UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS- GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA
JAPONESA

ANA CRISTINA GONÇALVES

**REPRESENTAÇÕES DE HIROSHIMA:
A PROBLEMÁTICA DA REPRESENTAÇÃO A PARTIR DE
*GEN PÉS DESCALSOS***

São Paulo
2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA
JAPONESA

**REPRESENTAÇÕES DE HIROSHIMA:
A PROBLEMÁTICA DA REPRESENTAÇÃO A PARTIR DE
*GEN PÉS DESCALSOS***

Ana Cristina Gonçalves

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro

São Paulo
2011

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar à minha orientadora pela disponibilidade em iniciar comigo este trabalho, pela sua sensibilidade e paciência, gostaria de agradecer a todo o departamento de Letras Orientais, aos professores do Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa os quais tive o privilégio de conhecer e compartilhar saberes, à minha família por todo suporte necessário dado a mim para que este projeto fosse realmente possível. À CAPES, instituição pela qual fui bolsista durante a pesquisa. A todos os encontros que se tornaram amizades durante minha estadia em São Paulo.

Muito Obrigada.

“Sem caos não há conhecimento”.

Feyeranben

RESUMO

A proposta deste trabalho é buscar refletir e compreender como são construídas as representações do horror, em especial de Hiroshima, enfocando o evento violento da bomba atômica a partir da narrativa de Nakazawa Keiji, *Gen Pés Descalços*, fazendo uma articulação com outras obras que também representam a catástrofe. Para tal, foi realizada uma discussão sobre a possibilidade da escrita da catástrofe e do horror, o discurso histórico e as representações, a questão da memória, história e escrita, das dimensões da construção de si pelo seu autor, as questões políticas e ideológicas que são parte do entorno das representações e, por fim, a questão da possibilidade da experiência com o real.

Palavras-chave: Representação. História. Memória. *Gen Pés Descalços*. Bomba de Hiroshima

ABSTRACT

The purpose of this paper is to reflect and understand how the representations about the horror are build, especially of Hiroshima, focusing on the violent event of the atomic bomb from the narrative of Nakazawa Keiji, *Barefoot Gen*, making links with other works that also represent catastrophe. To this end, a discussion was held about the possibility of writing and the horror of the catastrophe, the historical discourse and representations, the question of memory, history and writing, the dimensions of the building itself by its author, the political and ideological surroundings are part of the representations and, finally, the question of the possibility of the experience with the real.

Key Words: Representation. History. Memory. Barefoot Gen. Hiroshima Bomb.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 A REPRESENTAÇÃO E O DEBATE HISTORIOGRÁFICO	9
3 MEMÓRIA E DESTRUIÇÃO	54
4 <i>GEN PÉS DESCALÇOS</i> ENTRE REPRESENTAÇÃO, HISTÓRIA E MEMÓRIA	96
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	118
REFERÊNCIAS	119

1 INTRODUÇÃO

É possível representar um evento violento em sua totalidade como as catástrofes e horrores da bomba atômica de Hiroshima e o holocausto? Essa questão motivou a realização desse trabalho, no intuito de poder aclarar como as representações de Hiroshima foram construídas e como elas estão interligadas com as mais diferentes dimensões como histórica, política e social.

Decorrente dessa indagação proposta, nosso objetivo aqui será problematizar de que maneira a experiência com o evento violento passa pelo processo representacional se são passíveis de serem representadas suas imbricações com as questões éticas e estéticas como tratadas em Adorno, tentando uma articulação com as especificidades dos escritos literários sobre a bomba atômica.

Assim, o presente trabalho tem como fio condutor a escrita historiográfica, a partir da narrativa de Nakazawa Keiji *Gen Pés Descalços*, suas funções ao longo do tempo, seu papel social, seu uso como ferramenta de compreensão da sociedade japonesa em diferentes momentos e épocas. Contudo vale pontuar que este é um trabalho de cunho interdisciplinar, pois busca por meio do diálogo com diferente autores e áreas do conhecimentos, subsídios que auxiliem na compreensão do objeto deste estudo, e acima de tudo, gostaríamos de mostrar o caráter dinâmico das narrativas no que se refere a sua possibilidade de agregar as mais diversas linguagens, como por exemplo, a literatura e as artes visuais além da arte sequencial, mais especificamente no mangá japonês de Nakazawa Keiji *Gen Pés Descalços*.

A proposta aqui apresentada é uma contribuição para a ampliação e diversificação dos estudos feitos no contexto dos estudos sobre a cultura japonesa a partir do mangá de Nakazawa e de outras representações que interpretaram o evento violento da bomba atômica, sugerindo a possibilidade de articulação desta área com outras artes, campos do conhecimento e linguagens.

A primeira seção destaca o debate acerca da possibilidade ou não da representação da catástrofe: aqui encontramos a partir do debate da possibilidade ou não da representação do horror um grande aporte teórico, que nos possibilitou refletir igualmente sobre a questão japonesa da bomba atômica com as devidas especificidades, levantando questões acerca da problemática da escrita histórica e seu autor. A problemática das narrativas ou *emplotment*, termo este cunhado por Hayden White, sobre os enredos que competem entre si ao mesmo tempo em que se completam a

ampliação das suas variedades de gênero em função das demandas sociais. Aqui, pontuamos a importância e as funções das representações em diversos contextos históricos, investigamos seus vínculos com o fenômeno da sacralidade dada a certos eventos a partir de afirmações como “irrepresentável” e “indizível” da sua oralidade e escrita, a relação do autor e a sua escrita.

A segunda seção procura situar o leitor diante da problemática das memórias, tanto coletiva como individual como subterrânea, como aponta Michel Pollak, e também nacional, além de tratar da problemática da constante batalha por uma memória de guerra, no intuito de uma construção identitária (especificamente as narrativas sobre a bomba atômica de Hiroshima), da continua representação do trauma, sua repercussão e trajetória ao longo da história e suas especificidades de linguagem.

Na terceira seção, procuramos realizar uma interface com as seções anteriores ressaltando a narrativa de Nakazawa como uma grande contribuição para o entendimento do evento da bomba atômica, as razões pela qual ainda gera um grande estranhamento por sua linguagem direta e impactante, que adentra tanto o texto escrito como o texto visual.

2 A REPRESENTAÇÃO E O DEBATE HISTORIOGRÁFICO

No início das civilizações não existiam história nem literatura, mas mitos e narrativas do passado, preservados pelos contadores de histórias através dos tempos. Com o surgimento da escrita, o tempo histórico passou a ser o da escrita e, consequentemente, o dos documentos. A escrita congela o tempo da enunciação e transforma-se em um documento que, por sua vez, é um recorte do contexto original e está constantemente sendo interpretado e representado como referência ao que chamamos de história.

Com a invenção do calendário foi possível datar os eventos e, com os documentos escritos, localizá-los e situá-los (KORHONEN¹, 2006). Assim, tornou-se possível distinguir alguns eventos e fazer sua verificação, mas não de todos. Aqueles que realmente existiram e outros que foram invenções ou rememorações perpetuadas por meio da tradição oral foram separados por duas categorias: história e poesia. Faz-se importante pontuar que as imagens mentais do passado ainda são formadas por estas duas categorias citadas. O modo como as pessoas veem seus lugares e a continuidade destes entre as gerações é determinado não apenas pela história, mas também pelas representações da poesia e da ficção (KORHONEN, 2006).

Neste sentido, podemos dizer que qualquer temática analisada através da representação é questão complexa e difícil de ser abordada, principalmente quando envolve um acontecimento histórico com repercussão mundial, local e pessoal, o qual supõe questões políticas, éticas e morais dentro de uma determinada cultura. Buscamos compreender a representação do “evento violento” (entendendo como tal um acontecimento que ocorre com uma força extrema ou com uma enorme intensidade; que emprega força bruta, brutal e feroz; um evento com grande força de ataque ou de destruição; um acontecimento agitado, intenso, revolto, tumultuoso) através do viés histórico e seu debate acerca de suas possibilidades e de sua problemática por meio do

¹ Kuisma Korhonen (1964 -) professor adjunto de Literatura Comparada da Universidade de Oulu e da Universidade de Helsinki. Korhonen defendeu seu doutorado na Universidade de Helsínque em 1999 e foi nomeado Professor Associado em 2002 e em 2008. Kuisma Korhonen atua nas áreas de pesquisa de Literatura Comparada, em particular acerca da relação entre literatura, filosofia e história.

confronto entre o objetivismo em Berel Lang² e o subjetivismo na perspectiva de Hayden White,³ entre outros.

Certamente uma reflexão a partir da compreensão histórica requer uma contextualização, mesmo quando essa é problematizada em determinadas formas na tentativa de tornar explícitas as suposições e trabalhar criticamente com relação ao passado. O grande debate acerca das representações do evento violento ou trauma surgiu no ambiente acadêmico com a necessidade de problematizar as formas pelas quais o Holocausto Judeu estava sendo representado. Esse debate acabou por evidenciar uma crise na própria história como objeto de pesquisa.

As discussões que problematizaram a questão do Holocausto, com sua vasta produção, proporcionaram de certa forma uma abertura que fez caminho para se discutir outros eventos violentos, tais como a Bomba de Hiroshima, por exemplo. Respeitando-se as diferenças históricas, políticas, culturais e sociais, não podemos negar uma aproximação entre esses acontecimentos igualmente violentos, pois ambos geraram grande número de representações de um passado histórico, interpretativo ou contemplativo, objetivo ou abstrato, dependendo do enfoque utilizado.

Sendo assim, podemos afirmar que tanto o Holocausto Judeu quanto o evento da Bomba de Hiroshima compartilham algumas características e singularidades, tais como serem eventos que fazem parte da história do século XX, no período da Segunda Guerra Mundial, ou de serem igualmente violentos e levantarem questões importantes acerca da ética e da moral em dado contexto político. Ambos também mostraram o extermínio em massa em níveis inimagináveis de violência e destruição, deixaram não apenas mortes, danos físicos ou estragos materiais, mas também sequelas psíquicas que marcaram profundamente os sobreviventes e, ademais, evidenciaram a problemática da representação em várias linguagens, em tempos e espaços distintos. Tal como a obra de Nakazawa Keiji,⁴ *Gen Pés Descalços*, que traz a narrativa e a

² Filósofo norte-americano, estudioso da questão da representação do holocausto e crítico da historiografia não objetiva.

³ Professor emérito de História na Universidade da Califórnia, Santa Cruz, Estados Unidos. Crítico da historiografia objetivista, propôs uma teoria chamada de meta-história, a partir da teoria literária, tendo como sua principal obra *Meta-História*, de 1995.

⁴ Nakazawa Keiji (中沢 啓治, 1939-) nasceu em Hiroshima e presenciou a explosão da bomba atômica em 1945. Em 1961 foi para Tóquio com o propósito de se tornar cartunista em tempo integral e produziu peças curtas para antologias de *mangá*, tais como: *Shōnen Gaho*, *Shōnen King* e *Bokura*. Após a morte de sua mãe, em 1966, Nakazawa retornou às suas lembranças da destruição de Hiroshima e começou a expressá-las em suas histórias. *Kuroi Ame ni Utarete* (黒い雨に打たれて), *Batido pela Chuva Negra*, o primeiro de uma série de cinco livros, constitui-se como uma história fictícia de sobreviventes de Hiroshima envolvidos no mercado negro do pós-guerra. Nakazawa escolheu para retratar sua própria

experiência do autor no evento da Bomba de Hiroshima, no contexto do Japão pós-guerra.

Essa narrativa, que contempla simultaneamente a linguagem escrita e a visual, descreve a luta pela sobrevivência e os horrores vistos, vividos e compartilhados por um garoto chamado Gen. O texto já foi traduzido para diversos idiomas, entre eles a língua portuguesa, e foi adaptado para animação, para uma ópera e para uma série de TV, além de fazer parte do acervo das bibliotecas do ensino primário e secundário no Japão. Problematicar as estratégias de representação sobre uma sequência de eventos violentos e traumáticos como a Bomba de Hiroshima posiciona a obra de Nakazawa na grande arena de debates sobre a questão da representação.

A moldura que o autor propõe está dividida em dez partes ou capítulos e em três momentos diferentes: anterior à guerra, durante a guerra e no pós-guerra. Cada página consiste em um estudo minucioso de sequencialidade, ritmo, estrutura e dimensão de seus painéis, o que gera uma unidade muito importante no contexto da obra.

Em seu texto *Historical Emplotment and the Problem of Truth*, Hyden White utiliza-se do termo “*emplotment*” ou “elaboração de enredo” para questionar a construção do enredo histórico no que se refere aos estudos do nazismo e da Solução Final⁵ pelos historiadores. White diz que a ciência histórica falha na tentativa de uma reconstrução objetiva do passado, pois o processo envolvido é um processo literário de narrativa interpretativa. Assim, temos de levar em consideração as estratégias retóricas, metafóricas e ideológicas as quais os historiadores empregam para explicar o passado.

A proposta de White consiste em situar a história como uma narrativa e analisá-la a partir da teoria literária. Sua proposta apresenta a seguinte questão: se todo trabalho histórico for uma construção narrativa que utiliza uma representação ordenada e coerente de eventos/acontecimentos em tempo sequencial, a narrativa histórica é retórica e poética por natureza (WHITE, 1995).

experiência direta, em 1972, a história *Ore wa Mita* (おれは見た), *Eu Vi*, publicada na *Shonen Jump* mensal. A história foi traduzida para o inglês e publicada como livro de um tipo de quadrinhos, o *Educomics*. Imediatamente após a conclusão de *I Saw It*, Nakazawa começou seu principal trabalho, *Hadashi no Gen* (はだしのゲン), *Gen Pés Descalços*.

⁵ “Solução Final” ou “Solução Final da Questão Judaica” refere-se ao plano nazista de genocídio sistemático contra a população judaica durante a Segunda Guerra Mundial. O termo foi criado por Adolf Eichmann, oficial alemão capturado, julgado e executado pelas autoridades israelenses em 1961-62. A implementação da Solução Final é considerada um dos aspectos mais hediondos do Holocausto, um resultado do pensamento nazista de que os judeus eram um problema na sociedade europeia e por isso deveriam ser eliminados.

Analisando quatro historiadores, Jules Michelet,⁶ Leopold von Ranke,⁷ Alexis de Tocqueville⁸ e Jacob Burckhardt,⁹ e quatro filósofos da História, G. W. F. Hegel,¹⁰ Karl Marx,¹¹ Friedrich Nietzsche¹² e Benedetto Croce,¹³ White identificou quatro estilos retóricos ou estratégias poéticas: metáfora, metonímia, sinédoque e ironia, e quatro gêneros literários os quais, segundo White, os historiadores utilizam na construção de suas narrativas históricas: estória romanesca, tragédia, comédia e sátira. White chama esses gêneros literários de “*emplotment*” ou “elaboração de enredo” (1995, p. 12), seguindo a teoria de ficções de Northrop Frye (Thompson, 2004, p. 130). White questiona a existência de outras mensagens além do passado histórico no interior dessas narrativas, as quais direcionariam o leitor sutilmente à mesma conclusão do autor.

A obra de White contém uma crítica radical à historiografia, apontando as narrativas históricas como ficções verbais. Seus conteúdos seriam tanto inventados quanto comprovados, e elas teriam mais em comum com suas contrapartidas da literatura do que com a ciência. White diz que a ciência histórica falha se sua intenção for reconstruir objetivamente o passado, pois o processo envolvido é literário, de narrativa interpretativa, e, sendo assim, devem ser consideradas as estratégias retóricas, metafóricas e ideológicas utilizadas.

⁶ Jules Michelet (1798-1874), francês, foi filósofo e historiador, também professor de História no Collège Rollin.

⁷ Leopold Von Ranke (1795-1886), alemão, foi historiador. Considerado um dos fundadores da história moderna. Ranke definiu o tom de boa parte dos escritos históricos posteriores, introduzindo ideias como a dependência de fontes primárias (empirismo), uma ênfase na história narrativa e especialmente em política internacional.

⁸ Alexis Henri Charles Clérel, Visconde de Tocqueville, dito Alexis de Tocqueville (1805-1859), francês, foi pensador político, historiador e escritor. Tornou-se célebre por suas análises da Revolução Francesa.

⁹ Jacob Christoph Burckhardt (1818-1897), suíço, foi historiador e filósofo da história e da cultura. Foi professor de História da Arte na Universidade da Basileia e na Universidade de Zurique. Escreveu importantes obras sobre a cultura e a história da arte.

¹⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), alemão, foi filósofo fascinado pelas obras de Spinoza, Kant e Rousseau, assim como pela Revolução Francesa. Muitos consideram que Hegel representa o ápice do idealismo alemão do século XIX, o que teve impacto profundo no materialismo histórico de Karl Marx.

¹¹ Karl Heinrich Marx (1818-1883) foi intelectual e revolucionário alemão, fundador da doutrina comunista moderna. Atuou como economista, filósofo, historiador, teórico político e jornalista. O pensamento de Marx influencia várias áreas, tais como Filosofia, História, Sociologia, Ciência Política, Antropologia, Psicologia, Economia, Comunicação, Arquitetura, Geografia e outras.

¹² Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900), alemão, foi filósofo e filólogo e escreveu textos críticos sobre a religião, a moral, a cultura contemporânea, a filosofia e a ciência, apresentando uma predileção por metáforas, ironias e aforismos.

¹³ Benedetto Croce (1866-1952), italiano, foi historiador, escritor, filósofo e político. Seus escritos giram em torno de um largo espectro temático, sobretudo estética e teoria/filosofia da história. É considerado uma das personalidades mais importantes do liberalismo italiano no século XX.

Segundo o autor supracitado, as narrativas são subjetivas, influenciadas diretamente pela trajetória de vida do narrador, pelas circunstâncias políticas e sociais, pelo contexto histórico, pela cultura que o influencia e pela sua localização geográfica, além de seu sexo, raça, religião. Contudo, para seus críticos, como Saul Friedländer,¹⁴ a fragilidade de sua argumentação está na relatividade com que White posiciona as narrativas e seus narradores. Não há como um acontecimento histórico ser abordado tal qual aconteceu, pois necessariamente é filtrado pela lente de quem o interpreta e tenta reconstruí-lo. É sempre uma tentativa de somar fragmentos em busca de uma visão, compreensão e interpretação do evento como um todo.

Para teóricos estudiosos sobre a temática do Holocausto, como Saul Friedländer (1996), a representação *Shoah*¹⁵ constitui um evento “nos limites”, isto é, trata-se de algo singular e incomparável na história humana, de uma forma mais radical encontrada de genocídio e que, portanto, não se prestaria a qualquer tipo de representação, seja ela de caráter cognitivo, moral ou estético. Pontuando o embate entre o conhecimento histórico, a problemática da linguagem e a questão da “verdade”, Berel Lang (2000), assumindo um posicionamento mais radical e cartesiano que o de Friedländer, afirma que o “fato” (entendendo-se este, aqui, como um acontecimento comprovado) do genocídio nazista é um ponto crucial que separa o discurso histórico do processo de representação imaginativa, talvez não de modo único, mas, certamente, de acordo com sua necessidade.

Giorgio Agamben¹⁶ (2008) questiona as razões que atribuem ao Holocausto um sentido místico, questionando o porquê dessa sacralidade na qual o evento é colocado. Sobre essa questão, o autor discorre da seguinte forma:

Mas por que indizível? Por que atribuir ao extermínio o prestígio da mística? [...]. Dizer que Auschwitz é “indizível” ou incompreensível equivale a um

¹⁴ Saul Friedländer (1932-), nascido em Praga, judeu de língua alemã, cresceu na França e testemunhou a ocupação alemã de 1940-1944. O autor vê o nazismo como a negação de toda a vida e como um tipo de culto à morte. Para este historiador o Holocausto é um evento tão terrível que o seu horror é quase impossível de ser transposto em linguagem.

¹⁵ *Shoah* (השואה), também escrito da forma *Shoá*, *Sho'ah* e *Shoa*, que em língua iídiche (um dialeto do alemão falado por judeus ocidentais ou *asquenazitas*) significa *calamidade*, é o termo desse idioma para o Holocausto. É usado por muitos judeus e por um número crescente de cristãos devido ao desconforto com o significado literal da palavra *holocausto*, de origem grega e conotação relacionada com a prática de expiação de pecados por incineração. Os defensores dessa substituição argumentam que é teologicamente ofensivo sugerir que o massacre de judeus da Europa foi um sacrifício a Deus. É, no entanto, reconhecido que o uso corrente do termo *holocausto* para referir-se ao extermínio nazista não tem essa intenção.

¹⁶ Giorgio Agamben (1942-), italiano, é filósofo e autor de várias obras que percorrem temas desde a estética até a política. Seus trabalhos mais conhecidos incluem sua investigação sobre os conceitos de estado de exceção e *homo sacer*.

*euphemein*¹⁰, a adorá-lo em silêncio, como se faz com um deus: significa, portanto, independentemente das intenções que alguém tenha, contribuir para a sua glória (p. 41-42).

White (1998) prossegue na mesma direção que Agamben quando diz:

The question that arises with respect to “historical emplotments” in a study of Nazism and the Final Solution is this: Are there any limits on kind of history that can responsibly be told about these phenomena? Can these events be responsibly emplotted in any of the modes, symbols, plot types, and genres our culture provides for “making sense” of such extreme events in our past? Or do Nazism and Final Solution belong to a special class of events, such that, unlike even the French Revolution, the American Civil War, the Russian Revolution, or the Chinese Great Leap Forward, they must be viewed as manifesting only one kind of meaning? In a word, do the natures of Nazism and the Final solution set absolute limits on what can be truthfully said about them? Do they set limits on the uses that can be made of them by writers of fiction or poetry? Do they lend themselves to employment in a set number of ways, or is their specific meaning, like that of other historical events, infinitely interpretable and ultimately undecidable? (WHITE, 1996, p. 38).

A questão que se coloca em relação aos “*emplotments* históricos” em um estudo do Nazismo sobre a Solução Final é a seguinte: existem limites nos tipos de histórias que podem ser responsavelmente contadas sobre esses fenômenos? Esses eventos podem ser narrados de forma responsável, qualquer maneira, tipo de símbolo, enredo e gênero que a nossa cultura oferece para poder “fazer sentido” ou “dar sentido” a esses eventos extremos do nosso passado? Ou será que o Nazismo e a Solução Final pertencem a uma classe especial de eventos, de modo que, ao contrário da Revolução Francesa, da Guerra Civil Americana, da Revolução Russa ou do Grande Salto Adiante Chinês, devem ser vistos como manifestação de apenas um tipo de significado?

Em uma palavra, a natureza do Nazismo e da Solução Final estabelece limites absolutos para o que pode ser verdadeiramente dito sobre eles? Será que esses eventos estabelecem limites sobre os usos que podem ser feitos deles por escritores de ficção ou poesia? Eles prestam-se à geração de enredos sob um número definido de formas ou será que o seu significado específico, como a de outros acontecimentos históricos, é infinitamente interpretável e, absolutamente improvável? (WHITE, 1996, p. 38, tradução nossa).

Agamben problematiza a questão da mística e sacralidade dada ao evento do Holocausto. White questiona a construção do enredo histórico factual, isolado, pois, para ele, uma narrativa não é constituída apenas por fatos, afirmações e argumentos, mas, também, por elementos poéticos e retóricos pelos quais uma lista de fatos é transformada em uma história segundo a subjetividade de quem a constrói, contrastando com a objetividade factual de Berel Lang.

Nesse sentido, White (1996) prossegue:

Thus, one narrative account may represent a set of events as having the form and meaning of a epic or tragic story, and another may represent the same set

of events with equal plausibility and without doing any violence to the factual record as describing a farce. Here the conflict between “competition narratives” has less to do with the facts of the matter in question than with the different story-meanings with the facts can be endowed by employment. This raises the question of the relation of the various generic plot types that can be used to endow events with different kinds of meaning — tragic, epic, romance, pastoral, farcical, and the like — to the events themselves. (WHITE, 1996, p. 38)

Assim, uma narrativa pode representar um conjunto de eventos como tendo a forma e o significado de uma história trágica ou épica, e outra pode representar o mesmo conjunto de eventos com igual plausibilidade e sem fazer qualquer violência ao registro factual enquanto a descreve como uma farsa. Aqui o conflito entre as narrativas de “concorrência” tem menos a ver com a verdade dos fatos em si do que com as diferentes maneiras com as quais os fatos podem ser contados pelo enredo. Isso levanta a questão da relação dos diferentes tipos de enredos genéricos que podem ser usados para conferir aos eventos diferentes tipos de significado — trágico, épico, romântico, pastoral, farsesco e assim por diante — para os próprios acontecimentos. (WHITE, 1996, p. 38, tradução nossa)

Fica claro, então, que referente e referencial estão intrinsecamente ligados à produção de sentidos que intermedia a construção de uma narrativa. Para White, toda narrativa carrega em si o ponto de vista do narrador, assim como tudo que o cerca.

A experiência da Bomba de Hiroshima comprova a tese de White, já que foi narrada a partir de diferentes autores e em diferentes momentos (o que este teórico chama de “narrativas que competem entre si”, pois foram construídas em diferentes estilos, isto é, em diferentes *emplotments*). Ibuse Masuji¹⁷, produziu o romance intitulado *Chuva Negra*; Ôe Kenzaburô¹⁸ construiu o também romance *Notas de Hiroshima*; e a experiência como testemunha de Nakazawa Keiji recriou a tragédia no mangá *Gen Pés Descalços*, objeto deste estudo. Notam-se nessas obras os diferentes *emplotments* utilizados pelos autores, as diferentes perspectivas para um mesmo evento, tal como White defende em sua teoria.

De alguma maneira todos os *escritos* são históricos, pois preservam de alguma forma o momento em que foram produzidos, como se conservassem a voz e a alma de seus autores por séculos. Mesmo com a proliferação dos vários estilos e tipos de *emplotments*, todos partilham de um ponto em comum: a temática da nossa relação com o passado. Representações literárias ou artísticas talvez não tenham o status acadêmico da historiografia *oficial*, mas ninguém pode negar que essas representações tiveram um impacto crucial nas imagens mentais formuladas sobre o nosso passado. Essas imagens podem, até, produzir certa tensão ao se confrontarem com os moldes acadêmicos de pesquisa; de uma maneira ou de outra, porém, sem essas narrativas, a

nossa recepção de todas as outras narrativas históricas, tanto factuais como fictícias, teriam, sem dúvida, sido menos vivas e urgentes. A história contada a partir da literatura, cinema, música e outras expressões artísticas não são apenas histórias representadas a partir de diferentes suportes, estilos, escolas e talentos individuais, mas é, também, uma grande contribuição para a compreensão da relação do imaginário com o passado, nos ajudam a compreender como essas construções textuais se deram em diferentes tempos e nos mostram as diferenças de um espaço para outro.

A obra de Nakazawa Keiji trata do relato de um sobrevivente ao evento da Bomba de Hiroshima e tem por objetivo narrar em detalhes muitas de suas experiências. Mas, apesar de todos os horrores e perdas que o personagem Gen experiencia, Nakazawa Keiji mostra em sua obra um irresoluto otimismo. Em 1961, no início de sua carreira como cartunista em Tóquio, escreveu algumas antologias para revistas, tais como *Shōnen Gaho*, *Shōnen King* e *Bokura*. Foi somente após a morte da mãe que o autor decidiu escrever sobre sua experiência.

Mas isso não aconteceu de repente, houve outras obras as quais sinalizaram que o autor estava indo em tal direção e se aproximando aos poucos de suas memórias sobre o evento da bomba atômica e de seu drama particular. Pode-se dizer que a morte da mãe foi o fator decisivo e final para fazê-lo confrontar-se novamente com o evento da bomba de Hiroshima e com toda a experiência vivida, que resultou na sua obra mais conhecida: *Hadashi no Gen* ou *Gen Pés Descalços*.

Em meu entender, Nakazawa deixa claro em sua obra, na afirmação de que faz na contracapa de todas as edições de *Gen Pés Descalços*, que é necessário mostrar de forma violenta os horrores sofridos e presenciados, porque, de alguma maneira, é preciso alertar, é preciso evitar que o horror se repita, haja visto que seu *mangá Gen Pés Descalços* encontra-se repleto de imagens violentas, como as de crânios, sangue, mortos esquartejados, corpos derretidos, queimados, mutilados e esviscerados.

Giorgio Agamben nos fala em sua obra *O que Restou de Auschwitz* que uma das razões para impelir um sobrevivente a viver é tornar-se uma testemunha. Segundo ele:

Em latim, há dois termos para representar a testemunha. O primeiro, *testis*, de que deriva o nosso termo testemunha, significa etimologicamente aquele que se põe como terceiro (**terstis*) em um processo ou um litígio entre dois

contendores. O segundo, *superstes*, indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso (2008, p. 27).

Podemos dizer, então, que Nakazawa Keiji é um *superstite*, mas isso não significa que seu testemunho seja neutro. Não existe neutralidade: seu *emplotment* é construído a partir da elaboração da experiência vivida.

Na contracapa de todas as edições do *mangá* de Nakazawa está escrita a seguinte mensagem ao leitor:

作者中沢啓治
談

原爆を主題にした漫画を描くのはしんどいが子供らは素直になにが真実かを見きわめてくれます。ですから肩を張るのではなく、リラックスしながら、子供が作品の中にはいっていけるようにと念じつつ描きつけました。その中から、ほんとうのものをつかんで、戦争とは、原爆とはをわかっていただければ本望です。

Desenhar um mangá abordando como tema principal a Bomba Atômica é bastante penoso, mas as crianças, gentilmente, distinguem para nós o que é verdadeiro. Portanto, continuei a desenhar com um profundo desejo de que as crianças pudessem ir-se envolvendo na obra não de modo tenso, mas relaxado. Meu desejo verdadeiro é que elas apreendam do interior da obra o que é a verdade, e compreendam o que é a guerra e o que é a bomba atômica. Nakazawa Keiji Autor da obra *Gen Pés Descalços* (2007, contracapa, tradução nossa)

Nakazawa busca, portanto, alertar seus leitores sobre a catástrofe, como forma de prevenir que ela se repita. Contudo, como problematiza Fukuma Yoshiaki¹⁷ em sua obra *A Experiência de Guerra no Pós-Guerra: Geração, Educação e Ideologia*,

¹⁷Masuji Ibuse (井伏 鱒二 1898 - 1993) Estudou na universidade de Waseda em Tóquio, autor do clássico e aclamado romance *Chuva Negra*. *Chuva Negra* é centrado em torno da história de uma jovem que foi pega pela "chuva negra" ou chuva radioativa que caiu após o bombardeio de Hiroshima. Ibuse baseia seu conto na vida real por meio de diários e entrevistas com as vítimas do holocausto atômico.

¹⁸ Ôe Kenzaburo (大江 健三郎 1935-) Escritor japonês ganhador do Prêmio Nobel de Literatura em 1994 com o romance *Hiroshima Notes*. Ôe explora a questão dos *hibakushas* durante o pós guerra por meio de entrevistas durante suas constantes viagens a Hiroshima.¹⁹Fukuma Yoshiaki (福岡良明, 1969-) Professor Associado da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade de Quioto Ritsumeikan, onde leciona Sociologia da História e Mídia. Principais publicações: "*Hansen*" no *mediashi* (*Uma história da mídia "anti-guerra"*), Quioto, 2006; "*Hadashi no Gen*" ga ita *fûkei*: *Manga, Senso, Kioku* (*Contextos de Gen Pés Descalços: Mangá, Guerra, Memória*), coedição com Yoshimura Kazuma, Quioto, 2006; "*Senso Taiken*" (*A história do pós-guerra da "experiência de guerra"*), Tóquio, 2009.

de 2009, não existe uma experiência de guerra única, mas, sim, muitas experiências de guerra a partir de diferentes referências e perspectivas. A experiência daqueles que lutaram, dos que sofreram tanto de forma direta ou indireta e, ainda, dos sobreviventes das bombas de Hiroshima e Nagasaki, são diferentes. A questão de como cada nova geração se relaciona com a memória da guerra, a partir das várias narrativas que descrevem o evento da Bomba Atômica, aponta a existência de um *gap* entre gerações sobre a apropriação ou não de algumas representações e a influência da ideologia dominante na valorização ou não de certas representações. Como foi pontuado anteriormente pela teoria de White, a subjetividade do autor não pode ser desconsiderada na análise de uma narrativa.

Na narrativa ou *emplotment* de Ibuse Masuji, em sua obra *Chuva Negra*, o autor posiciona Hiroshima no centro do romance não apenas como uma presença explícita nos jornais, mas, também, como uma presença invisível que determina as ações e relações dos personagens. *Chuva Negra* não descreve o bombardeio de Hiroshima, mas contextualiza a importância de reintegração na vida comum, a relevância de se encontrar uma maneira de viver em uma era de apocalipse nuclear. Para Ibuse, o trabalho de escrever parece ter sido muitas vezes um trabalho de luto, pois ele usa como fontes cartas de amigos que morreram em Hiroshima e testemunhos que partilhou de pessoas com as quais conviveu e acompanhou a trajetória de vida e morte. Isso explica a importância dada aos rituais religiosos de seus personagens e a frequência com que eles aparecem na obra *Chuva Negra*, talvez como uma forma de cura ou uma tentativa de reestruturação do caos interior ou, ainda, como uma busca por um resgate dos costumes e tradições. As reflexões a respeito da vida e da morte da pequenez do ser humano são uma presença constante ao longo do romance, como podemos observar nesta passagem¹⁸:

When a body was dumped too close to the fire, the heat would bring the maggots wriggling out in panic all over it. And occasionally the shock of hitting the ground would do something to the joints of corpse, so that it reminded me of Pinocchio, in the children's tale, with all the pins removed from his wooden limbs. If even Pinocchio, poor playing of wood and metal pins, was supposed to have felt pain in his own wooden way when he barked his shin against something, what of these the dead, who had once been human beings? (1979, p. 162).

²⁰ *Black Rain* foi traduzido do japonês para o inglês por John Bester, com primeira edição em 1969, pela Kodansha International.

Quando um corpo era jogado muito perto do fogo, o calor fazia com que os vermes fossem atraídos para fora, fazendo com que eles se contorcem em pânico sobre ele. E, ocasionalmente, o choque de bater no chão fazia com que alguma coisa acontecesse com suas articulações do cadáver, de modo que me lembrava o Pinóquio, aquele do conto infantil, com todos os pinos removidos de seus membros de madeira. Se mesmo Pinóquio, pobre brinquedo de madeira com pinos de metal, tinha como pressuposto dor em seu o jeito próprio de madeira quando batia sua canela contra alguma coisa, o que dizer destes mortos, que haviam uma vez sido humanos? (1979, p. 162, tradução nossa).

O que o autor faz nessa passagem a princípio não difere do que um historiador poderia ter feito no que diz respeito à descrição dos efeitos do fogo nos corpos. Porém, pelas convenções acadêmicas, em nenhum momento caberia ao historiador uma carga emocional semelhante à que encontramos no romance de Ibuse, sob pena de comprometer a validade de seus resultados de pesquisa com a intromissão de sua própria subjetividade, além de emitir um juízo de valor quando a personagem se refere à fragilidade da vida humana.

Já na narrativa de Ôe Kenzaburô, *Notas de Hiroshima*, o autor vê a cidade através das lentes do existencialismo sartreano, mostra uma Hiroshima negligenciada pelo governo e relata as experiências das vítimas da bomba atômica (*hibakusha*¹⁹), seu profundo sofrimento, seu silêncio e desespero e, por fim, seu ativismo para sobreviver.

Aqui se faz importante ressaltar a opção do autor pelo tipo de *emplotment* utilizado na construção de sua narrativa: *Notas de Hiroshima* constitui-se de escritos de relatos do próprio autor durante o período de suas viagens a Hiroshima. A linguagem utilizada é clara e objetiva, próxima ao estilo jornalístico, refletindo a influência de seu pensamento existencialista, pois o eixo central nesse romance é o conceito sobre o “Outro”. Tomemos esta passagem como exemplo:²⁰

Hundreds of people arrived at the clinic in burnt, ragged clothes, dragging their feet. Eager to know what had happened, I asked them. They all answered, “houses were knocked down by the flash and bang, and people were engulfed in a great ball of flame. We don’t really know what happened. We all listened intently. To what could it be compared?” Even as they talked, these people collapse one after another. I could only think of the “Picture of Hell” (1981, p. 181).

²¹*Hibakusha* (em japonês 被爆者) significa *vítima de bomba*, literalmente “pessoas afetadas pela explosão”. É uma expressão japonesa usada para se referir às vítimas dos ataques de bomba atômica ocorridos no Japão durante a Segunda Guerra Mundial.

²² *Hiroshima Notes* foi traduzido do japonês para o inglês por David L. Swain e Toshi Yonezawa, em 1981 pela Grove Press New York.

Centenas de pessoas chegaram à clínica com roupas queimadas e rasgadas, arrastando os pés. Ansioso por saber o que tinha acontecido, perguntei a eles. Todos responderam: “casas haviam sido derrubadas pelo relâmpago e estrondo, e as pessoas foram envolvidas em uma grande bola de chamas. Nós não sabemos o que realmente aconteceu. Nós todos ouvimos atentamente. Com o que poderia ser comparado?” Ao mesmo tempo em que falavam, aquelas pessoas entravam em colapso uma após a outra. Eu só conseguia pensar na “Pintura dos Infernos” (1981, p. 181, tradução nossa).

Aqui encontramos uma passagem que se distancia ainda mais dos padrões historiográficos de representação do passado, pois opera com algumas pausas a fim de mostrar ao leitor as situações que ele próprio, o autor, enfrentou no decorrer da pesquisa. Com as suas inferências de juízos de valor e a carga emocional com que escreve a sua narrativa, Ôe se posiciona distante dos padrões historiográficos acadêmicos; contudo, sua obra não pode ser totalmente rotulada como ficção, visto que ele escreve sobre um fato comprovado e real, que foi a explosão da Bomba de Hiroshima durante a Segunda Guerra Mundial, e, neste caso, diferentemente de Nakazawa e Ibuse, não é uma testemunha ocular. Ele se aproxima desta temática a partir da experiência do outro. As vítimas são a ponte de ligação do autor com a sua escrita. Ôe se apropria da experiência do outro para viver a sua própria experiência sobre a explosão da Bomba Atômica de Hiroshima.

Assim, pode-se notar por esses exemplos aqui referidos que a representação difere conforme a subjetividade de seus enunciadores.

Voltando à nossa argumentação anterior, na tentativa de construir uma moldura que possibilitasse compreender a complexidade da representação do “evento violento”, mais especificamente na do Holocausto, Michel Rothberg²¹ (2000) identificou três premissas fundamentais:

1. Documentação ou evidência histórica.
2. Reflexão a partir dos limites formais de representação.
3. Lugar onde os discursos sobre os eventos violentos circulam.

Essas premissas se fazem necessárias para o estudo dos eventos que confrontem história e verdade, como os das bombas atômicas e do Holocausto. Isso demonstra a relevância do contexto histórico, político e social, além da posição e envolvimento do próprio narrador, pois é a partir das representações daqueles que vivenciaram ou presenciaram uma sequência de eventos violentos, como também

²³Michel Rothberg (?) é professor de Inglês, Literatura Comparativa e Mundial, Crítica e Teoria da Interpretação, Língua e Literatura Alemã e Cultura e Sociedade Judaica na Universidade de Illinois, nos Estados Unidos.

daqueles que nasceram depois e herdaram os discursos de um acontecimento histórico específico, que se pode teorizar e estabelecer categorias de estudo. Em *Realismo Traumático*, Michael Rothberg problematiza a questão de como compreender o holocausto e sua relação com a cultura. O autor discute a questão da função do realismo na representação do “evento violento”, nesse caso, o Holocausto, um acontecimento visto como um desafio para o realismo e para a representação.

Através de uma série de leituras literárias, teóricas e culturais, Rothberg analisa três pontos de intervenção que ele designa como realismo, modernismo e pós-modernismo. Não é meramente uma periodização, pois essa denominação implica em diferentes abordagens para a função e presença do real, o trabalho de representação, bem como a posição do sujeito. Quando associado diretamente a um relato de experiência vivida, exige comprovação e documentação (1. Documentação ou evidência histórica), evidenciando uma postura cartesiana, moderna. Se associado ao espectador, reflete sobre os limites formais da representação (2. Reflexão a partir dos limites formais de representação), e quando se refere aos nascidos depois do Holocausto, isto é, aos herdeiros desses discursos sobre o evento traumático, envolve uma discussão acerca da circulação pública desses discursos em vários contextos, como os político e econômico (3. Lugar onde os discursos sobre os eventos violentos circulam).

Considerando o impacto do Holocausto sobre o modernismo, mais especificamente na sua demanda por uma reformulação do espaço e do tempo, Rothberg procura aporte nas teorias de Theodor Adorno (1870-1941) e Maurice Blanchot (1907-2003). Sobre textos envolvendo sobreviventes do Holocausto, apoia-se nos escritos de Ruth Klüger²² e Charlotte Delbo²³ representativo, além de explorar seu impacto sobre a função do real no trabalho de representação. Por último, explora as produções culturais que fazem parte da problemática da presença do Holocausto em um mundo pós-moderno, tais como textos de autores como Philip Roth²⁴ e Art Spiegelman,²⁵

²⁴Ruth Klüger (1931-) autora do livro de memórias *Still Alive*, no qual descreve sua experiência no campo de concentração de Theresienstadt. Klüger é reconhecida como uma autoridade em literatura alemã.

²⁵Charlotte Delbo (1913-1985), francesa, foi escritora e escreveu suas memórias quando prisioneira em Auschwitz. Também foi ativista e membro da Resistência Francesa contra os nazistas.

²⁶Philip Milton Roth (1933-) norte-americano de origem judaica e romancista, considerado como um dos maiores escritores norte-americanos da segunda metade do século XX.

²⁷Art Spiegelman (1948-) ilustrador e cartunista de origem judia estabelecido nos Estados Unidos. Sua obra mais conhecida é *Maus*, na qual o autor retrata diferentes grupos étnicos através de várias espécies de animais: os judeus são ratos; os alemães, gatos; os franceses, sapos; os poloneses, porcos; os americanos, cachorros; os suecos, renas; os ciganos, traças; e os ingleses, peixes. O uso de antropomorfismo, uma técnica familiar em desenhos animados e em tiras de quadrinhos, foi uma tirada

memoriais como o Museu Americano do Holocausto²⁶ e filmes como *A Lista de Schindler*.²⁷

Para Rothberg, a presença do evento violento, extremo ou traumático continua presente em nossa realidade cotidiana. Esse autor aborda a coexistência do evento ordinário e do evento extraordinário e sublinha essa bifurcação. A posição realista, simbolizada pela expressão “banalidade do mal” de Hannah Arendt, sugere que o Holocausto pode ser abordado pelos atuais pressupostos epistemológicos, mas que essa postura pode fazer com que eventos como o Holocausto ou as bombas atômicas pareçam “normais”, um objeto/sujeito do conhecimento como qualquer outro. A posição antirrealista se caracteriza por certa sacralização desses eventos, como pode ser observado em autores como Claude Lanzmann²⁸, diretor do documentário *Shoah*, o qual optou por uma representação do holocausto na forma de um filme de tempos e testemunhos.

O filme deste diretor distancia-se da configuração clássica da narrativa cinematográfica sobre o Holocausto, como, por exemplo, *A Lista de Schindler*, no qual o que interessa é mostrar a perseguição sofrida pelos judeus e os horrores dos campos de concentração. *Shoah* é um documentário composto de conversas e paisagens vazias, nem sempre coincidentes entre si. Neste documentário o que realmente possui significado são as tensões criadas entre os diálogos, o que é dito e o que é silenciado, o que é mostrado nas paisagens cheias de vazios e de conteúdos.

O eixo sobre o qual o filme é construído é a temática acerca do extermínio dos judeus durante a Segunda Guerra Mundial. No entanto, mais do que a representação de um conteúdo histórico, congelado no tempo, o documentário *Shoah* discute a apresentação/transmissão desse conteúdo pelo testemunho dos entrevistados. Seu principal alicerce é a palavra através de entrevistas. O documentário de Lanzmann busca por meio de elementos formais, como sons, vozes, imagens, silêncios, cortes,

irônica em relação às imagens propagandistas do nazismo, as quais mostravam os judeus como ratos e os poloneses como porcos. Spiegelman é o único autor de quadrinhos a ganhar um prêmio Pulitzer.

²⁸Os horrores do holocausto e a terrível tragédia que assolou a Europa entre os anos 30 e 40 são a missão do Museu do Holocausto em Washington, D.C., que se dedica a reunir documentos, estudar e interpretar a história do evento. É também uma homenagem aos seis milhões de pessoas que morreram nos campos de concentração.

²⁹*A Lista de Schindler* (no original, *Schindler's List*) filme de 1993 baseado no livro *Schindler's Ark*, de Thomas Keneally. O filme, dirigido por Steven Spielberg, relata a história de Oskar Schindler, um tcheco que salvou a vida de mais de mil judeus polacos/poloneses durante o holocausto. O título se refere à lista de 1.200 judeus que Schindler contratou para trabalhar na sua fábrica, tirando-os dos campos de concentração.

³⁰Claude Lanzmann (1925-) cineasta francês e professor na Escola Europeia em Saas-Fee, Suíça.

close ups e *travellings*, mostrar de que maneira a palavra/testemunho se articula com os espaços/lugares que serviram como palco para os horrores (neste caso os campos de concentração para os quais os entrevistados foram levados a fim de evocarem suas lembranças e memórias sobre o evento violento). Além da narrativa dos entrevistados, podemos perceber a existência de outra narrativa, construída como uma justaposição a partir da manipulação dos elementos formais, com as escolhas das entrevistas e lugares/paisagens e de como essa manipulação é apresentada para o espectador, mostrando que uma produção artística também pode ser lida e compreendida a partir de sua produção.

Já Elie Wiesel²⁹, autor do livro *A Noite*, narra em primeira pessoa suas experiências de adolescente, desde as primeiras histórias que ouvira sobre os horrores perpetrados por agentes da Gestapo, passando por suas próprias experiências em Auschwitz e Buchenwald, até o dia 11 de abril de 1945, quando um movimento de resistência dispersou os últimos soldados nazistas do campo e, mais tarde, no mesmo dia, chegava o primeiro tanque do exército norte-americano.

Aqui é possível fazer um paralelo com a obra de Nakazawa, *Gen Pés Descalços*, pois no relato memorialista de Wiesel podemos perceber o desespero do autor e protagonista da história, assumindo para si mesmo a responsabilidade de garantir a vida do próprio pai, da mesma forma como Nakazawa tomou para si a responsabilidade de garantir a sobrevivência da mãe. Comparando com a narrativa de Ôe, verificamos que ambas são concisas e diretas, distanciando-se totalmente da de Ibuse, que se utiliza do filtro da linguagem literária para falar do drama da bomba atômica. O relato autobiográfico de Wiesel traz questionamentos humanistas (assim como o de Ôe) a respeito do mal que o ser humano é capaz de perpetuar em situações-limite, como fome, dor ou medo da morte, e mostra toda a sua revolta e indignação perante tamanhas atrocidades.

Assim, tanto para Lanzmann quanto para Wiesel a experiência do Holocausto é colocada como um abismo no qual todas as estruturas de conhecimento são irrelevantes e obsoletas, mantendo a sacralidade do evento, do indizível e irrepresentável. Rothberg contribui para os estudos da problemática da representação dos eventos violentos

³¹Elie (Elizer) Wiesel (1928-) judeu nascido na Romênia e sobrevivente dos campos de concentração nazistas que recebeu o Nobel da Paz em 1986 pelo conjunto de sua obra, de 57 livros, dedicada a resgatar a memória do Holocausto e a defender outros grupos vítimas de perseguições. Seu livro mais conhecido, *A Noite*, publicado em 1955, conta suas memórias e experiências de jovem adolescente judeu ortodoxo durante o Holocausto e seu aprisionamento nos campos de concentração de Auschwitz e Buchenwald. Seus escritos cobrem uma vasta área da literatura, englobando poemas e teologia.

sinalizando a presença deles em nosso cotidiano, sua produção como um objeto do conhecimento e da sua utilização como estratégia pedagógica e força política.

Parafraseando Fredric Jameson, eventos históricos tanto de grande quanto de pequena dimensão, públicos ou privados, estão disponíveis para nós indiretamente através de representações, isto é, o “real” passa necessariamente por uma textualização. Nós sabemos do passado a partir de várias representações, seja no gênero ficcional ou não, mas que chegam até nós em forma de narrativas.

Alguns autores, como Marcio Seligmann (2000), quando se referem à temática da representação dos eventos violentos ou catástrofes, utilizam-se do termo “trauma”. Sendo assim, vale pontuar que “trauma” deriva-se de uma raiz indo-européia com dois sentidos: “friccionar”, “triturar”, “perfurar”; mas, também, “suplantar”, “passar através”. Já na interpretação do Dicionário Houaiss (2002), o termo “trauma” ou “traumatismo” serve para designar uma ferida cirúrgica ou uma ferida psíquica, e assim, portanto, significa uma “ruptura da pele ou do envelope protetor do corpo, resultando em uma reação catastrófica global de todo o organismo” (p. 8). Para o campo subjetivo e emocional, podemos transplantar esse conceito para o de uma ferida psíquica ou lesão cuja origem não pode ser adequadamente compreendida ou lembrada. Concluimos que o que este autor propõe é um entendimento de que o conceito de trauma no estudo sobre as representações dos eventos violentos significa o de uma ferida psíquica.

No contexto das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki, o conceito de trauma não só proporcionou uma forma de reconhecer o sofrimento das vítimas em suas lesões e sofrimentos físicos, mas também em seu subjetivo e seu emocional. Uma série de obras do pós-guerra demonstrou como os discursos e as práticas associadas às bombas atômicas têm alimentado diretamente o nacionalismo e a identidade nacional. As bombas são indicativas da derrota do Japão e, portanto, de um nacionalismo do pós-guerra, fundamentado na derrota e no trauma, ao invés de em feitos heroicos.

O problema reside na maneira como essa questão foi experienciada e representada. Treat³⁰ (1995) faz um comparativo entre a bomba atômica e o holocausto colocando como moldura para o entendimento dessas atrocidades o pensamento lógico da modernidade com seus avanços tecnológicos:

³²John Whittier Treat (?) é professor de idiomas do leste asiático e de Literatura na Universidade de Yale, Connecticut, Estados Unidos, onde leciona Literatura e Cultura Japonesas. Foi coeditor do *Jornal de Estudos Japoneses* e possui publicados numerosos ensaios e livros sobre diversos temas relacionados ao Japão. Recebeu seu BA da Faculdade de Amherst, Massachusetts, em 1975, e realizou mestrado e doutorado na Universidade de Yale, em 1979 e 1982, respectivamente.

The lists of both death camps and incinerated cities seem intended to establish the fact of a broad range of these instances and to indicate a universal complicity of mass state violence in the twentieth century. To an extent the inclusion of Hiroshima and Nagasaki among these acts is right and necessary. The words “Hiroshima” and “Auschwitz” (names that, as George Steiner says of “Holocaust”, are “ritual”, elevated, and therefore radically inappropriate), subsuming now as they do all other sites of mass murder, are terms that symbolize a reduction of history into two names no longer merely places but ideas, of a new fact within the human condition: a condition compromised by our ability, in a matter of respective hours and seconds, to eliminate whole ghettos and cities of people (1995, p. 9).

As listas tanto dos campos da morte como das cidades incineradas parecem destinadas a estabelecer o fato de uma grande parte dessas instâncias e a indicar uma cumplicidade universal do estado de violência em massa no século XX. Incluir Hiroshima e Nagasaki entre esses atos se faz correto e necessário até certo ponto. As palavras “Hiroshima” e “Auschwitz” (nomes que, como diz George Steiner do “Holocausto”, são “rituais”, elevados e, portanto, radicalmente inadequados), subordinando todos os sítios de assassinatos em massa, como agora o fazem, são termos que simbolizam uma redução da história a apenas dois nomes, não mais indicando meramente lugares, mas ideias, de um novo fato na condição humana: a condição comprometida pela nossa capacidade, numa questão de respectivas horas e segundos, para eliminar pessoas em guetos e cidades inteiras (1995, p. 9, tradução nossa).

Mesmo com suas particularidades, não podemos deixar de pontuar que o evento da bomba atômica é único e, ao mesmo tempo, faz parte da história política, militar e cultural do Japão, também da Segunda Guerra Mundial e do século XX em geral.

Seligmann (2000) pontuou sobre a representação da catástrofe:

A consciência da catástrofe modifica o nosso modo de perceber e representar, mas também o de nos contrapor ao mundo. A exposição rotineira à violência talvez nos obrigue a aceitar, agora, a ampliação dos meios, e acatar o excesso como instrumento de sensibilização. Cada um de nós sobrevive como pode a uma boa dose diária de exposição traumática, na tela da televisão ou no sinal de trânsito. Na literatura, como nas demais artes, a resposta oscila entre extremos de distanciamentos, e engajamento, sempre em torno a um confronto absoluto e impossível. Não há, quem sabe, limites da representação, mas existem limites conceituais e limites de empatia, aparentemente intransponíveis. Aparentemente transposições são sempre possíveis, mas deslocam a questão para a esfera não só das formas, mas da ética. (p. 8)

Dialogando com Seligmann, podemos perceber que a representação do trauma ou do evento violento está diretamente ligada à forma com a qual vemos, vivemos e representamos essa experiência e à posição que ocupamos nessa cena, nosso grau de distanciamento ou envolvimento. Também com essa mesma perspectiva,

Domick LaCapra³¹ (1994) aproxima-se de Seligmann quando afirma que os estudos sobre o genocídio e os eventos violentos devem ser analisados respeitando as particularidades e diferenças das experiências das vítimas, autores, espectadores e testemunhas. Confirmando o pensamento de LaCapra, Fukuma Yoshiaki (2009) pontua que a questão da idade também teve e tem grande influência na construção de significados. No caso específico do Japão, Fukuma aponta a existência de um *gap* entre gerações sobre a apropriação ou não de algumas representações e a influência da ideologia dominante na valorização ou não de certas representações. Se a afirmação procede no aspecto genérico de qualquer sociedade, é importante salientar que no caso japonês a estruturação segue fundamentalmente parâmetros de senioridade e junioridade.

Assim sendo, tais afirmações a respeito da representação do evento violento nos revelam a constante negociação entre forma de representação e a experiência vivida, e como essas representações estão inseridas em várias esferas: histórica, social, política e ética. Esses posicionamentos revelam uma tensão entre experiência e história, assinalando a problemática da representação e seus procedimentos. Como se viu, nós sabemos do passado a partir de várias representações, seja no gênero ficcional ou não, mas que chegam até nós em forma de narrativas.

Se para Nakazawa é necessário falar para evitar, para Berel Lang (1996) haveria limites para essas representações:

Representations are characteristically representations *as*, with the implication in that locution of other possible “representation *as*”. So, for example, the French Revolution could be “represented *as*” or “represented *as not*” having been a true struggle with no option for either, however, of escaping the qualifying preposition (p. 300).

Representações são caracteristicamente “representações *como*”, com a implicação naquela locução de outra possível “representação *como*”. Assim, por exemplo, a Revolução Francesa poderia ser “representada *como*” ou “representada *como não*” tendo sido uma luta verdadeira sem nenhuma opção para ambos, contudo, de escapar à preposição qualificativa (p. 300, tradução nossa).

Se para que uma transgressão aconteça é necessária a existência de um limite, conforme pontua Lang, na tentativa de representação de um “evento violento”, qual limite não poderia ser representado? Esse autor defende que, no caso da Solução

³³Dominick LaCapra (1939-) historiador norte-americano e professor na área de Humanidades da Universidade de Cornell.

Final, a magnitude do evento é transcendente, de tal forma que o silêncio, o não falar, a sacralização e a mística dada ao evento seriam os limites. Não podemos esquecer que esse autor desenvolve sua tese a partir de uma linha objetiva e cientificista da historiografia.

É comum encontrar em textos que discutem a questão da representação de um evento violento os seguintes termos: “indizível”, “incompreensível” e “inefável”, e, conseqüentemente, “indescritível” ou “irrepresentável”. Sobre tais termos, Lang pontua que, apesar de significarem uma negação ou uma impossibilidade, ao contrário, o “*unspeakable*” continua sendo dito e “*unwritable*” continua sendo escrito. Nessa direção, Lang (2000) nos diz que:

If we assume in any image or “representation” a construct that substitutes the representation can ever be that original, representations will also never be quite adequate, however close they come to the original (p. 19).

Se nós assumimos que existe em toda imagem ou “representação” uma construção que substitui, a representação nunca pode ser aquela original, as representações também nunca serão muito adequadas, por mais que elas se aproximem do original (p. 19, tradução nossa).

O argumento de Lang problematiza o posicionamento do Holocausto como um objeto passível de representação, pois, para ele, sempre existirão ambigüidades nessas representações, uma vez que se distanciam da “verdade” ou da “originalidade”. Apoiando-se em Platão acerca da questão da impossibilidade da originalidade, também pontua a problemática dos gêneros, que, apesar de se aproximarem do discurso historiográfico, não se identificam com o rigor objetivo e metodológico que a historiografia exige.

Para Lang, os textos do gênero “testemunho” trazem em si a problemática do fato e da ficção, pois, com o passar do tempo, as lembranças do passado se tornam imprecisas e, em seus relatos, as testemunhas muitas vezes acabam misturando eventos que realmente vivenciaram com outros dos quais apenas ouviram falar. Isso sem mencionar que dois testemunhos de um mesmo acontecimento podem estar em contradição um com o outro, pois cada observador fala a partir de seu ponto de vista particular. Não se trata necessariamente de má fé por parte das testemunhas, mas, simplesmente, de reconhecer que a memória humana tem suas limitações. A tarefa do pesquisador é, portanto, efetuar uma análise de modo satisfatório do que é fato e do que é ficção. A distinção entre esses dois domínios é essencial para o pesquisador, e isso é

aceito até mesmo por teóricos de orientação pós-moderna, como Hayden White, que enfatizam o papel da linguagem na reconstrução do passado, identificando certo parentesco entre o discurso historiográfico e o literário.

Em primeiro lugar, é importante deixar claro que a obra de Nakazawa, *Gen Pés Descalços*, não constitui um trabalho historiográfico especificamente falando ou, tampouco, literário, pois se posiciona em um domínio distinto, por vezes até mesmo oposto ao da historiografia ou da literatura; mas devemos reconhecer que o relato biográfico na obra desse autor partilha a característica de *representações* do passado, nesse caso, em particular, dos relatos de um sobrevivente da experiência da Bomba de Hiroshima.

Muitos dos aspectos relativos a objetos do passado não se prestam a uma análise lógico-conceitual em sentido estrito. Sobre tal objeto podemos não só formular juízos de fato e de caráter objetivo, como também juízos de valor de caráter essencialmente subjetivo, e aí está a limitação do discurso historiográfico. Fatos, situações e processos do passado são representados pelo autor no presente por meio da linguagem, como já assinalava Hayden White anteriormente.

A obra de Nakazawa trata do registro de eventos não só traumáticos na vida do autor, como também quase inverossímeis para muitos que a leram. O autor procura alertar os seus leitores dos horrores vistos e experienciados e seus limites extremos quase inimagináveis. Observa-se que a descrição dos eventos encontra-se indissociavelmente entrelaçada a juízos de valor nos quais a questão da verdade se coloca de forma bastante problemática. Aspectos do cotidiano são acompanhados, por exemplo, de considerações sobre a natureza humana difíceis de avaliar de um ponto de vista puramente lógico.

É fato comprovado que no dia 6 de agosto, uma segunda-feira, a bomba atômica “Little Boy” caiu sobre Hiroshima. Essa proposição pode ser verdadeira ou falsa, mas nós sabemos que é verdadeira. Contudo, quando o personagem principal Gen reage ao ver corpos mutilados e mortos serem colocados em um caminhão para serem transportados, diz: “Os seres humanos parecem iguaizinhos a pedras rolando... parece mentira que cada corpo, um por um, já tenha sorrído ou já tenha chorado.”

Figura 1 – Cena de *Gen Pés Descalços*

Fonte: KEIJI, 2007

Nesta cena, como podemos analisar essa afirmação? Nesse momento, o falso e o verdadeiro dependem de valores de um ponto de vista particular. Em um primeiro plano, do juízo de valor do autor, em um segundo, do juízo de valor de quem está analisando a obra, sinalizando, assim, o limite da historiografia moderna objetivista.

Dessa maneira, voltamos à questão da problemática da representação tão debatida entre Hayden White, Saul Friedländer, Berel Lang e Dominick LaCapra. De um lado, a historiografia cientificista e cartesiana de Berel Lang e Saul Friedländer, este último autor de uma maneira mais amena, de outro lado a problemática do *emplotment* discutida por White e defendida por Domick LaCapra. Fica evidente que a representação necessita do veículo da linguagem e, nesse sentido, não seria exagero dizer que a história poderia ser uma ficção linguística.

O problema central apontado por White entre teorias literárias e narrativas históricas reside na questão de como as técnicas utilizadas na teoria literária podem influenciar nosso entendimento da história. Os fatos ou os eventos são apenas uma parte do que constitui a nossa compreensão de um evento histórico, pois a maneira com que os fatos são expressos no processo de comunicação afeta o significado dos mesmos.

Como White demonstra, quando trabalhamos com fatos, estamos envolvidos em um processo de dar forma e significados a eles. É óbvio que existem aqueles que não podem ser negados. Refletindo sobre a Bomba de Hiroshima e a de Nagasaki, por exemplo, não podemos determinar quantas pessoas foram assassinadas, os exatos efeitos das explosões naquele momento, o que foi estar em seu epicentro e nem de que maneira estrita elas afetaram a vida das pessoas, e neste ponto a história pode ajudar

identificando o que as representações têm de verdadeiro, conferindo aos discursos memorialistas em especial os relatos sobre os eventos violentos.

Como pontua Hayden White, existem boas e más teorias, como, por exemplo, teorias que conduzem para uma leitura moral do evento violento. No âmbito artístico, pode-se dizer que algumas representações de eventos históricos são boas e outras ruins: são boas aquelas que desafiam o público a pensar a partir de várias interpretações ou representações, e outras nem tanto, quando encorajam o público a esquecer dum evento, ao lembrá-lo apenas a partir de uma forma limitada e muito particular.

Tomemos como exemplo a nuvem de fumaça em forma de cogumelo, referência à explosão atômica que pode ser facilmente encontrada em livros de história e na internet:

Figura 2 – Bomba atômica sobre Hiroshima

Fonte: Wikipédia. Acesso em: 20/10/2010

A emblemática imagem é uma fotografia tirada da nuvem de fumaça em forma de cogumelo resultante da explosão atômica, originada do avião que a detonou. Para as vítimas, não existir uma imagem de seu próprio ponto de vista, o que significaria?

Pois na obra de Nakazawa não há representações da icônica imagem do cogumelo de fumaça, mas, sim, das luzes e do calor que o autor sentiu no momento da explosão, deixando claras as duas representações do mesmo evento a partir de perspectivas e experiências diferentes.

Figura 3 – Cena de Gen Pés Descalços

Fonte: KEIJI, 2007, v.1, p.250.

Em 43 segundos, no céu de Hiroshima, a 1.800 metros, como se milhares de flashes de fotografias disparassem como um brilho branco e quente, explodiu a bomba atômica... (KEIJI, 2007, v.1, p. 250, tradução nossa).

Não importa o quanto tentemos nos aproximar do bombardeio de Hiroshima por meio de suas interpretações e representações com a intenção de vê-lo e relacioná-lo com outras interpretações e representações, a tarefa de mediação que consiste na tradução, interpretação e representação deste evento violento implica em um distanciamento entre a nossa compreensão dele e a imagem da nossa própria experiência.

Como testemunha e sobrevivente, Nakazawa Keiji toma-se a si como a conexão mais direta com o evento da Bomba de Hiroshima, e é ele quem pode nos dizer e diz por meio de sua obra *Gen Pés Descalços* como foi a sua experiência frente a esse evento violento, a ele igualmente traumático. Para aqueles que estão envolvidos com a questão da representação de um evento violento, é evidente que é reconhecida a magnitude deste evento. De um ponto de vista lógico-conceitual, o texto de Nakazawa,

com o caráter fragmentário dos enunciados, nos permite ter clareza da carga emocional que tomava conta do autor ao reviver tais lembranças. Assim, podemos dizer que de um lado se encontrariam as interpretações e representações do evento violento (fascinantes exatamente porque representam as experiências do passado de modo intenso), enquanto de outro lado restaria a história (desinteressante e enfadonha porque dela se esvaziou o conteúdo existencial). Contudo, a história serve também para dar aval ao que as interpretações e representações têm de verdadeiro, conferindo a elas, assim, uma força retórica que sem esse aval não se poderia garantir.

Vejamos esta afirmação que o autor Nakazawa Keiji faz na edição em língua portuguesa de sua obra, no volume quatro, intitulado “*O Recomeço*”: “A série foi baseada em minha experiência pessoal sobre a Bomba. As cenas de família, as 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” (p. XIII, 2003).

Em princípio, essa observação faz sentido uma vez que se trata de registros de eventos não só traumáticos na vida do autor, como também quase inverossímeis para muitos leitores, tendo em vista os efeitos da bomba atômica e os vários níveis de sofrimento e devastação em Hiroshima após a explosão. Nakazawa procura alertar os seus leitores de que se trata de fatos reais. Realmente a destruição e os efeitos da radiação atingiram níveis inimagináveis, como, por exemplo, corpos mutilados e eviscerados, o horror podia ser visto em toda a parte. Contudo, a partir de certo ponto de vista, a afirmação de Nakazawa é paradoxal: se são realmente fatos reais, porque a preocupação enfática em afirmar que assim o são?

O paradoxo torna-se mais denso ainda quando adentramos o texto de Nakazawa e constatamos que a descrição dos eventos está indissociavelmente emaranhada a juízos de valor, portanto subjetivos, nos quais a questão da verdade se torna bastante problemática. Aspectos da vida cotidiana após a bomba são acompanhados por crises existenciais, difíceis de avaliar de um ponto de vista puramente lógico, como podemos visualizar nesta cena:

Figura 4 – Cena de *Gen Pés Descalços*

Fonte: KEIJI, 2007, v. 1, p. 33

Uuu... Eu não quero morrer! E... eu... (KEIJI, 2007, v.2, p.45, tradução nossa).

Podemos dizer, então, que a história, enquanto estratégia de conhecimento representa de modo cognitivo o objeto que se estuda, mas não os aspectos morais, que, por implicarem em juízos de valor, acabam sendo relegados à literatura e a outras representações.

Em sua longa carreira, Hayden White tem repetidamente nos lembrado em seus textos que escrever história é necessariamente escrever retórica, pois, quando escritas, afirmações factuais se tornam necessariamente representações e interpretações dos fatos. Essa afirmação é válida e permite as operações analíticas com textos escritos, mas e quando o texto é também visual, como é o caso de *Gen Pés Descalços*?

Para White, narrativas ou representações visuais não são tão amplas e complexas quanto os escritos convencionais, mas ainda assim são extremamente evocativas. Em sua obra *Figural Realism* (1999), o autor faz uma crítica à cultura de massa, que, segundo ele, contribuiu para uma transformação radical a respeito do conceito de evento histórico, como um objeto de um tipo específico de conhecimento científico. Para esse autor, existem causas para certa “*unnarratability*” (ou o “não narrável”) em certos eventos do século XX porque os historiadores ainda não haviam experimentado nada comparado aos assassinatos em massa, torturas e explosões atômicas. A diferença, segundo White, é que os eventos passaram a ser mediados por imagens e palavras, em uma profusão característica da modernidade.

Em seu texto *Historical Discourse and Literary Writing*, White (2006) pontua que:

The great modernists (from Flaubert, Baudelaire, Dickens and Shelley down through Proust, Joyce, Woolf, Pound, Eliot, Stein, and so on) were as interested in representing a real instead of a fictional world quite as much as any modern historian. But unlike their historian counterparts they realized that language itself is a part of the real world and must be included among the elements of that world rather than treated as a transparent instrument for representing it. With this realization, modernism created a new conception of realistic representation itself and beyond that a new notion of reading which permits a creative re-reading even of the formerly transparent historical document (p. 25-26).

Os grandes modernistas (desde Flaubert, Baudelaire, Dickens e Shelley até Proust, Joyce, Woolf, Pound, Eliot, Stein, e assim por diante) estavam tão interessados em representar a realidade ao invés de um mundo ficcional tanto quanto qualquer historiador moderno. Mas, diferentemente de seus contrapartes historiadores, eles perceberam que a própria linguagem é uma parte do mundo real e que deve ser incluída entre os elementos daquele mundo, e não tratada como um instrumento transparente para representá-lo. Com essa percepção, o modernismo criou por si mesmo uma nova concepção de representação realística, e, para além disso, uma nova noção de leitura que permitia uma releitura criativa até de um documento histórico anteriormente transparente (p. 25-26, tradução nossa).

O que podemos perceber nesta passagem, conforme aponta White, é como e de que maneiras os modernistas entenderam a noção de representação verbal dentro do mundo em que eles falavam, bem como é possível perceber a complexidade das representações deste período. A respeito deles, White (2006) prossegue da seguinte forma:

Modernists writing dissolves the event, shatters plot, and ambiguates point of view, thereby revising the basis for treating narratives as adequate to the representation of series of events in a specific historical mode of presentation.

In compensation modernist writing authorizes the examination of experience in term of surface-depth, the spread of event, and the instability of the subject. Above all, literary writing focuses on language itself as both medium of expression and a thing in the world (p.33.)

Os escritos modernistas dissolveram o evento, a trama ou o enredo e os pontos de vistas ambíguos, assim sendo, revisando a base para o tratamento de narrativas como representações adequadas para uma série de eventos em um modo histórico específico de apresentação. Em compensação, a escrita modernista autoriza o exame da experiência em termos de profundidade da superfície, a propagação do evento e a instabilidade do sujeito. Acima de tudo, a escrita literária centra-se na própria linguagem, tanto como meio de expressão quanto como um objeto no mundo (p. 33, tradução nossa).

Nakazawa Keiji, com sua obra *Gen Pés Descalços*, é uma referência aos escritos sobre o evento da Bomba de Hiroshima. De uma maneira objetiva, o autor o descreve de forma diferente e mostra que esse evento é representável, ao contrário do que o teórico Saul Friedländer defende em seus escritos. Porém, mesmo com toda a objetividade, precisão e forma que o autor utiliza em seus enunciados, fica claro que seu texto é pura retórica e estetização. Nada mais retórico do que descrever uma situação, um lugar ou uma pessoa que se conhece. Vejamos nesta cena:

Figura 5 – Cena de *Gen Pés Descalços*

Fonte: KEIJI, 2007, v. 1, p. 33

As crianças tinham fome todos os dias e brigavam por um pouco de arroz ou por uma batata. Elas passavam por privações para deixar que o exército levasse a comida (KEIJI, 2007, v. 1, p. 33, tradução nossa).

Essa cena contém uma evidência histórica significativa e uma informação factual. É comprovado em registros históricos que a prioridade na época da guerra era o exército japonês e não a população civil, como fica evidente a partir de uma leitura literal dessa passagem. Contudo, podemos dizer que o conteúdo latente desse texto está nos dizendo muito mais, está nos falando não apenas *o que aconteceu* factualmente, mas também como o autor *vivenciou e sentiu* essa experiência, atribuindo significados a ela. *O que aconteceu* ou o que *o autor vivenciou e sentiu* foi compartilhado e representado por meio da linguagem, nesse caso específico, na imagem e no texto: dor no estômago, revolta, rebelião infrutífera de garotos.

Ainda para demonstrar que o texto de Nakazawa possui características “literárias”, analisemos estas passagens:

Figura 6 – Cena de *Gen Pés Descalços*

Fonte: NAKAZAWA KEIJI, 2007, v 1 p. 1.

Primeiro quadro (de baixo para cima): “Mesmo pisoteado, o trigo faz sua raiz fixar-se robustamente na terra. Apoiado pela geada, pelo vento e pela neve, cresce bem ereto, e em pouco tempo faz crescer esplêndidas espigas.”

Terceiro quadro: “É para vocês serem como esse trigo, ouviram?” (fala do pai) “O senhor quer dizer que, mesmo sendo pisoteados papai, nós nos tornaremos fortes? Já estou enjoado de ouvir isso!” (fala de Gen) (KEIJI, 2007, v. 1, p. 1, tradução nossa).

No início e no final da obra de Nakazawa podemos encontrar inúmeras inferências que remetem à metáfora do trigo, e, mesmo sabendo que a sua obra não é “literatura” (e não é nosso objetivo argumentar sobre essa questão aqui), pode-se dizer que o autor utiliza-se de ferramentas do pensamento que se tornaram tipicamente “literárias”, tais como metáfora, figuração e retórica.

Não podemos deixar de citar novamente que o texto de Nakazawa está direcionado a um público específico, com uma missão muito clara: avisar as crianças sobre o horror da guerra, como forma de não repeti-lo. Hayden White já pontuou que as representações no século XX tiveram grande influência dos novos suportes que a modernidade disponibilizou como a televisão, por exemplo. A Guerra do Vietnam foi a primeira a ser transmitida pela TV e a do Golfo a primeira transmitida em tempo real. Isso significa que somos afetados diária e diretamente pelas múltiplas linguagens, o que influencia a tríade recepção, apropriação e representação.

No início da década de 60 houve um grande *boom* ou virada na produção, comercialização e consumo dos *mangás*, especialmente de um novo gênero muito específico, o *senki mangá* ou “*mangás* de guerra”. Natsume Fusanosuke,³² professor de literatura e também um dos principais teóricos sobre a temática do *mangá*, nascido em 1950, isto é, na geração pós-guerra, declara que seu interesse pelos *mangás* surgiu a partir de um desejo de buscar referenciais sobre a guerra. Fusanosuke conta que em sua infância ouviu quase nada sobre a experiência da guerra e não teve familiar algum que tivesse sido afetado direta ou indiretamente por ela.

Esse autor faz parte da geração daqueles que construíram um referencial escrito e imagético em grande parte a partir da cultura de massa japonesa, como a televisão, os documentários, as revistas especializadas na temática da guerra, os filmes, os jogos e os *senki mangás* (conforme já referido, *mangás* de relatos de guerra), ao contrário de Nakazawa, que viveu a experiência de guerra.

³²Natsume Fusanosuke (夏目房之介, 1950-) colunista japonês e cartunista. Nascido em Tóquio, filho de Natsume Junichi, neto do romancista Natsume Soseki, estudou na Aoyama Gakuin University, onde se formou em 1973. Escreveu o livro *Como está o Mangá?* (マンガは今どっておるのか?), publicado em 2005, que foi ilustrado por Fumi Yoshinaga.

Fusanosuke afirma que atualmente, no Japão, 70% da população faz parte da geração pós-guerra, isto é, mais da metade da sociedade japonesa. Os 30% restantes são referentes às pessoas que vivenciaram, presenciaram ou sofreram diretamente com a experiência da guerra. Isso demonstra a fragilidade da memória histórica e aponta para a questão da perda desse referencial.

Tezuka Osamu³³ impingiu uma grande influência na elaboração das imagens de guerra na infância de Fusanosuke. No início, a produção de Tezuka, segundo Fusanosuke, circulava em torno da temática da ficção científica, com um estilo futurista, parecendo não ter muito realismo, como no caso do *mangá* do Garoto Atômico, que é um robô. Mas, observando-se por outro ângulo, era possível identificar, segundo Fusanosuke, um realismo de Tezuka na postura e na personalidade de seus personagens, o qual demonstrava com clareza seu pessimismo em relação ao futuro, à questão da vida e da morte, e que produzia em Fusanosuke uma grande angústia e medo, muito medo de morrer.

Fica evidente aqui o que foi comentado anteriormente, sobre como somos afetados pelas múltiplas linguagens e pelos diferentes *emplotments* ou enredos, e como estes influenciam diretamente o nosso modo de percepção e compreensão do evento violento e traumático, conforme aponta Hayden White.

Além das questões já apontadas, como os diversos tipos de *emplotments* ou enredos (na perspectiva de Hayden White) e a impossibilidade da representação e da verdade (apontadas por Saul Friedländer e Berel Lang), a problemática da representação ainda traz a questão política na qual e pela qual as representações são produzidas e a quais interesses elas servem, pois, assim como as guerras são acontecimentos não apenas violentos e traumáticos, mas também políticos, as representações também assim o são.

Tomemos como exemplo uma passagem do livro de Lisa Yoneyama,³⁴ *Hiroshima Traces*:

In 1989 the city of Hiroshima observed two commemoratives events. The centennial celebrating the municipal administration's establishment marked the city's official incorporation into the modern regime during the Meiji era

³⁴Osamu Tezuka (手塚 治虫, 1928-1989) *mangaká*, ou seja, um desenhista de *mangás*, provavelmente o que mais influenciou esse estilo. Devido a isso é lembrado por muitos no Japão como o “Deus do mangá” ou o “pai do mangá moderno”.

³⁵Lisa Yoneyama (?) é professora assistente na Área de Estudos Japoneses e Estudos Culturais no Departamento de Literatura da Universidade da Califórnia, em San Diego.

(1868-1912). The other event, the quadricentennial of construction of Hiroshima Castle, commemorating achievement that was understood to have paved the way for the city's development as an early modern castle town. The city announced that the year indicated a "turning point" (*fushime*), a marker that would inaugurate a new historical era. Numerous corporate and administrative events and projects were planned within order to special significance. An a mobile company, for exemple, proposed to erect a spectacular monument. The "Peace Tower", as it was initially named, was to be the world's tallest tower; it would be marveled at as the representation of new Hiroshima, "a symbol of *akarusa* (brightness and cheerfulness) and local prosperity". The design included "a light of peace" to be placed at about the same level as the bomb' explosion (YONEYAMA, 1999, p. 43).

Em 1989, a cidade de Hiroshima observou dois eventos comemorativos. O centenário celebrando o estabelecimento da administração municipal, que foi marcado pela incorporação oficial da cidade ao regime moderno durante a era Meiji (1868-1912). O outro evento, o quadricentenário da construção do Castelo de Hiroshima, comemorando uma realização interpretada como tendo aberto o caminho para o desenvolvimento da cidade. A cidade anunciou que o ano seria uma "virada" (*fushime*), um divisor de águas que iria inaugurar uma nova era histórica. Inúmeros eventos corporativos e administrativos e projetos foram planejados para dar um especial significado ao ano. Uma empresa, por exemplo, planejou a construção de um monumento espetacular. A "Torre da Paz", como foi inicialmente chamada, era para ser a torre mais alta do mundo, seria apreciada como a representação da nova Hiroshima, "um símbolo de *akarusa* (brilho e alegria) e da prosperidade local". O design incluiu "uma luz da paz" para ser colocada quase ao mesmo nível da explosão da bomba (YONEYAMA, 1999, p. 43, tradução nossa).

Figura 7 – Cena de *Gen Pés Descalços*

Fonte: NAKAZAWA KEIJI, 2007, v. 2, p. 20.

Yoneyama fala dos embates na reconstrução de Hiroshima envolvendo as forças políticas vindas do governo, as grandes empresas e a apropriação por parte dos turistas como ícone da paz, pois é assim que Hiroshima é lembrada: a cidade onde ocorreu a explosão da bomba atômica. As representações da cidade, tal como a reconstrução do Castelo de Hiroshima, que foi destruído com a explosão da bomba atômica e simbolizava o desenvolvimento militar da cidade no início do século XX, assim como a Torre da Paz, são referências à política e à ideologia daquele momento histórico, político e social da cidade. Denota-se como a questão da memória política e a representação estão entrelaçadas.

Na cena que vimos de *Gen Pés Descalços* podemos perceber a tentativa do autor de preservar uma representação de Hiroshima após a explosão da bomba. O texto visual da cidade não deixa de ser, como White aponta, um *emplotment*, uma tentativa de reconstrução baseada na perspectiva das mudanças socioeconômicas e culturais, que são uma constante, e em que também fica evidente o duelo entre história e memória.

Vimos que as representações trazem a perspectiva de seus autores em determinado tempo e espaço, em diferentes tipos de enredos, e foi pontuado que as representações contêm um teor sócio, político e cultural; contudo, todo texto precisa de um leitor, alguém que dê significado a ele. Sendo assim, não podemos deixar de falar a respeito do outro, o leitor do texto, da narrativa, do enredo ou do *emplotment*, o receptor da informação. Como o público manipula, apropria-se, aceita ou rejeita as representações dos eventos violentos como a Bomba Atômica de Hiroshima e o Holocausto?

Em seu livro *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*, Umberto Eco nos diz que “os leitores se dispõem a fazer suas escolhas no bosque da narrativa acreditando que algumas delas serão mais razoáveis que outras” (2006, p. 14).

Vejamos nessa passagem também o que Eco nos diz a respeito do conceito de leitor empírico e de leitor modelo:

O leitor modelo de uma história não é o leitor empírico. O leitor empírico é você, eu, todos nós, quando lemos um texto. Os leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões, que podem ser exteriores ao texto ou provocadas pelo próprio texto (ECO, 2006, p. 14).

Eco pontua que, um texto está sendo constantemente interpretado pelo seu leitor, isto é, a interpretação e representação do autor sobre um evento violento ou uma catástrofe poderá ser aceita ou rejeitada pelo seu leitor, por uma sociedade ou um momento histórico específico, já que o leitor está inserido nas esferas, social, cultural e política.

Retomando o que já foi pontuado anteriormente, Nakazawa escreve para as crianças como um aviso para que o horror não se repita. As crianças são, neste caso, o leitor modelo para Nakazawa. Não esqueçamos que este autor construiu seu *emplotment* de uma maneira muito particular, utilizando-se tanto do texto escrito quanto do texto visual para testemunhar o horror, mostrar o que aconteceu, ou, melhor, como aconteceu para ele, como repercutiu nele a experiência da Bomba de Hiroshima. Mas existiriam limites para a representação do evento violento? Até que ponto o leitor estará disposto a aceitar essas representações? Vejamos nessa passagem de Kaplan Laurie:

It is a singular truth of twentieth-century war narratives that “it is infinitely more horrible and revolting to see a man shattered and eviscerated, than to see him shot” (Manning 1990:11). During the Great War, soldiers and medical personnel witnessed the reality of what it meant when men went “over the top”: horrifying wounds, evisceration, amputation, gangrene, death, atomization) realities so graphic that it seemed almost impossible to write about them (LAURIE, 2001, p. 13).

É uma verdade singular das narrativas de guerra do século XX que “é infinitamente mais horrível e revoltante ver um homem despedaçado e eviscerado, que vê-lo apenas baleado” (Manning, 1990:11). Durante a Grande Guerra, soldados e médicos testemunharam a realidade do que significava quando os homens haviam ido “além do limite”: feridas horríveis, eviscação, amputação, morte, gangrena, morte, atomização, realidades tão gráficas que era quase impossível escrever sobre elas (LAURIE, 2001, p. 13, tradução nossa).

Vejamos agora uma cena de *Gen Pés Descalços*:

Figura 8 – Cena de *Gen Pés Descalços*

Fonte: NAKAZAWA KEIJI, 2007, v. 2, p 20.

Uuu... Água... (NAKAZAWA KEIJI, 2007,v.2, p.20, tradução nossa)

Esta é uma cena que o autor teria presenciado momentos após a explosão da bomba atômica, quando a intensidade do calor atingiu limites insuportáveis, fazendo com que as peles dos corpos derretessem e ficassem penduradas nas extremidades de mãos e pés. Note-se a expressividade do ponto de vista de baixo para cima, dos fios elétricos desconectados de seus postes, da representação do sol a pino, distante e indiferente no céu, e a fumaça gráfica ao fundo.

Agora vejamos esta cena de outro *mangá*, datado de 1959, uma cena igualmente de horror em que as alunas estão morrendo e chamando a professora:

Figura 9

Fonte: 消え行く少女, 日本漫画社, 1959年.

Professora... Aaa... Está quente!... Não aguento... (消え行く少女, *kiete iku shōjō* 日本漫画社, 1959年. *nihon mangasha* tradução nossa)

E novamente uma cena de *Gen Pés Descalços*, de 1973:

Figura 10 – Cena de *Gen Pés Descalços*

Fonte: NAKAZAWA KEIJI, 2007, v. 2, p. 60.

Onomatopéia do descolamento da pele: *Zu zu tsu*, *Zu zu zu tsu*. (NAKAZAWA KEIJI, 2007, v.2, p. 60, tradução nossa)

Fica claro que houve um certo distanciamento, de aproximadamente duas décadas, necessário para que o autor processasse os efeitos do trauma do evento

violento em suas representações. Além disso, fica evidente que ele utiliza-se em seu *emplotment*, de uma maneira híbrida, tanto de memória quanto de ficção.

Mas assim que Nakazawa começa a estabelecer evidências do horror vivido em *Gen Pés Descalços*, surgem novas questões. O autor escreve aproximadamente duas décadas após a explosão da Bomba de Hiroshima. A veracidade de sua memória ou a relação desta memória com o trauma vivido: o que persiste em ser lembrado? A memória do autor pode confirmar a história, ou, vice-versa, a história pode confirmar a sua memória? Segundo Seligmann:

Desde os meados do século XX – e continuando o percurso de autores que produziram até esse limiar e que por ele foram tragados, como o próprio Walter Benjamin e Maurice Halbwachs – está-se construindo uma nova *ética e estética da historiografia*. As novas formas de representação do passado foram modeladas a partir do próprio corte histórico que a Segunda Guerra implicou (SELIGMANN, 2003, p. 65).

Isso significa dizer que a historiografia deixa de ser linear e positivista, contribuindo e valorizando o discurso memorialista, que é fragmentário e baseado na experiência individual e da comunidade, contribuindo para a ascensão da testemunha. Walter Benjamin³⁵, em seu texto *O Narrador* (1996), também aponta para o fim da narração tradicional e esboça uma outra ideia dela: a narração nas ruínas, a historiografia como um trabalho arqueológico.

Sendo assim, pode-se dizer que Nakazawa precisou de vinte anos para assimilar a memória traumática, a experiência do evento violento, e representá-la. Jeanne Marie Gagnebin³⁶ (2006) pontua que tanto Freud quanto Benjamin observaram

³⁶Walter Benedix Schönflies Benjamin (1892-1940) ensaísta, crítico literário, tradutor, filósofo e sociólogo judeu alemão. Associado à Escola de Frankfurt e à Teoria Crítica, foi fortemente inspirado tanto por autores marxistas, como Georg Lukács e Bertolt Brecht, como pelo místico judaico Gershom Scholem. Conhecedor profundo da língua e da cultura francesas, traduziu para alemão importantes obras, tais como *Quadros Parisienses*, de Charles Baudelaire, e *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust. O seu trabalho, combinando idéias aparentemente antagônicas do idealismo alemão, do materialismo dialético e do misticismo judaico, constitui um contributo original para a teoria estética. Entre as suas obras mais conhecidas contam-se *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica* (1936), *Teses Sobre o Conceito de História* (1940) e a monumental e inacabada *Paris, Capital do Século XIX*, enquanto *A Tarefa do Tradutor* constitui referência incontornável dos estudos literários. Em seu texto *O Narrador*, um de seus escritos mais famosos, amplamente conhecido e estudado, Walter Benjamin faz algumas considerações sobre a obra de Nicolai Lescov a respeito da experiência narrativa de quem vai (do viajante, do comerciante) e a experiência de quem fica (do camponês sedentário). Por isso, para Benjamin a narrativa é comunicação artesanal.

³⁷Jeanne Marie Gagnebin (1949-) nasceu em Lausanne, na Suíça. Após estudar Filosofia, Literatura Alemã e Grego Antigo na Universidade de Genebra, concluiu o Doutorado em Filosofia na Universidade de Heidelberg, na Alemanha, em 1977. Vive e leciona no Brasil desde 1978, tendo realizado estágios de Pós-Doutorado em Constança, Berlin e Paris. Atualmente é professora titular de Filosofia na PUC-SP e livre-docente em Teoria Literária na Unicamp. É autora de *Zur Geschichtsphilosophie Walter Benjamins*

que os sobreviventes da Primeira Guerra Mundial voltaram mudos, porque aquilo que vivenciaram não podia ser assimilado por palavras. A experiência do evento violento corta o acesso simbólico, que neste caso é a linguagem, e daí surge a razão de seu silêncio.

A obra de Nakazawa identifica-se com o texto de Benjamin, *O Narrador* (1996), na medida em que universaliza na narrativa a sua experiência (a palavra é transmitida e compartilhada) e também por fazer uma reconstrução a partir de fragmentos memorialísticos de seu trauma. Pode-se dizer que a mudança de paradigma na historiografia foi uma resposta à demanda dos novos fatos e acontecimentos do século XX, como as duas grandes guerras. O modelo linear já não dava mais conta de compreender os novos *emplotments* históricos oriundos das atrocidades cometidas nas guerras.

Voltemos para a afirmação de Friedländer quando diz que a Solução Final é um evento “no limite” e por isso carrega a impossibilidade de sua representação. Sobre a impossibilidade de representação de um evento violento, Jeanne Marie Gagnebin nos diz que:

Proibição do consolo, proibição da imagem, impossibilidade do sentido, desmoronamento dos princípios de formação e de estilos artísticos. Essas descrições da impossibilidade da descrição remetem-nos à tradição da teologia negativa e da estética do sublime. Aliás, toda a discussão de uma estética do irrepresentável ou do sublime está muito presente nas pesquisas atuais sobre a literatura dos campos de concentração (GAGNEBIN, 2003, p. 105).

A afirmação de Friedländer, oposta à teoria de White, nega a representação ou rememoração com figuração, e a figuração é uma das características que White aponta na construção de um *emplotment*, pois, conforme já foi pontuado anteriormente, uma narrativa não contém apenas fatos, mas também um certo tipo de retórica construída a partir do ponto de vista do autor. Mas, apesar de serem pontuados por autores como Berel Lang e Saul Friedländer como irrepresentáveis ou indizíveis, os eventos violentos continuam sendo representados e ditos.

(Erlangen: Palm & Enke, 1978), *Walter Benjamin: os Cacos da História* (São Paulo: Brasiliense, 1982), *Histoire et narration chez Walter Benjamin* (Paris: L'Harmattan, 1994), publicado no Brasil como *História e narração em Walter Benjamin* (São Paulo: Perspectiva, 1994), e *Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História* (Rio de Janeiro: Imago, 1997; nova edição, 2006).

Contudo, se para os autores estudiosos da temática do holocausto a discussão foi centrada na sua possibilidade ou não de representação, no contexto do Japão pode-se dizer que as discussões a respeito das representações da guerra foram problematizadas a partir das escolhas políticas e ideológicas de seus autores, bem como da tentativa de classificação desses escritos em um gênero específico, como pontua John Whittier Treat:

We are accustomed to thinking of literary genres – such as in the west, lyric poetry, epic poetry, the novel and the essay; or in Japan, *waka* (traditional thirty-one syllable lyric), *shi* (free verse), *shosetsu* (fiction), and *hyoron* (criticism) – as primarily taxonomic devices, collections of “like forms”. As the same time, however, we recognize their historicity. Novels or *shosetsu*, for example, are thought of as those genres that in modernity have superseded others, as genres both formally and topically better to representing contemporary life and its problems than others forms of writing. Neither of these assumptions is to be atomic – bomb literature written. In them, too, previous “forms” will be evident (if in some cases only their conspicuous absence), as will strikingly new elaborations of those forms (TREAT, 1995, p. 45).

Estamos acostumados a pensar em gêneros literários – como no ocidente, a poesia lírica, a poesia épica, o romance e o ensaio, ou no Japão, *waka* (poema tradicional de trinta e uma sílabas), *shi* (versos livres), *shôsetsu* (ficção), e *hyôron* (crítica) – principalmente como dispositivos taxonômicos, coleções de “formas semelhantes”. Ao mesmo tempo, no entanto, reconhecemos sua historicidade. Romances ou *shôsetsu*, por exemplo, são vistos como aqueles gêneros que na modernidade se sobrepuseram a outros como gêneros tanto formalmente quanto topicamente melhores para representar a vida contemporânea e seus problemas do que outras formas de escrita. Nenhuma dessas hipóteses é a literatura da bomba atômica. Nelas também “formas” precedentes ficarão evidentes (mesmo que em alguns casos seja apenas a ausência notória), assim como o farão novas elaborações impressionantes dessas formas (TREAT, 1995, p. 45, tradução nossa).

Treat prossegue da seguinte maneira:

Consequently, the atomic-bomb writer’s determination of genre is not just an aesthetic selection but indeed a historical, epistemic, semiotic, and quite possibly political one, an exercise of choice charged with the weight of responsibility remarkable for its implications for cultural givens. The “truth” of a historical or artist representation resides in its effectiveness in supporting a position we can often identify as ideological. (TREAT, 1995, p. 46)

Por conseguinte, a determinação do gênero do escritor sobre a temática da bomba atômica não é apenas uma questão estética, mas também uma escolha histórica, epistemológica, semiótica e, possivelmente, política, um exercício de escolha marcado pelo peso da notável responsabilidade de suas implicações para uma contribuição cultural. A “verdade” de uma representação histórica ou artística reside em sua efetividade para defender uma posição que nós frequentemente identificamos como ideológica (TREAT, 1995, p. 46, tradução nossa).

No caso de *Notas de Hiroshima*, Ôe Kenzaburô não pertence ao grupo de autores que vivenciou a experiência da bomba atômica como testemunha, como é o caso de Nakazawa Keiji, em *Gen Pés Descalços*, ou de Ibuse Masuji, em *Chuva Negra*, contudo, como um leitor da história, Ôe tenta compreender uma situação diretamente acessível apenas às suas vítimas imediatas, optando pela ideologia do humanismo, na qual se apoia para descrever suas impressões. Utilizando-se de seu estilo jornalístico, em suas *Notas de Hiroshima* Ôe dialoga com seu leitor de uma maneira clara e objetiva sobre o evento violento de Hiroshima. Há críticas à sua obra por parte dos teóricos da literatura, os quais apontam o texto como extremamente objetivo e racional, sendo que ele poderia ter sido feito de uma forma mais imaginativa, como seria o caso de *Chuva Negra*. Isso denota que as representações de Hiroshima e as demais representações de guerra no Japão estão intrinsecamente ligadas às discussões a respeito do teor ideológico e político e à batalha por uma memória de guerra, o que Hayden White já pontuou como narrativas que competem entre si.

Contudo, seria um tanto simplista pensar que a única diferença das narrativas que competem entre si sobre um mesmo evento resida apenas no estilo, utilizado, por exemplo, por um autor como tragédia e por outro como farsa. A questão maior se localiza na maneira com que a historiografia tradicional diferencia uma interpretação dos fatos e a história contada sobre estes fatos, trazendo a problemática de porque alguns *emplotments* ganham o caráter de maior aceitação do que outros em um determinado momento. Sobre a questão da representabilidade de Hiroshima e seus *emplotments*, Treat nos diz:

Every representation of the past has ideological implications insofar as that representation is a choice among modes of representation. In the case of modern literature in general and atomic bomb literature in particular, each of those choices strives to naturalize itself as “realist”, “authentic”, or “true-to-life”. But if that is similarity between these choices, the differences lies in the rhetorical contingences that initial models of relationships within plot, characterization, and interpretation beginning, however, in language. Hayden White has argued that “the crucial consideration for him who would represent (past facts) faithfully are the notions he brings to his representation of the ways parts relate to the whole which they comprise” (1995, p. 284).

Toda representação do passado tem implicações ideológicas na medida em que a representação é uma escolha entre os modos de representação. No caso da literatura moderna em geral e da literatura sobre a bomba atômica em particular, cada uma dessas escolhas se esforça para naturalizar-se como “realista”, “autêntica” ou “fiel-à-vida”. Mas se essa é a semelhança entre essas opções, as diferenças encontram-se nas contingências retóricas de que os modelos iniciais de relações entremeadas no enredo, caracterização, interpretação iniciam-se, no entanto, na linguagem. Hayden White argumenta

que “a consideração crucial para aquele que representaria (fatos passados) fielmente são as noções que ele traz para a sua representação de como as partes se relacionam com o todo que elas compõem” (1995, p. 284, tradução nossa).

O que se faz compreender aqui é que todos os autores já citados anteriormente sobre a temática da bomba atômica representam a sua experiência, o seu *emplotment*, como parte de um significado histórico, isto é, parte de um todo. *Gen Pés Descalços* se assemelha ao estilo jornalístico de Ôe e se diferencia pelo estilo de testemunha, diferentemente de *Chuva Negra*, que segue um estilo literário e se assemelha a *Gen Pés Descalços* pelo seu *emplotment* enquanto testemunha. Todos esses enredos estão inseridos em uma questão maior, que foi o contexto da Segunda Guerra Mundial e a política do período pós-guerra no Japão. Isso explica, em um primeiro momento, a razão pela qual alguns enredos tiveram maior aceitação, em detrimento de outros. A batalha por uma memória de guerra seria uma explicação possível para a crítica e limites impostos a outros *emplotments*.

Entre as três narrativas japonesas sobre as representações do evento de Hiroshima (*Gen Pés Descalços*, *Chuva Negra* e *Notas de Hiroshima*), *Chuva Negra* foi a narrativa ou, neste caso, o enredo (ou ainda *emplotment*) mais aceito pelo público e com maior reconhecimento pela crítica, conforme pontua Treat:

By combining the testimonial discursive content of the diaries with its narrative argument as a “novel”, *Black Rain* – even beyond its explicitly ideological functions – imposes a reiterative and reproductive form. Critics such as Eto Jun and Yamamoto Kenkichi find the design of *Black Rain* as a “true literary work of art” so admirable because it, like all such successful forms, satisfies just those desires and expectations that it arouses. *Black Rain* hybrid status as a novel with testimonial passages finds establishment approval because it meets the criterion that an “objective” world would be represented, aesthetically, as a subjective experience, and moreover as a subjective experience linked to “our” own subjectivity. The effect politically, is one of domination rather than of resistance (TREAT, 1995, p. 297-298).

Ao combinar o conteúdo de depoimento discursivo dos diários com seu argumento narrativo como um “romance”, *Chuva Negra* – para além das suas funções explicitamente ideológicas, impõe uma forma reiterativa e reprodutiva. Críticos como Jun Eto e Kenkichi Yamamoto reconheceram no projeto de *Chuva Negra* uma “verdadeira obra de arte literária” tão admirável porque, como todas as formas bem-sucedidas, preenche os desejos e expectativas que desperta. *Chuva Negra*, status híbrido como um romance com passagens depoimento, encontra aprovação oficial porque cumpre o critério de que um mundo “objetivo” poderia ser representado, esteticamente, como uma experiência subjetiva, e, além disso, como uma experiência subjetiva ligada à “nossa” própria subjetividade. O efeito político é antes de dominação do que de resistência (TREAT, 1995, p. 298, tradução nossa).

A boa aceitação da obra *Chuva Negra*, portanto, deve-se à ideologia dominante do período pós-guerra, que veio ao encontro da perspectiva tradicional de Ibuse de representação do evento violento de Hiroshima, na qual se mostra de que maneira uma sociedade patriarcal como a sociedade japonesa de então deveria agir, apesar do horror da bomba atômica. De que maneira as pessoas deveriam viver a partir da tragédia e como deveriam se posicionar perante a vida? Ibuse propõe um resgate dos rituais e da natureza. Nessa direção, Treat pontua:

There is no doubt that Ibuse Masuji's 1966 novels far more widely read, translated, and taught than another other single example of Japanese atomic-bomb literature: its status as a "curriculum" for the lesson of Hiroshima makes an analysis of precisely what it teaches, and with what implications, especially significant. Like all good novels, the story that seizes our attention is in part congruent with our lives and experiences, which is precisely why *Black Rain* proposes itself as a proof-text for how, as Althusser and others suggest, our "lives" and "experiences" may seem intuitively to us but are in fact social representations with their own histories, uses, effects, and consequences (1995, p. 263).

Não existe nenhuma dúvida de que o romance de 1966 de Ibuse Masuji é o mais lido, traduzido e ensinado do que qualquer outro exemplo. O seu estatuto como um "currículo" para a lição de Hiroshima, faz uma análise precisamente do que ensina e com quais implicações e especialmente significantes. Como todos os bons romances, a história que toma a nossa atenção está em parte congruente com nossas vidas e experiências, e é precisamente por isso que "*Black Rain*" propõe-se como um texto-prova de como, Althusser e outros sugerem nossas "vidas" e "experiências" podem parecer intuitivamente para nós, mas em fato são representações sociais com suas próprias histórias, usos, efeitos e consequências (1995, p. 263, tradução nossa).

Podemos dizer também que um dos fatores de sucesso deste *emplotment* seria a hibridização do fato histórico com o melodrama da personagem Yasuko. Como arranjar um casamento para Yasuko, que exposta à radioatividade de Hiroshima, passa a ser estigmatizada como *hibakusha*, vítima de preconceito dentro de um sistema cultural e tradicional japonês. O discurso simples de Shizuma Shigematsu, o narrador do enredo de Ibuse, tio de Yasuko, é reservado e comum, o que faz com que a narrativa encontre leitores que se identificam com a personagem de um meio rural e de uma família tradicional japonesa. A "japonicidade" do discurso do cidadão comum na narrativa de Ibuse facilitou a aceitação por parte do público leitor e agradou à crítica. Ainda sobre esse discurso considerado comum, Treat nos diz:

If *Black Rain* tells "us" (non-victims) what "we" are like as human beings, then it is because here is a novel that tells of the similarities between

ourselves and the victims rather than the differences (1995, p. 269).

Se *Chuva Negra* diz a “nós” (não vítimas) o que “nós” somos enquanto seres humanos então é porque aqui se encontra um romance que narra as semelhanças entre nós e as vítimas e não as diferenças (1995, p. 269, tradução nossa).

Ainda podemos pontuar que o elemento “japonicidade” nesta narrativa denota o desejo do autor em dar uma maior ênfase na questão cultural e tradicional japonesa, como uma tentativa de afastar o teor político do evento da bomba atômica de Hiroshima. Neste sentido, Treat nos diz:

This evaluation derives from, and contributes to, critical consensus that those writers and their works who might be “touched” by non-Japanese literary influences “political bias” or “bitterness”. (1995, p. 269)

Esta avaliação decorre do e contribui para o consenso crítico de que aqueles autores podem ter sido “tocados” pelas influências não literárias japonesas “viés político” ou “amargura”. (1995, p. 269, tradução nossa)

Na citação acima Treat faz referência a obra de Ôe, que, segundo este autor, foi influenciada por uma ideologia estrangeira, o humanismo Sartreano que ao contrário de Ibuse mostra a todo o tempo uma crise existencial e uma grande revolta.

Como White já pontuou inúmeras vezes em seu discurso, se todo *emplotment* carrega uma perspectiva particular de seu autor, é possível afirmar que todo enredo carrega intrinsecamente a visão de mundo e, conseqüentemente, a escolha política deste mesmo autor. Contudo, diferentemente do *emplotment* de Ibuse, outros enredos mostram com maior evidência os detalhes das atrocidades do evento violento da bomba atômica, como a obra de Nakazawa, *Gen Pés Descalços*, e a obra de Ôe, *Notas de Hiroshima*.

Podemos então questionar o quanto de imagens de atrocidades ou escritos violentos, tanto físicos quanto psicológicos, o leitor está disposto a compartilhar com o autor. As ferramentas utilizadas por Ibuse em sua obra *Chuva Negra* proporcionam distanciamento destas atrocidades, transformando o texto em algo menos chocante, portanto uma representação mais aceitável?

Alguns autores, mesmo utilizando-se de uma forma híbrida de ficção e de história, acabam por se aproximar mais de uma do que de outra, dependendo da escolha do estilo de escrita que faz na construção de seu enredo. Ôe escreve em um estilo jornalístico em forma de notas, ou diário, aproximando-se mais da própria

história, dos fatos comprovados, ao mesmo tempo em que as suas impressões desses fatos são as suas representações deles. Ele utiliza-se de uma forma mais direta para falar dos horrores da bomba atômica. Ibuse optou por aproximar-se da ficção quando escolheu resgatar a temática dos rituais e da natureza na vida cotidiana, e isso a partir das ferramentas e elementos literários que ele mesmo escolheu. Já em Nakazawa, podemos dizer que houve a utilização da linguagem do *mangá* na construção do *emplotment* para a representação, aproximando-se mais da história pela maneira com que conduziu sua narrativa de testemunha.

Contudo, vale à pena pontuar que todos os autores supracitados escreveram seus enredos e construíram seus *emplotments* depois de anos de elaboração imaginativa. O tempo e a distância entre o fato e a escrita ou representação dele contribuiu para aproximar essas obras do caráter ficcional. O evento da Bomba de Hiroshima aconteceu em 1945 e Ôe escreveu suas *Notas de Hiroshima* entre 1963 e 1965 (ano de publicação), isto é, houve uma lacuna de quase vinte anos. Da mesma maneira que Nakazawa, o qual escreveu seu *mangá Gen Pés Descalços* e publicou-o em 1973, quase trinta anos depois. Ainda Ibuse, com sua narrativa *Chuva Negra*, de 1969, teve um espaço de tempo de mais de vinte anos.

Isso comprova que houve uma experiência vivida direta ou indiretamente que foi introjetada, vivenciada, formulada e reformulada durante um espaço de tempo, agregando outros elementos até a representação final em forma de narrativa. Podemos chamar isso de processo de construção narrativa.

As narrativas históricas (narrativas que partem de um evento ou fato histórico) como a de Ibuse, Nakazawa e Ôe são formadas por uma teia de interações e intenções, pois narram o evento da bomba atômica de Hiroshima, e sabemos que ele não é ficção: o evento foi publicado, amplamente discutido e problematizado nas mais diversas mídias. Isso significa que o leitor desta obra possui um conhecimento básico e prévio sobre este evento violento. Assim sendo, existe uma expectativa em saber por outra fonte, por outro *emplotment*, a respeito dele. Fica evidente que a quantidade de enredos escritos sobre um evento violento ou um evento histórico tem a clara ambição de registro documental como preservação dos fatos. Em um sentido mais subjetivo, o autor intenciona compartilhar a sua experiência.

Também interessado nas questões referentes às narrativas e seus autores, em seu texto *O Narrador* (1996) Walter Benjamim nos diz que havia aqueles que sabiam narrar devidamente (como o marinheiro comerciante e o velho habitante da terra), pois

narravam histórias de experiências, de conhecimentos comunicáveis e ampliavam os laços com que se tece uma comunidade de sentidos. São eles os fiéis depositários de histórias e tradições, e por isso são narradores privilegiados, capazes de transmitir e de ordenar, com suas narrativas antigas, um mundo feito de experiências.

Benjamin falava sobre o ato de narrar como uma necessidade que o homem possuía de contar e recontar as histórias que permeavam sua vida, como uma forma de atribuir algum sentido à sua existência. O passado lembrado não é linear, avança e recua sobre a linha do tempo, como que transbordando a finitude espácio-temporal que é própria dos acontecimentos vividos. Benjamin nos mostra por meio de seu olhar a profunda relação entre os movimentos precisos do artífice e a narrativa, pois esta pode ser considerada como uma forma artesanal de comunicação, participando, assim, da ligação secular entre a mão e a voz, entre o gesto e a palavra, entre o narrador e o ouvinte.

As antigas narrativas possibilitavam um experimentar por meio do intercâmbio de papéis, pois transformavam a história narrada em um modo de “fazer junto”. Isso porque, quando alguém contava aquilo que havia escutado, transformava-se ele mesmo em narrador. Por meio da narrativa, podemos nos aproximar da experiência, tal como ela foi vivida pelo narrador. O narrador não “informa” sobre a sua experiência, mas conta sobre ela, dando oportunidade para que o outro a escute, a transforme e atribua a ela novos significados, de acordo com a sua interpretação, levando a experiência a uma maior amplitude. A narrativa tem a capacidade de suscitar em seus ouvintes os mais diversos conteúdos e estados emocionais, pois nos referencia a tudo que veio antes e depois, redimensionando e reconstruindo a história através do “experimentar”. A experiência vivida e transmitida pelo narrador nos sensibiliza, fazendo com que a assimilamos como se fosse nossa. Para Benjamin, quem escuta uma história está em companhia do narrador. E mesmo quem a lê partilha dessa companhia.

Podemos afirmar então que as representações sobre a explosão atômica de Hiroshima assim como o holocausto, são representações entrelaçadas com as questões políticas e sociais em um determinado contexto histórico. Não estamos apenas interessados em como o passado foi retratado, mas também em compreender como estas representações nos ajudam a compreender o presente. Fica claro que tudo que é produzido dentro de uma determinada cultura é afetado pela política do presente e pelo passado imediato. Especificamente falando do Japão, a cultura e suas produções foram e são influenciadas diretamente pelas várias molduras do passado por meio de textos

escritos ou imagéticos.

3 MEMÓRIA E DESTRUIÇÃO

Na história do Japão, a possibilidade de um desastre é sempre iminente, por isso a influência em sua arte, na literatura e, principalmente, em sua cultura popular moderna. *Gen Pés Descalços* não tem como ponto central a coerência narrativa, não pretende contar uma história organizada e linear, sua personagem central se propõe a mostrar a catástrofe da guerra, da explosão da bomba atômica. A narrativa de Nakazawa tem como pano de fundo uma alegoria nuclear, a explosão da bomba atômica de Hiroshima, da qual é sobrevivente. É por meio das várias dimensões da memória, algumas tão particulares e individuais e outras amplamente compartilhadas, que Nakazawa constrói sua narrativa numa tentativa de (re) organização do caos interior. Assim como Walter Benjamin, um arqueólogo das ruínas memorialísticas, as narrativas que partem de um fato histórico como o epicentro de seu *emplotment* ou enredo, como é o caso da narrativa *Gen Pés Descalços*, são na verdade uma tentativa de juntar fragmentos para entender a totalidade do acontecido além das funções de registro para a posteridade, testemunha, mensageiro do passado e, nesse caso, de um passado doloroso de destruição, perdas e sofrimentos, no intuito de avisar para evitar que o horror se repita. Nessa tentativa, como num trabalho arqueológico, vários elementos vão sendo agregados ao enredo conforme o autor se relaciona com o fato histórico, sua experiência pessoal direta ou indireta, seu nível de envolvimento com a questão e toda uma herança textual e imagética a respeito do assunto, além de tantas outras memórias que atravessam sua existência.

Segundo o dicionário Houaiss, o conceito mais simples de memória nos diz que essa palavra de origem latina significa: faculdade pela qual o espírito conserva ideias ou imagens, ou as readquire sem grande esforço, lembrança. No entanto, quando entramos no terreno das narrativas que possuem como pano de fundo um fato histórico como a explosão atômica, esse conceito torna-se insuficiente para explicar as várias facetas e dimensões em que a questão da memória está envolvida, relacionada, entrelaçada, atravessando tempo espaço, como a narrativa *Gen Pés Descalços*, de Nakazawa Keiji.

Buscando uma dimensão mais sensível e um entendimento mais amplo acerca da questão da memória, compartilhamos as reflexões de BRESCIANI³⁷ e NAXARA³⁸ sobre o tema, como citamos abaixo:

Há anos, historiadores, literatos e cientistas sociais têm se dedicado à apreensão da memória-faculdade intelectual, memória conhecimento, cujas raízes se deitam sólidas e longas no pensamento ocidental; memória que se submete à história e a ela oferece suporte documental importante para suas narrativas. História, por sua vez alçada à condição de senhora da memória, de uma memória historicizada, que nos apresenta imagens de práticas políticas de demagogos, desde a Antiguidade clássica conduzem multidões através do império das paixões (Murai). Memória-testemunho de questões políticas e éticas, de lembranças dolorosas, sentimentos de insignificância e de impotência individual, propiciadores de estados psicológicos inesperados, nefastos (Haroche), inenarráveis, cruéis suicidas (Gagnebin). Memória que pode se desprender de seu referente, adquirindo em sua expressão discursiva um caráter delirante e, ao mesmo tempo, de eficácia terrível (Tronca). Memórias que transitam pelo apagamento de outras memórias da afirmação impositiva da interpretação unívoca de acontecimentos e orientações políticas e conflituosas, que por vezes se impõem na forma material de monumentos arquitetônicos (I. Marson, C. Salles de Oliveira). Memórias ressentidas expressas na forma ufanista de identidades específicas, trabalhadas também pela invenção das tradições (Pesavento, Maciel). Memórias que podem atuar como advertência e rememoração de derrotas nas quais a imagem dos vencidos assume a frente de cenários em ruínas (De Decca), mas que também encontram lugar na afirmação positiva do direito à cidadania por pessoas que, pela condição social e/ou idade cronológica, deveriam se recolher a um não lugar (P. Salles Oliveira), ou que, por circunstâncias ocasionais da vida privada, veem-lhe recusado o lugar privilegiado da cidadania (Borges). (2004, p. 11)

A memória é, então, algo que atravessa, que emerge, ainda que remodelada, reinterpretada ou reescrita, que transita nas mais variadas dimensões e articula-se com as mais diversas facetas da representação. A memória carrega as nuances de seus autores e a tonalidade de sua época, além de toda uma afetividade, portanto não existe neutralidade na memória e, mesmo existindo tensões com a história, aqui nos

³⁸BRESCIANI, Stella (?). Graduada em História pela Universidade de São Paulo (1970), doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (1976), pós-doutora pela Centre National de la Recherche Scientifique (1995), pós-doutora pela Centre National de la Recherche Scientifique (2003) e pós-doutora pela Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (2003). Atualmente é professora titular da Universidade Estadual de Campinas. Tem experiência na área de História, com ênfase em História Moderna e Contemporânea.

³⁹NAXARA Márcia (?). Professora Assistente Doutora do Departamento de História da FCHS – Unesp – Franca. Doutora pela Unicamp, com estágio de pós-doutorado na UFF. Integra o Núcleo História e Linguagens Políticas: razão, sentimentos e sensibilidades. Além de artigos em periódicos e coletâneas publicou *Estrangeiro em sua própria terra – representações do brasileiro (1870-1920)* [1999]; *Cientificismo e sensibilidade romântica: em busca de um sentido explicativo para o Brasil no Século XIX* [2004]. Organizou, com Stella Bresciani; *Memória e (Res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível* [2001, 04, 09]; com Izabel Marson; *Sobre a Humilhação: sentimentos, gestos, palavras* [2005]; e, com Izabel Marson e Marion Brepohl; *Figurações do outro* [2009]. Desenvolve pesquisa sobre processos de identificação e subjetivação relacionados a imaginários locais e nacionais.

referenciamos às tensões entre as narrativas ou *emplotments* que competem entre si, ou as diversas versões para um mesmo fato. Podemos afirmar, então, que, não há história sem memória ou memória que não faça parte da história em alguma dimensão.

Márcio Seligmann Silva (2003, p. 53) faz a seguinte leitura sobre a questão da memória, “A memória só existe ao lado do esquecimento; um completa o outro, um é o fundo sobre o qual o outro se inscreve”.

Mais adiante, prossegue:

Em português, nota-se, fica acentuada dialética íntima que liga o lembrar ao esquecer, se pensarmos na etimologia latina que deriva o “esquecer” de *cadere*, cair: o desmoronamento apaga a vida, as construções, mas está na origem das ruínas e das cicatrizes (p. 56).

A narrativa de Nakazawa é construída não apenas a partir de suas memórias, mas de um fato histórico, assim não poderíamos deixar de nos posicionar a respeito do modelo de história a que nos referimos. Para este trabalho, calcado em ruínas da memória, gostaríamos de enfatizar a nossa escolha pelo conceito de história em Walter Benjamin. Seligmann faz a seguinte reflexão sobre o conceito de história em Walter Benjamin e nos diz:

Benjamin, na primeira metade do século XX e em conjunto com outras tentativas mais ou menos isoladas, tentou rever o projeto moderno iluminista, típico do século XIX, mas que o transcendeu, que reduzia a relação com o passado ao registro da historiografia. Como Gabriel Motzkin já apontou, a historiografia tradicional, tal qual ela se expressou do modo mais claro no historicismo alemão, parte do pressuposto de que a historiografia pode subsumir a experiência privada/pessoal do passado (eliminando assim a modalidade do *testemunho*); para ela, o passado deve ficar restrito à ciência do passado (a historiografia), descartando, desse modo, também, a memória coletiva (e para Maurice Halbwachs, vale lembrar, a memória é sempre coletiva); e, finalmente, para o historicismo, a consciência temporal (seja ela do passado, do presente ou do futuro) deve ser sempre histórica, descartando assim a memória individual. Benjamin reafirmou a força do trabalho da memória: que a um só tempo destrói os anexos (na medida em que trabalha a partir de um conceito forte de presente) e (re) inscreve o passado no presente. Essa nova “historiografia baseada na memória” *testemunha* tanto os sonhos não realizados e as promessas não cumpridas como também as insatisfações do *presente*. Essa reescritura se dá em camadas: ao invés da linearidade limpa do percurso ascendente da história (do “Ocidente”, do “Geits”) tal como era descrita na historiografia tradicional, encontramos um palimpsesto aberto a infinitas releituras e reescrituras (2003, p. 388-389).

Para ilustrar melhor o conceito de Benjamin, vejamos a interpretação e a articulação que ele faz entre a obra de Paul Klee intitulada *Angelus Novus* e a história:

Figura 12

Fonte: Google Imagens. Acesso 10 de abril de 2011.

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter este aspecto. Seu rosto está dirigido ao passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso. (BENJAMIN, 1994).

Contudo para o teórico Maurice Halbwachs³⁹ (2006, p. 79):

Uma guerra, um tumulto, uma cerimônia nacional, uma festa popular, (...) as obras que transformaram as ruas de uma cidade podem ser pensadas de dois pontos de vista diferentes. São fatos singulares em seu gênero, que modificam a existência de grupo. Entretanto, por outro lado, esses fatos se transformaram em uma série de imagens que trespassam as consciências individuais.

Dessa maneira, no entender de Halbwachs, para evocar os fatos que fizeram parte de uma nação, para reconstituir a integridade e a lembrança de tais acontecimentos, o indivíduo precisa remeter-se inteiramente à memória de outros, pois seria necessário juntar todas as representações deformadas ou parciais de que ela é

⁴⁰HALBWACHS, Maurice (Reims, 11 de março de 1877 – Buchenwald, 16 de maio de 1945) sociólogo francês da escola durkheimiana. Escreveu uma tese sobre o nível de vida dos operários, e sua obra mais célebre é o estudo do conceito de memória coletiva, que ele criou.

objeto, entre todos os membros do grupo. Para Michael Pollak,⁴⁰ Maurice Halbwachs negligencia as memórias subterrâneas e argumenta da seguinte maneira:

Esse reconhecimento do caráter potencialmente problemático de uma memória coletiva já anuncia a inversão de perspectiva que marca os trabalhos atuais sobre o fenômeno. Numa perspectiva construtivista, não se trata mais de lidar com os fatos sociais como coisa, mas de analisar como os fatos sociais se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade. Aplicada à memória coletiva, essa abordagem se interessará, portanto, pelos processos e os atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias. 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 nacional. Num primeiro momento, essa abordagem faz da empatia com os grupos dominados estudados uma regra metodológica e reabilita a periferia e a marginalidade. Ao contrário de Maurice Halbwachs, ela acentua o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional. Por outro lado, essas memórias subterrâneas que prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de uma maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados. A memória entra em disputa. Os objetos de pesquisa são escolhidos de preferência onde existe conflito e competição entre memórias concorrentes (1989, p. 2).

No contexto japonês, Naoko Shimazu⁴¹ pontua:

In this atmosphere of increasing political conservatism, the mainstream popular post war attitude towards the war – that the Japanese were really the victims of the war – was established. Self-victimization of Japanese, as a need to be selective and satanized to emphasize the suffering, as opposed to the aggression. Nowhere was this tendency more evident than in television, which became the most powerful mass medium from the 1960s onwards. In general television programmes on the war are commemorative in nature and are shown on dates of historical importance, namely the anniversaries of the atomic bombs on Hiroshima and Nagasaki on 6 and 9 August 1945 respectively, and the day of unconditional surrender on 15 August 1945. Needless to say, the intention behind concentrating programmes on these particular commemorations is to portray the Japanese as victims of militarism, rather than the aggressors. Moreover, even the smallest detail can be used to affect the general portrayal of Japan on those days. The best example is the term used to describe 15 August. It is commonly known as the

⁴⁰POLLAK, Michael (1948-1992). Nascido na Áustria, estudou sociologia na Universidade de Linz e escreveu uma tese sob a orientação de Pierre Bourdieu. Membro do Instituto de História Contemporânea. POLLAK, Michel (1948-1992). Nascido na Áustria, estudou sociologia na Universidade de Linz e escreveu uma tese sob orientação de Pierre Bourdieu. Membro do Instituto de História Contemporânea. Sociólogo alemão e da cultura vienense na virada do século XX, também escreveu em alemão e inglês. Era colaborador da revista *Proceedings*, da *Social Science Research*, de Pierre Bourdieu. Trabalhou sobre as condições de vida nos campos de concentração realizando entrevistas com sobreviventes. Em 1985, lançou a primeira pesquisa sobre a Aids na França em um questionário distribuído pela Foot Gay, Marie-Ange Schiltz. Ele próprio morreu de Aids em 1992.

⁴¹SHIMIZU Naoko (?). Palestrante em História Japonesa na Universidade Birkbeck e Universidade de Londres. É autora do livro: *Japan, Race and Equality: The racial Equality Proposal of 1919* (London 1998). Dedicou-se aos estudos da cultura, história e sociedade japonesas.

“shusenbi”, translated as “the end of the war”, rather than “haisenbi”, or “the day of defeat” (SHIMIZU, 2003, p. 106).

Nessa atmosfera de crescente conservadorismo político, o principal e mais importante informe, a atitude perante a guerra – de que os japoneses eram realmente as vítimas da guerra – estava estabelecido. A auto-vitimização dos japoneses, como uma necessidade de ser seletiva e satanizou o sofrimento, em oposição à agressão. Em nenhum lugar essa tendência foi mais evidente do que na televisão, que se tornou o mais poderoso meio de massa a partir de 1960. Em programas de televisão em geral sobre a guerra, eram comemorativos por natureza e eram exibidos em datas de importância histórica, ou seja, os aniversários das bombas atômicas sobre Hiroshima e Nagasaki em 6 e 9 de agosto de 1945, respectivamente, e no dia da rendição incondicional em 15 de agosto 1945. Não é necessário dizer que a intenção por trás dos programas sobre essas comemorações em particular era retratar os japoneses como vítimas do militarismo ao invés de agressores. Além disso, mesmo o menor detalhe podia ser usado para afetar o retrato geral do Japão naqueles dias. O melhor exemplo é o termo usado para descrever o 15 de agosto. É comumente conhecido como o “shusenbi”, traduzido como “o fim da guerra”, em vez de “haisenbi”, ou “o dia da derrota” (tradução nossa).

Nessa direção, Pollak nos diz que:

A memória é, em parte, herdada, não se refere apenas à vida física da pessoa. A memória também sofre flutuações em virtude do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória. Isso é verdade também em relação à memória coletiva, ainda que esteja bem mais organizada. Todos sabem que até as datas oficiais são fortemente estruturadas do ponto de vista político. Quando se procura enquadrar a memória nacional por meio de datas oficialmente selecionadas para as festas nacionais, há muitas vezes problemas de lutas políticas. A memória organizadíssima que é a memória nacional constitui um objeto de disputa importante, e são comuns os conflitos para determinar que datas e que acontecimentos vão ser gravados na memória de um povo (POLLAK, 1992, p. 4).

Assim fica evidente que a memória é um fenômeno construído tanto em nível consciente como inconsciente. Ainda segundo Pollak (1992), a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização. Quando Pollak afirma que a memória é um fenômeno social/ individualmente construído e, em parte, herdado, nos diz também que a memória está diretamente ligada à questão de identidade. Adentrando-se no pensamento deste teórico, nota-se que tanto fenômenos identitários como memorialísticos são disputados e negociados, como podemos ver nesta afirmação de Pollak:

Nessa construção da identidade – e aí recorro à literatura e à psicologia social, e, em parte, à psicanálise – há três elementos essenciais. Há a unidade

física, ou seja, o sentimento de ter fronteiras físicas, no caso o corpo da pessoa, ou fronteiras de pertencimento ao grupo no caso de um coletivo; há a comunidade dentro do tempo, no sentido físico da palavra, mas também no sentido moral e psicológico; finalmente há o sentimento de coerência, ou seja, de que os diferentes elementos que formam um indivíduo são efetivamente unificados. De tal modo, isso é importante que, se houver forte ruptura desse sentimento de unidade ou de continuidade, podemos observar fenômenos patológicos. Podemos, portanto, dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si (POLLAK, 1992, p. 5).

Para Pollak, tanto a memória quanto a identidade podem ser negociadas, pois não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou um grupo. Pollak também faz uma interface com a teoria de White quando afirma que, se toda memória é construída, toda documentação em torno dessa memória também o é. Na perspectiva desse autor, não há diferença entre fonte oral e escrita. Assim sendo, para Pollak, a crítica a certas fontes, especificamente falando, não se sustenta, pois se todas as representações são construções, todas as fontes ou *emplotments* devem ser questionadas igualmente. Assim como White já afirmou, Pollak também reafirma que todo documento ou representação histórica passa sempre pela intermediação de quem a constrói. Para compreender melhor a questão da memória nas representações de Hiroshima, gostaríamos de tecer algumas reflexões teóricas sobre a narrativa de Nakazawa Keiji, *Gen Pés Descalços*. Faz-se importante pontuar que o enredo de Nakazawa abarca uma grande variedade de possibilidades de análises por estar em diferentes domínios, como o textual, a sua representação visual com suas diversas facetas e características, além de sua historicidade e seu conteúdo de testemunho. Contudo, para este trabalho, buscaremos relacionar algumas sequências do mangá de Nakazawa procurando uma articulação com a questão da memória.

Como podemos observar nas histórias em quadrinho ou nos mangás japoneses, cada *frame* ou painel possui uma imagem ou uma encenação com ou sem um texto verbal fechado em si. E é este encerramento, esse fechamento que nos permite construir uma sequência unificada de eventos, definindo assim o processo interpretativo. Pode-se dizer que tão importante quanto o discurso interno, o conteúdo dentro dos painéis, é o discurso entre os painéis. De que maneira essa narrativa está fragmentada em unidades, os painéis, e de que forma é feita a transição de um painel para outro.

Um único frame pode representar em seu espaço fragmentado um breve momento, mas também um longo momento ou ainda combinar múltiplos momentos. Ao

contrário de um filme, onde o observador é obrigado a seguir uma sequência em movimento, linear e constante, nas histórias em quadrinho os painéis estão dispostos não necessariamente em uma sequência linear, mas em um espaço chamado de página. Nesse sentido, podemos dizer que as histórias em quadrinhos ou um mangá japonês têm uma linguagem muito mais espacial que a linguagem de um filme. Cabe ao artista então decidir de quantos painéis ele precisa para representar um evento, ou seja, como o autor visualiza o passado e materializa a representação da sua memória.

Vejam os a sequência em que a personagem central, sabendo que a saúde da mãe está bastante fragilizada por causa dos efeitos da radiatividade e da má nutrição, reflete sobre a iminência de sua morte:

Figura 12

Fonte: KEIJI, 2007, v. 7, p. 193

Primeiro painel:

Mmmm o cheiro da mãe...

O calor da mãe

Segundo Painel:

Eu vou guardar muito bem esse momento...

Terceiro painel:

Daqui a quatro meses, eu não vou experimentar uma segunda vez este cheiro e este calor.

Daqui a quatro meses, a mãe vai morrer

Quarto painel:

(silêncio e lágrimas)

Quinto painel:

A partir de amanhã, eu vou trabalhar, vou ganhar bastante dinheiro e levar a mãe para uma viagem a Kyoto, de que ela gosta.

Sexto painel:

Vou fazer muitas, muitas lembranças bonitas.

Sétimo painel:

Mãe.

O quê?

(Tradução nossa)

O que observamos nesta sequência de *Gen Pés Descalços* – a postura, o gestual e as expressões faciais – nos dá pistas sobre o que a personagem está pensando e sentindo. A personagem central, Gen, está pensando, divagando sobre como são bons o cheiro e o calor da mãe. Sua expressão facial é de alegria em um primeiro momento, quando está deitado ao lado da mãe, no futon. Contudo, a expressão muda logo em seguida quando lembra que a mãe está frágil e doente pelos efeitos da radiação, logo vêm a certeza da iminente morte da mãe e a tristeza. O sentimento de impotência diante da morte, o sentimento de perda e o desejo de proporcionar à mãe momentos felizes antes de sua morte. A expressividade do desenho é uma justaposição em referência aos dizeres de seus pensamentos. As narrativas visuais não são apenas molduras que capturam o enredo de uma maneira fragmentada, mas são uma experiência imaginativa dentro de espaços e tempos ao qual reagimos emocionalmente e intelectualmente. Essa volta ao passado (o autor escreve após um *gap* de mais de 20 anos), no entanto, traz um

momento em que a personagem está projetando o futuro quando diz que, em quatro meses, não será mais possível sentir o cheiro ou o calor da mãe. Nota-se que os seis primeiros painéis são do mesmo tamanho, e o último é maior, o que sugere um ritmo na narrativa, como se houvesse uma tensão maior nos primeiros *frames* e essa tensão se dissolvesse no último.

Como Pollak só pontuou em seu texto, as memórias subterrâneas surgem após um momento de crise, nesse caso a morte da mãe foi o grande detonador da crise de Nakazawa. Para ilustrar esse momento, vejamos a próxima sequência:

Figura 13

Gen Pés Descalços. Fonte: KEIJI, 2007, v. 7, p. 255

Primeiro painel:

Eu vi muitos corpos serem queimados por causa da bomba atômica!

Os ossos... Os ossos sobram completamente...

Segundo painel:

Esse monte de pó branco são os ossos da mãe?

É realmente estranho...

Terceiro painel:

Merda, a radiação da bomba atômica vai até os ossos!!!

Quarto painel:

Merda... merda... merda

Quinto painel:

Uwa! Mãe, mãe

Sexto painel:

Uh uh uh uh uh uh

Sétimo painel:

Uh uh uh uh uh uh devolva os ossos da mãe!!!

(Tradução nossa)

Nessa sequência, visualizamos o momento da constatação de que, após a cremação dos ossos, não restou nada além de um pó branco. Isto significa que os ossos estavam muito frágeis e não suportaram a cremação. E é nesse momento que Gen confronta-se com o seu trauma, a morte da mãe. Gen/Nakazawa, na verdade, reencontra um passado doloroso que até então procurava evitar. Assim também seria o processo de construção da autobiografia: o relato buscaria reordenar a experiência fragmentária e por vezes dolorosa, dando a ela uma organização que confronta e apazigua os fantasmas inquietos que antes atormentariam o narrador. Gen lembra que havia visto horrores em Hiroshima, corpos queimados e carbonizados e que restavam sempre os ossos, contudo, no caso de sua mãe, nada restou, a não ser um pó branco. Logo surgem a revolta, a raiva e o ressentimento. A bomba atômica não deixara nem ao menos os ossos de sua mãe.

A narrativa do *self* faz compreensível a história do passado. Como um diálogo psicanalítico, pois o ato de narrar dá ao narrador tempo e espaço no processo de

emancipação. Segundo se pode observar na narrativa de Nakazawa, as três palavras que mais aparecem em seu texto são: Gen, *Anchan* e morte. Gen, o nome dado à personagem central (ou o alter ego do autor), é quem vive a experiência da bomba atômica, o sobrevivente. *Anchan* (em japonês: irmão mais velho), como Gen é chamado pelo irmão mais novo a partir de um estágio mais avançado na narrativa, e morte devido à catástrofe, à destruição e às mortes que presenciou. Isto denota o nível pessoal de envolvimento do autor em reescrever sua experiência, seu trauma.

Nessa direção, Silva nos diz:

A experiência traumática é, para Freud, aquela que não pode ser totalmente assimilada enquanto ocorre. Os exemplos de eventos traumáticos são batalhas e acidentes: o testemunho seria a narração não tanto destes fatos violentos, a resistência à compreensão dos mesmos. A linguagem tenta cercar e dar limites àquilo que não foi submetido a uma *forma* no ato de sua recepção. Daí Freud destacar a repetição constante, alucinatória, por parte do “traumatizado” da cena violenta: a história do trauma é uma história de um choque violento, mas também com um desencontro com o real (em grego, vale lembrar, “trauma” significa ferida). A incapacidade de simbolizar o choque – o acaso que surge com a face da morte e do inimaginável – determina a repetição e a constante “posterioridade”, ou seja, a volta *après-coup* da cena (SILVA, 2003, p. 48-49).

E é isso que vemos em *Gen Pés Descalços*, a repetição da tragédia, dos eventos violentos e da catástrofe.

Ainda nesse sentido, Silva pontua:

A memória, assim como a linguagem, com seus atos falhos, torneios de estilo, silêncios, etc., não existe sem a sua resistência. Elie Wiesel, que resolveu redigir o seu relato testemunhal, *Nuit*, dez anos após a libertação do campo de concentração em Auschwitz – portanto, após dez anos de silêncio e de resistência à memória, narra-nos que o seu testemunho nasceu de uma promessa que ele fizera na noite de sua chegada a Auschwitz. “*Jama je n’oublierai cette nuit, La première nuit de camp qui a fait de ma vie une nuit longue ET sept fois verrouillée*”, “Nunca me esquecerei dessa noite, a primeira noite do campo que fez da minha vida uma noite longa e sete vezes selada”. Como Harald Weirinch nos chama atenção no seu belíssimo livro *Lethe. Kunst und Kritik Vergessens* (Lete. Arte e crítica do esquecimento), Elie Wiesel utilizou a dupla negativa para a sua promessa – “nunca me esquecerei” em vez da forma afirmativa, vou lembrar (SILVA, 2003, p. 52-53).

Apenas para lembrar, Nakazawa escreveu sua narrativa autobiográfica após mais de 20 anos de resistência. Diferentemente de Wiesel, seu fator detonador do confronto não foi uma promessa, mas o trauma maior da perda da mãe. Nesse instante,

Nakazawa se confronta com suas memórias fazendo da experiência da bomba atômica seu tema, no intuito de evitar, alertar para que o horror não se repita.

Agora tomemos outras duas narrativas representativas dos horrores da bomba atômica: *Notas de Hiroshima*, de Ôe Kenzaburo, e *Chuva Negra*, de Ibuse Masuji. Sabemos pelo capítulo anterior que a obra de Ibuse foi a mais aceita no contexto do Japão e é a obra mais traduzida sobre o tema da bomba atômica. Contudo cabe aqui indagar: O que significaria para as próximas gerações ter apenas como referência à bomba atômica de Hiroshima a ficção literária de Ibuse, negligenciando assim as narrativas de Ôe e Nakazawa?

Essa questão aponta para o que Pollak já sinalizou a respeito da valorização ou não pela sociedade de algumas memórias/narrativas em detrimento de outras, além do caráter conflitivo da memória que se torna evidente, as memórias entram em disputas, as memórias são negociadas, como White também já sinalizou sobre as narrativas que competem entre si. No caso de Hiroshima, o embate e a disputa são pelo reconhecimento e pela validação de uma memória nacional.

Contudo, especificamente sobre a narrativa de Nakazawa, que é tanto visual como textual, gostaríamos de acrescentar uma reflexão acerca da questão da memória da destruição e sua visualidade. Imagens da destruição atômica, o apocalipse nuclear, aparecem com bastante frequência na cultura popular, em especial na cultura popular japonesa. A nuvem em forma de cogumelo, a completa destruição de uma cidade, vila ou lugar. A cultura de massa parece repetir inúmeras vezes a aniquilação total do mundo, além de a destruição continuar aumentando em grande escala, com planetas, sistema solar e populações inteiras desaparecendo em apenas um piscar de olhos.

Nós nos confrontamos nessas imagens com uma compulsão em repetir o que nos ameaça e amedronta, mas a repetição do horror da aniquilação do mundo também nos entorpece e paralisa e mais doses de destruição são necessárias, aumentando a intensidade em escala e a qualidade de destruição imaginada. Imagens de destruição global e aniquilação implicam uma mistura de hábito, fascinação e dependência.

No caso de *Gen Pés Descalços*, podemos observar sem dúvida a repetição constante da destruição e da catástrofe, uma eterna reapresentação do trauma como já foi pontuado anteriormente no conceito freudiano, segundo o qual a repetição significa que o evento violento e traumático continua incompreensível.

Mas se pode observar mais atentamente que o que ocorre na narrativa de Nakazawa é uma dupla destruição, a destruição da cidade e a destruição dos corpos,

marcando uma linha tênue entre o privado e o público. Como podemos observar nas seguintes imagens:

Figura13 - A cidade de Hiroshima destruída após a explosão atômica

Fonte: <http://www.iwu.edu/~rwilson/index.html>. Acesso: 10 de abril de 2011.

Figura 14 - Representação gráfica da destruição após a explosão atômica, por Nakazawa Keiji

Fonte: <http://www.iwu.edu/~rwilson/index.html>. Acesso: 11 de abril de 2011.

Na primeira imagem, podemos ver a total destruição de Hiroshima após a explosão atômica e, na segunda imagem, podemos observar os corpos mutilados, queimados e atomizados dos moradores de Hiroshima. A total desintegração dos corpos e da cidade ao mesmo tempo. Essas imagens também produzem certo desconforto quando nos damos conta de que, cada vez mais, presenciamos a destruição de cidades reais e corpos reais. Imagens de destruição nada mais são do que representações da história das grandes destruições no mundo real, bastante presente no imaginário japonês. Sobre destruição e catástrofe, Ôe nos diz:

As I arrive in Hiroshima in the summer of 1963, day has just dawned. No local citizens have appeared on the streets yet; only travelers stand here near the railroad station. On this same morning in the summer of 1945, many travelers had probably just come to Hiroshima. People who had departed from Hiroshima eighteen years ago today or tomorrow would survive: but those had no left Hiroshima by the day after tomorrow in August 1945 would experience the most merciless human doom of twentieth century. Some of them would have vanished in an instant, vaporized by the heat and blast of the atomic bomb, while others will live out their cruel destinies, always afraid to have their leukocytes counted (ÔE, 1981, p. 29).

Quando chego em Hiroshima, no verão de 1963, o dia acaba de raiar. Sem os cidadãos locais terem aparecido nas ruas ainda, apenas se encontram aqui perto da estação ferroviária. Nessa mesma manhã, no verão de 1945, muitos passageiros provavelmente tinham acabado de chegar a Hiroshima. Pessoas que partiram de Hiroshima 18 anos atrás, hoje ou amanhã sobreviveriam, mas esses que não haviam deixado até o dia depois amanhã em agosto de 1945, experienciariam o castigo mais cruel do estatuto humano do século XX. Alguns deles teriam desaparecido em um instante, vaporizados pelo calor e explosão da bomba atômica, enquanto outros sobreviverão seus destinos cruéis, sempre com medo de ter seus leucócitos contados (ÔE, 1981, p. 29 tradução nossa).

Assim como Ibuse:

There was no soul inside the station. Around the ticket barrier and along the platform was strewn a miscellany of objects – shoes, wooden clogs, sandals, canvas slippers, parasols, air raid hoods, jackets, baskets, bundles in wrapping cloths, lunch-boxes – something of everything, like the dressing-room during school theatricals on graduation day. The lunch-boxes were particularly numerous, and I was oddly shocked – no wonder, perhaps, when the food shortage made eating loom so large in one's mind – at the way their contents were all upset. The rice balls were not good plain rice, but rice mixed with barley, rice mixed with soybeans from which all the oil had already been extracted, rice mixed with vegetables of a kind, rice mixed with the pressed-out leftovers from making bean curd. To go with the rice, pickled giant radish, and nothing else. Everything testified to the mad scramble that had occurred a while ago (IBUSE, 1979, p. 49).

Não havia alma viva dentro da estação. Em torno da catraca do metrô e ao longo, da plataforma estava espalhada uma miscelânea de objetos – sapatos,

tamancos, sandálias, chinelos de lona, sombrinhas, capas de ataque aéreo, jaquetas, cestas, quadros em panos de embrulho, caixas de almoço – um pouco de tudo, como o camarim durante peças teatrais da escola no dia da formatura. As marmitas eram particularmente numerosas, e eu estava estranhamente chocado – não admira, talvez, quando a escassez de alimentos havia feito no ato de correr parecer grande em nossas mentes – pela forma como os seus conteúdos estavam todos espalhados. As bolas de arroz não eram do bom arroz branco, mas de misturado com cevada, arroz, arroz misturado com a soja a partir do qual todo o óleo já havia sido extraído, arroz misturado com legumes de um só tipo, arroz misturado com as sobras já espremidas da feitura de pasta de feijão. Para acompanhar o arroz, conserva de rabanete gigante, e nada mais. Tudo testemunhava o caos louco que havia ocorrido pouco tempo antes. (IBUSE, 1979, p. 49, tradução nossa).

Nessa passagem de Ibuse podemos observar a tentativa do autor em interpretar a cena que se descortina a sua frente, o real que lhe atravessa. Não havia vida na estação apenas o silêncio da morte o caos e a destruição. Na tentativa de reconstrução e interpretação do que ocorrera, o autor segue mapeando os objetos deixados. Essa mesma tentativa de reconstrução e interpretação pode ser vista logo abaixo na animação de Shinzaki Mamoru, que tenta mostrar a partir de seu ponto de vista como teria sido a desintegração dos corpos no momento da explosão.

Figura 15 - Cena da animação *Gen Pés Descalços*, de Shinzaki Mamoru, 1983

Figura 15 - Cena da animação *Gen Pés Descalços*, de Shinzaki Mamoru, 1983

Os textos de Ôe e Ibuse falam da catástrofe e da destruição em Hiroshima no âmbito das narrativas textuais. O que dizer das narrativas visuais? Silva reflete da seguinte maneira:

Pode o olho enfrentar o horror com sua potência de fascinação ou somente a palavra pode exorcizar a violência com seu artifício e distância, onde reina o rastro da morte? Se não demos nenhuma concessão às potências mórbidas do olho, a seu deleite triste, a sua fascinação ante o horror, e escolhemos a via da linguagem, é porque pensamos que a opacidade do real é sinistra e que o olho é o órgão da extrema labilidade sensorial. Sua debilidade não conhece medida, sua paixão desconhece razões. O problema radical de nosso tempo é a escravidão e a servidão passional do olho na sua busca da encarnação do horror e da violência (SILVA 2003, p. 140).

A reflexão de Silva nos auxilia a compreender a tentativa de racionalização do horror e o *voyeurismo* do expectador. Esta escalada da violência de destruição, catástrofe e aniquilação dos corpos e cidades nos leva a refletir sobre as armas de destruição em massa, em especial os campos de concentração e a bomba atômica do século XX. Com uma dinâmica ao avesso da atomização, os campos de concentração também destruíram, esvaziaram e aniquilaram os corpos, como nos diz Silva:

A potência dos campos de extermínio constituiu em evitar a composição dos corpos entre si e provocou a decomposição dos corpos em si mesmos por efeito da violência. O objetivo traçado pela máquina era o de desarticular “o

imaginário impessoal”, do qual nos fala Spinoza, com a maior força passional anônima para diminuir a capacidade de obrar dos corpos. Para essa operação, requereu-se uma precisa racionalidade dirigida a minar a composição do social. Isolar e expropriar a força para voltá-la aos mesmos corpos foi a tarefa inicial para conseguir o esgotamento da perseverança no ser único vínculo com a natureza humana (SILVA, 2003, p. 148).

Assim como Silva pontua, o impacto da linguagem visual na representação dos eventos violentos e catástrofes, com certeza ver e ler a respeito de algo terrível são experiências muito diferentes. Wim Wenders, cineasta alemão pontuou em uma de suas entrevistas que, na sua opinião as imagens sobrevivem em nossa mente de alguma forma, como esquecer a imagem de um corpo eviscerado e estraçalhado? Como podemos observar na imagem de uma vala comum na imagem abaixo:

Figura 15 – Cena de uma vala em Auschwitz

Fonte: Google imagens. Acesso: 10 de abril de 2011

O ato de escrever as memórias sobre a bomba de Hiroshima ou o holocausto, materializá-las em forma de um texto escrito ou visual ou escrito e visual denota a constante repetição do trauma de uma memória tanto coletiva como individual relacionada à identidade nacional japonesa.

Se o trauma está em constante repercussão, se é uma memória compartilhada e coletiva no imaginário japonês, se está evidente nas produções culturais japonesas, vejamos algumas versões dessa repetição.

Diferentemente de Nakazawa Keiji, Otomo Katsuhiro⁴² não presenciou a explosão nuclear, mas compartilha da mesma identidade nacional do trauma da bomba atômica.

O enredo de *Akira* é construído em torno do conflito entre diferentes facções de *boso-zokos*, gangues de motoqueiros japoneses, a relação entre as personagens Kaneda e Tetsuo. Tetsuo se rebela contra a liderança de Kaneda, a questão da bomba e experimentos científicos, além, é claro, de toda uma questão política envolvendo exército e governo a respeito. Vêm-se gangues de motociclistas e a tentativa de Kaneda de prevenir a total destruição, a explosão da bomba, assim como a mutação no corpo de Tetsuo. Contudo, o encontro de Tetsuo com uma criança com poderes psíquicos faz com que ele seja capturado e levado a um centro de pesquisas sobre a poderosa energia de Akira, e é onde se inicia sua metamorfose em um ser extremamente poderoso e destrutivo. *Akira* nada mais é do que os restos mortais de uma criança com poderes psíquicos extraordinários. Um claro modelo de repetição do trauma da bomba nuclear e seus efeitos radioativos. A memória e a identidade nacional do horror, a repetição do trauma, a destruição da cidade e o aniquilamento e a metamorfose dos corpos são pontos em que a narrativa de Nakazawa e Otomo se aproximam.

Otomo Katsuhiro nasceu em 1954, pós-bomba de Hiroshima, contudo herdeiro de todo um arsenal imagético das produções e representações sobre a temática da Segunda Guerra Mundial, especificamente da bomba atômica. Seu mangá *Akira* em seis volumes, seriados entre 1982 e 1990, e, em 1988, a animação *Akira*, trazem novamente a tríade: bomba, cidade, destruição. A bomba sobre uma cidade, no caso Tóquio, em sua narrativa “Nova Tóquio”. Observemos um detalhe, Otomo não se refere à cidade de Tóquio, mas sim a uma “Nova Tóquio”.

⁴¹OTOMO, Katsuhiro (1954), artista de mangá japonês e diretor. Ele é conhecido por ter criado o mangá *Akira* (1982-1990) e sua adaptação de anime, extremamente famosos e influentes. Otomo também dirigiu várias ações de filme, como a recente (2006) adaptação do filme de característica do mangá de Mushishi. Otomo nasceu na cidade próxima de Hasama, em Miyagi Prefecture. Como um adolescente que cresceu nos turbulentos anos de 1960, ele era rodeado pelas demonstrações de estudantes e trabalhadores contra o governo japonês, esse período de mudanças aconteceu depois de Segunda Guerra Mundial. As revoltas, demonstrações, condições caóticas globais desse tempo serviriam como inspiração pelo melhor trabalho conhecido dele, *Akira*. Alguns discutiriam que esse trabalho seminal é uma alegoria do Japão de 1960, aquele que poderia substituir o ano 2019 facilmente para 1969 e poderia deixar pequena diferença na história de base.

Benedict Andersen,⁴³ sobre o significado do prefixo “novo” reflete da seguinte maneira:

New York, Nueva Leon, Nouvelle Orléans, Nova Lisboa, Nieuw Amsterdam. Already in the sixteenth century Europeans had begun the strange habit of naming remote places, first in the Americas and Africa, later in Asia, Australia, and Oceania, as “new” versions of (thereby) “old” toponyms in their lands of origin. Moreover, they retained the tradition even when such places passed to different imperial masters, so the Nouvelle Orléans calmy became New Orleans and Nieuw Zeeland New Zeland. It was not that, in general, the naming of political or religious sites as “new” was in itself so new. In Southeast Asia, for exemple, one finds towns of reasonable antiquity whose names also include a term for novelty: Chiangmai (New City), Kota Bahru (New Town), Pekanbaru (New Market). But names “New” and “Old” are aligned diachronically, and the former appears always to invoke an ambiguous blessing from the dead (ANDERSEN, 2006, p. 187).

Nova York, Nueva Leon, Nouvelle Orléans, Nova Lisboa, Nieuw Amsterdam. Já no século XVI, os europeus haviam começado o estranho hábito de nomear lugares remotos, em primeiro lugar nas Américas e na África, depois na Ásia, Austrália e Oceania, como “novas” versões (portanto) “velhos” topônimos em suas terras de origem. Além disso, eles mantiveram a tradição, mesmo quando esses lugares passaram a diferentes senhores imperiais, de modo a Nouvelle Orléans pacificam tornou-se Nova Orleans e Nieuw Zeeland, Nova Zelândia. Não que, em geral, a nomeação de sítios políticos ou religiosos como “novo” fosse em si tão novo. No sudeste da Ásia, por exemplo, encontram-se cidades da antiguidade razoável cujos nomes incluem também um termo de novidade: Chiangmai (Cidade Nova), Kota Bahru (Cidade Nova), Pekanbaru (Mercado Novo). Mas os nomes “Nova” e “Velho” estão alinhados diacronicamente, e aparece sempre o primeiro a invocar uma bênção ambígua dos mortos (ANDERSEN, 2006, p. 187, tradução nossa).

Poderíamos sugerir, então, que a Nova Tóquio de Otomo fosse uma evocação a Hiroshima ou a Nagasaki. Veja-se a icônica imagem de Otomo da explosão da cúpula em Tóquio:

⁴²Andersen, Benedict (1936), cientista político estadunidense, professor emérito na Universidade Cornell e irmão do historiador marxista Perry Anderson, formou-se na Universidade de Cambridge. Atualmente é professor de estudos internacionais em Cornell e sua principal obra é *Imagined communities*, publicada pela primeira vez em inglês no ano de 1983 e já traduzido para 21 idiomas. Sua última tradução brasileira é de 2008 com o nome de *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. No desenvolver de suas teorias, a noção que Anderson observa da “nacionalidade” vem, nos anos recentes, transformando-se numa força principal em muitos aspectos do pensamento moderno. Tanto o desenvolvimento das Nações Unidas, dos conflitos existentes e gerados pelas “subnações”, do fim das dinastias europeias e asiáticas em proveito de uma unificação estatal e linguística são evidências de que o nacionalismo é, certamente, reconhecido como uma moral hegemônica no mundo político moderno.

Figura 16 – Cena da animação AKIRA de Otomo Katsuhiro, 1988

Fonte: *Otomo Katsuhiro, 1988*

É possível, também, observar na narrativa de Otomo a repetição do desmoronamento, do desmonte, da metamorfose grotesca do corpo:

Figura 17 - Cena da animação AKIRA, de Otomo Katsuhiro, 1988

Fonte: *Otomo Katsuhiro, 1988*

Este desmonte desnudo também partes mecânicas, não mais somente as orgânicas composições do corpo humano:

Figura 18 - Cena da animação *AKIRA*, de Otomo Katsuhiro, 1988

Fonte: Otomo Katsuhiro, 1988

O que se faz importante pontuar, enfim aqui é: o Japão foi a primeira nação a experienciar os horrores da bomba atômica. Assim sendo, o Japão desenvolveu uma relação bastante complexa com as armas nucleares, explosões, consequências físicas e psíquicas e suas representações. A deformação e a metamorfose do corpo da personagem Tetsuo fazem uma alusão às consequências da radiação nos corpos, é uma evocação às *hibakushas*. *Akira* é um espetáculo visceral da destruição dos corpos, isto é, da destruição humana.

A metamorfose no corpo de Tetsuo possui, além do sentido literal – visualizamos a transformação de um corpo humano comum em uma criatura monstruosa – o sentido simbólico. Sua rebeldia contra a liderança de Kaneda mostra sua transformação de adolescente em adulto, contudo em um adulto totalmente fora de controle e com uma superforça. E após toda uma grotesca metamorfose e busca por uma identidade, na cena final, Tetsuo diz: “Eu sou Tetsuo”.

O ponto para o qual gostaríamos de chamar a atenção aqui é o grotesco espetáculo da metamorfose do corpo de Tetsuo, que provoca as mais diversas reações no expectador, assim como as cenas dos corpos atomizados em *Gen Pés Descalços*. É a constante repetição de uma memória coletiva e nacional. Aqui fica claro o que Pollak

sinalizou a respeito da memória coletiva ser em parte herdada e construída. Otomo, que é da geração pós-bomba, construiu seu *emplotment* a partir de todo um acervo textual e imagético de representações e discursos já existentes, como uma memória nacional.

Outra produção de Otomo Katsuhiro que dialoga com a questão da memória e destruição é *Metrópolis* 2001, cujo enredo traz em cena novamente a questão da cidade em “espaços de exceção” no conceito de Giorgio Agamben, isto é, onde a lei cria zonas nas quais as leis não se aplicam. *Metrópolis* é uma cidade subterrânea (*underground*) e clandestina, rigorosamente controlada e vigiada. A cidade é legalmente ilegal, o que resulta em um constante estado de emergência. Os que habitam essa área estão sujeitos à autoridade de Ziggurat. Nesse contexto surge a andróide Tima, uma figura híbrida que é capaz de adotar qualquer identidade. A *Metrópolis*, nessa animação, parece ser uma referência à cidade de Tóquio, sendo Otomo, seu autor da geração pós-guerra, que vivenciou um grande processo de transformações sociais, econômicas e políticas nas décadas de 1970 e 1980. Otomo, em entrevista, também aponta que, tanto em *Akira* como em *Metrópolis*, podemos ver um grande sentimento de busca por uma identidade, assim como a personagem *Akira* termina a história com a afirmação “Eu sou Tetsuo. Em *Metrópolis*, Tima a personagem morre se perguntando “quem sou eu?”.

Como podemos observar na imagem abaixo a morte de Tima a personagem da animação *Metrópolis*, evidenciando novamente como em *Akira* a queda, o desmoronamento a desconstrução das partes de seu corpo tanto mecânico como orgânico, a repetição constante do desmoronamento, do trauma na cultura japonesa.

Figura 19 - Cena da animação *AKIRA*, de Otomo Katsuhiro, 1988

Fonte: *AKIRA*, de Otomo Katsuhiro, 1988

Se em *Akira*, Otomo buscou mostrar a violência, a catástrofe e a destruição da cidade, além da metamorfose e da aniquilação do corpo de uma maneira eviscerada, em *Metrópolis*, procurou mostrar a exceção, os espaços de discriminação social, assim como o que as vítimas da explosão atômica sofreram no período pós-guerra.

Faz-se importante ressaltar que constantemente as representações relacionadas à Segunda Guerra Mundial no contexto japonês, como *Gen Pés Descalços* ou até mesmo *Akira*, recebem críticas por representarem o Japão como vítima, negligenciando a questão militar e política como as agressões a China e Coréia. Entretanto, o intuito deste trabalho não é esmiuçar esta questão tão complexa. O que queremos é compreender como as representações de Hiroshima se articulam com a questão da memória (memórias) e história e como essas representações se perpetuam como referência a outras representações, repetindo um esquema de trauma coletivo.

A experiência da bomba atômica produziu uma grande quantidade de memórias e representações, tanto no âmbito individual como memórias políticas, memórias coletivas, memórias do medo e horror, memórias do ressentimento e da perda, memórias das memórias, entre outras. Contudo, os escritos memorialísticos e as representações visuais de uma memória são construções inseridas em várias esferas e, principalmente, são uma produção do seu tempo. Tomemos como exemplo três representações de autores diferentes sobre a memória da explosão da bomba de Hiroshima, sobre momentos após a explosão atômica:

Figura 20 - Cena realística de uma vítima do bombardeio, baseada no Memorandum

Autor : Kusagawa Tatsuo

A pele da mão vinha para frente *hyoro hyoro*

A imagem caminhando parecia ser de um fantasma

(tradução nossa)

Figura 21 - Cena de *Gen Pés Descalços*, v.2, p. 15

Água, água uhhhhhhhhhhh... (tradução nossa)

Figura 22 – Cena onde se evidencia o rosto da vítima do Bombardeio cruel

Autor: Tsumi Yoshihiro; Corporação técnica Aobayashi, 2003.

Dói... dói... (tradução nossa)

Percebe-se que a primeira representação (1969) de Kusagawa Tatsuo, nos mostra um cenário de destruição, pessoas vagando como fantasmas, mostrando a mutilação dos corpos como a destruição da cidade. Cidade, fogo, destroços e corpos

estão bastante misturados. Não se vêem olhos, apenas um vazio branco e, apesar da pele derretida ser citada no texto, não está visualmente representada. Na cena seguinte, a mesma encenação (1973), corpos vagando pela cidade atomizada, queimada, contudo, nesta representação de Nakazawa não se vêem olhos, apenas um vazio negro, a pele derretida está muito mais evidente, vê-se um pouco da cidade, o poste de luz está torto, denotando que algo violento aconteceu. Na terceira imagem (2003) de Tsumi Yoshihiro, percebe-se certo distanciamento entre as pessoas e entre as pessoas e a cidade. Os olhos agora são visíveis. O distanciamento temporal define muito a forma do conteúdo memorialístico, que está sempre sendo reformulado e transformado, essa reconstrução nunca se esgota. Se as cenas de violência que são apresentadas ao leitor constantemente, repetidamente, nessas narrativas, fazendo referências diretas ou indiretas à temática da bomba atômica, ao apocalipse, ao *Armageddon* nuclear sugerem a representação do trauma, para o leitor consumidor dessas imagens sugerem e possibilitam uma catarse. Como podemos perceber também, os enredos construídos a partir da temática do trauma tendem a ser uma hibridização entre memória e ficção. O que Julia Kristeva chama de “a sagrada força do horror” (Kristeva,⁴⁴ 1982, p. 208), a experiência objetificada imposta. Os autores dessas narrativas recriam o horror e nos apresentam o ser humano a partir de um senso de fragmentação, metamorfose e horror como podemos observar em frases como: “anda como um fantasma”, “queima como um peixe” “não parece gente”, corpos desmembrados e estraçalhados nos mostram que aquelas pessoas foram reduzidas a fragmentos humanos, é a tentativa de racionalização para compreender o horror. A linguagem gráfica da representação do trauma sugere ao leitor uma questão existencial: “Isto é um homem?”. Primo Levi intitulou seu livro sobre a sua experiência em Auschwitz como: “É isto um homem?”. Neste sentido podemos dizer que toda a escrita do horror produz claramente uma crise existencial em seus autores. Como cita Laurie Kaplan sobre a descrição do horror feita por Mary Borden:

⁴³KRISTEVA, Julia (1941), filósofa búlgara-francesa, crítica literária, psicanalista, feminista, e, mais recentemente, romancista. Viveu na França desde meados dos anos 1960. Kristeva se tornou influente na análise crítica internacional, cultural e da teoria feminista após publicar o seu primeiro livro, *Semeiotikè*, em 1969. Sua imensa massa de trabalho inclui livros e ensaios que abordam intertextualidade e a semiótica, nas áreas de linguística, teoria e crítica literária, psicanálise, biografia e autobiografia, análise política e cultural, arte e história arte. Juntamente com Barthes, Todorov, Genette, Lévi-Strauss, Lacan, Greimas, Foucault, e Althusser, ela permanece como uma das principais estruturalistas. Suas obras têm também um lugar importante no pensamento pós-estruturalista.

This is a man. He makes feeble whining sounds like an animal. He lies still; He smells bad; He smells like a corpse; he can only move his tongue; he tries to moisten his lips with his tongue (Borden 1929:119), Borden's use of "whining", "tongue", and "lips" serves to concretize to humanize the image of the defiled human. This image reverses the iconic *Ecce homo*. "Behold the man" Borden's seems to say; behold that vision of what man is because of this war. The smells, the deformities, the whimpers and "mewing" (61) that make dying men sound like wounded animals – the physical body becomes the "vile body" (Tate 1998:68). Borden's narrator handles "the torn parts of men (59); she notes calmly, "[t]here are heads and knees mangled testicles. There are chests with holes as big as your fist, and pulpy things, shapeless; and stumps where legs once were fastened (...) and mouths that cannot articulate; and parts of faces – the nose gone, or jaw" (60). Even the huts hospital huts are known by dismembered body parts: the "Heads," the "Knees," the "Elbows"; the abdomens are in the hut next to the "gas gangrenes" (58). The surgical ward and operating room form a circumscribed zone where men are carved up into parts. "Blood", "wounds," "bones," "muscles", "flesh", and sinews match up incongruously with "syringes," "needles," "gauze", "rubber tubes," "bottles," and "basins", these clinical words evoke images of invasive procedures as terrifying as wounds.

Isto é um homem. Ele faz sons, choraminga como um animal. Ele ainda se encontra deitado, ele cheira mal; ele cheira como um cadáver, ele só pode mover sua língua, ele tenta umedecer os lábios com a língua (Borden, 1929, p. 119), o uso de Borden de "choramingar", "língua" e "lábios" serve para concretizar e humanizar a imagem do ser humano contaminado. Essa imagem inverte o icônico de *Ecce homo* ("Eis o homem"), Borden parece dizer. "Veja o homem". Veja esta cena do que os homens são por causa desta guerra. Os cheiros, as deformidades, as lamúrias e os "miados" (61) são o que fazem os homens morrendo soam como os animais feridos – o corpo físico torna-se o "corpo vil" (Tate, 1998, p. 68). O narrador de Borden pega as "partes destruídas de homens" (59), ela observa calmamente: "aqui (ali) estão as cabeças e os joelhos, testículos esmagados. Existem buracos tão grandes quanto seu punho, e as coisas polpudas, disformes, tocos onde pernas, uma vez que foram fixadas (...) e bocas que não conseguem articular e partes do rosto – o nariz desaparecido, ou mandíbulas" (60). Mesmo os hospitais-cabanas eram conhecidos por partes desmembradas do corpo: "Cabeças", "Joelhos", "Cotovelos", os abdomens estão na cabana ao lado da "gás de gangrena" (58). O bloco cirúrgico e sala de cirurgia formam uma zona circunscrita, onde os homens são esculpidos em partes. "Sangue", "feridas", "ossos", "músculos", "carne" e "nervos" igualam-se incongruente com "seringas", "agulhas", "gaze", "tubos de borracha", "garrafas" e "bacias", essas palavras evocam imagens clínicas de procedimentos invasivos tão aterrorizantes quanto feridas (KAPLAN, 2001, p. 19-20, tradução nossa).

Fica evidente a tentativa dos autores em suas narrativas sobre as catástrofes e destruições de representar a "verdade", as suas memórias do horror. É a narrativa do *self*, a repetição do trauma.

Esses autores também compartilham um senso de irrealidade, pois frequentemente vemos declarações de sobreviventes do holocausto como as de Primo Levi e Elie Wiesel da seguinte maneira: "Não estou entre os vivos, morri em Auschwitz". Isto denota um sentimento de não identidade, não lugar, como se nunca

tivessem deixado a cena do horror e do trauma, como um ser fantasma, abalado em sua humanidade.

Segundo Hartmann:⁴⁵

Para “transmitir a experiência do terrível”, precisamos de todas as nossas instituições da memória: da escrita histórica tanto quanto do testemunho, do testemunho quanto da arte. De fato, o testemunho considerado não somente como um produto, mas também como um processo humanizador e transitivo, faz exatamente aquilo que Appelfeld deseja que a arte faça: ele atua sobre o passado, resgatando o “individual, com rostos e nomes próprios” do lugar do terror no qual aquele rosto e aquele nome foram levados embora. Além disso, especialmente na forma de vídeo, o testemunho também toca o presente: um presente caracterizado pelo trauma secundário. Ele oferece uma forma alternativa do evento terrível, um modo não traumatizante de representação, sem ser hipnótico como a arte, ou aparentemente impessoal como a escrita da história, nem tão contagiante como, ainda que frio, as fitas de vídeos rotineiras (Hartmann, 2000, p. 215-216).

As representações memorialísticas de tragédia, violência e trauma também servem para não permitir que apenas as representações e memórias dos executores habitem a memória. Contudo, Hartmann tece o seguinte comentário:

Um realismo maciço sem qualquer consideração por uma restrição da representação e na qual a profundidade da ilusão não seja equilibrada pela profundidade da reflexão, não simplesmente dessensibiliza, mas produz o oposto daquilo que era a sua intenção: um efeito de irrealidade, que fatalmente mina a pretensão do realismo a figurar a realidade. Contudo, é exatamente de um tal efeito que muitas vezes se acusa o elemento estético na arte, equivocadamente atacado por não estar perto o suficiente da realidade. O estético, um modo alternativo e deliberado de distanciamento, é denunciado por uma suposta frieza em relação a preocupações sociais e históricas, ou ainda por sua exploração, por permitir ao expectador sentir prazer ao ver o sofrimento de outros (Hartmann, 2000, p. 223).

Talvez, então, após essa reflexão de Hartmann, possamos até afirmar uma das razões pela qual, entre todos os enredos sobre a bomba atômica de Hiroshima, a narrativa de Ibuse tenha então o *status* de maior aceitação. Entre outros fatores, como sociais e políticos, o uso que Ibuse fez das ferramentas de linguagem literárias possibilitou a não dessensibilização que vemos em outras representações realistas na linguagem visual, como em *Gen Pés Descalços*. A representação da memória possibilita a experiência com o real e evidencia uma temporalidade. Como reflete Hartmann: “A

⁴⁴Hartmann, Geoffrey H. (1929), teórico literário norte-americano na linha às vezes identificada com a escola de Yale da desconstrução, mas também escreveu sobre uma vasta gama de assuntos que não podem ser categorizados por uma única escola ou método. Hartmann nasceu na Alemanha, numa família judaica de Ashkenazi. Em 1939, deixou a Alemanha e foi para a Inglaterra, como refugiado. Foi para os Estados Unidos em 1946, onde se reuniu com sua mãe, e depois se tornou cidadão americano.

questão central se torna, de fato, não se uma arte realista é possível (ela é), mas se a experiência é possível e em que condições” (Hartmann, 2000, p. 222).

Entendendo que memória e representação estão intrinsecamente relacionadas, Kehl⁴⁶ faz a seguinte reflexão:

A primeira: por que associamos o irrepresentável ao Mal Absoluto? Aqui o real se confunde com o recalcado, com o que não se pode dizer, embora já seja pura memória transformada em representação. Mas o fato de que as representações recalcadas sejam aquelas que nos produzem angústia não implica em que sejam representações do “mal”. Aliás, o inconsciente para Freud não reconhece a negatividade, não distingue a diferença sexual e não divide as representações segundo algum critério de valor. O recalcado não se confunde com o mal, mesmo quando (no caso do recalque primário) produz abjeção. A segunda questão; por que o irrepresentável nos fascina? Tenho a impressão de que o fascínio pelo indizível, que quando não se resolve na experiência poética traz sempre uma dimensão obscurantista, é uma versão do fascínio pelo absoluto. Fascínio que pode nos levar ao silêncio, ou à tela em branco, como sugeriu num debate recente Maria Lúcia Baltazar; nada à dizer a medida que não se pode dizer o real inteiro. Ora tudo é passível de representação, mas não há objeto ou fragmento do real que se deixe representar todo. Toda representação evoca não só a ausência da coisa, mas também a distância que a separa da coisa; toda representação contém seu traço de saudade e seu resto de silêncio – de algo que já não está, de algo que nunca se entregou inteiro à simbolização (Kehl, 2000, p. 139-140).

Figura 23 – Cena de *Gen Pés Descalços*.

Fonte: *Gen Pés Descalços*, v. 2, p. 229

⁴⁵Kehl, Maria Rita (Campinas, 1951), psicanalista, ensaísta, crítica literária, poetisa e cronista brasileira. Em 2010, vencedora do prêmio Jabuti de Liberdade de Informação de Literatura, na categoria Educação, Psicologia e Psicanálise, com o livro *O Tempo e o Cão*.

Gen, sentindo o vento gelado das agruras da vida, dá um suspiro à difícil tarefa de continuar vivendo (Tradução nossa)

Como o título deste trabalho (Representações de Hiroshima) sugere e como temos desenvolvido toda uma reflexão a respeito, faz-se interessante pontuar: mesmo sabendo das bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki, por que a maioria das narrativas, enredos e representações, enfim uma vasta produção cultural, como *Chuva Negra*, *Notas de Hiroshima* e *Gen Pés Descalços*, entre outras, parte da experiência apenas de Hiroshima e muito pouco de Nagasaki? Por que Hiroshima representa (um ícone) muito mais a memória coletiva e nacional da explosão nuclear do que Nagasaki?

Treat faz as seguintes considerações sobre a questão:

Nagasaki seems less consequential and certainly less historic. As one historian put and “There was a vast difference between the two missions two bombs. Photographers and high brass had been on hand for the lift-off the historical *first* ‘A-bomb’ mission. The second atomic drop was being left to the professionals.” One Japanese story makes much the same point, but from the perspective of Hiroshima hibakusha who listened to the radio three days after the attack on their own city: “Everyone was silent at news of Nagasaki. It had, after all, been expected.” This is precisely why, however, the destruction of Nagasaki is so crucial in history. A redundant act within the logic of the Second World War, it represents the exercise of a technological and scientific capacity for curiosity’s sake, exercise of a postwar capacity for power’s sake. If Hiroshima initiated the nuclear age, Nagasaki confirms it. This makes the event of Nagasaki more terrible, despite its lesser carnage: its annihilation converted what might have been an unique aberration in the history of warfare, had the atomic bomb been retired once its effects were known, into a pattern. It turned a strategy into a tactic; one more easily applied to our own cities today whatever they are (Treat, 1995, p. 302).

Nagasaki parece ter menos consequências e certamente menos histórica. Como disse um historiador “Houve uma grande diferença entre as duas missões e as duas bombas. Fotógrafos e o alto escalão tinham sido convocados para a primeira missão histórica da *primeira* ‘Bomba A’. O segundo lançamento atômico foi deixado para os profissionais. Uma história japonesa também raciocina da mesma forma mas sob a perspectiva dos hibakushas de Hiroshima que ouviam o rádio três dias depois do ataque contra a sua própria cidade. “Todo mundo ficou em silêncio com a notícia de Nagasaki, afinal, já estava sendo esperado.” É justamente porque a destruição de Nagasaki foi tão crucial na história. Um ato redundante dentro da lógica da Segunda Guerra Mundial, representa o exercício de uma capacidade tecnológica e científica apenas pela curiosidade, o exercício de uma capacidade do pós-guerra apenas por causa do poder. Se Hiroshima iniciou a era nuclear, Nagasaki a confirmou. Isso torna o caso de Nagasaki mais terrível, apesar da sua menor carnificina: a sua aniquilação converteu o que poderia ter sido uma aberração única na história da guerra. Uma vez que seus efeitos fossem conhecidos, em um padrão. Ela virou uma estratégia em uma tática; aplicada facilmente em nossas cidades hoje, sejam elas quais forem (Treat, 1995, p. 302, tradução nossa).

A carga nuclear da bomba que foi lançada em Nagasaki era de plutônio, enquanto a bomba de Hiroshima consistia de uma carga de urânio. Havia um interesse em saber os efeitos da radiação com diferentes substâncias radioativas. Faz-se aqui importante retomar o que foi argumentado anteriormente sobre a questão da memória construída e herdada, a relação entre memória e identidade pontuadas por Pollak. Voltemos um pouco no tempo e, então, poderemos verificar que a trajetória histórica de Nagasaki contribuiu diretamente para esse “não senso de não compartilhamento”. Nesta direção, Treat nos diz:

Nagasaki city boosters still prefer to think of its local culture in terms of Dutch estates and Chinese temples, and decidedly not as the A- bomb city which, nonetheless, it is. Especially within Japan itself, Nagasaki has sought to exploit its exoticism, which is to say is carefully cultivated “foreignness”. It has made a tourist industry out of being benignly alien. Reconciling the irony of being a city which, due to the early influence of European traders, introduced much of modern Western technology to the rest of Japan with the fact of its destruction by the twentieth-century results of that same technology is certainly not part of the city’s promotional rhetoric. But it is nonetheless an irony that can unnerve the unprepared visitor, and an irony that can thus make a trip there more pathos-inspiring than any to Hiroshima (Treat, 1995, p. 304).

Os promotores da cidade de Nagasaki ainda preferem pensar em sua cultura local em termos de propriedades holandesas e templos chineses, e, decididamente, não como a cidade da bomba atômica que, no entanto, é. Especialmente no próprio Japão, Nagasaki tem procurado explorar o seu exotismo, quer dizer, seu “estrangeirismo” cuidadosamente cultivado. Ela fez sua indústria turística estrangeira. Conciliar a ironia de ser uma cidade que, devido à influência precoce de comerciantes europeus, introduziu muito da tecnologia moderna ocidental para o resto do Japão com o fato de sua destruição pelos produtos resultado do século XX daquela própria tecnologia não é certamente parte da retórica promocional da cidade. Mas não deixa de ser uma ironia que pode incomodar o visitante desprevenido, e uma ironia que pode, assim, tornam uma viagem até lá mais causadora de compaixão do que qualquer, outra a Hiroshima. (Treat, 1995, p. 304, tradução nossa).

Parece que esta memória cultivada e compartilhada sobre Nagasaki também foi objeto de questionamento da personagem central da narrativa de Nakazawa Kenji, Gen:

Primeiro painel:

Como o Japão não intencionava parar a guerra, a América [EUA, Estados Unidos da América] lançou a segunda bomba atômica chamada de “gordo”. Três dias depois, em 9 de agosto, às 11h05 da manhã, na cidade de Nagasaki. (Tradução nossa).

Segundo painel:

Em Nagasaki, assim como em Hiroshima, milhares de pessoas sofreram e morreram.

Sons de onomatopéia: *gogogogogo*

Figura 24

Fonte: *Gen Pés Descalços*, v. 2, p. 19

Figura 25

Fonte: *Gen Pés Descalços*, v. 9, p. 240

Primeiro painel:

Antes de lançar a terrível bomba em Nagasaki, os soldados americanos reuniram-se para receber a bênção de Jesus Cristo e orar pela vitória. (Tradução nossa)

Segundo painel:

Em cima de uma igreja com pessoas da mesma religião cristã, lançaram e explodiram uma bomba atômica...Como pode?. O senhor Jesus Cristo é um Deus bem imprevisível.... (Tradução nossa)

Treat compartilha do argumento da personagem central da narrativa de Nakazawa quando nos diz que:

Nagasaki with the highest percentage though it is still a small minority of Christian adherents, and this historical circumstance had led to making of a number of tenuous connections with the city's equally conspicuous status as the target of an atomic attack. In *An American Hero*, for example, novelist Iida Momo exploits the obvious irony of a Christian bombing crew targeting Japan's most Christian city (193) (Treat, 1995, p. 304).

Nagasaki, embora com o maior percentual, embora ainda uma pequena minoria de adeptos cristãos, e esta circunstância histórica levou à realização de um número de conexões fortuitas com *status* igualmente visível da cidade como alvo de um ataque atômico. Em *Um herói americano*, por exemplo, o romancista Iida Momo explora a óbvia ironia de uma equipe de bombardeio cristã ter como alvo a cidade mais cristã do Japão (Treat, 1995, p. 304, tradução nossa).

Nagasaki possui uma forte herança cristã e pode-se dizer que este foi o fator decisivo que contribuiu diretamente para a construção de uma memória muito particular, não compartilhando ou contribuindo com uma produção pós-guerra como Hiroshima. Sendo também o cristianismo uma cultura que explora a culpa, definitivamente ajudou na assimilação de certa “aceitação” do fato da explosão atômica, diferentemente de Hiroshima. A influência de nações estrangeiras na história de Nagasaki, assim como da comunidade cristã, criou o que Benedict Andersen chama de “comunidades imaginadas”, uma outra identidade que não é a de um *hibakusha*, que foi possível graças a uma história e uma memória construída e compartilhada. Alguns dos poucos trabalhos com aceitação e repercussão do pós-bomba atômica de Nagasaki evidenciam essa característica em seus próprios títulos: *The Head of Mary* (1959) de Tanaka Chikako, *The Bells of Nagasaki* (1949), de Nagai Takashi, *The Island*, de Hotta Kiyomi (1957). Mesmo as representações visuais tiveram uma grande influência da cultura cristã de Nagasaki, como se vê nesta cena de Maruki Iri e Maruki Toshi.

Figura 25 - Painel Água de Murakami Iri e Maruki Toshi

Twentieth-century image of madonna and child: detail from the fifth panel of *Water* by Maruki Iri and Maruki Toshi⁴³

A mãe com o seu bebê morto, em meio a catástrofe e destruição. A forma com que a mãe segura o filho é uma referência clara a Nossa Senhora, tanto que este painel é intitulado *Madonna e Child* ou *Nossa Senhora e Criança*. Isso denota a forte presença da cultura cristã em Nagasaki.

Contudo, as narrativas tanto textuais como visuais ou tanto textuais e visuais como é o caso de *Gen Pés Descalços*, não deveriam ser se pensadas apenas em termos de conteúdo ou tipo de enredo, a sequência dos eventos narrados ou a maneira com que os eventos da narrativa aparecem temporalmente podem nos dizer muito mais sobre a

própria narrativa e seu autor. Não podemos isolar o conteúdo da forma e do tempo com que ele está sendo apresentado.

Nesse sentido podemos reafirmar que o autor revive sua experiência traumática dentro de um corte temporal que irrompe no presente, demarcando diferentes planos temporais dentro da mesma narrativa. No enredo de Nakazawa, esse corte temporal se transforma não apenas em um plano, mas em dois planos temporais ao mesmo tempo, ou seja, ele escreve no presente sobre o passado e no passado sobre o passado. Isto denota a intrínseca relação entre os dois tempos temporais e a sua encenação dentro da narrativa. Tomemos a seguinte sequência do enredo de Nakazawa:

Cena 1

Cena de *Gen Pés Descalços*, v. 5, p. 5

- 1- Escreva uma redação sobre sua família
- 2- *Gati, gati* que frio...
- 3- As pernas parecem congelar...

(Tradução nossa)

Cena 2

Cena de *Gen Pés Descalços*, v. 5, p. 6

1- Minha família

4º ano, Turma 2, Nagaoka Gen

Éramos sete pessoas na minha família...

2- Só que, em 6 de agosto da Era Shôwa, Ano 20 [ou seja, em 1945], o avião B29 veio para Hiroshima...

(Tradução nossa)

Nesta sequência, podemos indagar: Qual o formato que a rememoração em uma narrativa bitextual como o mangá pode assumir?

Vejamos o primeiro painel, a personagem central escreve a redação sobre a família, utilizando-se do tempo passado: “Éramos sete pessoas na minha família”. No painel seguinte, visualizamos várias temporalidades condensadas em um único painel. Além da temporalidade do autor da narrativa, Nakazawa Keiji, visualizamos a temporalidade da escritura do passado: “Na Era de Shôwa, Ano 20, no dia 6 de agosto”, ainda podemos ver o momento em que a personagem, em justaposição ao autor, vê o avião B29 que lançou a bomba. No primeiro painel, o que é dito e as consequências estão tematizadas e consensadas; no segundo painel, uma sequência lógica. Existe um gap entre um painel e outro que entendemos da seguinte forma: existia uma família, primeiro momento, e a explosão da bomba atômica representam as duas etapas mais marcantes na vida do outor, existia uma família que, em razão da explosão atômica, não existe mais. Isto evidencia o processo de rememoração do autor da narrativa.

Figura 26

Fonte: *Gen Pés Descalços*, v. 5, p. 7

- 1- Às 8:15, a bomba foi lançada.
 - 2- Aconteceu um clarão muito quente, e a bomba explodiu.
 - 3- Com a explosão, o calor e a chuva radioativa, a cidade de Hiroshima foi destruída, e as pessoas acabaram por se derreterem ...
 - 4- As pessoas pareciam fantasmas com a pele a se derreter e pender a baixo.
 - 5- Com a intensidade da explosão, os vidros quebraram e penetraram nos corpos por onde corria o sangue em grande sofrimento.
- (Tradução nossa)

Nesta outra sequência, visualizamos, no primeiro painel, a bomba; em seguida, o calor da explosão; no terceiro painel, destruição e sofrimento; nos dois

últimos painéis, dor e horror em inocentes civis. Nota-se que, no terceiro e maior painel desta página, a interação entre a cidade destruída e os corpos queimados é a visão do todo. A seleção de imagens apresentadas nesta sequência de destruição nos mostra a seleção feita pela memória do autor, paralelamente, também evidenciando o ponto de vista das testemunhas focado em pessoas.

A próxima sequência traz a questão da temporalidade da narrativa. A fala do pai no passado, a escrita da personagem Gen no presente da narrativa, a lembrança, a volta ao passado na narrativa além da própria temporalidade do momento em que o autor escreveu. Deixando claro uma das características das narrativas que partem seus registros memorialísticos, ou seja, uma temporalidade que circula constantemente.

Figura 27

Fonte: *Gen Pés Descalços*, v. 5, p. 15

- 1- Gen, seja forte como o trigo, que mesmo no frio...
- 2- Seja como o trigo, que, mesmo pisoteado muitas vezes, cresce forte na terra.

3- Eu quero me tornar forte como o trigo, assim como meu pai dizia.

4- Faz dois anos que a bomba foi lançada, meus cabelos voltaram a crescer, tornei-me um aluno da 4ª série e, mesmo que eu sofra muito, não vou desistir, fim.

5- Ahhh... zuu zuu ele está dormindo....

(Tradução nossa)

No final de sua redação, a personagem/autor evoca então as lembranças do pai e seus ensinamentos no primeiro painel, o painel maior mostra o momento da escrita e, em seguida, o choro. Da sequência anterior de destruição para o ponto do trauma, o autor buscou rememorar o pai e suas palavras na tentativa de apaziguar seu caos interior e ressignificar sua perda. Esse fragmento nos mostra que a narrativa de Nakazawa também pode ser lida como uma história entre pai e filho, o amor filial, a postura de um menino que protege a família, sua postura positiva diante da catástrofe e as adversidades, a luta pela sobrevivência e a intensidade com que todos esses aspectos aparecem ao longo do enredo.

Vale pontuar que a narrativa de Nakazawa, se comparada a outras narrativas representativas do trauma da Segunda Guerra Mundial, como a narrativa de Wiesel e Levi, toma a forma de uma personagem criança chamada Gen. Isto é, mais de 20 anos após sua experiência, percebe-se aqui que o corte temporal parece não se distanciar mesmo. Nakazawa ainda está preso à temporalidade do trauma em todas as suas dimensões, na experiência infantil, ainda que ele escreva em uma idade já adulta. Por que quem escreve do passado é uma criança?

O autor vive a experiência no estágio criança, e a família é o primeiro grupo ao qual pertencemos e com o qual interagimos, construindo nossa identidade. Na perspectiva da memória, pode-se dizer que o adulto pertence e interage com diferentes grupos nos quais e com os quais compartilha suas recordações dentro de determinado espaço e tempo, mas a experiência infantil torna-se muito mais complexa.

Ainda relacionando com a questão da memória, pode-se dizer que a produção cultural do pós-guerra valorizou a escrita do cidadão japonês comum como um meio de direcionar a construção de uma memória nacional japonesa apenas na posição de vítima e não de agressor, deslocando a questão da responsabilidade do estado nacional, da escrita dessa parte da história/memória, construiu-se toda uma memória da perspectiva de quem apenas sofreu com a bomba atômica. Assim como Hayden White ressalta em seus textos, não existe neutralidade, principalmente, no que diz respeito aos

escritos memorialísticos. Nessa tentativa de reconstrução do passado, existe uma seleção de memória, o que persiste em ser lembrado? O que é esquecido?

Fritzen (2003, p. 25-28), em seu texto sobre histórias de vida, pontua o gênero autobiográfico como sendo uma relação de aprendizagem, que a experiência narrada do outro nos sugere.

Se o escritor recolhe-se em sua intimidade para buscar/reconstruir o sentido que atravessaria a sua existência, seu intento não é meramente solipsista, mas também é uma tentativa de se devolver, pela escritura, aos homens a quem seu relato inevitavelmente se destina.

Se a aprendizagem é enfocada por Fritzen, Ponsonby (*apud* THOMPSON, p. 208) chama atenção para outra perspectiva associada à autobiografia. Ela teria ainda uma dimensão terapêutica:

Recordar a própria vida é fundamental para nosso sentimento de identidade; continuar lidando com essa lembrança pode fortalecer, ou recapturar, a autoconfiança. A dimensão terapêutica do trabalho de história de vida tem sido uma descoberta que sempre se repete. Assim Arthur Ponsonby, o crítico literário e antologista de *English Diaries* (1923), assinalou que muitos de seus autores utilizavam as páginas de seus diários com a finalidade de “autoanálise, autodissecação, introspecção, (...) para iluminar-se mentalmente, para esgotar problemas humanos, para fazer uma avaliação da situação (...). Talvez até tirassem disso a mesma espécie de alívio que outros encontram na oração”.

Para concluir, enfatizamos alguns pontos de relevância para o entendimento da memória, em particular a memória e sua escrita como processo e reflexo social das transformações na sociedade moderna. De acordo com o que já foi argumentado anteriormente, a construção da memória não esteve em nenhum momento dissociada dos vários contextos sócio-históricos e principalmente político, apenas cumpriu diferentes funções, adequando-se às necessidades e demandas das transformações sociais.

Seja pela evocação e representação imagética, como a narrativa de Nakazawa, pela função de registro histórico do passado na forma documental, ou ainda como meio de ordenação do caos interior no processo de testemunho, a memória é um fenômeno processual híbrido, político, histórico e social, que se funde com os novos discursos culturais emergentes nas sociedades contemporâneas pelas quais circula.

4 GEN PÉS DESCALÇOS ENTRE REPRESENTAÇÃO, HISTÓRIA E MEMÓRIA

“Sem catástrofe não há representação!”

A representação depende de uma catástrofe (sem catástrofe não há o que representar), mas a catástrofe dificulta, ou impede a representação, define, desde logo, uma questão central da literatura, da arte e das disciplinas humanas em geral, em nossos dias (SILVA, NESTROVSKI, 2000, p. 7).

É inegável o grau de realismo ou a tentativa de aproximação ao real na narrativa de Nakazawa, como podemos observar nos capítulos anteriores. A questão da verdade e do real torna-se bastante problemática e complexa, uma vez que toda narrativa de um fato ou acontecimento passa, sem dúvida, pela lente de quem o presenciou, assim como por sua subjetividade e distanciamento, tanto físico como emocional do evento narrado. Segundo Geoffrey H. Hartmann (2000, p. 208): “Levar a sério as formas de representação significa reconhecer o seu poder de mover, influenciar, ofender e ferir”. Podemos aqui transpor para a nossa discussão os argumentos de Hartmann a partir do contraste do realismo visual de Nakazawa e a reticência de Ibuse.

Para Hartmann, a falta de equilíbrio entre a profundidade da ilusão (representação) e a profundidade da reflexão (recepção) dessensibiliza e acaba por produzir o oposto, *um efeito de irrealidade*.

Vejamos em Ibuse:

I had seen three women, almost completely naked, dead in a water tank that stood by the roadside about eight-tenths full. I determined to keep my eyes averted as I passed it, but for all my resolution it was inevitable, perhaps, that I should steal a glance. A length of more than three feet of large intestine had sprouted from the buttocks of one of women, who floated upside down; it was swollen to about three inches in diameter, and floated in a slightly tangled ring on the water, swaying gently from side to side like a balloon as the wind blew (IBUSE, 1979, p. 159).

Eu vi três mulheres quase completamente nuas mortas em um tanque de água à beira da estrada, oito décimos completos. Eu me determinei a não olhar enquanto passava, mas mesmo com toda a minha resolução, foi inevitável, talvez, eu devesse dar uma espiada. Um intestino grosso de mais de três metros havia brotado das nádegas de uma das mulheres, que flutuava de cabeça para baixo, estava inchado com sete centímetros de diâmetro, e flutuava ligeiramente como um anel sobre a água se remexendo suavemente de um lado para o outro como um balão como quando o vento soprava (IBUSE, 1979, p. 159, tradução nossa).

Agora vejamos em Nakazawa uma imagem que parece ilustrar exatamente a visão de Ibuse:

Figura 27

Fonte: *Gen Pés Descalços* de Nakazawa Keiji, v. 2, p. 102

Cena 1

[Imagem de uma barriga eviscerada].

Cena 2

– Uhhhh

– Esse senhor, está com a barriga rasgada e o intestino saltando para fora, Como ainda está vivo!...

Ainda em Ibuse:

At one end of the bridge, a body lay face up with its arms stretched out wide. Its face was black and discolored, yet from time to time it seemed to puff its cheeks out and take a deep breath. Its eyelids seemed to be moving too. I started in disbelief. Balancing my bundle on the parapet, I approach the corpse in fear and trembling to find swarms of maggots tumbling from the mouth and nose and crowding in the eyes sockets; it was nothing but their wriggling, that first impression of life and movement (IBUSE, 1979, p. 161).

Em uma das extremidades da ponte, um corpo estava virado para cima com seus braços bem esticados para fora. Seu rosto estava preto e descolorido e, de vez em quando, parecia mover as bochechas como se estivesse respirando fundo. Suas pálpebras pareciam também estar se movendo. Eu comecei com

descrença. Equilibrei o pacote no peito e me aproximei do cadáver com temor e encontrei um enxame de vermes se agitando da boca e do nariz e se aglomerando na órbita dos olhos, nada mais do que vermes se contorcendo, o que na primeira impressão parecia vida e movimento (IBUSE, 1979, p. 161, tradução nossa).

Em Nakazawa:

Figura 28

Fonte: *Gen Pés Descalços*, v. 2, p. 187

- Uwaaaaaa “O cadáver se levanta”....
- O corpo de uma pessoa queimando é igualzinho a um peixe assando na grelha...

Aqui podemos dizer que a experiência estética acontece em ambas as linguagens, porém, nos atinge de maneira diferente. Tanto Ibuse como Nakazawa narram cenas muito parecidas sobre os horrores que presenciaram após a explosão atômica. Contudo, como já foi argumentado nos capítulos anteriores, a narrativa de Ibuse foi a mais aceita no Japão e ainda é a mais traduzida. No caso da narrativa de Nakazawa, o autor tinha a explícita intenção de escrever para o futuro como um aviso, para as próximas gerações, sendo as crianças o seu leitor implícito, mostrar o horror como se viu. Mostrar o horror como forma de não repeti-lo foi seu objetivo, e ele utilizou a linguagem que lhe é familiar, a linguagem textual e visual do mangá. Podemos dizer, então, que os respectivos autores lidam de formas diferentes com a literalidade da experiência traumática marcada pelo excesso de realidade.

Ambos são escritos de testemunho, porém, Ibuse adota uma linguagem mais descritiva em detalhes, assim como suas impressões e sentimentos a respeito do que observa. Falando de seus sentimentos e utilizando-se de alguns dos aparatos literários como a metáfora, Ibuse torna o horror mais assimilável do que o choque extremo em *Gen Pés Descalços* por meio de suas representações não apenas textuais, mas também visuais. Silva ainda pontua: “O testemunho é, via de regra, fruto de uma contemplação: a testemunha é sempre testemunha ocular. Testemunha-se sempre um evento” (SILVA, 2000, p. 83).

O evento traumático traz em si a problemática da representação que parece impossível de ser comunicada. Para a testemunha, a catástrofe é a interrupção da comunicação. Ibuse utiliza-se do drama de sua sobrinha em arranjar um marido para tornar possível falar, ou melhor, comunicar o evento traumático da bomba de Hiroshima. Lembremos que toda representação é uma tentativa de aproximação do fato, na impossibilidade de representação da totalidade. A representação da catástrofe se encarrega de reatar essa comunicação por intermédio do espectador.

Como Hartmann (2000) também observou em sua reflexão sobre a representação do evento traumático, resta a questão da repetição do trauma. O trauma é um conceito-chave na psicanálise, uma ferida na memória. A neurose de guerra é o material base utilizado para desenvolver essa teoria por Freud. O trauma na concepção freudiana é a quebra provocada por um susto, trata-se de um distúrbio da memória em que não ocorre uma experiência plenamente vivenciada do fato e que transborda nossa capacidade de percepção. Daí a razão do tempo entre o fato em si e sua representação, todas as representações necessitam de um tempo de incubação e elaboração até que a testemunha esteja preparada para dar seu testemunho a partir do veículo da linguagem, que pode ser de muitas formas, como é o caso de Ibuse e Nakazawa, e com certo distanciamento, não como testemunha, como Ôe. A partir dessa reflexão, não podemos deixar de dar importância ao fato de que, a partir do século XX, o século das catástrofes, segundo alguns historiadores, os testemunhos tornaram-se um elemento crucial entre a nossa relação com os acontecimentos do nosso tempo. No entanto, seria um tanto ingênuo afirmar que mesmo as testemunhas são influenciadas pelo contexto histórico, político e social da sua época. E que atendem direta ou indiretamente aos anseios da sociedade num determinado momento.

Gagnebin (2000) também reflete sobre as diferentes linguagens utilizadas para a representação da catástrofe e do horror quando nos diz que: “Talvez seja essa

necessidade de elaboração que melhor explica por que a escrita literária continua sendo o veículo privilegiado de transmissão dessas experiências do horror, do mal, da morte anônima” (GAGNEBIN, 2000, p. 106).

Assim, se Nakazawa Keiji, por meio da narrativa autobiográfica, compartilha seu testemunho, não o faz apenas como uma forma de reordenação do caos interior, mas também como um alerta, para que Hiroshima e Nagazaki não voltem a acontecer, como testemunha. Adorno pontua a auto-reflexão crítica por meio da educação como forma de evitar a barbárie, pois aponta os desprovidos de consciência como culpados. Segundo Adorno (2000, p. 119), “a exigência que Auschwitz não se repita é a primeira para a educação”. Nessa perspectiva, a educação só teria sentido se dirigida a uma auto-reflexão crítica. Adorno dialoga com Nakazawa quando, em seu texto “Educação após Auschwitz”, faz uma analogia entre a bomba atômica e o campo de concentração de Auschwitz: “a invenção da bomba atômica, capaz de matar centenas de milhares literalmente de um só golpe, insere-se no mesmo histórico que o genocídio” (Adorno, 2000, p. 120-121). A reflexão de Adorno vai ao encontro do pensamento de Nakazawa Keiji quando acredita que por meio da evocação da memória e pela reflexão crítica pode-se prevenir que um novo holocausto nuclear e uma nova barbárie dos campos de concentração aconteçam. Ainda segundo Adorno (2000, p. 49), “o passado só estará plenamente elaborado no instante em que estiverem eliminadas as causas do que passou”. Nakazawa, nos momentos de fraqueza, busca no passado por meio da evocação da memória, a imagem e a palavra do pai como conforto e razões para justificar a sua existência.

Na narrativa de Nakazawa, Gen, a personagem central, sente-se na obrigação de escrever sobre os acontecimentos da catástrofe à qual sobreviveu e, de certa forma, fazer o papel do historiador. Mas tanto Nakazawa como a sua personagem Gen não são simplesmente historiadores; antes de tudo, Nakazawa é um sobrevivente que dá o seu testemunho. E este testemunho é um meio de transmissão da história. Podemos dizer ainda que é uma história traumática da Segunda Guerra Mundial, pois traz o holocausto, a bomba atômica e tantas outras atrocidades de guerra, e esse trauma histórico colocou em questão a neutralidade da escrita histórica, a escrita histórica passa a ser um trabalho transferencial, não há mais espaço para apenas a objetividade dos fatos. Cada geração se confronta de uma maneira diferente com a representação da história; e a memória passa a ser algo voltado para o futuro, uma memória que

possibilite a narração que converge para a problemática da memória e do esquecimento e para a impossibilidade de separação uma da outra.

A importância do testemunho também se evidencia em sua conexão e tensão com a memória, pois é a passagem da memória pessoal para as várias outras memórias, como nas dimensões cultural, social e política, que vai desembocar em uma questão maior – a questão de uma identidade nacional.

Contudo, não podemos deixar de salientar a diferença entre a experiência vivida e a experiência compartilhada. Sabemos que as narrativas de Ôe, Ibuse e, principalmente, de Nakazawa foram publicadas com uma grande distância entre a catástrofe da bomba atômica e a escrita sobre o fato. Foram necessários anos de elaboração para que os respectivos autores pudessem representar as suas experiências.

Lembremos que Nakazawa tinha apenas 6 anos de idade quando a explosão atômica aconteceu em Hiroshima. Isso significa que ele traz para o presente as reflexões da criança sobrevivente e passa, através dos anos, a elaborar, silenciosamente, seu discurso testemunhal, que emerge mais de vinte anos após a experiência traumática em um discurso direcionado também para as crianças. Avisar, falar do horror como forma de evitá-lo. É a libertação por meio do testemunho, servindo também para assegurar que o horror realmente aconteceu. É como dar à testemunha uma identidade, este conhecimento do horror passa a existir com o testemunho.

Sobre a questão da memória, Hartmann reflete da seguinte forma:

A memória, e especialmente a memória usada na narração, não é simplesmente um nascer póstumo da experiência, uma formação secundária: a experiência permite que aquilo a que chamamos de real penetre na consciência e na apresentação das palavras, para tornar-se algo mais do que só o trauma, seguido de um apagamento mental higiênico e, em uma última instância, ilusório. A memória, portanto, limita e possibilita ao mesmo tempo. Quando falamos de trauma, queremos dizer eventos ou estados sentimentais que ameaçam esse limite: extrema dor física ou psíquica, por exemplo, mas também prazer extremo (HARTMANN, 2000, p. 223).

A problemática da representação de um evento traumático e violento, então, se volta para a questão central, como aponta Hartmann (2000, p. 222): “não se a arte realista é possível (ela é), mas se a experiência é possível em que condições?”

Nas narrativas ou *emplotments* de Nakazawa, Ibuse e Ôe, podemos perceber que a relação entre cidade, destruição e aniquilamento humano, tanto psíquico como físico, de certa forma, contribuiu para a construção identitária dos que sofreram diretamente ou indiretamente com a bomba atômica de Hiroshima. Não podemos

negligenciar a subjetividade dos respectivos autores. Se tomarmos como verdadeiras as palavras de Truman Capote:

A humanidade individual do escritor, sua palavra ou gesto diante do mundo, tem que parecer quase como uma personagem que entra em contato com o leitor. Se a personalidade é vaga, ou confusa, ou meramente literária *ça ne va pas*. Faulkner, McCullers – eles projetam as suas personalidades imediatamente (CAPOTE, 2006, p. 53).

Assim sendo, podemos afirmar, então, que a forma e a subjetividade do autor possuem uma grande influência na possibilidade da experiência da recepção das representações do trauma.

Uma questão importante a se pontuar aqui neste trabalho é a relação dos autores com a cidade de Hiroshima. A cidade e as experiências vividas e representadas ao longo do tempo, a repetição da experiência traumática e a relação com as novas gerações, a política e a memória.

Em Nakazawa:

Gen Pés Descalços, o menino que tentava sobreviver ao caos da explosão atômica em Hiroshima.

Em Ôe:

Notas de Hiroshima, o diário que contava as suas experiências a partir da experiência dos outros com quem conversava na cidade de Hiroshima.

Em Ibuse:

Chuva negra, chuva negra que foi o efeito pós-bomba atômica onde houve uma chuva radioativa.

Ibuse e Nakazawa, que foram testemunhas oculares, utilizando-se de suas diferentes linguagens e formas, nos lembram, o tempo todo, dessa relação, fazendo referências tanto visuais como textuais à cidade, a lugares e a cenas em Hiroshima. Ôe se aproxima do evento violento e traumático que foi a bomba atômica por meio de suas impressões, observações e, principalmente, a partir da experiência do outro.

Mas o que significa, afinal, elaborar e representar o passado?

Para nos ajudar a compreender esse mecanismo, buscamos as reflexões de Jeanne Marie Gagnebin, que nos diz em seu livro *Lembrar, Escrever, Esquecer*:

Nos dias de hoje, quando os raros sobreviventes dos campos de concentração

nazistas morrem, um depois do outro, de morte dita natural, a injunção à lembrança assume uma conotação bastante diferente do trabalho de memória tal como se desenvolveu no fim da Segunda Guerra Mundial. Os sobreviventes, aqueles que ficaram e não se afogaram definitivamente, não conseguiram esquecer-se nem que o desejassem. É próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição. Assim seu primeiro esforço consistia em tentar dizer o indizível, numa tentativa de elaboração simbólica do trauma que lhes permitisse continuar a viver e, simultaneamente, numa atitude de testemunha de algo que não podia nem devia ser apagado da memória e da consciência da humanidade. Meio século depois, a situação mudou. Dito brutalmente: conseguimos muito bem, se quisermos, esquecermo-nos de Auschwitz. Aliás, dada a distância histórica e geográfica que separa o Brasil da Europa do pós-guerra, muitas pessoas entre nós nem precisam esquecer: simplesmente ignoram; ignoram por exemplo o que essa estranha palavra “Auschwitz” representa. E mesmo na velha Europa surge, muitas vezes, certa impaciência quando se insiste na rememoração da Shoah (sobretudo tendo em vista os conflitos presentes na Palestina) (GAGNEBIN, 2006, p. 97-98).

Se existem diferentes *emplotments* utilizados por seus autores na elaboração e representação, podemos então compartilhar do pensamento de Gagnebin a respeito das diferentes memórias e seus diferentes propósitos contidos nessas representações. Voltamos à questão da batalha por uma memória de guerra que, sabemos, nunca poderá ser única, já que houve experiências tão diversas com diferentes perspectivas, e aproximação e distanciamento também díspares.

Contudo, no caso das representações e memórias do evento violento de Hiroshima, mais especificamente no caso da narrativa de Nakazawa, que representa alguns eventos violentos não visíveis nas narrativas de Ibuse ou Ôe, podemos concluir que a memória de seus autores é tão seletiva quanto arbitrária e, assim, utilizada na construção de seus *emplotments*.

Vejamos nestas cenas da narrativa de Nakazawa:

Figura 29

Fonte: *Gen Pés Descalços*, v. 2, p. 181

Cena 1

Uuuhhh uuuhhhh [exclamação de dor e sofrimento].

[Enfermeiros atendendo os feridos em um hospital de campanha].

Cena 2

Doutor, por favor, veja os ferimentos de meu pai!

Aigo! Aigo!

Cena 3

É coreano?...

Estou esperando há cinco horas. Por favor, veja os ferimentos de meu pai. Por favor!

Cena 4

Não tenho tempo disponível para atender coreano!

Mas...mas..isto!...

Cena 5

Senhor Doutor, nós fomos trazidos à força para o Japão, em benefício do Japão. Trabalhamos nos campos de batalha, lutamos juntos, em benefício do Japão, trabalhamos juntos em resgates, atenda o meu pai, por favor!

Não enche! Cale a boca!!

Aqui, Nakazawa evidencia a questão coreana, assim como Ôe enfatiza em sua narrativa *Hiroshima Notes* a situação dos *hibakushas*, as vítimas dos efeitos da bomba atômica, a difícil e delicada problemática das minorias no Japão. No caso coreano as agressões sofridas pelos soldados japoneses durante o período da ocupação do Japão na Coreia e posteriormente a exploração e segregação em solo japonês. Vale ressaltar que, apenas Nakazawa mostra essa faceta sobre a situação dos coreanos no Japão pós bomba de Hiroshima.

Agora vejamos a sequência que mostra um estupro:

Figura 30

Fonte: *Gen Pés Descalços*, v. 4, p. 161

Cena 1

Kya! Pare, alguém socorrei!

Americano idiota, o que você vai fazer com a minha irmã, pare, pare...

Cala a boca! [em inglês: shut up, em katakana: sharappu!]

Cena 2

Irmã...

Kya! Pare!

Cena 3

[Árvores e algumas folhas sugerem movimento à cena].

Cena 4

[Pôr do sol sugere a passagem do tempo].

Cena 5

Hahahaha Ei, purizu [please]

Uuuuuuuuuuu

Cena 6

O soldado americano deixou dois enlatados e dinheiro por ter violentado minha mana.

Cena 7

Merda... merda...

“Príncipe americano” de merda!

Esta representação que Nakazawa faz, é de um relato feito a ele por uma amiga sobre o estupro que a irmã mais velha sofrera. Contudo vale pontuar aqui que normalmente damos muita importância na representação dentro do requadro, moldura ou ainda *frame*. Em uma narrativa deveríamos também observar o que não está na moldura, pois o autor está fazendo uma constante seleção do que deve ficar dentro e do que deve ficar de fora em sua narrativa. Mostrar o estupro de um americano contra uma garota japonesa denota haver um significado para muito além do que apenas mostrar a violência em si. Talvez compartilhasse com a amiga o mesmo sentimento de revolta e de certa forma sentiu-se invadido e violentado com a ocupação americana no território japonês após a guerra. De tantos outros episódios que o autor presenciou, porque este que foi apenas compartilhado com ele foi tão importante ao ponto de não poder ficar da sua seleção de cenas e conseqüentemente de fora de seu *emplotment*?

Retomemos a declaração de Nakazawa, que nos diz:

A série foi baseada em minha experiência pessoal sobre a bomba. As cenas de família, as personagens e vários episódios que aparecem em *Gen* são pessoas reais e eventos reais que eu vi, dos quais ouvi falar ou que eu mesmo vivenciei (Nakazawa, 2003, p. XIII).

Observemos mais atentamente as palavras que o autor usa nessa declaração: “Vi, ouvi e vivenciei”. Três verbos que sugerem uma ação direta, a partir não somente da experiência e memória do próprio autor, mas também da memória de outros. Pois tanto a sequência da discriminação contra a vítima coreana, assim como a sequência do estupro por um norte-americano foram narrativas que o autor compartilhou. Fica também evidente que Nakazawa traz relatos que não encontramos em outras narrativas sobre o evento da bomba atômica, como é o caso da narrativa de Ibuse e Ôe. Essa diferença do que insiste em ser lembrado por um autor e esquecido por outro nos remete à reflexão de Gagnebin sobre como escolhemos e selecionamos o que deve ser lembrado e a forma com que deve ser lembrado e representado, fazendo com que o *emplotment* de Nakazawa e as narrativas tanto de Ibuse como de Ôe acabem por se complementar. As várias experiências de guerras, com suas diferentes perspectivas, possibilitaram várias memórias que, somadas à subjetividade de seus autores, são únicas e, ao mesmo tempo, se completam entre si.

Se, para Nakazawa, o importante é falar e mostrar o horror, para que ele não se repita, para Adorno, segundo Gagnebin:

Adorno não afirma que devemos nos lembrar sempre de Auschwitz; ou seja, ele não defende incessantes comemorações. Não considero nuance irrisória de vocabulário o fato de que Adorno, em outros artigos já citados, fale muito mais de uma luta contra o esquecimento que atividades comemorativas, solenes e restauradoras, de “resgate”, como se fala tanto hoje. Se a luta é necessária, é porque não só a tendência em esquecer é forte, mas também a vontade, o desejo de esquecer. Há um esquecer natural, feliz, necessário à vida, dizia Nietzsche. Mas existem também outras formas de esquecimento, duvidosas: não saber, saber, mas não querer saber, fazer de conta que não sabe, denegar, recalcar (GAGNEBIN, 2006, p. 100-101).

Talvez isso denote mais uma das possíveis razões que levam à valorização de um *emplotment* em comparação a outros: no caso japonês, a tendência e o interesse em tentar apagar as agressões japonesas durante a Segunda Guerra Mundial contra a China e Coréia, tornando o Japão não apenas uma vítima, mas também um agressor. Afinal, o que queremos lembrar e o que queremos esquecer?

Gilberto Safra, em sua disciplina sobre a questão do real, pontua que toda

pessoa é originariamente um ser que interpreta e está em uma constante busca de sentidos, que não apenas responde a sentidos, mas que também constitui sentidos. O ser humano é pergunta que busca significado e uma comunidade de destino. Sendo assim, podemos dizer que a linguagem utilizada para a representação do real, nesse caso, as representações de Hiroshima, posiciona a experiência vivida. O real se impõe, então, como uma experiência originária que ocorre de uma maneira singular.

Em sua narrativa, Nakazawa representa o evento traumático da bomba atômica de uma forma que pode ser bastante perturbadora, uma vez que este autor representa a sua experiência do real, que lhe atravessa, com as características da repetição do trauma e com a intenção de mostrar o horror como forma de evitá-lo, tentando posicionar e aproximar o leitor o máximo possível das situações que ele próprio viveu ou presenciou. Contudo, sua tentativa de mostrar o real corre o risco de conseguir uma reação oposta, pois tal magnitude e excesso de imagens violentas podem causar o efeito do irreal, como Hartmann já pontuou, podendo causar reações adversas aos leitores. É importante ressaltar que cada geração, com o distanciamento histórico e os interesses políticos do momento, se relaciona de forma diferente com essa memória de guerra. A experiência de guerra gerou e gera naqueles que a vivenciaram, antes de qualquer coisa, um vínculo, um vínculo com algo, nesse caso a experiência com o real que se desvelou, mas que não se deixa apreender. E é a partir do poético, como Nakazawa com a linguagem do mangá, Ibuse e Ôe com a literatura, que o real se desvela.

Vejamos como Ôe, Ibuse e Nakazawa finalizam suas narrativas:

Em Ôe:

Even now, the impression of damage done to these lovely biennial plants, which grew in Hiroshima's irradiated soil, still haunts me. The original natural state of things, once damaged in this way, can never be fully recovered. If human blood and human cells are ever so damaged, it will be the beginning of the end of human race. Accordingly, once we gain a proper perception of this possibility of humanity going out of existence, then it is no longer optional for us to be comrades of the A-bomb victims, as Mr Kanai urges. Being their comrades become the only way we can remain true human beings, then we already have impressive models in Hiroshima people, such as Dr Shigeto, who have neither too little nor too much hope, who never surrender to any situation but courageously carry on with their day-to-day tasks (ÔE, 1996, p. 183).

Mesmo agora, a impressão dos danos causados a essas plantas bianuais encantadoras, que cresceram em solo irradiado em Hiroshima ainda me

assombra. O estado original natural das coisas, uma vez danificado dessa forma, nunca pode ser totalmente recuperado. Se o sangue humano e as células humanas fossem assim tão danificados, este será o fim da raça humana. Assim uma vez, percebamos a possibilidade de a raça humana deixar de existir, não é mais opcional então sermos companheiros das vítimas da bomba atômica, como nos apressa o senhor Kanai. Ser seus camaradas torna-se a única maneira de podermos permanecer verdadeiros humanos, então, nós temos modelos impressionantes em Hiroshima, como o Dr. Shigeto, que não tem pouca ou muita esperança, nunca se rende a qualquer situação, mas corajosamente continua suas tarefas do dia a dia (ÔE, 1996, p. 183, tradução nossa).

Vejamos agora em Ibuse:

Shigematsu looked up. "If a rainbow appears over those hills now, a miracle will happen" he prophesied to himself. "Let a rainbow appear not a white one, but one of many hues and Yasuko will be cured." So he told to himself, with his eyes on nearby hills, though he knew all the while it could never be come true (IBUSE, 1979, p. 300).

Shigematsu olhou para cima. "Se um arco-íris aparecer sobre as colinas agora uma milagre acontecerá", ele profetizou a si mesmo. "Que não apenas um arco-íris branco apareça, mas um de muitas nuances de cor e Yasuko será curada". Foi o que Então, ele disse para si mesmo com os olhos nas colinas próximas, embora soubesse o tempo todo que aquilo não se tornaria nunca realidade (IBUSE, 1979, p. 300, tradução nossa).

Agora vejamos em Nakazawa:

Figura 31

Fonte: *Gen Pés Descalços*, v. 10, p. 252

Cena 1

Adeus cidade de Hiroshima

Adeus montanhas de Hiroshima, Adeus rios de Hiroshima, Adeus habitantes de Hiroshima. Adeus eu estou indo sobre o céu azul de Hiroshima da terra de Hiroshima...É uma terra vasta viu?...

Cena 2

Eu vou desafiar o meu futuro!
 Vou me esforçar com todas as forças!
 Não vou ser derrotado!
 Não vou sobrar na derrota!

Cena 3

Boooooo [onomatopéia sugerindo barulho do trem].

Cena 4

Gataa gataa gataa gataa [onomatopéia sugerindo o som de pisar no trigo].

Trigo...estão pisando o trigo....

Cena 5

Gen,sabe?

O trigo, mesmo num inverno frio faz seus brotos aparecerem e mesmo sendo pisoteado muitas e muitas vezes, finca as suas raízes firme na grande terra, cresce ereto e faz nascer esplêndidas espigas.Você também seja como o trigo.

Figura 32

Fonte: *Gen Pés Descalços*, v. 10, p. 253

Cena 1

Mesmo sendo pisoteado, mesmo pisoteado, faça aparecer seus brotos, seja como trigo.

Cena 2

Eu entendi, pai.

Eu vou ser um grande trigo!

Cena 3

Não importa o quantos sofrimentos me assolem não
vou ser derrotado, mamata, mamata, vai ser a maior
mamata!!

Eu vou viver até o fim!

Vou viver e sobreviver!

Verá!

Cena 4

Boooooommmmmmmmm [onomatopéia sugerindo o
barulho do trem]

Figura 33

Fonte: *Gen Pés Descalços*, v. 10, p. 254

Cena 1

[Imagem dos pés de alguém que vê o trem partir].

Cena 2

O trem partindo

Booooooooo

[Fim do último volume, volume 10 da narrativa de Nakazawa Keiji].

As últimas cenas mostram, no caso de Ibuse e Ôe, uma postura diferente diante do futuro: a aceitação da morte, tanto da natureza como da vida humana. Em contraste, Nakazawa mostra ação a todo instante, a esperança, a eterna luta, um acreditar no futuro, uma narrativa imersa em várias temporalidades como o antes, o durante e o depois da bomba de Hiroshima. Um vai e vem nas memórias do sobrevivente e testemunha, suas inquietações e, principalmente, o crescimento da personagem principal, que no início é uma criança de 6 anos e termina como um adulto deixando a cidade natal para iniciar uma carreira de cartunista em Tóquio.

Começamos este trabalho como uma tentativa de compreender as representações de Hiroshima, partindo do princípio da dificuldade de apreender, da experiência do horror de viver essa experiência e representá-la. Muitos autores discutem a possibilidade da representação ou não do horror, contudo as experiências traumáticas continuam a ser representadas. A questão se move, então, para a possibilidade de como essa experiência com as representações do real se dão, já que partimos do princípio de que o real é passível de representação, e a nossa experiência com essas representações acontece.

Deve-se pontuar que, mesmo por trás de todas as representações, existe um aparato político, ideológico e social. Não existe neutralidade em uma representação, uma vez que quem representa algo vai deixar explícito, ou muitas vezes implícito, sua visão de mundo e suas escolhas ideológicas e políticas. Portanto, a presença de várias representações de um mesmo evento faz com que exista uma contribuição mútua para o entendimento do todo. As representações estão, a todo o momento, desafiando seu leitor, seja pela maneira com que ela se apresenta ou pela distância temporal da experiência em que ela se desvela.

Ao longo da história, o Japão foi e é marcado por grandes catástrofes e tragédias como terremotos, explosões atômicas e, mais recentemente, terremoto e tsunami, que geraram mais uma vez uma grande crise nuclear no Japão. Agora não mais Hiroshima ou Nagasaki mais sim Fukushima e arredores. É muito provável que daqui a algum tempo, assim como Ôe, Ibuse e Nakazawa, representações da catástrofe e do horror experienciados comecem a surgir no cenário cultural japonês com diferentes *emplotments*, narrativas e representações visuais. Assim voltamos ao discurso do professor Gilberto Safra, que, ao falar da representação do real, pontua que o ser humano é atravessado pela experiência com o real, é um ser metafísico que, através de uma cartografia de sentidos como podemos chamar também de idioma pessoal ou

semântica individual, interpreta, atribuindo sentidos e endereçando-os a uma comunidade de destino.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho pretendeu contribuir para uma discussão em torno das representações da catástrofe e do horror em Hiroshima dando ênfase a narrativa de Nakazawa Keiji *Gen Pés Descalços*.

A partir do percurso proposto inicialmente, fundamentando-se principalmente nas teorias de Hayden White sobre a construção do discurso histórico, Michel Pollak sobre a escrita da memória e seus embates políticos e ideológicos, Jeanne Marie Gagnebin sobre o ato de lembrar, escrever, esquecer e Geoffrey H. Hartman com suas reflexões sobre holocausto, testemunho, arte e trauma, pode-se concluir que mesmo muitos autores afirmarem a impossibilidade de representação do real catastrófico e horrível como “irrepresentável” ou “indizível”. Verificamos neste trabalho que estas experiências com o real e suas representações continuam existindo e sempre existirão. Isso confirma o fato de que a representação e experiência com o real é possível o que ficou evidente então é o deslocamento da problemática da possibilidade de representação do real para uma nova questão, a de que se a representação do real, como por exemplo o holocausto e bomba atômica, é possível torna-se, em fundamental elucidar em que condições ela ocorre.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Educação e Emancipação**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra: 2000.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo, 2008.

ARENDT, Hanna. **A condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

BAETENS, Jan. **The Graphic Novel**. Belgium: Leuven University Press, 2001.

BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia. **Memória e (res)sentimento**. Campinas: Unicamp, 2004.

CHEAH, Pheng. Crises of Money. **Positions: East Asia Cultures Critique**, v. 16. Number 1, 2008, p. 189-219.

FRIEDLANDER, Saul. **Probing the Limits of Representation**. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar Esquecer Escrever**. São Paulo: H34, 2006.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro Editora, 2006.

HOGAN, Michael J. **Hiroshima in History and Memory**. USA: Cambridge University Press, 2007.

IBUSE, Masuji. **Black Rain**. Tradução de John Bester. EUA: Kodansha International, 1979.

IWABUCHI, Koichi. **Recentering Globalization**. EUA: Duke University Press, 2002.

KORHONEN, Kuisma. **Tropes for the Past: Hayden White and the History/Literature Debate**. Rodopi: New York, NY, 2006.

KOYAMA, Masahiro. **Sensō Nihon Manga Ronsoushi**. Japan: Gendai Shokan, 2007.

LACAPRA, Dominick. **Representing the Holocaust**. USA: Cornell University Press, 1994.

LANG, Berel. **Holocaust Representation**. USA: The Johns Hopkins University Press, 2000.

LEVI, Primo. **É Isto Um Homem?** Tradução de Luigi Del Re. Editora Rocco: Rio de Janeiro, 1988.

MINEAR, Richard H. **Hiroshima Three Witnesses**. USA: Princeton University Press, 1990.

NAKAMURA, Hajime. **Ways of Thinking of Eastern Peoples**. USA: The University Press of Hawaii, 1978.

NAKAZAWA, Keiji. **Gen Pés Descalços: A Vida após a Bomba**. Tradução de Suara Bastos e José Maruoka. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

_____. **Gen Pés Descalços: O Dia Seguinte**. Tradução de Suara Bastos e José Maruoka. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

_____. **Gen Pés Descalços: O Recomeço**. Tradução de Suara Bastos e José Maruoka. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2003.

_____. **Gen Pés Descalços: Uma História de Hiroshima**. Tradução de Suara Bastos e José Maruoka. 5ª ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

_____. **Hadashi no Gen**. Japan: Chō Bunsha, 2007. v.1.

_____. **Hadashi no Gen**. Japan: Chō Bunsha, 2007. v.2.

_____. **Hadashi no Gen**. Japan: Chō Bunsha, 2007. v.3.

_____. **Hadashi no Gen**. Japan: Chō Bunsha, 2007. v.4.

_____. **Hadashi no Gen**. Japan: Chō Bunsha, 2007. v.5.

_____. **Hadashi no Gen**. Japan: Chō Bunsha, 2007. v.6.

_____. **Hadashi no Gen**. Japan: Chō Bunsha, 2007. v.7.

_____. **Hadashi no Gen**. Japan: Chō Bunsha, 2007. v.8.

_____. **Hadashi no Gen**. Japan: Chō Bunsha, 2007. v.9.

_____. **Hadashi no Gen**. Japan: Chō Bunsha, 2007. v.10.

NATSUME, Fusanosuke. **Manga to Sensō**. Japan: Kodansha Gendai Shinsho, 1997.

NAXARA, Márcia, BRESCIANI Stella. **Memória e (res) sentimento**. Edidora Unicamp, Campinas 2004.

ÔE, Kenzaburo. **Hiroshima Notes**. Tradução de David L. Swain e Toshi Yonezawa. New York: Grove Press, 1981.

POLLAK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. Estudos Históricos, Rio De Janeiro, vol.2, n3, 1989, p. 3-15.

_____. **Memória e Identidade Social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol 5, n 10, 1992, p.200-212.

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

RIBIERE, Mireille; BAETENS, Jan. **Time, Narrative & Fixed Image: Temps, Narration & Image Fixed**. Amsterdam: Rodopi, 2001.

ROTHBERG, Michael. **Traumatic Realism**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

SAFRA, Gilberto. **A Poética na Clínica Contemporânea**. Aparecida: Editoras Ideias & Letras, 2004.

SELIGMANN, Márcio; NESTRÓVSKI, Arthur. **Catástrofe e Representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **História Memória Literatura: O Testemunho Na Era Das Catástrofes**. Campinas: Editora Unicamp, 2006.

SLAVOJ, Žižek. **Bem-Vindo ao Deserto do Real**. Tradução de Paulo César Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2008.

SONTAG, Susan. **Against Interpretation and other Essays**. New York: Picador, 2001.

SONTAG, Susan. **Regarding the Pain of Others**. New York: Picador, 2003.

SUGIMOTO, Yoshio. **Japanese Society**. Hong Kong: Cambridge University Press, 1997.

THOMPSON, Willie. **Postmodernism and History**. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **Em Face do Extremo**. São Paulo: Papirus, 1995.

TREAT, John Whittier. **Writing Ground Zero**. EUA: The University of Chicago Press, 1995.

VARNUM, Robin; GIBBONS, Christina T. **The Language of Comics**. EUA: University Press of Mississippi, 2001.

WHITE, Hayden; WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. **Figural Realism**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999.

_____. **Meta-história:** a imaginação histórica do século XIX. Tradução de José Laurênio de Melo. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. **El contenido de la forma:** narrativa, discurso y representación histórica. Barcelona: Paidós, 1992.

WIESEL, Elie. **A Noite.** Tradução de Irene Ernest Dias. 3ª Ed: Ediouro: Rio de Janeiro, 2001.

WILLIS, Susan. **Evidências do Real.** São Paulo: Boitempo, 2008.

YONEYAMA, Lisa. **Hiroshima Traces.** USA: University of California Press, 1999.

YOSHIKI, Fukuma. **Sensō Taiken no Sengoshi:** Sedai, Kyōyō no Ideorogi. Japan: Chuokoron-Shinsha, 2009.