos vagões/não é como o que tomávamos para ir à praia...Os soldados vigiam”), e a gravidade da situação metaforizada na ilustração: corvos imensos sobrevoam a estação, com rostos idênticos e sem expressão. A imagem é mostrada de cima, como um plano geral, na linguagem cinematográfica, e demonstra a inferioridade do grupo a embarcar e a sua indistinção, como uma massa amorfa. A vigília dos corvos aponta não somente para o controle, mas também para uma situação iminente de morte.

O jogo de contraste entre os sentidos presentes na visão do narrador autodiegético infantil e os elaborados pelas imagens visuais permeia a narrativa; à fala alienada infantil opõe-se a imagem dos corpos vilipendiados e do ambiente violento. À visão do alojamento no campo de concentração como o que o menino percebe ser uma “casa” opõe-se a imagem de corpos sofridos e amontoados no mesmo espaço. E o próprio texto verbal também apresenta elementos que contrapõem a realidade brutal do campo à percepção lúdica infantil, como a imagem de barquinhos de papel no balde pesado, derrubado por Vadio. Em um jogo de inversões, a imagem do papel é retomada na cena em que os dois meninos estão a caminho da câmara de gás. Dois bonecos de papel aparecem jogados no chão. O brinquedo de papel vira simbolicamente do avesso, e no lugar do barco, promessa de deslocamento, ainda que limitada pelo espaço físico do balde, instaura-se a impotência infantil, objetificada, reduzida a números, à fumaça. É intensa na obra a presença de imagens que reificam a figura humana, representando-a como idêntica e inexpressiva, como um objeto, a se confundir, por exemplo, com batatas, como ocorre em uma representação metonímica das cabeças de Vadio e do narrador (imagem 4).

Próximo ao fim do livro, essas imagens metonímicas proliferam, conectando a fragmentação da vida à fragmentação da imagem humana. A representação da exposição do menino aos assassinatos públicos nazistas mescla figuras de corpos sem cabeça e roupas vazias presas em redes a desenhos mais realistas de músicos. O uso perverso da arte pelo nazismo, no caso a música, a serviço da barbárie é simbolizado na obra literária em imagens surrealistas (imagem 5), que também aparecem em outros momentos, organizados em uma distribuição aproximada à técnica da montagem, que retomaremos abaixo. Na obra, a estratégia da montagem reorganiza imagens que remetem às fotografias, aos desenhos, com traços infantis e adultos, em aproximações tanto ao fantástico quanto a elementos mais realistas. Há o convite a uma reflexão, catalisada pela narrativa ficcional em sua releitura da memória histórica, na tentativa de compor, via imaginação, histórias silenciadas pelo horror nazista que encontra o seu par na metáfora das fotos arrancadas ao álbum de fotografias. A estratégia da montagem emerge par e passo na organização do texto visual e no apelo à reconstrução de imagens de memória e mescla

imagens surreais a outras que dialogam com a representação realista.

Sobre a estratégia artística da montagem, Didi-Huberman, em *Quando as imagens tomam posição* (2017), afirma:

não se mostra, não se expõe a questão da montagem. Não se mostra, não se expõe, senão por meio do dispor: não as coisas em si mesmas - porque dispor as coisas é fazer com elas um quadro ou um simples catálogo-, mas suas diferenças, seus choques mútuos, suas confrontações, seus conflitos (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 79).

Quando sinalizamos para um método de montagem presente em *Fumaça* é a esse sentido de dispor as fraturas e as contradições que nos referimos.

Pela via da pós-memória e pela estratégia de montagem, *Fumaça* apresenta elementos dialógicos com a obra “Collected Visions” (imagem 6), de Lorie Novak. Trata-se de uma obra interativa, um mosaico que dispõe fotografias e histórias de mais de 300 pessoas, com o fito de compreender como as fotos de família conformam aspectos da memória. Novak usa também as próprias fotos de família, e cria interferências nas imagens, no intuito de elaborar caminhos para entender a relação entre as dimensões subjetivas e coletivas da memória, e as expõe em instalações. Se *Fumaça* dialoga com a representação da fotografia, “Collected Visions” vale-se da matéria fotográfica para recriá-la em um domínio que a evidencia como sensível ao desejo e à manipulação. Vemos três pontos possíveis de contato entre a arte de Novak e *Fumaça*.

O primeiro diz respeito à recusa de ambas as obras ao realismo simplista e à qualquer possibilidade de apreensão tranquila do real. Assume-se nas obras a condição ficcional, e a memória como instância que a abarca.

O segundo refere-se ao fato de que se posicionam na contramão de muitas abordagens ficcionais sobre o Holocausto. Obras que representam ficcionalmente o Holocausto - como as já aqui referidas por nós ou como a conhecida e premiada *graphic novel* americana *Maus* (1991), de Art Spiegelman - retomam imagens em comum inscritas no imaginário sobre as vivências nos campos de concentração e partilhadas amplamente pela geração dos descendentes das vítimas, assim como pelo cinema e pela mídia em geral. *Fumaça* e “Collected Visions” abandonam tais imagens e optam pela tática da montagem em suas figurações simbólicas da experiência do Holocausto, dialogando com elementos da poética surrealista, e organizando novas representações capazes de desestabilizar lugares comuns e percepções automáticas.

E, como terceiro ponto, podemos apontar a presença da incompletude como objeto de potência. Em *Fumaça*, o paradoxo da presença das fotos ausentes alinha a representação e impacta o jogo ficcional. Por esse caminho, Hirsch aponta na obra de Novak um fazer artístico com poder para tornar visíveis os aspectos das fotografias de família que, mesmo inconscientemente, seriam negados (HIRSCH, 2012).

Nessa medida, a obra de Novak funde elementos de fotos de família à natureza, expondo as fraturas de relações construídas culturalmente e naturalizadas. Dentro dela, destacamos “Night and Fog” (Noite e Névoa). A ideia de uma memória turva, mergulhada no escuro da noite e na névoa aproxima-se do signo da fumaça, aludindo à representação da nebulosidade da memória e à aniquilação da humanidade, em consonância às ilustrações de Concejo no livro, especialmente na imagem da capa (imagem 8), que mostra o protagonista representado como um ser híbrido, meio árvore, meio criança, e sobretudo na primeira imagem do livro, que representa a figura esmaecida do menino fundida ao espaço de um clarão na floresta (imagem 9).

Para Hirsch, “projecting photographs onto trees enable us to see memory as constructed, as cultural rather than natural⁵” (2012, p. 122). Portanto, ao usar o recurso da projeção e fusão de imagens humanas em árvores, as fotografias de Novak e as ilustrações de Concejo em *Fumaça* evidenciam o caráter imaginativo também presente na elaboração das memórias e legitimam, pela *poiese*, a organização de imagens que re-significam aspectos das vivências de trauma coletivo. Cabe aqui a referência a imagens fotográficas que sobreviveram ao tempo do Holocausto e imagens produzidas pela geração posterior, que as reelaboraram e as re-situaram, através de diferentes percepções e linguagens.

Em “Collected Visions”, de Novak, as fotos de família esgarçam o seu lugar e função de origem e os extrapola, ingressando em um domínio surreal e se transformando em visões de sonhos e pesadelos. De maneira similar, em *Fumaça* os rostos do passado feliz e perdido do menino-narrador se dispersam e competem, em seus sonhos, com o “dragão de língua preta”, uma metáfora - inconsciente por parte do menino - da câmara de gás, apresentada a ele pelo olhar afetuoso e desesperado da mãe como um lugar - a casa da chaminé - no qual os meninos entram “e vão direto para o céu”, o que gera uma ambiguidade irônica na narrativa, que antecipa o destino trágico do filho, já anunciado no processo de reificação a que estão submetidos.

A figura humana é retomada e integrada, fora do olhar metonímico, na última imagem do livro. Nela, Vadio e o menino estão nus e de mãos dadas, no escuro da câmara de gás. A amizade e a inocência resgatam um lastro possível de humanidade diante da violência trágica. O silêncio da câmara é também o do final da narrativa, e ele se instaura como uma provocação. À suspensão do tempo trágico na narrativa segue, na sequência das páginas, a imagem do álbum de fotos com sua incompletude: o espaço vazio, a foto impossível - a que testemunha não os bons momentos, mas o mal. A ficção, em sua potência criativa, aponta esse silêncio e, assim, o significa. No fim da obra, ainda a provocar o leitor, surge a folha de seda semi-levantada: continuar a desvelá-la, a pensar os laivos das memórias, eis o convite do livro.

5 “Projetar fotografias em árvores nos habilita a ver a memória como construída, como mais cultural do que natural” (tradução nossa).

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2017.
- EVANS, Janet. **Challenging and controversial picturebook** - creative and critical responses to visual texts. London; New York: Routledge, 2015.
- FORTES, Antón. Ilustrações de Joanna Concejo. **Fumaça**. Curitiba: Positivo, 2011.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Infância e Pensamento. *In: Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- HIDALGO-RODRÍGUEZ, M. C. The interaction between text and image in picture books. Analysis of story books published in Spain today. **The International Journal of Visual Design**, 9, 1-14, 2015.
- HIRSCH, Marianne. **The generation of post-memory** - gender and culture. New York: Columbia University Press, 2012.
- HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- KANT, Immanuel. Analítica do Belo. *In: Crítica da Razão Pura e outros textos filosóficos*. São Paulo: Abril Cultural, 1974
- KRESS, Gunther. **Literacy in the new media age**. London: Routledge, 2003.
- _____ & VAN LEEUWEN. **Reading images: the grammar of visual design**. London; New York: Routledge, 2006.
- NIKOLAJEVA, Maria & SCOTT, Carole. **Livro Ilustrado: Palavras e Imagens**. Cosac Naify: São Paulo, 2011.
- NOVAK, Lorie. Collected Visions. Disponível em: <http://www.collectedvisions.net>. Acesso em 02 abr 2017.
- TODOROV, Tzvetan. Os Homens-Narrativas. *In: Poética da Prosa*. São Paulo, Martins Fontes, 2003.
- VAN DER LINDEN, Sophie. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ANEXOS



Imagem 1



Imagem 2



Imagem 3

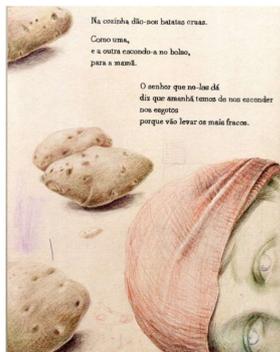


Imagem 4

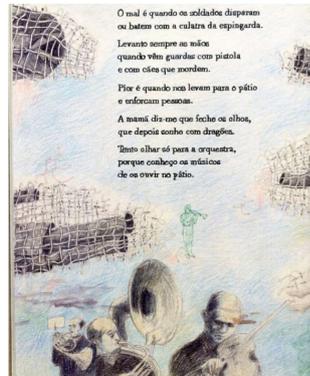


Imagem 5



Imagem 6



Imagem 7

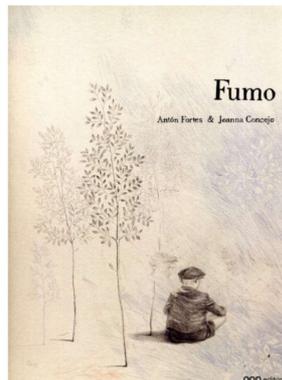


Imagem 8⁵



Imagem 9

6 A imagem é a da capa original, em língua espanhola. A edição brasileira a replicou.