



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI
CAMPUS SENADOR HELVÍDIO NUNES DE BARROS – CSHNB
LICENCIATURA PLENA EM HISTÓRIA

RICARDO FERNANDO CAVALCANTE

**O JAPÃO DURANTE E APÓS A GUERRA: os Mangás e Animes como
a autobiografia na sociedade contemporânea**

PICOS-PI

2013

RICARDO FERNANDO CAVALCANTE

**O JAPÃO DURANTE E APÓS A GUERRA: os Mangás e Animes como
a autobiografia na sociedade contemporânea**

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura Plena em História, do Campus Senador Helvídio Nunes de Barros, da Universidade Federal do Piauí, como requisito necessário para obtenção do grau de Licenciado em História.

Orientador: Prof. Ms. Francisco Gleison da Costa Monteiro

PICOS, PI

2013

Eu, **Ricardo Fernando Cavalcante**, abaixo identificado(a) como autor(a), autorizo a biblioteca da Universidade Federal do Piauí a divulgar, gratuitamente, sem ressarcimento de direitos autorais, o texto integral da publicação abaixo discriminada, de minha autoria, em seu site, em formato PDF, para fins de leitura e/ou impressão, a partir da data de hoje.

Picos-PI 25 de setembro de 2013.

Ricardo Fernando Cavalcante
Assinatura

FICHA CATALOGRÁFICA
Serviço de Processamento Técnico da Universidade Federal do Piauí
Biblioteca José Albano de Macêdo

C376j Cavalcante, Ricardo Fernando.
O Japão durante e após a Guerra: os mangás e animes como a autobiografia na sociedade contemporânea / Ricardo Fernando Cavalcante. – 2013.
CD-ROM : il; 4 ¾ pol. (76 p.)

Monografia(Licenciatura Plena em História) – Universidade Federal do Piauí. Picos-PI, 2013.
Orientador(A): Prof. Msc. Francisco Gleison da Costa Monteiro

1. Mangás. 2. Animes. 3. Memória. 4. Guerra I. Título.

CDD 952

RICARDO FERNANDO CAVALCANTE

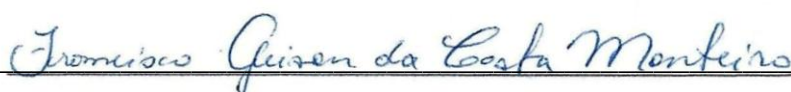
**O JAPÃO DURANTE E APÓS A GUERRA: os Mangás e Animes como
a autobiografia na sociedade contemporânea**

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura Plena em História, do Campus Senador Helvídio Nunes de Barros, da Universidade Federal do Piauí, como requisito necessário para obtenção do grau de Licenciado em História.

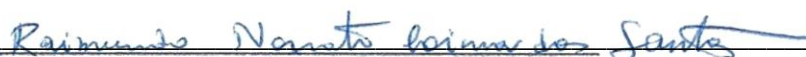
Orientador: Prof. Ms. Francisco Gleison da Costa Monteiro

Data da Aprovação: 17 / 09 / 2013

BANCA EXAMINADORA



Prof. Ms. Francisco Gleison da Costa Monteiro / UFPI – CSHNB
(Orientador)



Prof. Ms. Raimundo Nonato Lima dos Santos / UFPI – CSHNB
(Examinador)



Prof. Ms. Naudiney de Castro Gonçalves / UFPI – CSHNB
(Examinador)

“Por que os vagalumes têm que morrer tão cedo?”

Túmulo dos Vagalumes

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar quero agradecer a Deus por me manter de pé todos os dias, quando eu pensava que não iria resistir a tanto sono durante esta pesquisa, agradeço por Ele sempre estar presente em minha vida. Agradeço também a Nossa Senhora, pois graças a ela nunca me senti desamparado e sempre tive esperanças.

Agradeço aos meus pais Fernando e Maria por toda a paciência que tiveram quando a minha chegava ao limite. Agradeço a minha irmã Níciana por sempre me apoiar. Aos meus sobrinhos Elson Jr. e Jorge Henrique, por sempre me fazer voltar a ser criança quando estão por perto. Não posso jamais deixar de agradecer a minha noiva Olívia Sousa, sem a ajuda dela eu nunca teria conseguido terminar à tempo, a crença dela em mim me fez acreditar que eu conseguiria. Obrigado também a minha a minha vó Mãezinha por sempre se preocupar comigo.

Agradeço a todos os amigos que tive a dádiva de conhecer durante o curso e em especial quero agradecer a meus eternos amigos e irmãos Danilo Gonçalves, Diego Bezerra e Jefferson Bispo, nossa amizade será eterna! Como sempre digo: vocês são os amigos de infância que eu conheci depois de adulto.

Deixo aqui meu agradecimento ao meu orientador Francisco Gleison por toda a paciência que teve comigo, sem sua ajuda jamais teria ido a lugar algum nesta pesquisa. Um exemplo de profissional no qual me espelharei sempre. Quero deixar minha gratidão também a todo o corpo docente que compõe o curso de história da UFPI/CSHNB, vocês são exemplos de profissionalismo e competência.

Agradeço aos meus amigos Paulo Bezerra, Geane Lisboa, Simone Luiza e a todos os meus amigos que contribuíram direta e indiretamente para que eu alcançasse essa vitória. Suas amizades são indispensáveis, inclusive você Gabriel!

Agradeço também a todos os animes que assisti, em especial aos Cavaleiros do Zodíaco, aquelas lições de toda tarde na Manchete moldaram meu caráter.

E, por último, mas não menos importante agradeço ao meu avô Antônio Joaquim Severiano (in memoriam), por todo incentivo aos meus estudos. Sei que o senhor estaria orgulhoso neste momento.

Muito obrigado a todos! Sayonara bye bye!

RESUMO

O presente trabalho, “**O JAPÃO DURANTE E APÓS A GUERRA: os Mangás e Animes como a autobiografia na sociedade contemporânea**”, busca mostrar a relevância da arte sequencial como fontes históricas viáveis. Através da pesquisa e da análise estabeleci os mangás e os animes como transmissores de ideologias e de testemunhos históricos, mostrando assim o potencial das fontes estudadas a partir da bibliografia neste trabalho referenciada. As obras analisadas visam recriar a partir de outra perspectiva a história da sociedade japonesa durante e após a Segunda Guerra Mundial, retratando os fatos a partir das memórias contidas nas obras autobiográficas de sobreviventes. Para desenvolver este estudo foi realizada uma discussão sobre as memórias envolvidas nestas fontes, demonstrando como o discurso oficial, forjado a partir de uma memória elitista, sobrepujou as versões individuais, as quais ganharam vozes a partir dos mangás e do anime os quais são fontes neste trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: Mangá; Anime; Memória; Guerra.

ABSTRACT

The present work, "**JAPAN DURING AND AFTER THE WAR: The Manga and Anime as autobiography in contemporary society**", seeks to show the relevance of sequential art as historical sources viable. Through research and analysis established the manga and the anime as transmitters of ideologies and historical testimonies, thus showing the potential of the sources studied from literature referenced in this work. The works aim to recreate analyzed from another perspective the history of Japanese society during and after the Second World War, portraying the facts from the memories contained in the autobiographical works survivors. To develop this study was conducted a discussion about the memories involved in these sources, demonstrating how the official discourse, forged from a memory elitist, overcame the individual versions, which won voices from the manga and anime which are sources this job.

KEYWORDS: Manga, Anime, Memory; War.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Capa de 300 de Esparta	20
Figura 02 – Capa de X-men.....	20
Figura 03 – Capa de Palestina – Na Faixa de Gaza.....	20
Figura 04 – Capa de Batman- O Cavaleiro das Trevas.....	21
Figura 05 – Capa de Watchmen.....	21
Figura 06 – Capa de V de Vingança.....	21
Figura 07 – Capa do DVD japonês do filme Túmulo dos Vagalumes.....	22
Figura 08 – Capa Brasileira do mangá Gén – Pés descalços.....	22
Figura 09 – Pintura egípcia.....	23
Figura 10 – Maus – A história de um sobrevivente.....	28
Figura 11 – Norakuro.....	28
Figura 12 – Chôjûgiga.....	31
Figura 13 – Osamu Tezuka.....	36
Figura 14 – Prêmio Tezuka.....	36
Figura 15 – A invasão de Okinawa.....	44
Figura 16 – Daikichi Nakaoka se rebela contra a guerra.....	54
Figura 17 – Cidade de Kobe após o bombardeio.....	57
Figura 18 – Muitos japoneses preferiam o suicídio a ter de se entregar.....	58
Figura 19 – Localização de Hiroshima e Kobe.....	59
Figura 20 – Vítimas reais da bomba atômica de Hiroshima.....	60
Figura 21 – Gen e as vítimas da explosão.....	61
Figura 22 – General MacArthur desembarca em Tóquio.....	63
Figura 23 – Modelo de escola militarista.....	67
Figura 24 – Seita segura o corpo de Setsuko.....	71

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 OS QUADRINHOS E O MANGÁ COMO FONTES HISTÓRICAS	15
1.1 A arte sequencial como fonte histórica.....	16
1.2 A arte sequencial e o discurso histórico.....	22
1.3 Uma breve história do mangá e do anime: das origens a explosão no ocidente	30
2 A LINGUAGEM DA MEMÓRIA NOS MANGÁS E ANIMES AUTOBIOGRÁFICOS	38
2.1 A construção da memória oficial: A subjugação como base de sua criação	39
2.2 A memória coletiva que não representa a todos	47
3 A GUERRA E O PÓS-GUERRA NO JAPÃO: A TRAGÉDIA E AS DIFICULDADES DE UMA SOCIEDADE ARRASADA	52
3.1 A sociedade japonesa da guerra: situação, conflito e necessidades.....	53
3.2 Os jovens: O antes e o depois da guerra. Uma batalha em prol da superação	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS	72
REFERÊNCIAS.....	73

INTRODUÇÃO

O interesse pela pesquisa surgiu através das discussões que tive com meus colegas de classe sobre os mangás e animes aos quais assistíamos. Muitas dessas obras já trazem em seu meio uma conotação histórica cultural do povo japonês junto a uma linguagem própria do estilo. Essa linguagem por sua vez vem enchendo os olhos de jovens e adultos ao longo dos anos, proporcionando assim, que a conotação infantil há muito atribuída às artes sequenciais seja rompida junto com o preconceito enfrentado nos meios acadêmicos.

Partindo deste interesse e um prévio conhecimento sobre algumas obras, iniciei uma pesquisa acerca da abrangência dos mangás no que diz respeito à produção historiográfica. Os resultados que obtive foram muito empolgantes, pois o salto de produção de monografias, artigos, teses e afins vem crescendo a cada ano exponencialmente. Isso me ajudou a escolher o tema que será debatido neste trabalho, mostrando assim que era realmente viável e necessário este trabalho, pois, através dele espero romper paradigmas elevando os estudos desenvolvidos no campus Senador Helvídio Nunes de Barros para outro nível de pesquisa e fontes, evidenciando que é possível, graças às evoluções nas formas de comunicação e acesso às fontes, romper as barreiras territoriais e culturais que outrora poderiam impedir este tipo de pesquisa.

Apesar de em um primeiro momento as distâncias culturais e históricas assustarem e quase ocasionarem na desistência do tema, a grande gama de informações e trabalhos acadêmicos de qualidade já existentes auxiliaram na decisão de que realmente a pesquisa era possível, apesar das dificuldades que encontraria enquanto a estivesse elaborando. A carência de um estudo mais específico sobre a Ásia, e especialmente o Japão, durante toda vida estudantil (e isso inclui desde os anos de ensino fundamental até a universidade) aguçaram a curiosidade histórica para saber como havia sido o período mais infernal da história das guerras, pela visão das primeiras vítimas das armas nucleares.

Anseio que este trabalho seja uma forma de inovar o estudo do período não só para o campus ou para a cidade de Picos, mas também para São João da Canabrava, cidade na qual resido. O estudo da história da Segunda Guerra Mundial

no ensino fundamental e médio é de extrema carência de versões, contando ainda apenas a versão dos vencedores, minimizando os vencidos e os ataques nucleares juntamente com seus efeitos apenas a um ou outro box nos livros didáticos.

As fontes utilizadas por este estudo foram mangás e animes, especificamente o mangá “Gen – pés descalços” e o anime “Túmulo dos Vagalumes”, os quais são obras de verdadeiros sobreviventes das catástrofes que afetaram o Japão durante a Segunda Guerra Mundial. Essas fontes constituem verdadeiros monumentos pacifistas e denunciam de forma explícita os horrores sofridos pela população japonesa durante o fim da Segunda Guerra Mundial e no início do pós-guerra, pois se tratam de obras forjadas a partir das memórias de seus autores.

Analisar estas fontes foi uma experiência de certa forma prazerosa. Através da leitura dos mangás, e ao assistir o filme em anime, pode-se ter uma imagem de como se deu o período através da análise e comparações com obras que retratam o mesmo momento histórico. A partir do campo de visão da memória inicia-se a montagem das situações expostas nas fontes, contrastando-as com as relatadas na bibliografia estudada. As fontes por si só expressam de uma forma rica detalhes de acontecimentos por outro campo de visão. A mim competiu, portanto, extrair destes relatos iconográficos a memória inserida nessas obras, e contrastá-las ao material bibliográfico.

Ao examinar as obras com um olhar histórico-cultural, pode-se perceber o quanto a subjetividade da emoção dos autores nos faz repensar a história por outro ângulo outrora não analisado. Com essa perspectiva, pode-se buscar a fundo o que ocorreu para a população a qual sofreu perdas irreparáveis, e graças aos discursos oficiais tiveram suas memórias enterradas vivas pela memória oficial.

As dificuldades ao longo da pesquisa e da análise foram sendo vencidas graças ao excelente material teórico disponibilizado pelo orientador Prof. Ms. Francisco Gleison da Costa Monteiro. Graças a esse material, a análise das obras foi realizada com qualidade, afastando assim os caminhos que se cruzam com a história graças a multidisciplinaridade que as fontes podem abranger, pois em diversos momentos os devaneios que afastavam o sentido histórico surgiram

durante a pesquisa, porém, com a análise junto a bibliografia a visão de historiador era retomada.

A bibliografia utilizada vai desde obras que defendem o uso de novas fontes para a história, passando por uma bibliografia completa sobre a origem da arte sequencial na história, e especificamente no Japão, como transmissora da ideologia religiosa até sua nomeação com o termo “mangá” e ascensão no ocidente, terminando por uma análise a cerca da memória com teóricos que discutem o tema e ajudam a compreender as memórias contidas nas fontes.

Os principais autores utilizados na obra foram Marc Bloch, o qual desenvolve a nova maneira de se ver a história, quebrando paradigmas e rompendo com o positivismo que ainda se sobressaia na análise histórica. Scott MacCloud, que através de sua série de estudos sobre a arte sequencial, busca a fundo as suas origens e sua ligação com a história da humanidade. O autor Marcos A. Silva, que defende e problematiza a dificuldade do campo historiográfico em aceitar as artes visuais como áreas de estudos em sua obra. Não distante disto, também o autor Waldomiro Vergueiro defende os mangás como fontes viáveis no meio acadêmico.

Para discutir a história do mangá foi analisada a autora Sonia B. Luyten e os autores Alfons Moliné e Paul Gravett, os quais recriam a história desta arte através dos séculos, junto com sua transmissão cultural e até mesmo militarista durante sua evolução. Para situar a história dos animes junto aos mangás foi imprescindível o estudo da autora Cristiane Sato, que recria das origens a ascensão a história dessa vertente da arte sequencial japonesa.

Foi de extrema importância as obras de Jacques Le Goff e Michel Pollack, os quais teorizam sobre a memória e seus esquecimentos, dando o sustentáculo necessário para o entendimento das fontes, as quais utilizam a memória para traçar suas autobiografias. O autor Yoshikuni Igarashi, que teoriza sobre a memória dos corpos sociais japoneses no mesmo período histórico em que estão situadas as fontes, também constituiu de extrema importância para poder traçar um paralelo entre o período e as obras analisadas, servindo assim de ligação entre a memória histórica e a contida na arte sequencial.

Para recriar o período em que estão situadas as fontes, foi utilizado o autor Max Hastings, que através de sua obra nos mostra o período de toda a Segunda Guerra Mundial, utilizando relatos e documentos históricos para recriá-lo. Desta forma esta obra foi contrastada junto às fontes utilizadas nesse trabalho que são as autobiografias de Keiji Nakazawa e Akiyuki Nosaka. Estas por sua vez, através da memória de seus autores recriam o período em que se passava a sociedade japonesa e suas dificuldades como jovens.

Através deste trabalho pude descobrir como os fatos ocorridos durante o segundo embate mundial afetou, direta e indiretamente, a vida da população retratada nas fontes, principalmente os jovens japoneses. Outro ponto descoberto foi que o militarismo havia se tornando ideologia no Japão desde a década de 1930, motivando um processo contínuo, que visava criar uma sociedade de apoio a essas ideias. Isso abrangeu de forma significativa a produção dos mangás e animes no Japão que passaram a apoiar essa ideologia, cessando apenas após o fim do conflito mundial.

No capítulo I, **“Os quadrinhos e o mangá como fontes históricas”** há busca em analisar o papel das artes sequenciais como fontes históricas legítimas, tanto quanto os documentos oficiais, podendo até mesmo ser mais reveladoras. Neste capítulo é desmistificado o preconceito a elas imposto e a sua eficiência ao longo dos séculos como transmissora real de informações sobre as mais diversas culturas no mundo. Por fim é traçado uma linha que vai desde a criação da arte sequencial japonesa, como transmissora de ideologias antes mesmo de ganhar o termo “mangá”, até os dias atuais.

No capítulo II, **“A linguagem da memória nos mangás e animes autobiográficos”**, procura-se traçar um paralelo entre as fontes analisadas e as memórias nelas contidas as teorias empregadas pelos historiadores da memória Le Goff, Pollack e Igarashi, mostrando assim como se deu o silêncio dessas memórias por anos e o rompimento do silêncio dos autores das fontes e seu grito que objetiva externar sua versão da história junto com suas experiências sofridas no período da guerra e do pós-guerra. Busca-se também analisar como se deu a construção da

memória oficial pelo governo japonês junto aos americanos¹, e como essa foi aceita pela população japonesa a fim de esquecer as lembranças do período.

No capítulo III, **“A guerra e o pós-guerra no Japão: a tragédia e as dificuldades de uma sociedade arrasada”**, através da ótica das fontes e alternando com a obra de Max Hastings sobre o período é mostrado como se deu o embate entre o Japão e as Tropas Aliadas, como este afetou diretamente o povo japonês durante o período de guerra e como estas obras recontam acontecimentos reais pela ótica da memória de seus autores. Outro ponto analisado foi a juventude japonesa do período, suas dificuldades, sofrimentos e obrigações para com o país.

Este trabalho, **“O Japão durante e após a guerra: os mangás e animes como a autobiografia na sociedade contemporânea”**, apresenta uma possibilidade pouco explorada de fonte historiográfica, e uma forma diferente de compreender a história dos últimos meses da Segunda Guerra Mundial através de outra perspectiva, mesmo essa não fazendo parte de nosso meio cultural. Graças à velocidade de informação que se tem hoje e o acesso imediato a todo e qualquer tipo de fonte, seja através da internet ou mesmo através de editoras especializadas, o mangá se tornou um meio cultural acessível para a população e através dessa abrangência mundial que o mangá alcançou, abre-se um leque de possibilidades de introduzi-lo no meio acadêmico, inovando e revigorando no campo das pesquisas.

¹ O termo “americano” foi utilizado neste trabalho para designar etnicamente os norte-americanos, mais especificamente os estadunidenses.

1 OS QUADRINHOS E O MANGÁ COMO FONTES HISTÓRICAS

As artes sequenciais sejam elas histórias em quadrinhos ou os mangás, assim como toda forma de arte, fazem parte do contexto em que são produzidas, sendo influenciadas e absorvendo sempre elementos do meio que as cercam. Ideologias, contexto histórico, memórias, enfim, todo e qualquer tipo de influência em que esteja envolvido o autor será perceptível de uma maneira mesmo que discreta através de suas obras.

Mesmo se tratando de uma fonte pouco explorada, a arte sequencial existe desde os tempos remotos na humanidade, sendo perceptíveis nas mais diversas civilizações como fonte documental, retratando personagens e momentos importantes do período em que estão inseridos, como verdadeiras transmissoras de mensagens históricas.

Mesmo as fontes iconográficas como um todo se tornando mais frequentes no meio acadêmico, principalmente a fotografia e os filmes, os quadrinhos e as animações ainda têm como estigma as visões de que são obras voltadas para o público infantil e sem um valor histórico real. Contudo, essa percepção ao longo dos anos vem sendo dissipada, graças aos mais diversos trabalhos que utilizam a arte sequencial como base para estudos de períodos e como transmissores de ideologias.

Se confrontado com os países do oriente, como o Japão, pode-se perceber que o uso dos quadrinhos como fontes históricas e culturais é bastante recente no ocidente. Naquele país, os quadrinhos, mais conhecidos por mangás, são uma expressão cultural intimamente ligada à história. Sua evolução ao longo dos anos, absorvendo sempre as influências e agregando a sua produção, se mostra como um fator que apenas o fortalece no seu país de origem e o reinventa para o ocidente. A partir desta renovação o mangá chegou de forma incisiva no resto do mundo juntamente com os animes, as animações que adaptam os mangás ou outras obras para a televisão e para o cinema, sendo assim um fator que muito ajudou na abrangência desta arte japonesa.

1.1 A arte sequencial como fonte histórica

Ao longo da história, as artes sempre fizeram parte de uma contínua e bem sucedida forma do homem externar seus sentimentos e representar o meio em que está situado. A pintura, a literatura, o cinema, a fotografia, a charge e não distante disto, os quadrinhos representam épocas, discursos e fatos que marcaram a história. Contudo, a dificuldade de reconhecer os quadrinhos como uma verdadeira fonte histórica só veio a ser diminuída com o advento da Nova História, a qual proporcionou uma reformulação nas propostas de fontes históricas.

A escola dos Annales foi um marco divisório na percepção destas novas fontes para pesquisa não só do homem, mas de tudo ao seu redor. A quebra dos valores, anteriormente impregnados no modo de se fazer história, foi colocada de lado por uma inovadora forma de compreender a “ciência do homem, ou melhor, dos homens no tempo”¹ de um modo mais abrangente.

Antes dessas mudanças, as fontes de pesquisas históricas estavam limitadas a documentos oficiais, ou seja, a história era uma história de fatos concretos e sem espaços para subjetividades. O reconhecimento de fontes diferente das utilizadas no Positivismo deu novos rumos as pesquisas históricas e assim abriu espaço para as mais diferentes formas de interpretar os acontecimentos.

A partir deste novo movimento que modificou os paradigmas da forma de se interpretar e buscar a história é que se inicia a procura por novas fontes como o folclore, as pinturas, a literatura, os processos judiciais, e de documentos mais recentes como o cinema, a fotografia, as charges e os próprios quadrinhos e mangás.

O pensamento de Marc Bloch de que “Tudo que o homem diz ou escreve, tudo que fabrica, tudo que toca pode e deve informar sobre ele”², ilustra bem este pensamento de que a história está contida em tudo que cerca a humanidade. Analisando desta forma, pode-se dizer que está principalmente em tudo que o homem cria.

¹ BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o Ofício de Historiador**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002, p. 7.

² BLOCH, 2002, p. 79.

Reduzindo o campo de pesquisas e fontes, considerando apenas as novas fontes iconográficas, pode-se citar alguns autores que utilizam essas fontes para representar determinado período. O autor Lailson de Holanda Cavalcanti analisa o século XIX através do humor gráfico na imprensa neste período³. Marcos Antônio da Silva que também trabalha o humor gráfico utiliza as charges para traçar um retrato dos primeiros anos de República no Brasil⁴. O francês Marc Ferro trabalha com o cinema como fonte fidedigna de seu presente⁵. A autora Marta Emisia Jacinto Barbosa trabalha a história através da fotografia, onde retrata a seca ocorrida no Ceará e suas vítimas nos anos de 1877-1878 por meio de fotografias de jornais⁶.

A inclusão destas novas formas de se captar a história fornece percepções diferentes de um mesmo período, fazendo com que a percepção da história através de documentos oficiais seja superada por estes meios.

Constitui um documento toda fonte de informação de que o espírito do historiador sabe extrair alguma coisa para o conhecimento do passado humano, considerado sob o ângulo da questão que lhe foi proposta. É perfeitamente óbvio que é impossível dizer onde começa e onde termina o documento; pouco a pouco, a noção se alarga e acaba por abranger textos, monumentos, observações de todo gênero⁷.

O valor da história ou mesmo a sua definição como ciência não se dá por seus objetos e fontes. Conforme avance ou se distancie do tempo presente o historiador deve se moldar as formas de investigação, como nos adverte Marc Bloch:

Uma ciência, entretanto, não se define apenas por seu objeto. Seus limites podem ser fixados, também, pela natureza própria de seus métodos. Resta portanto nos perguntarmos se, segundo nos aproximemos ou afastemos do momento presente, as próprias técnicas da investigação não deveriam ser tidas por essencialmente diferentes. Isto é colocar o problema da observação histórica⁸.

³ CAVALCANTI, Lailson de Holanda. **Humor e Imprensa no Século XIX**. IN. ROSAS, Suzana Cavani; MELO, Patrícia Pinheiro (Orgs.) Poder, Sociabilidades, ambientes. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012.

⁴ SILVA, Marcos. **Caricata república: Zé Povo e o Brasil**. São Paulo: Marco Zero, 1990.

⁵ FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

⁶ BARBOSA, Marta Emisia Jacinto. Os famintos do Ceará. In: FENELON, Déa Ribeiro; MACIEL, Laura Antunes; ALMEIDA, Paulo Roberto de; KHOURY, Yara Aun (Org.). **Muitas memórias, outras histórias**. São Paulo: Editora Olho d'Água, 2004 a. cap. 5, p.94-115.

⁷ MARROU, Henri-Irénée. A História faz-se com documentos. In: **Sobre o conhecimento histórico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p.62.

⁸ BLOCH, 2002, p. 63.

Seguindo este preceito é que podemos observar o quanto os quadrinhos, mangás, charges e animações podem nos informar sobre um determinado tempo histórico ou cultural. Mesmo sendo, durante tantos anos, uma forma de entretenimento um tanto quanto discriminada no meio acadêmico, muitas destas obras incorporam valores do seu cotidiano de produção, como a política, a interação social ou mesmo ideais de seus autores sobre assuntos relevantes.

Os preconceitos enfrentados pelos quadrinhos podem ser comparados ao mesmo preconceito acadêmico que o rádio ou cinema sofreram no seu primeiro momento como fonte histórica e isso se deve a restrição que esses produtos de massa recebiam como fontes autênticas. O autor Waldomiro Vergueiro, professor doutor da USP e chefe do Departamento de Biblioteconomia e Documentação, salienta isso quando diz:

Os intelectuais universitários sempre tiveram uma ressalva quanto aos produtos de massa. Levaram certo tempo para aceitar os meios de comunicação de impacto mundial incontestável, como o cinema ou o rádio, e para acreditar que pudessem representar um objeto de estudo digno dos bancos acadêmicos ou que pudessem oferecer como resultado verdadeiras obras de arte⁹.

O autor Marcos A. da Silva também se refere à dificuldade encontrada por essa forma de arte na sua obra “Caricata da República – Zé do Povo e o Brasil”, neste caso as charges, de serem aceitas como fontes legítimas pela história tradicional:

A hierarquia tradicionalmente estabelecida pelo conhecimento histórico entre documentos, apontada por Marc Ferro, resulta numa atitude de desprezo – ou indulgente aceitação, desde que sob o controle de fontes problemáticas “superiores” – para com certos objetos, pedaços menores de arte, imprensa e ideologia... Vale ainda ressaltar o descaso que atinge a documentação visual nessa área de estudo, mais habituada a lidar com a palavra ou com materiais passíveis de tratamento estatístico¹⁰.

O preconceito quanto aos quadrinhos ainda sofria um agravante, que se deve a sua caracterização como uma forma de entretenimento juvenil, pois muitas vezes os personagens retratados nesta forma de arte partiam, e partem até hoje, do fantasioso, do impossível. Sua produção independente e até mesmo marginal

⁹ VERGUEIRO, Waldomiro. A pesquisa em quadrinhos no Brasil: a contribuição da universidade. In: LUYTEN, Sonia M. Bibe. **Cultura Pop Japonesa – Mangá e Animê**. São Paulo: Hedra, 2005, p. 15–26.

¹⁰ SILVA, 1990, p. 9–10.

tornou-se mais um agravante dessa situação. Ainda citando Vergueiro, podemos ver como o mesmo descreve essa relação de preconceito, pelo qual os quadrinhos passaram pelos intelectuais:

[...] as histórias em quadrinho encontraram muitos obstáculos até que fossem devidamente apreciadas pelos intelectuais. Em geral, estes viam os quadrinhos como “coisa de criança”, totalmente supérfluos, produtos feitos para uma leitura rápida e destinados ao esquecimento. E deve-se reconhecer que a própria característica física dos quadrinhos podia levar a essa interpretação: produzidos em grande quantidade, em papel de baixa qualidade e cores berrantes, com desenhos de gosto muitas vezes duvidosos e histórias frequentemente banais, cheias de personagens inacreditáveis¹¹ [...]

Contudo, essa visão superficial e preconceituosa foi caindo ao longo dos anos e têm-se diversos trabalhos acadêmicos tendo por base os quadrinhos. Existindo até mesmo áreas específicas de grandes universidades especialmente dedicadas à preservação e ao estudo da nona arte.

Se analisarmos o contexto histórico no qual os quadrinhos estão envolvidos veremos questões políticas, sociais e culturais abordadas por histórias consideradas simplórias cientificamente. Se tratando especificamente de fatos históricos, muitas são as questões abordadas nos quadrinhos, desde a guerra das Termopilas entre espartanos e persas, retratada nas páginas de “Os 300 de Esparta” do autor Frank Miller¹², até a segregação e perseguição na década de 60 aos negros nos Estados Unidos, representada através do preconceito entre humanos e mutantes em “X-men”, dos autores Stan Lee¹³ e Jack Kirby¹⁴. Não podemos esquecer também do jornalismo em forma de quadrinhos na famosa obra “Palestina”, que dentre muitas

¹¹ VERGUEIRO, 2005, p.16.

¹² Frank Miller é um famoso e conceituado autor de quadrinhos americano. Iniciou sua carreira em 1978 depois de muitas dificuldades em se firmar no meio artístico. Sua obra “Os 300 de Esparta” foi lançada em 1998 nos Estados Unidos pela editora Dark Horse.

¹³ Stan Lee é um dos mais notáveis autores de quadrinhos norte-americano. No início da década de 60 o autor começou a propor uma série de heróis que convivessem com problemas e dificuldades que também poderiam afetar o leitor comum, dessa forma no ano de 1963 se inicia a série em quadrinhos “X-Men”.

¹⁴ O quadrinista norte-americano Jack Kirby iniciou sua carreira nos anos 40 na editora que viria a se tornar a Marvel Comics. Após a Segunda Guerra Mundial o autor passou por várias editoras até se restabelecer novamente na Marvel. Junto com Stan Lee criou diversos super-heróis, dentre eles os “X-Men”. O autor faleceu em 1994.

outras do autor Joe Sacco¹⁵, retrata um incidente ocorrido na Faixa de Gaza no ano de 2001, no qual denuncia assassinatos ocorridos naquele local.

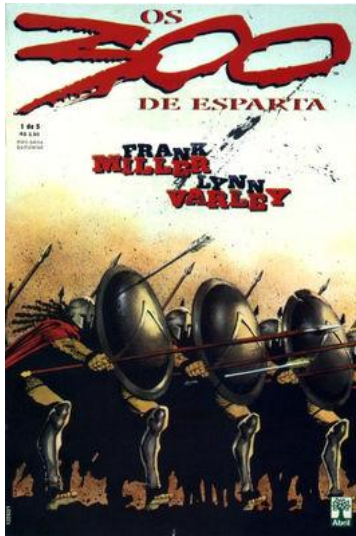


Figura 01: Os 300 de Esparta.
Fonte: **MILLER**, 1998.



Figura 02 – X-Men.
Fonte: **LEE; KIRBY**, 1963.

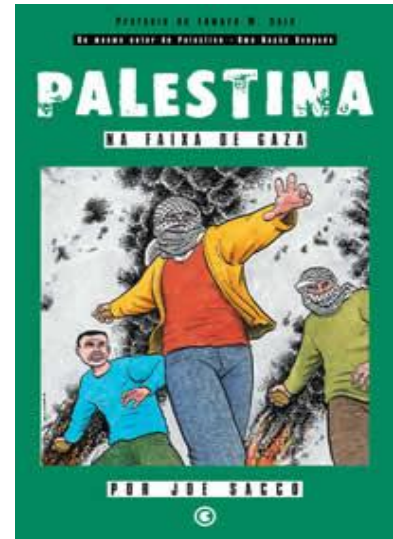


Figura 03 – Palestina, na Faixa de Gaza.
Fonte: **SACCO**, 2005.

Talvez os quadrinhos mais utilizados em trabalhos acadêmicos, se tratando de história, sejam os de debate sobre a guerra fria, utilizado em “Batman - O Cavaleiro das Trevas” de Frank Miller¹⁶ e “Watchmen” de Alan Moore¹⁷. Destaca-se também o retrato das repressões históricas e políticas enfatizadas em mais uma obra de Alan Moore, “V de Vingança”¹⁸, obra esta que vem ganhando cada vez mais

¹⁵ Nascido em Malta e radicado nos Estados Unidos, o autor Joe Sacco inventou o jornalismo em quadrinhos. Graduou-se em jornalismo em 1981 e em 1988 começou a viajar pelo mundo documentando suas experiências. De 1993 a 1995 trabalhou em seu livro “Palestina na Faixa de Gaza”, onde relatou suas próprias experiências em territórios ocupados na Palestina.

¹⁶ “Batman - O Cavaleiro das Trevas” de Frank Miller foi publicado em 1986. Essa série conta a história de um Batman anti-herói durante a iminência de um embate nuclear no período da guerra fria. Sua posição contrária aos Estados Unidos, representados também na figura do Superman, se mostra como uma analogia do embate dentre capitalismo e socialismo.

¹⁷ O inglês Alan Moore se tornou cartunista após ser expulso da escola aos 16 anos por vender drogas no pátio. Iniciou sua carreira como roteirista de quadrinhos em 1980 e em 1986 o autor criou a série “Watchmen”, considerada por muitos a melhor série em quadrinhos de todos os tempos. A trama se passa em 1985 durante a guerra fria e seus personagens são heróis que fogem ao arquétipo do super-herói tradicional com superpoderes, mostrando assim heróis com qualidades e defeitos mais próximos dos reais.

¹⁸ “V de Vingança” trata de um anarquista que promove uma campanha terrorista para derrubar um governo ditatorial em uma fictícia Inglaterra. Produzida de 1982 a 1989, essa obra ainda se mostra umas das mais atuais por tratar de assuntos comuns na sociedade contemporânea.

espaço devido a sua associação com protestos ocorridos por todo o mundo, prova disto é a adoção da máscara utilizada pelo personagem V como símbolo dos manifestantes.

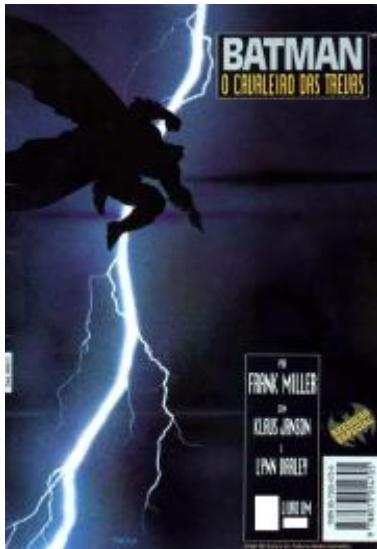


Figura 04 - Batman - O Cavaleiro das Trevas.
Fonte: **MILLER**, 1998.

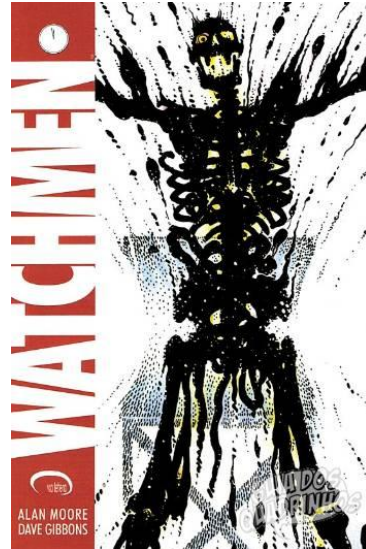


Figura 05 – Watchmen.
Fonte: **MOORE**, 2005.

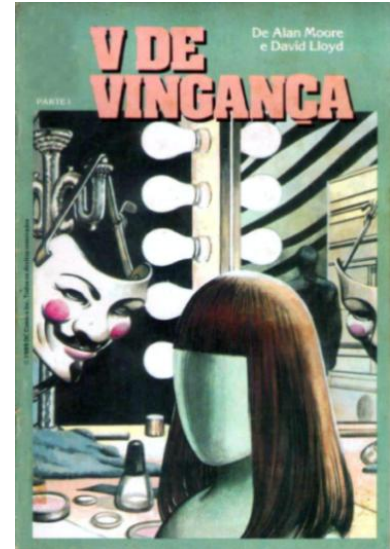


Figura 06 - V de Vingança.
Fonte: **MOORE**, 1998.

O mangá por sua vez não difere muito dos preceitos ocidentais dos quadrinhos, pois, enquanto os quadrinhos americanos (assim como seus filmes) carregam ideais patrióticos e nacionalistas, os mangás japoneses concentram uma carga cultural geralmente baseada nas lições oriundas do Bushido¹⁹, o caminho do guerreiro, o qual prega valores históricos do Budismo, do Xintoísmo e do Confucionismo. A maioria das histórias dos mangás tem o trabalho duro e a superação como uma vertente em comum, isto é bem evidente na grande maioria dos gêneros do mangá, obras como “Hotaru no Haka” (“Túmulo dos Vagalumes”, em tradução livre para o português) ou “Hadashi no Gen” (chamado no Brasil de “Gen - pés descalços”) e as quais serão utilizadas neste trabalho, mostram a luta e a superação das dificuldades dos seus personagens principais em prol da sobrevivência e por dias melhores, isso através de obras que retratam fatos históricos reais ocorridos no Japão, e no caso destes exemplos, funciona como

¹⁹ Bushido significa literalmente "caminho do guerreiro" - era um código de honra não escrito e um modo de vida para os samurais, que fornecia parâmetros para esse guerreiro viver e morrer com honra. Para essa classe guerreira, seguir o bushido, era dar ênfase à lealdade, fidelidade, auto sacrifício, justiça, modos refinados, humildade, espírito marcial, honra e acima de tudo, morrer com dignidade.

autobiografias de seus autores, os quais viveram neste período e retrataram suas memórias nestas obras.



Figura 07 – Hotaru no Haka.

Fonte: **NOSAKA**, 1988.

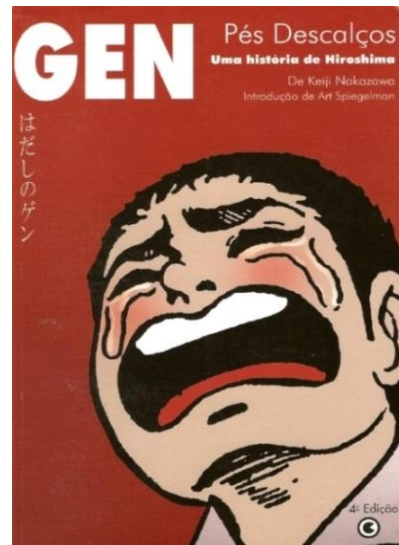


Figura 08 – Gen - Pés Descalços.

Fonte: **NAKAZAWA**, 2002.

Os quadrinhos, mangás, charges e animações carregam em si uma linguagem própria e pela qual expressam suas mensagens. Essa linguagem varia de acordo com o objeto, seja ele apenas absorvido pelo leitor descompromissado ou mesmo pela análise mais específica, como se dará nesse estudo. Mesmo partindo da premissa de que dentro da arte sequencial, seja ela qual for, há vestígios históricos e estas obras têm em comum sua essência, a sua forma de conceito e de interpretá-las deve-se moldar de acordo com o objeto específico como veremos a seguir.

1.2 A arte sequencial e o discurso histórico

A arte sequencial faz parte da história da humanidade desde tempos remotos. Scott MacCloud²⁰ em sua obra “Desvendando os quadrinhos” diz: “Não tenho a mínima ideia de onde ou quando as histórias em quadrinhos começaram”²¹. Ao analisar pinturas em tumbas egípcias, manuscritos em imagens Pré-Colombianas

²⁰ Scott McCloud é um famoso quadrinista americano, mais conhecido por suas teorias sobre os quadrinhos e por ser defensor do mesmo como forma de arte independente.

²¹ MCCLOUD, Scott. **Desvendando os Quadrinhos: história, criação, desenho, animação, roteiro**. São Paulo: M. Books do Brasil Editora, 1995, p. 15.

descobertos por Cortes em 1519 e uma tapeçaria francesa que reconta a conquista normanda da Inglaterra em 1066, o autor nos faz refletir sobre quando realmente teve início esta forma de arte amplamente difundida como forma de entretenimento nos dias de hoje, e a importância da história da arte sequencial como uma legítima transmissora da história ao longo dos anos.

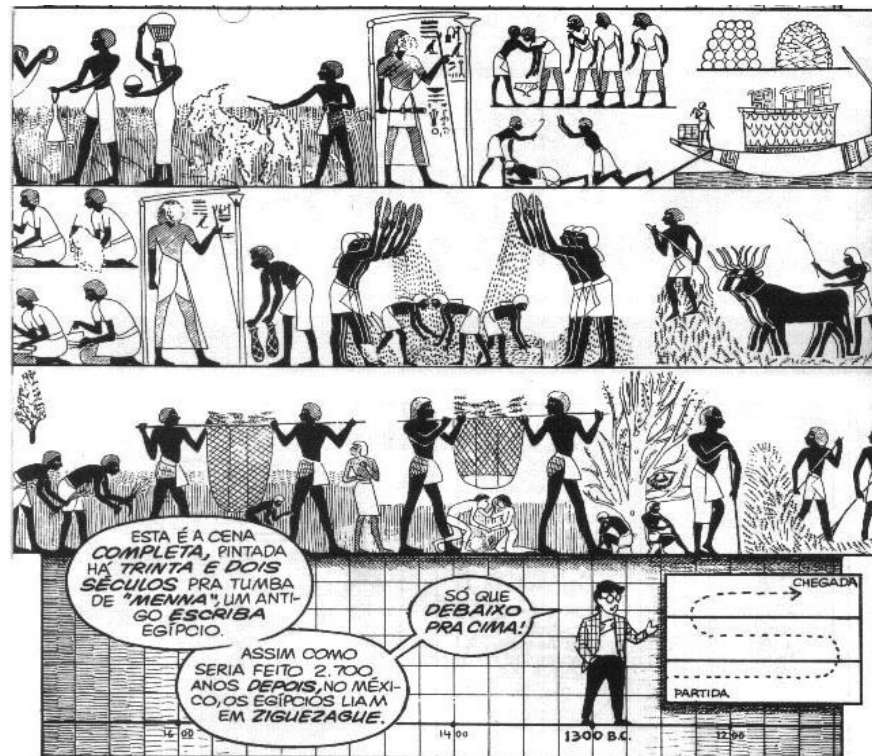


Figura 9 – Pintura egípcia.
Fonte: **MCCLLOUD**, 1995, p. 14.

Observando a imagem anterior e a utilizando como exemplo, pode-se perceber como se dava a prática de coleta, tratamento e estoque do trigo no Antigo Egito, enquanto que o escriba Menna, ao qual pertence essa pintura desenhada em sua tumba, supervisiona o trabalho. Nesta pintura egípcia observam-se também fatos do cotidiano, como o lazer dos operários ao tocar flautas sob as árvores, mulheres brigando pelo trigo que cai ao chão, demonstrando assim a desigualdade social, e por fim, pagadores de tributos sendo espancados por atrasarem os impostos. Ou seja, há uma linearidade dentro desta pintura, uma sequência de imagens e uma continuidade de acontecimentos que ocorriam no dia a dia deste escriba, isso representado em uma arte sequencial feita há trinta e dois séculos.

Embora seja geralmente associada à literatura, talvez como um meio de livrá-la do preconceito que sempre envolveu esta arte, os quadrinhos tem uma

linguagem própria, e segundo Scott McCloud, a melhor definição para os quadrinhos seria a de “Imagens pictóricas e outras, justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou produzir uma resposta no espectador”²².

Através desta definição percebemos o potencial de comunicação dos quadrinhos e como é possível, por meio deles, descrever períodos e acontecimentos históricos graças as duas principais fontes de comunicação que formam esta arte: a escrita e a imagem, que mesmo partindo de uma única origem, hoje são tratadas de forma distinta. Ao longo da história estas formas de repassar informações foram sendo modificadas e moldadas para o que se tornou hoje.

As histórias em quadrinhos lidam com dois importantes dispositivos de comunicação, palavras e imagens. Decerto trata-se de uma separação arbitrária, mas que parece válida, já que no moderno mundo da comunicação esses dispositivos são tratados separadamente. Na verdade, eles derivam de uma mesma origem, e no emprego habilidoso de palavras e imagens encontram-se o potencial expressivo do veículo. Essa mistura especial de duas formas distintas não é nova. Fizeram-se experimentos com a sua justaposição desde os tempos mais antigos. A inclusão de inscrições, empregadas como enunciados das pessoas retratadas em pinturas medievais, foi abandonada, de modo geral, após o século XVI. Desde então, os esforços dos artistas para expressar enunciados que fossem além da decoração ou da produção de retratos limitaram-se a expressões faciais, posturas e cenário simbólicos. O uso de inscrições reapareceu em panfletos e publicações populares no século XVIII. Então, os artistas que lidavam com a arte de contar histórias, destinada ao público de massa, procuraram criar uma Gestalt, uma linguagem coesa que servisse como veículo para expressão de uma complexidade de pensamentos, sons, ações e ideias numa disposição em sequência, separadas por quadros. Isso ampliou as possibilidades da imagem simples. No processo, desenvolveu-se a moderna forma artística que chamamos de histórias em quadrinhos (comics), e que os franceses chamam bande dessinée²³.

Essa nova forma artística que se desenvolveu, culminou nos quadrinhos e mangás que conhecemos hoje, que por muito tempo foram taxados como simplórios e indignos de um respeito acadêmico, mesmo estes sendo descendentes diretos de importantes fontes históricas pelo mundo inteiro. No entanto, estes novos quadrinhos não perderam a sua capacidade de transmissão de conhecimento, e de testemunhar diretamente fatos aos quais estes foram expostos utilizando sua própria

²² MCCLOUD, Scott. **Desvendando os Quadrinhos**: história, criação, desenho, animação, roteiro. São Paulo: M. Books do Brasil Editora, 1995, p. 9.

²³ EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p.13.

linguagem, sejam durante a sua produção ou mesmo pela confissão do autor, como é o caso das autobiografias que serão debatidas no segundo capítulo deste trabalho.

Esta transmissão de conhecimento e até mesmo as confissões contidas nas histórias em quadrinhos, por muitas vezes utilizam a ficção como meio para a apresentação destas novas formas de se ver e repassar ideias por muitas vezes debatidas em documentos, livros, revistas, filmes, músicas e etc., necessitando assim de uma maior apuração do leitor ou pesquisador para que o mesmo possa realmente vir a entender o sentido contido por trás do enredo nas páginas que lê.

A configuração geral da revista em quadrinhos apresenta uma sobreposição de palavra e imagem, logo sendo necessário que o leitor exerça habilidades interpretativas visuais e verbais. As regências da arte (perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente, tornando a “Arte Sequencial” uma atividade que tangencia diversos conhecimentos (psicologia, física, mecânica, design, linguagem, técnica artística, dentre outros), de forma semelhante ao design. Sua leitura, então, torna-se um ato de percepção estética e esforço intelectual. Em sua forma mais simples, os quadrinhos empregam uma série de imagens repetitivas e símbolos reconhecíveis. Quando são usados vezes e vezes para expressar ideias similares, tornam-se uma linguagem – uma forma literária, se quiserem. E é essa aplicação disciplinada que cria a “gramática” da Arte Sequencial²⁴.

Assim, percebemos o quão informativo sobre uma época ou determinado fato esta forma de comunicação pode ser, pois se informações podem ser passadas através da arte sequencial e sua linguagem, esta por sua vez, também pode apresentar posições sociopolíticas, pessoais e emocionais, principalmente quando são relacionadas com a memória e com a subjetividade, como é o caso das obras autobiográficas utilizadas como fontes neste trabalho.

Estas posições afetam diretamente a forma como o discurso dos quadrinhos é interpretado, modificando também a percepção que temos sobre a época relatada, pois, a partir daí, a percepção do autor passa a fazer parte também da percepção do leitor. Scott McCloud deixa isto bem claro quando afirma que “[...] já que quando o ‘produto’ final é entregue no contato entre criador e leitor, as características daquele

²⁴ EISNER, 1989, p. 8.

cuja mão segura a caneta afetarão as percepções daquele cujas mãos seguram a obra.”²⁵

Com essa teoria de McCloud confirmamos que assim como um filme, música e/ou obra literária reproduz uma posição de seu autor, sobre algum assunto abordado em sua obra, os quadrinhos também repassam essa posição para seus leitores e por muitas vezes muito mais facilmente que em outras fontes.

Ao analisar a obra da autora Marta Emisia Jacinto Barbosa, podemos perceber o quanto esta obtém sucesso em sua pesquisa a partir da análise de fotografias, produzidas por J. Andrade Corrêa, da seca do Ceará entre os anos de 1877 e 1878, há muito tempo abandonadas. Ela conseguiu, através destas fotografias, recontar e refazer um período não só dos afetados pela seca, mas também dar uma percepção da imprensa do período com relação ao fato. Com a intercalação entre fotografias, ou seja, fontes iconográficas, e textos a imprensa ia conseguindo assim dar ao leitor uma melhor percepção de como ocorria a seca, com quem ocorria e o que causava. Essa intercalação entre fotografias e narrativas escritas dava face ao que era apresentado, para assim produzir uma espécie de memória comum sobre o tema abordado. No entanto, a autora nos apresenta uma nova forma de reler o período, não só através da escrita, mas através da leitura da imagem.

As imagens produzidas por J. Andrade Corrêa sobre a seca no Ceará de 1877-78 poderiam nos encaminhar a uma História da Seca naqueles anos. Como ilustração de texto seria perfeito: impacto, carga dramática daria uma excelente diagramação. Entretanto, o que me interessa é pensar que, assim como o jornal, em suas narrativas escritas, deu visibilidade, constituiu formas de olhar, de ler o Ceará, através da seca, com as fotografias de Corrêa, novos componentes entram em ação: a narrativa pelas imagens, a experiência de olhar e ler não só pelas palavras escritas, mas pela composição de imagens escolhidas²⁶.

Para embasar a sua pesquisa a autora utiliza a obra de Mike Davis, o qual, também através de imagens, neste caso específico os desenhos de jornalistas americanos realizados para demonstrar o Ceará no mesmo período, interpretando a

²⁵ MACCLOUD, Scott. **Reinventando os Quadrinhos/Scott McCloud**. São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda, 2006, p. 98.

²⁶ BARBOSA, 2004, p.95.

seca no estado e a colocando em um lugar comum diante dos problemas enfrentados pela Índia no século XIX.

Davis, em seu trabalho, utiliza algumas imagens: reproduções de desenhos feitos pelo grupo do jornalista norte-americano Herbert Smith, que esteve no Ceará em 1878 e escreveu sobre a “terrível seca”. As imagens divulgadas pelo autor sobre a fome e os famintos da Índia no final do século XIX trazem semelhança com as que foram produzidas no Ceará: traços de identificação, uma espécie de “lugar-comum”.

A geografia do lugar, o sertão, o sertanejo, o retirante são retomados no texto, agora numa compreensão mais global da miséria, com a constituição dos rostos e lugares da fome no terceiro mundo, associada ao processo de colonização. No capítulo “Esqueletos em banquetes”, ao discutir a situação da Índia no século XIX, o autor adverte que, diante da “ocultação dos verdadeiros fatos”, a impressão de fotografias em jornais de todo o mundo, mostrando as condições de fome, deu maior visibilidade e impacto ao problema. A fotografia documental e a sua impressão nos jornais passam a ser elementos necessários para dar forma à fome²⁷.

Sendo a fotografia, intercalada ou não com as matérias escritas, ela se torna uma fonte rica em análise de memória frequentemente empregada no âmbito historiográfico e uma forma tão eficiente de repassar posições sobre determinados fatos. Então, por que os quadrinhos não seriam uma fonte tão eficiente quanto as fotografias, já que as duas partem do mesmo princípio de fontes iconográficas?

A resposta está na sua forma “fácil” de leitura, muitas vezes confundida como uma simples obra infantil. Os quadrinhos ganharam ao longo do tempo uma conotação preconceituosa quanto à sua linguagem, porém Moacy Cirne nos revela que “os quadrinhos são menos simples do que aparentam: questionar o seu espaço criativo exige do crítico um sólido conhecimento dos mais diversos problemas sociais, culturais, e artísticos²⁸”.

Assim podemos perceber que mesmo em obras muitas vezes taxadas como infantis, pode haver muito mais do que se pode imaginar. Prova disso são obras como “Maus” do autor Art Spiegelman²⁹ (primeiro autor de quadrinhos a ganhar o

²⁷ BARBOSA, 2004, p. 100.

²⁸ CIRNE, Moacy da Costa. **Para ler os quadrinhos**: da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada. Petrópolis: Vozes, 1975, p. 12.

²⁹ Art Spiegelman é um famoso quadrinista e cartunista. Nascido na Suécia, o autor alcançou o seu auge em 1986 com sua história em quadrinhos “Maus”, baseada em fatos reais. Trabalhou para a revista americana The New Yorker e foi eleito pela revista Time umas das cem pessoas mais influentes no mundo em 2005.

prêmio Pulitzer em 1992³⁰), que retrata de forma caricata o antissemitismo sofrido pelos judeus representados nos quadrinhos por ratos (maus em alemão), enquanto que os nazistas são representados como gatos e os americanos por cachorros. Esse quadrinho em especial merece atenção por se tratar de uma fonte originada da memória de sobreviventes, assim como as fontes trabalhadas nos próximos capítulos. O autor Art Spiegelman resgata através de entrevistas a seu pai, sobrevivente dos campos de concentração de Auschwitz na Alemanha nazista, acontecimentos que marcaram a sua vida neste período.

Não distante disto, voltando um pouco no tempo, com o período de crack na bolsa de valores em 1929 que atingiu fortemente a economia mundial, o japonês Suihō Tagawa³¹ cria o mangá “Norakuro” em 1931, que conta a história de um cachorro abandonado que entra para o exército japonês superando os obstáculos para subir de patente no exército imperial, enfrentando porcos que representavam os chineses, com os quais o Japão estava em guerra. Nesse período foram criadas diversas histórias otimistas e de cunho militarista como “Norakuro” para animar a população, tirar o foco do caos que se instalara na economia japonesa graças a crise mundial e também dar apoio à campanha



Figura 10 - Maus – A História de Um Sobrevivente.

Fonte: **SPIEGELMAN**, 2005, p.28.



Figura 11 – Norakuro de Suihō Tagawa.

Fonte: **GRAVETT**, 2006, p. 26.

³⁰ O Prêmio Pulitzer é um famoso prêmio norte-americano concedido a trabalhos da área de jornalismo.

³¹ Suihō Tagawa (1899 – 1989) foi um mangaká (quadrinista) japonês. Em 1931 criou o personagem Norakuro, comparado no Japão a personagens icônicos como o Mickey, mascote da Disney. Essa sua obra era publicada na Shonen Club e ganhou maior visibilidade por se tratar de uma história de superação em prol do exército imperial, mostrando-se assim uma propaganda ideológica do militarismo e inspirando outras obras na de mesmo cunho na década 30.

militarista em que o país estava envolvido.

Apesar de partilharem do mesmo princípio linguístico e artístico, o mangá tem suas diferenças em relação aos quadrinhos ocidentais, mais conhecidos como comics. Não apenas ao que se pode ver no desenho, mas também quanto à narrativa apresentada durante os quadros, mostradas nas comics de um modo mais cadenciado, utilizando uma forma mais intensa de leitura, deixando assim, um maior espaço para a imaginação do leitor, no que diz respeito à criação da sequência das cenas contidas entre os quadros.

A televisão e o cinema foram uma forte influência sobre os quadrinhos, os quais tiveram que se adaptar para não perder seu espaço como fonte de entretenimento e cultura. Os mangás, os quais sob uma forte influência cinematográfica ocidental, principalmente por obras advindas no pós-guerra, como as de Walt Disney, tem no decorrer de suas narrativas e no desenvolvimento dos quadros uma forma mais detalhada de explicar a história abordada, focando no desenho e expressões do personagem, deixando assim, graças as suas minúcias, pouco espaço para a imaginação do leitor. Este tom narrativo no desenvolvimento do mangá, apesar de reter um pouco a imaginação de como se daria as cenas entre os quadros, é compensado pela forma fascinantemente de repassar emoções em cada canto da página, principalmente em obras que retratem a dramaticidade de seus personagens, trazendo assim uma experiência de narrativa excepcional. A autora Sonia Luyten aborda este fato em seu livro “Mangá – O Poder dos Quadrinhos Japoneses”, quando diz:

A mídia impressa, ao sentir-se ameaçada, soube tirar proveito da televisão e adaptou-a aos quadrinhos. Isso, no Japão, se deu de modo mais intenso do que em outros países. A nova geração de desenhistas pós-televisão desenvolveu uma linguagem visual com o uso mínimo de palavras³².

Outra questão que pode ser analisada em relação à diferença entre as comics e o mangá é a diferenciação da abordagem de seus personagens. Nos quadrinhos ocidentais como já foi dito, é normal os personagens partirem do fantasioso, mesmo nas histórias que retratem períodos e temáticas mais sérias, contudo no mangá, o desenvolvimento de questões mais adultas é retratado através de personagens mais reais, mais próximos da humanidade e complexidade humana.

³² LUYTEN, Sonia Bide. **Mangá: O poder dos quadrinhos japoneses**. São Paulo: Hedra, 2012, p. 130.

No moderno mangá, os heróis são desenhados a partir do mundo real. Neste aspecto incide a diferença fundamental em relação às personagens ocidentais – são pessoas comuns na aparência e de conduta modesta. Podem ser funcionários de companhias, estudantes, aprendizes em restaurantes, esportistas, donas de casa que, entretanto, no decorrer da história, podem realizar coisas fantásticas. Podem se envolver em romances, voar para o espaço ou se defrontar com um suposto chefe de escritório numa sangrenta batalha. Eles podem ser tudo o que desejam, em imaginação, desde que se atenham às normas de sua vida social³³.

1.3 Uma breve história do mangá e do anime: das origens a explosão no ocidente

O mangá e a cultura japonesa andam lado a lado desde muito tempo. A ligação entre a sociedade japonesa e o mangá, seja ela histórica ou mesmo como nova formadora de leitores, ao longo do tempo não abrangeu somente o país em questão, mas foi expandindo para os mais diversos países ao redor do mundo.

Diversos autores e estudiosos do mangá consideram o Ê-Makimono, do século XI, como os precursores dessa arte sequencial, pois, se tratavam de muitos desenhos pintados em sequencia sobre um grande rolo e contavam histórias das mais variadas, e as quais teriam sequência gradual com o desenrolar deste rolo. O Chôjûgiga é o conjunto de rolos mais conhecido, e tem como base as imagens humorísticas de animais, datadas a partir do século XII, tendo como autor o monge budista Kakuyu Toba. Estas obras ainda estão preservadas em um templo em Kyoto e são consideradas parte do tesouro nacional. Estas obras foram evoluindo com o tempo e no mesmo século surgiram obras produzidas nos mesmo moldes da citada anteriormente, que eram baseadas nos preceitos do budismo e apresentando de forma realista os benefícios de se desligar do mundo material, sendo assim uma das primeiras obras a repassar uma ideologia através da arte sequencial.

³³ LUYTEN, 2012, p. 57.



Figura 12 – Chôjûgiga de Kakuyu Toba.
Fonte: LUYTEN, 2012, p. 79.

[...] Nos séculos seguintes, no Japão, foi adotado o desenho de caricaturas em pergaminhos e gravuras, não sendo raras as ocasiões em que estes apresentavam temas escatológicos ou eróticos³⁴.

De meados do século XVII a meados do século XIX, que corresponde ao período Edo no qual o Japão foi governado de uma forma ditatorial feudal, o país se fechou comercialmente após a expulsão dos portugueses, limitando seu comércio externo a uma pequena ilha em Nagasaki, na qual apenas os navios chineses e holandeses poderiam negociar³⁵.

Nesse período Edo surgiu à arte chamada de “ukiyo-ê” (que pode ser traduzida como “pinturas do mundo flutuante”), a qual retratava de forma artística a vida cotidiana da população, a forma anatômica era pouco explorada e este tipo de obra visava repassar de forma mais eficiente a essência das pessoas e eventos as quais estes estavam envolvidos, principalmente onde o envolvimento com o mundo navegante era mais expressivo, como a própria tradução do nome pode nos mostrar. Era feita de formas parecidas com xilogravuras, ou seja, em blocos de madeira usados para a impressão destas obras. Esta forma de arte se difundiu principalmente na cidade de Nagasaki, a qual mantinha seus portos abertos para a Holanda e a China, que desempenhavam um comércio exclusivo com o país.

O ukiyo-ê influenciou de forma direta o que conhecemos no ocidente como Impressionismo e pós-impressionismo. O famoso artista pós-impressionista, Vicent Van Gogh, tem em suas obras a presença de aspectos, como linhas e as cores, encontrados no ukiyo-ê.

³⁴ MOLINÉ, Alfons. **O Grande Livro dos Mangás**. São Paulo: JBC, 2004, p. 18.

³⁵ LUYTEN, 2012, p.82.

As gravuras do ukiyo-ê retratavam originalmente desde pessoas mundanas a lutadores e artistas famosos, com o passar do tempo estas foram sendo modificadas e começaram a retratar temas históricos e naturais. Ao longo dos anos a qualidade do ukiyo-ê foi sendo aperfeiçoada, tendendo assim a melhorar, com isso, se transformou no que viria a ser o começo da arte do mangá, se tornando uma forma de arte que retratava assuntos atuais. O ukiyo-ê era impresso de forma barata e com cores vivas, fazendo delas uma forma de entretenimento eficaz³⁶.

O termo mangá, que viria a nomear os quadrinhos japoneses, tem início no ano de 1814, quando o pintor Katsushika Hokusai cria a primeira sequência de imagens de quinze encadernados nomeados de Hokusai Manga. O termo é a junção de duas palavras japonesas, man (involuntário) e ga (desenho ou imagem), cujo significado seria aproximadamente “desenho involuntário”, algo próximo ao termo cartoon, utilizado pelos ingleses³⁷. Em 1853, cerca de duzentos anos após um quase completo período de isolamento, acontece a chegada do capitão americano Matthew Perry, que visava a criação de um novo acordo com o Japão e o início de abertura comercial. Com isso, abriram-se as portas para um novo período do mangá, pois as influências europeias dos cartoons começaram a modificar de forma direta a produção no país³⁸. Em 1877 foi criada a primeira revista genuinamente japonesa de humor ilustrada chamada Marumaru Shimbun, com fortes influências trazidas com Charles Wirgman, considerado hoje o pai da charge japonesa, era correspondente de um jornal inglês e editor da revista Japan Punch, uma revista especializada em cartoons jornalísticos e satíricos sobre política que acabou fascinando os japoneses.

Esse é um momento importante na evolução histórica dos mangás, quando houve a fusão de uma longa tradição com a inovação, desaguando no nascimento das histórias em quadrinhos como veículo de comunicação³⁹.

Entretanto, o termo “mangá” se perdeu durante anos e só teve sua definição novamente consolidada quando Rakuten Kitazawa, considerado o primeiro verdadeiro autor de mangás, reestabeleceu o termo com a primeira obra com

³⁶ Para mais informações ver: GRAVETT, Paul. **Mangá**: Como o Japão reinventou os quadrinhos. São Paulo: Conrad, 2006.

³⁷ MOLINÉ, 2004, p. 18.

³⁸ LUYTEN, 2012, p. 86.

³⁹ LUYTEN, 2012, p. 87.

personagens fixos no ano de 1901, intitulada Tagosaku to Mokubê no Tokyo Kenbutsu (“A viagem a Tóquio de Tagosaku e Mokubê”).

Nas primeiras décadas do século XX os quadrinhos japoneses eram publicações voltadas geralmente para o público adulto, pois, eram baseadas em assuntos reais. As primeiras publicações para os jovens surgiram em 1914 com o lançamento da revista Shonen Club da editora Kodansha. O termo shonen é frequentemente usado para definir os mangás para garotos, essa publicação foi seguida do lançamento da revista Shojo Club para meninas e da revista Yonênn Club para leitores mais velhos, estas revistas, no entanto, não eram compostas apenas de mangás e sim por conteúdos geralmente educativos e relatos escritos, sendo os quadrinhos apenas um complemento da revista⁴⁰. (Alfons Moliné, pag. 18)

A história dos animes começa nesse momento a se misturar com a história do mangá. Foi em 1910 que os japoneses passaram a conhecer as animações oriundas do ocidente, principalmente dos Estados Unidos, através do cinema. Em decorrência desta influência que surgiram as primeiras animações no Japão ainda nesse período, essa novidade levou os desenhistas japoneses a se aventurar no ramo da animação, mesmo que de forma autônoma e amadora. Em 1913 se tem o primeiro relato de uma animação genuinamente japonesa, realizada por Seitaro Kitayama, Saru Kani Kassen (que traduzindo seria “A luta entre o caranguejo e o macaco”) era baseada em fábulas infantis do país, assim como seria as suas animações posteriores, inclusive Momataru (“O menino pêssego”), que foi a primeira animação japonesa exibida fora do país em 1918 na França.

Em 1917, um famoso desenhista de mangás para a época, graças as suas publicações de tiras em jornais, produziu sua primeira animação chamada Imokawa Muzuko Genkabban no Maki (“O conto da zeladora Muzuko Imokawa”), nesse mesmo período ele fez experimentos de animação desenhando em uma lousa com giz e fotografando cada quadro, com isso barateando os custos de produção. Após este período houve suscetíveis animações, apesar disso, era constante a busca por uma redução de custos de como era produzido este material. Entretanto na década de 1920 começou um salto evolutivo neste tipo de entretenimento, que a partir da

⁴⁰ MOLINÉ, p. 18.

década de 1930 ganhara status de cinema viável e não mais uma arte cômica, totalmente capaz de lidar com temas adultos, dramáticos ou eróticos⁴¹.

Nesta mesma década o Japão se fortalecia militarmente e a guerra contra a China em 1933, culminou em propagandas ideológicas obrigatórias nos cinemas nacionais, com a exibição de filmes e animações de caráter militar educacional que se estendeu até o fim da Segunda Guerra Mundial. Mesmo sofrendo com a falta de liberdade de expressão, nesse período as animações receberam fortes injeções de capital para a sua evolução técnica⁴².

Com o fim da Segunda Guerra Mundial a população precisava de elementos que viessem a tirar o foco das desgraças causadas pela guerra, duas são as principais formas utilizadas pelos japoneses para fugir daquela realidade: o kamishibai (teatro de papel), que eram desenhos feitos em lençóis e apresentados por um narrador, ganhando assim destaque nas ruas, e os kashibon manga (mangás de aluguel), que consistia em alugar os volumes de mangás para leitura em um tempo em que os mesmos eram raros e caros, pois além das desgraças emocionais a economia sofreu um forte abalo e isso dificultou de forma estrondosa o setor dos mangás e das animações⁴³.

Os mangás e as produções de animação nesse período tiveram certa liberdade não obtida antes, graças à ditadura que se instalara no país nos anos anteriores. Agora, com o domínio americano, essas obras tinham liberdade de criação, desde que não elevassem a ideologia militar do país, o qual havia sido desmilitarizado pelos americanos que haviam ocupado o país após a segunda guerra, e não mostrassem de forma negativa o seu novo governo interino comandado pelas Forças de Ocupação Aliadas. Todas as obras de cunho militar, que pudessem elevar o caráter patriótico japonês, do período anterior a guerra foram destruídas, sobrando apenas relatos de sua existência e raras imagens⁴⁴.

Em 1946 inicia a sua carreira o chamado “deus do mangá” Osamu Tezuka. Abandonando a sua formação de médico para perseguir seu sonho de animador, ele

⁴¹ SATO, Cristiane A. A cultura popular japonesa: animê. In: LUYTEN, Sonia Bibe (Org.). **Cultura pop japonesa**. São Paulo: Hedra, 2005 a. cap. 2, p. 29-30.

⁴² SATO, 2005, p. 30-31.

⁴³ MOLINÉ, 2004, p. 21.

⁴⁴ SATO, 2005, p. 31.

é considerado por muitos o Walt Disney japonês, teve sua primeira obra, Shin Takarajima (em português nomeado de “Nova Ilha do Tesouro”) publicada. Com roteiro de Shichima Sakai, Tezuka implanta um dinamismo nunca antes visto nos mangás, todas essas inovações eram frutos da influência nos filmes e comics norte americanos. O autor ainda dá uma nova roupagem aos mangás, modificando assim toda uma forma de desenhar quadrinhos no Japão, modificando os personagens e inspirando-os em diversos outros que protagonizavam os filmes animados americanos. Inserindo olhos grandes e brilhantes, Tezuka modifica assim toda a estética criada naquele país e fixa o estilo que conhecemos até hoje. Entretanto, há quem diga que essa nova estética não é apenas pura influência de obras estrangeiras no trabalho de Tezuka, mas sim uma forma mais eficiente que o mesmo achou de repassar as emoções através de olhos maiores e mais expressivos⁴⁵.

Em se tratando de animações Tezuka também foi inovador no que diz respeito aos animes na televisão, que na década de 60 começava a se popularizar no Japão. Sua animação Tetsuwan Atomu, mais conhecido no Brasil pelo nome de Astro Boy, era baseado em seu mangá de sucesso e pode-se considerá-lo o primeiro anime regular na televisão japonesa. Adotando uma tática de reproduzir o mínimo de quadros por segundo, Tezuka conseguiu fazer dessa série um marco para os animes na televisão, pois a partir dela foram abertas as portas para que os animes invadissem a programação japonesa.

Tezuka faleceu em 1989, deixando uma lista gigantesca de mangás e animações influentes em todo o mundo, e se observarmos atualmente, tudo se modificou muito pouco desde a transformação implementada por ele⁴⁶. Para se ter uma ideia da influência de sua trajetória, o maior prêmio do mangá japonês recebe o nome de Prêmio Tezuka e leva na sua estatueta a forma do personagem de seu mangá de maior sucesso Tetsuwan Atomu. O prêmio é concebido aos autores mais promissores da maior revista do país, a Shounen Jump⁴⁷.

⁴⁵ MOLINÉ, 2004, p. 21-22.

⁴⁶ SATO, 2005, p. 34 – 36.

⁴⁷ Para mais informações ver: SATO, Cristiane A. A cultura popular japonesa: animê. In: LUYTEN, Sonia Bibe (Org.). **Cultura pop japonesa**. São Paulo: Hedra, 2005 a. cap. 2.



Figura 13 – Osamu Tezuka.

Fonte: <http://noticiasanimeunited.com.br/wp-content/uploads/2013/05/tezuka7.jpg>, 2013.



Figura 14 – Prêmio Tezuka.

Fonte: http://assets.fancueva.com/2012/04/premio_tezuka.jpg, 2013.

Dos anos 50 aos anos 80 o crescimento do mangá foi algo totalmente contra a corrente que acontecia no ocidente, pois, enquanto o declínio das comics eram evidentes, devido a expansão da televisão, no Japão as tiragens aumentavam cada vez mais e o número de revistas destinadas a publicações exclusivas de mangás era crescente.

A possibilidade de animar os mangás (animes) para a televisão dava uma força maior ainda às publicações, novos estilos eram criados, como o gekigá (“imagens dramáticas”) voltado para um público mais maduro, este estilo incorpora elementos obscuros e violentos. O erotismo também passa a fazer parte dessa nova leva de estilos que iria se criar, assim também como os mangás sobre esportes. No fim da década de 90 há uma queda nas vendas, os mangás começam a perder espaço para os videogames, internet e para as light novels (um estilo de literatura escrita em capítulos e ilustrada com alguns desenhos no estilo mangá), assim como aconteceu no ocidente com o crescimento da televisão, no entanto, o expansionismo alcançado pelo mangá e pelos animes atingiu o ocidente e através da televisão e mais atualmente através da internet, um dos seus atuais carrascos em se tratando de renda.

Para ter uma ideia do sucesso dos mangás e animes no ocidente, uma das maiores revistas de mangás do Japão, Shonen Jump, abriu nos Estados Unidos uma filial de sua editora e estuda a possibilidade de abrir outra filial na América do

Sul até o ano de 2013. No Brasil podemos citar a explosão que houve através da televisão na década de 90, onde o anime Os Cavaleiros do Zodíaco, de Massami Kurumada, chegou a bater 16 pontos de ibope, ultrapassando assim programas tradicionais da televisão brasileira e abrindo caminho para a inserção contínua desse tipo de programação no Brasil.

Os mangás hoje podem ser considerados um dos poucos formadores de leitores no mundo, ao lado da literatura ficcional juvenil, a qual ganhou uma grande legião de adeptos nos últimos anos. Hoje em dia encontramos obras com tiragens na casa dos sete milhões de exemplares vendidos, somente no primeiro semestre de 2013, contando apenas as vendas no seu país de origem. Muitas dessas obras, as quais ganharam visibilidade em escala mundial, são publicadas no Brasil por editoras especializadas no ramo do mangá como a editora Conrad, a New Pop e a JBC.

Outro fator que demonstra o grande sucesso dessa forma de arte oriental são os diversos eventos espalhados pelo Brasil e pelo mundo, que reúnem legiões de fãs de mangás e animes, dentre estes eventos pode-se citar o Anime Friends em São Paulo, considerado o maior evento sobre essa temática na América Latina. No Piauí há também diversos eventos acontecendo ao longo do ano como o a Feira HQ, que realizou a sua 13ª edição no ano de 2013 e que apoia a produção de quadrinhos no estado, o Mangakaru, o Anime Power e outros mais. Nesses eventos realizam-se concursos de cosplays (fantasias de personagens), palestras com dubladores e desenhistas, vendas de mangás e artigos relacionados à temática, concurso de desenhos, campeonatos de videogames e etc.

2 A LINGUAGEM DA MEMÓRIA NOS MANGÁS E ANIMES AUTOBIOGRÁFICOS

A memória constitui nas obras analisadas uma discussão acerca da experiência de seus autores. Seja ela por meio dos personagens, os quais estes autores se representam e representam suas memórias individuais, ou por meio das lembranças do período o qual a sociedade representada está situada, sendo abordada através da memória coletiva contida nas entrelinhas das fontes, ou seja, através da rejeição de memórias passadas.

Mesmo não se tratando de uma representação perfeita, pelo menos não de forma completa, se levarmos em conta a escolha dos autores em usar pseudônimos para se autodescrever nas obras ou mesmo descrever os personagens que realmente viveram aquele período. Isso não retira o fato daquilo que foi mostrado, tanto no mangá “Gen - pés descalços” como no filme em anime “Túmulo dos Vagalumes”, ter sido uma experiência real para os autores e até mesmo para a sociedade envolvida na época.

A narrativa dos acontecimentos nestas duas obras são exponencialmente mais impactantes para o leitor ou expectador, devido se tratar de obras originalmente criadas por sobreviventes. Estas obras contam com uma carga de dramaticidade e violência acima do normal, mesmo se tratando de obras advindas do mangá e dos animes, os quais já são conhecidos por uma exploração maior destes dois fatores. Já a obra Hiroshima – A Cidade da Calmaria demonstra como a abstenção da memória foi e ainda é um caminho para muitos envolvidos direta ou indiretamente.

A vivência de um período de extremo sofrimento e a forma como estes são representados pelos autores, não se adequa ao discurso oficial e a uma memória a qual se quer que o Japão como uma nação se lembre, ou mesmo repasse. As memórias contidas nestas obras são um grito de desespero, este termina por surgir em um momento em que não se suporta mais ser o receptáculo mudo de lembranças tão diferentes das criadas e lembradas de forma geral pela sociedade. Uma versão da história imposta por uma minoria, a qual subjugou de forma geral uma nação, fazendo com que estas obras se tornassem o instrumento pelo qual se

expôs uma versão das memórias de personagens reais, as quais necessitavam mostrar as calamidades que viveram e sobreviveram.

Partindo do ponto de vista das memórias contidas nas obras, temos uma visão privilegiada da classe menos favorecida da população, que entra em contraste com a versão oficial de fatos e fatores que causaram tanta dor e sofrimento para o povo japonês. É a partir destas duas versões, a oficial e a versão menos favorecida contida nas obras, que se pode analisar como se deu o processo de construção das versões, a partir das memórias envolvidas e dos fatores externos ligados diretamente a estas.

2.1 A construção da memória oficial: A subjugação como base de sua criação

Os grandes historiadores da memória já nos advertiam que a memória e as versões oficiais de algum período se dão por meio da classe que domina as sociedades históricas¹, através da manipulação, seja de forma consciente ou inconsciente. Estas sociedades detentoras da memória oficial se estabelecem como portadoras da história, oficializando assim a sua memória como memória coletiva. A luta pela versão oficial da história não forja apenas uma memória que favorece a uma classe, neste caso a detentora da memória oficial que irá moldar a memória coletiva, mas também subjuga as memórias individuais de uma classe desamparada desta versão, a qual, por muitas vezes teve de abraçar a versão oficial como sua, fosse de forma conivente ou por meio do silêncio que lhes era imposto.

Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva².

Contudo, com o advento da história oral, esse paradigma foi sendo quebrado e aos poucos se foi dando a importância para a memória subterrânea³, dando-se voz aos menos favorecidos pela memória coletiva, os quais não conseguem encaixar as

¹ LE GOFF, Jacques. Memória: In: **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990, p. 426.

² LE GOFF, 1990, p. 426.

³ POLLACK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989, p. 4.

suas memórias individuais com a história oficial. A partir da história oral não lhes resta apenas o silêncio ou a opção de se adaptarem e adotar a “memória oficial” que lhes é imposta, mas sim externar sua própria memória individual, como nos explica Michel Pollak⁴.

Ao privilegiar a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõem à "memória oficial", no caso a memória nacional⁵.

No entanto, a memória dominante sempre foi uma regalia da classe dominadora na história, visto que a mesma se dá na construção da história oficial como um instrumento de poder, capaz de manipular discursos e modificar fatos de forma que os mesmos possam se ajustar a este grupo. Seguindo esta linha de raciocínio, podemos estabelecer uma ligação direta com o fato de que o discurso dos vencedores sempre prevaleceu na história.

Analisando as obras utilizadas como fontes deste trabalho, pode-se observar que essa forma de reprimir a memória de um conjunto de pessoas, criando assim uma memória coletiva em cima de lembranças que vão de encontro a essa nova versão, se deu de forma bastante aberta no Japão, no período durante e após a Segunda Guerra Mundial, e isso foi, de certa forma, bem aceito pela população.

A importância destas versões de memória não está onde realmente a verdade se instala, pois elas podem nem mesmo estar em conflito por este motivo. O conflito entre elas se dá de forma mais geral não entre classes, mas sim na relação entre grupos e sociedade, como é o caso da família de Gen Nakaoka, os quais são pacifistas, ou mesmo de um grupo mais abrangente, como os jovens no período de guerra e de pós-guerra, para assim englobarmos também junto a Gen e aos órfãos da bomba atômica os irmãos Seita e Setsuko, os quais não estavam diretamente envolvidos nos incidentes nucleares. Neste caso, o silêncio desses personagens não está diretamente ligado a uma oposição dos fatos entre suas versões e a versão oficial, mas sim a uma dolorosa lembrança de ser externada, e a qual poderia não só trazer o sofrimento junto com esta memória, mas também abalar, mesmo que de forma ínfima uma parte da sociedade que visava sufocar tais lembranças.

⁴ POLLACK, 1989, p. 4.

⁵ POLLACK, 1989, p. 4.

Embora na maioria das vezes esteja ligada a fenômenos de dominação, a clivagem entre memória oficial e dominante e memórias subterrâneas, assim como a significação do silêncio sobre o passado, não remete forçosamente à oposição entre Estado dominador e sociedade civil. Encontramos com mais frequência esse problema nas relações entre grupos minoritários e sociedade englobante⁶.

Ao focarmos na criação da narrativa oficial do pós-guerra japonês, temos nele uma busca incessante pelo esquecimento dos traumas e perdas sofridos naquele período. Essa busca resultou em um processo de transformação desta narrativa através do processo de esquecimento, o qual ajudou na construção da nova identidade japonesa como uma nação pacifista. Portanto, o grande impacto causado pela guerra e pelas ações dos envolvidos, sejam eles as Forças Aliadas ou mesmo o Império Japonês, não causou apenas o trauma na nação, mas sim a possibilidade de utilizar uma nova perspectiva que se tornou alicerce para a construção da memória oficial do pós-guerra, alicerce este que transformou a dor da derrota, dita como necessária pela nova narrativa, em um sacrifício necessário para possibilidade de melhoria no país.

Como nação, o Japão sobreviveu a derrota devastadora em 1945 ao reinventar a si mesmo como uma nação pacífica que obteve prosperidade econômica nas décadas seguintes. Ainda que o processo de recuperação e a construção de um novo de um novo Japão não tenha sido fáceis: memórias da perda assombraram a sociedade do pós-guerra. O museu Kuboshina alerta para o fato de que a tensão entre os desejos contraditórios da nação – seu desejo por esquecer e seu desejo por lembrar o passado – ainda persiste 50 anos depois da derrota. A tensão entre esses desejos formatou a produção cultural da sociedade japonesa do pós-guerra e constitui o cerne deste estudo⁷.

Essa narrativa, baseada na nova perspectiva dos fatos, faz com que a memória seja manipulada através da interpretação dos fatos ocorridos, utilizando-os assim para moldar a memória do povo. Porém, a reconstrução do país e da memória dominante não poderia ser feita em cima de bases que trouxessem as memórias da perda da guerra, bastante recentes ainda, como protagonista, isso abalaria o império e sua caracterização como regentes legítimos.

⁶ POLLACK, 1989, p. 5.

⁷ IGARASHI, Yoshikuni. **Corpos da Memória: Narrativas do Pós-Guerra na Cultura Japonesa (1945-1970)**. São Paulo: Annablume, 2011, p. 43.

Para manter-se como receptáculo do amor e confiança do povo, o imperador Hirohito não poderia estar à frente de uma situação tão comprometedora que abalaria seu poder. A opção então seria atribuir todas as decisões de tempos de guerra ao corpo militar, inclusive a resposta negativa a proposta de rendição incondicional apresentada antes do lançamento das bombas atômicas, colocando desta forma o imperador como uma “pobre ferramenta” nas mãos dos militares. Desta forma manteria na memória dominante uma imagem do império japonês como soberano e inocente vítima das ações dos militares, com isso o povo também o seria, pois o império nada mais era do que uma representação do seu povo.

A atribuição da culpa sobre os ocorridos na guerra ao exército japonês também facilitou a completa desmilitarização do país, pois, sendo o corpo militar os responsáveis pelos atos que trouxeram tanta dor durante a guerra e vergonha da derrota ao Japão, esses teriam de diluir-se junto com toda a campanha militarista imposta desde a década de 1930⁸. Desta forma, não seria uma vergonha para o povo japonês perder seu exército, mas sim uma necessidade de afastar os causadores dessas desgraças, relegando-os ao esquecimento que seria conveniente ao Japão pós-guerra.

A memória dominante terminou por realmente ser usada como arma de poder e subjugação de memórias subterrâneas, impondo sobre elas memórias forjadas e que tecnicamente moldaram o discurso oficial dos acontecimentos para a população. Deste modo, a imposição desta versão terminou por favorecer a classe dominante, abrindo espaços para a inserção do país que outrora foi inimigo, mas que agora, graças a possibilidade de se moldar a memória oficial, se tornara um aliado na reconstrução e modernização do país.

Analisando os últimos meses de guerra percebe-se que o fechamento do cerco do Japão na Segunda Guerra Mundial aconteceu no pacífico. Com o completo controle do pacífico, os americanos fecharam todas as rotas japonesas e impediram que o exército organizasse suas defesas contra novas investidas no país. Em consequência das percas de territórios estratégicos para os americanos, os ataques incendiários aéreos as grandes cidades japonesas se dariam com mais frequência.

⁸ Para mais informações ver IGARASHI, Yoshikuni. Nação corpo e cultura. In: **Corpos da Memória: Narrativas do Pós-Guerra na Cultura Japonesa (1945-1970)**. São Paulo: Annablume, 2011, p. 43-55.

O Japão sangrava por mil feridas. A única dúvida era como convencer os governantes japoneses a reconhecer sua derrota, e na primavera de 1945 eles ainda pareciam longe de aceitar a realidade. Os generais japoneses acreditavam que a paz poderia ser negociada se impusessem aos americanos um alto preço em sangue para cada conquista obtida e principalmente se convencessem Washington de que o custo de invadir o Japão seria inaceitavelmente alto. Tentaram enfatizar essa mensagem acelerando o ritmo dos ataques camicases contra a marinha americana⁹.

É neste contexto histórico que está inserido o povo japonês, o qual sofria as consequências da teimosia de seus governantes em reconhecer a derrota, pagando assim com suas vidas e com suas necessidades básicas.

Os ataques incendiários tiveram na economia japonesa um impacto menor que o do bloqueio submarino, porque ocorreram quando a indústria já estava seriamente prejudicada pela falta de combustíveis e matérias-primas; mas convenceram todos, exceto os militaristas empedernidos da cúpula em Tóquio, de que a guerra estava perdida¹⁰.

A invasão a ilha de Okinawa por parte dos americanos abria caminho para uma possível invasão do Japão, entretanto, a ferocidade da batalha que deu aos Estados Unidos o controle sobre Okinawa fez o exército americano repensar a estratégia de invadir o país. Com os Estados Unidos triunfando nos mais diversos campos de batalhas na Europa, as percas gigantescas de tropas para se conquistar algumas ilhas japonesas começava a parecer algo inconcebível para os líderes americanos.

⁹ HASTINGS, Max. **Inferno: O mundo em guerra 1939-1945**. São Paulo: Intrínseca, 2011, p. 471.

¹⁰ HASTINGS, 2011, p. 474.



Figura 15: Invasão de Okinawa.

Fonte: **NAKAZAWA**. Gen – pés descalços: uma história de Hiroshima, 2002, p. 180.

Com a entrada dos russos na guerra, que nada mais queriam do que garantir territórios no Japão após o fim das batalhas na Europa, os Estados Unidos tinham a certeza de que as vidas de soldados americanos seriam poupadas, deixando para os russos a missão do embate contra o inimigo nos campos de batalha terrestre.

Durante junho e julho de 1945, milhares de trens soviéticos atravessaram a Ásia em direção leste, transportando os exércitos que haviam derrotado a Alemanha para completar a destruição do Japão¹¹.

Enquanto os ataques não cessavam contra o Japão, se desenvolvia em solo americano o Projeto Manhattan, projeto esse que culminaria na produção das duas bombas atômicas que atingiriam o território japonês.

Já estava claro, tanto para os aliados como para uma parte da população japonesa, que a guerra já havia chegado ao fim, tanto pela razão econômica quanto pela militar. Mas, para os Estados Unidos a ideia de enfrentar frentes de defesa espalhadas pelos mais diversos locais do Japão ainda assustava, visto que para os

¹¹ HASTINGS, 2011, p. 479.

comandantes do exército japonês a luta ainda tinha condições de ser vencida, ou no mínimo conseguir tirar as melhores condições da rendição.

O general Yoshijiro Umezu, chefe do estado-maior japonês, fantasiou, em termos caracteristicamente pretensiosos, num artigo de jornal publicado em maio: “O caminho certo para a vitória numa batalha decisiva consiste em unir os recursos do império em apoio ao esforço de guerra e em mobilizar toda a força do país, tanto física quanto espiritual, para aniquilar os invasores americanos. O estabelecimento de um espírito metafísico é a primeira condição essencial para travar uma batalha decisiva. É preciso sempre enfatizar uma dedicação enérgica à ação agressiva¹²”.

Pensamentos como esse é que dificultou a aceitação da Declaração de Potsdam dos Aliados, que ameaçava o Japão de “pronta e total destruição”, caso esse não se rendesse incondicionalmente. No entanto, para os governantes, esta declaração nada mais era do que novamente mais ameaças de bombas incendiárias e uma futura invasão.

Entretanto, a dificuldade em aceitar a derrota nos termos oferecidos na Declaração de Potsdam, levou consigo também a decisão do lançamento das bombas em Hiroshima e Nagasaki, visto que não era mais viável para os aliados perderem mais vidas em uma guerra que já havia chegado ao fim, porém, não explicitar o que viria a acontecer, caso o Japão declinasse a proposta, também acarretou na culpa para que o país tomasse a decisão de continuar a resistir.

Quanto ao governo e ao exército japonês, pode-se notar que estavam dispostos a sacrificar vidas em ataques incendiários se isso fosse pela continuação da guerra, mas não contavam com o uso das bombas atômicas em seu território.

Quando o atirador de Superfortaleza Joseph Majeski, de dezenove anos, viu o B-29 Enola Gay chegar a Tinian, especialmente modificado para transportar apenas armamento de cauda e aparelhado com hélices de passo reversível e outros equipamentos especiais, aproximou-se e perguntou a um dos tripulantes o que eles faziam ali. O homem respondeu, com petulância: “Estamos aqui para ganhar a guerra”, e, é claro, o jovem aviador não acreditou. Poucos dias depois, em 6 de agosto de 1945, o avião lançou a “Little Boy” sobre Hiroshima. A detonação gerou a energia de 12.500 toneladas de explosivos convencionais, provocou ferimentos de um tipo que a humanidade jamais sofrera e matou pelo menos setenta mil pessoas.

¹² HASTINGS, 2011, p. 480.

No mundo inteiro, muita gente achou que a simples ideia do que havia acontecido ultrapassava os limites da imaginação¹³.

Três dias depois foi a vez de Nagasaki. Com isso, o imperador decidiu acabar de vez com a guerra, assinando ao lado do General Douglas MacArthur a rendição incondicional do Japão, estabelecendo assim o início de uma parceria entre os Estados Unidos e o Japão, que viria a modificar e reestruturar de forma moderna a economia japonesa, reconstruindo o país e a memória do seu povo ao lado dos governantes japoneses.

Então quem seria realmente o inimigo? O acontecimento e a estigma da bomba e todas as suas vítimas necessitavam de um culpado. Neste caso, a saída seria culpar a própria bomba, assim moldando as memórias do povo japonês de forma que vejam nas armas nucleares os seus inimigos e, portanto, na tragédia da guerra a forma de seu país e seu povo se mostrar como exemplos de luta contra estas armas. Outro responsável foi o próprio exército japonês, sendo culpado por “obrigar” o imperador a travar uma guerra que era desnecessária, o mesmo foi desmanchado, assim acabando com o período militarista japonês.

Este discurso oficial moldou a memória dos acontecimentos do país, fazendo com que assim a memória dominante influenciasse na memória subterrânea e finalmente na versão da história oficial, concedendo aos grupos que formavam a sociedade uma nova memória coletiva, na qual estava inserida a sua nova identidade. Agora, onde outrora o militarismo era ferrenho, agora era desnecessário e trazia consigo a vergonha de atos que causaram tanta desgraça. Onde em outro momento os inimigos eram as Forças Aliadas, e principalmente os americanos, agora eram considerados os benfeitores para a sociedade, visto que a bomba teria sido um mal necessário para a redenção do país, enquanto que o inimigo culpado seriam as armas nucleares, causadoras de tragédias gigantescas. Se fosse para o Japão ser o exemplo da destruição que essas armas poderiam fazer, o mesmo aceitaria em prol da luta contra seu mais novo inimigo.

¹³ HASTINGS, 2011, p. 481.

2.2 A memória coletiva que não representa a todos

Tomando como base o estudo do primeiro capítulo do livro do Prof. Dr. Yoshikuni Igarashi¹⁴ “Corpos da Memória – Narrativas do Pós Guerra na Cultura Japonesa (1945 – 1970)”, o qual se aprofunda na criação da narrativa histórica construída através da colaboração do Japão com os Estados Unidos no pós-guerra, se nota que a criação da versão da memória oficial, que viria a moldar a memória coletiva, não se deu apenas pela imposição de uma versão dos vitoriosos, neste caso os Aliados, mas sim por uma profunda colaboração por parte da própria classe dominadora do Japão. Mesmo com a ocupação acontecendo em seu território, após a guerra essa classe dominadora tentava se agarrar as últimas possibilidades de continuar em suas posições privilegiadas ajudando os americanos.

O autor utiliza uma série de analogias para exemplificar como se deu a relação entre o Japão e os Estados Unidos, o qual viria a ser o principal interventor naquele país. No seu texto fica claro como a submissão do Japão foi fator essencial para que a versão oficial sobre os ocorridos naquele país, principalmente com relação às bombas atômicas, fosse modificada não só para o Japão em si, mas também para os próprios americanos. O autor denomina esta narrativa como “narrativa fundadora”:

A narrativa fundadora foi gerada pelos esforços dos dois países para se tornar aceitáveis as experiências da bomba atômica e a subsequente transformação do relacionamento entre os dois países. Os EUA usaram a bomba unilateralmente contra o Japão; mesmo que os EUA e o Japão fossem cúmplices na manutenção na narrativa que codificou, subsequentemente, a bomba e a conclusão do conflito através da figura do imperador. Apesar das orientações contraditórias dos dois países para codificar a conclusão da guerra, muitas pessoas das duas nações acharam convincentes as representações populares de eventos históricos¹⁵.

Esta subjugação da memória da população em detrimento de uma versão benéfica a classe dominante camuflou e levou ao esquecimento as memórias que não se encaixavam ao novo discurso adotado, transformando essas memórias no que o autor Michel Pollak chama de “memórias subterrâneas”. A memória subterrânea como já foi dito, não são necessariamente memórias que buscam uma

¹⁴ Yoshikuni Igarashi é Professor Associado de História na Universidade Vanderbilt, Estados Unidos.

¹⁵ IGARASHI, 2011, p. 60.

disputa pela versão oficial da história, mas sim versões alternativas a estas, como é o caso das obras autobiográficas analisadas, as quais buscam por meio da quadrinização ou animação, romper o silêncio dos sobreviventes destas tragédias. Esse rompimento abala as versões oficiais da memória e revela fatos que há muito buscavam ser esquecidos.

O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas¹⁶.

É neste contexto que entram as obras autobiográficas estudadas neste trabalho. A fim de se distanciar dos traumas vividos em decorrência do ataque nuclear em Hiroshima, o autor Keiji Nakazawa¹⁷ se adequou ao discurso imposto, acreditando ser este uma forma de deixar suas memórias no passado e construir em cima delas uma nova versão distante dos traumas sofridos. No prefácio de seu mangá “Gen - pés descalços”, para ser mais exato, no quarto volume intitulado “Recomeço”, o autor nos mostra em seu relato o seu processo de distanciamento dos fatos ocorridos em Hiroshima, sua cidade natal, durante e após a guerra.

Depois da rendição do Japão, minha mãe, dois irmãos mais velhos e eu lutamos para sobreviver nas ruínas de Hiroshima. Em meio a tudo aquilo, eu queria apenas esquecer os horrores do bombardeio. Quando me tornei cartunista, a última coisa sobre o que eu queria escrever era a bomba atômica. Eu odiava a simples menção da palavra. Acreditando que os quadrinhos deviam ser divertidos e alegrar as pessoas, dediquei minha carreira a desenhar histórias de ficção científica, beisebol e coisas do gênero¹⁸.

Após se tornar cartunista, ou mangaká como são chamados no Japão, o autor se empenhou em fazer do seu trabalho uma forma de distanciamento de suas memórias, não só para ele, mas também para tornar seus mangás obras que

¹⁶ POLLACK, 1989, p. 5.

¹⁷ Keiji Nakazawa (1939 -2012) foi um mangaká (quadrinista) japonês sobrevivente ao ataque nuclear que atingiu Hiroshima. Aos seis anos de idade sobreviveu à bomba atômica que o fez perder grande parte de sua família. Na década de 60 iniciou sua carreira de mangaká e de 1973 a 1986 produziu sua obra máxima “Gen - pés descalços”, na qual relatava os acontecimentos ocorridos na cidade de Hiroshima durante e após a Segunda Guerra Mundial.

¹⁸ NAKAZAWA, Keiji. **Gen - pés descalços: o recomeço**. 2.ed. São Paulo: Conrad, 2003, p. XII.

trouxessem leveza e entretenimento para quem os lesse. Contudo, suas memórias traumáticas não se esvaíram conforme foram abafadas pelo silêncio.

Utilizando o exemplo de Michel Pollak para descrever os movimentos de desestalinização na Rússia, podemos traçar um paralelo com relação à sobrevivência das memórias, individuais e subterrâneas, ocultas pela memória oficial e pelo silêncio, fosse ele forçado como na Rússia Stalinista, fosse de forma submersa, como ocorreu com Nakazawa.

Este exemplo mostra também a sobrevivência, durante dezenas de anos, de lembranças traumatizantes, lembranças que esperam o momento propício para serem expressas. Apesar da importante doutrinação ideológica, essas lembranças durante tanto tempo confinadas ao silêncio e transmitidas de uma geração a outra oralmente, e não através de publicações, permanecem vivas. O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas.

Este silêncio é quebrado e as memórias afloram com ainda mais força quando se é abatido por um fato impactante, que faz vir a tona tudo aquilo que estava supostamente esquecido ou ao silêncio, como nos revela Pollak: “[...] essas memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados”¹⁹.

E é através de um trauma que as memórias de Keiji Nakazawa sobre os fatos ocorridos com sua família, outrora banidos ao esquecimento, vêm a tona e se tornam impossíveis de se submeter mais uma vez ao silêncio, como nos mostra o próprio autor:

[...] em outubro de 1966 – 21 anos depois da bomba – minha mãe morreu. Padece de uma série de diferentes enfermidades, sua vida foi um sofrimento constante. Quando seu corpo foi cremado, descobri algo que me fez tremer de raiva: não sobrara nada de seus ossos. Geralmente os ossos resistem a cremação, mas o césio radioativo tinha devorado o esqueleto de minha mãe, que foi reduzido a cinzas. A bomba atômica tinha tirado tudo de mim, até mesmo os ossos de minha querida mãe. O ódio ferveu dentro de mim, e pela primeira vez eu me confrontei com a bomba. Então fui

¹⁹ POLLACK, 1989, p. 4.

tomado pelo desejo de escrever sobre ela. Sentia como se minha mãe estivesse me dizendo para revelar a verdade sobre a bomba aos povos do mundo²⁰.

Com relação a memória oficial, Keiji Nakazawa mostra que a versão utilizada não o influenciou de forma definitiva e mesmo após tanto tempo de silêncio, o autor soube distinguir os principais causadores de tanto sofrimento. Sua obra resultou em um manifesto contra a guerra nuclear, seja para os japoneses, descendentes da geração afetada pela guerra e que somente absorveu a memória oficial, seja para as nações do ocidente, as quais tiveram contato apenas com a versão de que as bombas eram um mal necessário.

Eu odiei os Estados Unidos por terem usado a bomba atômica. Os ataques aéreos dos aviões B-29 já tinham reduzido as cidades do Japão a escombros. O país estava à beira da rendição, era apenas uma questão de tempo. Por que os EUA lançaram a bomba em tais circunstâncias? [...] E mais do que isso eu odiava os líderes japoneses que tinham levado o país à guerra – em primeiro lugar, o imperador Hirohito -, cujas ações tinham levado os norte-americanos a lançar a bomba. Por que o Japão tinha iniciado essa guerra irracional? Eu amaldiçoei a má sorte de meu país em ter líderes tão estúpidos e inconsequentes. [...] Não há nada tão sem sentido e terrível como a guerra e as armas nucleares. Sejam quais forem nossas diferenças ideológicas, nós todos devemos trabalhar juntos para destruir esses monstros. [...] A série foi baseada em minha experiência sobre a bomba. As cenas de família, os personagens e vários episódios que aparecem em Gen são pessoas e eventos reais que eu vi, dos quais ouvi falar ou que eu mesmo vivenciei. [...] Eu queria retratar o processo através do qual o povo japonês foi aprisionado num sistema imperial fascista que exaltava o imperador e instigou a nação a uma guerra total. Eu queria mostrar para a próxima geração a miséria que um conflito bélico traz a um país. Eu queria que eles soubessem que pessoas podem ser transformadas em lunáticos capazes de fazer coisas horríveis, simplesmente invocando o nome do imperador ou o Grande Império Japonês, e assegurando que a sua causa é justa. Através de Gen, eu repetidamente expressei minha crença de que, independente do que acadêmicos respeitáveis e políticos podem alegar a respeito de guerras justas, nós devemos sempre, de forma absoluta, ser contra a guerra, e nos certificarmos de que o Japão jamais siga esse caminho novamente²¹.

Tomando por base outro premiado mangá, chamado “Hiroshima – A Cidade da Calmaria”, da autora Fumiyo Kouno²², percebe-se o quão distante essas

²⁰ NAKAZAWA, Gen - **pés descalços**: o recomeço, 2003, p. XII.

²¹ NAKAZAWA, Gen - **pés descalços**: o recomeço, 2003, p. XII-XIII.

²² Fumiyo Kouno é uma mangaká japonesa nascida em 1968 na cidade de Hiroshima. Começou a carreira como assistente de outros artistas e somente em 1995 publicou sua

memórias ficaram para o resto do Japão mesmo depois de tantos anos. A autora utiliza de si própria em seu posfácio para exemplificar o quanto alheio os fatos lhe pareciam mesmo sendo da cidade de Hiroshima, onde nasceu e cresceu. Ainda não sendo descendente direta das vítimas, ela quando jovem pensava nessas memórias como coisas passadas, uma história pertencente a outras famílias. Continuando seu relato, Fumiyo Kouno conta o quanto as catástrofes das bombas ainda são desconhecidos no próprio país onde ocorreu²³.

Julga-se que a história do ocorrido em Hiroshima e Nagasaki se restringe a partir de suas fronteiras pelo motivo dessa história ser composta de memórias vergonhosas, as quais o restante do país subjugou ao esquecimento. Ora, Hiroshima e Nagasaki são de certa forma os monumentos maiores de como ocorreu a derrota do Japão, olhar para essas cidades seria olhar para a derrota, relembrar memórias vivas de que seu maior aliado do pós-guerra havia lhe aniquilado, lembrar que a população havia sido dizimada em nome do império japonês e de uma guerra perdida. Trazer essas memórias vergonhosas a tona não seria apenas uma ameaça a uma memória oficial, mas sim trazer para cada indivíduo a responsabilidade de décadas de silêncio.

primeira obra. Sua consagração veio em 2004 com o premiado mangá “Hiroshima – A cidade da calmaria”.

²³ KOUNO, Fumiyo. **Hiroshima, A Cidade da Calmaria**. São Paulo: Editora JBC, 2010.

3 A GUERRA E O PÓS-GUERRA NO JAPÃO: A TRAGÉDIA E AS DIFICULDADES DE UMA SOCIEDADE ARRASADA

Mesmo antes da Segunda Guerra Mundial, a ideologia militarista se mostrava presente no meio artístico e cultural japonês. Isso era mostrado constantemente em obras artísticas como os filmes, animações e mangás como forma de conscientizar a população militarmente, apoiando assim as políticas expansionistas que o país se lançava na Ásia.

Na Segunda Guerra Mundial essa campanha ideológica apenas ganhou força. Fosse nas comunidades ou mesmo nas escolas, o apoio na empreitada japonesa contra as Forças Aliadas era algo de extrema importância para a sociedade, isso mostrava o êxito que a campanha ideológica havia alcançado. Mostrar-se contra esses princípios era ir de encontro à crença na superioridade japonesa perante os ocidentais, e foi dessa forma que muitos não acreditaram quando as forças japonesas começaram a ruir contra os aliados, principalmente os Estados Unidos, os quais, após o ataque japonês em Pearl Harbor, haviam levado para o lado pessoal aquela guerra.

O fechamento de portos e de rotas para o Japão pelo exército americano e as constantes perdas de território fizeram decair drasticamente a sua produção, sem contar os ataques aéreos que com os bombardeios incendiários dizimavam cidades, colheitas e grande parte da população. A fome se instalara no país, principalmente para a população pobre, contudo, a cada dia de guerra que passava as classes se igualavam da pior forma possível nas cidades atacadas. Mesmo assim o apoio a guerra era imbatível, mas tão somente para aqueles que se iludiam pelas notícias fantasiosas que chegavam aos ouvidos dos camponeses.

Após o período de confronto ocasionado na segunda guerra mundial, sem contar a longa campanha ideológica em apoio à investida militar frustrada que o Japão se lançou desde décadas anteriores, o mangá e as animações japonesas cessaram o apoio a temas recorrentes, como a guerra e ao militarismo. Isso não se devia apenas ao fato de que após o fim do confronto, o Japão se sujeitou a um tratado que levaria ao fim suas forças militares e a rendição completa, ou mesmo a pressão que os Estados Unidos passaram a exercer com seu controle completo no

Japão, mas também pela grande estigma de destruição na sociedade, cultura e economia. Estigma este que não apenas ficou representado pelo lançamento das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki, mas também por momentos antes da guerra culminar nesse ponto marcante da história.

As obras analisadas neste capítulo são de períodos posteriores a guerra, mas seus autores foram testemunhas reais dos acontecimentos, os mesmos têm em suas obras uma forma de homenagem a seus entes que tiveram suas vidas ceifadas pela guerra. Essas obras tem o objetivo de serem receptáculos de uma memória dolorosa, mas que precisava ser repassada, mesmo enfrentando tanto tempo um silêncio comum na sociedade japonesa. Obras como essas são verdadeiros protestos e declarações humanistas contra a guerra, repassando, seja por meio das páginas de mangás ou por meio das animações, uma mensagem para que não se repita o que ocorreu.

3.1 A sociedade japonesa da guerra: situação, conflito e necessidades

Muitos japoneses receberam bem a guerra, que, para eles, oferecia ao país a única saída honrosa para suas dificuldades. O romancista Dazai Osamu, por exemplo, estava “se coçando de vontade de reduzir os americanos bestiais e insensíveis a nada”. Mas seria um erro imaginar a sociedade de Osamu como um monólito. O tenente-general Kuribayashi Tadimichi, que passara dois anos nos Estados Unidos, escreveu para sua mulher declarando sua firme oposição à ideia de desafiar um inimigo tão poderoso no campo de batalha: “Seu potencial industrial é imenso, e o povo é enérgico e versátil. Nunca se deve subestimar a capacidade de luta dos americanos¹”.

No Japão, o apoio à guerra era quase que “incondicional”, fosse isso por bem ou através da força, quem não era a favor da luta era tratado como traidor, como uma vergonha para o país. Não só as autoridades locais vigiavam o posicionamento “transgressor” de quem se mostrava contra o cunho militarista que o país tinha tomado desde os anos trinta, como toda a população estava disposta a negar seu próprio vizinho como pessoa digna, visto que o mesmo envergonhava a sua vila, cidade ou mesmo todo o país. Ser contra a guerra era negar o seu título de “filho do imperador”. Ser contra era negar que a superioridade japonesa, frente aos

¹ HASTINGS, Max. **Inferno: O mundo em guerra 1939-1945**. São Paulo: Intrínseca, 2011, p. 157.

“demônios ocidentais”, era real. Ser contra era não agradecer o sacrifício dos soldados no campo de batalha. E finalmente, ser contra era questionar a inquestionável vitória japonesa que se aproximava, ou pelo menos era isso que se sabia².

É neste cenário que Keiji Nakazawa nos apresenta seu “eu” com o codinome de Gen Nakaoka, um estudante comum vivendo com seu pai, sua mãe gestante e os seus cinco irmãos na cidade de Hiroshima. Seu pai, lembrado por Nakazawa na figura de Daikichi Nakaoka, era um homem adepto do pacifismo e desconfiado dos verdadeiros motivos para guerra, por esse motivo sofreu com a discriminação e perseguição por não apoiar o combate armado no qual o Japão estava envolvido³.

Momentos como a insubordinação de Daikishi Nakaoka, perante o presidente da associação de vizinhos no treinamento com os civis para enfrentar soldados americanos, ilustram bem o quanto o pai de Gen questionava os reais motivos para a guerra estar ocorrendo. Para o pai de Gen, a guerra não passava de uma forma de gerar lucros para os “ricos” de seu país, e em sua opinião o Japão já estava com os dias contados, devido as diferenças financeiras e bélicas em que se encontrava o país perante aos americanos⁴.



Figura 16: Daikichi Nakaoka se rebela contra a guerra.
Fonte: **NAKAZAWA**. Gen – pés descalços: uma história de Hiroshima, 2002, p. 13.

Keiji Nakazawa nos mostra em seu mangá o quanto o caráter pacifista de seu pai atraiu a atenção de forma negativa para toda sua família. No mangá,

² NAKAZAWA, Keiji. **Gen - pés descalços: Uma História de Hiroshima**. 4.ed. São Paulo: Conrad, 2002.

³ NAKAZAWA, **Gen - pés Descalços: Uma História de Hiroshima**, 2002.

⁴ NAKAZAWA, **Gen - pés Descalços: Uma História de Hiroshima**, 2002.

passagens em que o pai de Gen é detido pela polícia local por ser acusado de traição, ou quando vizinhos conhecidos negam comida para a sua mãe por ser a esposa de um traidor, são símbolos do comprometimento e da fé inabalável do povo de Hiroshima de que estariam acima dos outros povos e que o Japão seria uma terra sagrada. Quem ousasse transgredir essa ideologia, assim ferindo a crença na soberania do povo, e acima de tudo, na soberania do seu imperador, sofreria as consequências juntamente com toda a sua família. O povo realmente acreditava que todas as dificuldades, dos tempos antes e durante a guerra, desapareceriam quando o Japão vencesse⁵.

O racionamento de comida também é outro fator extremamente explorado em mangás e animações que retratam este período. Os alimentos eram cedidos para abastecer as tropas que necessitavam dos mantimentos nas frentes de batalha. O que era um pouco de sofrimento e fome, perante a grande vitória que os soldados estavam trazendo para o Japão? Mas o que essa vitória traria era algo que não era respondido para a população menos favorecida financeiramente, a qual se sacrificava apertando os cintos devido a escassez de comida e nenhuma ajuda do império.

A fome não abateu somente Hiroshima, mas sim todo o país. Até mesmo famílias mais abastadas seriam tocadas pelo racionamento de comida e pela inflação de seu preço no mercado negro, este que por sua vez era proibido, pois, a comida era prioridade para o exército. Para piorar a situação, o recrutamento e a morte prematura de soldados deixavam diversas famílias órfãs de seus chefes, cabendo ao restante batalhar diariamente para sobreviver aos frequentes ataques aéreos que ocorriam. Esses ataques destruíam das moradias até as plantações, bombas eram atiradas e a população podia ser totalmente dizimada, caso não abandonassem suas casas e se escondessem nos abrigos improvisados.

No filme em animação “Túmulo dos Vagalumes”, assim como em “Gen - pés descalços”, a escassez de alimentos é evidenciada de forma muito emocionante, entretanto, temos um diferencial importante entre as duas obras. No filme a família

⁵ NAKAZAWA, Keiji. **Gen - pés descalços: Uma História de Hiroshima**, 2002.

de Seita, protagonista da história e codinome do escritor Akiyuki Nosaka⁶, é uma das famílias abastadas da cidade de Kobe, diferentemente da família de Gen, que pertencia à parte agricultora da população de Hiroshima. O pai de Seita e de sua irmã Setsuko, personagem baseada na irmã do escritor a qual o autor do conto inspirador do filme ofereceu sua obra, era um oficial japonês que havia sido convocado para a guerra. Naquele período, os oficiais e suas famílias viviam com certas regalias se comparados ao restante da população, isso é demonstrado na animação enquanto Seita recolhe alimentos difíceis para aquele período, os escondendo antes do bombardeio incendiário que destruiria a cidade e mataria a sua mãe, vítima de queimaduras gravíssimas. O ataque relatado no filme é citado na obra de Hastings, onde o autor exemplifica estes ataques com o que ocorreu em Tóquio⁷.

O avião estava certo: cerca de cem mil pessoas foram mortas, e um milhão de japoneses perderam suas casas. Mais de quarenta quilômetros quadrados da cidade, um quarto de sua área, foram reduzidos a cinzas. Tóquio, na manhã de 10 de março, segundo o veterano filipino major Shoji Takahashi, parecia o “maior e mais arrasado campo de batalha que alguém poderia imaginar — Leyte em escala gigantesca”. [...] Nas noites que se seguiram, incursões incendiárias semelhantes foram lançadas contra Nagoya, Osaka, Kobe e outras cidades⁸.

⁶ O premiado escritor Akiyuki Nosaka é um dos sobreviventes dos ataques incendiários a cidade de Kobe no Japão. Começou a publicar na década de 60 e em 1967 lançou seu premiado romance autobiográfico “Hotaru no Haka” (“Túmulo dos Vagalumes” em tradução livre). Essa obra reconta a sua história junto à de sua irmã, a qual morreu de desnutrição na cidade de Fukui, para onde os dois se mudaram após os ataques a Kobe. Seu romance foi adaptado para um longa metragem animado no ano de 1988.

⁷ **HOTARU no Haka**. Direção: Isao Takahata Livro: Akiyuki Nosaka. Dubladores: Tsutomu Tatsumi; Ayano Shiraishi; Yoshiko Shinohara; Akemi Yamaguchi. Música: Michio Mamiya. Japão: Studio Ghibli, c1988 (88 MIN), Color. Produzido por Shinchosha co.

⁸ HASTINGS, Max. **Inferno: O mundo em guerra 1939-1945**. São Paulo: Intrínseca, 2011, p. 472-473.



Figura 17: Cidade de Kobe após o bombardeio.
 Fonte: **HOTARU no Haka**, 1988.

Seita e Setsuko, agora órfãos, vão morar com uma tia que os trata muito bem em um primeiro momento, mas passa a enxergar como estorvo após o fim da comida que os dois dispunham, junto a isso veio às dificuldades de alimentar mais duas crianças em um tempo que os mantimentos eram de extrema escassez. Ou seja, o período de guerra tratou de igualar a todos envolvidos direta ou indiretamente de forma dura e cruel⁹.

Voltando o foco para a guerra, essa na realidade já estava caminhando para seu fim, mesmo antes dos bombardeios atômicos de Hiroshima e Nagasaki. O massacre dos soldados japoneses na frente de batalha era imensurável, apesar disso, não era esta a mensagem que chegava a população através das notícias pelo rádio, as quais glorificavam os esforços japoneses e exaltavam uma superioridade do seu povo ante aos seus inimigos, fazendo com que grande parte da população se deixasse levar pela ideia de que tudo se encaminhava para a vitória japonesa e para o fim daqueles dias de sofrimento.

[...] o desempenho dos aviões e dos pilotos japoneses foi tão fraco que as perdas sofridas pelos bombardeiros nunca passaram de 1,6%, desprezíveis pelos padrões europeus. Depois de uma incursão, os japoneses afirmaram que 28 B-29 tinham sido destruídos, quando na verdade foram apenas cinco. Em seu desespero, os defensores também adotaram táticas camicases,

⁹ **HOTARU no Haka**. Direção: Isao Takahata Livro: Akiyuki Nosaka. Dubladores: Tsutomu Tatsumi; Ayano Shiraishi; Yoshiko Shinohara; Akemi Yamaguchi. Música: Michio Mamiya. Japão: Studio Ghibli, c1988 (88 MIN), Color. Produzido por Shinchosha co.

abalroando bombardeiros americanos com seus caças¹⁰. (Inferno o mundo em guerra)

O amor do povo japonês para com o seu governante e para com a sua honra era tão grande que quando capturados era preferível o suicídio em nome do imperador, do que uma vida de sofrimento e desonra, como um covarde traidor da glória japonesa. A dor da derrota humilhante era insuportável para o povo japonês, entretanto, “A disposição japonesa para lutar até a morte, ao invés de se render, mesmo em circunstâncias tática ou até estrategicamente perdidas, causava repulsa às tropas dos Aliados”¹¹.



Figura 18: Muitos japoneses preferiam o suicídio a ter de se entregar.
Fonte: NAKAZAWA. Gen – pés descalços: uma história de Hiroshima, 2002, p. 108.

Hiroshima permanecia como uma das únicas cidades grandes as quais os bombardeios ainda não haviam atingido, contudo, eram frequentes os sobrevoos de aviões B-29 na área. Esses sobrevoos escondiam a verdadeira razão pela qual a cidade permanecia de pé quando muitas outras já haviam sucumbido perante bombas incendiárias, como ocorreu na cidade de Kobe: na verdade Hiroshima era

¹⁰ HASTINGS, 2011, p. 473.

¹¹ HASTINGS, 2011, p. 327.

uma das possíveis escolhas para que os Estados Unidos mostrassem seu poderio atômico, assim findando a guerra contra o Japão, pois a cidade se tratava de uma área industrial importante para o país. Na próxima página um mapa mostra a localização das cidades de Kobe e Hiroshima¹².



Figura 19: Localização das cidades de Hiroshima e Kobe no Japão.
Fonte: Google Maps.

Esse poderio foi testado no dia 16 de julho de 1945 no deserto do Novo México, quando nos Estados Unidos se finalizavam os testes para a produção da bomba atômica. Entretanto as nações que lutavam contra o Japão (Estados Unidos, Grã Bretanha e China) se reuniram com o país para a apresentação de uma proposta de rendição incondicional, a qual foi negada pelos japoneses. Após isto, começariam os testes para o lançamento das bombas nucleares, com aviões B-29 sobrevoando áreas de bombardeio no solo japonês e fazendo o reconhecimento da área.

A Declaração de Potsdam dos Aliados Ocidentais, divulgada em 26 de julho, ameaçava o Japão com “pronta e total destruição” se ele não se rendesse de imediato. Essa frase era prenhe de significado para os líderes dos Aliados, que sabiam que a primeira bomba atômica acabara de ser testada com êxito em Alamogordo. Mas para os japoneses apenas prenunciava mais do mesmo: ataques com bombas incendiárias e, cedo ou tarde, uma invasão¹³.

O ataque ocorreu no dia 6 de agosto de 1945, às oito e quinze da manhã, quando um avião B-29 batizado com o nome de Enola Gay, em homenagem a mãe do piloto, liberou a bomba chamada de Little Boy (menininho, em tradução livre)

¹² NAKAZAWA, Gen – **pés descalços: Uma História de Hiroshima**, 2002.

¹³ HASTINGS, 2011, p. 481.

após o voo de reconhecimento de outros aviões, que ocorreu momentos antes e que confirmaram as boas condições para o lançamento. A bomba ao atingir Hiroshima, provocou um clarão e um calor intenso, quem não estava protegido da sua luz teve sua pele instantaneamente queimada. A nuvem radioativa em forma de cogumelo alcançou os impressionantes 10 quilômetros sobre a cidade de Hiroshima. A onda de choque, causada pela explosão da bomba, gerou ventos de 385 Km/h o qual foi responsável pelo desabamento de diversas casas e prédios, mesmo a distâncias de sete quilômetros, devastando assim a cidade e seus arredores, soterrando milhares de pessoas¹⁴.

Poucos dias depois, em 6 de agosto de 1945, o avião lançou a “Little Boy” sobre Hiroshima. A detonação gerou a energia de 12.500 toneladas de explosivos convencionais, provocou ferimentos de um tipo que a humanidade jamais sofrera e matou pelo menos setenta mil pessoas¹⁵.

Os sobreviventes, após a explosão, encontraram um verdadeiro inferno. Tudo havia sido destruído, as pessoas que ficaram expostas a radiação no momento da explosão tiveram queimaduras gravíssimas, principalmente aquelas que vestiam roupas escuras, muitas outras derreteram instantaneamente perante o calor, restando apenas vestígios de suas presenças, como é o caso das fotos reais abaixo que mostram pessoas que estavam no caminho da radiação e que desapareceram, restando apenas as suas sombras impressas nos locais onde estavam.

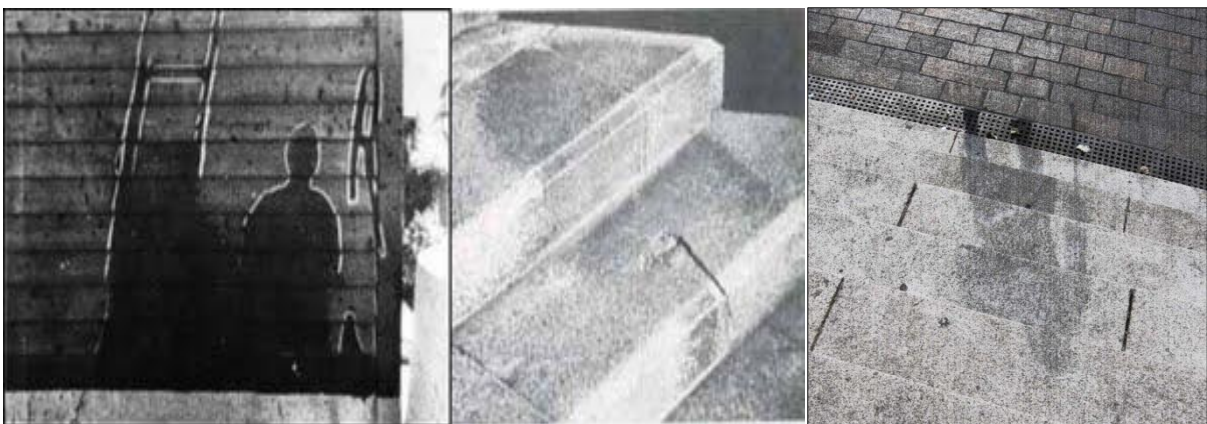


Figura 20: Vítimas reais da bomba atômica de Hiroshima - Essas pessoas foram carbonizadas instantaneamente pela radiação, restando apenas suas sombras.

Fonte: <http://misturaurbana.com/2013/05/as-sombras-eternas-deixadas-pela-bomba-nuclear-de-hiroshima/>, 2013.

¹⁴ NAKAZAWA, Gen – **pés descalços: Uma História de Hiroshima**, 2002.

¹⁵ HASTINGS, 2011, p. 481.

Aqueles que sobreviveram, mas mesmo assim foram queimados pela onda de calor da radiação, tiveram em seus corpos queimaduras gravíssimas. Muitas pessoas vagavam pelas ruas sem socorro algum, visto que os hospitais também haviam sido atingidos. Segundo o relato de Keiji Nakazawa:

Corpos foram carbonizados instantaneamente pela onda de calor de 6.000 graus [...] Pessoas perambulavam com tiras de carne dilacerada penduradas em seus braços e pernas... Globos oculares saltando das órbitas [...] Intestinos pendentes de abdomens escancarados pela força da explosão de 400 metros por segundo. Essas figuras sinistras, mal reconhecíveis como humanas, cambaleavam pelas ruas como um desfile macabro. Era o verdadeiro inferno sobre a terra¹⁶.



Figura 21: Gen e as vítimas da bomba – Gen depara-se com as pessoas afetadas diretamente explosão.

Fonte: **NAKAZAWA**. Gen – pés descalços: uma história de Hiroshima, 2002, p. 254.

O amontoado de corpos se espalhava pela cidade, muitos deformados de tal forma que seria impossível de reconhecer. Na cidade se espalhou fortemente o cheiro fétido dos cadáveres acumulados nas ruas, devido as altas temperaturas que ocorrem nesse período na região em decorrência do verão, a proliferação das moscas e das larvas acelerou exponencialmente a putrefação dos corpos, deixando a cidade com um cheiro horrível. Em decorrência dessas pragas muitos sobreviventes, devido a falta de cuidados especiais, acabavam por ter suas feridas

¹⁶ NAKAZAWA, Gen - pés descalços: o recomeço, 2003, p. XI.

como ambiente perfeito para a proliferação destas larvas, ocorrendo assim a apodrecimento de seus corpos ainda vivos¹⁷.

Na realidade, ninguém sabia ao certo o que havia ocorrido, e devido a isso a demora e a dificuldade no andamento do socorro foi muito grande. A demanda de necessitados por atendimento superou em muito os socorristas.

Três dias depois foi a vez de Nagasaki padecer perante o poder de mais uma bomba atômica, a qual não tinha a cidade como alvo certo mas devido a boa visibilidade que a cidade apresentava no dia 9 de agosto de 1945 ela foi escolhida para ser o local de mais uma catástrofe, aquela que viria a por um fim na resistência japonesa.

O imperador Hirohito convocou uma reunião com os líderes militares e políticos do país e os informou de sua determinação de terminar a guerra, declarada ao país numa transmissão radiofônica poucas horas depois. Ainda assim, nem todos os súditos aceitaram sua conclusão. O comandante Haryushi Iki, piloto de caça, disse: Nunca me permiti pensar na possibilidade de perder a guerra. Quando os russos invadiram a Manchúria, fiquei terrivelmente deprimido — mas nem aí consegui aceitar que havíamos perdido¹⁸.

Este pensamento de vitória certa não acompanhava apenas os oficiais, como já foi dito neste trabalho, esse pensamento contagiou boa parte da população, principalmente a de origem mais humilde, que devido a isso, juntamente com ministro da Guerra e militares do alto escalão do exército japonês, cometeram suicídios rituais em massa.

No relato de um dos oficiais da inteligência japonesa, podemos perceber que muitos soldados, principalmente aqueles que estavam fora do país, lutando em outros cantos da Ásia, não aceitavam a rendição e ainda acreditavam na vitória japonesa. Contudo, quem estava no Japão admitia que aquele era o momento de hastear a bandeira branca depois de tanto sofrimento e decisões erradas.

“Havia uma clara divisão de opiniões no exército sobre se deveríamos terminar a guerra”, disse o oficial de inteligência do estado-maior major Shoji Takahashi. “Muitos homens nossos na China e no Sudeste Asiático eram a favor de continuarmos lutando. A maioria dos que estavam no Japão admitia que não podíamos

¹⁷ NAKAZAWA, Keiji. **Gen – pés descalços: o dia seguinte**. 2.ed. São Paulo: Conrad, 2001.

¹⁸ HASTINGS, 2011, p. 482.

prosseguir. Eu tive certeza de que, depois que o imperador falou, era preciso desistir¹⁹.

Com a rendição acertada, era hora de aceitar a derrota e abrir as portas para o antigo inimigo, que mais tarde se tornaria parceiro inseparável na reconstrução e ascensão da economia japonesa.

Às 19 horas de 14 de agosto, horário de Washington — já dia 15 no Japão —, Harry Truman leu o anúncio da rendição incondicional japonesa para uma multidão de políticos e jornalistas na Casa Branca. Em seguida, o presidente ordenou a interrupção de todas as operações ofensivas contra o inimigo. Na baía de Tóquio, em 1º de setembro, representantes do Japão e dos Aliados sob a chefia do general Douglas MacArthur assinaram o documento de rendição no convés do encouraçado Missouri. A Segunda Guerra Mundial estava oficialmente terminada²⁰.

A ocupação do Japão se iniciou logo em seguida, com todos os receios e temores por parte da população japonesa, a qual era amedrontada por boatos de que os americanos estariam ali para torturá-los. O general Douglas MacArthur, que foi o responsável pela ocupação, foi recebido com obediência e pompas no território japonês. Pouco tempo depois os japoneses já tinham abraçado os americanos em seu território²¹.



Figura 22: O General MacArthur desembarca em Tóquio.
Fonte: **NAKAZAWA**. Gen – pés descalços: O recomeço, 2003, p. 27.

¹⁹ HASTINGS, 2011, p. 482.

²⁰ HASTINGS, 2011, p. 482.

²¹ NAKAZAWA, **Gen – pés descalços: o recomeço**, 2003.

No entanto ficavam as perguntas: com tantos estigmas no país, duas cidades devastadas, milhares de pessoas mortas e outras incontáveis contaminadas pela radiação, como recepcionar e conviver tão bem assim com os americanos? Não seriam eles os responsáveis pela perda de autoridade do país e por todas as dificuldades encontradas? Não. Como podemos ver no livro do autor Max Hastings, os culpados eleitos pelo povo japonês foram os “chefes militares”. Porém segundo relatos da época, contidos nessa mesma obra, era preciso repensar que o próprio povo já havia abraçado a campanha militarista que impregnava a sociedade japonesa desde os anos 30, todavia aceitar uma culpa coletiva incluiria também o próprio imperador. A designação dos militares como os culpados se mostrou mais favorável a situação e a sua extinção ajudou ainda mais na estabilidade do exército de ocupação americano.

Quem seria responsabilizado pela catástrofe que desabou sobre o Japão? O suboficial de marinha Kisao Ebisawa não deu muita importância ao assunto: “Os chefes militares... As pessoas no comando.” Mas, então, acrescentou: “A rigor, porém, é preciso incluir o país inteiro, porque seu estado de espírito havia muito tempo nos arrastava para a guerra. Houve uma inevitabilidade horrível na maneira como mergulhamos cada vez mais fundo no atoleiro.” [...] O povo japonês abraçou os Estados Unidos do pós-guerra com um entusiasmo que conquistou o coração de grande parte dos americanos que serviram no exército de ocupação. [...] Hiroshima e Nagasaki dominaram a perspectiva japonesa depois da guerra; o imperador Hirohito manteve o trono, ainda que tenha conduzido o país à guerra, o que tornava menos plausível que seus súditos reconhecessem uma culpa coletiva²².

Este foi o contexto em que estava inserido o povo japonês, o qual ficou em meio a essa guerra em que boa parte da população não entendia o motivo de tanta barbárie, apenas acompanhava o seu imperador por seu amor e honra incondicional, tendo em troca apenas uma promessa de que dias melhores viriam após a vitória da guerra. Com o fim da mesma, de forma inesperada para boa parte da população e de seus comandantes, o país ficou a disposição dos Estados Unidos e do seu exército de ocupação, todavia, isso trouxe muito mais benefícios que malefícios. Esquecer era necessário, não se poderia conviver e atribuir a culpa pelos ocorridos aos americanos, isso afetaria o desenvolvimento e a cooperação entre os dois países.

²² HASTINGS, 2011, p. 497.

Perdidos em meio a todos estes acontecimentos estavam os jovens e crianças, os quais são protagonistas das obras analisadas. Esses se encontraram em meio a uma luta da qual eles sabiam muito menos que os adultos. Estes jovens viviam em meio à fome, perdiam seus pais, eram obrigatoriamente recrutados, morriam de desnutrição ou até mesmo vítimas das bombas, fossem elas nuclear ou os bombardeios incendiários “rotineiros”, após a guerra esses se viram oprimidos pela miséria e pela incapacidade de se estruturar em um país que estava novamente a se levantar.

3.2 Os jovens: O antes e o depois da guerra. Uma batalha em prol da superação

Um jovem instruendo refletiu, soturnamente, quando a difícil situação do país ficou óbvia: “Agora o ataque em larga escala, com a enorme superioridade material do inimigo, vai começar. O último estágio katastrophische descrito em Nada de novo no front não deve demorar.” O piloto de bombardeiro Norimitsu Takushima, de vinte anos, escreveu no mesmo tom em seu diário: “Hoje o povo japonês não tem liberdade de expressão, e não podemos expressar nossas críticas em público [...]. O povo japonês não tem sequer acesso a uma quantidade suficiente de informações para saber o que se passa [...]. Esse é apenas um exemplo das fórmulas repetitivas e da demagogia que se tornaram a força motriz de nossa sociedade [...]. Vamos ao encontro de nosso destino liderados pela fria vontade do governo. Não perderei minha paixão, nem minha esperança, até o fim [...]. Existe um ideal — a liberdade.” Em 9 de abril de 1945, o avião de Takushima desapareceu durante uma operação²³.

As obras analisadas abordam a vida dos jovens durante e depois que a guerra as afeta diretamente. Encontram-se exemplos de como se davam suas vivências no mangá “Gen - pés descalços”, com Gen e seus irmãos e no filme animado “Túmulos dos Vagalumes”, com Seita e a sua irmã caçula Setsuko.

Ao analisar as obras pode-se ver que a distinção está apenas nos locais abordados pelos autores e pelas condições financeiras em que os protagonistas se encontravam, contudo, o quesito financeiro acabou por se igualar em tempos de guerra. Isso ajuda muito a compreender que as dificuldades não se concentraram apenas nas cidades diretamente afetadas pelas bombas, e principalmente não estava ligada diretamente ao seu povo como um todo.

²³ HASTINGS, 2011, p. 476.

A ideia generalista que temos de que todos os japoneses apoiavam a guerra, assim como comumente é feito com o nazismo na Alemanha, é de certa forma evidenciada diretamente com mais força e simplicidade em “Gen - pés descalços”. Já em “Túmulo dos Vagalumes” as analogias nos são transferidas através de um simples questionamento que Setsuko faz a Seita, como acontece quando Setsuko pergunta, ao seu irmão Seita, o porquê de os vagalumes morrerem tão novos, o que remete ao fato de os jovens terem de morrer tão cedo naquele período de guerra.

Em “Gen – pés descalços” tem-se o próprio protagonista com sete anos de idade, convivendo com seus irmãos mais velhos Akira e Koji Nakaoka, sua irmã Eiko Nakaoka e seu irmão caçula Shinji Nakaoka. Partindo desses personagens, baseados nos irmãos do autor Keiji Nakazawa, temos um reflexo de como funcionava a sociedade para os jovens de origem humilde no Japão em guerra. Gen é um jovem bastante otimista e alegre, e junto com seu irmão Shinji, tenta amenizar o sofrimento da fome e dos tempos de conflito brincando e aprontando peripécias, tirando assim até mesmo a tensão do início do mangá. Apesar da violência com que os pais os repreendem, percebe-se o enorme carinho que rodeia a todos na família, e em nenhum momento da leitura o elo de família é perdido ou esquecido, até porque muitos desses atos dos meninos, como se fingirem de mendigos para ganhar esmolas, são para conseguir comida ou dinheiro para seus entes, principalmente para a matriarca, a qual estava grávida e devido a falta de alimentos passava a sofrer desnutrição²⁴.

Em “Gen – pés descalços” pode-se perceber como a educação militarista se dava na época, com forte apoio à guerra e a soberania japonesa, essa educação visava a formação de jovens obedientes e dignos da graça de ser um integrante do império japonês. Como já foi dito, o pai de Gen era contra a guerra e isso trouxe problemas para toda a família, inclusive Gen e sua irmã Eiko, os quais eram discriminados na escola até mesmo por seus mestres, que cometiam abusos de poder a fim de recriminar a atitude da família por meio das crianças.

²⁴ NAKAZAWA, **Gen – pés descalços: Uma História de Hiroshima**, 2002.



Figura 23: Modelo de escola militarista.

Fonte: NAKAZAWA. Gen – pés descalços: uma história de Hiroshima, 2002, p. 51.

Akira, um dos irmãos mais velhos de Gen, foi mandado para o campo de evacuação, o qual era responsável pela produção de alimentos para o exército japonês. Crianças eram mandadas para esse campo quando atingiam certa idade, no mangá Akira parte para o campo ao entrar no terceiro ano da escola. Nesse campo as crianças trabalhavam muito e a comida era escassa para elas, enquanto que para os oficiais responsáveis pelo campo a comida era farta. Pela dureza do trabalho e pela péssima alimentação, sem contar os maus tratos, ocorriam deserções do campo, e no mangá o irmão de Gen é um dos desertores. No entanto, Akira é obrigado a voltar para o campo, pois, sua família não tinha condições de alimentá-lo. Esse só voltou a vê-los novamente após a explosão da bomba em Hiroshima²⁵.

No campo militar temos a história de Koji, o primogênito da família Nakaoka, o qual inicia o mangá sendo forçado a trabalhar nas fábricas de munição que

²⁵ NAKAZAWA, Gen – pés descalços: Uma História de Hiroshima, 2002.

supriam o exército japonês. Este por sua vez também sofre pela posição pacífica de seu pai, sendo acusado de traição e de armar uma explosão na fábrica em que trabalhava para assim prejudicar o exército japonês. Nesta posição, ele decide se juntar a marinha japonesa, assim ajudando sua família a abandonar o estigma de traidores que lhes era imposto. Mesmo indo contra seus pais, que eram terminantemente contra o seu alistamento, ainda com dezessete anos ele se alista na marinha japonesa²⁶.

Koji ao se alistar conhece alguns soldados que lá já estavam e que seriam obrigados a pilotar aviões camicases. Estes jovens que Koji vem a conhecer eram universitários que tiveram que abandonar seus estudos obrigatoriamente para se juntar aos aviadores camicases japoneses. Mesmo com a insatisfação e a repulsa por este ato ao qual estavam sendo obrigados a cometer contra as suas próprias vidas, os jovens o faziam em prol da honra de suas famílias, pois, os mesmos não desejariam vê-las sendo taxadas de traidoras e sofrendo o preconceito de toda a população por desistirem do ataque suicida. Ou seja, os jovens faziam o sacrifício por suas famílias, para que as mesmas não viessem a perecer por um nacionalismo exacerbado, não pelo imperador, não pela guerra, mas sim por sua família²⁷.

A imagem de camicases japoneses decolando para enfrentar a morte com exuberante entusiasmo é em grande parte falaciosa. Entre as primeiras ondas de suicidas, no outono de 1944, muitos eram autênticos voluntários. Depois, no entanto, o suprimento de jovens fanáticos diminuiu: muitos recrutas foram, subsequentemente, levados a aceitar a função sob pressão moral e, às vezes, por alistamento obrigatório. O treinamento desses pilotos era tão duro quanto o recebido por todos os guerreiros japoneses e orientado pela mesma ênfase no castigo físico. Kasuga Takeo, praça de rancho que serviu em Tsuchitura, base camicase, deu testemunho da melancolia, por vezes da histeria, que tomava conta dos pilotos em suas horas finais¹⁴. Alguns quebravam móveis ou sentavam-se em muda contemplação, outros dançavam freneticamente. Takeo falou de um estado de espírito de “total desespero”. A pressão do grupo, uma força social dominante no Japão desde épocas imemoriais, atingiu o apogeu durante o programa camicase²⁸.

Após a explosão da bomba atômica na cidade de Hiroshima, apenas Gen, seus dois irmãos, Akira e Koji, que estavam longe de Hiroshima e sua mãe sobreviveram à explosão. Ao perceber o que havia ocorrido, Gen corre para a sua

²⁶ NAKAZAWA, Gen – **pés descalços: Uma História de Hiroshima**, 2002.

²⁷ NAKAZAWA, Gen – **pés descalços: Uma História de Hiroshima**, 2002.

²⁸ HASTINGS, 2011, p. 476.

casa e encontra sua vila completamente destruída. Devido ao impacto da explosão, as casas desmoronaram soterrando muitos habitantes, dentre os quais estavam o pai de Gen, sua irmã e seu irmão mais novo. Gen e sua mãe assistiram seus entes serem devorados pelo fogo sem terem forças o suficiente para tira-los debaixo dos escombros. A mãe de Gen, que conseguiu sobreviver por não estar dentro de sua casa no momento em que ela desabou, estava grávida de nove meses e teve o bebê, batizada de Tomoko²⁹ por Gen, no mesmo dia da catástrofe. Alguns dias se passam e os irmãos de Gen, Akira e Koji, retornam para o que sobrou de sua família³⁰.

Naquele momento inicia-se a ocupação americana no território japonês. Diversos são os boatos que se espalharam no início de sua ocupação, desde que os americanos esturpavam mulheres japonesas, como o que eles castrariam todos os japoneses. Apesar disso, em “Gen - pés descalços” notam-se tentativas de aproximação por parte dos americanos, principalmente com as crianças, as quais recebiam goma de mascar dos soldados.

As pessoas escondiam objetos de valor e jovens, e alguns governos municipais encorajavam as mulheres a deixar as áreas urbanas. O poeta Mitsuharu Kaneko relata que na vila em que ele e a família se refugiaram durante a guerra, mesmo mulheres velhas infestadas com piolhos correram para as montanhas com medo de estupros após ouvirem os rumores de que “os americanos são feras”³¹.

No mangá “Gen – pés descalços” são constantes as aparições de jovens desolados devido à explosão da bomba, seja por terem seus corpos estigmatizados pela radioatividade, sejam por perderem seus pais.

Nesse período a ocorrência de órfãos aumentou drasticamente, e com isso os pequenos furtos de alimento, que devido a dificuldade para se obter uma alimentação se tornava um grande crime. Gen e alguns órfãos articulam um plano para roubar comida dos americanos com a ajuda de um ex-soldado do exército japonês. Gen tinha como objetivo alimentar sua mãe para que a mesma pudesse gerar leite para a pequena Tomoko, pois, a mesma estava sofrendo pela desnutrição. Devido a traição do soldado envolvido, o qual roubou a comida para

²⁹ Tomoko significa amigo em japonês.

³⁰ NAKAZAWA, **Gen – pés descalços**: o recomeço, 2003.

³¹ IGARASHI, Yoshikuni. **Corpos da Memória**: Narrativas do Pós-Guerra na Cultura Japonesa (1945-1970). São Paulo: Annablume, 2011, p. 98.

vender no mercado negro, Gen fica impossibilitado de ajudar a sua irmã, a qual não resiste a falta alimentação e termina morrendo pouco tempo após o fim da guerra³².

Podem-se relacionar estes fatos de “Gen - pés descalços” intimamente com os ocorridos na obra “Túmulo dos Vagalumes”, do escritor Akiyuki Nosaka. Com o seu codinome de Seita, o autor nos conta o sofrimento dele e de sua irmã, após o pai ser convocado para o exército japonês e após os bombardeios incendiários pelo exército americano que arrasaram a cidade de Kobe, e que levaram a óbito a mãe dos dois. Seita de quatorze anos e Setsuko de quatro anos são oriundos de uma família de boas condições financeiras para a época, mas passam a morar com uma tia na cidade de Fukui por não terem mais um lar. O jovem envia cartas para o seu pai, mas o mesmo não responde e apenas após a guerra o garoto descobre que o navio em que seu pai estava havia afundado, deixando-os órfãos³³.

Devido aos bombardeios, Seita perde a escola e a fábrica em que trabalhava, ficando assim a mercê dos cuidados de sua tia paterna, que o cobra e humilha, sonogando-os comida. Com isso, o jovem Seita e a pequena Setsuko decidem morar em um antigo abrigo antibombas, utilizando as últimas reservas de dinheiro que lhes sobraram. Seita passa a roubar plantações para alimentar sua irmã, porém, a mesma entra em um estado avançado de desnutrição e termina morrendo poucos meses após o fim da guerra, acompanhada de Seita, que morre algum tempo depois de sua irmã, também por desnutrição³⁴.

³² NAKAZAWA, **Gen – pés descalços**: o recomeço, 2003.

³³ **HOTARU no Haka**. Direção: Isao Takahata Livro: Akiyuki Nosaka. Dubladores: Tsutomu Tatsumi; Ayano Shiraishi; Yoshiko Shinohara; Akemi Yamaguchi. Música: Michio Mamiya. Japão: Studio Ghibli, c1988 (88 MIN), Color. Produzido por Shinchosha co.

³⁴ **HOTARU no Haka**. Direção: Isao Takahata Livro: Akiyuki Nosaka. Dubladores: Tsutomu Tatsumi; Ayano Shiraishi; Yoshiko Shinohara; Akemi Yamaguchi. Música: Michio Mamiya. Japão: Studio Ghibli, c1988 (88 MIN), Color. Produzido por Shinchosha co.



Figura 24: Seita segura o corpo de Setsuko - sua irmã havia sido vítima da desnutrição.
Fonte: **HOTARU no Haka**, 1988.

Estas obras tem em comum a percepção de todo um período de guerra através dos olhos dos jovens, mas não deixando de abordar a vida adulta como um todo, desde a dificuldade em se alimentar uma família, até o endurecimento dos responsáveis pelos lares. Através destes relatos podemos ter um vislumbre de como se dava a vida de um jovem, fosse ele de origem humilde, como Gen Nakaoka, fossem eles oriundos de famílias abastadas, como Seita e Setsuko.

A guerra tratou por igualar as condições de vida, não importando as condições financeiras ou mesmo o local onde estes jovens moravam, pois, até mesmo onde não houve ataques nucleares, houve bombardeios que dizimaram cidades inteiras. Observa-se também o dia a dia destes jovens e como eles ficaram a margem de uma sociedade arrasada pela guerra, envergonhada por uma rendição de caráter humilhante para um país acostumado a nunca se entregar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte sequencial desde a antiguidade fez parte da história da humanidade. Sua aplicação como transmissora de memórias e ideologias é explicitada por séculos, seja no ocidente ou mesmo no oriente. Isso torna a arte sequencial uma fonte viável para a historiografia, pois sua capacidade de reter a história, seja de seu meio histórico social, seja das memórias do autor, as transfiguram de simples meio de entretenimento para um rico e promissor depósito de fontes, as quais começam a ser descobertas pelos historiadores contemporâneos.

Os mangás e os animes, uma das derivações das artes sequenciais, se caracterizaram através dos anos como fontes historiográficas possíveis por se tratarem de um transmissor cultural importantíssimo para os japoneses. E é a partir dessas fontes que este trabalho buscou mostrar como se deu os últimos meses de conflito e os primeiros de pós-guerra no Japão.

Utilizando os mangás “Gen – pés descalços” e o filme em anime “Túmulo dos Vagalumes”, foi possível perceber como as diferentes situações se igualaram durante e após a guerra, a situação dos jovens à margem da sociedade, o endurecimento daqueles que viveram naquele período e a forte ideologia que rodeava a todos os envolvidos direta e indiretamente na guerra.

O trabalho aqui desenvolvido buscou traçar, através da memória dos sobreviventes, uma nova visão que não é amparada pelo discurso histórico oficial, a qual ganhou voz e principalmente força, através destas obras que seriam o grito que externou para o mundo as experiências sofridas por seus autores.

Neste caso a perspectiva encontrada nas obras faz com que o leitor repense suas conclusões sobre o período histórico abrindo a ele novas possibilidades para se interpretar o período, contudo, agora conhecendo o ponto de vista de seus sobreviventes, o qual é contrário e extremamente revelador se comparado à versão oficial. Esse ponto de vista, oculto durante anos para nós ocidentais, se torna possível a partir dessas fontes, as quais podem ajudar a todos que querem compreender o período por outro ângulo, tornando-se até mesmo efetivas para o ensino desse evento histórico.

REFERÊNCIAS

FONTES

HOTARU no Haka. Direção: Isao Takahata. Livro: Akiyuki Nosaka. Dubladores: Tsutomu Tatsumi; Ayano Shiraishi; Yoshiko Shinohara; Akemi Yamaguchi. Música: Michio Mamiya. Japão: Studio Ghibli, c1988 (88 MIN), Color. Produzido por Shinchosha co.

NAKAZAWA, Keiji. **Gen – pés descalços: Uma História de Hiroshima.** 4.ed. São Paulo: Conrad, 2002.

_____. **Gen – pés descalços: o dia seguinte.** 2.ed. São Paulo: Conrad, 2001.

_____. **Gen – pés descalços: a vida após a bomba.** 2.ed. São Paulo: Conrad, 2003.

_____. **Gen – pés descalços: o recomeço.** 2.ed. São Paulo: Conrad, 2003.

BIBLIOGRAFIA

Autor desconhecido. Disponível em: <<http://noticiasanimeunited.com.br/wp-content/uploads/2013/05/tezuka7.jpg>>. Acesso em: 29 de jun. 2013.

Autor desconhecido. Disponível em: <http://assets.fancueva.com/2012/04/premio_tezuka.jpg>. Acesso em: 29 de jun. 2013.

BARBOSA, Marta Emísia Jacinto. Os famintos do Ceará. In: FENELON, Déa Ribeiro; MACIEL, Laura Antunes; ALMEIDA, Paulo Roberto de; KHOURY, Yara Aun (Org.). **Muitas memórias, outras histórias.** São Paulo: Editora Olho d'Água, 2004.

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o Ofício de Historiador.** 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

CAVALCANTI, Lailson de Holanda. Humor e Imprensa no Século XIX. IN. ROSAS, Suzana Cavani; MELO, Patrícia Pinheiro (Orgs.) **Poder, Sociabilidades, ambientes**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012.

CIRNE, Moacy da Costa. **Para ler os quadrinhos: da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada**. Petrópolis: Vozes, 1975.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GRAVETT, Paul. **Mangá: Como o Japão reinventou os quadrinhos**. São Paulo: Conrad, 2006.

Google Earth website. Disponível em: <<http://earth.google.com/>>. Acesso em: 29 jul. 2013.

HASTINGS, Max. **Inferno: O mundo em guerra 1939-1945**. São Paulo: Intrínseca, 2011.

IGARASHI, Yoshikuni. **Corpos da Memória: Narrativas do Pós-Guerra na Cultura Japonesa (1945-1970)**. São Paulo: Annablume, 2011.

KOUNO, Fumiyo. **Hiroshima, A Cidade da Calmaria**. São Paulo: Editora JBC, 2010.

LE GOFF, Jacques. Memória: In: **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LUYTEN, Sonia Bide. **Mangá: O poder dos quadrinhos japoneses**. São Paulo: Hedra, 2012.

MACCLOUD, Scott. **Reinventando os Quadrinhos/Scott McCloud**. São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda, 2006.

MACCLOUD, Scott. **Desvendando os Quadrinhos**. São Paulo: M. Books do Brasil Editora, 1995.

MARROU, Henri-Irénée. A História faz-se com documentos. In: **Sobre o conhecimento histórico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

MILLER, Frank. **Batman – O Cavaleiro das Trevas**. São Paulo: Editora Abril S.A., 1988.

VARO, Lila. **As sombras eternas deixadas pela bomba nuclear de Hiroshima**. Disponível em: <<http://misturaurbana.com/2013/05/as-sombras-eternas-deixadas-pela-bomba-nuclear-de-hiroshima/>>. Acesso em: 23 jul. 2013.

MOLINÉ, Alfons. **O Grande Livro dos Mangás**. São Paulo: JBC, 2004.

MOORE, Alan. GIBBONS, Dave. **Watchmen Vol. 1**. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria LTDA, 2005.

_____. **Watchmen Vol. 2**. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria LTDA, 2005.

_____. **Watchmen Vol. 3**. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria LTDA, 2006.

_____. **Watchmen Vol. 4**. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria LTDA, 2006.

MOORE, Alan; Lloyd, David. **V de Vingança**. São Paulo: Panini Comics, 1998.

NAGADO, Alexandre. **Almanaque da Cultura Pop Japonesa**. São Paulo: Via Lettera, 2007.

POLLACK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

SACCO, Joe. **Palestina: na Faixa de Gaza**. São Paulo: Conrad, 2005.

SATO, Cristiane A. A cultura popular japonesa: animê. In: LUYTEN, Sonia Bibe (Org.). **Cultura pop japonesa**. São Paulo: Hedra, 2005 a. cap. 2.

SILVA, Marcos. **Caricata república: Zé Povo e o Brasil**. São Paulo: Marco Zero, 1990.

SPIEGELMAN, Art. **Maus: a história de um sobrevivente**. Trad. Antônio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

VERGUEIRO, Waldomiro. A pesquisa em quadrinhos no Brasil: a contribuição da universidade. In: LUYTEN, Sonia M. Bibe. **Cultura Pop Japonesa – Mangá e Animê**. São Paulo: Hedra, 2005.