

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

ANTONIO AUGUSTO ZANONI

ENTRE A GUERRA, O PÓS-GUERRA E UM OUTSIDER:
As narrativas mnemônicas de mangás pós-Segunda Guerra
Mundial

Passo Fundo

2021

ANTONIO AUGUSTO ZANONI

ENTRE A GUERRA, O PÓS-GUERRA E UM OUTSIDER:
As narrativas mnemônicas de mangás pós-Segunda Guerra
Mundial

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial e final para a obtenção do grau de mestre em História sob a orientação da Profa. Dra. Ana Luiza Setti Reckziegel

Passo Fundo

2021

CIP – Catalogação na Publicação

Z33e Zandoni, Antonio Augusto
Entre a guerra, o pós-guerra e um outsider : as narrativas
mnemônicas de mangás pós-Segunda Guerra Mundial /
Antonio Augusto Zandoni. – 2021.
177 f. : il. ; 30 cm.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Luiza Setti Reckziegel.
Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de
Passo Fundo, 2021.

1. Japão - História - 1945-. 2. Histórias em quadrinhos.
3. Guerra Mundial, 1939-1945. 4. Memória coletiva.
I. Reckziegel, Ana Luiza Setti, orientadora. II. Título.

CDU: 952

Catálogo: Bibliotecário Luís Diego Dias de S. da Silva – CRB 10/2241

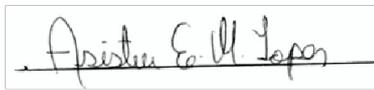
Antonio Augusto Zanoni

ENTRE A GUERRA, O PÓS-GUERRA E UM OUTSIDER:
As narrativas mnemônicas de mangás pós-Segunda Guerra
Mundial

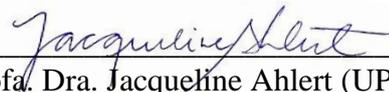
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial e final para a obtenção do grau de mestre em História sob a orientação da Profa. Dra. Ana Luiza Setti Reckziegel.

Aprovada em 13 de setembro de 2021.

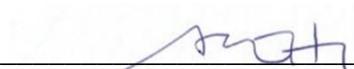
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Aristeu E. Machado Lopes (UFPEL)



Prof. Dra. Jacqueline Ahlert (UPF)



Prof. Dra. Ana Luiza Setti Reckziegel (UPF)

Dedico meu trabalho as duas pessoas mais incríveis que pude ter em minha vida:
Minha mãe, Rosimar Zanoni e a minha namorada de longa data, Kaliandra
Mattei. Meus eternos pilares que me mantêm firme e me fazem seguir em frente.

Os agradecimentos são muitos. Primeiramente, gostaria de agradecer a minha mãe por me dar todo o apoio familiar para seguir em frente, ouvir minhas ideias e sempre investir em mim. Obrigado por ser essa pessoa incrível, que sempre me dá forças para continuar seguindo em frente, não importando as dificuldades. Te amo!

Do mesmo modo, quero agradecer minha namorada, Kaliandra Mattei, sem a qual eu jamais poderia ter prosseguido a pesquisa. Mesmo quando seus estudos estavam em demasia, encontrava tempo para corrigir e me auxiliar nas normas e estruturas acadêmicas, debater comigo sobre meu tema, ou simplesmente me confortar quando a ansiedade parecia engolir o futuro. Por isso, para sempre te amarei.

Aos meus amigos, principalmente ao Macelo Rodrigues, por estarem sempre dispostos a me animar e me fazer rir nos encontros online para jogar, nos momentos em que o fardo do trabalho e dos estudos se faziam colossais. Obrigado a todos vocês por compartilharem seu tempo comigo e entenderem minhas ausências.

Também agradeço aos meus professores da Universidade de Passo Fundo, principalmente minha Orientadora prof^a Ana Luiza Setti Reckziegel que sempre esteve presente quando eu precisei, me deu apoio e me ajudou com palavras de gentileza. A você professora, espero poder retribuir seu carinho um dia.

A própria Universidade de Passo Fundo e a CAPES, pois me possibilitaram efetuar uma pesquisa séria, com respaldo acadêmico, pessoal e financeiro. Portanto, meu mais sincero obrigado por me ajudarem a conquistar tanto um sonho pessoal, quando a me tornar um ser humano apto a compartilhar conhecimento científico com outros sujeitos.

Por fim, agradeço a todos os outros que, por prevalência do esquecimento não citei, mas que contribuíram de alguma forma para que eu possa estar aqui agora, sentindo a satisfação de estar cooperando, nem que de forma singela, para com o conhecimento sobre a humanidade e a busca de um mundo mais habitável.

Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da
barbárie.

Walter Benjamin

Dizia um ditado russo, da época da antiga União Soviética, que o que resta da gente, quando a
gente se vai, são partes de nós mesmos na memória de quem nos quis bem.

Aurora F. Bernardini

Everything a historian writes should be a celebration of life, a hymn of praise to life. It should
come up from inside a man who knows all about that horror of the darkness when a man
returns to the dust from whence he came, a man who has looked into the heart of that great
darkness, but has both a tenderness for everyone, and yet, paradoxically, a melancholy, a
sadness, and a compassion. [Tudo o que um historiador escreve deve ser uma celebração da
vida, um hino de louvor à vida. Deve vir de dentro de um homem que sabe tudo sobre aquele
horror das trevas quando um homem retorna ao pó de onde veio, um homem que olhou para o
coração daquela grande escuridão, mas tem ternura por todos, e ainda, paradoxalmente, uma
melancolia, uma tristeza e uma compaixão].

Manning Clark

RESUMO

Não é de hoje que o mercado dos mangás se faz presente em grande parte dos países do mundo. No entanto, sua explosão mercadológica mundial é muito recente (cerca de 40 anos), e muito mais recente são os estudos que envolvem o mangá como objeto histórico. Para fins desse trabalho, não voltaremos aos mangás e suas estruturas antes da Segunda Guerra Mundial, mas ater-nos-emos na sua forma contemporânea. Assim sendo, pretende-se num primeiro momento, abordar aspectos da história do Japão que contribuam para a pesquisa. Posteriormente, observamos as aporias da memória em contato com nosso objeto de estudo. Em um terceiro momento, reapresentar análises e temas que ligam história, memória e mangá a partir de outras pesquisas, em grande medida ainda deslocadas dos estudos brasileiros sobre mangá. Por fim, busca-se analisar as narrativas produzidas por três autores de mangás, os quais experienciaram a guerra de formas distintas, sendo eles: Shigeru Mizuki, com os quatro volumes de *Showa* e o mangá *Marcha para a morte*; Yoshihiro Tatsumi, no mangá *Good-bye*; e George Takei, no mangá *They called us enemy*. Para tal, a pesquisa é realizada de modo a entender que as imagens são, assim como a linguagem escrita, narrativas que precisam ser entendidas no seu contexto. No nosso caso, quando falamos de narrativa, pensamos ao mesmo tempo a imagem em conjunto ao texto escrito. Em nosso contexto, tornou-se possível observar que os mangás são fontes históricas essenciais para pensar a história do Japão, já que são produzidos pelos mesmos agentes que experienciaram as diferentes faces da guerra. Ademais, entendeu-se a memória, a história e o trauma como conceitos-chaves para observar o Japão após a Segunda Guerra Mundial a partir da análise dos mangás estudados, já que os mesmos foram elaborados sob memórias traumáticas, as quais permanecem em forma de feridas mnemônicas. Como foi verificado, as narrativas mnemônicas encontradas nos mangás dos nossos autores não são na totalidade negativas e traumáticas. Observamos que, mesmo em momentos de dificuldades, o espírito humano foi capaz de encontrar alegria e conforto nas pequenas coisas, como no caso de Shigeru Mizuki, quando ele foi salvo e alimentado pelos nativos, ou ainda na narrativa de George Takei, que escutava histórias de seu pai com o intuito de preservar um ambiente agradável para seus filhos, mesmo que em circunstâncias complexas. Todavia, também pôde-se observar que os eventos causados pela Segunda Guerra Mundial e seus desdobramentos, nunca cessaram de atormentar as famílias que, de alguma forma, se encontraram envolvidas. Por fim, mesmo que de forma encoberta no mangá de Tatsumi, quanto explícita nos mangás de Takei e Mizuki, o fato da guerra ser um acúmulo de sofrimento que nunca cessa de se fazer presente no cotidiano daqueles que se envolveram, resultou na produção de narrativas que apelam ao leitor evitar a violência e o preconceito a qualquer custo.

Palavras-chave: Japão; mangá; memória; Segunda Guerra Mundial; trauma.

ABSTRACT

It is not new that the manga market is present in most countries around the world. However, its worldwide market explosion is very recent (about 40 years) and, much more recent are the studies that involve manga as a historical object. For the purposes of this work, we will not return to manga and its structures before World War II, but we will stick to its contemporary form. Therefore, it is intended, at first, to approach aspects of the history of Japan that contribute to the research. Later, we observe the memory aporias in contact with our object of study. In a third moment, to re-present analyzes and themes that link history, memory and manga from other researches, to a great extent still displaced from Brazilian studies on manga. Finally, it seeks to analyze the narratives produced by three manga authors, who experienced war in different ways, namely: Shigeru Mizuki, with the four volumes of *Showa* and the manga *Onward towards our noble deaths*; Yoshihiro Tatsumi, in the *Good-bye* manga; and George Takei, in the manga *They called us enemy*. To this end, the research is carried out in order to understand that images are, as well as written language, narratives that need to be understood in their context. In our case, when we talk about narrative, we think of the image together with the written text at the same time. In our context, it became possible to observe that manga are essential historical sources for thinking about the history of Japan, as they are produced by the same agents who experienced the different faces of war. Furthermore, memory, history and trauma were understood as key concepts to observe Japan after World War II from the analysis of the studied manga, as they were elaborated under traumatic memories, which remain in the form of wounds mnemonics. As noted, the mnemonic narratives found in our authors' manga are not entirely negative and traumatic. We observed that, even in times of difficulty, the human spirit was able to find joy and comfort in small things, as in the case of Shigeru Mizuki, when he was saved and nurtured by the natives, or even in the narrative of George Takei, who listened stories of his father, in order to preserve a pleasant environment for his children, even in complex circumstances. However, it could also be observed that the events caused by World War II and its aftermath, never ceased to torment the families that somehow found themselves involved. Finally, even if covertly in Tatsumi's manga, as it makes explicit in Takei and Mizuki's manga, the fact that war is an accumulation of suffering that never ceases to be present in the daily lives of those who got involved, resulted in the production of narratives that appeal to the reader to avoid violence and prejudice at any cost.

Keywords: Japan; manga; memory; Second World War; trauma.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – O avanço japonês em território chinês.....	42
Figura 2 – O Parque Memorial da Paz de Hiroshima.	44
Figura 3 – Soldados aguardam pelas “ <i>comfort women</i> ”.	72
Figura 4 – “Canção das Putas” pela ilha.	73
Figura 5 – “Canção das Putas”: sacrifício.	74
Figura 6 – “ <i>Comfort Women</i> ”: prazer antes da morte aos soldados.	75
Figura 7 – Desespero pelo prazer.	76
Figura 8 – Massacre de Nanjing.	78
Figura 9 – O final fictício do mangá Marcha para a morte.	82
Figura 10 – A “Canção das putas” – vítimas da guerra.	83
Figura 11 – A “morte” de Mizuki.	84
Figura 12 – Em busca de um sentido para a morte.	85
Figura 13 – Desenho-foto: a realidade detalhada.	86
Figura 14 – O esquecimento no campo de batalha.	87
Figura 15 – A dúvida dos oficiais.	88
Figura 16 – Restos humanos esquecidos.	89
Figura 17 – Meses antes do alistamento de Mizuki.	90
Figura 18 – Rat-man e Mizuki: em busca do sentido da vida.	91
Figura 19 – A leitura de obras filosóficas e da Bíblia por Mizuki.	92
Figura 20 – Fim da entrevista de Rat-man e Mizuki.	93
Figura 21 – Cotidiano do Japão em guerra.	95
Figura 22 – Culpado por estar vivo.	96
Figura 23 – A bomba atômica e seu poder de morte.	97
Figura 24 – A volta para casa e as maneira de lidar com o trauma.	98
Figura 25 – Legado da guerra do pacífico até a ascensão econômica.	100
Figura 26 – Os novos sujeitos criados pela guerra.	101

Figura 27 – O retorno a Rabaul.	107
Figura 28 – Mizuki, o Imperador e o pós-guerra.	108
Figura 29 – Morrer de fome.	109
Figura 30 – Os “anos dourados” de Mizuki chegam.	110
Figura 31 – O passado, a pobreza e o militarismo para Mizuki.	111
Figura 32 – Etos de coletividade.	112
Figura 33 – A derrota Japonesa no olhar de Mizuki.	113
Figura 34 – Japão como potência econômica.	114
Figura 35 – Riqueza econômica, falta de humanidade.	115
Figura 36 – O conceito de felicidade para Mizuki.	116
Figura 37 – Passado imutável.	117
Figura 38 – A constância da memória da guerra.	118
Figura 39 – A função da História e da Memória.	119
Figura 40 – O soldado-fotógrafo.	124
Figura 41 – O “filho” que “massageia” a mãe.	125
Figura 42 – A verdade por detrás da foto.	128
Figura 43 – Hell.....	129
Figura 44 – A vida no pós-guerra.	133
Figura 45 – Múltiplos sentimentos.	134
Figura 46 – Bêbada?.	136
Figura 47 – Feridas que continuam em aberto.	137
Figura 48 – Good-bye.	138
Figura 49 – A face da derrota.	139
Figura 50 – Lágrimas de uma mãe.	143
Figura 51 – O conceito de democracia inabalado pela experiência cruel.	146
Figura 52 – Dois mundos distintos: crianças e adultos.	148
Figura 53 – Entre brincadeira e repressão.	149

Figura 54 – Mapa das áreas de realocamento e outras informações.	150
Figura 55 – A máquina de costura.	151
Figura 56 – Um breve momento de tensão.	151
Figura 57 – Disrupção.	152
Figura 58 – O formulário legitimador da exclusão.	155
Figura 59 – A difícil escolha.	156
Figura 60 – Razões para ser um “no, no”.	157
Figura 61 – Jovem Takei e sua arrogância	160
Figura 62 – Japoneses-americanos presos: culpados por um crime não cometido.	161
Figura 63 – “Liberdade”.	163
Figura 64 – Repetições.	167

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. O JAPÃO, A SEGUNDA GUERRA E O MANGÁ COMO OBJETO HISTÓRICO....	23
2. IMAGEM, MEMÓRIA E MANGÁ.....	32
2.1 Imagem.....	32
2.2 Memória.....	34
2.3 O mangá entre memória e imagem.....	39
3. O MANGÁ NO PÓS-GUERRA: REVISÕES E ANÁLISES.....	49
4. OS MANGÁS DE MIZUKI, YOSHIHIRO E TAKEI: ENTRE A GUERRA, O PÓS-GUERRA E UM OUTSIDER.....	69
4.1 Os quatro volumes de Showa e Marcha para a morte, de Shigeru Mizuki.....	69
4.1.1 Showa: 1926 – 1939.....	77
4.1.2 Showa: 1939 – 1944.....	79
4.1.3 Showa: 1944 – 1953.....	94
4.1.4 Showa: 1953 – 1989.....	102
4.2 O mangá <i>God-bye</i> , de Yoshihiro Tatsumi.....	121
4.3 O mangá <i>They called us enemy</i> , de George Takei.....	140
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	168
REFERÊNCIAS.....	172

INTRODUÇÃO

O mangá é um objeto multifacetado. Sua construção paira entre história e memória, entre o individual e o coletivo, entre o sério e o lúdico, além de inúmeras outras esferas complexas possíveis de citar. Sua origem remonta ao século X, período Heian do Japão, no qual monges budistas, através de pinturas de animais, representavam as situações sociais do território japonês. As narrativas dos mangás tiveram pouca diversificação – ao contrário de sua estrutura física e estética – até o início do século XX, quando entraram em contato com os *comic books*¹ estadunidenses. Essas narrativas retrataram, até os primeiros anos do século XX, o cotidiano japonês e efetuaram críticas sociais das mais diversas, mas que em grande parte remontam as diferentes classes sociais presentes no Japão (LUYTEN, 2000; SCHODT, 1983).

Assim, a pesquisa que embasou essa dissertação analisou mangás das décadas de 1970 a 2010, que remontam narrativas da Segunda Guerra Mundial, memórias de sobreviventes ou narrativas sobre o acontecimento do pós-guerra. Desse modo, tem-se três objetivos na pesquisa aqui realizada: 1) Observar a partir de três autores de mangás que vivenciaram de maneiras distintas o período da Segunda Guerra Mundial, as narrativas mnemônicas que produziram a partir desse evento; 2) Pensar sobre a memória, a história e o trauma em torno do mangá; 3) Abordar aspectos da história do Japão que contribuam a pesquisa.

Se fazem presentes, como fontes principais de análise, o uso dos mangás *Showa: A History of Japan*, divididos em quatro volumes e *Marcha para a morte!* de Shigeru Mizuki, sobrevivente da Segunda Guerra e posteriormente, mangaká. O mangá *They called us enemy*, de George Takei que viveria em um campo de realocamento nos EUA durante o período da guerra. E ainda, *Good-Bye*, de Yoshihiro Tatsumi, que viveu sua infância durante o período da guerra, tendo 10 anos quando a mesma acabou.

Metodologicamente, penso que cada um de nossos mangás, senão cada assunto trabalhado daqui para frente, necessita um olhar distinto e que não pode ser generalizado, de modo que me aproprio da metáfora de Walter Benjamin da colcha de retalhos, isso é, minha narrativa toma forma a partir da junção de vários fragmentos (conceitos) que só adquirem determinado significado a partir do meu tecer. No entanto, é válido evidenciar que o trabalho também será analisado, no sentido das imagens, por meio de um olhar metodológico de Georges Didi-Huberman, que entende as imagens como montagens, indo ao encontro novamente a metáfora de Benjamin da colcha de retalhos. Nesse sentido, montagem é produzir uma narrativa que abarca as “complexidades do tempo”, auxiliando a própria imagem a sair “da

¹ *Comic books* são histórias em quadrinhos que tiveram sua produção iniciada nos EUA a partir do século XIX.

cadeia de estereótipos, clichês do olhar que impedem de ver muita coisa” (DIDI-HUBERMAN, 2017). Nesse sentido ainda, o trabalho ganha forma através dessa construção entre memória (passado) feita presente através de uma narrativa do mangaká (no presente) e da própria experiência que está posta no olhar de quem analisa essas narrativas.

Por meio das memórias presentes nos mangás, há a possibilidade de criar novas constelações, isto é, novos modos de ver a história, com a intenção de produzir uma narrativa histórica a contrapelo² dos eventos da Segunda Guerra Mundial, viabilizando a desconstrução de algumas narrativas pré-estabelecidas, como a indubitável honra, a ausência de medo, assim como, a constância da sociedade nipônica, ou seja, a propaganda externa de uma sociedade estruturada e organizada homogeneamente.

A criação de determinada narrativa imagética é um recorte da memória do seu criador, sendo assim, não apresenta uma verdade sobre o evento, mas um ponto de vista. O mangá é, para tal, uma das variadas lentes que se tornam possíveis observar os eventos catastróficos da Segunda Guerra Mundial no Japão, pois o passado não se manteve no passado, mas se faz presente pelos seus resquícios deixados na contemporaneidade.

Não podemos deixar de salientar que o mangá serve como ponto de ancoragem social, memória coletiva e criador de identidade nacional. No Japão, todas as classes sociais e faixas etárias consomem o mangá, direta ou indiretamente. Esse símbolo, que é o mangá, cria diversos novos signos no imaginário coletivo da sociedade japonesa. Quando se cria um mangá com a narrativa que demonstra os horrores e o sofrimento que a população passou durante o período de guerra, galvaniza-se um imaginário naquela população de tempos horrendos, que devem ser evitados. Trazer essas narrativas num objeto que tem o intuito de divertir – pelo menos em tese – é subverter sua função principal, ressignificar e ritualizar a memória da guerra e, portanto, evitar esquecer o trauma, deixando em constante interação com o presente, com a intenção de evadir novas situações semelhantes.

É preciso mencionar também que o mangá é um objeto de memória não só escrito, mas imagético também. Ao mesmo tempo em que produz uma mensagem escrita, produz um imaginário em cima de uma mensagem imagética que pode tanto completar a escrita quanto divergir dela. A realidade é então imajada (materializada) e imaginada por essas narrativas. A imagem expressa no mangá, assim como uma fotografia, é um recorte de um imaginário posto no material. Quando consideramos o mangá histórico, com suas narrativas das mais diversas,

² O conceito de efetuar uma história a contrapelo, proposta por Walter Benjamin diz respeito a efetuar uma história que vá contra as narrativas dadas como verdades, prontas e acabadas. É efetuar uma história do ponto de vista dos vencidos e não dos vencedores.

temos um documento passível de análise histórica, onde o pesquisador poderá encontrar fragmentos de memória-imagem que detêm narrativas mnemônicas únicas e que, apenas a partir de um entrecruzamento de fontes, poderá ser feita uma análise de intencionalidade da produção mimética (RICŒUR, 2018).

Produzir um mangá histórico de uma determinada narrativa, portanto, varia do ator produtor, de sua experiência com o evento, de como ele quer que o consumidor observe sua narrativa e também das próprias experiências do leitor quanto a narrativa apresentada. Em suma, as relações entre sujeito produtor e consumidor são das mais diversas, onde experiência e expectativa estão em jogo, assim como a disputa de imaginários, narrativas e ideologias. A memória por trás de cada mangá em relação a cada indivíduo – sua leitura, observação e entendimento da história – será singular, pois a subjetividade não permite o contrário.

Além do mais, o mangá se faz fonte primordial para os estudos da memória, pois ele possibilita dar voz aqueles que estão às margens da história. Por mais que sua publicação não se torne comercial, a produção em pequena escala, ou, até mesmo, de um único documento, retrata uma realidade excludente de temas difíceis, de traumas. Entender esse documento imagético é entender o que não se pode ser dito em palavras, é mostrar e dar legitimidade visual, ou ainda provar pelo “eu estive lá, eu vi, vivi, eu sei”. A imagem abre possibilidades ao não dito se fazer presente. Essas disputas entre memórias, narrativas, histórias e principalmente entre o “eu” e o “outro” histórico são fronteiras nas quais o mangá se faz presente não só como espectador, mas como próprio produtor desse novo espaço.

Um momento importante na produção japonesa de mangás foi quando o artista Katsushita Hokusai (1760-1849) passou a construir seus quadros com narrativas que não mais remontavam as gueixas, os samurais e os xoguns (a arte da elite como um todo), iniciando um movimento artístico que focava na classe urbana e do homem comum, na natureza fantástica e na personificação de animais. Foi principalmente através dos dois primeiros temas que as narrativas não somente artísticas, mas de outras esferas passaram a abordar essas temáticas também. Além do mais, fora através do contato com pinturas holandesas³, as quais serviam de embrulho para as mercadorias que chegavam da Europa, no período do Xogunato Tokugawa (1603-1868), que novas técnicas artísticas foram introduzidas no Japão (LUYTEN, 2000; SCHODT, 1983).

³ Esse contato acontecia na ilha artificialmente criada de Dejima, em Nagasaki, no período Edo (1603-1868). A ilha foi criada para que o Japão não deixasse de ter notícias do exterior, mas que ao mesmo tempo, ficasse isolado de influências que o governo nipônico não permitisse. Ainda, é importante mencionar que não somente os artistas japoneses utilizaram-se das obras ocidentais (principalmente holandesas), mas o movimento oposto também ocorreria, com Van Gogh e Monet produzindo obras com características ou símbolos tradicionalmente nipônicos.

Apesar dessas modificações na arte japonesa e no conceito de mangá cunhado por Hokusai, os mangás modernos são mais complexos, pois são criações narrativas de um momento em que o Japão está se inserindo em um contexto global, buscando seu lugar dentre as potências da época e, portanto, são fontes históricas imbuídas de outros signos que não estavam presentes nas produções anteriores. Sendo assim, pode-se observar com certa facilidade a diferença desse mangá do fim do século XIX e início do XX e o mangá pós-guerra, que consiste em nossa fonte principal de estudo (LUYTEN, 2000; GRAVETT, 2006; SCHODT, 1983).

Esse mangá moderno apresenta, principalmente no pós-guerra, temáticas que variam de heróis e ficção científica, a volta ao passado japonês e histórias reais do cotidiano japonês, passam por mangás de mulheres grávidas, homens subindo nos cargos da empresa onde trabalham, manuais escolares, além de uma gama ainda mais diversa de temáticas (LUYTEN, 2000; GRAVETT, 2006; SCHODT, 1983; ROSENBAUM, 2014). Nisso, adiciona-se a característica inerente dos mangás que está na ausência de um herói perfeito, longe dos defeitos humanos geralmente presentes nos quadrinhos *mainstream* “ocidentais”. O herói, ou melhor dizendo, o personagem principal dos mangás japoneses, buscam a associação com o humano em contrapartida do divino perfeito (BARBOSA, 2005).

Essa gama de narrativas e temáticas possíveis na sociedade japonesa é um modo de expressar coisas que no contato com outras pessoas, não é possível. Os mangás são uma válvula de escape para toda a pressão cotidiana, que através de suas leituras individuais, possibilitam o sujeito a exaurir a pressão do seu ser coletivo⁴ (NAGADO, 2005; REBLIN, 2008). Além do mais, o mangá possibilita que pessoas com gostos similares criem comunidades de discussão sobre esses gostos, viabilizando o surgimento de uma expressão coletiva e social de suas leituras e de seus pensamentos, a qual se mantém distante das regras do sujeito coletivo japonês⁵, estando restrita aos pequenos grupos, nos quais os indivíduos podem expressar-se abertamente, compartilhando seus anseios e desejos (LUYTEN, 2000; GRAVETT, 2006; SCHODT, 1983; ROSENBAUM, 2014).

Durante o período da Segunda Guerra Mundial, o mangá serviu como propaganda de guerra, inflando o nacionalismo nipônico e atacando os americanos através de narrativas depreciativas. Ao mesmo tempo, a sua produção foi reduzida a essas narrativas, pois, além da

⁴ Por ser coletivo, entende-se o sujeito quanto em relação a sociedade e suas funções na mesma. Em contraponto, temos o ser individual, que age de outra forma no seu íntimo, em relação a outros que considera próximo.

⁵ Mais do que no mundo “ocidental”, no Japão as regras sociais e o respeito para com os superiores são muito rígidos em determinados espaços – principalmente os coletivos. Assim, debater sobre temas que não são ligados ao ambiente de trabalho não encontram tanto espaço quanto no mundo “ocidental”.

necessidade de manter alta a moral de toda sociedade japonesa, havia poucos recursos para a sua produção, além de que a maioria dos *mangakás*⁶ da época, sendo homens, precisaram ir ao front de batalha (SCHODT, 1983; SATO, 2005). Assim, além de mangás voltados a própria propaganda de guerra, mangás ligados ao culto as tradições, como de samurais e de cunho familiar eram os gêneros permitidos a serem criados.

Logo após o fim da guerra, a destruição da maioria das cidades japonesas e a falta de recursos, surgiram os *kami-shibai* (teatros de papel), onde uma pessoa desenhava as histórias a mão, colocava-as em uma caixa e as moviam com a mão, formando assim uma história cena por cena – uma televisão primitiva – com sons. Esses teatros de papel eram levados em cima de bicicletas e tinham a intenção de entreter as crianças num cenário tão devastador como o do pós-guerra (LUYTEN, 2000; GRAVETT, 2006; SCHODT, 1983).

Além disso, as revistas de mangás do pós-guerra estavam desorganizadas. Em Osaka, cidade ao centro-sul do Japão, surge os *akai hon* (livros vermelhos), mangás com papel de baixa qualidade, onde a capa era vermelha, dando assim sua denominação. Apesar da má remuneração dada aos artistas desses mangás, eles tinham liberdade narrativa desde que não atacassem as forças de ocupação. Com esse contato maior entre japoneses e estadunidenses, as trocas culturais levaram a uma hibridização do mangá com os *comic books*, tanto que a estrutura dos quadrinhos japoneses se assemelhou muito a dos EUA (LUYTEN, 2000; GRAVETT, 2006; SCHODT, 1983).

Até 1950, era comum o empréstimo de mangás entre as pessoas, pois a baixa quantidade de papel e o pouco dinheiro na mão das pessoas impossibilitavam uma grande circulação de mangás por pessoa. Além do mais, essa conjuntura socioeconômica culminou no surgimento de um novo estilo de mangá, o *gekiga*, conhecido por serem desenhos realísticos dramáticos. Seu surgimento se deve à falta de incentivo e remuneração de revistas, além de suas temáticas que retratavam as dificuldades contemporâneas ao autor. É através desses *gekiga* que as primeiras temáticas sobre a Segunda Guerra Mundial se iniciam (LUYTEN, 2000; GRAVETT, 2006; SCHODT, 1983). Yoshihiro Tatsumi, um de nossos mangakás, vai ser conhecido no Japão como pai do estilo *gekiga*.

É também nessa época que o aparelho de televisão chega ao Japão, adicionando mais um concorrente aos mangás. Além disso, começa a haver uma preocupação de pais e professores em relação a que tipos de narrativas estão sendo consumidas pelos seus filhos. Há também nesse período, a divisão de mangás por sexo e idade. Com todos esses desafios, o

⁶ Autores de mangás.

mangá do pós-guerra teve sempre que buscar sua reestruturação e inovação para continuar a atrair o público. Sua produção sempre concorreu com as diversas mídias presentes, ideologias conservadoras e preconceitos (GRAVETT, 2006).

Com a ascensão econômica japonesa nos anos 1960, a população passa a abandonar o aluguel de mangás e os teatros de papel, começando a adquirir mangás para si, assim como aparelhos de televisão. Nos anos de 1970 e 1980, três temáticas novas surgem: os mangás eróticos, os informativos e os para mulheres adultas. Essas novas temáticas ganham força a partir da luta por direitos de grupos historicamente excluídos, além da ascensão do individualismo ocidental que influenciou o Japão no período. Tendo isso em consideração, as editoras veem um novo público consumidor surgir e buscam assim, produzir mangás que atendam seus desejos, ao mesmo tempo que constroem um imaginário do que determinado grupo deveria consumir. Nos anos de 1990, o mangá estava bem dividido em suas temáticas, narrativas, faixas etárias, etc., sendo que suas tiragens chegavam aos milhões. Mesmo com a chegada da crise econômica, as editoras se reinventam para continuar a sua produção em larga escala (GRAVETT, 2006). Na atualizada, tentar citar os estilos/gêneros de mangá se faz uma atividade deveras laboriosa e infrutífera, pois, como visto acima, suas narrativas são das mais variadas, passando por heróis e sujeitos comuns, até criaturas de ficção de um futuro inexistente a biografias históricas.

A exemplos anteriores, percebe-se que o mangá não é unicamente um objeto lúdico que têm como público-alvo as crianças. Sua potencialidade extrapola as barreiras do senso comum e do conservadorismo. É importante ter em mente que o mangá é uma expressão cultural nipônica e, portanto, de determinada identidade cultural. As relações que os mesmos criam entre leitor individual e sociedade são reveladoras de um imaginário tanto individual quanto coletivo. Além disso, se faz importante salientar a relação entre o mangá e seu leitor no âmbito sentimental, isto é, as narrativas presentes nos mangás são produtoras de novas identidades e experiências entre o sujeito e o mundo que o cerca (ROSENBAUM, 2014). Schodt (1983) ainda reforça que o mangá se tornou parte integral da cultura japonesa a partir de que, além da facilidade de leitura por parte das crianças, a leitura é mais rápida e os preços são mais acessíveis. Ainda, no que tange mais especificamente a contemporaneidade, a leitura pode ser feita também através de celulares e outros aparelhos eletrônicos, enquanto o indivíduo se desloca através dos meios de transporte coletivo, fazendo com que o consumo do mesmo não se restrinja a compra física do mangá.

Não obstante, é através do letramento cultural, isto é, é através de um aprendizado das linguagens que compõem uma cultura, a qual é distinta da pertencente ao sujeito em questão,

que as possibilidades de relação – sejam quais forem – entre o mesmo com o novo universo, se torna realizável. É através da relação entre os indivíduos que se pode formar um terceiro lugar, um *topos* individual hibridizado⁷, formador de novas possibilidades como novas narrativas, novos imaginários, novas relações sociais e novas culturas. Todos esses conceitos não são imutáveis. Se selecionarmos só o conceito cultural por exemplo, observamos que esse surge pelo repasse de signos dos ancestrais as gerações mais jovens, ao passo que esses colocam suas experiências sobre essa cultura ancestral, a modificando. Cultura é, portanto, sinônimo de mudança e dinamicidade (SAID, 2007; CANCLINI, 2015; PINHEIRO et al., 2012; AUESTAD e KINKO, 2005).

No caso dos mangás históricos⁸, suas narrativas possibilitam mostrar não só através da escrita, mas da potência da imagem, determinadas memórias e narrativas históricas sobre os mais diversos eventos. No presente trabalho, as narrativas vigentes sobre a Segunda Guerra Mundial são narrativas mnemônicas e históricas que buscam retratar os horrores da guerra, vivenciada por diferentes indivíduos, e que, de alguma forma, estão ligados ao evento, de modo que buscam produzir, cada qual a sua maneira, relatos que façam a ponte entre passado e presente. Nesse sentido, a escolha de Shigeru Mizuki, Yoshihiro Tatsumi e George Takei não foi feita de forma banal. Shigeru foi um soldado do exército japonês que lutou no teatro de guerra do Pacífico, vivenciou os horrores da guerra, de perder amigos e de ser tratado como empecilho pelos seus superiores. Tatsumi que tinha dez anos em 1945, vai crescer em um Japão caótico, fraturado pela guerra e modificado pela cultura ocidental, onde muito do que ele tinha aprendido em seus anos de escola e de convívio forte com as tradições nipônicas não mais vão ser aplicados na prática. Takei e muitos outros indivíduos serão tratados como *outsiders* – pessoas de fora – por questões linguísticas, culturais e, principalmente, por se aparentarem com o inimigo.

Guimarães (2012) exprime que “ver o outro como exótico não necessariamente significa entendê-lo como histórico, parece mesmo uma das formas de condená-lo a não ser submetido ao crivo crítico e interrogativo da história” (p. 92), isto é, não é porque sabemos

⁷ Quando me refiro a *topos* individual hibridizado, quero dizer um lugar individual no próprio ser, no que ele entende a si como, de fato, um indivíduo, mas ao mesmo tempo, um *topos* que pode vir a ser híbrido, quando esse ser individual se entende como sujeito coletivo, tanto com empatia ou aversão ao “outro”. Assim, ao mesmo tempo que ele se concebe e tem a consciência de ser um ser individual, ele se entende quanto sujeito produzido a partir das hibridizações produzidas ao longo da história.

⁸ Defino mangás históricos como mangás que de algum modo se baseiam em eventos que ocorreram ao longo da história ou personagens e figuras marcantes. De fato, é complexo pensar e definir o “mangá histórico” pois como veremos, essa produção pop está presa apenas pelas correntes do pensamento do próprio autor, isso é, nada impede de um mangaká construir uma história de amor entre dois operários durante o século XVIII da Inglaterra, durante a Revolução Industrial, assim como produções sobre os Reinos Combatentes da China, por volta de 2500 anos antes do presente.

superficialmente sobre os eventos ocorridos que entendemos, pelo menos em parte, os horrores do mesmo. É através da ligação dos conceitos de memória, história e imagem com o mangá, que podemos buscar algumas das narrativas difíceis do passado.

A pesquisa histórica através de objetos de memória é assim relevante, pois, como diz Marc Ferro (1992), não importa a fonte, mas sim a maneira como o historiador trabalha com ela, pois é de comum conhecimento que o registro ali presente, mais do que um retrato do trabalho por si só, é um registro de quem o fez. A questão não é ser e ter uma memória verdadeira nos mangás, mas a do porquê dessas narrativas estarem presentes desse ou daquele modo. Ao mesmo tempo, é imprescindível estar atento para verificar, no tempo presente, as continuidades e as rupturas entre os diferentes discursos de memória. O mangá é um campo de disputa ainda aberto, onde diferentes forças atuam para sua modelagem.

Indo além, tem-se relevante a importância da imagem perante a escrita dessa fonte histórica, pois frequentemente a parte ilustrada suplanta a parte escrita e chega mesmo a suprimi-la (SUZUKI, 1987, p. 93). As imagens e fontes históricas dadas como tal se fazem mais relevantes quando presentes interações pictográficas, adicionando novos sentidos, dando novas cores as imagens mentais formadas a partir da palavra escrita de determinado evento. A sociedade contemporânea é bombardeada diariamente por milhares de imagens nas redes sociais, nos livros e em jogos, logo pensar no mangá é, nesse sentido, pensar nessa interação de fronteiras conceituais, isto é, imagem x narrativa x memória x economia x cultura.

Não obstante, precisa-se ter em mente que o conceito de representação imagética, isto é, representar algo através da imagem, na verdade é uma produção discursiva. A tentativa de representar o passado no presente – tornar presente o que estava ausente – se acaba em si mesmo. Essa similitude⁹ entre uma imagem do passado pelo presente nos diz mais do próprio presente do que da época representada. Assim, penso que a imagem de um fato histórico no mangá deve ser vista como meio de trazer à tona as similitudes produzidas pelos mangakás (HALL, 2016).

No entanto, é preciso considerar as especificidades do seguinte trabalho para entender algumas partes e escolhas do mesmo. Em primeiro lugar, a introdução do mangá de forma mais substancial no “ocidente” ocorreu apenas com a pesquisa de Frederik L. Schodt em 1983, no seu livro *Mangá! Mangá! The World of Japanese Comics*, pesquisa na qual o autor buscou explicar o que é mangá e o seu entendimento pelas editoras ocidentais, isto é, como vender esse produto ao mesmo tempo similar e distinto dos *comic-books*. O grande avanço comercial dos

⁹ Entendida aqui como uma fabricação pensada das coisas.

mangás também se dá concomitante a explosão de animês nas televisões nos anos de 1990. Sendo assim, as pesquisas sobre essa temática são muitos recentes e, em grande parte, voltam-se a linguagem ou a historicidade, tendo poucos estudos do mangá como objeto historiográfico.

Todavia, nesse ínterim, podemos citar alguns trabalhos que baseiam as pesquisas que vem se produzindo no âmbito dos mangás, como no caso de Sonia Bibe Luyten (2000) no livro *Mangá: o poder dos quadrinhos japoneses*, Paul Gravett (2006) no livro *Mangá: como o Japão reinventou os quadrinhos*, o próprio Schodt na obra anteriormente citada e Alfons Moliné (2006), a partir da sua obra *O grande livro dos mangás*, que têm seus trabalhos voltados para o surgimento desse fenômeno cultural, suas possibilidades e dificuldades, entre outros temas. Não obstante, para um estudo mais aprofundado de temáticas que envolvem o mangá, Roman Rosenbaum (2013) organizou um livro denominado *Manga and the Representation of Japanese History* contendo uma série de artigos que tratam o mangá como fonte visual de extrema potencialidade, trabalhando com memória, crítica a conflitos e a representação da história. Além disso Rosembaum e Tasuko Claremon (2011) no livro *Legacies of the Asia-Pacific War* discorrem acerca da geração *Yakeato*, ou seja, da geração que era criança ou adolescente no período da Segunda Guerra Mundial.

Não menos importante, é ressaltar os estudos de âmbito nacional produzidos pelos mais diversos estudantes de diferentes modalidades e cursos pelas instituições de pesquisa, que somam um já incontável número de artigos e livros que tratam de cultura pop, *soft power*, quadrinhos e mangás, os quais auxiliam na produção de narrativas sobre os mangás. Nesse sentido, ainda se ressaltam os importantes trabalhos efetuados pelos mais diversos autores, em grande parte japoneses ou descendentes dos mesmos na revista de Estudos Japoneses da USP, que, desde 1979, busca abarcar as mais diversas temáticas referente a cultura e linguagem japonesa.

Torna-se também importante ressaltar a grande produção que temos sobre história japonesa, citando aqui apenas alguns como os livros *O Japão como Primeira Potência*, de Ezra F. Vogel (1982), *Um Retrato do Japão*, de Osvaldo Peralva (1990), *Japão: A outra face do milagre*, de Kamata Satoshi (1985), *O Abraço do Samurai: O desafio japonês*, de Dominique Nora (1992), *Desenvolvimento Econômico do Japão Moderno*, de Takafusa Nakamura (1985), *Os Japoneses*, de Célia Sakurai (2014), *A History of Japan: From stone age to superpower*, de Kenneth G. Henshall (2004) e *The Japanese Today: Change and Continuity*, de Edwin O. Reischauer e Marius B. Jensen (1995), que abarcam as mais diversas temáticas sobre o Japão, através das fontes mais clássicas, como os textos oficiais do governo japonês e dados econômicos, a fontes orais e imagéticas. Ainda, é importante ressaltar alguns trabalhos que

tangem o âmbito da memória, como *História e Memória*, de Jacques Le Goff (2013), *A memória, a história, o esquecimento* de Paul Ricoeur (2007), *Passado e presente em interfaces: introdução a uma análise sócio-histórica da memória*, de João Carlos Tedesco (2011), assim como os estudos de Néstor García Canclini (2015) no seu livro *Culturas Híbridas*.

Dessa forma, o presente trabalho organiza-se em quatro capítulos. O primeiro capítulo irá abordar a Segunda Guerra Mundial, o mangá como objeto histórico e como esse tipo de arte está inserido nesse contexto. Já no segundo capítulo, serão abordadas as questões de imagem e memória, duas esferas essenciais para entender o mangá, do mesmo modo que ambas interagem de modo a criar diferentes narrativas históricas, as quais se diferenciam das narrativas oficiais da história nipônica. O terceiro capítulo é composto por uma revisão bibliográfica de autores que já trabalharam alguns outros mangás. O quarto e último capítulo apresentam as minhas análises perante os sete mangás, de modo a aproximar as pesquisas dos autores do capítulo três com a efetuada por mim.

Esmiuçando os mangás que pretendo analisar, cinco deles são de Shigeru Mizuki (nascido Shigeru Mura), isto é, os quatro volumes da obra *Showa* (2013-2015) que vão de 1926 a 1989, além do mangá *Marcha para a morte* (2018) do mesmo autor. Temos também o mangá *Good-bye* (2012) de Yoshihiro Tatsumi e, por fim, o mangá *They called us enemy* (2019) de George Takei. É importante ressaltar que apesar da maioria das atuais versões das obras serem recentes, os mangás *Showa* e *Good-bye* foram originalmente criados em um outro período, quer dizer, a obra *Showa* foi produzida entre 1988 e 1989, enquanto o mangá *Marcha para a morte* foi originalmente produzido em 1973. Já o mangá *Good-bye* foi elaborado entre 1971 e 1972. O único mangá que de fato tem sua publicação mais atual é o de Takei. No entanto, esse fato nos ajuda a refletir acerca da necessidade ainda atual de um trabalho da memória para com esses eventos, pois eles continuam a assombrar o presente.

1. O JAPÃO, A SEGUNDA GUERRA E O MANGÁ COMO OBJETO HISTÓRICO

Podemos iniciar a discussão sobre algumas características comuns que compõem a sociedade nipônica, como no caso pela figura do Imperador e sua função no imaginário¹⁰ nipônico. A dinastia mais antiga do planeta supõe ser descendente da divindade Amaterasu e, portanto, sua presença na terra é tanto política quanto divina (HENSHALL, 2004). Não havia contato com o povo, seja em imagens, voz ou aparições. Esse é um dos motivos de quando o Imperador Hirohito, ao fim da guerra, transmite sua voz pelo rádio toda a experiência da sociedade japonesa colapsa, sucumbindo suas bases abrindo espaço para nada mais do que incerteza (SAKURAI, 2014). A mensagem passada era de derrota, pela voz do Imperador, após muito ser sacrificado e exigido do povo, e também após ataques monstruosos com armas nunca antes vistas. A totalidade da experiência de vida disso tudo, somado a aspectos de nosso tempo e espaço, tornam praticamente impossíveis um entendimento mesmo que parcial do real efeito do evento no mundo japonês (SAKURAI, 2014, p. 194).

Outro ponto importante a ser abordado, e que contribui para o entendimento do pensamento nipônico, é a habilidade da sociedade japonesa num todo de criarem um intermédio entre tradição e inovação. Desde a criação do seu alfabeto até a atualidade, a sociedade japonesa como um todo tem se desenvolvido através de constante absorção de conhecimento alheio (SAKURAI, 2014; HENSHALL, 2004). Todavia, sua adaptabilidade possibilita que esses conhecimentos transitem entre o novo e o tradicional, dando um ar de pertencimento interno (BARBOSA, 1999, p. 41). Não obstante, essa alteridade entre antigo e novo não se estende unicamente a conhecimentos ou produções palpáveis, mas se estende também a própria estrutura da sociedade. Os samurais de outrora foram ligados aos soldados da Segunda Guerra Mundial em uma narrativa de enaltecimento nacional e, não obstante, também são ligados aos empresários implacáveis que buscam o engrandecimento econômico japonês (REISCHAUER e JANSEN, 1995, p. 173).

Não se pode deixar de mencionar que a própria concepção de tempo japonês foi alterada pela Segunda Guerra Mundial e, sendo assim, repercutiu na sociedade de forma incisiva. A vida da sociedade japonesa da década de 1920 para a de 1930 já sofrera grandes alterações. Se

¹⁰ Penso o imaginário como um conjunto de símbolos que vão possibilitar a comunicação dos indivíduos com o mundo. Todavia, o imaginário não está pronto e finalizado, pois esse é construído a partir das experiências históricas dos sujeitos, que estão cotidianamente adquirindo novos signos e resignificando os já adquiridos. De forma simples, ao falarmos de imaginário nipônico em torno do Imperador, estamos movimentando todo o arcabouço simbólico que legitima o Imperador tanto quanto chefe político, “religioso” e militar, quanto figura que serve de ponto de ancoragem histórico e central para a produção do nacionalismo japonês.

compararmos a diferença de entender o mundo de apenas uma geração, daqueles que viveram sua vida adulta no pré-guerra e aqueles do pós-guerra, compreendendo as décadas de 1960 para frente, marca uma quebra de realidade e de expectativa singular. Foram frequentes as reclamações contínuas dos pais que vivenciaram a guerra e seus filhos que desfrutaram do crescimento econômico desenfreado do seu país, principalmente no que tangia a perda de virtude (REISCHAUER e JANSEN, 1995, p. 126-7). Benjamin ilustra bem essa situação quando diz que

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano (BENJAMIN, 1985).

E mesmo a sociedade japonesa, frequentemente retratada como um todo constante, uniforme e homogêneo e que trabalha em prol ao bem comum, exprime uma outra realidade quando é explorada a dualidade entre indivíduo e sociedade (CLOS e CUAU, 1971). O papel do indivíduo também tem grande importância, principalmente no que tange as gerações do pós-guerra e o contato delas com as influências externas. Mesmo assim, no *modus vivendi* nipônico, ainda se tem que o indivíduo existe em função da sociedade (IZUMI, 1985, p. 51).

De qualquer modo, quando falamos das relações de “eu” e o “outro”, no que tange o Japão, a forma mais adequada seria “nós” e “eles”. A sociedade japonesa entende a si mesmo como um mecanismo onde todos são essenciais para que essa “máquina” continue a funcionar de forma adequada. Para tal empreitada, foi e ainda é necessário um contínuo desenvolvimento e melhoramento das mais diversas partes que compõem a sociedade (REISCHAUER e JANSEN, 1995, p. 398 e 402).

Esse amálgama de características da sociedade nipônica, somados às narrativas ultranacionalistas¹¹ que tinham a intenção de efetuar uma ruptura com as “más influências” do ocidente, de suas ideologias, de seu poder sobre a Ásia, além de um preconceito racial contra os “amarelos”, deu espaço para que o militarismo tomasse posse da esfera política japonesa e,

¹¹ Para exemplificarmos, basta recorrermos aos mangás de Shigeru Mizukim no qual em detrimento do Grande Terremoto de Kanto de 1923, a quebra da bolsa de 1929 e diversos incidentes envolvendo a China, que, para citar apenas um caso, capturou um espião japonês em seu território e o executou. Essas ações deram possibilidade de legitimar que políticos e líderes japoneses influentes colocassem a culpa em diferentes inimigos, isso é, mesmo que o terremoto tenha sido natural, por causa da quebra da bolsa de Nova York em 1929, a recuperação nipônica atrasou, e muitas pessoas sofreram com isso, ao passo que a China já vinha sendo um estorvo a muito tempo de acordo com o pensamento de grande parte dos japoneses no período. Assim, a partir das tensões que vinham ocorrendo no mundo e principalmente no extremo-oriental, os líderes japoneses precisaram apenas criar narrativas para induzir a população em geral a defender a expansão nipônica, a invasão a China e a “libertação do ocidente”.

portanto, do poder de narrativa oficial que a sociedade não iria se rebelar. Mais uma vez, o Imperador foi usado como espécie de fantoche (REISCHAUER e JENSEN, 1995) – teatralizando o passado – para legitimar as ações militares daqueles que tinham maior poder bélico, assim como no período dos samurais, apesar de que ainda hoje não se sabe a real influência do Imperador para com a guerra. Além disso, os *zaibatsus* (grupos de empresas poderosas) dominavam o cenário do pré-guerra, efetuando pressões na sociedade de acordo com seus interesses e legitimando-os através de uma falsa autorização imperial (SAKURAI, 2014, p. 174-175).

Indo além, políticas e discursos racistas que tratavam os extremo-orientais como inferiores, o fechamento da entrada de japoneses em território norte-americano, imposições bélicas desfavoráveis aos japoneses (deveriam ter um número menor de navios que as potências ocidentais por exemplo) também formaram papel essencial na narrativa ultranacionalista de busca de espaço vital e igualdade para com o ocidente.

Assim como o destino manifesto estadunidense, os japoneses acreditavam na sua missão de libertação da Ásia das garras “ocidentais”, assim como obter território para exploração de recursos (SAKURAI, 2014, p. 176). Não obstante, até mesmo a esquerda considerava necessário o domínio da Manchúria, com fins de exercer suas ideologias quando o colapso ultranacionalista ocorresse em território nipônico (SAKURAI, 2014, p. 178).

No entanto, o foco principal da dissertação envolve a questão da memória das experiências da Segunda Guerra Mundial para a posterioridade. No dia 6 de agosto de 1945, a bomba atômica sobre Hiroshima foi lançada, com a morte de 70 a 80 mil pessoas instantaneamente. No dia 9 do mesmo mês, outra foi lançada sobre Nagasaki, com 35 a 40 mil mortos instantâneos e 40 mil feridos. Somando a isso, temos os efeitos da radiação que até hoje continuam a ser estudados sob os corpos dos que sobreviveram à catástrofe. O fim da guerra se dá definitivamente no dia 14 de agosto de 1945 com o discurso do Imperador. As mortes chegaram em 300 mil em Hiroshima e 150 mil, contando com os feridos, em Nagasaki, além de sobreviventes com sequelas físicas e mentais; o estigma das bombas continua a atormentar esses sujeitos até hoje (SAKURAI, 2014, p. 194).

O período de ocupação aliada no Japão foi marcado pela presença sumariamente estadunidense, com a intenção de formação de um aliado econômico tanto para conflitos já instaurados – relações entre EUA e URSS – como para questões posteriores. A força bélica nipônica foi desmantelada, mantendo apenas uma força de autodefesa, em conjunto ao exército ocupante. Se faz mister ressaltar que a ausência de grandes gastos com forças militares foi um dos fatores econômicos mais importantes para a recuperação japonesa.

Além disso,

os líderes e todos os que haviam praticado crueldades contra os prisioneiros inimigos deveriam ser tratados e julgados como criminosos de guerra, desacreditados e finalmente apagados da memória coletiva. Era uma forma de evitar qualquer tentativa de reação (SAKURAI, 2014, p. 197).

Sob as forças de ocupação, a narrativa estadunidense se propôs a direcionar a responsabilidade das bombas de Hiroshima e Nagasaki aos oficiais japoneses, assim desviando sua culpa perante o atentado e ganhando simpatia popular (SAKURAI, 2014). A memória japonesa das atrocidades cometidas pelos seus aos outros povos asiáticos foi em grande medida bloqueada, pois o estigma de suas ações era de grande peso.

Mas uma ação necessária para a eficiente ocupação era a renovação na cultura nipônica. Para Sakurai (2014) grande parte dos professores foram treinados com uma mentalidade nacionalista, e esse era o discurso proferido aos estudantes. As forças de ocupação, além da reestruturação física das instituições, tinham que lidar com a reformulação das mentalidades. Para tal, todo material didático foi substituído, os valores comunitários foram gradualmente sendo redirecionados para os individuais, novas universidades surgiram e acirrando a competição por uma vaga nas mesmas. Além do mais, a autora ainda afirma que nos espaços culturais, produções norte-americanas eram levadas ao público, mostrando o sucesso de seu espírito, isso é individualismo, amor romântico, direito de justiça tipo ocidental e com valores universais. As produções estavam em desacordo com esses valores eram censuradas ou proibidas (p. 202). A aparente liberdade de imprensa proposta pelo general MacArthur, líder das forças ocupantes aliadas no Japão, foi de fato uma liberdade velada.

Com as políticas econômicas de recuperação dos EUA implantadas no Japão, em conjunto a um espírito de trabalho coletivo japonês somando ainda com a Guerra da Coreia no início dos anos 1950, o Japão pode em pouco tempo se reestruturar nos diversos aspectos que compõem uma sociedade (SAKURAI 2014; REISCHAUER e JENSEN, 1995; NAKAMURA, 1985; NORA, 1992; SATOSHI, 1982; PERALVA, 1990; VOGEL, 1982).

Não obstante, é importante salientar os valores sociais¹² que os estadunidenses buscaram

¹² Para entender mais detalhadamente as relações sociais entre a sociedade japonesa, ver: 1) KIKUCHI, Wataru. Papéis sociais e a dinâmica da relação interpessoal na sociedade japonesa. **Estudos Japoneses**, [S.l.], n. 25, p. 81-96, 31 dez. 1969. Universidade de Sao Paulo, Agencia USP de Gestao da Informacao Academica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2447-7125.v0i25p81-96.2>) BARBOSA, Elvino José. Os valores sociais na recuperação econômica do Japão após a segunda guerra mundial. **Estudos Japoneses**, [S.l.], v. 17, p. 27-41, 31 dez. 1969. Universidade de Sao Paulo, Agencia USP de Gestao da Informacao Academica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2447-7125.v17i0p27-41.3>) KIKUCHI, Wataru. Sociedade japonesa: base estrutural das relações sociais. **Estudos Japoneses**, [S.l.], n. 24, p. 107-124, 31 dez. 1969. Universidade de Sao

entender perante a sociedade japonesa, advindos de pesquisas iniciais de Ruth Benedict (2009) em *o Crisântemo e a Espada*, que, em suma, resume os valores nipônicos através do respeito ao outro, ao superior, ao mais velho e à hierarquia. Esses valores se fizeram primordiais para que a recuperação econômica tenha tido tanto sucesso.

Durkheim (1972) afirma que

a sociedade precede o indivíduo e sobre ele exerce coerção, no sentido de impor as atitudes e as condutas devidas. Ele afirma haver ‘maneiras de agir, de pensar e de sentir que apresentam a propriedade marcante de existir fora das consciências individuais[...]. Esses tipos de conduta ou de pensamento não são apenas exteriores ao indivíduo, são também dotados de um poder imperativo e coercitivo, em virtude do qual se lhe impõe, quer queira, quer não’ (apud. KIKUCHI, 2004, p. 109).

As antigas tradições japonesas ainda presentes tanto na memória quanto no presente palpável dividiam o espaço com as novidades contemporâneas. O *ethos* japonês milenar¹³ precisou ser reestruturado em pouquíssimo tempo para suprir as necessidades e desejos de seus vencedores. Mas, como em outros tempos, a sociedade japonesa como um todo soube adaptar esse novo modo de ser ao seu antigo, formando uma identidade japonesa contemporânea, com influências claras ocidentais, mas jamais perdendo a essência nipônica. De fato, essa transição afetou mais aqueles de gerações prévias a guerra do que as posteriores. Contudo, considerando que cada sujeito expressa sua subjetividade de forma distinta, afirmar que as mudanças ocorridas no Japão do pós-guerra tiveram um lugar de negatividade no imaginário das gerações mais antigas é afirmar a imutabilidade do ser humano (IZUMI, 1985; KIKUCHI, 2003, 2004; YAMAGUCHI, 1996; BARBOSA, 1997, 1999; HIRATA, 1987, 1997).

Já em 1964, com os Jogos Olímpicos realizados em Tóquio, pode-se ver o novo cenário japonês construído para a participação global e não mais isolacionista. Os mesmos tentaram enterrar seu passado bélico e como discursado por seus líderes, idealizavam um futuro focado na busca de um engrandecimento econômico e tecnológico. A partir dos anos 1960, produtos *made in Japan*, começaram a ser conhecidos por todo globo e, ainda vale frisar, que eram produtos renomados por sua excelente qualidade (SAKURAI, 2014).

Pode-se ainda lembrar que há previsão para que em 2021¹⁴, os Jogos Olímpicos

Paulo, Agencia USP de Gestao da Informacao Academica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2447-7125.v0i24p107-124>.

¹³ No que tange esse conceito, pensemos em primeiro lugar na própria família Imperial japonesa, a dinastia mais longa entre as sociedades existentes, datada desde 660 da era Cristã. Ademais, o respeito a hierarquia, aos costumes, ao coletivo se fazem presentes desde a antiguidade, mesmo que com o passar do tempo, algumas práticas foram se resignificando.

¹⁴ Inicialmente, os jogos aconteceriam em 2020, mas por causa da pandemia da COVID-19, foram adiados em um

acontecerão novamente no Japão e que, na apresentação desse como país sede, o primeiro-ministro Shinzo Abe se vestiu como o famoso personagem de videogames Mario¹⁵. Essa imagem é extremamente emblemática, pois o representante maior de um país se caracterizar como um dos maiores símbolos da contemporaneidade tecnológica, isto é, ao se vestir como Mario, exprime o poder da influência japonesa no mundo, no imaginário de cada ser, além de trazer uma mensagem pacífica, considerando que o videogame é um objeto de entretenimento. E esse é o espírito japonês contemporâneo que o Japão quer transmitir: uma sociedade pacífica, desenvolvida, mas com orgulho de suas tradições e suas produções internas.

O legado da derrota japonesa na Segunda Guerra Mundial, é, portanto, a ausência de beligerância e um aliado poderoso militarmente. Essa situação abre espaço para distribuição de recursos não mais na área militar, mas na área de desenvolvimento tecnológico para exploração comercial, um nacionalismo impresso na qualidade e no nome dos produtos, conhecidos e respeitados mundialmente¹⁶. O objetivo que tanto se buscava desde a era Meiji, o de encontrar um lugar de respeito para o Japão no mundo, sumariamente buscado através de disputas bélicas por 77 anos, foi alcançada em aproximadamente 25 anos através do desenvolvimento econômico e tecnológico (SAKURAI 2014; REISCHAUER e JENSEN, 1995; NAKAMURA, 1985; NORA, 1992; SATOSHI, 1982; PERALVA, 1990; VOGEL, 1982).

Intensificando a discussão, políticas internas, assim como discursos dos líderes no pós-guerra influenciavam o consumidor a utilizar dos produtos internos, mesmo que mais caros e inicialmente de qualidade inferior. Ademais, as elites também fizeram parte no esforço coletivo, reinvestindo no seu país e nos funcionários. Esse modelo funcionou de forma tão hábil, que até hoje empresas japonesas se utilizam desse sistema cooperativista e colaborador com seus grupos de trabalhadores. No pós-guerra, a empresa passa a ser uma segunda casa para os funcionários, onde é importante manter os laços de amizade e ajuda. Se a empresa prospera, também prospera os funcionários, já se a empresa tem maus resultados, estes também são repassados a eles, com menos bônus e regalias (SAKURAI, 2014; CLOS; CUAU, 1971).

O chamado “milagre econômico japonês” não tem nada de milagroso e inexplicável, mas sim há fatores que favoreceram a explosão econômica japonesa do pós-guerra, em conjunto com muito esforço e sacrifícios da sociedade quanto a confortos cotidianos, horas livres para diversão, etc., não esquecendo do senso de coletividade e da inserção de dinheiro estadunidense

ano.

¹⁵ Mário é uma franquia de jogos japonesa, feitos pela empresa Nintendo, originalmente criado em 1981. Sua influência se estendeu desde os jogos até histórias em quadrinhos, filmes, brinquedos, roupas, etc.

¹⁶ Mitsubishi, Toyota, Nintendo, Honda, Sony, Nissan, Hitachi, Panasonic, Toshiba, Yamaha.

no país. Conforme a globalização avançou, em conjunto a intensificação das crises do capital, os valores tradicionais japoneses se misturaram a outros e possibilitaram ocupar lugares diferentes no imaginário de cada indivíduo, fazendo com que, a partir dos meados dos anos 1960, a população tivesse um outro olhar perante as prioridades da vida, ou seja, a recuperação nipônica já havia sido realizada, agora era necessário recuperar a qualidade de vida anteriormente perdida (CLOS; CUAU, 1971).

O espírito samurai fora quebrado quando da declaração do Imperador pelo rádio, no entanto agora

ele [o espírito samurai] seria reciclado, por outros meios e com outros objetivos, como no movimento de reconstrução do país, dentro das empresas japonesas, nas escolas, nas brincadeiras infantis, nas artes marciais, nos esportes, e até na cultura *pop* (SAKURAI, 2014, p. 330).

E sobre a cultura *pop*, deve-se destacar que, como o contato com animês, jogos, filmes, mangás se dá na infância, prospera uma retórica que associa esses objetos como infantis. Essa situação ocorre principalmente nos países onde o pensamento “ocidental” é vigente e não houve um trabalho em relação ao respeito para com esse tipo de cultura. Já para a sociedade japonesa, os gostos de crianças fazem parte da sua vida adulta e, portanto, não podem ser descartados. Esse é um reflexo de que não se pode e nem se deve abandonar o antigo, mas sim adaptá-lo a contemporaneidade (LUYTEN, 2000; SCHODT, 1983).

A cultura *pop* numa alteridade com as massas é reveladora de narrativas históricas do excluído e do silenciado. Por exemplo, a produção do *Godzilla*¹⁷ remonta os efeitos das bombas atômicas lançadas sobre Hiroshima e Nagasaki. *Godzilla* fora um ser criado a partir dessa radiação e que ataca os habitantes de Tóquio. Sakurai ressalta que essa é uma crítica direta aos acontecimentos dos locais mencionados acima e uma forma de se efetuar o uso da memória.

Mas, ao mesmo tempo, essa cultura *pop* japonesa se faz exótica, imaginada e fantasiada e, portanto, propicia a novos nichos de mercado a diferentes pessoas, levando em consideração a potencialidade da globalização para tais fins (SAKURAI, 2014, p. 343-353). Não menos importante vale ressaltar que a cultura *pop* japonesa objetiva colocar o leitor no mesmo plano que o personagem e dar sentido real a este segundo, torná-lo palpável, isto é, fazê-lo *histórico*.

Rosenbaum (2013) considera que,

Costumava ser fácil ler uma história em quadrinhos, mas com o avanço global

¹⁷ *Godzilla* é um monstro que surgiu no cinema japonês em 1954, em filmes de terror e ficção científica.

do mangá como um híbrido cultural, os leitores agora precisam estar com uma variedade de discursos acadêmicos, pois os mangás são intertextuais, abordam grupos de gênero, são delineados em gêneros e [...] eles transmitem um sentido específico de historicidade (p. 3).¹⁸

E continua sua afirmação dizendo que nada pode parar a criatividade do mangá, que perpassa desde contextualizações sociopolíticas e históricas do Japão contemporâneo e ocupa uma variedade de formações discursivas que se movem facilmente pelas fronteiras genericamente estabelecidas, desde o puro entretenimento ao plano educacional e comercial (idem, p. 7). O autor ainda salienta a habilidade dos mangakás de passarem por questões sensíveis e complexas, mesmo através de anacronismos sem chatear as expectativas do leitor, de modo a formar novos pensamentos e criar novos paradigmas históricos. “Em suma, o mangá - como uma ferramenta cultural pop - pode desfamiliarizar nossas experiências institucionalmente determinadas e nos permitir perceber a história de novas maneiras”¹⁹ (idem, p. 7). Rosenbaum salienta, ainda na introdução de sua obra, o trabalho de Macwillians, o qual demonstra que o mangá é também “uma janela aberta para a identidade japonesa, uma visão - não necessariamente da realidade em si - mas das aspirações, sonhos, pesadelos, fantasias e fetiches de uma cultura”²⁰ (idem, p. 15).

Um ponto importante é a questão de que o mangá remete ao período em que foi escrito e suas circunstâncias. Rosenbaum (2013) evidencia que,

Os mangás do período Taisho foram moldados pela influência de incidentes históricos. A imprensa entrou na era das trevas após o Incidente da Alta Traição no final do Período Meiji e isso levou ao nascimento de um novo estilo de mangá que satirizava os seres humanos em vez do paradigma anterior de sátira política e social. No entanto, uma vez que a democracia Taisho ganhou impulso, o mundo do mangá mais uma vez se revitalizou e deu origem ao mangá de história com foco em crianças e temas proletários (p. 252)²¹.

Reiteramos que o mangá é um híbrido cultural, revelador de desejos através de uma

¹⁸ It used to be easy to read a comic, but with the global advance of manga as a cultural hybrid, readers now need to be with a range of academic discourses, for manga are intertextual, address gender groups, are delineated into genres and [...] they convey a specific sense of historicity.

¹⁹ In a nutshell, manga – as a pop cultural tool – can defamiliarize our institutionally determined experiences and enable us to perceive history in new ways

²⁰ an open window onto the Japanese identity, a view – not necessarily of reality itself – but of a culture’s aspirations, dreams, nightmares, fantasies, and fetishes

²¹ The manga of the Taisho period have been shaped via the influence of historical incidents. The press entered a dark age following the High Treason Incident at the end of the Meiji Period and this led to the birth of a new style of manga that satirized human beings instead of the previous paradigm of political and social satire. Yet, once Taisho Democracy gained momentum, the world of manga once again revitalized and gave rise to story-manga focusing on children and proletarian motifs.

cultura global de consumo a partir de suas mais diversas narrativas e de locais de produção – mangás alemães, franco-belgas e brasileiro por exemplo (ROSENBAUM, 2013, p. 255-6).

Por fim, Emer O' Dwyer (2013), no artigo *Heróis e vilões: Manchukuo em Rainbow Trotsky de Yasuhiko Yoshikazu*²², sustenta que o mangá alcança um público leitor maior que o das monografias profissionais, sendo que isso se dá pelo interesse que consegue perante questões de cunho histórico, mesmo que para tal tenha que se sacrificar a precisão e interpretação para dar espaço a personalidade e emoções (p. 123).

²² Heroes and villains: machukuo in Yasuhiko Yoshikazu's Rainbow Trotsky. In: ROSENBAUM, Roman (org.). *Manga and the Representation of Japanese History*. Abingdon: Routledge, 2013. p. 121-145

2. IMAGEM, MEMÓRIA E MANGÁ

O segundo capítulo desta dissertação estabelecerá relações entre imagem, memória e o mangá, de modo a subsidiar o mangá como fonte histórica dotada de significados. Assim, após reflexões acerca da imagem e da memória de forma independente, pretende-se unir esses conceitos com o objeto aqui trabalhado, o mangá, de modo a entendê-lo não só na esfera histórica e cultural, mas também como detentor de subjetividades.

Assim, para trabalhar com os conceitos propostos nesse trabalho, decidiu-se não fixar a explicação dos conceitos a partir de apenas um autor, mas sim efetuar uma abordagem múltipla dos conceitos, quer dizer, a partir do conceito de memória não só de Ricœur, mas também de Le Goff, Tedesco e de alguns outros autores de forma mais branda, construiu-se um conceito de memória que não se distancia dos propostos pelos autores, mas adequa-se ao nosso objeto de pesquisa. Reforço, portanto, que essa abordagem para com os conceitos servirá para pensarmos todo o decorrer do trabalho.

Ainda, creio ser importante reforçar que a ótica optada por mim não foi separar imagem de texto, ou analisar determinados fragmentos das obras, como detalhes estéticos ou quantidade do uso de determinadas palavras ou conceitos. Realizei, portanto, uma leitura no todo dos mangás, usufruindo da melhor maneira possível da subjetividade que me compõe para assim, criar uma narrativa acerca dos objetivos anteriormente propostos, deixando que minhas perguntas iniciais fossem respondidas – quando possível – pelos próprios mangás. Assim, em certos momentos as imagens apareceram apenas com caráter demonstrativo, reforçando as falas de outros autores sobre os eventos da Segunda Guerra, enquanto em outros momentos, as imagens serão elas mesmas, protagonistas da construção da narrativa, parcialmente ou totalmente independentes de outros autores.

2.1 Imagem

As imagens fazem parte da nossa contemporaneidade de forma tão maciça, que somos bombardeados diariamente por milhares delas sem que nos demos conta de seus reais objetivos. Para Tedesco, “a imagem está se sobrepondo a palavra como mediação a linguagem e comunicação; o imaterial fundamenta e dinamiza o material” (TEDESCO, 2011, p. 145). A potencialidade da imagem é desmedida e diversa, assim como suas funções. Ela é um centro de interpretações, possibilitando não somente um olhar, um único caminho e resposta, por isso a máxima “a imagem fala por si só” é uma falha. A imagem é uma narrativa entre a própria

imagem, seu produtor e quem a observa, posto em seu tempo e espaço. Não menos importante, é pensar a imagem como um fragmento de uma experiência idealizada, onde sua produção revela mais ausências que presenças.

Os dois relatos a seguir foram retirados do livro de Takashi Morita, sobrevivente da bomba de Hiroshima, quando, com 21 anos, era da Polícia Imperial:

Nagasaki é uma cidade cristã. Talvez a mais adepta ao cristianismo no Japão. A parte que foi atingida pela bomba estava repleta de monumentos históricos e religiosos. As *fotos* que mostraram a destruição de Nagasaki chocaram o mundo ocidental, pois mostravam imagens de símbolos católicos danificados (2017, p. 72).

E também

Finalmente, após a destruição de Hiroshima e de Nagasaki, foi anunciado o fim da Segunda Guerra Mundial. Outras cidades do mundo, como as famosas *fotos* em Nova York registram, celebravam com muita alegria o fim desse conflito sangrento e que parecia nunca chegar ao fim (2017, p. 73).

Através desses dois relatos, é possível observar como o imaginário, a memória e a fotografia – como imagem – se ligam como formas de diferentes discursos. Como o choque maior do “ocidente” foi em relação aos símbolos religiosos, por consequência de um Japão também cristão, em vez da destruição de todo um país e morte de pessoas, isto é, como o imaterial (sentimento de pertencimento às práticas cristãs) se sobrepôs, pelo menos na esfera pública, em relação ao “outro” (ao povo japonês em si). Do mesmo modo, no segundo relato, como as fotografias marcaram o fim desse conflito de forma positiva e publicamente no que se refere aos EUA – pelo menos num primeiro momento – e como o “conflito sangrento e que parecia nunca chegar ao fim” descreve o estado de espírito das pessoas em seus diferentes locais no período (MAUAD, 2018).

A linguagem é a forma pela qual damos sentidos as coisas pois são nossas experiências que criam o mundo. Dar um novo sentido às imagens do passado a partir de questões do presente é a forma de ritualizar esse passado e, portanto, rememorar. A própria memória é feita por imagens, isto é, invariavelmente quando se rememora algo, seja um cheiro ou um sentimento, algo está atrelado a ele, como uma pessoa, um lugar ou um objeto, que invadem nossa mente através da imagem que damos aos mesmos.

Assim, a Segunda Guerra Mundial analisada através do mangás é um conflito ainda presente, no qual o campo de batalha narrativo está entre a linguagem formal e as imagens

dialéticas, pelas quais vagueiam os vencedores e os vencidos, as imagens oficiais e as extra-oficiais. Nisso, ainda se juntam as diversas esferas que compõem o vencedor e vencido, que variam dos Aliados X Eixo, ou ainda no pós-guerra, o governo japonês X os afetados pela radiação (MORITA, 2017). Por fim, é através da análise hermenêutica dos mangás e seus diferentes símbolos, que essas diferentes questões ganham potência narrativa e se presentificam.

A proposta do uso das imagens nessa pesquisa, assim como fora a de Peter Burke no seu livro *Testemunha ocular*, “é a de que imagens, assim como textos e testemunhos orais, constituem-se numa forma importante de evidência histórica” (2004). No entanto, é mais do que isso. As imagens que constituem os mangás a serem examinados vão elas mesmas produzir um sentido no leitor a partir das fronteiras simbólicas que tocam tanto sujeito leitor e objeto. Mas tal qual o título do livro de Burke, nossas imagens são provenientes de testemunhas oculares dos eventos da Segunda Guerra Mundial. A riqueza por detrás dos mangás é que eles sendo imagens e texto escrito, diminui-se por um lado, muito das questões que surgem acerca da estética ali posta, isso é, ao contrário de uma imagem de um quadro ou uma pintura qualquer que não apresenta uma sequência narrativa, tanto de texto quanto de continuação da história em si, os mangás por possuírem essa sequência e história, deixam sua narrativa mais evidente.

As imagens que veremos são produzidas por pessoas comuns para pessoas comuns, e sua reprodutibilidade a torna mais potente a cada pessoa que entra em contato com essas narrativas. Essas narrativas não são livres de olhares políticos, muito pelo contrário, apresentam um embate claro para a busca de um valor humanitário e pela democracia, usando imagens e textos que aproximem os eventos da Segunda Guerra Mundial com tristeza e catástrofe, oferecendo o que Burke chama de “contra ofensiva-visual” (2004, p. 187).

2.2 Memória

Pierre Ansart (2004) acredita que há quatro atitudes possíveis que atravessam as memórias dos ressentimentos individuais e coletivos. *O esquecimento*, que de certa maneira é um modo de defesa do corpo a questões traumáticas e a memórias difíceis. *A rememoração*, que busca investigar aquilo que quer ser esquecido, com a intenção de positivar, ou melhor ainda, de dar novos sentidos. Podemos descrever *as revisões* como utilização da memória de diferentes formas por diferentes grupos ou pessoas, de modo a criar novas narrativas de um fato. Por último, *a intensificação* é o reuso constante da memória ressentida, para criar uma

nova narrativa ou um novo ressentimento (p. 28-34). Essas quatro atitudes nos possibilitam explorar os diferentes usos da memória através da história, de modo que o ressentimento se manifesta de forma distinta em relação aos sujeitos e às sociedades. Para esta dissertação, passaremos por todas essas categorias, já que andam em conjunto, considerando que lembrar de algo é realizar um esquecimento perante outra coisa. Além do mais, vários autores trazem sua visão e de seus companheiros de determinado evento, mas também a visão coletiva da época, isto é, apesar do discurso geral de que os soldados japoneses não temiam nada, vemos nos mangás *Showa* e *Marcha para a morte* o medo que percorria o cotidiano desses soldados. Portanto, passamos por uma revisão ao mesmo tempo em que se intensifica em maior grau as memórias do mangaká.

A partir da leitura de Tedesco (2011), é possível notar que, entre outras coisas, quanto mais significado determinado sujeito ou grupo social dá a certo fato, mais difícil é de esquecerlo e, portanto, há a manutenção da ferida na memória. Do mesmo modo, eventos dolorosos que se sucedem ficam alocados na memória do indivíduo, mas se sobrepõem em relação à sua intensidade, tendo como exemplo a fome que os japoneses passaram durante a fase final da Segunda Guerra Mundial, que, por mais que fora um evento traumático, não tem o mesmo lugar na memória dos eventos das bombas atômicas, ou mesmo da derrota admitida através do rádio pelo Imperador Hirohito. Através do mangá, ressentimentos foram – e ainda são – expressos, ao passo que os mangás se encontram fora da curva da história oficial e, portanto, são documentos prestigiados para a busca da memória do sujeito comum sobre os eventos.

A memória paira entre o biológico e o social. As possibilidades que ela suscita variam de sujeito para sujeito, de sociedade para sociedade e de tempo e espaço. Sua função não é única, e nem necessariamente há uma função específica em torno dela, pois dar função é algo que nós humanos, quanto seres sociais, damos as coisas para significarmos-nos (TEDESCO, 2011).

Pensar em memória é antes entender que ela é tanto lembrança quanto esquecimento. Antes de se lembrar algo, se produz o esquecimento, isto é, a memória é seletiva, produtora de narrativas subjetivas a partir do imaginário que cerca o sujeito. Aquilo que não quer ser narrado passa para o campo do esquecimento, mesmo sendo esse escolhido e não acometido a fatores biológicos (LE GOFF, 2013; TEDESCO, 2011; RICCEUR, 2018).

O esquecimento é, como já visto, uma lacuna na memória. Sem o esquecer – *ausência* – não poderia se lembrar – *presença* – e, portanto, esquecer se faz uma parte essencial no processo mnemônico. Além do mais, é por causa do esquecimento que se produz registros documentais, já que a memória no seu caráter psíquico, biológico é suscetível a fragmentações

e perdas. Para Pollak (1989) “o reprimido inconsciente e o esquecimento não são evidentemente estanques e estão em perpétuo deslocamento” já a lembrança que luta para esquecer domina. A função do historiador que trabalha com a memória é assim, criar um campo de alteridade entre esses conceitos e realidades sensíveis. Já para Ratto (2016), num olhar através de Nietzsche, o sentido do esquecimento está para a uma “assimilação física”, como integração da experiência da memória e não como apagamento da mesma (p. 88).

Além do mais, a memória se serve do passado para legitimar ou dar sentido ao presente e assim criar possibilidades para o futuro. Só se consiste em memória aquilo que “não existe mais”, e aqui se encontra o campo de disputa entre memória e história: o que foi e o que ainda é. Mas história e memória, apesar de um começo turbulento entre ambas, têm cada vez se interligado mais para possibilitar novas narrativas e novas pesquisas. Ambas invariavelmente se unem e se convergem, mesmo que a história seja mais científica e objetiva e a memória fragmentária e subjetiva (LE GOFF, 2013; RICCEUR, 2018).

É conveniente destacar que memória, assim como a história, é reconstituição e não resgate. Reconstituir nos permite dar novos sentidos a fatos previamente enclausurados em suas verdades. Ao falar em resgate, estaríamos dando um sentido de salvar algo na íntegra, perfeito, intocado e acabado, mas isso é impossível, pois tais coisas não se fazem presentes na realidade humana. Além do mais, essa reconstituição só se dá através da linguagem. Essa pode ser tanto oral quanto escrita ou pictográfica, mas apenas em última instância, pois antes de ser uma ou outra, a linguagem que provém da memória é imaginada (LE GOFF, 2013).

A memória, como já mencionado anteriormente, é seletiva, mas também necessita pontos de ancoragem, isto é, “objetos” banhados de aura sobre determinado fato. Esse “objeto” pode ser desde uma estátua em um parque, que transmite uma memória coletiva, mas que difere para cada sujeito e ainda mais para cada grupo social, ou ainda pode ser uma pessoa, fonte oral de um acontecimento. O profissional da história que se utiliza da memória para produzir suas narrativas, busca fragmentos para contribuir com a produção de uma narrativa mais completa, múltipla, mas não totalizante (TEDESCO, 2011). A memória é também a presentificação de pessoas, monumentos, festejos, etc. e se torna uma fonte intencionada, trabalhada pelas especificidades das lentes que por elas passam. Comemorar é se utilizar da memória ao mesmo tempo que a atualiza. Mas as formas de comemoração e os diferentes níveis de se reutilizar do passado, vão ser significantes para o caminho que essa memória do evento passado real ou imaginado toma na contemporaneidade comemorada. A exemplo disso, lembrar o aniversário da queda das bombas de Hiroshima e Nagasaki de modo a não mais repetir as tragédias é uma forma distinta de se utilizar do passado por parte do Japão, se compararmos o

uso do passado efetuado pela Alemanha Nazista, que utilizou – e construiu – as memórias de seus antepassados para enaltecer o nacionalismo e caminhar a rumos bélicos (LE GOFF, 2013).

É importante notar como determinados sujeitos lidam com os estigmas deixados por determinada memória. Há indivíduos que os enclausuram em um local de sua mente, outros sentem a necessidade de falar e se expressar sobre os eventos traumáticos do passado. Deixando de lado a discussão psicológica em torno da importância e dos problemas de falar ou não sobre tal estigma, para o historiador, é através daqueles que falam e combatem suas memórias difíceis que o trabalho de memória pode ser realizado (TEDESCO, 2011). Pensar nessas memórias difíceis quando postas de forma pictográfica, é ler o que não foi escrito e detalhado em palavras.

Falar sobre o evento é remexer na ferida, no estigma da memória – e por vezes corporais – do sujeito. Os indivíduos que falam sobre suas feridas acabam por se utilizar de seu estigma para legitimar um discurso, que inúmeras vezes é de combater a causa do mesmo. Sua ferida (memória) é usada para legitimar um discurso de evitar que um ato catastrófico (histórico) se repita. Mas, o ressentimento também é silêncio e, portanto, só se exterioriza quando o sujeito detentor da memória opta por assim fazê-lo, ou ainda, em um momento de fragilidade ou muita carga emocional, onde não intencionalmente deixa algo surgir (TEDESCO, 2011; LE GOFF, 2013).

Outro ponto sobre a memória é que ela pode ganhar ressignificações através do tempo. Determinada memória pode deslocar-se e ganhar novos sentidos, considerando que tanto sujeito quando objeto se alteram ao passar do tempo. Uma memória outrora feliz pode se tornar triste, ou ainda, ser as duas ao mesmo tempo (TEDESCO, 2011). Cotidianamente, acumulamos experiências de vida que nos formam enquanto seres, o que embasa o fato da memória não ser estática, mas sim facilmente alterável no cotidiano em que ressignificações frente a diferentes situações podem ocorrer espontaneamente, dando novos sentidos a sentimentos e à própria memória, que, em outras ocasiões, ganharam diferentes significados.

Não menos importante é pensar como as políticas de governo e as ideologias vigentes influenciam na manutenção da lembrança ou do esquecimento. Há uma luta constante pelo que quer ser lembrado e o que deve ser esquecido. Sendo assim, deve-se ter em mente que o que se quer ser esquecido deve fazer parte do cotidiano das pessoas, não de modo a se tornar banal, comum, mas sim de modo a haver constante reflexão em relação e determinada memória para que haja um combate entre as duas instâncias da memória (SÁ, 2014). Trabalhar com memória é, por fim, trabalhar arqueologicamente o não palpável, mas não necessariamente o não presente.

Assim, o artigo 9º da constituição japonesa que busca negar o direito de beligerância

pelo estado nipônico é ao mesmo tempo o resultado do trauma, a forma de não o esquecer assim como o meio pelo qual se pode cicatrizar essa ferida na memória coletiva. Na linha de Pierre Nora (1997), tanto a constituição supracitada, como a produção de mangás no geral, ambas servem como lugar de memória²³ para o historiador “desmontar-lhe o mecanismo, de estabelecer-lhe os estratos, de distinguir-lhe as sedimentações e correntes, de isolar-lhe o núcleo duro, de denunciar-lhe as falsas semelhanças e as ilusões de ótica, de colocar-lhe na luz, de dizer o não dito” (GONÇALVES, 2012).

As memórias traumáticas não se atêm aos sujeitos que vivenciaram o evento. Seus descendentes também carregam os fardos dos eventos através de uma memória genealógica que, por sua vez, também é formadora das suas identidades (CANDAU, 2016, p. 154). Do mesmo modo que Candau (2016) mostra que os filhos de judeus, através dessas memórias traumáticas fortes não podem esquecer os eventos do Shoah²⁴ vivenciados por seus familiares e semelhantes, por conseguinte, não podem deixar de serem judeus (idem, p. 156). Os descendentes dos *hibakusha*²⁵ também levaram e levam esse estigma através de uma pós-memória que não cessa de atormentar, tanto no âmbito mental quanto corpóreo²⁶. E, quando se perde tudo – objetos, família, local onde se nasce – não é difícil que se perca a si próprio, pois todos os pontos de ancoragem que servem para formação e manutenção da identidade do indivíduo deixam de existir. A nova identidade do sujeito passa a ser de um ser desprovido de um passado, e que, em grande parte, tem seu presente composto por silenciamentos (CANDAU, 2016, p. 160). Por fim, todas as distorções promovidas para com a memória, seja pelo próprio sujeito e suas funções cognitivas – com o intuito de manter a saúde do mesmo – ou as modificações que as relações de poder exercem para com a construção de uma memória oficial, produzem no presente, memórias híbridas (CANDAU, 2016, p. 172).

Ao mesmo tempo, é preciso não esquecer, como diz Ricœur (2018)

que tudo tem início não nos arquivos, mas com o testemunho, e que, apesar da carência principal de confiabilidade do testemunho, não temos nada melhor que o testemunho, em última análise, para assegurar-nos de que algo aconteceu, a que alguém atesta ter assistido pessoalmente, e que o principal, se não às vezes o único recurso, além de outros tipos de documento, continua a ser o confronto entre testemunhos (p. 156).

²³ Nas palavras de Nora (1997), lugar de memória é toda unidade significativa, de ordem material ou ideal, que a vontade dos homens ou o trabalho do tempo converteu em elemento simbólico do patrimônio memorial de uma comunidade qualquer (v. 2, p. 2226).

²⁴ Mais comumente conhecido como Holocausto, é a palavra em hebraico que significa destruição ou catástrofe.

²⁵ Sobreviventes das bombas de Hiroshima e Nagasaki.

²⁶ Deve-se lembrar que tantos os sobreviventes quanto seus descendentes sofreram dos efeitos da radiação e têm tido seus corpos estudados e acometidos pelas doenças provenientes dos eventos de 1945.

E continua ao afirmar que esses testemunhos escritos na dor jamais poderão ser compreendidos, tendo em vista a capacidade limitada do observador dessa memória narrada/descrita interpretá-la. Ricœur reforça quando diz que “a experiência a ser transmitida é a de uma inumanidade sem comparação com a experiência do homem comum” (p. 186). E continua a sua narrativa quando salienta que essa crise do testemunho, isto é, desse sujeito que vivenciou situações traumáticas, acontece devido à dinâmica de sua vivência para com o evento. Assim,

Para ser recebido, um testemunho deve ser apropriado, quer dizer, despojado tanto quanto possível da estranheza absoluta que o horror engendra. Essa condição drástica não é satisfeita no caso dos testemunhos dos que se salvaram. Uma razão suplementar da dificuldade de comunicar-se deve-se ao fato de que o testemunho não esteve ela mesma distante dos acontecimentos; ela não “assistiu” a eles; ela mal foi um agente, um ator; ela foi vítima (RICŒUR, 2018, p. 187).

Assim, quando em casos a memória passa da esfera cognitiva para a física, seu papel deixa de ser uma lembrança e passa a ser a “de uma apropriação com respeito a um presente de consciência” (RICŒUR, 2018, p. 189). Dessa forma, a construção (auto)biográfica que encontraremos em nossos mangás permeiam, de forma distinta por cada sujeito, essa reapresentação do passado (re)experenciado no presente na qual a narrativa é produzida. Essas experiências finalmente ganham um novo espaço, agora externalizado pela (auto)biografia, que em nossos mangás não tem apenas a função de contar sobre o passado vivido, mas também de fazê-lo ser criticado e ressignificado.

2.3 O mangá entre memória e imagem

Podemos pensar então, através de Sá (2014), que o uso do *soft power*²⁷ e, portanto, do mangá como mediador de sedução e excitação dos sentidos da imaginação possibilitam criar um ponto de encontro entre memória, história e o tempo presente, tempo no qual as narrativas do passado são reutilizadas para dar novos sentidos a contemporaneidade, isto é, que os mangás validam, contestam e também produzem novos olhares entre o ontem e o hoje. Para Ferguson,

²⁷ *Soft Power* é um conceito utilizado quando nos referimos a usos de influências que não são dadas pela força, isto é, utilizar-se de livros, filmes, músicas, brinquedos, etc. que influenciam o “outro” de forma não bélica. Os mangás são um exemplo disso, que influenciam o imaginário das pessoas, fazendo elas consumirem mais produtos e gerando lucro para seu país de origem.

“a principal característica da excitação reside no fato de o seu significado poder ser canalizado entre os indivíduos, sem necessidade de relações sociais ou de interconhecimento pré-estabelecidos”. Além de que, “os estranhos tornam-se conhecidos através do seu consumo simultâneo” (p. 224).

Essas disputas de narrativas mnemônicas através do tempo não são outra coisa senão lutas nas fronteiras discursivas. Antes de ser considerada um local de separação, a fronteira é na realidade sempre um local de disputa, de fricção, onde se encontra o “eu” e o “outro”, o de “dentro” e o de “fora”. Além do mais, essas disputas não são necessariamente dualistas, mas sim, multilaterais. Há inúmeras fronteiras que são quase imperceptíveis no cotidiano, mas que estão presentes no imaginário individual e coletivo, que disputam lugar na narrativa histórica. Em outras palavras, em um bairro pode haver disputas contra outro bairro, mas, ao mesmo tempo, disputas entre famílias do mesmo bairro e ainda disputas entre familiares de uma mesma casa²⁸. Essas relações são fronteiras móveis que se alteram de acordo com as necessidades de cada sujeito e, portanto, diferentes alianças e inimigos podem se formar dependendo dos objetivos de cada indivíduo. O “outro” é ou complemento, ou ameaça. Aceitar ou proibir de tal sujeito ou grupo fazer parte do “seu meio” é dar legitimidade de fala, sendo assim, uma ação sempre velada (LE GOFF, 2013; TEDESCO, 2011).

Falar de guerra é falar de um mal que afeta a todos. Sensibiliza cada indivíduo de forma distinta, em diferentes níveis por diferentes períodos. O mesmo ocorreu na sociedade japonesa. Mas, no caso das cidades Hiroshima e Nagasaki, a experiência com a guerra foi distinta. As bombas atômicas representavam não só uma arma de destruição em massa, mas uma conquista do homem perante uma das menores coisas do universo, o átomo. Tornando essa arma mais mortal, sua composição depende do uso de materiais radioativos e, portanto, de substâncias que deixam rastros. Rastros esses que ficaram impregnados tanto nos locais onde atingiram quanto nas pessoas, induzindo mutações genéticas, as quais influenciam diretamente no surgimento de tumores cancerígenos, podendo ainda manifestar-se nas futuras gerações, uma vez que as mutações podem ocorrer em células reprodutivas. Não obstante, a força da explosão das bombas foi tamanha, que as pessoas que estavam a determinada distância do ponto de fissão “apenas deixaram de existir”, em uma fração de segundos, deixando em alguns casos, apenas uma sombra²⁹ (SAKURAI, 2014).

²⁸ Para citar apenas um exemplo, os coreanos que moravam no Japão durante o período do ultranacionalismo nipônico, sofriram diversas formas de ataques, desde orais, a destruição de seus bens, como visto no mangá *Gen pés descalços* (NAKAZAWA, 2002).

²⁹ Isso aconteceu em alguns casos, pois, considerando a quantidade de detritos produzidos pela explosão, o corpo do sujeito protegeu aquele local específico da sujeira causada, deixando uma sombra “limpa” em detrimento ao

O uso das bombas foi legitimado por um discurso deveras simplório: o fim da guerra com o menor número de baixas possível. Baixas por parte de quem? No entanto, outros dois motivos se fazem presentes. O primeiro é a demonstração de força bélica por parte dos EUA ao mundo e principalmente à URSS, visto a nova estrutura mundial de disputa entre capitalismo e comunismo. O segundo ponto – e o mais desumano – é o estudo dos efeitos da radiação no corpo humano. Até hoje, os sobreviventes dos eventos lidam com o estigma de levarem a radiação consigo, além de serem objetos de estudos por parte de cientistas. Sobreviventes relatam o quão difícil foi e ainda é viver com essa marca em seus corpos (SAKURAI, 2014, HENSHALL, 2004). Tanto as sombras dos corpos quanto as ruínas que restaram após a bomba ou as pequenas caixas com cabelos e unhas dos kamikazes³⁰ serviam e servem como lugar de memória.

Um exemplo é o do Sr. Takashi Morita, sobrevivente do evento, que escreve um livro intitulado *A última mensagem de Hiroshima*, sobre sua vida, sua experiência com a guerra e seus efeitos, os quais nunca deixam de ser presentes. A Segunda Guerra Mundial continua a ser presente na história e na memória dos japoneses (MORITA, 2017).

O doutor Takashi Nagai, que se encontrava em Nagasaki no dia da queda da bomba e que veio a falecer anos depois decorrente dos efeitos da radiação, relatou o 9 de agosto para o jornal Asahi Shinbun:

[...] As folhas e as árvores evaporaram-se e mesmo as grandes árvores tombaram. Os animais, os insetos, até as bestas, foram mortos... Mesmo as pessoas que conseguiram escapar, violentamente queimadas pelos raios, em todo o corpo, ficaram como se estivessem em estado de monstruosa embriaguez, em quem os membros haviam perdido toda a força e bem assim faltado a razão, já que se tornaram completamente passivos e nada mais queriam fazer (CLOS e CUAU. 1971, p. 71).

Yamaoka Michiko, que tinha 15 anos na época da detonação das bombas, relata que

ninguém mais parecia um ser humano. Até aquele momento eu acreditava que eram bombas incendiárias. Todo mundo ficou estupefato. As pessoas perderam a capacidade de falar. As pessoas não conseguiam gritar “Isso dói!” Nem mesmo quando elas estavam pegando fogo. As pessoas não disseram “Está quente!”, elas simplesmente pegaram fogo (WALKER, 2017, p. 286).

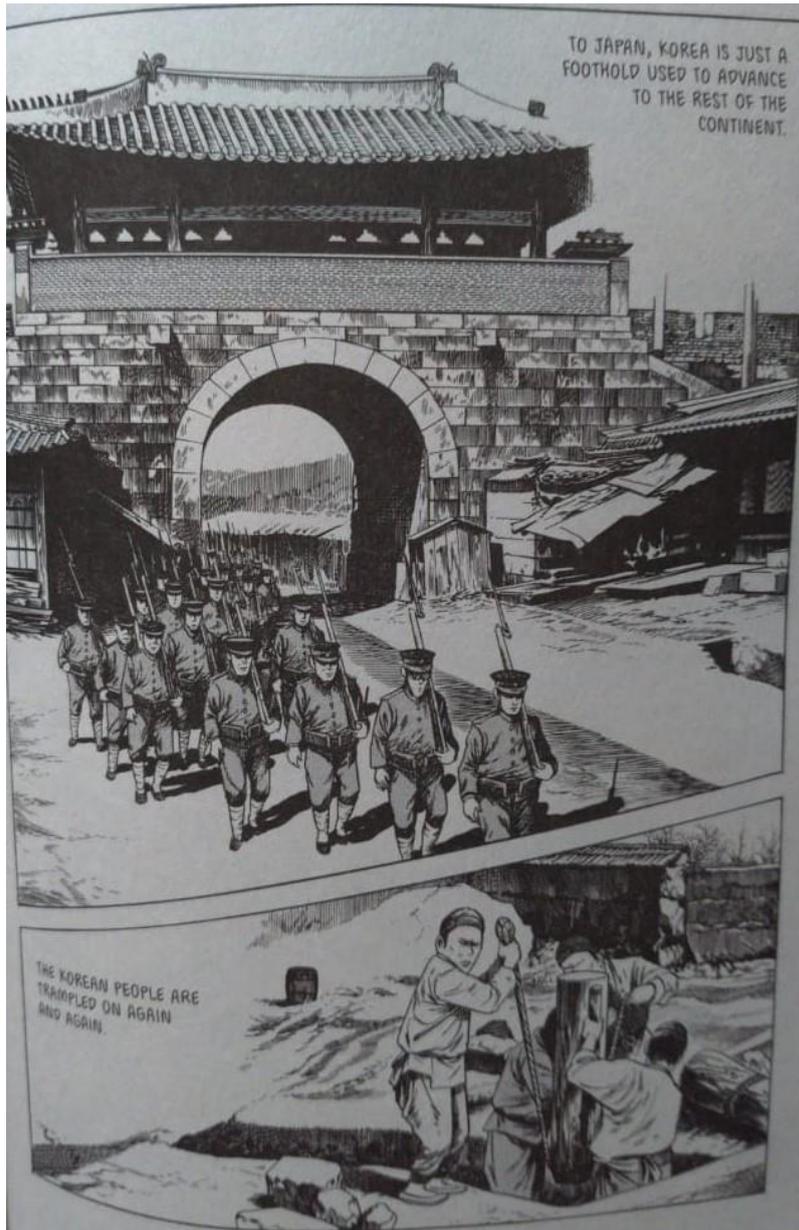
Entretanto, apesar do sofrimento japonês, decorrente da detonação das bombas

emaranhado de resquícios produzidos.

³⁰ Caixas que serviam como as urnas para cinzas do morto, mas no lugar das cinzas, unhas e cabelos se faziam presentes. A caixa era levada até seus familiares para serem postas nos altares budistas e os ritos realizados. Dessa forma, esses altares familiares eram locais de memória de seus entes queridos (PERALVA, 1990, p. 158).

atômicas, relatado nos exemplos supracitados, o exército japonês também infligiu diversos tipos de atrocidades, gerando demasiado sofrimento a outras sociedades. Como exemplo na figura 1, na qual o Japão em sua campanha para a expansão e criação da Esfera de Coprosperidade da Grande Ásia Oriental³¹, de modo que até hoje o Japão tem relações complexas com a China e com as Coreias (CLOS e CUAU. 1971, p. 79).

Figura 1 – O avanço japonês em território chinês. Mizuki comenta que os coreanos são utilizados apenas como um apoio para o avanço japonês ao resto do continente. Adiciona que os coreanos são pisoteados constantemente pelos militares nipônicos.



Fonte: Acervo pessoal. Mangá *Showa 1926-1939*. Editora Drawn & Quarterly.

³¹ Conceito criado pelo Japão que tinha a intenção de produzir um bloco dos países orientais, entre eles o próprio Japão, China, Coreia, Índia e outros países do sudeste asiático. Esse bloco seria liderado pelos japoneses e seria livre da influência “maléfica” ocidental. Além disso, destacasse que esse termo foi cunhado antes do começo da Segunda Guerra Mundial e é um dos fatores que levou o desentendimento entre EUA e Japão no período posterior ao conflito.

Assim, as narrativas históricas, que recontam e revivem os feitos da Segunda Guerra Mundial, são formas de imortalizar os sujeitos e as ações de outrora. Ainda hoje, é feita uma homenagem de cunho coletivo aos mortos pelo conflito, com intenção de honrá-los e, ao mesmo tempo, desejar que jamais voltem a acontecer tais atrocidades no mundo. Em 2019, o primeiro-ministro Shinzo Abe comentou na cerimônia: “A paz e a prosperidade que alcançamos hoje estão fundadas nos sacrifícios extremos de todos aqueles que morreram na guerra. Isso é algo do qual nunca vamos nos esquecer³²”. Não esquecer de tamanho conflito, portanto, se faz presente nas mais diversas esferas do cotidiano japonês, isto é, não se atém a locais públicos e construídos, como o Parque Memorial da Paz de Hiroshima (figura 2), assim como não se restringe unicamente aos japoneses.

O parque supracitado contém dez memoriais destinados a diferentes fins, que, além da Cúpula Genpaku (Domo de Hiroshima), fazem parte a Estátua das Crianças da Bomba de Hiroshima, em memória das crianças que morreram vítimas da bomba, assim como Sadako Sasaki³³ por exemplo; o Monte Memorial da Bomba Atômica, que contém as cinzas de 70 mil vítimas não identificadas; o Cenotáfio das Vítimas Coreanas, em homenagem aos cerca de 20 mil coreanos mortos no bombardeamento; o Cenotáfio Memorial, com a inscrição “Descansai em paz, pois o erro jamais se repetirá”; a Chama da Paz, que permanecerá acesa até que a ameaça de aniquilação nuclear deixe o planeta Terra; o Sino da Paz, que os visitantes podem soar em honra a paz mundial. Além desses, a Sala Nacional Memorial da Paz de Hiroshima, que inclui a Sala da Lembrança, com uma reconstituição a 360° de Hiroshima após a bomba, formada por 140 mil ladrilhos, número de vítimas até o fim de 1945. Também, o Museu Memorial da Paz de Hiroshima, e as Portas da Paz, que são cinco portas de cinco metros de altura com a palavra “paz” escrita em diversas línguas³⁴.

³²Informação retirada do site: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/internacional/noticia/2019-08/japao-homenageia-mortos-na-segunda-guerra-mundial>. Em 08 de abril de 2020.

³³ Sadako foi uma das vítimas das bombas no Japão. Ela sofreu dos efeitos da radiação e ficou doente desde seus 2 anos de idade. A partir de uma amiga, ela acreditava que se fizesse mil *tsurus* (dobradura de papel de um pássaro), um desejo lhe seria concedido e ela poderia voltar a ter saúde. Infelizmente ela não conseguiu cumprir seu desejo de realizar mil origamis do *tsuru* e faleceu com 12 anos de idade.

³⁴ https://pt.wikipedia.org/wiki/Memorial_da_Paz_de_Hiroshima

Figura 2 – O Parque Memorial da Paz de Hiroshima. A direita, a Cúpula Genbaku rodeada pela modernidade japonesa.



Fonte: Imagem disponível na internet. Acesso em: 20 de agosto de 2020.

Koselleck (2014) afirma que “sem forma de culto, esse tipo de memória dos milhões de mortos adquire um novo sentido: a única exigência é sobreviver; os mortos desaparecem” (p. 263). É necessário, portanto, que haja cultos de memória das vítimas, através de diferentes objetos e formas para que o legado da guerra seja, primordialmente, uma mensagem de evasão de outros conflitos semelhantes.

Esse trabalho de memória realizado pelo monumento também se estende aos mangás, os quais se enquadram nas ideias de Walter Benjamin, que vê a obra de arte – e aqui inclui-se o mangá – como objeto passível de mergulho e não apenas como um objeto de diversão, contrariante aos pensamentos de Adorno e Horkheimer, onde “divertir-se” significa que não devemos pensar, mas sim devemos esquecer a dor, mesmo onde ela se mostra. Se transpusermos a visão de Benjamin sobre as artes ao mangá, o público leitor é ao mesmo tempo crítico e sensível à obra que consome, e, desta forma, uma alteridade se faz presente entre os interlocutores (SOBRINHO, 2004, p. 11). Nesse ínterim, a obra de arte pode ser minimizadora ou maximizadora do real, ou ainda, ser um meio pelo qual o real se apresenta de forma mais pungente.

O que temos então, variando para cada sujeito social, é que

por meio da indústria cultural, o público médio encontra meios para *sonhar*, para *escapar*, para *fugir*, para *não pensar*, para *fintar* a dor, e tê-la, apesar de tudo, ainda que apenas como pressentimento. E a “ordem estabelecida”, seja

ela qual for e onde for, congratula-se desse esquecimento dos males, dessa embriaguez pela qual o público “deixar passar” [pelo menos momentaneamente] as piores barbaridades que o cercam (SOBRINHO, 2004, p.13).

Neste sentido, os mangás podem ser tanto fonte de história factual quanto de ficção, isto é, as narrativas dos mangás são demasiadamente diversas, e, com isso, a partir da escolha do *mangaká* com sua editora, as histórias tomam rumos distintos, nos quais os próprios mangakás podem pesquisar sobre os eventos, a fim de buscar uma história mais condizente com um evento histórico que está presente na memória coletiva. Ou então, podem se utilizar apenas do contexto desse evento para produzir uma narrativa fictícia; por fim, as escolhas vão variar dos objetivos e dos sujeitos envolvidos na produção do mangá. Não se pode deixar de ter em mente que o *mangaká*, ao criar uma história, cria uma narrativa de si mesmo, do seu tempo e espaço, de sua subjetividade, de sua experiência histórica e de suas memórias em relação a tudo isso.

A fonte da memória é o sentido do vivido, portanto, estudar a subjetividade humana, os sentimentos (memórias) no mangá (fonte histórica) se faz essencial para compreender lacunas em um período histórico específico. Para tal, se utilizar de mangás históricos do pós-guerra sobre os eventos supracitados, é uma fonte inestimável de memória. Encontramos também a possibilidade de expressão, seja escrita ou pictográfica para poder haver uma cicatrização – mas não cura – nas feridas da memória dos envolvidos, assim como um alerta as futuras gerações dos males que esse novo período bélico mundial – o de uso de armas nucleares – pode proporcionar (LE GOFF, 2013; TEDESCO, 2011; RICŒUR, 2018).

Através do conceito de ausência, podemos notar nos mangás em geral, mas principalmente históricos os rastros³⁵ e movimentos das sociedades. Para citar apenas um exemplo, no mangá *Gen pés-descalços*, notamos o sofrimento do povo após o bombardeamento de Hiroshima. Entretanto, nessas imagens, não é possível observar o sofrimento de outras cidades, incluindo Nagasaki, que também tiveram suas dificuldades por outros tipos de ataques. Ainda pode-se notar no mangá de Nakazawa, que o que restara das pessoas foram apenas suas sombras, visto a potência da bomba atômica, ao passo que não se percebe a ajuda do Imperador a essas cidades, aos amigos de Gen, e nem a ajuda externa ao povo japonês. Ademais, pode-se notar que a alimentação era marcada, majoritariamente, por arroz – quando se tinha – sendo caracterizada a falta de outros alimentos. Sabe-se que, através da presença única do arroz, há uma deficiência nas necessidades nutricionais do povo, o que acarretou em mais perdas de vida

³⁵ Conceito no qual Paul Ricœur conclui que toda ação humana deixa uma marca para a posterioridade, no entanto, essa marca não é constituída na sua completude, mas antes está constituída pelas aporias da memória, ou seja, pelo embate entre lembrar e esquecer.

se comparadas a locais com maior diversidade de alimentos. Nesse ínterim, a ausência de corpos pela potência da bomba levou as pessoas a não ter conhecimento sobre o fim de seus entes queridos, e, portanto, ausentes de um ponto de ancoragem de luto individual. Ao mesmo tempo, sabemos que pontos de ancoragem coletivos a essas pessoas foram construídos. Todas essas questões são tanto ausências quanto presenças, que detêm presenças ou ausências encobertas, cabíveis de análise histórica e de construção de um discurso histórico (TEDESCO, 2011).

Mas, além disso, é necessário salientar que o papel da morte no caso japonês foi, e ainda é, um tanto quanto distinto. As narrativas ensinadas nas escolas, através da história oficial nipônica, e as religiões majoritárias (Budismo e Xintoísmo) remontam a morte como algo não totalmente negativo, sendo apresentada como um estágio criativo, envolvendo a transformação da matéria e não a sua simples destruição; ou seja, o corpo se esvaece, mas a alma se ascende para o pós-vida (MIETTO, 1994, p. 48 e 50). No entanto, na leitura e interpretação de dois dos nossos mangás a serem analisados a frente, adianto que não se observa essa simples aceitação da ausência do corpo e presença do espírito. O que podemos observar na realidade é o quão dura é a morte corporal dos sujeitos para seus entes queridos.

Portanto, o mangá, entre memória e história, faz o mesmo papel que o antigo *aedo*, ou seja, cria uma ponte entre os vivos e os mortos, entre aquilo que existe e aquilo que já deixou de existir. Através desses registros históricos, o esquecimento não se manifesta por completo, pois passa a haver uma manutenção da lembrança – ambas são, por fim, filhas da memória. Essa memória celebrada, lida, pensada, vista, argumentada constrói um contraponto à condição de finitude humana, como fonte de imortalidade (MIETTO, 1994, p. 59-60).

Henri Bergson, na *Revue* de Paris em 1889, traz um ensaio sobre o riso provocado pelo cômico e, a partir disso, Bernardini³⁶ trabalha o riso como lembrança. Das diversas formas de algo se fazer presente, lembrar através do riso é uma delas. Assim, Bergson vê o riso como uma “produção entre inteligências”, que através de diversos signos – de suas junções e ordenações – tornam algo cômico. Como já visto, o mangá é composto não apenas por narrativas cômicas, mas também por uma diversidade imensurável de temáticas, que vão desde a capacidade de fazer rir, quanto emocionar e chorar, despertando novos sentimentos. Esse objeto de múltiplas “personalidades” é um vetor através de uma gama de sentimentos das lembranças de seus leitores, seja elas quais forem. A ideia que explico aqui não se atém unicamente ao riso e ao cômico, mas também em como os mais variados sentimentos também são significados numa

³⁶BERNARDINI, Aurora F. O riso como lembrança. *Estudos Japoneses*, [S.l.], v. 17, p. 11-19, 31 dez. 1969. Universidade de Sao Paulo, Agencia USP de Gestao da Informacao Academica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2447-7125.v17i0p11-19>.

história qualquer. Assim, um mangá histórico, proveniente de uma narrativa primordialmente tida como verdadeira e real, pode vir a ser ao mesmo tempo cômico e trágico, feliz ou triste, lembrança ou esquecimento. Tanto a risada, como também os outros sentimentos, são provenientes da capacidade intelectual do ser humano de fazer ligações entre os signos presentes no mundo e, portanto, são a base estrutural para que a memória se desenvolva.

Então, o que acontece se usarmos um sentimento oposto ao riso e a felicidade? Como, por exemplo, pensar o trauma e a tristeza em relação ao mangá e à memória? Sumariamente, a diferença conceitual se faz quase que irrelevante e indistinta. Mas, na prática, o sujeito que tem sua base mnemônica não no riso, mas no trauma, se desenvolve quanto sujeito de forma distinta ao outro, e, ao contrário do que se faz ao riso, há a necessidade de se fazer um trabalho de memória com o mesmo, para restaurar sua aura. Isso posto, do mesmo modo que uma obra de arte utilizada para fins de propagandas fascistas deve ter sua aura restaurada, o sujeito envolto ao trauma também precisa de um trabalho de memória, que se difere para cada um, com a intenção de ressignificar sua existência não só na contemporaneidade, mas para a *posteriori*.

Ainda, se faz relevante questionar até onde vai a experiência de um e do outro – essa fronteira de alteridade. Como as trocas de experiência contemporânea se tornaram híbridas a ponto de não termos mais uma experiência puramente individual, mas sim cada vez mais influenciada pelo contato inextinguível das mídias sociais, das tecnologias e de uma sociedade globalizada, onde não há como definir que determinada cultura é pura – não que já haverá tal determinação – tampouco quanto determinada memória, mas que todos esses conceitos, na prática, passam por hibridização (CANCLINI, 2015).

Nildo Viana, na introdução do livro *Para o Alto e Avante* de Reblin (2008), salienta que “sempre que existe censura, repressão, recalcamento, existe o que Freud denominou ‘retorno do oprimido’; logo, existe a resistência e a negação da repressão”. O autor ainda reforça que, apesar da constante repressão da imaginação, da fantasia e do extraordinário, as histórias em quadrinhos – e aqui vejo como a cultura pop que engloba também as animações – essas questões continuam a “insurgir e ressurgir” (p. 14). A construção e consumo de determinadas histórias são o reflexo do imaginário individual e coletivo de determinada sociedade no tempo e espaço.

É na ótica da imaginação e representação que, através das imagens e das experiências humanas, criamos a “realidade”. A imaginação não é algo por si mesmo e isolado, ela é “um sistema complexo que se situa no mundo e tem a realidade, quer seja histórica, quer seja pessoal, como inspiração. Ela não ocorre num vazio histórico” (REBLIN, 2008, p. 26-27). Tanto imaginar quanto representar na prática são conceitos que partem, entre outras coisas, de uma construção narrativa a partir das relações do indivíduo com o mundo que o cerca. Para o

presente trabalho, é importante considerar que a imaginação irá se fazer presente, a fim de adicionar detalhes que não podem ser rememorados, ou ainda, para criar outras imagens que se tornam reais a partir do conceito de representação. Este segundo é importante, pois não sumariza apenas tornar o passado presente, mas é também narrar algo que já fora construído anteriormente, algo que estava ausente, dando-lhe nova roupagem a partir do novo contexto em que está sendo inserido (CHARTIER, 1991). As representações são resultados híbridos que nascem entre dos sujeitos, das sociedades, da cultura, da política e das várias esferas que compõem o mundo.

Veremos adiante por exemplo, que a tentativa de representar o passado no presente através dos mangás vão possibilitar narrativas distintas por que as situações de criação e dos sujeitos envolvidos nessas narrativas são distintas. Mesmo a separação de quarenta e sete anos entre nosso mangá mais antigo e o mais atual, não vai ser barreira para incompatibilizar as representações de nossos mangakás. Ao contrário, essa fronteira temporal vai mostrar como a representação dos eventos da Segunda Guerra Mundial nos mais diferentes momentos históricos e contextos durante quarenta e sete anos, ainda são necessários para reafirmação dos setores sociais antes excluídos de voz, assim como constituição de novas narrativas que busquem ressignificar um passado traumático imaginado e não devidamente (quando muito) trabalhado.

3. O MANGÁ NO PÓS-GUERRA: REVISÕES E ANÁLISES

É possível observar um verdadeiro enaltecimento da comercialização da cultura japonesa de forma sintomática. Ueda e Morales, na obra *A presença da mídia na socialização contemporânea dos jovens: o caso do animê como convite ao mundo da língua japonesa*, descrevem que

No início da primeira década do século XXI, as exportações de produtos culturais japoneses - tais como animê (desenhos animados japoneses), mangá (histórias em quadrinhos japonesas), videogames, música, livros, revistas, filmes, artesanato — cresceram três vezes em relação à década anterior, passando de um faturamento de US\$ 5 bilhões em 1992 para US\$ 15 bilhões em 2002. Como exemplo do alcance dos produtos culturais japoneses no mundo, podemos mencionar que, em 2003, aproximadamente 60% da programação de desenhos animados exibidos nas televisões do mundo era composta por animê, sendo que em alguns países – como a Itália – essa percentagem era de 80% (2006, p. 76).

Esses números são resultados de uma diplomacia japonesa que vem cumprindo sua palavra desde o fim da Segunda Guerra Mundial, buscando ainda um local de importância no mundo, mas que não seja através de ações bélicas. A forma encontrada para tal foi a econômica. Assim, a cultura pop se faz essencial não apenas numericamente falando, mas também através da inserção de um novo e distinto *modus vivendi* para as culturas que consomem esses produtos pop da terra do sol nascente. Essa hibridização do modo de viver e ser altera também o que cada indivíduo consome, além de influenciar não só o indivíduo, mas, de alguma maneira, todos os que entram em contato com ele. Dessa maneira, ao ensinar sobre o seu modo de ver o mundo, o Japão leva outros países a consumir os seus produtos e, por conseguinte, aumentar sua receita.

Clos e Cuau (1971) discorrendo sobre o chamado “milagre econômico³⁷”, comumente retratado por pesquisas e pela mídia em geral, propõem-se a desmistificar essa falácia. No livro dos autores, em uma entrevista, um cidadão comum discorre acerca da ascensão econômica japonesa no pós-guerra: “Será que vós sabeis o que quer, verdadeiramente, dizer ‘milagre’. Para nós isso constituiu em um trabalho, ininterrupto, durante 25 anos, doze horas por dia, sem que pensássemos em férias. Assim, acreditamos nada haver de ‘miraculoso’ nisso” (p. 28). De fato, não podemos deixar de mencionar a inserção, principalmente estadunidense, de financiamento

³⁷ O milagre econômico é um termo muito utilizado por vários pesquisadores que não aprofundaram essa mesma questão. Como veremos, não houve “milagre” no sentido divino, impossível, mas o que aconteceu foi um esforço de reconstrução nipônico (advindo do *ethos* de coletividade japonês) em conjunto a inserção de capital estaduniense no país pela questão da Guerra Fria.

no Japão, que impulsionou a sua reconstrução financeira, entretanto, esse esforço de reconstrução não pode ser retratado como um milagre de forma alguma.

No início de 1970, essa “geração da reconstrução” já se encontrava num Japão economicamente influente no mundo. Suas necessidades passaram a ser relevantes e não aceitariam mais para si e para seus filhos pequenos salários e bloqueios de qualidade de vida. Através de lutas, greves e disputas das mais diversas instâncias, foram adquirindo mais direitos e mais qualidade de vida, através dessa geração jovem que não aceitava cegamente os ideais tradicionais que levaram ao totalitarismo, considerando que as influências ocidentais – como o individualismo – tinham banhado a terra do sol nascente (CLOS e CUAU, 1971, p. 124).

Dessa maneira, as famílias tendo mais recursos passaram a gastar mais com formas de diversão e lazer. Desde 1964, 95% dos lares japoneses tinham televisão, o que auxiliou no consumo e, portanto, na produção de novos mangás, para a transformação em animês e, em seguida, sua reprodução nas televisões dos lares nipônicos. Especificamente no que se refere aos mangás e seu consumo em alguns períodos específicos, tivemos, por exemplo, a venda de mangás *shonen* (com históricas para meninos), em uma única revista, a *Shonen Magajin* (1959) ultrapassando em 1,5 milhões de cópias em três anos. Posteriormente, a revista *Shonen Jump* (1968), umas das maiores da atualidade, vendeu 4 milhões de cópias em uma semana em dezembro de 1984 e mais de 6,5 milhões de cópias com o exemplar de 20 de dezembro de 1994, sendo que na atualidade sua média de venda 3,4 milhões de exemplares. Para fins comparativos, no Brasil, uma das maiores tiragens de uma revista semanal foi a da *Veja* em 2006, com 1,2 milhões de exemplares (UEDA e MORALES, 2006, p. 81).

As autoras supracitadas ainda mencionam que, após meados de 1980, os mangás eram divididos em dois grupos: 1) os que podiam ser considerados como parte da cultura nacional e; 2) os que não se encaixavam nesse quesito e cuja produção deveria ser desencorajada (2006, p. 81). Nos anos de 1990, havia “12 revistas em circulação superior a um milhão de exemplares e aproximadamente 50 revistas com a circulação entre 150.000 e um milhão (UEDA e MORALES, 2006, p. 81).

Em contraponto aos mangás populares, que visam lucratividade, os mangás *underground*³⁸ apresentam temas marginais que, em grande medida, fazem críticas à própria sociedade nipônica (ANDRAUS, 2005). Assim, os mangás *underground*, que remetem à

³⁸ Os mangás *underground*, mais conhecidos como *gekiga*, termo cunhado por um de nossos autores analisados, Yoshihiro Tatsumi em 1957, busca trazer a arte dos mangás os elementos mais sombrios da vida e as temáticas mais sensíveis. De certo modo, os mangás escolhidos para análise aqui se encaixam melhor na categoria de *gekiga* que do próprio mangá, mas ao mesmo tempo, a hibridização entre ambos e a pouca diferença técnica presente nos mangás que serão analisados não alteram em nada nossa análise a partir dos termos supracitados.

história japonesa, acabam sendo excluídos, em virtude de interesses que preferem projetar no imaginário coletivo global. O Japão, como uma sociedade justa e honrosa, omite das outras sociedades a série de problemas que atravessam o país, tais como o suicídio crescente de jovens e os problemas de alocação populacional. Assim, uma representação negativa do Japão por parte dos mangás *underground* talvez viesse a comprometer o consumo de produtos nipônicos pelos consumidores externos, consumo esse também estimulado pelo imaginário de uma sociedade idealizada.

Não obstante, é interessante ressaltar mais duas coisas sobre os mangás. A primeira é que existem “mangá cafés”, onde mediante uma taxa você fica no estabelecimento que, além de algumas bebidas e comidas típicas de “cafés”, há uma vasta biblioteca de mangás para ser consumida. Assim, o sujeito não precisa comprar o mangá e depois descartar – considerando que não é muito comum haver grandes coleções de mangá e considerando também o espaço geográfico pequeno do Japão. A segunda coisa relevante é que o mangá está presente na sala de aula, tanto quanto material quanto matéria de estudo (UEDA e MORALES, 2006, p. 82). Essas duas questões mostram-nos que o mangá está, de fato, posto no cotidiano dos sujeitos de forma natural.

Assim, entender o mangá como esse objeto de memória e história, como foi feito até o momento, é buscar entender o outro, pelo menos parcialmente, no seu cotidiano. Quando me refiro ao outro, me detenho a esse sujeito produtor do mangá, de outro tempo/espaço que não o nosso, pois, compreendendo-se esse sujeito, torna-se possível inferir a mensagem que ele deseja transmitir, a partir de sua construção narrativa. Como veremos mais à frente do texto, na análise dos mangás de Shigeru Mizuki, mangaká e personagem principal de sua obra, pode-se observar que ele não era soldado muito corajoso, mas um pouco ingênuo e que não se preocupava com todas as questões que atormentavam o imaginário nipônico, como morrer pelo Imperador.

Para os nipônicos em sua grande maioria, mangá não é objeto de diversão, pois está presente nos mais diversos espaços do seu cotidiano, como manuais de máquinas e materiais didáticos escolares. Acompanhar, então, o desenvolvimento de pensamentos dentro dos mangás é observar e buscar entender a sociedade, tanto no coletivo quanto no individual, assim como perceber as oscilações presentes no cotidiano dessas e, como pretende a história contemporânea, responder as questões do presente através do passado. Desse modo, reconhecemos que o mangá pode ser usado como uma fonte de história, na intenção de encontrar respostas do hoje no ontem - seja qual for a questão, já que a resposta do hoje depende da pergunta que fizermos ao objeto do ontem.

Com a construção de novas identidades por essa cultura de massa, através da

globalização a partir dos anos de 1990, as fronteiras nacionais têm se prostrado cada vez mais em relação aos *fronts* comerciais. As narrativas dos mangás são, portanto, capturadas por essas relações internacionais. Isso não quer dizer que uma determinada narrativa interna deixa de existir e uma mais voltada especificamente ao externo possa surgir. Tem-se na realidade, narrativas voltadas aos diferentes nichos de mercado. Desse modo, através de diferentes estratégias comerciais, se observa que determinada narrativa é vendida mais a determinado país por causa de determinada construção, seja essa social, cultural ou mesmo política. Do mesmo modo, procura-se vender a popularidade, não o popular (CANCLINI, 2015, p. 260). Conseqüentemente, cultura e economia estão ligadas intimamente quando falamos dessa cultura para as massas, essa cultura pop imposta (CANCLINI, 2015, p. 63; REBLIN, 2008, p.37).

Ueda e Morales (2006) também observam que essa cultura de fato está influenciando mais países, considerando que nos últimos tempos tem crescido o número de pessoas que buscam aprender o japonês tanto no Brasil quanto nos EUA. No Brasil, as autoras avaliaram que o interesse pelo estudo do idioma japonês é motivado pelo desejo de entender a cultura pop japonesa na sua língua original, principalmente após 1980, o que mostra a influência do mangá e do animê como fatores motivacionais para ter contato com o Japão no geral (p. 86-88).

Dessa forma, o que se pode realizar é uma análise do consumo dos mangás – assim como dos outros objetos de consumo – para entender seus gostos e sua mentalidade coletiva, considerando que hoje os mangás englobam tudo, desde graves críticas conservadoras sobre as atitudes japonesas na Guerra do Pacífico como veremos a frente, até pornografia sadomasoquista, tratados econômicos e histórias de ficção científica (WALKER, 2017, p. 308).

Dados mostram que a cada ano o Japão vem se (re)militarizando. Em 1969, por exemplo, através de uma pesquisa do jornal japonês Mainichi, “revelou que 45% das pessoas interrogadas disseram que um ‘armamento nuclear poderá ser necessário’. A mesma questão feita cinco anos antes recolhera 100% de não” (CLOS e CUAU, 1971, p. 272). Dessa maneira, através das influências norte-americanas desde a década de 1950 até os eventos da atualidade envolvendo a Coreia do Norte³⁹, o Japão tem reinterpretado o artigo 9º da constituição⁴⁰, de modo a poder produzir armamento nuclear desde que para defesa. Essa tentativa de criar um laço entre a cultura e o militarismo de fato estão presentes no Japão. O passado (tradição)

³⁹ Como os testes de mísseis norte-coreanos sobre águas japonesas em 2017.

⁴⁰ Artigo 9. Aspirando sinceramente a paz mundial baseada na justiça e ordem, o povo japonês renuncia para sempre o uso da guerra como direito soberano da nação ou a ameaça e uso da força como meio de se resolver disputas internacionais. Com a finalidade de cumprir o objetivo do parágrafo anterior, as forças do exército, marinha e aeronáutica, como qualquer outra força potencial de guerra, jamais será mantida. O direito a beligerância do Estado não será reconhecido.

japonês foi baseado em uma sociedade militar que agora transfere para o presente (moderno) seus esforços para com a economia.

No que tange à universalização de mangá, outras sociedades se utilizaram da lógica do mangá para produzir suas narrativas, como, por exemplo, a China e a Coreia do Sul. Mesmo que o consumo interno seja relevante, no exterior sua influência é quase nula. Em parte, isso ocorre por falta de investimento no setor, tanto na produção quanto na propaganda, mas, por outro lado, inferimos que isso ocorre também, em razão do imaginário que associa os mangás e sua produção como produto original do Japão e, portanto, “melhores e autênticos” (CANCLINI, 2015, p. 236).

Mas um tema ainda merece espaço em nossa análise de produção do esquecimento ou da rememoração pelo próprio capital, de modo a vender mais, isto é,

se o que se vende neste ano continua sendo valioso no próximo, deixariam de ser comprados os novos discos e *jeans*. O popular massivo é o que não permanece, não se acumula como experiência nem se enriquece com o adquirido (CANCLINI, 2015, p. 260).

Indo além, é o que também pode ser atualizado para a venda, como trazer novamente um filme produzido anos atrás até o cinema, ou lançar novas sequências de um brinquedo que já não mais se produzia, etc. O popular, portanto, é para o povo e não do povo, constantemente produzido para a venda e para a diferenciação do popular e do culto, do “eu” e do “outro”. Mesmo assim, estão em uma assimetria recíproca, se reconstruindo um pelo outro através de relações de poderes oblíquos.

As hibridações descritas [...] nos levam a concluir que hoje todas as culturas são de fronteiras. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento (CANCLINI, 2015, p. 348).

O problema é que quando um mangá se massifica, isto é, produzido para as massas, passa a ser um produto capturado pelo capitalismo. Em outras palavras, vende-se aquilo que se deseja comprar, e para tal, se cria um imaginário consumidor, de modo a controlar, até certo ponto, aquilo que se quer que seja consumido (MOLLIER, 2008; CANCLINI, 2015).

Essa massificação do mangá atribui a ele uma nova aura, para que possa atingir outros povos a partir dos diferentes imaginários que os compõem. No entanto, ao ser realizada essa massificação, uma assertiva se apresenta: se consome aquilo que tem significado para si e,

portanto, aquilo que está no imaginário individual se torna coletivo e vice-versa. De fato, o próprio imaginário individual é uma construção entre o subjetivo e o coletivo. O consumo de determinado mangá possibilita analisar, entre outras coisas, os temas que as esferas individuais e coletivas estão inseridas em determinado tempo histórico. Ainda em outras palavras, possibilita visualizar *regime de memórias* dentro da história (HARTOG, 2019).

Antes de avançarmos, se faz mais do que necessário pensarmos no conceito regime de memória. Do mesmo modo que o conceito regime de historicidade por François Hartog (2019), em conjunto aos conceitos de campo de experiência e horizonte de expectativa de Reinhart Koselleck no livro *Futuro Passado* (2012) estão se convergindo na obra do próprio, creio ser possível agrupar também as ideias de ambos a de regime de memória.

Do uso dos conceitos de Koselleck, Hartog (2019) argumenta que

O tempo histórico [...] é produzido pela distância criada entre o campo de experiência, de um lado, e o horizonte de expectativa de outro: ele é gerado pela tensão entre os dois lados. É essa tensão que o regime de historicidade propõe-se a esclarecer [...] (p. 39).

Portanto, o conceito de regime de memória é essa tensão entre o passado, presente e futuro, de modo que cada indivíduo se utiliza de determinada memória, seja individual ou coletiva, para criar narrativas que sirvam seus interesses. O regime de memória torna a memória em algo passível de dessacralização e modelagem, fazendo com que essa memória, inserida num contexto de experiência, continue a se expressar através do tempo.

Como veremos mais adiante, há mangakás – como Kobayashi Yoshinori – que se utilizam das memórias – de pessoas e lugares – ligadas diretamente a Segunda Guerra Mundial, para criar uma narrativa que busca tanto ressaltar as qualidades nipônicas, quanto que os japoneses devem buscar mais uma vez sua identidade nas tradições do período Edo (1603-1868), durante o Xogunato Tokugawa. Vê o Japão como salvador dos países Asiáticos e os pilotos kamikazes como verdadeiros heróis nacionais. Do mesmo modo, veremos outros *mangakás* – como Mizuki, Tatsumi e Takei – que buscam utilizar de suas memórias para performar narrativas que tratem suas histórias como lições de vida para as futuras gerações.

Assim, a idiossincrasia dos consumidores de mangá vai na contramão da ideia de aura de Walter Benjamin e da reprodutibilidade técnica. Para Benjamin, a reprodução massiva do objeto artístico elimina sua aura. Todavia, a reprodução dos mangás, enquadrados como um objeto popular, enaltece a aura do mesmo. Com isso, as ligações simbólicas produzidas pelo *mangakás* e sua obra de arte só são realmente alcançadas quando reproduzidas em massa (SÁ,

2014, p. 225). Mas, ao mesmo tempo em que consumimos algo massificado, indo a contrapelo das ideias de Benjamin, devemos nos deixar perder, explorar esse mundo dos mangás como um *flâneur*, de forma a explorar as mais diversas narrativas e possibilitar que as mesmas se choquem, para que então, de forma mais específica, os mangás históricos possibilitem o surgimento de novas discussões através da memória no presente.

O mangá como objeto de consumo busca criar identidades que sirvam para seu propósito, o da comercialização. De fato, por vezes se consome mais narrativas que vão ao encontro de narrativas divertidas e que pretendem deslocar os pensamentos do cotidiano para um outro local que não o do agora – do presentismo. Inferimos que as narrativas de barbárie histórica são dolorosas e vão ser postas na beira da falésia da reprodutibilidade por não terem um consumo elevado e não gerando lucro que o mercado requer, visto que não há prazer em consumir algo que remonta tragédias reais.

Nessa linha, Ratto (2016) acredita que a memória e o tempo presente acelerado fazem com que

uma cultura da imagem cada vez mais onipresente parece esvaziar nossa capacidade imaginativa. A viabilidade do arquivamento quase ilimitado em suportes eletrônicos de memória contrasta com o esvaziamento das marcas mnêmicas, sensíveis e corpóreas, das quais dependemos para significar o presente e inventar o futuro (p. 87).

A ideia expressa aqui é que pelos suportes eletrônicos, o ato de rememorar é um esforço em vão em um contemporâneo sem tempo para se lembrar. Nessa vertente, a própria essência da memória acaba se esvaindo, posta em um local de arquivamento e não mais de sentido e de produção de novos significados. Todavia, a meu ver, a assertiva de Ratto deixa de fora a potencialidade de produção de novos sentidos por aqueles que antes, sem acesso a essas fontes de memória, agora possuem.

Nessa linha de pensamento, a leitura do mangá – efetuada diversas vezes tanto na ida quanto na volta do trabalho – para o contemporâneo é

interrupção, um corte no tempo, um gesto quase impensável nos tempos que correm. Suspender temporariamente o automatismo da ação e da palavra para cultivá-las; cultivar concentração, a delicadeza, apreciar a lentidão (RATTO, 2016, p. 92).

Esse mergulho no mangá, não apenas histórico, mas de narrativas diversas, se faz interrupção do presente acelerado, de fuga da tempestade do paraíso que é o progresso e ato de

rebeldia contra o acumular de entulhos efetuado pelo mesmo. A leitura crítica do mangá é, portanto, uma ação a contrapelo de sua própria produção massificada e da aceleração que nos impede e nos culpa pelo tempo de ócio, de diversão; em suma, da não potencialidade total para o capitalismo (BENJAMIN, 1985).

Os esquecimentos produzidos e presentes nos mangás não necessariamente apontam uma “fragilidade da memória, um fracasso da reconstituição do passado” (CANDAU, 2016, p. 127), pois o esquecimento que foi produzido nesse mangás podem ser, portanto, “censura indispensável à estabilidade e à coerência da representação que um indivíduo ou os membros de um grupo fazem de si próprios” (CANDAU, 2016, p. 127). Além do mais, Candau salienta também que esquecer é uma necessidade para os grupos e sociedades que desejam viver e não se deixar esmagar pelos pesos dos fatos herdados (2016, p. 127). Primo Levi exemplifica que esses esquecimentos não têm espaço quando o indivíduo está “extenuado, enfraquecido pela fome”. Em suma, em um momento difícil na vida, mas que depois na “enfermaria, temos tempo para nós”, as memórias voltam e “sabemos de onde viemos: as lembranças do mundo exterior povoam nosso sono e nossa vigília, com estupor, que nada foi esquecido, que cada lembrança evocada surgia diante de nós com uma dolorosa nitidez” (LEVI, 1988).

Em suma, as memórias presentes nos mangás são as lembranças que outrora foram esquecimento e que após dias, meses e anos, se fizeram presentes novamente, ressignificadas, entre essa fronteira mnemônica de precisar esquecer e carecer, demandar ou dever lembrar. Para Candau (2016), a partir da leitura de Young, “a atividade da memória que não se inscreve em um projeto do presente não tem carga identitária, e, com mais frequência, equivale a nada recordar” (p. 149), assim como Freud vê que para a “memória individual seria mais importante dar atenção aos esquecimentos do que às lembranças, é possível que se compreenda melhor uma sociedade considerando o que ela não comemora, mais do que o que ela comemora (p. 150).

Partindo para um olhar mais prático, o antibelicismo presente nos mangás se inicia com Ozamu Tezuka, a partir de 1948 com os mangás *Metropolis* (1948) e *Astro Boy* (1951) de forma suscinta. Contudo, é a partir dos anos de 1960 com mangás como *O Falcão de Shidenkai*, *Carga Suicida*, *Campo de Batalha* e *Gen Pés Descalços* que os seus autores passam a narrar abertamente as problemáticas provenientes da guerra. Mais recentemente, em 1985, é lançado o mangá *Combat*, que trata de questões de guerra, mas não antibélicas, de modo que grande parte dos leitores desses mangás, já distantes da guerra, buscam conhecimento sobre o tema. Os responsáveis pelo mangá *Combat*, no entanto asseguram que não pretendem glorificar ou enaltecer conflitos bélicos (MOLINÉ, 2006, p. 39 e 44).

Gravett (2006) reforça a importância dos autores de *gekiga*⁴¹ para o desenvolvimento das questões de difícil abordagem pelos mangás *mainstream*⁴². O autor comenta que o mangá *Ninja Bugeicho* (1959-1962) de Sanpei Shirato não agradou pais e professores, pois mostrava as ações de um herói que ia contra o senhor feudal despótico e a favor dos *burakumin*, um grupo social que ainda hoje sofre discriminação e é por vezes deixado à beira da falésia da história oficial. Mas essas histórias que ganhavam força no ambiente politizado do final de 1950 foram indo em direção às sombras, pois, a partir da reconstrução do Japão e as novas características econômicas e alinhamentos político-ideológicos, os autores de *gekiga* foram obrigados a escolher entre suas narrativas críticas ou adquirir uma forma de renda para se sustentar. Assim, as questões políticas não foram totalmente deixadas de lado após 1950, mas tomaram outros rumos a partir de questões que tomavam o cenário internacional.

Walker (2017) afirma que “até hoje o Japão vive desconfortavelmente com os legados históricos de sua agressão imperial do século XX” (p. 287), isso é, as tensões criadas pelas ações imperialistas nipônicas continuam a assombrar a contemporaneidade através de sujeitos que buscam rememorar as atrocidades cometidas pelo império japonês em tempos de guerra. Essas memórias não são exclusivamente dos próprios japoneses, mas também foram e são abordadas por coreanos e chineses, por intermédio dos mais diversos meios de comunicação, inclusive por mangás⁴³. Ao mesmo tempo, Walker também comenta que “muitos jovens já começaram a explorar narrativas mais apoloéticas, tal como Kobayashi Yoshinori (1953-) em seu controverso mangá *Sensôron* (A guerra, 1998, p. 287)”. Walker descreve o mangá de Kobayashi como uma produção que tem como objetivo conversar com a geração do pós-guerra, criticando o “novo” Japão e afirmando que o mesmo “não lutou em uma guerra de agressão, mas em uma guerra justificada com o objetivo de libertar a Ásia do imperialismo ocidental ‘branco’” (p. 292). Por fim, Kobayashi, na interpretação de Walker, culpa os EUA pela “lavagem cerebral” nos jovens japoneses, que afastou-os do seu amor saudável pelo país, através da difamação dos heróis japoneses. Walker finaliza sua análise de Kobayashi dizendo que este último “busca despertar o ‘nacionalismo inconsciente’ que vive em todos os japoneses” e “tratar os soldados do Japão, incluindo muitos criminosos de guerra, como heróis de guerra” (p. 293). No entanto, é relevante mencionar que Kobayashi – dado que sua narrativa é

⁴¹ Termo utilizado para se referir a mangás para o público adulto, pois contém temas sobre violência, sexo, drogas ou outras questões que buscam ser evitadas as crianças.

⁴² Mangás que fazem sucesso. Geralmente são mangás que conversam com diferentes públicos e são aceitos socialmente, pois a temática e as narrativas não causam agito social, além de alcançarem sucesso global, com grande número de vendas e, portanto, notável lucro.

⁴³ Para citarmos apenas um exemplo, temos o mangá Grama de Keum Suk Gendry-Kim, autora coreana que foi vendida como escrava sexual (“comfort women”) ao exército japonês.

propositalmente construída para enaltecer o nacionalismo japonês – deixa de fora as atrocidades cometidas pelos soldados nipônicos em tempos de guerra às “comfort women”, a crianças e adultos, que eram empalados, mutilados e torturados por simples prazer e crueldade, ou mesmo o sofrimento que os nipônicos começam a sentir nos anos finais da guerra. Kobayashi por não carregar a experiência do conflito de forma direta, fala de um local seguro, ausente dos horrores que o ser humano passou durante a primeira metade do século XX.

Porém, mangás como o acima são exceções. Em geral, os mangás que remontam da Segunda Guerra Mundial até 1983 não mostram os soldados japoneses como super-heróis, invencíveis e perfeitos, mas na realidade focam nas relações entre os soldados que dividem o estresse da guerra e os laços formados a partir do evento. Além disso, esses mangás também focam na maquinaria de guerra, como aviões, navios e armamentos, e que, dentre esses, as batalhas aéreas são as mais retratadas, pois são “mais justas” no imaginário nipônico advindo do *bushido*. Podemos ver essa questão supracitada no mangá de Tetsuya Chiba, intitulado *Shidenkai no Taka* (Taka of the Violet Lightning), no qual o protagonista, piloto kamikaze, mesmo depois de perceber que era um peão de um jogo maior, ainda cumpre sua missão (SCHODT, 1983, p. 76).

Antes de iniciarmos de fato a análise dos mangás escolhidos, gostaria de trazer trabalhos que já buscam temáticas semelhantes com a pesquisa atual e que vão corroborar com as análises aqui efetuadas. Saliento que as análises estão postas no livro editado por Rosenbaum já mencionado anteriormente, *Manga and the representation of Japanese history* (2013). Nesse ínterim, as análises dos mais diversos aspectos dos mangás, da memória e da história, gostaria também de andar em conjunto ao livro *Legacies of the Asia-Pacific War* (2011), também editado por Rosenbaum e Yasuko Claremont, pois ambos colaboram com o pensamento do que chama de *Yakeato Generation*, ou geração que cresceu nos escombros queimados (*the burnt-out ruins generation*). Os trabalhos presentes nesse livro vão elucidar e trazer as questões das crianças que cresceram no tempo de guerra, mesmo que não participando diretamente dela e que vão mais tarde produzir narrativas sobre essa temática, como no caso de Yoshihiro Tatsumi a qual iremos recorrer posteriormente ao seu mangá, *Good-bye*.

No trabalho de Hutchinson (2013) sobre a representação histórica no mangá *Fênix* de Tezuka, a autora procura mostrar como, no pós-guerra, esse autor, pertencente a geração *yakeato*, buscou desmistificar a figura do Imperador e dos relatos históricos “verídicos”⁴⁴, assim como afirma Hutchinson: “A história mostra-se assim elusiva e frágil, a menos que se refira à história

⁴⁴ Quando comento “verídicos”, digo fatos que por um momento foram verdade para a sociedade japonesa, mas ao mesmo tempo, foram fatos e narrativas criadas para servir o propósito do momento.

oficial do vencedor”⁴⁵. E continua afirmando que “Tezuka não está apenas desconstruindo os mitos do Imperador e do passado antigo, mas mostrando como esses mitos foram criados em primeiro lugar, revelando a "história" como um produto artificial muito parecido com a própria nação japonesa”⁴⁶. A autora ainda salienta que “A história de Tezuka abre o alçapão da história e da memória”⁴⁷, ao mesmo tempo em que Tezuka tenta reconciliar a identidade nacional e cultural presente com os horrores dos eventos passados, recusando a dar respostas claras, responsabilizando os leitores a achar suas próprias respostas (p. 34).

Rosenbaum abre espaço para analisar um dos trabalhos mais significativos de Tezuka: *Astro Boy*. Como salienta Rosenbaum, *Astro Boy* foi criado em um momento em que as pessoas voltavam a celebrar a existência e se identificar novamente como indivíduos. Em 1951 – mesmo ano do tratado de paz de São Francisco⁴⁸ – Tezuka cria seu menino-robô, ligado ao antigo militarismo mecânico nipônico e o mundo humanista emocional do pós-guerra (p. 43), de modo que esse robô era responsável por defender a terra de ameaças extraterrestres. *Astro Boy* como personagem é então uma figura ligada ao militarismo, a humanidade, a uma identidade terráquea e, ao mesmo tempo, menino abandonado pelo seu pai-criador. A alegoria final de ser um menino, como diz Rosenbaum, reforça a concepção de uma nação traumatizada psicologicamente no período pós-guerra. As alegorias, que não são poucas, continuam e até abordam sobre os grupos mais afetados pela guerra: os *Hibakusha*, coreanos residentes no Japão, *Burakumin*, *Ainu* e *Okinawans*⁴⁹ (p. 53).

As mensagens subliminares presentes no *Astro Boy* viriam a ser apropriadas pela geração final dos *baby boomers*⁵⁰, na qual os vestígios do imperialismo japonês estavam sendo enterrados pelo consumo cultural e ascensão econômica. Rosenbaum reforça que a memória traumática dos sobreviventes da Guerra do Pacífico e o legado da mesma se encontravam profundamente enterradas no inconsciente coletivo. Fora a partir de metodologias textuais subliminares (simbolismo e alegorias) disseminadas pela cultura popular, como o mangá, que

⁴⁵ History is thereby shown to be elusive and fragile, unless it refers to the official history of the victor (p. 27).

⁴⁶ Tezuka is not just deconstructing the myths of emperor and the ancient past, but showing how those myths were created in the first place, revealing ‘history’ as an artificial product much like the Japanese nation itself (p. 27).

⁴⁷ Tezuka’s history opens wide the trapdoor to history and memory (p. 33).

⁴⁸ Tratado de Paz entre as forças aliadas e o Japão assinado oficialmente em 1949, finalizando oficialmente a Segunda Guerra Mundial e passando por alguns pontos em relação aos criminosos de guerra e o Imperador.

⁴⁹ Os *Hibakusha* são os sobreviventes das bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki. Os *Burakumin*, advindos desde o período dos clãs nipônicos, são os descendentes dos sujeitos das castas mais baixas da sociedade, aqueles que lidavam com a morte – açougueiros e coveiros – e com a sujeira – limpadores de rua – ou ainda os criminosos. Os *Ainu* e os *Okinawans* são os povos da parte norte e sul do Japão, respectivamente, que eram/são considerados indígenas e não totalmente pertencentes a sociedade japonesa em si. Todos esses grupos, incluindo os coreanos residentes no Japão, viveram e ainda vivem estigmatizados e tratados de forma distinta.

⁵⁰ Geração nascida entre 1946 e 1964.

os traumas e as memórias do período da guerra puderam ser desenterrados (p. 44 e 48).

Já Eric Ropers (2013) comenta da prostituição de mulheres tanto japonesas quanto coreanas e chinesas, forçada pelos militares⁵¹ durante a Segunda Guerra Mundial, que veremos também posteriormente no mangá *Marcha para a Morte e Good-bye*, no capítulo de mesmo nome. Sem dúvida, essa é uma das temáticas mais pungentes nos mangás quando pensamentos em torno das questões da memória e do trauma. Ropers, em seu trabalho, passa desde a crítica ao mangá de Kobayashi até outros mangás que tentam evocar o espírito nacionalista nipônico, através do revisionismo histórico a sensibilidade e evocação dos sentimentos de empatia, que surgem a partir das narrativas de mangás que retratam a prostituição forçada das mulheres durante os anos de guerra. O autor ainda reforça que não há narrativas imagéticas que possam representar inteiramente a história ou as experiências da prostituição militar, mas que os trabalhos que tentam, pelo menos em parte, narrar as atrocidades e dar um lugar aos silenciados de outrora são de fato necessários para um contrabalanço das narrativas revisionistas que aparecem também na cultura popular e na mídia (p. 61).

Os pesquisadores Luebke e DiNitto (2013), no artigo intitulado *Planeta dos japoneses de Maruo Suehiro: fantasia revanchista ou crítica de guerra?*⁵² Analisam que Suehiro se utiliza dos próprios símbolos nipônicos que glorificam o nacionalismo e o imperialismo para auto criticá-lo, de modo a criar uma narrativa que demonstra o mundo no caso da vitória nipônica durante a Segunda Guerra Mundial. Além do mais, o mangaká se utiliza dos dois eventos das bombas atômicas para reforçar sua narrativa, de modo que as mesmas caíram sobre Los Angeles e São Francisco nos dias 6 e 9 de agosto e 1945, respectivamente. Mas essa vitória japonesa nesse mundo alternativo, como vão demonstrar os autores da análise, faz com que as narrativas de uma raça superior aflorem, enquanto diversos horrores são perpetuados após a guerra pelos japoneses, tendo inclusive a própria estátua da liberdade sido enterrada pelos escombros da guerra, pichada e com uma bandeira japonesa posta em cima de sua cabeça. Os horrores continuam com o estupro das mulheres estadunidenses e morte das crianças, enquanto nas páginas seguintes nos é apresentado um discurso oficial de um Japão “bom, forte, distinto, que ilumina o mundo”; em suma o mangá de Suehiro é construído a base de ironia e sarcasmo (p. 81-90). No entanto, ao mesmo tempo em que encontramos uma crítica, os autores falam que esse mangá pode, através de sua dominância pictográfica nacionalista, levar a um voyerismo perigoso, quer dizer, o leitor pode se influenciar e regozijar perante imagens de vitória, tornando

⁵¹ No original, o autor usa o termo *military prostitution*.

⁵² Maruo Suehiro's Planet of the Jap: revanchist fantasy or war critique? In: ROSENBAUM, Roman (org.). *Manga and the Representation of Japanese History*. Abingdon: Routledge, 2013. p. 81-101.

trivial o trauma retratado na obra (p. 94).

Ainda, em outros mangás como o de Yasuhiko Yoshikazu, *Niji-iro no Torutsukii* (Rainbow Trotsky), o mangaká busca, como explica O´ Dwyer (2013), “desenterrar as histórias daqueles japoneses comuns que acreditaram e buscaram sinceramente trazer à tona o potencial para o bem em Manchukuo”⁵³. Nesse sentido, O´ Dwyer salienta o sucesso obtido por esse mangaká, não através da quantidade de vendas, mas pelos meios de conciliar as narrativas dramáticas em conjunto a história dos eventos na China (p. 124). Neste contexto, mesmo se seguirmos que a perspectiva que a história é uma narrativa, não podemos desmerecer, nesse caso, a produção de um mangaká que busca trazer novos olhares que entram em confronto aos da história oficial. Assim, ainda no caso nipônico, remetemo-nos às tentativas de silenciamento para com os chineses durante o conflito que se iniciara antes mesmo da Segunda Guerra Mundial, com a Segunda Guerra Sino-Japonesa (1937) que Yasuhiko busca desenterrar.

Tanto O´ Dwyer quanto Matthew Penney (2013), entre outros autores que embasam a pesquisa, reforçam a importância dos trabalhos produzidos pelos mais distintos mangakás, que, a contrapelo, vão do revisionismo histórico surgido na década de 1990 no Japão sobre a questão da Segunda Guerra Mundial até críticas sobre a sociedade contemporânea. Penney, a partir de um olhar historiográfico do macrocosmo dos mangás (mas também a partir de livros didáticos, por exemplo), analisa diversas questões referentes à guerra, às campanhas nipônicas na China, assim como a questão política envolvendo todo o contexto. Não menos importante, reforça que há inclusive negação perante o bombardeamento no Japão que incluem aqui, as bombas de Hiroshima e Nagasaki. No caso do livro didático, a construção do mesmo se dá de modo a ter escasso comentários sobre os delitos efetuados pelo Japão, ao mesmo tempo em que se omite o real número de mortos pelas bombas atômicas (p. 154).

Numa guinada de análise, Penney, analisando o mangá *Han no ashiato*, reforça o uso das “*comfort women*”⁵⁴, termo que por si só já é amplamente criticado, em conjunto a uma história fictícia de amor entre um soldado e uma escrava sexual, de nome Han. Penney reitera os horrores sofridos pelas mulheres que serviam como escravas sexuais, principalmente as coreanas que eram, inclusive, a grande maioria. A narrativa de *Han no ashiato* busca trazer as atrocidades do passado e reforçar as obrigações do presente para com tais barbáries, como na

⁵³ Unearth the stories of those ordinary Japanese who believed in and earnestly sought to bring about the potential for good in Manchukuo (p. 124).

⁵⁴ O termo “comfort women” aparece tanto em itálico – pela questão de ser expressão em outro idioma – quanto entre aspas por ser um conceito utilizado pelo autor, mas que o mesmo critica por ser um conceito que torna mais leve as atrocidades sofridas por essas mulheres. Assim, um termo mais preciso seria prostituição militar forçada, como posto por Eric Ropers acima.

linha de diálogo do próprio mangá: “Meu colchão está manchado de sujeira e sêmen, sangue e lágrimas”⁵⁵.

É no caso exemplificado de *Han no ashiato*, que Penny quebra o binário de história e ficção e que há uma forma mais complexas de lidar com o passado, de modo que o ficcional é colocado a serviço do inesquecível, ajudando a historiografia a cumprir a tarefa da memória, pois há talvez crimes que não devem ser esquecidos, vítimas nas quais os choros são menos por vingança do que por narrativas e espaço para falar (p. 156).

Já Paul Sutcliffe (2013) afirma que o Japão no fim do milênio estava preocupado com a busca de um futuro que não dependesse das definições do ocidente, mas que implicasse como antes, evocações do período Edo. O autor continua salientando que o século XX começou com um imaginário de futuro utópico e acabou em nostalgia (p. 183). Esse exemplo é reforçado pelas publicações de mangás que remontam o período dos clãs e das guerras entre daimios, como *Vagabond*, publicado em 1998 e atingindo sucesso mundial. Sutcliffe reforça que essa nostalgia se dá pela busca de uma forma de escapar do tempo presente, de modo que, a partir da leitura de outros autores, acredita que a nostalgia é também a busca de um passado imaginado e idealizado a partir dos desejos da memória, também sanitizados ao ponto que são selecionados (p. 183).

Há uma distinção entre nostalgia e memória crítica e, no século XX, à medida que os horrores da Segunda Guerra Mundial foram gradualmente descobertos e talvez mais rapidamente esquecidos, houve uma nova nostalgia pela inocência e uma nova nostalgia consumista que usa a nostalgia como um recurso superficial encobrindo um passado feio. Como afirma Jameson, “uma aula de história é a melhor cura para o *pathos* nostálgico”⁵⁶ (SUTCLIFFE, 2013, p. 183).

Com as bombas atômicas e todo o imaginário e simbolismo por de trás delas – poder do sol, o mais forte é o menor (átomo) – a história que estava a se formar no Japão imperialista utópico não é mais real. Para Baudrillard (1991), quando o real não é mais o que costumava ser, a nostalgia assume sua potência total, sendo essa “a paródia de reabilitação fantasmagórica de todos os referenciais perdidos” (apud SUTCLIFFE, 2013, p. 183).

A partir da década de 1980, Azuma (2009) argumenta que o Japão busca se reinventar psicologicamente, de modo a voltar suas raízes ao período Edo para achar referências

⁵⁵ My mattress is stained with strew and sêmen, blood and tears (p. 155).

⁵⁶ There is a distinction between nostalgia and critical memory, and in the twentieth century as the horrors of World War II were gradually discovered and perhaps more rapidly forgotten, there was a new nostalgia for innocence, and a new consumerist nostalgia that uses nostalgia as a superficial covering up of an ugly past. As Jameson states, “a history lesson is the best cure for nostalgic pathos”.

originalmente nipônicos e livres das influências ocidentais, criando uma pós-modernidade original japonesa, pois o país tinha se tornado um espaço imaginado e imagético, um “pseudo-Japão” criado pelos EUA materialista.

Vemos também essa aproximação com uma identidade japonesa única novamente a partir dos mangás de Kobayashi Yoshinori e de comentários feitos pelo autor nas mais diversas esferas midiáticas. Como afirma Kato Etsuro em pleno 1942, “uma arte que deve alertar para atacar ativamente todas as coisas no mundo que são injustas, irracionais, antinaturais ou incongruentes com a vontade da nação”⁵⁷ (SHIELDS, 2013). Em um ambiente de guerra, onde os *mangakás* são pagos pelo estado imperial, ao mesmo tempo em que o imaginário imperialista está de fato posto nas mentes dos indivíduos de forma a nortear suas ações, a fala de Etsuro sobre os mangás vem a criticar toda produção de mangás que não vão ao encontro dos desejos da nação imperial. No entanto, vemos a volta de discursos similares como o de Yoshinori em 2005, no qual acredita que o “O Santuário Yasukuni é a última fortaleza na defesa da história, do espírito e da cultura do Japão”⁵⁸, discurso no qual reflete os rumos que parte da sociedade japonesa está novamente tomando.

Os sujeitos representados pelo Santuário Yasukuni, lugar de memória das vítimas dos conflitos bélicos que o Japão se engajou, vão desde soldados a mulheres, coreanos, taiwaneses, três britânicos e quatorze criminosos de guerra classe ‘A’. Esse santuário, como local de pacificação dos espíritos dos ali presentes, é ao mesmo tempo um lugar de memória e de disputas narrativas. Criado após a restauração Meiji, o significado do local e dos ali enterrados passou por modificações discursivas e, portanto, do *topos* do imaginário coletivo, que não vêm os ali presente – espiritualmente postos – como vítimas unicamente, mas também como “heróis, mártires e deuses da nação” como afirma Yoshinori (p. 190-1). A narrativa de Kobayashi Yoshinori é problemática pois abre espaço a uma mentalidade perigosa e que levou o Japão aos conflitos já conhecidos. O problema não se encontra na ritualização da memória dos espíritos dos que já se foram, mas da forma que esse ritual é executado a partir de uma narrativa que toma diferentes interpretações a cada sujeito.

Nossos exemplos da ascensão nacionalista, do preconceito e da evasão da culpa para com os eventos da Segunda Guerra Mundial continuam, a partir de mangás coreanos e chineses que chegam ao Japão, e são fortemente reprimidos e comercialmente suprimidos. Mas, ao mesmo tempo, temos mangás nipônicos que reproduzem as ideias xenofóbicas, revisionistas e

⁵⁷ An art that should warn for actively attack all things in the world that are unjust, irrational, unnatural, or incongruous with the will of nation (p. 189).

⁵⁸ Yasukuni Shrine is the final stronghold in defence of the history, spirit, and culture of Japan (p. 189).

negacionistas. *Kenkaryu*, (Hating the Korean Wave) publicado em 2005 é um desses mangás que, mesmo após tentativas de supressão, se espalhou pela internet (RADDATZ, 2013, p. 217). A partir desse mangá, uma grande onda de revisionismo tomou a internet e fóruns online, de modo que “pesquisadores autônomos” buscavam “verdades” das mais abomináveis, como no caso das “*comfort women*”. Um “grupo de pesquisa” liderado por Kaname afirmava que as “*comfort women*” na verdade tinham uma vida boa e não eram, de forma alguma, escravas sexuais, ao mesmo tempo em que ganhavam cerca de 300 yen diários em comparação a 15-25 dos soldados (p. 222). No entanto, Raddatz nos traz uma pesquisa feita com estudantes, onde apenas 5,7% deles leram o mangá *Kenkaryu*, e 10,9% o mangá *Shin-gomanizumu sengen* (New Manifesto of Arrogance) de Kobayashi Yoshinori. Além disso, outras pesquisas foram feitas, como afirma Raddatz, indicando que a leitura de *Kenkaryu* é feita por adultos entre seus 30 a 40 anos e, mesmo que o número de vendas implique em uma audiência de certo modo ampla, não é grande em termos de recordes de vendas. Além do mais, finaliza Raddatz, que a leitura desses mangás não necessariamente implica em concordância com os pensamentos lá postos (p. 227-8).

Nesse contexto, temos que pensar que muitas das produções aqui citadas e, posteriormente, do próprio Tatsumi, autor do mangá *Good-bye* posteriormente analisado, vivenciaram sua infância e adolescência durante o período de conflito. Mesmo que esses indivíduos não tiveram a obrigação de combater na linha de frente, a experiência da guerra foi posta a eles de um outro modo, também de forma traumática. Rosenbaum (2011), falando sobre a geração *Yakeato*⁵⁹ e sua experiência com a guerra, salienta que

Precisamente porque essa experiência de guerra aconteceu em um momento de suas vidas em que sua constituição psicológica ainda estava em processo de formação, a geração *yakeato* tornou-se a principal oponente da guerra na sociedade japonesa do pós-guerra. Suas tendências pacifistas decorrentes do espectro da guerra são cruciais para muitos aspectos da sociedade contemporânea [...] ⁶⁰ (p. 8).

E continua sua narrativa ao afirmar que a geração *yakeato* a partir de suas experiências foram responsáveis pela maioria dos discursos antibélicos que permeiam o Japão atual (p. 9). Para Suzuki Sadami (2011), que trabalha o discurso do pós-guerra na atualidade nipônica,

⁵⁹ Geração que vivenciou a guerra durante sua infância ou adolescência.

⁶⁰ Precisely because this experience of war happened at a time of their lives when their psychological make-up was still in the process of forming, the *yakeato* generation had developed into the leading opponents of war in post-war Japanese society. Their pacifist tendencies arising from the spectre of war are crucial to many aspects of contemporary society.

porque as memórias da perda na Guerra da Ásia-Pacífico foram cuidadosamente escondidas e a humilhação da derrota cuidadosamente disfarçada, o projeto nacional de trabalhar através das emoções do luto e a perda de tantas vidas nunca foi concluído com sucesso⁶¹ (p. 12).

Diversos trabalhos presentes no livro *Legacies of the Asia-Pacific War* vão discutir, como o título já diz, o legado da Guerra do Pacífico, abordando os mangás, filmes, cartas, diários, poemas, fontes historiográficas. São trabalhos que vão de acordo, seja pelos seus autores ou pelos sujeitos e fontes que estão sendo analisadas, a uma narrativa pacifista e que busca realçar as memórias difíceis dos sujeitos que vivenciaram o período e que desejam não sofrer novamente, tanto por eles mesmos, de modo a cicatrizar suas feridas da memória através de alguma expressão externa – cartas, filmes, etc. – quanto de modo a delegar experiências para a posterioridade através desses mesmos meios.

Esses discursos de vozes marginalizadas dos poucos sobreviventes da geração *yakeato*, “estão em conflito direto com as vozes da geração posterior de alto perfil, como o ministro das Relações Exteriores, Taro Aso e o primeiro-ministro Koizumim, que defendem uma reescrita do passado a fim de atender mais apropriadamente às necessidades atuais do Japão em um mundo global”⁶² (ROSENBAUM, 2011).

Nesse sentido, as ideias expressas por Reis (1996) sobre as questões do tempo geracional presentes em Ricœur se fazem importantes para entendermos essa produção de mangás como meio legítimo de reproduzir e construir pós-memórias⁶³. A sucessão da geração não é só física, mas também histórica. Os resquícios deixados por aqueles que vieram antes produzem de um modo ou outro, os novos sujeitos. Ao mesmo tempo, é importante destacar que a geração não é marcada pela idade, mas pelas ações similares entre indivíduos. Assim, a “vitória” da geração histórica é importante, considerando que a geração biológica é tão volátil de modo que é através das tradições históricas e suas narrativas que se continua o tempo.

A necessidade e urgência de produzir mangás que deleguem mensagens de horror e paz são, por fim, o meio pelo qual esses sujeitos que estão entre identidades híbridas (ex-soldados,

⁶¹ Because memories of loss in the Asia-Pacific War had been carefully hidden and the humiliation of defeat carefully disguised, the national project of working through emotions of grief and the loss of so many lives was never completed successfully.

⁶² Stand in direct conflict with the voices of high-profile later generation like foreign minister Taro Aso and former Prime Minister Koizumim who espouse a rewriting of the past in order to more appropriately suit Japan’s present needs in a global world (p. 88).

⁶³ Entende-se por pós-memória, as narrativas produzidas a partir de uma “memória original”. Por exemplo: Observa-se que nos mangás de Mizuki, ele conta da sua experiência e, portanto, das suas memórias da guerra do pacífico. Mas ao transpor essa memória para o mangá, ele produz um objeto de pós-memória, onde qualquer um interessado por interpretar a memória de outra forma que não a mesma dele pode fazê-lo.

expectadores traumatizados, mangakás, etc) encontram para expressar suas memórias no âmbito coletivo, de modo que uma construção de pós-memória não fique restrita a seus descendentes diretos, mas a todos aqueles que dividem questões comuns de identificação com o mangaká. Nesse caso, não podemos separar apenas nipônicos, mas sim englobar as identidades híbridas que foram produzidas a partir dos efeitos globalizadores. Dessa forma, entende-se que a pós-memória produzida a partir de memórias traumáticas nos mangás, formem um *topos* mnemônico, ou seja, um lugar de memória para as “memórias originais”. Como reforça Rosenbaum (2011), “É precisamente por causa do que vivenciaram ao longo da infância que os membros das gerações yakeato continuam a resistir ao movimento de “esquecer” a guerra e reescrever a história”⁶⁴. Nesse sentido, podemos expandir nossa análise não somente e geração *yakeato*, mas as gerações ligadas mais intimamente com as consequências negativas da guerra.

A luta constante no nosso caso, entre a memória que quer evitar conflitos similares e a pós-memória, que vive entre a defesa da memória geracional e uma reescrita truculenta daquela, também toma espaço nas ligações temporais entre passado e presente. Sumariamente, a guerra e os conflitos bélicos devem ser evitados a todo custo, mas, ao mesmo tempo, as necessidades contemporâneas estão ocupando os espaços que antes eram ocupados pelas memórias traumáticas. Assim, o dever da pós-memória de funcionar como local e meio de continuidade da “memória original”, efetuando a ligação entre passado e presente não tem se mantido, tendo sua função principal perdido espaço para o subterfúgio do revisionismo, de modo a utilizar falácias que sirvam unicamente ao presente.

Já passamos por vários exemplos, como no caso de Tezuka e sua influência em todo o espaço que o mangá contemporâneo abrange e, que pelo comentário do mesmo, vemos sua profunda necessidade de se conectar com os sentimentos humanos:

Eu senti [depois da guerra] que os quadrinhos existentes eram limitantes. A maioria foi desenhada como se estivesse sentada em uma plateia assistindo de um palco, onde os atores emergem dos bastidores e interagem. Isso tornou impossível criar efeitos dramáticos ou psicológicos, então comecei a usar técnicas cinematográficas. [...]. Eu também acreditava que os quadrinhos eram capazes de mais do que apenas fazer as pessoas rirem. Então, em meus temas eu incorporei lágrimas, tristeza, raiva e ódio, e criei histórias onde o final nem sempre foi feliz⁶⁵ (ROSENBAUM, 2011, p. 139).

⁶⁴ It is precisely because of what they experienced throughout the early lives that the members of the yakeato generations continue to resist the movement to “forget” the war and rewrite history (p. 85).

⁶⁵ I felt [after the war] that existing comics were limiting. Most were drawn as if seated in an audience viewing from a stage, where the actors emerge from the wings and interact. This made impossible to create dramatic or psychological effects, so I began to use cinematic techniques. [...]. I also believed that comics were capable of

Não podemos deixar de salientar o exímio trabalho de Nakazawa Keiji, uma obra autobiográfica (com algumas pequenas alterações), denominada *Gen pés-descalços*. No mangá, Nakazawa, com apenas 6 anos de idade na data, conta sobre todas as dificuldades de sua experiência da guerra – ele se encaixa na geração *yakeato* – da perda de seu pai, irmão e irmã no dia da queda da bomba de Hiroshima, ao mesmo tempo em que sua mãe grávida deu à luz a sua irmãzinha Tomoko, que não sobrevivera muito tempo pela desnutrição. Reforça a maneira que tratavam seu pai ainda quando vivo como um traidor, por ser contrário à guerra e por, ao mesmo tempo, ser simpático com um vizinho coreano.

Nakazawa conta que em 1966 quando sua mãe repentinamente morreu, ele que estava em outro local correu até Hiroshima e, quando lá chegou, para coletar as cinzas da sua mãe, era exatamente somente o que havia. A radiação havia até mesmo destruído internamente os ossos de sua mãe, não sendo possível a criação de um *butsudan* (altar da família), o que fez Nakazawa repensar novamente sobre a guerra e criar o mangá já descrito. Nakazawa ainda salienta que

Fiquei furioso porque a bomba havia levado até os ossos da minha mãe. Durante todo o trajeto de trem de volta para Tóquio, não conseguia parar de pensar nisso. Percebi que nunca pensei seriamente sobre a bomba, a guerra e porque ela aconteceu. Quanto mais eu pensava sobre isso, mais óbvio era que os japoneses não haviam enfrentado essas questões de forma alguma. Eles não aceitaram sua própria responsabilidade pela guerra. Decidi que a partir de então, escreveria sobre a bomba e a guerra, e colocaria a culpa em quem pertencia⁶⁶ (ROSENBAUM, 2011, p. 147).

Assim, são fortes as críticas dos mangakás culpabilizando o próprio Japão, mais do que os próprios EUA. Por fim, a maior culpa que é perceptível nos mangás é sobre a guerra em si e seu imenso vazio sem sentido. Essa narrativa se perpetua também por outra produção, conhecida como *Túmulo dos Vagalumes*, que, em seu mangá, diferente da animação, encontra um final trágico para duas crianças que tentavam sobreviver o período do pós-guerra, mas acabam morrendo de desnutrição.

Por fim, todos os autores e assuntos acima discutidos vão também contribuir para a análise dos sete mangás propostos no início dessa dissertação. Ainda, vemos que a questão que envolve mangá e memória é um tema que ganha força a partir da década de 2010, portanto,

more than just making people laugh. So in my themes I incorporated tears, grief, anger, and hate, and I created stories where the ending was not always happy.

⁶⁶ I was enraged that the bomb had taken even my mother's bones. All the way on the train back to Tokyo, I couldn't stop thinking about it. I realized I'd never thought seriously about the bomb, the war and why it happened. The more I thought about it, the more obvious it was that the Japanese had not confronted these issues at all. They hadn't accepted their own responsibility for the war. I decided that from then on, I'd write about the bomb and the war, and pin the blame where it belonged.

muito recente no âmbito da pesquisa histórica. Nesse ínterim, reforço que não busco realizar uma análise extremamente profunda, que vá abordar vários detalhes estéticos ou que busca esgotar possibilidades de qualquer outra análise, por que inclusive como vimos com Didi-Huberman, a análise de uma imagem vai ser distinta em relação aos envolvidos. Dessa maneira, espero que, a partir das minhas constatações, tanto os mangás quanto os autores possam ganhar voz, epistemologicamente falando, quanto ao seus mangás serem formas de mostrarem horrores que de fato aconteceram e que ainda assombram sujeitos no contemporâneo. Indo além, busco trazer à tona seus maiores objetivos ao construírem os mangás que são, entre outras coisas, evidenciar o mal do totalitarismo, imperialismo, do preconceito ao outro, e que a *História Magistra Vitae* ainda é uma ferramenta de possível utilização para a História como narrativa, isso é, mostrar as mazelas de situações ocorridas no passado para que o presente e o futuro evitem reproduzi-las.

4. OS MANGÁS DE MIZUKI, YOSHIHIRO E TAKEI: ENTRE A GUERRA, O PÓS-GUERRA E UM OUTSIDER.

Pensemos a partir de agora as questões já vistas acima, mas através dos mangás escolhidos para a pesquisa aqui realizada. Em primeiro lugar, temos os mangás de Shigeru Mizuki, que foi soldado durante o teatro do pacífico. Desse autor, há cinco mangás que exploraremos: Os mangás intitulados *Showa*, que vão desde 1926 a 1989, divididos em quatro volumes e o mangá *Marcha para a morte*. Os primeiros quatro mangás são divididos entre história factual do Japão e as experiências de vida de Shigeru Mizuki. Já no mangá *Marcha para a morte*, o autor cria uma história que ele mesmo define como 90% verídica, mas com algumas alterações no final sobre quando lutou no pacífico. O segundo mangá, de Yoshihiro Tatsumi, *Good-Bye* é uma coleção de nove pequenas histórias, no qual focaremos principalmente na história “*Hell*” e “*Good-bye*”, pois apresentam de maneira mais pulsante, situações que considero estarem mais ligadas as memórias difíceis e ao trauma. De outra forma, o capítulo *Hell* vai abordar a história de um soldado enviado para Hiroshima no dia da queda da bomba atômica, com a missão de tirar fotos do local; as imagens dos corpos desfigurados e do caos instaurado voltam frequentemente ao soldado na posterioridade, acordando por causa de pesadelos por exemplo. Já no caso do capítulo *Good-bye*, Tatsumi vai construir uma narrativa a partir de ponto de vista de uma mulher, que teve que se prostituir por seu pai, para que eles pudessem comprar alimentos. Ambas as histórias são ao mesmo tempo fictícias e reais, pois, por mais que os personagens não sejam verdadeiros, os eventos se baseiam em acontecimentos ocorridos no pós-Segunda Guerra Mundial. Por fim, George Takei, em *They called us enemy*, vai apresentar a sua história, assim como de muitos outros japoneses-americanos que eram descendentes de japoneses que moravam nos Estados Unidos e que foram forçados a se realocar. Vai nos mostrar que os EUA trataram os descendentes ou imigrantes nipônicos como um inimigo, apenas por causa de sua aparência, não se importando com as identidades desses sujeitos que, no caso de Takei, era estadunidense.

4.1. Os quatro volumes de *Showa* e *Marcha para a morte*, de Shigeru Mizuki

Primeiramente, se faz mais do que necessário contextualizarmos o autor dessas obras. Como já dito em outros momentos, Shigeru Mizuki é o único dos mangakás aqui que vivenciaram a guerra de forma mais direta, quando lutou no *front* de Papua Nova Guiné, na ilha

de Rabaul. Com 21 anos, em 1943, foi enviado ao campo de batalha com alguns poucos meses de treinamento. Durante sua luta para sobreviver, perdeu seu braço em um ataque aéreo na unidade de tratamento de soldados feridos e doentes enquanto lutava contra a malária⁶⁷. Apenas em 1946 foi repatriado e pode voltar ao Japão, onde se dedicou a produção de mangás (ROSENBAUM, 2011).

A história da série de mangás Showa se inicia em 1923 com o grande terremoto de Kanto, devastando Tokyo, Yokohama e diversas outras prefeituras, e levando o Japão como um todo, a entrar em um momento de crise econômica e finalizando o período conhecido como Democracia Taisho.

Em seus mangás Showa, Mizuki interpela entre suas histórias pessoais e a história do Japão. Mizuki também recorre a um narrador-personagem conhecido como *rat-man*, figura antropomórfica que auxilia na conversa de Mizuki com as questões e os personagens históricos. Em certa medida, *rat-man* também é deveras sarcástico e faz a função de lançar um segundo olhar sobre o que está escrito quanto fonte histórica por si só, de modo que deixa a entender que Mizuki se utiliza de fontes oficiais para escrever as questões históricas, mas, ao mesmo tempo, lança perguntas quando sua experiência de vida ou pensamentos não segue o mesmo que o da fonte oficial, tanto pela fonte ser duvidosa ou ele se fazer cético em relação a precisão histórica da fonte. Além disso, de modo a deixar simples para todos os leitores, quando um novo personagem aparece, termos em japonês são postos ou pontos geográficos citados, há notas de rodapé e de fim que sumarizam a informação. Mizuki vai reconceituar a história da perspectiva do povo comum, que suportou o peso da ideologia do imperialismo militar e do imperador (ROSENBAUM, 2011).

Já no mangá *Marcha para a morte*, originalmente lançado em 1973⁶⁸, Mizuki salienta que a história criada ali é 90% verídica. Ele sustenta que no final dela, para não alongar muito, decidiu matar o seu eu para poder finalizar a história, ou a mesma ficaria muito longa. De fato, o mangá não tem a mesma precisão que o da série Showa, no entanto, consegue mostrar, com uma riqueza de detalhes maior, as relações humanitárias entre os soldados, assim como as dificuldades do *front*, principalmente a questão do ataque suicida e da busca pela morte honrada.

Ainda em comentários pontuais feitos por Adachi no mangá *Marcha para a morte*, ele reforça o cotidiano do próprio Mizuki, que estava entre levar tapas na cara dos oficiais – com o

⁶⁷ Informação retirada do comentário feito por Noriyuki Adachi, na página 362, no livro *Marcha para a morte* de Shigeru Mizuki. Apesar desse evento não ser retratado no livro *Marcha para a morte*, em Showa essa situação se faz presente.

⁶⁸ A versão que utilizamos é a de 2018, lançada no Brasil, pela editora Devir.

sem motivo – ser ferido nas atividades mais comuns, como levar troncos de árvores, ou ainda ser morto por crocodilos ou engasgado com um peixe enquanto se pescava com granadas (MIZUKI, 2018, p. 363). Não menos relevante é a ligação que Mizuki faz com a “Canção das Putas”, canção na qual as “*comfort women*” cantavam sobre suas vidas, conforme visto abaixo (figuras 3, 4, 5, 6 e 7), com os próprios soldados que a cantam quando indo realizar o ataque suicida. Na figura 3, soldados aguardam para serem atendidos pelas “*comfort women*” enquanto elas cantam uma música fúnebre relacionada a sua atual identidade e ofício. Na figura 4, a canção continua. No fundo do primeiro quadro, se observa os soldados esperando, enquanto no quadro de baixo a canção se estende pela ilha, dando um sentido de que elas cantam em voz alta e esse canto, que é ao mesmo tempo lamento, está sendo levado pelo vento. A canção continua na figura 5, nesse pequeno espaço que é a ilha onde se encontram, enquanto através da figura do céu, Mizuki busca representar tanto a escala dos sujeitos em relação ao mundo e como o mesmo é indiferente das ações humanas. Já a figura 6, segue representando o mesmo momento que das figuras 3,4 e 5, mas no mangá *Showa 1939-1944*, com menos detalhes do momento, mas que salientam a função das “*comfort women*”: a de trazer prazer antes da morte dos soldados. Na página, os soldados reclamam da longa fila e pedem para os que estão sendo atendidos se apressem, pois não chegará a vez deles se não “acabaram rápido”. No quadro inferior direito, o soldado grita para que cada um use 30 segundos. Por fim, uma das “*comfort women*” informa que são cinco horas da tarde e elas estão fechando. Na mesma continuidade da figura anterior, a figura 7, na qual Mizuki tenta demonstrar o desespero dos soldados que sabem que vão morrer ali, enquanto elas voltarão vivas através do navio hospital. *Rat-man* reforça que as mulheres fazendo seu “dever sagrado” não tinham tanta sorte como afirmam os soldados. Mas de fato, muitos daqueles homens iriam morrer naquela ilha e jamais voltariam a ver o Japão. O sexo era uma das poucas coisas que ajudariam eles a morrerem felizes.

Considerando que as narrativas do mangá *Marcha para a morte* estão presentes dentro do tempo em que os eventos do mangá *Showa* se desenrolam, principalmente o volume *Showa 1939-1944*, optei por não realizar uma análise exclusiva do mangá *Marcha para a morte*, mas sim, analisá-lo em conjunto com os mangás *Showa*, de modo a relacionar as narrativas de ambos, pois elas se completam, tendo em conta que o mangá *Marcha para a morte* apresenta detalhes que não ganharam destaque no mangá *Showa 1939-1944*.

Figura 3 – Soldados aguardam pelas “comfort women”. A sequência continua nas figuras 4 e 5. Lembrando que a leitura ocorre dos quadros da direita para a esquerda.



Figura 4 – “Canção das Putas” pela ilha



Fonte: Arquivo pessoal. Mangá *Marcha para a morte*, da editora Devir.

Figura 5 – “Canção das Putas”: sacrifício.

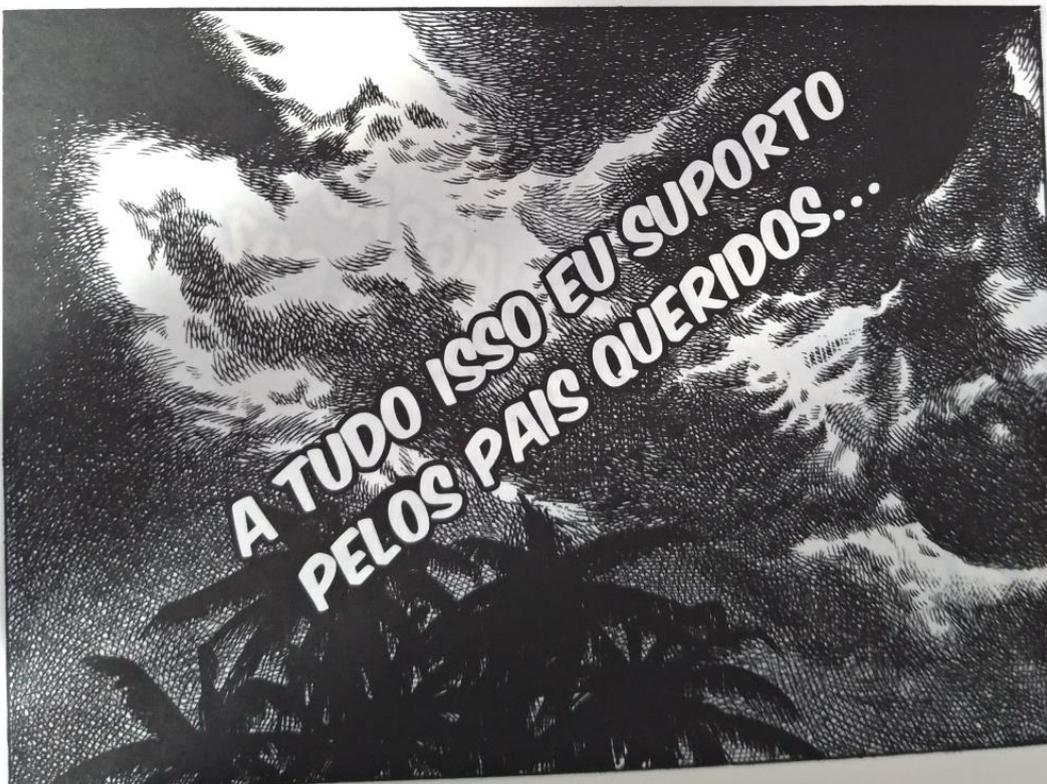
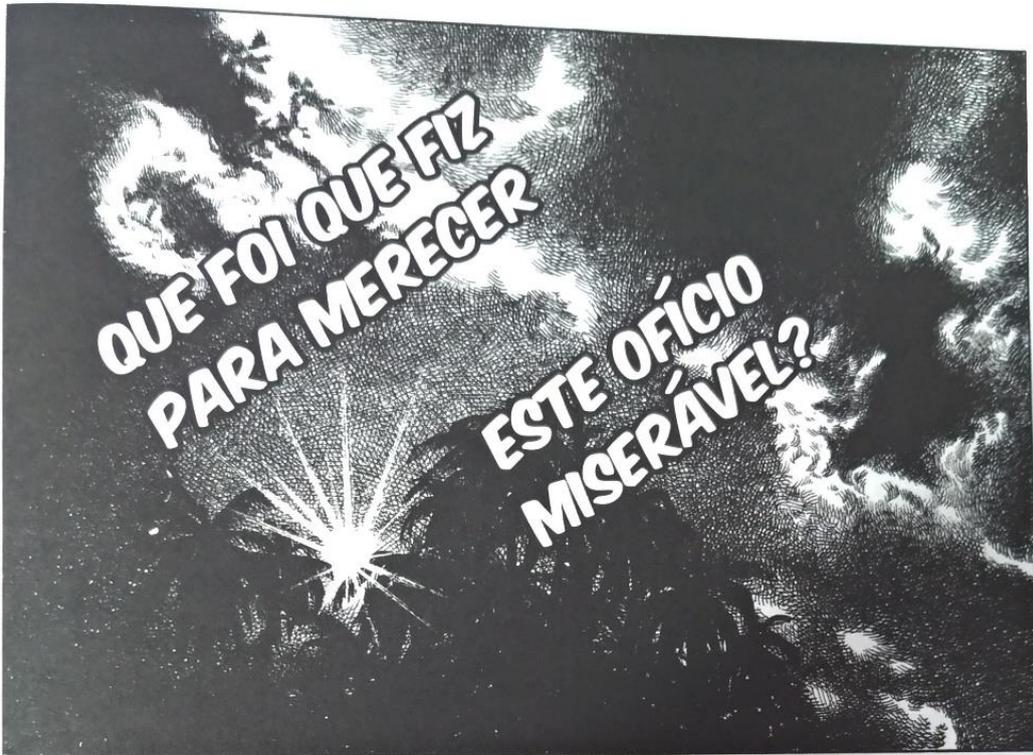


Figura 6 – “Comfort Women”: prazer antes da morte aos soldados.



Figura 7 – Desespero pelo prazer.



4.1.1 – Showa: 1926 – 1939

Em Showa 1926-1939, Shigeru Mizuki conta sobre sua infância, das brincadeiras, das confusões, dos *yokai*⁶⁹, dos seus familiares e de que, como praticamente toda criança, desligada dos problemas políticos, sociais que envolvem seu meio. Já no âmbito histórico, quando da produção dos mangás Showa em 1988⁷⁰, o autor busca como supracitado, através de fontes históricas, mostrar o contexto mundial no qual sua história pessoal se inseria.

Um ponto em comum entre o pré-guerra e o pós-guerra é que tanto no mangá de Mizuki quanto um outro mangá de Tatsumi, *A Drifting Life*, são trazidos à tona os atletas que se destacaram e ganharam medalhas nas Olimpíadas. Em um primeiro momento, antes dos eventos da guerra, as vitórias serviam para inflar o ego nacionalista de superioridade e grandeza nipônico. Num segundo momento, após a guerra, as vitórias serviram para encontrar uma identidade nipônica a algum tempo perdida. Nesse ínterim, vemos que o esporte e os êxitos, servem, tanto antes quanto depois, para ressaltar uma identidade nacional nipônica. O mesmo vale quando também, em ambos os mangás, ressaltam a concessão do Prêmio Nobel de Física a Hideki Yukawa, em 1949. Esses sucessos eram relevantes porque representavam o Japão idealizado através do imaginário coletivo, isto é, um Japão vencedor.

Muito do que é escrito e desenhado por Mizuki em seus livros também está relacionado à questão da política externa. No primeiro volume de Showa, principalmente no que tange à China e à Coréia, Mizuki retrata a política expansionista nipônica e as atrocidades cometidas sobre as populações locais, de modo a justificar suas ações com base na Esfera de Coprosperidade da Grande Ásia Oriental, a qual nos referimos anteriormente e podemos observar na figura 8. Ainda, o autor busca de forma sistêmica mostrar as disputas internas entre comunistas e nacionalistas, que vão da perseguição dos primeiros até a ascensão dos segundos ao poder no Japão pré-Segunda Guerra Mundial.

Vale ressaltar e reforçar aqui que Mizuki também se formou em História e, portanto, por ser criança na época, suas visões de nível factual são posteriormente efetuadas, enquanto as suas memórias são uma junção do tempo em que viveu com o contemporâneo, no qual as escreve e externaliza.

Entrando um pouco mais a fundo nas figuras, a figura 8 mostra o Massacre de Nanjing, que acumulou centenas e milhares de mortos, principalmente chineses. Enquanto isso, em

⁶⁹ Criaturas do sobrenatural nipônico. Mizuki é conhecido principalmente por mangás que envolvem essa temática.

⁷⁰ Apesar de 1988 ser a data original de sua produção, o mangá foi republicado em 1994 com adaptações, tendo uma versão “definitiva” lançada em 2013, na qual estamos a utilizar.

Tokyo, se comemorava a vitória de tamanha atrocidade. Isso nos mostra que a narrativa que o Japão buscou criar de uma Ásia livre de influências ocidentais, mas sob tutela nipônica, não necessariamente buscou uma Ásia pacífica, foi antes um processo brutal.

Figura 8 – O Massacre de Nanjing.



4.1.2 – Showa 1939 - 1944

A partir do mangá Showa 1939-1944, Mizuki vai produzir uma narrativa que busca mostrar sua história de cidadão comum a soldado das forças nipônicas, ao mesmo tempo em que continua a efetuar uma história factual sobre a Segunda Guerra Mundial, principalmente na visão nipônica (figuras 9 a 16). Mizuki é entrevistado pelo *rat-man* (figura 17 a 20) que pergunta sobre como ele tem se sentindo dias antes de seu alistamento. Mizuki diz que tem se sentido filosófico, lido vários clássicos da filosofia⁷¹ e que em dois ou três anos estará morto, e por isso busca algum significado da vida e da morte. Basicamente, Mizuki tinha em mente a realidade mais provável para os jovens no momento, que era a morte durante a guerra e, em conjunto, as características intrínsecas do seu ser, ele aceitou que iria morrer e sabia disso, mas necessitava encontrar um sentido para tudo isso que não a narrativa clássica empregada em grande escala aos soldados da época, isto é, morrer pelo imperador, pelo Japão e por suas crenças.

Dos quatro volumes, esse mangá é o que mais vai apresentar eventos que ocorreram durante a Segunda Guerra Mundial, trazendo principalmente as batalhas e decisões dos superiores nipônicos. Outras duas questões que Mizuki se ocupa em explorar é: 1) a de explorar os sentimentos de sua família, como o medo de perder Mizuki em batalha e as dificuldades financeiras e 2) seu cotidiano no front de batalha.

Essa última questão, como dito anteriormente, não se faz presente de forma detalhada no mangá *Showa*, mas sim no mangá *Marcha para a morte*. Todavia, vejo que os dois mangás juntos se complementa, pois ao mesmo tempo que o dia a dia de Mizuki é retratado no mangá *Marcha para a morte*, como os serviços que precisavam ser feitos, a violência dos superiores para com os soldados de patentes inferiores, a busca da morte honrada, as diversas batalhas contra soldados estadunidenses e contra o próprio ambiente (doenças/animais), nos falta algo muito importante que só é mostrado em *Showa*, que é a ajuda recebida por Mizuki dos nativos da ilha que o cuidam quando estava ferido e faminto. Essa imagem de auxílio dos nativos vai retornar e se fazer presente durante todos os outros volumes, assim como nas últimas páginas do último volume de *Showa* de forma acentuada, com a intenção de mostrar algo que os nativos têm e a contemporaneidade de Mizuki estava perdendo: a fraternidade.

Passemos então a analisar as imagens de forma mais detalhada. A figura 9 mostra-nos o final fictício, mas ao mesmo tempo muito simbólico do mangá *Marcha para a morte*. A partir dessa figura até a de número 15, vão relatar as incongruências que estão em volta do “fazer

⁷¹ Como ele mesmo cita, Goethe e Seneca. Ele também tinha apreço pela religião cristã e lera o Novo Testamento até decorá-lo.

guerra”. Na figura 10, Mizuki retoma a “Canção das Putas” para fazer uma ligação com o ofício das “comfort women” e dos soldados, colocando-os em um mesmo lugar simbólico, o de vítimas do evento. A frase “que foi que fiz para merecer este ofício miserável” que o soldado que representa Mizuki professa, da mesma maneira que anteriormente pelas “comfort women” e que os coloca como iguais, tem a intenção de mostrar ao leitor que tanto as “comfort women” quanto os soldados eram utilizados como objetos para atingir um objetivo, retirados de sua humanidade. Nesse sentido, por mais que aparente que o ethos de coletividade nipônico tenha atingido seu nível extremo, por meio da vergonha e do medo tanto psicológico quanto físico, os superiores controlavam seus soldados e as “comfort women”, isso é, que o soldado que não cumprisse as ordens traria vergonha a sua família, enquanto a mulher seria violentada ela deixando o ato acontecer ou não. Na figura 11, o soldado, que representa Mizuki já muito ferido, encontra um tanque de guerra estadunidense e é alvo de ataque, enquanto na figura 12, nos seus últimos suspiros, reflete sobre o sentido da morte, que sabe que está chegando, ao passo que afirma que a única certeza a partir de agora é que será esquecido. Essa página, se compararmos ao pensamento de Mizuki no mangá Showa 1939-1944, onde ele antes de se alistar reflete sobre o sentido da vida, busca uma lógica na morte e afirma que a certeza única seria a morte é muito simbólica. O motivo disso é que, apesar da morte e do esquecimento não ter chegado até ele, as questões que ele trouxe consigo no seu “eu” antes de entrar no conflito ainda o acompanham muito tempo depois, isto é, no ano de 1973, data da primeira publicação deste mangá. Por fim, sua análise da morte também permeia não só o seu ser, mas a realidade de qualquer sujeito comum do período. Há aqui uma aproximação de Mizuki com Hokusai, cunhador do termo mangá e pintor de obras do homem comum.

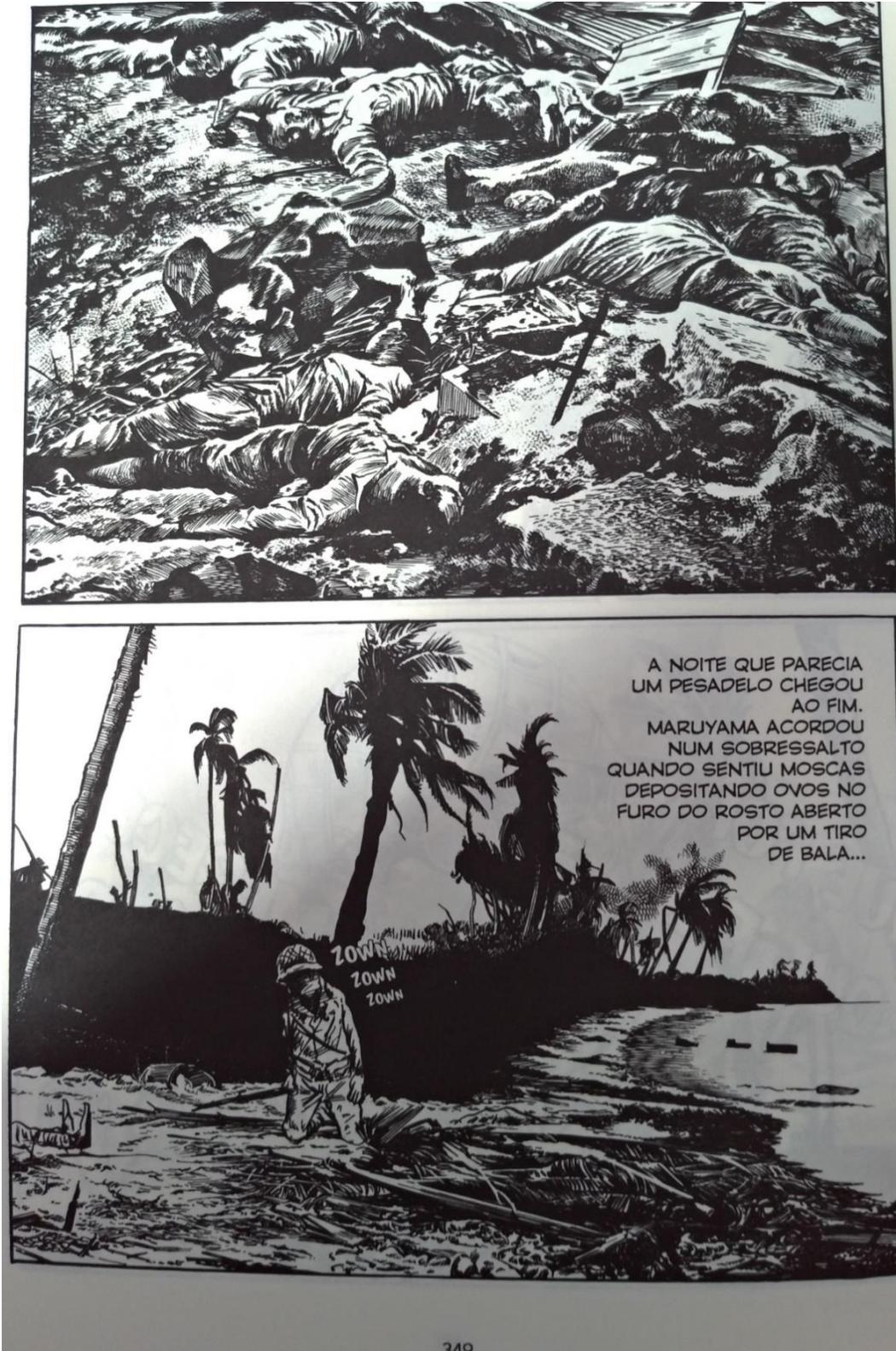
A partir da figura 13, Mizuki passa a desenhar com mais detalhes, buscando retratar a dura realidade do campo de batalha, as perdas humanas e o caos entre os seres humanos. Continuando seu desenho a partir de suas técnicas de realidade, retrata na figura 14, a mesma cena de acordo com seus pensamentos expostos na figura 12, isto é, de quando você morre no campo de batalha, você morre sozinho e é esquecido. Na figura 15, além de sua contínua representação da morte no campo de batalha, tentando mostrar ao leitor através de várias páginas que essas cenas eram o cotidiano dos combatentes, salienta através do quadro de texto que até mesmos os oficiais não entendiam algumas decisões tomadas por seus superiores. Quebra-se aqui a ideia comumente presente de que as ordens eram seguidas cegamente. A questão é que os sujeitos no campo de batalha de fato pensavam por si só e não eram um todo homogêneo que não duvidava das decisões dos superiores. Porém, pela questão cultural nipônica, reforçada pela hierarquia militar, eles não expressavam seus descontentamentos e

dúvidas em voz alta, pois eles poderiam vir a ser considerados traidores. Na figura 16 e página final do mangá *Marcha para a morte*, Mizuki deixa claro que o que resiste são os restos humanos, esquecidos, não identificados e acumulados. Penso a partir dessa imagem, que assim como Walter Benjamin faz em 1940 nas suas teses sobre o conceito de história, mais precisamente na tese 9 sobre o Anjo da História, o que se acumula são as ruínas do homem, que se escora sobre as mesmas para seguir rumo ao progresso. De outro modo, as ruínas continuam a se acumular ao longo do tempo, pois a História *Magistra Vitae* falha em sua missão pela ausência de um trabalho de memória, isso é, a ação de trazer o passado das pessoas para o presente, de forma crítica e pensada. Por um lado, vamos ver mais a frente como o Japão como nação falha em executar esse trabalho de memória, ou melhor, executa um trabalho de memória coletiva de acordo com suas vontades, rememorando apenas aquilo que lhes convém, enquanto esconde aquilo que quer esquecer. Mizuki, Tatsumi e Takei vão fazer o trabalho de desenterrar esses acúmulos humanos e fazer com que a memória seja trabalhada.

Voltando a análise das imagens e agora indo em direção ao mangá *Showa 1939-1944* mais especificamente, na figura 17 vemos a figura de Mizuki antes de seu alistamento, sendo entrevistado pelo seu alter ego *rat-man*. Nessa página, *rat-man* pergunta ao Shigeru de antes do alistamento sobre o que se passava em sua mente. A entrevista continua das figuras 18, 19 e 20. Na figura 18, *rat-man* pergunta a Mizuki porque pessoas jovens são tão pessimistas. Mizuki diz que não é isso. É que ele consegue sentir, assim como os gatos de acordo com as crenças populares, que ele vai morrer. *Rat-man* não se convence, e Mizuki tenta explicar de outra forma. Começa dizendo que ele é jovem e esses deveriam ser os melhores anos de sua vida, mas tudo que ele pode ver é morte e, sendo assim, está buscando uma forma de aceitar a sua própria, inclusive, na religião. Na figura 19, Mizuki fala que leu o Novo Testamento cinco vezes e memorizou algumas partes dele. *Rat-man* complementa que foi por isso que ele pode falar com os nativos locais em Rabaul alguns anos mais tarde. Mizuki reforça que leu também sobre budismo e filosofia, mas que não teve muito tempo para ler tudo e juntar tudo na mente, mas que conseguiu recolher algumas coisas como alguns dizeres de Goethe e Seneca. Por fim, na figura 20, Mizuki continua falando sobre os filósofos que leu, sobre Johann Georg Cotta e sobre sua família ligada à publicação de manuscritos. Mizuki fala que essa é uma vida que ele gostaria de ter. A entrevista acaba com Mizuki reforçando que leu muitas das obras publicadas pela editora da família Cotta. Podemos ver que o próprio Mizuki se coloca como confortável e pensativo para falar sobre esse tema através das duas últimas imagens da esquerda, que aparece colocando seu dedo no nariz (indicando que está confortável com aquele momento, distraído pelo assunto) e também pela fala de *Rat-man*, que diz que o sensei (professor, mestre) está em

busca de uma direção, busca representada também pelo dedo no nariz, indicando que está sem um rumo certo.

Figura 9 – O final fictício do mangá *Marcha para a morte*.



Fonte: Arquivo pessoal. Mangá *Marcha para a morte*, da editora Devir.

Figura 10 – A “Canção das putas” – vítimas da guerra.

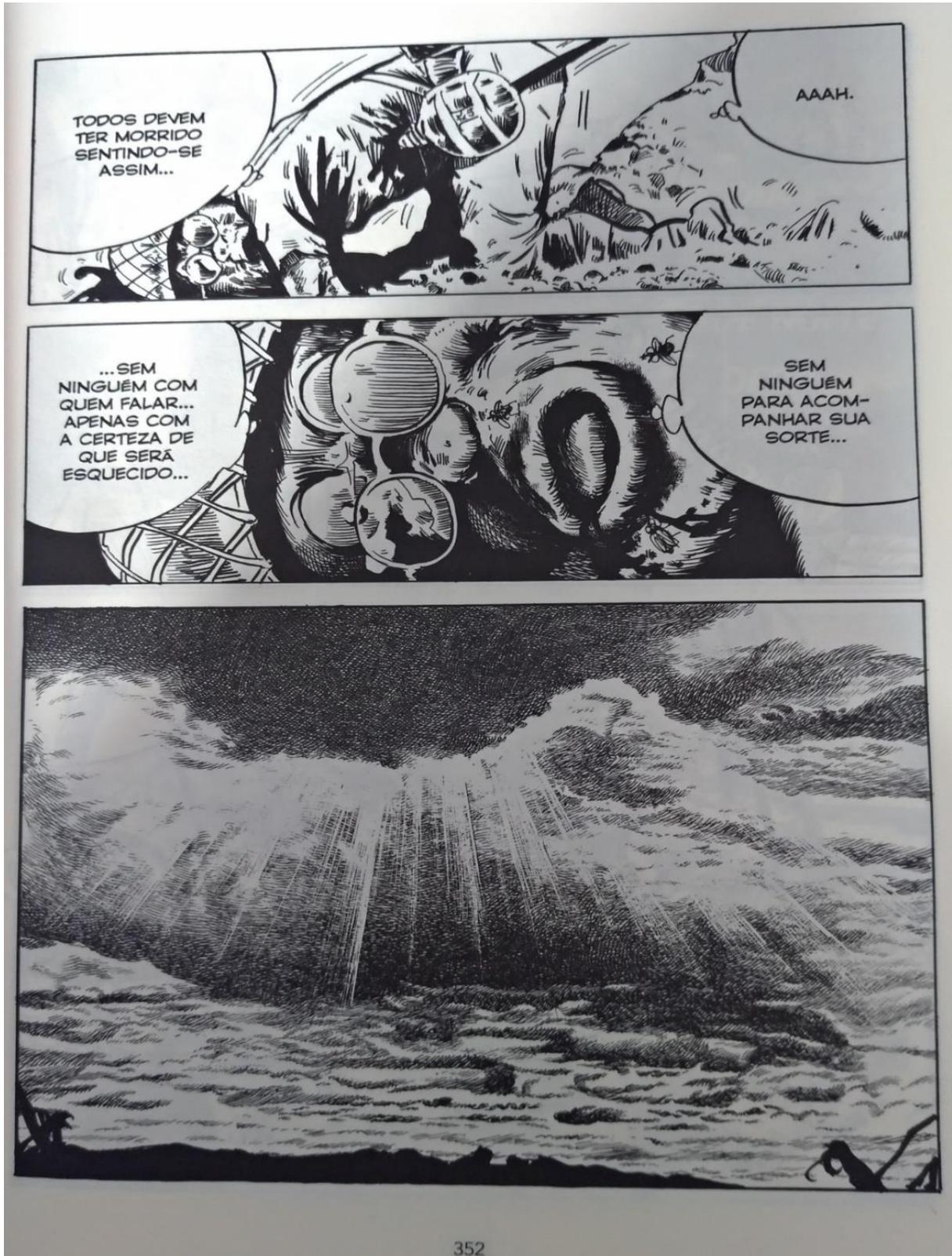


Figura 11 – A “morte” de Mizuki.



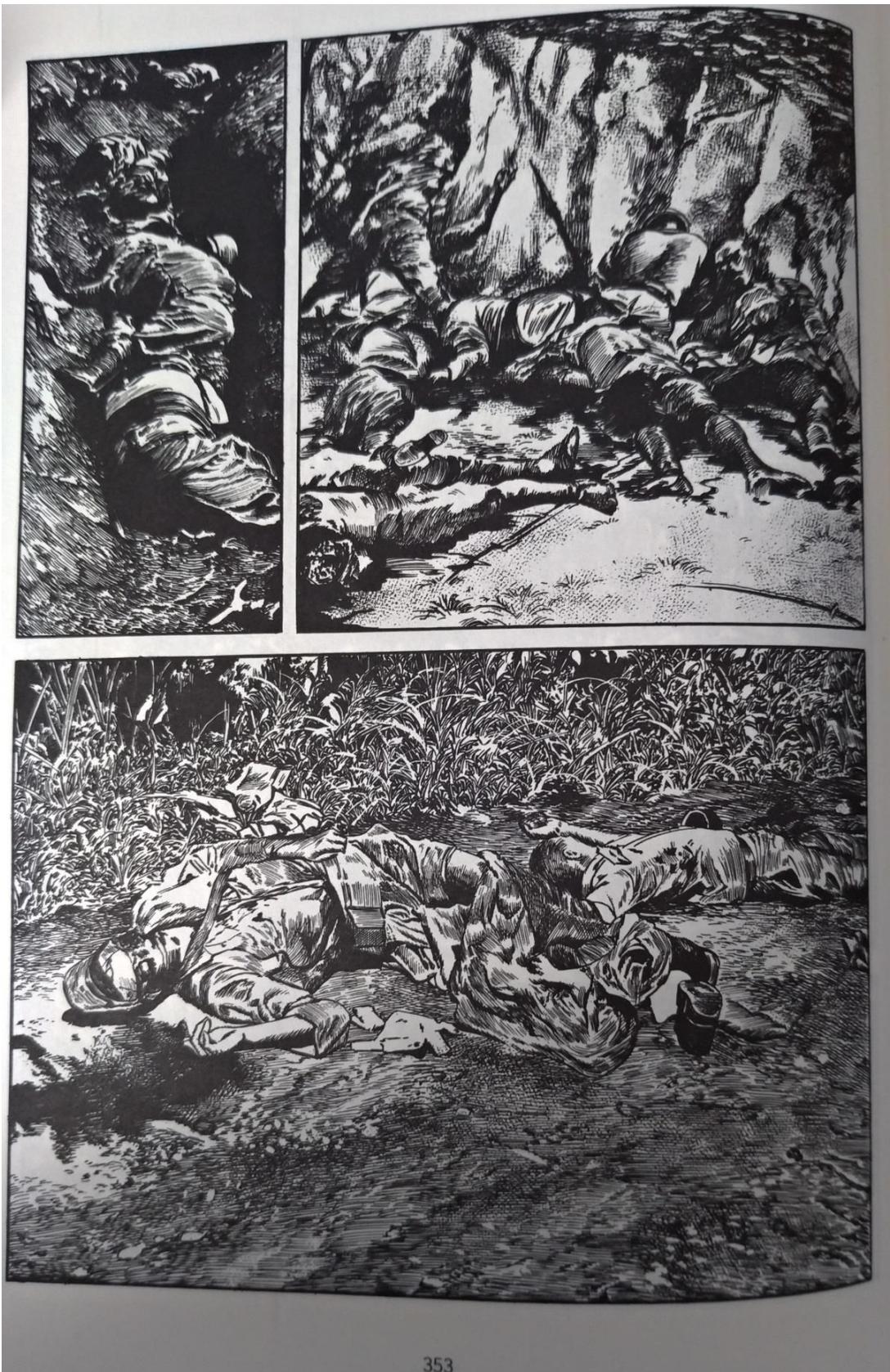
Fonte: Arquivo pessoal. Mangá *Marcha para a morte*, da editora Devir.

Figura 12 – Em busca de um sentido para a morte.



Fonte: Arquivo pessoal. Mangá *Marcha para a morte*, da editora Devir.

Figura 13 – Desenho-foto: a realidade detalhada.



Fonte: Arquivo pessoal. Mangá *Marcha para a morte*, da editora Devir.

Figura 14 – O esquecimento no campo de batalha.

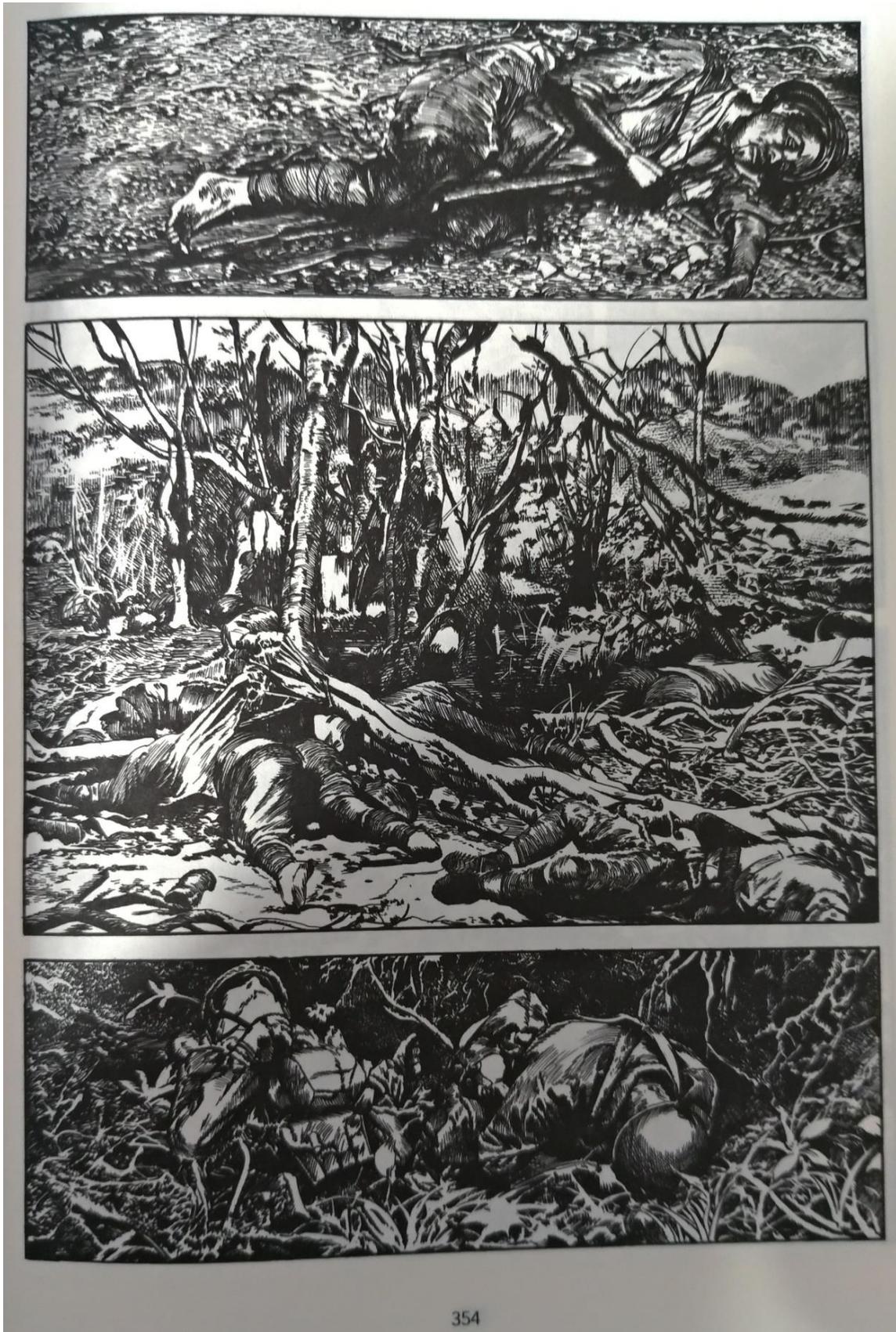


Figura 15 – A dúvida dos oficiais.



Figura 16 – Restos humanos esquecidos.



Fonte: Arquivo pessoal. Mangá *Marcha para a morte*, da editora Devir.

Figura 17 – Meses antes do alistamento de Mizuki.



Figura 18 – *Rat-man* e Mizuki: em busca do sentido da vida.

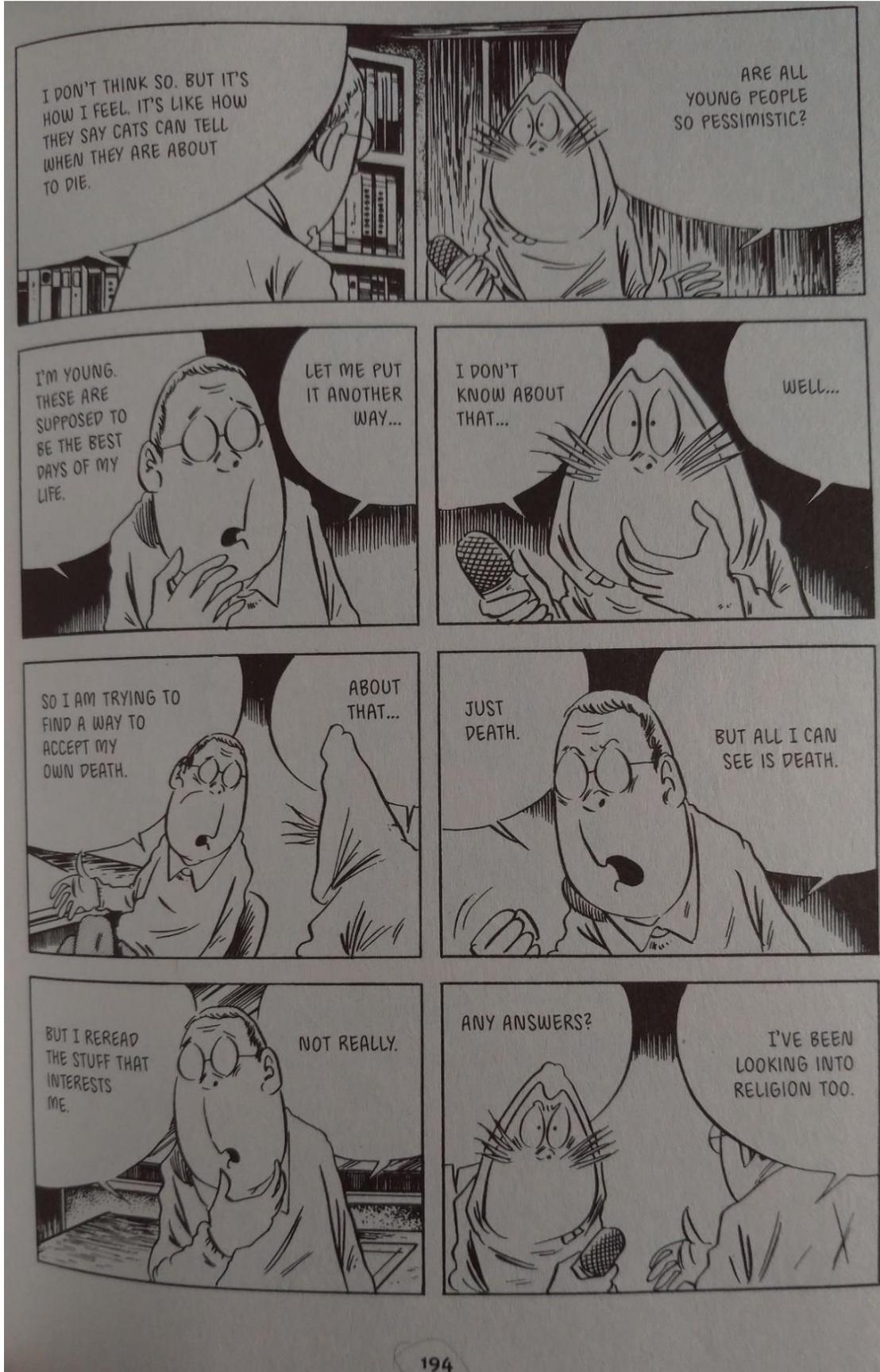
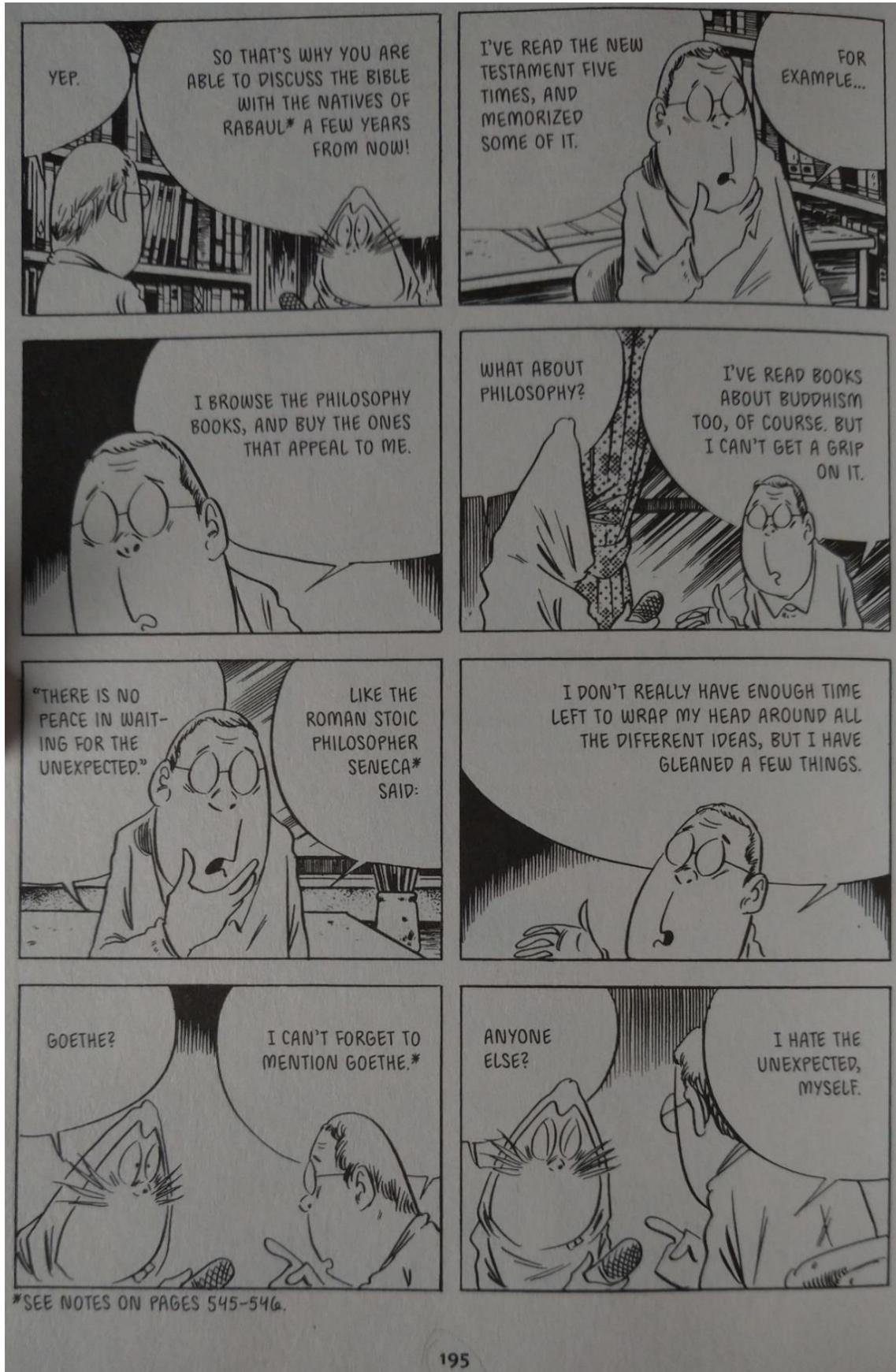
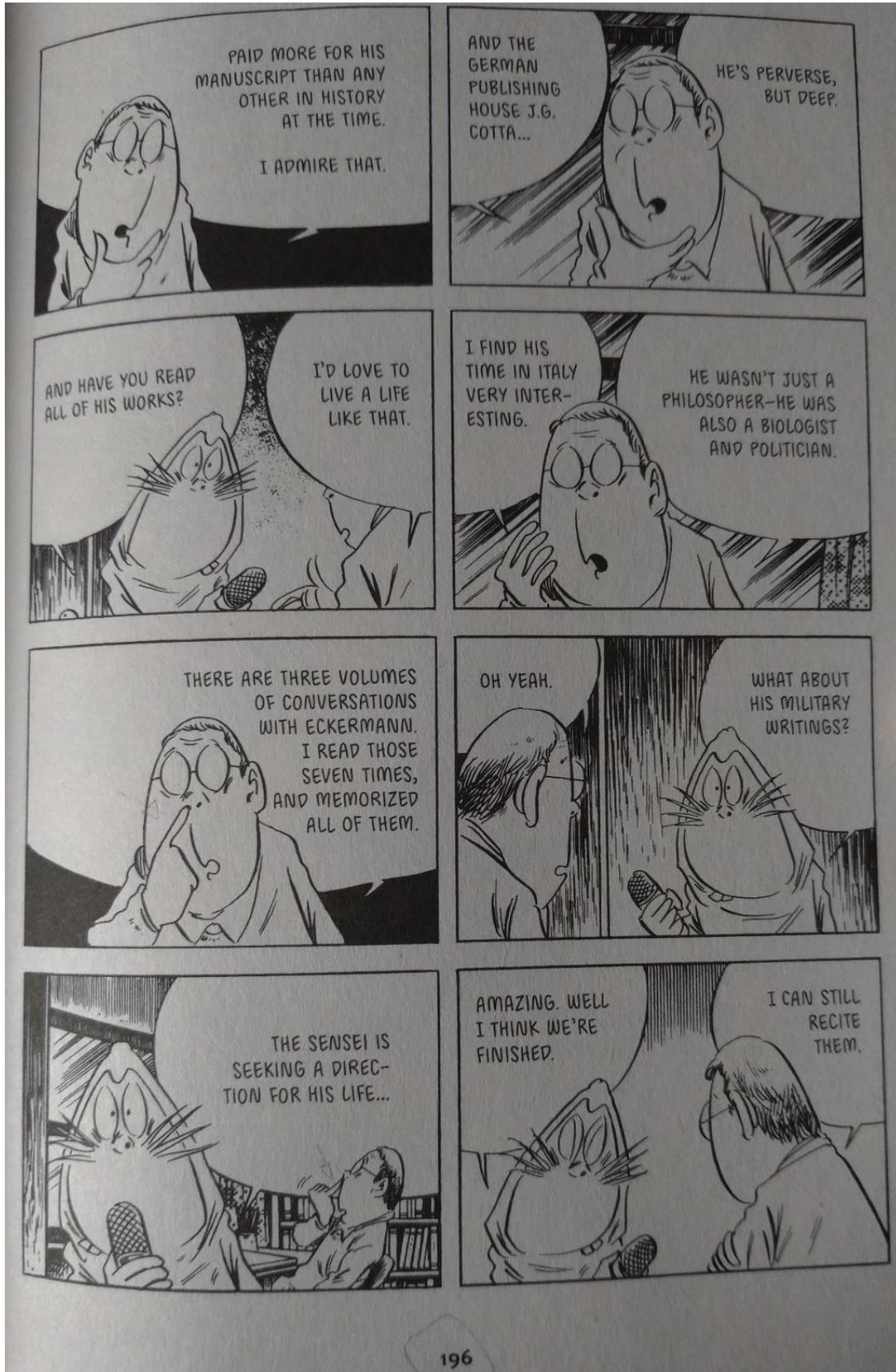


Figura 19 – A leitura de obras filosóficas e da Bíblia por Mizuki.



Fonte: Acervo pessoal. Mangá Showa 1939-1944. Editora Drawn & Quarterly.

Figura 20 – Fim da entrevista de *Rat-man* e Mizuki.



4.1.3 – Showa 1944-1953

É a partir de Showa 1944-1953 que as imagens ganham um pouco mais de força, deixando de ser quase exclusivamente desenhos, para serem desenhos-fotografias. A narrativa perde um pouco da ideia de mangá e passa para o ambiente de gekiga, contendo experiências mais tristes à medida que a guerra vai se encaminhando para o final. Mizuki inicia esse volume contando como se perdeu de seu esquadrão durante um ataque aéreo à noite, enquanto urinava perto de um penhasco. Após muita luta contra o ambiente, fugindo de nativos e de soldados inimigos, consegue retornar a uma base japonesa na ilha de Rabaul. Ele é recebido a tapas e grosserias por ter perdido o seu rifle, propriedade do Imperador e ainda, para piorar, contrai malária, como se observa na figura 22.

Além disso, retrata o cotidiano do Japão, como podemos ver na figura 21, onde há o culto às tradições e há expectativa das novidades vindas do campo de batalha, transmitidas pelo rádio e a formação de novos soldados a partir da doutrinação nas escolas. O imaginário de um Japão Imperial, grandioso e magnífico, está sendo controlado fortemente pelos meios de comunicação. Grande parte da população ainda acredita na vitória do Japão mesmo quando Hitler é vencido no teatro europeu, pois o general e Primeiro Ministro Hideki Tōjō assim o afirma. Dados são manipulados e informações de derrota são acobertadas ou diminuídas.

A representação do fim da guerra é um tanto quanto simbólica na figura 23: uma única página, com a imagem da nuvem em formato de cogumelo com a onomatopeia Pika-don, que significa explosão brilhante. Analiso essa imagem de duas formas: primeiramente como um fim rápido, simples, sem grandiosidade. Em segundo lugar, um momento que Mizuki não consegue descrever, desenhar ou representar de qualquer outra forma, tanto por não estar de fato presente no Japão no momento, quanto pela ausência de formas de representar tamanha atrocidade. Mas mais do que isso, na parte de baixo da imagem, vemos não unicamente os mortos dos ataques das bombas, mas também pessoas lutando para sobreviver naquele momento agonizante. Nesse sentido, o não visto nessa figura fica em torno dos efeitos da radiação nos sobreviventes que carregaram e ainda carregam esse estigma, isso é, de serem os afetados pela bomba, os *hibakusha*. Adiciono um último detalhe simbólico e importante: A estética da explosão e a escolha das cores por Mizuki, faz a imagem parecer também com a bandeira imperial japonesa, isso é, a explosão não é uma culpa que os EUA carregam sozinha, mas é também compartilhada ao Japão Imperial.

O que podemos observar no restante do mangá é um Japão destruído tanto fisicamente, quando espiritualmente. Fome, caos, prostituição, desemprego são as palavras principais para

entendermos esse período. Pessoalmente, Mizuki luta para encontrar empregos para conseguir se alimentar, enquanto busca cursos de artes para seguir com a carreira de artista e desenhista. Vai retratar seus primeiros anos como artista de *kamishibai* (teatro de papel) e como a Guerra da Coréia vai ser benéfica para o Japão.

Figura 21 – Cotidiano do Japão em guerra. Entre preces pelos filhos enviados a guerra, as notícias vindas pelo rádio e a doutrinação ultranacionalista. Mizuki no primeiro quadro mostra que em casa, no Japão, todos rezavam em altares. No quadro abaixo, o rádio trazia notícias dos heróis de guerra. Na escola, se aprendia como dar a vida como nobre sacrifício pelo país, ao passo de estarem bem doutrinados ao culto dos heróis. Professores de inglês começaram a sumir e novos e especiais comissários apareceram na escola, os quais eram respeitados até mesmo pelo diretor.

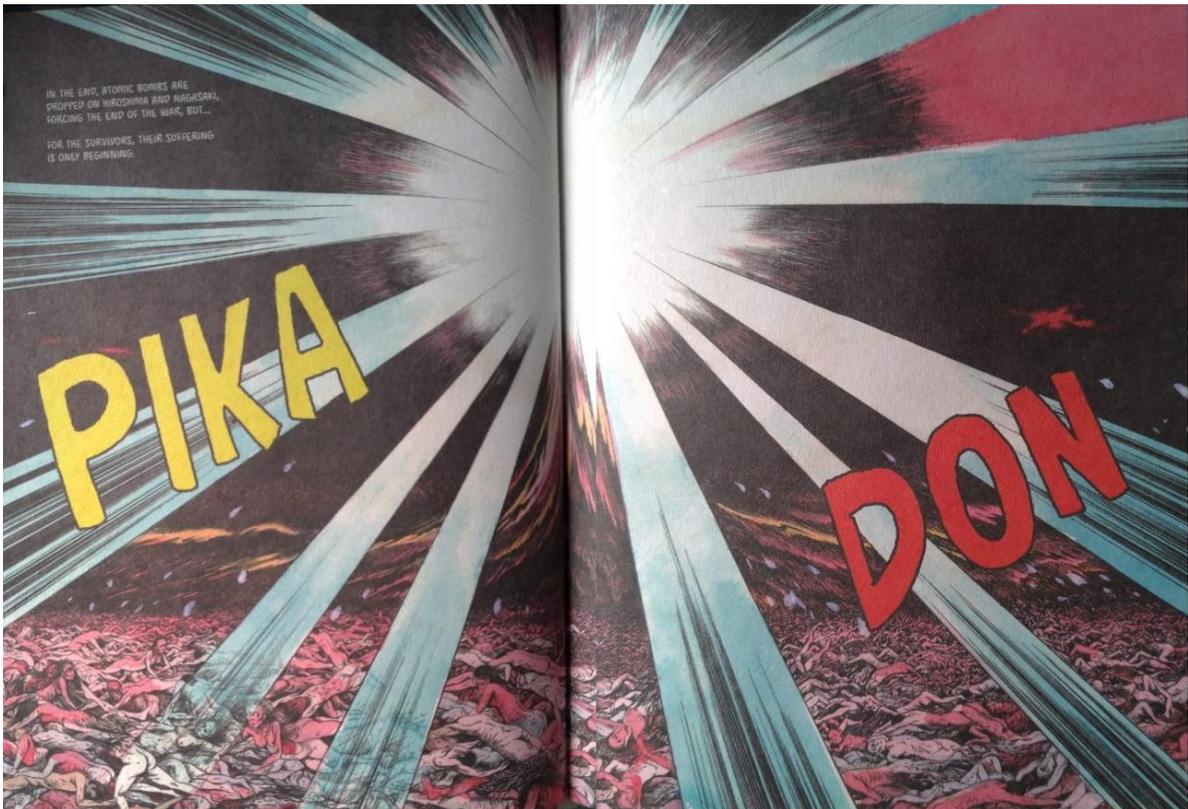


Fonte: Arquivo pessoal. Mangá *Showa 1944-1953*. Editora Drawn & Quarterly.

Figura 22 – Culpado por estar vivo. A cena a seguir reforça o tratamento dado aos soldados – principalmente a Mizuki – pelos seus oficiais. A todo momento Mizuki apanha, principalmente por ser “avoado”, isso é, não ser um sujeito que está completamente imerso na guerra. Mas a imagem abaixo é ainda mais simbólica. Ele tinha acabado de escapar de um ataque inimigo a noite, enquanto ia urinar. Cai de um barranco, sobrevive aos animais da selva, a nativos agressivos e consegue voltar a um acampamento japonês. Ao chegar lá, o oficial o agride. Mizuki chega pensa consigo mesmo que até parecia que ele tinha feito algo de errado por tentar sobreviver. Mizuki vê que esse tratamento era dado apenas pelos oficiais, enquanto os colegas dele o ajudavam. Mas para piorar a vida de Mizuki, ele é pego pela Malária.



Figura 23 – A bomba atômica e seu poder de morte.



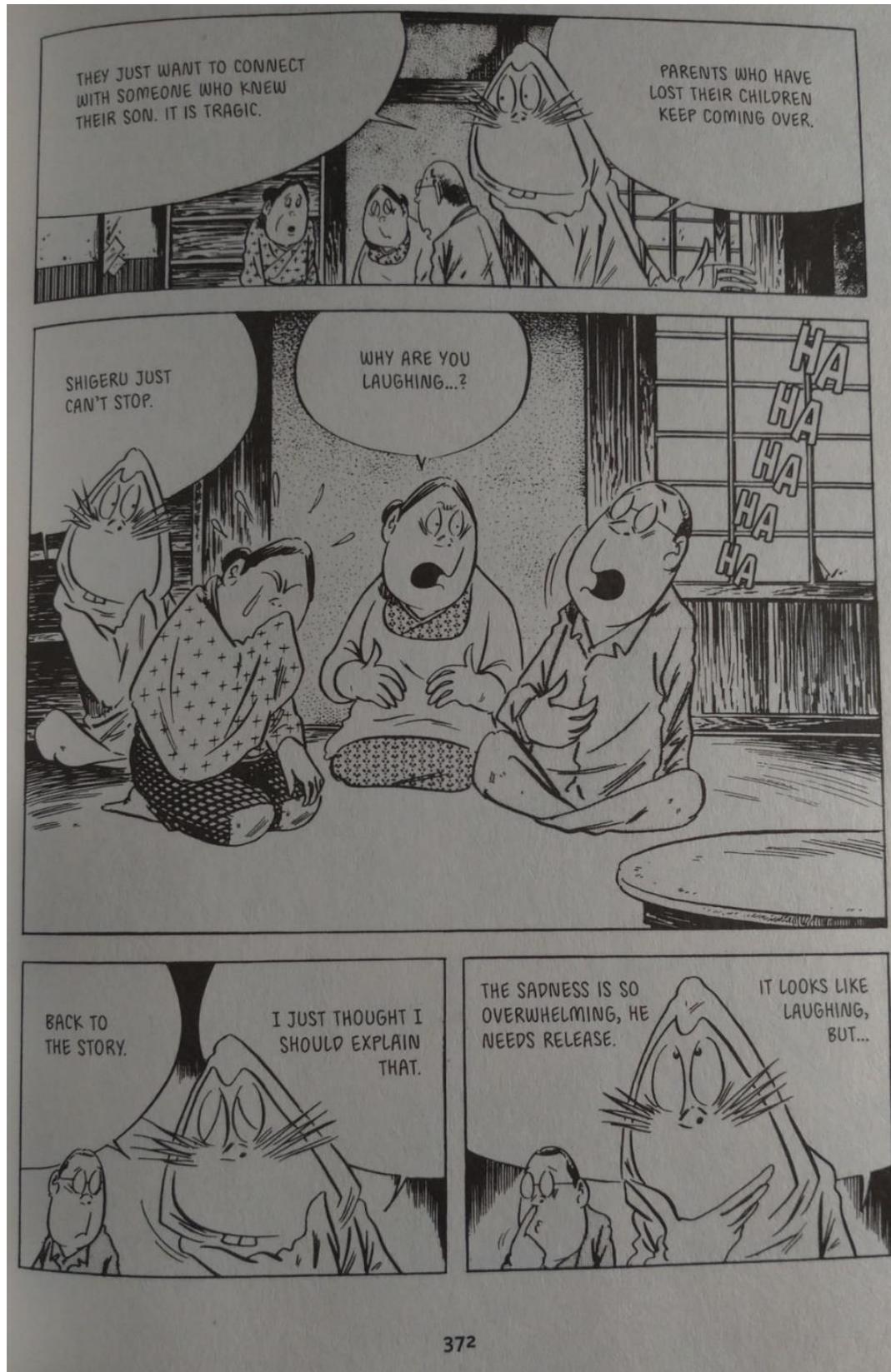
Fonte: Arquivo pessoal. Mangá *Showa 1944-1953*. Editora Drawn & Quarterly.

Quando Mizuki retorna para sua casa, familiares dos mortos colegas de Mizuki vinham até ele para falarem sobre os falecidos. Em uma cena um tanto quanto estranha, Mizuki começa a rir de forma descontrolada narra *rat-man*, de modo que diz o seguinte: “Parece que está rindo, mas a tristeza é tão avassaladora que ele precisa liberar”⁷² (figura 24). Como iremos perceber a partir dos outros mangás, cada sujeito reage de forma distinta para com os eventos da guerra no seu cotidiano.

De fato, nossos dois outros mangakás não tiveram a experiência do campo de batalha, por isso vão ter uma experiência mais distinta de Mizuki. Mas, o sentido de colocar essas três narrativas em embate é exatamente esse, isto é, mostrar que o mangá, mesmo quando aparentemente seus gêneros são semelhantes, as suas narrativas podem ser deveras diferentes. Essa rerepresentação da Segunda Guerra Mundial por olhares múltiplos nos mostra que as memórias traumáticas causadas pelo evento precisam ser exteriorizada, compartilhadas e tornadas coletivas. Do mesmo modo que se compartilham feriados, construções e heróis nacionais, o trauma precisa ser compartilhado para ser ressignificado.

⁷² It looks like laughing, but the sadness is so overwhelming, he needs to release.

Figura 24 – A volta para a casa e as formas de lidar com a memória do evento. Mizuki, ao invés de chorar ou ficar em silêncio, “apenas ri”. Como podemos ver, apesar da mãe de um dos conhecidos estar chorado de tristeza, Mizuki não consegue parar de rir, mas não era felicidade, apenas muitos sentimentos que precisavam ser liberados explicam *rat-man*.

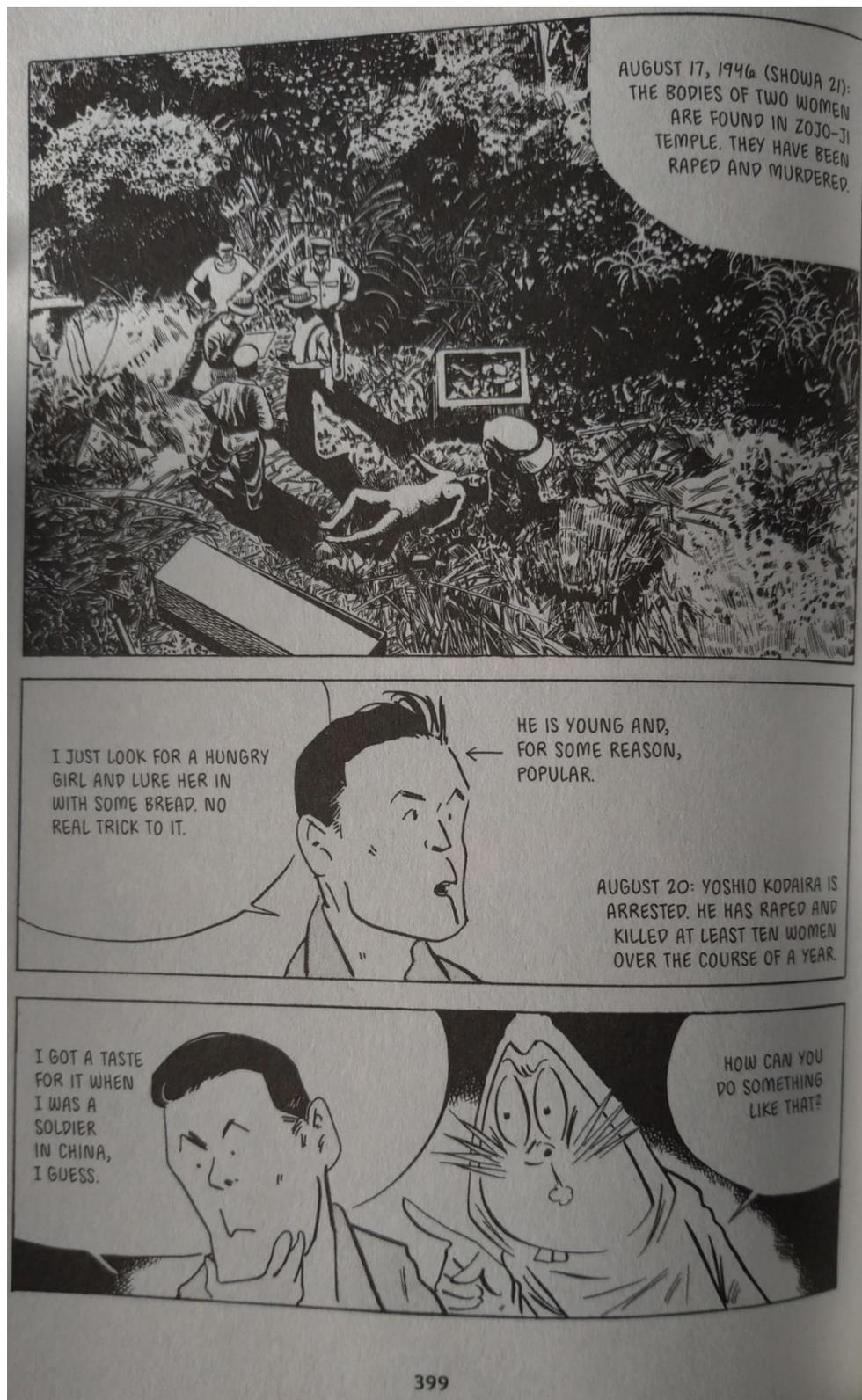


O autor vai demonstrar em seguida, três grandes problemas advindos da guerra: a fome, o estupro e os traumas/problemas psicológicos. Em primeiro lugar, no pós-guerra, como pode ser visto tanto nas imagens abaixo, quanto em mangás mais populares como *Túmulo dos vagalumes* e *Gen pés-descalços*, a fome fora um dos maiores problemas, levando muitos a morrer, enquanto os que tinham algo como quimonos e jóias, trocavam-nos por comida. Outro ponto a ser levado em consideração é a questão dos estupros cometidos pelo exército japonês nas campanhas da Coréia e da China, que, apesar de Mizuki não trazer de forma mais detalhada, está presente na fala do homem no último quadrado da figura 25: “Tive o gosto por isso [estupro] quando era soldado na China, acho⁷³”.

Essa última fala também levanta a questão das atrocidades cometidas em contexto de guerra, em seu ambiente por vezes primitivo – como no caso do estupro – até questões psicológicas, que impediram os que retornaram de seguirem suas vidas de forma satisfatória. Ademais, o evento ali ocorrido dá espaço para os três problemas supracitados ocorrerem mutuamente, aonde um homem que volta da guerra, desse ambiente animalesco, no qual cometia atrocidades para com as mulheres locais, aproveita o caos social ainda presente em sua terra natal, como a falta de comida, e atrai mulheres com alimentos para então estuprá-las e matá-las. Desta forma, apesar da incerteza sobre os problemas psicológicos do homem, pode-se inferir que a guerra e seu legado para a região do Pacífico permitiram que tais atos fossem possíveis (figura 26).

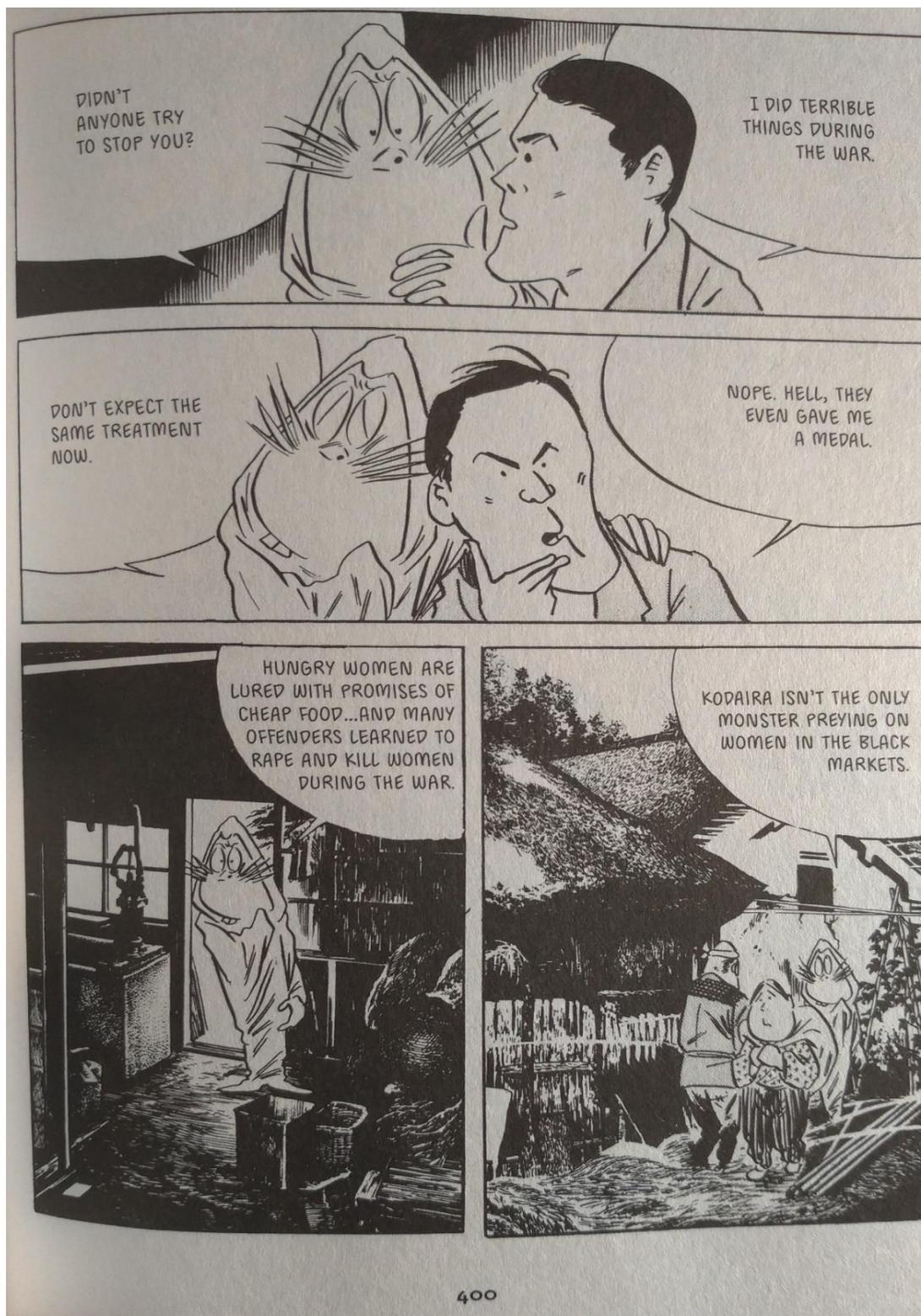
⁷³ I got a taste for it [estupro] when I was a Soldier in China, I guess.

Figura 25 – O legado da guerra do pacífico até a ascensão econômica (1). Em 17 de agosto de 1946, os corpos de duas mulheres foram encontrados no templo Zojo-Ji. Elas foram estupradas e mortas. Em 20 de agosto, Yoshio Kodaira foi preso por ser suspeito do crime de ter estuprado e assassinado pelo menos 10 mulheres durante 1 ano. Ele era jovem e por alguma razão, popular. Ele as atraía com pão, pois estavam com fome e como Mizuki representa sua fala “Nem um truque real para isso”. *Rat-man* interfere perguntando como ele pôde ter feito isso, e o criminoso responde: “Eu acho que peguei gosto por isso enquanto estava na China”.



Fonte: Arquivo pessoal. Mangá Showa 1944-1953. Editora Drawn & Quarterly.

Figura 26 – O legado da guerra do pacífico até a ascensão econômica (2). E o criminoso continua: “Eu fiz coisas terríveis durante a guerra”. *Rat-man* pergunta se ninguém tentou parar ele e recebe a seguinte resposta: “Não. Inferno, eles inclusive me deram uma medalha. *Rat-man* salienta para ele não esperar o mesmo tratamento agora. Nos últimos dois quadros, *rat-man* reforça que Kodaira não era o único predador de mulheres nos mercados negros. Durante a guerra, muitos prometiam comida às mulheres famintas e efetuavam o mesmo que Kodaira.



No que tange ainda à questão sexual, Mizuki reitera que esse foi um problema que o governo japonês teve que lidar de imediato após a guerra, pois as tropas estadunidenses também tinham sua quota de estupros. Houve a criação do RAA, *Recreations and Amusement Association*, no qual o governo nipônico recrutava jovens japonesas para sanar os desejos das tropas ocupantes e, por mais que a prostituição pública estivesse proibida, seguia sendo uma prática.

A partir de *rat-man*, Mizuki traz o evento da guerra da Coreia e salienta que houve muita morte e destruição, mas foi a partir de tudo isso que o dinheiro inundou o Japão e foi possível modernizá-lo. *Rat-man* declara: “É triste, mas o Japão deve muito à Guerra da Coreia”⁷⁴. Nesse contexto, Mizuki retrata sua história como artista de *Kamishibai*⁷⁵, ou “drama de papel”, entre 1947 e 1957, sendo que esse tipo de produção foi perdendo força em grande medida pelo advento da televisão e de outra forma de se produzir diversão nos papéis: o mangá.

Mizuki não tem unicamente memórias traumáticas ou difíceis da guerra. Durante tal período, ele fizera amizade com uma tribo local, que o auxiliara e alimentara, de modo que ficou tão próximo a eles, que o tinham como membro da tribo e não queriam que ele voltasse ao Japão, mas permanecesse entre eles. Anos depois, Mizuki retornou para lá, como descrito no próximo volume de Showa, lembrando seu tempo de soldado e suas experiências.

4.1.4 – Showa 1953 – 1989

Em Showa 1953-1989, Shigeru Mizuki vai contar sua história pessoal como mangaká enquanto demonstra a reconstrução do Japão e ascensão do mesmo como potência econômica e tecnológica. Ele reforça a diversidade de pensamento entre a geração da guerra e os *baby-boomers*, que não a experienciaram e, por isso, tem outra visão de mundo, e, além disso, que ambas as gerações não olham uma para a outra, devido a suas diferentes ideias e valores.

Vemos a partir da página 370, um ataque *kamizake* do ator Mitsuyasu Maeno⁷⁶ – politicamente ligado à direita ultranacionalista – a casa de Yoshio Kodama⁷⁷, também da direita ultranacionalista, por envolvimento do segundo com corrupção. Maeno se vestia e admirava os pilotos kamikazes. A questão é: por que em 1976, apenas 30 anos após o fim da guerra, ações

⁷⁴ It’s sad, but Japan owes so Much to the Korean War.

⁷⁵ Modo de contar histórias para um grande público. Durante o pós-guerra, uma caixa com uma história era posta em cima de uma bicicleta, onde o transeunte contava a história, em geral para as crianças e adolescentes em certo local e depois continuava seu caminho para outra localização. O ganho monetário ficava em torno de balas e outros doces que eram vendidos ao público.

⁷⁶ Ator nipônico que atuava em filmes adultos e que de fato realizou um ataque suicida com avião.

⁷⁷ Ultranacionalista nipônico ligado a ascensão do crime organizado no Japão.

ultranacionalistas já tomavam forma mais uma vez? A resposta pode ser um tanto quanto simples.

O Japão no pós-guerra focou na reconstrução econômica do país, em detrimento da qualidade de vida e da reformulação social. Os eventos da Segunda Guerra Mundial permaneceram silenciados. A falta de um trabalho de memória que possa performar diálogos entre o silêncio e a lembrança fez com que houvesse uma busca nos referenciais de identidade nipônica já bem estruturados, ou seja, aqueles ideais de honra dos samurais, de tradições fixas e de rituais milenares. Além do mais, a memória vai ser raptada pelo capital, onde a guerra em si não é um problema no geral, desde que o Japão não precise lutá-la.

Os problemas sociais acabam crescendo com o passar dos anos. Com o aumento populacional e o decréscimo de vagas de trabalho, em função da mecanização de muitas áreas da indústria, o suicídio e a morte acabam por rondar os jovens que se sentem pressionados pelo sistema e pelas famílias. Como afirma Mizuki, “de certo modo, a guerra nunca chegou ao fim”⁷⁸. Órfãos abandonados na China tentam durante o pós-guerra achar seus parentes e familiares. Alguns conseguem, mas tem dificuldade de se encaixar na sociedade.

Quando do fim do período Showa e do início do Heisei (1989), Mizuki comenta que seu coração ainda estava inquieto, pois tinha serviços da era passada inacabados, salientando que tanto ele quanto muitos outros lutaram em nome do Imperador e foram abatidos e desfigurados, mas ao mesmo tempo não poderia estar bravo com ele, pois ele não significava nada para Mizuki (figuras 27 a 29). A raiva de Mizuki se assentava no sistema, o qual forçou esse sentimento a ele, pois a guerra é maior que uma única pessoa, conforme comenta Mizuki sobre o próprio Imperador⁷⁹. Além disso, conforme observa-se nas figuras 30 a 39, Mizuki assume uma posição diferente de todo seu texto. Isso pois, com a chegada da idade, de mudanças na sociedade, na sua família e do seu próprio eu, as perguntas filosóficas que fazia antes da época do alistamento retornam, mas agora, em vez de encontrar necessariamente um motivo para morrer, tenta entender o que levou o Japão ao fanatismo militarista, reforçando que seu país hoje – Japão de 1988 – está preso num ideal econômico, mas que perdeu o ideal de fraternidade. Por fim, salienta e repete em algumas imagens a importância de não cometer os mesmos erros do passado, legando aos leitores essa árdua tarefa. É importante, no entanto, evidenciarmos que a escrita por si só não demonstra grande potência para o pedido de Mizuki, mas é através da

⁷⁸ “In some ways, the war is never over” (p. 487).

⁷⁹ É válido notar que as políticas efetuadas no pós-guerra perante a retirada do caráter divino do Imperador obtiveram sucesso. Para utilizarmos apenas de um exemplo presente nos mangás, como diz Mizuki, o Imperador é “uma pessoa”.

chave pictográfica em conjunto da narrativa escrita, que a narrativa de Mizuki vai de fato gerar um apelo ao leitor, pois o compartilhamento da experiência visual vai preencher a lacuna que antes seria deixada para a imaginação. Essa imaginação formada pelo leitor, que em grande medida não experienciou traumas semelhantes de Mizuki, não conseguiria, possivelmente, formar imagens das barbáries vivenciadas por ele. Assim, tanto as imagens que já pudemos observar até o momento, quanto as posteriores, não são meras ilustrações de reapresentação do passado, mas são também formadoras desse próprio passado na consciência de cada sujeito que as observam.

As figuras que seguem, da 27 até a figura 39, retratam de forma resumida a visão de Mizuki perante a guerra, militarismo, ascensão econômica do Japão e a sua contemporaneidade. Mizuki começa comentando na figura 27 que quando a era Showa teve fim em 1989, e se iniciou a era Hesei, o coração dele ainda estava inquieto, pois tinha negócios inacabados com a era prévia. “Nós [os soldados] tínhamos lutado em nome do Imperador e pelo seu nome foram massacrados e desfigurados”, e continua sua fala na figura 28: “mas eu não poderia estar bravo com o Imperador pois ele não significava nada para mim. Era o sistema em que eu era forçado estar que eu odiava. De qualquer modo, a guerra é maior do que qualquer pessoa”. Observe que Mizuki está novamente na floresta na qual ele lutara tempos atrás, explorando, buscando por algo. No segundo quadro, um corpo é mostrado de forma simbólica, indicando que ali houveram batalhas e pessoas morreram, mostrando que, por onde Mizuki passava, o olhar de morte ainda o acompanhava. A partir da figura 29, a questão da memória fica ainda mais em evidência, pois ele reforça que sente grande pena por aqueles que morreram de fome, de modo que jamais vai superar esse sentimento. Sua fala contínua de forma ainda mais marcante: “pessoas dizem ‘Eu estou faminto’ quando eles querem dizer que estão com fome – mas eles não sabem realmente o que isso significa”. No último quadro, fala de Topetoro, um nativo com quem fez amizade. Ele o conhece por aproximadamente 45 anos, e salienta que é um bom amigo, mas ainda o trata como algo da sua coleção de *yokai*, isso é, como uma criatura de outro mundo. Podemos ver, portanto, que Mizuki é consciente de suas falhas e preconceitos e se sente mal por isso.

Na figura 30, Mizuki conversando com *rat-man*, discutem acerca dos “anos dourados” agora que Mizuki chega aos 60 anos de idade. Mizuki reforça que na juventude o desejo e ambição consomem o ser e ao passar do tempo, essas coisas não importam mais. Mizuki interpreta a si mesmo como um tolo em sua juventude, pois não percebia coisas e não entendia coisas e achava as coisas mais ridículas tão importantes. Agora com 60, ele reforça: “parece que meus olhos estão finalmente abertos”. Nos últimos quadros reforça que está feliz por envelhecer, dizendo que nunca pensou que isso seria tão bom e que finalmente pode fazer coisas

que lhe agrada, como sua pesquisa dos *yokai*. Ainda na conversa de ambos, Mizuki começa a página da figura 31 dizendo que está ansioso pelo resto de sua vida e *rat-man* responde dizendo que isso é uma surpresa, além de que espera que o resto de nós (tanto ele quanto as outras pessoas do mundo) acompanhem o que Mizuki tem para oferecer. No quadro do meio, Mizuki continua sua análise sobre todos os eventos que circularam sua vida, afirmando que está pensando sobre o passado e a pobreza e como essas coisas levaram ao militarismo e como as pessoas bravas se sacrificaram por palavras vazias, lealdade e patriotismo. É interessante notar que tanto essas últimas figuras quanto as que se seguem até a 39, Mizuki deixa sua mensagem explícita, sem necessidade de interpretações mais complexas.

Na figura 32, observamos o etos de coletividade que Mizuki quer ressaltar, isso é, “Não há indivíduos, apenas o país”. Essa era a ideologia vigente da época. Mizuki continua: “Mas eram os indivíduos que sofriam as sentenças de morte chamadas de alistamento. Nós deveríamos ter orgulho de morrer pelo nosso país”. No quadro de baixo, continua o pensamento: “espalhados pelo mundo, por um país que não ligava nada para nós, para os soldados”. Na figura 33 afirma que “para o bem ou para o mal, o Japão foi totalmente derrotado por uma potência exterior. Os militares foram um tipo de câncer removido pela cirurgia da guerra. E então, essa mesma potência exterior forçou a democracia, na qual eles chamavam liberdade”. Além disso, o mangaká nota aqui a contradição entre a democracia, tida como política de liberdade e a imposição da mesma, por parte dos EUA e finaliza falando: “Um certo tipo, talvez”. Isso é, de forma irônica, Mizuki responde que a liberdade é aquela aceita pelos padrões dos EUA.

Seu pensamento em torno dos novos valores adquiridos pelos japoneses não se finaliza na adesão, mesmo que forçada, da democracia. Na figura 34 sua fala é a seguinte: “Não posso negar que o Japão está melhor do que era. Nós somos uma potência econômica. Mas parece que as companhias estão se beneficiando mais do que os trabalhadores individuais. O trabalhador de escritório padrão trabalha para pagar suas contas. Isso é felicidade?” E continua nas figuras a diante, como na figura 35, na qual afirma: “uma noiva do Sri Lanka que casa com um japonês pode achar que ganhou na loteria. Mas mais ao sul, eu conheço um tipo de felicidade que os japoneses perderam. A fraternidade da humanidade. É um tesouro que o dinheiro não pode comprar. O Japão se dirigindo para o sucesso e a eficiência comoditizou a humanidade. Nós somos uniformes e descartáveis novamente. É estranho...” e na figura 36: “agora importa quanta riqueza as pessoas acumularam, eles nunca saberão a riqueza de lugares como esse. O período Showa mostrou as pessoas tanto guerra quanto paz. Qual faz as pessoas mais felizes? Qual delas escolherão enquanto constroem o futuro?”

Sua narrativa toma caráter final a parti da figura 37, na qual Mizuki salienta que o passado é imutável. “É fácil especular o que poderia ter sido diferente, o que poderia ter acontecido. Mas isso não mudará um único segundo do que realmente aconteceu. Isso é a história. E Showa é história agora”. Aqui, Mizuki trabalha com o senso comum de história, isto é, história como algo que passou e acabou. Não percebe que ele mesmo, quando produz uma narrativa sobre aquele período, está tornando o passado presente. Na figura 38, sua fala toma o caráter da História Magistra Vitae: “é necessário aprender com o passado para não repetir os mesmos erros e nunca esquecer que isso [a Segunda Guerra] realmente foi real. Que tudo que ele conta realmente aconteceu conosco [soldados]. Eu nunca consigo esquecer a guerra. Nunca se esqueça o que acontece quando os militares controlam o país. O rosto dos mortos...” Sua imagem final, a da figura 39, é produzida com a cena de esqueletos, onde dois rifles estão com um nó em si mesmos, indicando uma impossibilidade de uso e ao fundo, a bandeira do Império nipônico durante a Segunda Guerra Mundial enquanto soldados ao fundo, marcham. Mizuki encerra sua narrativa dos mangás Showa com a seguinte mensagem: “Showa... nunca esqueça o preço que foi pago para o mundo em que você vive agora. Nunca esqueça as lições da história. Está com você não cometer os mesmos erros novamente”. Com essa mensagem escrita e com suas imagens, ele quer nos mostrar que não devemos esquecer do passado, esse representado pela bandeira, pelos soldados marchando ao fundo e o esqueleto, mas aprender com ele, tornando o futuro diferente, simbolicamente representado pelas armas impedidas de atirar devido ao nó.

Figura 27 – O retorno a Rabaul.



Fonte: Arquivo pessoal. Mangá Showa 1953-1989. Editora Drawn & Quarterly.

Figura 28 – Mizuki, o Imperador e o pós-guerra.



Figura 29 – Morrer de fome.



Figura 30 – Os “anos dourados” de Mizuki chegam.



Fonte: Arquivo pessoal. Mangá Showa 1953-1989. Editora Drawn & Quarterly.

Figura 31 – passado, a pobreza e o militarismo para Mizuki.



Figura 33 – derrota Japonesa no olhar de Mizuki.

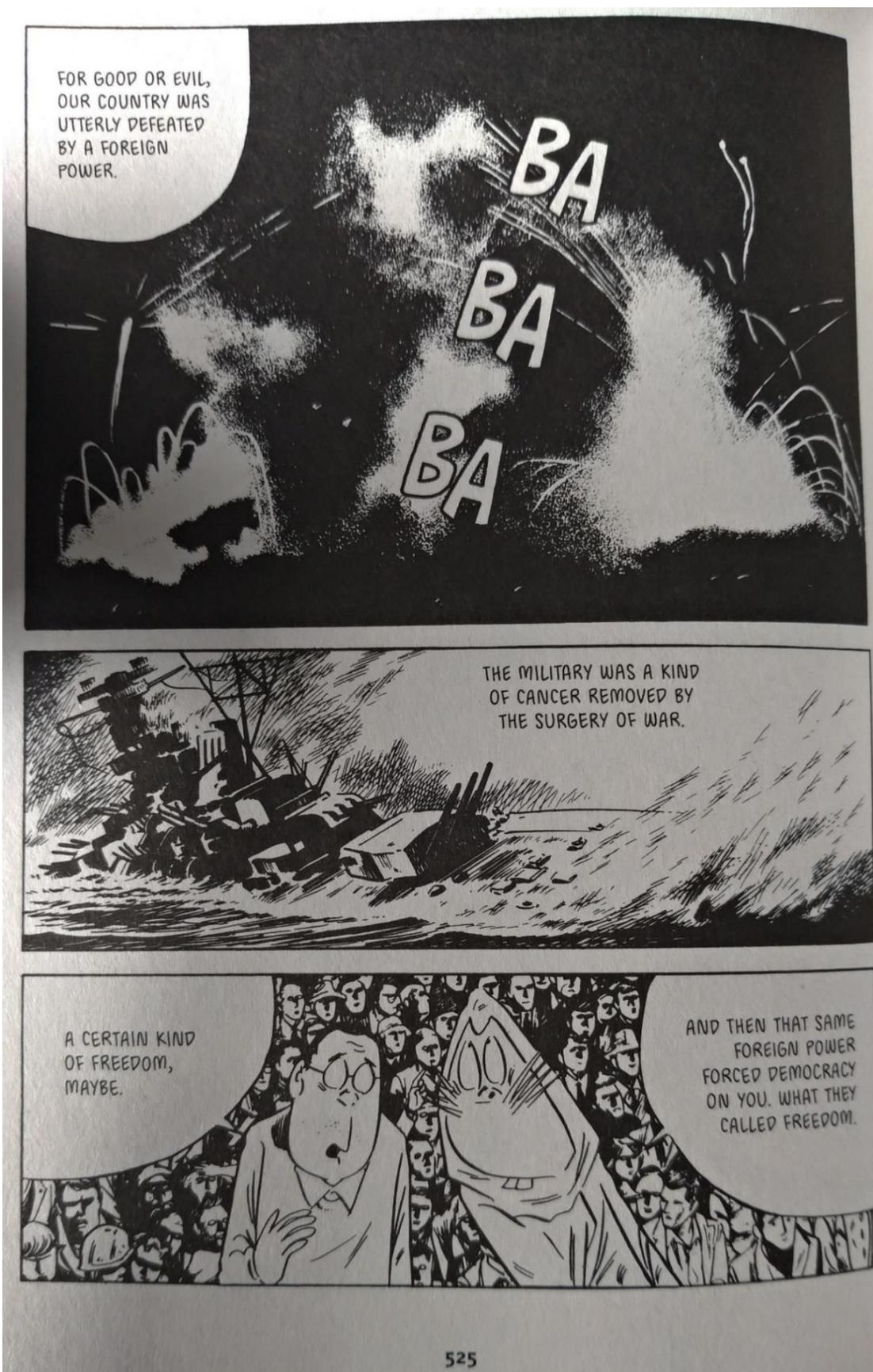
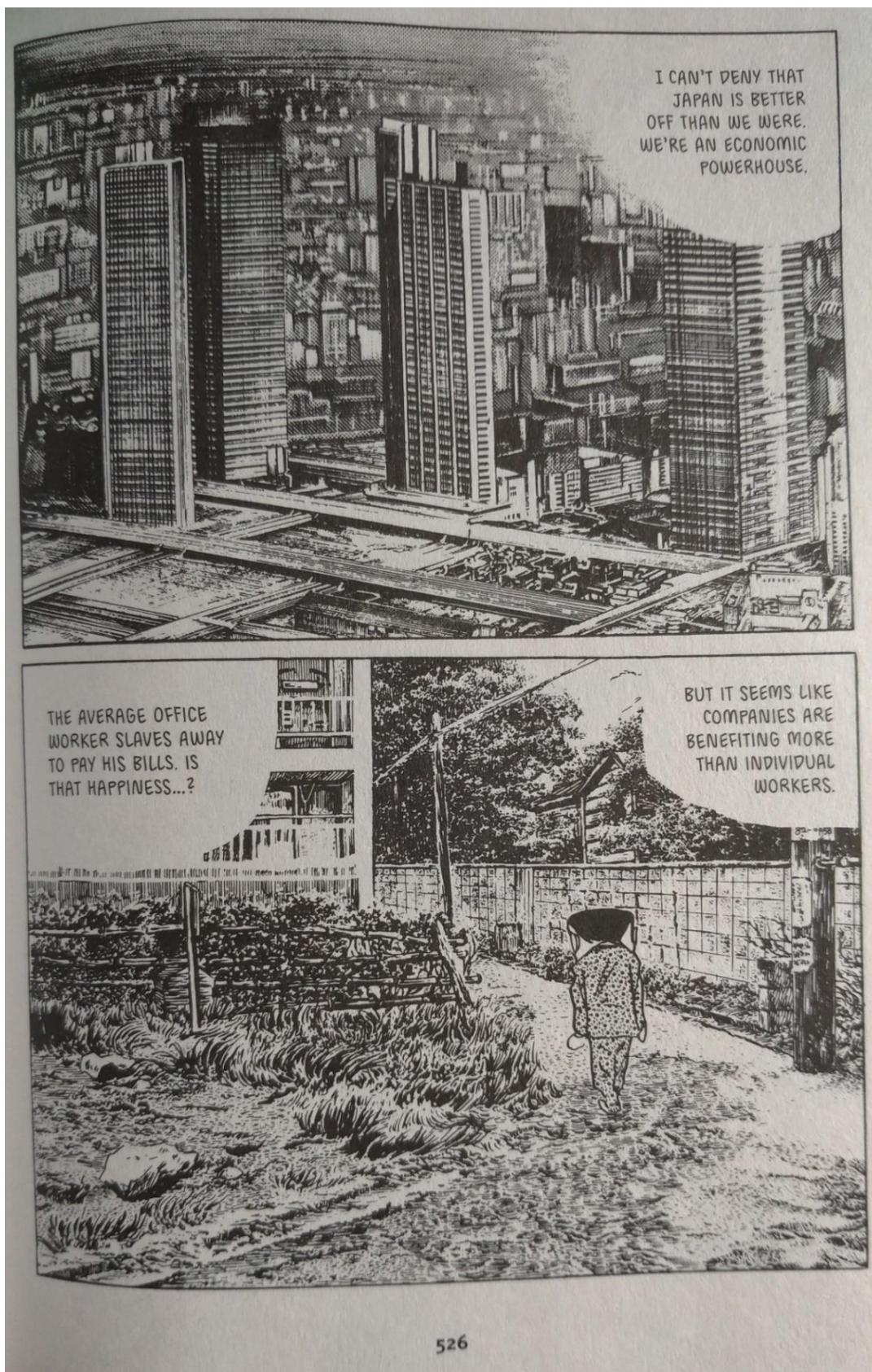


Figura 34 – Japão como potência econômica.



Fonte: Arquivo pessoal. Mangá Showa 1953-1989. Editora Drawn & Quarterly.

Figura 35 – Riqueza econômica, falta de humanidade.

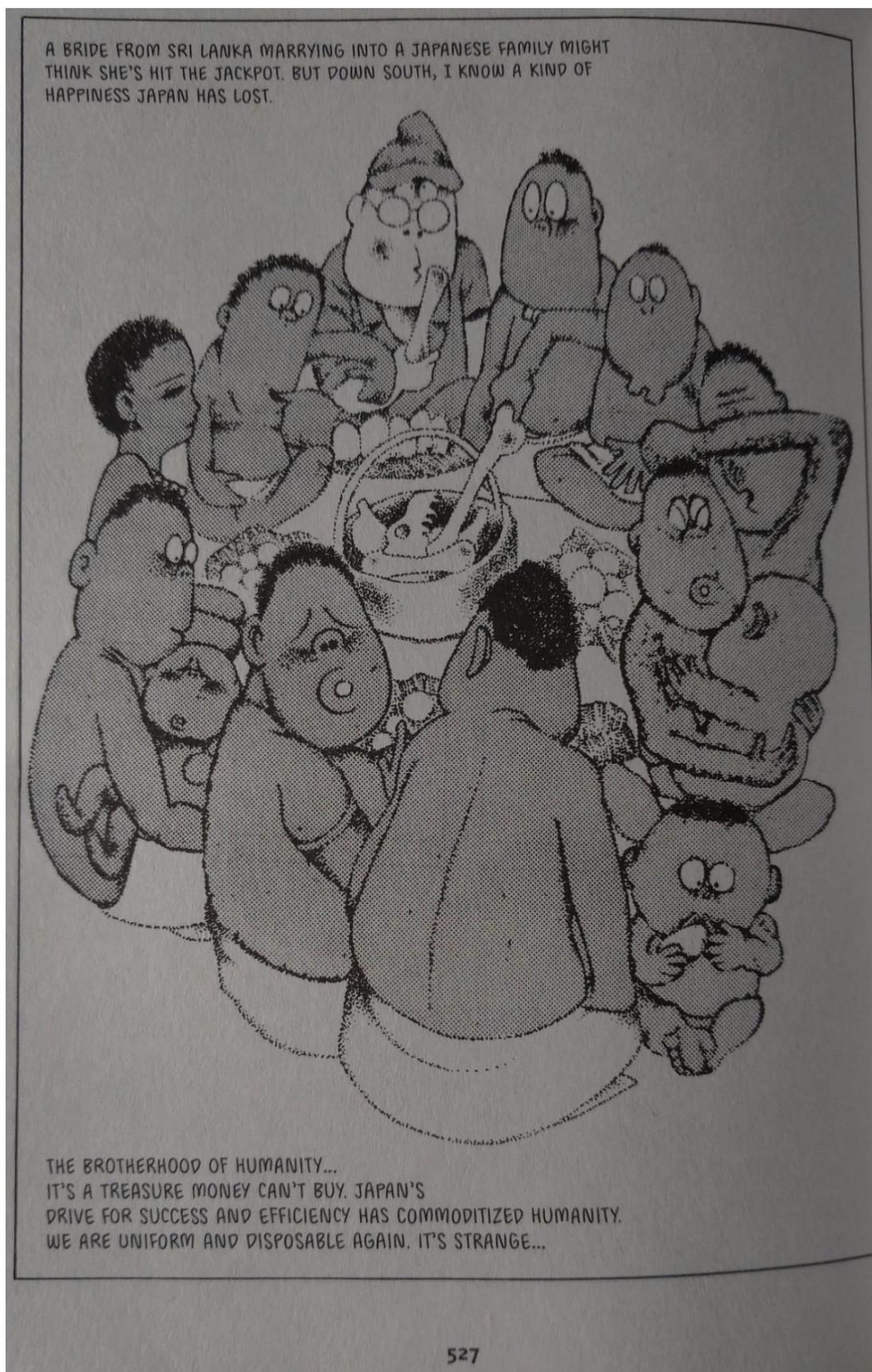


Figura 36 – O conceito de felicidade para Mizuki.



Fonte: Arquivo pessoal. Mangá Showa 1953-1989. Editora Drawn & Quarterly.

Figura 37 – Passado imutável.



Fonte: Arquivo pessoal. Mangá Showa 1953-1989. Editora Drawn & Quarterly.

Figura 38 – A constância da memória da guerra.

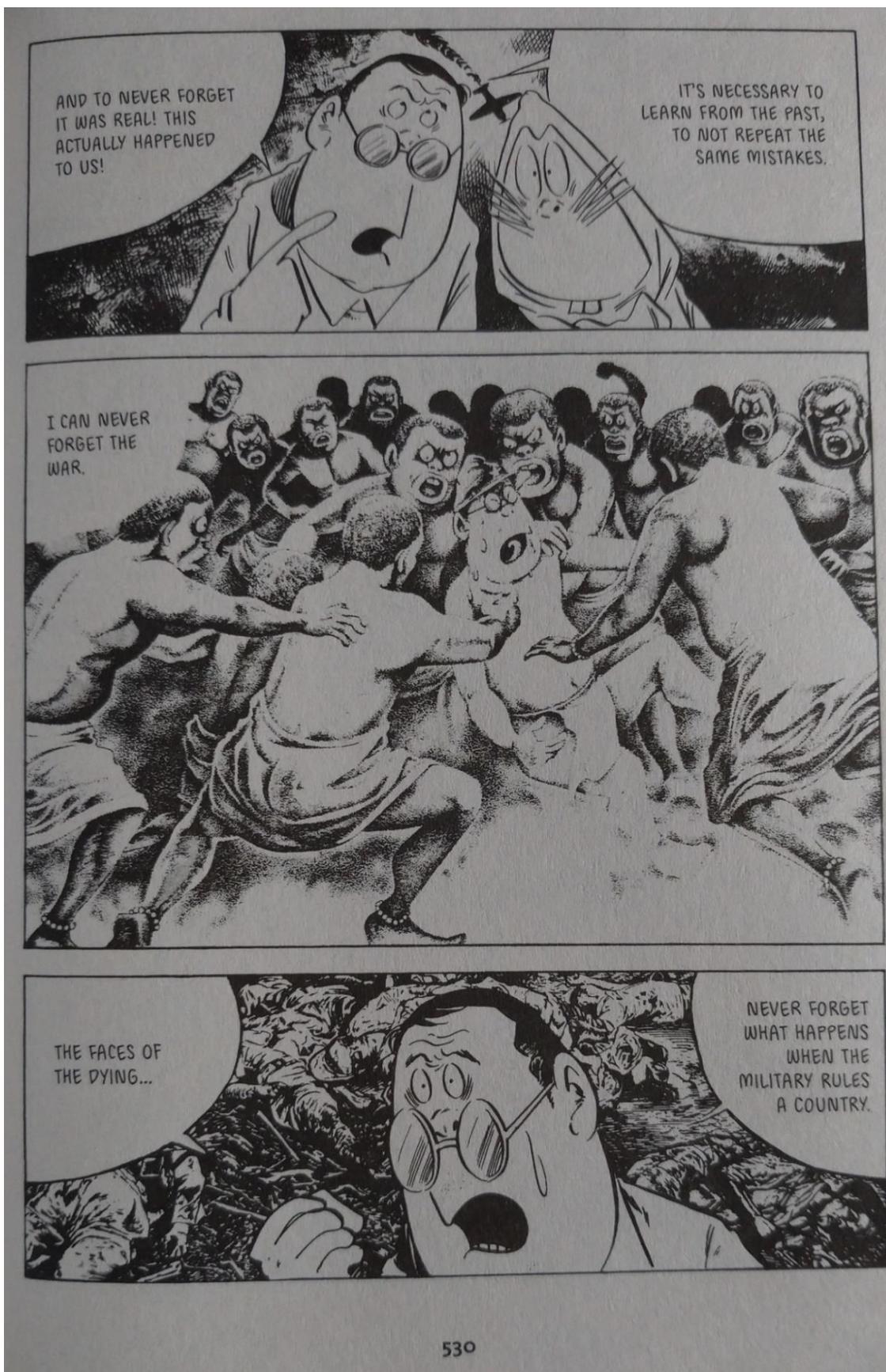
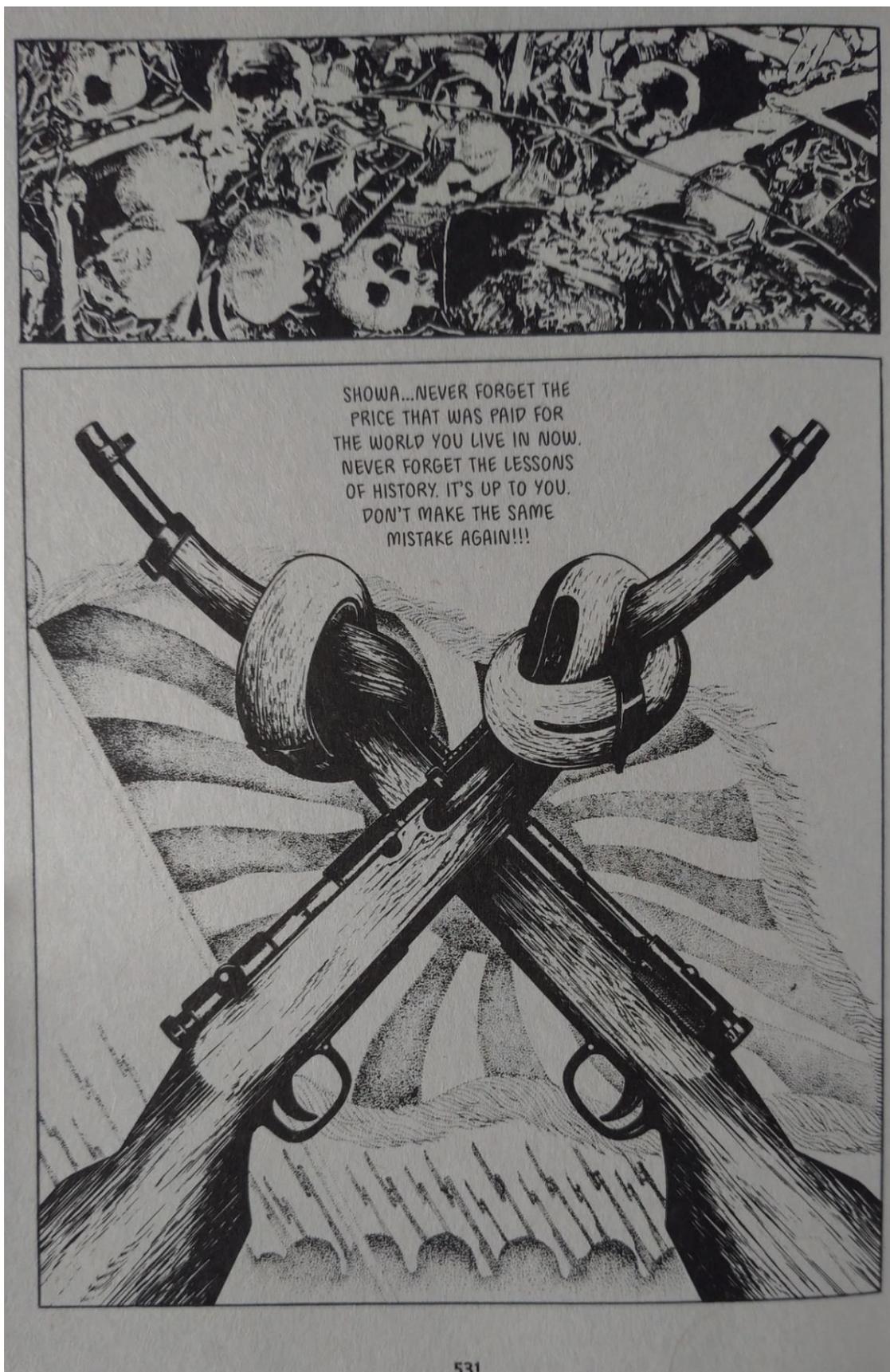


Figura 39 – A função da História e da Memória.



Fonte: Arquivo pessoal. Mangá Showa 1953-1989. Editora Drawn & Quarterly.

As imagens de Mizuki se fazem dialéticas e anacrônicas ao passo que discutem entre o seu eu jovem, seu eu adulto do fim da década de 1980, seu alter ego *rat-man* e com o próprio leitor. As imagens feitas por Mizuki são, portanto, um encontro entre passado e presente, além da inclinação do tempo futuro no sentido de produzir um legado para a posterioridade. Ainda, as imagens dos cinco mangás de Mizuki vão possibilitar análises diferentes a partir de cada indivíduo que as olham. No entanto, uma base comum de sentido se produz a partir da narrativa metodologicamente estruturada por Mizuki, e as experiências comuns que dividimos enquanto seres humanos.

Deste modo, Mizuki vai buscar em vários momentos, mas principalmente em suas últimas imagens produzir um encontro entre diferentes tempos, espaços e inclusive conceitos, que acabam por conversar entre si. Mais especificamente, Mizuki vai buscar narrar seu tempo e identidade em Rabaul tanto como soldado quanto indivíduo inserido nas comunidades locais (figura 36), sua identidade como japonês inserido num contexto histórico que é passado, utilizando para tal imagens das batalhas entre os samurais para evidenciar o aspecto de passado (figura 37). Agonia-se com a forma que o Japão do presente também produz trabalhadores escravizados que trabalham para pagar suas contas (figura 34), no sentido de mostrar que, entre todas as opções, seu ápice de felicidade – apenas evidenciado na contemporaneidade – foi sua vida momentânea com os nativos de Rabaul (figura 35).

Nesse sentido, observo que os mangá Showa 1953- 1989 e *Marcha para a morte* não vão de direto encontro aos mangás Showa de 1926 até 1953, pois enquanto esses três últimos constroem uma narrativa histórica factual, os dois primeiros buscam, respectivamente, muito mais um sentido de crítica as realidades contemporâneas, no caso de Showa 1953-1989, e de um diálogo entre passado e presente, no caso do mangá *Marcha para a morte*. Isso posto, os cinco mangás estudados, mais do que de caráter informativo histórico, tem uma finalidade histórico-pedagógico, isto é, de ensinar através da experiência de vida de Mizuki, que tanto a guerra quanto a escravidão moderna são produzidas a partir de discursos de sujeitos que não se importam com “os de baixo”, fazendo-os esquecer do maior sentido da vida que para Mizuki é a fraternidade da humanidade.

Nesse sentido, a História *Magistra Vitae* já se mostrou ineficiente quanto a exemplificar aos seres humanos (como um grande grupo) que não se deve cometer os erros do passado. Mas, ao mesmo tempo, é a partir das experiências dos sobreviventes que podemos dar potência a narrativas que contribuam para a não repetição dos horrores e dos traumas produzidos por momentos atroz. Esses aprendizados, também realizados pelas imagens enquanto produtoras de sentido, pedem para ser compreendidos pelas gerações posteriores de modo que os eventos

traumáticos não possam voltar a se repetir, ou o ciclo do ódio – como mostrado em um dos mangás mais vendidos na atualidade, *Naruto* – não terá um fim, e estaremos fadados a sofrer da mesma forma que nossos antepassados.

No entanto, o pensamento ocidental da História *Magistra Vitae* não compõe a totalidade de entendimento do tempo para a sociedade nipônica, que também forma o seu entendimento do tempo em conjunto as matrizes de pensamento budista e chinesa. Assim, o sentido da narrativa de Mizuki se faz presente a partir do próprio entendimento da cultura japonesa, pois a história como exemplo, no pensamento japonês, encontra-se num outro *topos* que não o ocidental, necessitando que o olhar do observador perante esses mangás vá de encontro com a noção de tempo nipônico (KATO, 2012).

4.2 O Mangá *Good-Bye*, de Yoshihiro Tatsumi

Yoshihiro Tatsumi foi cunhador do termo *gekiga*, expressão usada para descrever mangás com temáticas mais sensíveis, adultas e realistas. Tatsumi nasceu em 1935, na região de Osaka, Japão e veio a falecer com 79 anos de idade, em 2015, em Tóquio. Cresceu próximo de uma base militar e desde cedo se interessou por mangás. Ao crescer, seus interesses se direcionaram para a criação de mangás para adultos, se distanciado das narrativas produzidas para as crianças. Seu primeiro mangá de sucesso conhecido como *Black Blizzard* foi lançado em 1956.

O mangá *Good-bye* foi originalmente lançado em 2008, como um livro de mangá que compilava nove pequenas histórias criadas entre 1971 e 1972 por Tatsumi. Na introdução do mangá *Good-bye*, Frederik L. Schodt, um dos primeiros pesquisadores de mangás no mundo, vai nos introduzir quem foi Tatsumi e como era seu jeito de produzir mangás, do mesmo modo que explica o conceito de *gekiga*. Schodt nos fala que, por sua experiência de vida e de estudos, as histórias de Tatsumi, que não apresentam datas precisas, presumivelmente passam entre 1945 e 1952, no período inicial do pós-guerra, onde as dificuldades eram numerosas.

Schodt vai mais além ao comentar que o simbolismo presente nas narrativas de Tatsumi abarcam níveis que vão variar a partir da identidade do sujeito, isto é, que alguns símbolos só irão criar significados para os próprios japoneses, enquanto outros estarão acessíveis a também aos não nipônicos. No entanto, Schodt reforça que não importa a nacionalidade, Tatsumi consegue deixar claras as emoções que quer passar em sua narrativa, e que é bem provável que reconheçamos os símbolos e as mensagens que ele quer nos passar, de modo que possamos também aprender com elas.

Do mesmo modo, Schodt salienta que Tatsumi geralmente não atribui detalhes específicos às pessoas, salvo quando quer evidenciar uma personalidade. Seus personagens são, portanto, sujeitos comuns e simplórios, sem identidade própria, fictícios, mas que através do ato estético de criação de uma imagem com aparência humana, produz um sujeito real na ficção, dando-lhe identidade através das memórias que experienciou enquanto crescia em um Japão em reconstrução.

Em uma entrevista que está também alocada dentro do mangá *Good-bye*, Tatsumi vai relatar que com a liberdade de criação dada por seu editor-chefe, e com o contexto da época da Segunda Guerra Mundial ainda vívido em suas memórias, ele vai se sentir desconsolado, e esse sentimento vai permear seu trabalho do período. Importante, no entanto, evidenciarmos o contexto da época: “Era a era Nixon, a Guerra do Vietnã estava se transformando em uma bagunça e os EUA, a França e a União Soviética competiam para lançar satélites, no espaço, o futuro parecia muito sinistro. A guerra nuclear parecia inevitável desde a era Kennedy”. E continua: “Mas todos no Japão ficaram maravilhados com o rápido crescimento econômico, saudando-o como se fizessem parte de uma nova era. Como um artista de mangá alienado trabalhando em uma sala apertada, eu não pude deixar de me sentir desconsolado⁸⁰”.

Nesse ponto, acho relevante antes de continuar, salientar o seguinte: por questões de narrativa e do objetivo da pesquisa, não analisaremos todo o conteúdo do mangá *Good-bye*, ou seja, as nove pequenas histórias, mas duas histórias específicas se fazem mais pungentes no sentido de memória ressentida e que podem dialogar com o presente. São elas o capítulo de abertura, “*Hell*” e o capítulo final que tem o mesmo título do mangá, “*Good-bye*”. Apesar de todas as histórias do mangás trazerem, cada qual a sua maneira, memórias de tempos difíceis no pós-guerra, acredito que ambas as histórias supracitadas podem já nos subsidiar quanto às questões de memória que procuro trazer ao encontro aos mangás.

Assim, ainda no que tange à entrevista inserida no final do mangá de Tatsumi, o entrevistador entra numa esfera que nos é muito pertinente, pois ele mesmo pede a Tatsumi que explique um pouco sobre o capítulo “*Hell*”. Dessa forma, penso que as palavras do próprio Tatsumi se fazem pertinentes a nossa narrativa, pois o autor começa explicando o lugar em que o capítulo foi inserido (e nos possibilita pensarmos os locais de trânsito das narrativas do mangá), de modo que

⁸⁰ It was the Nixon era, the Vietnam War was turning into a mess, and the U.S., France, and the Soviet Union competed to launch satellites, into space, the future seemed very ominous. Nuclear war seemed inevitable since the Kennedy era. But everyone in Japan was so taken with the rapid economic growth, greeting it as if they were part of some new era. As an alienated manga artist working away in a cramped room, I couldn't help but feel disconsolate.

“Hell” was published in the Japanese edition of *Playboy*. As I said, I was given creative freedom, so I chose the topic of Hiroshima; it was something I’d wanted to tackle. I came up with the idea when I came across a famous photo of a shadow burnt into the wall from the radiation heat of the nuclear bomb. The “No More Hiroshima” anti-nuclear protests were very prominent back then. The problem was that most of them only revolved around publicizing gruesome photos of the burn victims with their skin peeling off or charred water bottles. I wanted to create an “anti-nuclear” manga that worked as a story. But most of the readers of *Playboy* were primarily interested in the young nude women, so they didn’t really respond to it. When “Hell” was published in France, I brought the story with me when I met with an anti-nuclear organization. I was looking for a particular post-bombing photo of Hiroshima, but the woman I met with found the story so offensive she refused to lend me the photo, insisting no one would have murdered a parent in the aftermath of Hiroshima. I ended up purchasing the photo through the Associated Press or United Press International⁸¹.

Como podemos observar na imagem a seguir (figura 40), Tatsumi descreve em um primeiro momento o estado dos corpos no dia da queda da bomba em Hiroshima. Apresenta também seu personagem principal, um soldado japonês que tinha ordens de tirar foto de Hiroshima no dia da queda da bomba. No local, ele vê corpos deformados enquanto uma chuva negra cai (resultado da radiação). Já na imagem posterior (figura 41), vemos o desenho que Tatsumi cita no fim da sua fala acima, onde num primeiro momento, através da história de “Hell”, pensamos, induzidos pelo próprio personagem principal que chora ao ver a cena, ser um filho massageando a sua mãe, mas que mais tarde descobre-se que na verdade era um amigo do filho da mulher, que ao mandado desse filho, está estrangulando a mãe de seu amigo, como visto na figura 42. Nos é revelado também, que a família ali representada pela foto é a família Yamada, com a mãe de nome Mado e o filho Kiyoshi.

⁸¹ “Hell” foi publicado na edição japonesa da *Playboy*. Como eu disse, ganhei liberdade criativa, então escolhi o tema Hiroshima; era algo que eu queria enfrentar. Tive a ideia quando me deparei com uma foto famosa de uma sombra queimada na parede com o calor da radiação da bomba nuclear. Os protestos antinucleares “Sem mais Hiroshima” foram muito proeminentes naquela época. O problema era que a maioria deles só girava em torno de divulgar fotos horríveis das vítimas das queimaduras com a pele descascada ou garrafas de água carbonizadas. Eu queria criar um mangá “anti-nuclear” que funcionasse como uma história. Mas a maioria dos leitores da *Playboy* estava principalmente interessada nas jovens mulheres nuas, então eles realmente não responderam a isso. Quando “Hell” foi publicado na França, eu trouxe a história comigo quando me encontrei com uma organização antinuclear. Eu estava procurando uma foto específica de Hiroshima pós-bombardeio, mas a mulher com quem encontrei achou a história tão ofensiva que se recusou a me emprestar a foto, insistindo que ninguém teria assassinado um dos pais depois de Hiroshima. Acabei comprando a foto pela Associated Press ou United Press International.

Figura 40 – O soldado-fotógrafo.



Figura 41 – O “filho” que “massageia” a mãe.



A cena acima, no entanto, se faz simbólica e passível de análise por vários ângulos. Em primeiro lugar, o personagem principal, na figura de um fotógrafo, não está de fato vendo uma mãe sendo massageada pelo seu filho. O que ele observa são sombras – resquícios – deixados por uma ação humana (nesse caso o uso da bomba atômica para matar civis). Ele vê presenças onde há ausências de corpos. As silhuetas ali expostas são de pessoas que o personagem principal cria, que entende ser, em um primeiro momento, como mulher e criança (nesse caso ainda, um menino) e, mais precisamente, de uma mãe e um filho.

Num segundo momento, entendemos que a partir da experiência subjetiva de amor entre mãe e filho que o sujeito tem e que Tatsumi espera que o leitor tenha, é natural que a imagem seja construída como um ato de bondade do filho para com a mãe. No decorrer da história, o soldado-fotógrafo precisa de dinheiro e consegue vender a foto por uma pequena quantia. O que ele não esperava é que ela se tornasse viral. A foto agora passa a adquirir um novo significado, pois estátuas, filmes e poesias sobre a foto são produzidos. A foto, que num primeiro momento era o retrato da barbárie da guerra, vem a se tornar objeto mercadológico não só com a intenção de lucrar, mas de produzir uma propaganda antinuclear. Nisso, o próprio soldado-fotógrafo ganha a missão de espalhar a mensagem de “No more Hihoshima⁸²” pelo mundo.

O soldado-fotógrafo agora melhor de vida, no entanto, tem um encontro inesperado quando um homem o confronta de forma ríspida. Esse homem, através de sarcasmo, revela que a cena da foto na verdade não era uma cena de amor, mas sim de um assassinato. O personagem principal fica estarecido. Esse homem revela ser o filho da mulher da foto. Ele comenta que estava precisando de dinheiro, queria vender a casa para ter uma vida de lazer e estava cansado do trabalho braçal das fábricas. Pede a um amigo que mate a mãe enquanto está em seu turno de serviço. O que ele não contava era com a bomba. Ao voltar para Hiroshima, vai até onde era sua casa e vê a cena na parede. Decide destruí-la pois entrara em pânico.

Com toda a fama que o personagem principal adquiriu a partir da história do outro homem (filho da mulher na parede), e do dinheiro também, esse homem pretende agora subornar o personagem principal, dizendo-lhe que, se não ganhar dinheiro, iria contar a todo mundo sobre a falsidade da história criada. Aqui, além do descrédito e dos problemas legais e econômico que podemos pensar que surgiriam ao personagem principal e todos ligados a foto, devemos adicionar um elemento essencial: a honra presente no imaginário japonês. De fato, não fica claro o tamanho da influência da honra através das narrativas de Tatsumi, mas vemos

⁸² Sem mais Hiroshima.

a partir do restante da narrativa que o personagem principal não pode deixar ser subornado. Quando o mesmo, na inauguração da estátua do filho no seu ato de amor filial para com a mãe, tem um relampejo e observa na verdade um menino enforcando uma mulher, desmaia, e é levado para repouso a um hospital. As cenas que se seguem são do homem que manda matar a mãe pressionando o personagem principal a pagar o suborno pelo silêncio e a recusa do mesmo para com essa situação. Vemos agora que o personagem principal pega uma pedra, enquanto o homem que suborna se afasta, e a acerta na cabeça desse homem.

No dia seguinte, um jornal informa que foi achado um corpo não identificado próximo ao rio (onde o encontro dos dois ocorrera). Logo depois, temos o personagem principal chegando no local onde vendera a foto a tempos atrás, e sendo informado que o filho da mulher tinha vindo nesse local dias antes, exigindo dinheiro e que, de fato, foi provado que ele era filho dela. No fim, a campanha publicitária ao redor da foto foi perdendo força e cancelada. A cena final da história é com o personagem principal, em 06 de agosto de 1967, no dia do 25º memorial da paz, onde afirma não ter tido coragem para contar tudo que aconteceu, juntando-se assim às pessoas que celebram a memória coletiva dos mortos pela bomba, enquanto vive seu próprio inferno (Hell) (figura 43). Através de uma estética melancólica dessa imagem, o mangaká remonta esse evento de celebração da memória coletiva de forma ainda mais triste e complexo. Penso que Tatsumi possibilita, através dessa imagem, trazer não só o lado da memória coletiva, mas também de que os momentos de comemorações e ritualísticos detém também um caráter individual, onde cada um vive seu próprio inferno em meio a suas memórias difíceis.

Figura 42 – A verdade por detrás da foto.



Figura 43 – Hell.



Essa história, mais do que um relato do que possa ter verdadeiramente acontecido algo semelhante, está ligada esteticamente ao próprio ato do bombardeamento de Hiroshima – e por que não Nagasaki? Enquanto muitos dos personagens não tem uma aparência específica, são apenas seres com feições comuns, Tatsumi vai trazer o Primeiro-Ministro Eisaku Sato (1964-1972) como sujeito que vai simbolizar o ato político do evento. Mas Tatsumi não acaba sua mensagem por aí. Quando o personagem principal se encontra com o Kiyoshi Yamada, o filho da mulher estrangulada, o local e a narrativa de Tatsumi se fazem penetrantes: Ao fundo, o Memorial da Paz de Hiroshima; na fala do soldado-fotógrafo, “Uma bomba matou 200 mil pessoas. Qual a diferença faria mais uma?”. Essa história de Tatsumi é construída principalmente através de dualidade, o homem deveria morrer para que a mensagem de sem mais Hiroshima pudesse ser perpetuada, ao passo que sua honra e sua história não fossem desacreditadas? Ou seus interesses eram apenas egoístas?

Entre as diferentes visões, no entanto, ao retornarmos para as primeiras páginas de Hell, o personagem principal que está no parque de Hiroshima juntamente e uma multidão de pessoas para se lembrar do evento da guerra, embaixo de uma pesada chuva, vai se lembrar exatamente da chuva negra que deu o pontapé inicial para a história que se desenrola. Mas, para nós, ao chegarmos ao fim da história e retornando ao início, podemos entender a seguinte sentença: “26 anos atrás... desde lá não tem parado de chover dentro de mim”, mostrando o inferno que suas memórias difíceis produzem a partir da constância de lembrar do passado. Por fim, para nosso personagem principal, lembrar do passado é dolorido, enquanto o esquecer causa uma sensação de paz; enquanto nosso personagem fictício existir no mundo, a lembrança e o esquecimento estarão em constante disputa para tornar seu presente habitável.

Passemos agora para a próxima pequena história, *Good-bye*. Essa história também ganha espaço na entrevista de Tatsumi. O entrevistador inicia sua questão com a afirmação de que *Good-bye* é uma das histórias de maior teor político que Tatsumi já produziu, pelo menos em termos de representar os pensamentos e atitudes das mais variadas pessoas do pós-guerra. Entre outras afirmações, por fim pede que Tatsumi fale um pouco mais sobre como chegou a essa história. Ele, então, vai iniciar seu relato contando de sua experiência pessoal, de que vivia próximo a uma base militar estadunidense. Lembra-se que era uma área muito atacada pelos bombardeiros e que muitos civis foram mortos e que, de repente, na época de sua quarta série, as bombas pararam – era o fim da guerra.

Tatsumi vai nos falar que o sol que cegava brilhava pelas ruínas e escombros, mas o que imperava era o silêncio, apenas quebrado pelos sons das cigarras. Ele se lembra dos soldados americanos chegando na região e o paradoxo de que até dias atrás, falava-se que os mesmos

eram diabólicos, mas quando os viram, eram gentis e arrojados – pelo menos nas primeiras impressões de um estudante de quarta série. No entanto, Tatsumi ainda vai nos falar que foi um choque e desapontador quando viu esses “soldados gentis” abraçando e beijando as mulheres japonesas em público. Como eles poderiam ser tão rudes e grossos com as mulheres?⁸³. Tatsumi não entendia como os adultos poderiam estar “tão cegos” para tais situações, e logo após relata que seus amigos e ele, tanto na ida quando na volta da escola, viam os soldados estadunidenses tendo relações sexuais com as mulheres japonesas nos matos e arbustos.

Nesse sentido, podemos fazer uma relação entre a visão da mulher para com os soldados estadunidenses apresentada acima, com a visão das mulheres nos mangás de Mizuki. Em Tatsumi, as mulheres que tem relações com os soldados estadunidenses são tidas como prostitutas, numa dualidade entre serem mal vistas por estar com o “inimigo” e de cumprir os deveres para com seus pais, isso é, de ganharem dinheiro nesse momento tão complexo em que o Japão se encontrava. Entretanto, durante os eventos da Segunda Guerra Mundial vistos em Mizuki, penso que as mulheres japonesas – e aqui excluiu as vindas da Coreia, China e outros lugares – não eram vistas como prostitutas ou mesmo, não detinham essa marca paradoxal de serem boas e ruins, pois eram antes de mais nada, fiéis serventes do Império Japonês. Por outro lado, é possível entender que o ressentimento da guerra estava pulsante na cabeça dos sujeitos. A construção do sentimento nacional não poderia ser extinguida em poucos meses do âmago dos nipônicos. Assim, enquanto as mulheres que serviram ao Imperador durante a guerra tinham uma desculpa para os seus atos, – apesar de que na prática nem sempre foi assim, tendo famílias rejeitado e se distanciando de mulheres que foram escravas sexuais durante o período de guerra – as mulheres que se relacionavam com os soldados inimigos carregaram essa marca de traidoras do Japão⁸⁴. Essa temática é muito mais ampla e rica, mas por não ser o foco, não atere-me-ei em demasia.

O comentário de Tatsumi sobre a pergunta da entrevista de como ele chegou a essa história se estende um pouco mais. Ele afirma que essas experiências fizeram com que *Good-bye* ganhasse forma, tanto que ele vai se desenhar na página quatro, esbarrando no pai de Mary, a personagem principal (figura 44). Nessa mesma figura, Mary estava em seu barracão tendo relações com um soldado estadunidense, quando algumas crianças arremessam pedras sobre a

⁸³ Vale lembrar que os costumes nipônicos diferem dos ocidentais em geral. No caso dos japoneses, os sentimentos afetivos devem ficar restritos a vida privada e não extrapolar a área do uso comum, de locais públicos. Para o mundo ocidental de uma forma ampla, não há restrições em demonstrar afeto através de abraços e beijos (pelo menos não para relações heteroafetivas) em áreas públicas e de uso comum.

⁸⁴ Para um olhar mais profundo, veja: NAM, Sun Young. As relações diplomáticas entre a Coreia do Sul e o Japão: o caso das 'Mulheres de Conforto' da Coreia. Orientador: Prof. Doutor Nuno Canas Mendes. 2018. Tese de Mestrado (Mestrado em Relações Internacionais) - Estudante, Lisboa, 2018.

estrutura. Ela grita “pirralhos” enquanto eles a ofendem usando palavras como “puta” e “vadia”. Ela sai com raiva da casa, gritando para que eles saiam do local. Os meninos fogem enquanto continuam seus xingamentos. A partir da minha análise, vejo que a provocação das crianças se dá por dois motivos. Por um lado, querem brincar e enfrentar um adulto, passar o tempo com amigos e se desafiar. Por outro, foram ensinados sobre o Japão na escola a partir de um olhar imperialista, isto é, do Japão como grandioso. É complexo para as crianças entenderem por que uma japonesa está passando tempo e se divertindo com o “inimigo”; de outro modo, vêem Mary como uma inimiga da nação e por isso a atacam.

Tomando um outro rumo que não o da entrevista como motor das questões que estão sendo abordadas, a história de *Good-bye* começa com Mary tendo relações sexuais com um soldado estadunidense que promete se casar com ela e a levá-la para os EUA. Mary vai falar que é desnecessário mentir, ficando implícito que a história do soldado estava atrelada a uma devolução pela relação sexual. Momentos após isso, o pai de Mary (sendo seu nome japonês Mariko) entra na casa. Ele está vestindo trajes de soldado e é esteticamente representado como um homem pequeno, fraco, desajeitado e bobalhão. Mary não fica feliz com sua visita. Cria-se um clima estranho na casa com o pai de Mary tentando falar inglês com o soldado. Nisso, Mary joga algumas notas de dinheiro na cama, onde seu pai estava sentado. O pai de Mary, aparentemente com uma feição normal, pergunta o que é e Mary retruca: “É por isso que você está aqui, certo? É sempre isso”. O homem começa a chorar enquanto Mary se encontra com feições que variam de zangada a triste. Seu pai se afasta da casa e diz que não voltará. O soldado ainda presente no quarto se dirige a Mary e diz que ela foi muito dura com seu pai, e ela responde dizendo que ele (seu pai) é horrível. Tatsumi então desenha o rosto de Mary chorando.

Nas páginas que se seguem, temos soldados japoneses tristes ou zangados, vendo que as mulheres japonesas estão saindo e bebendo com os soldados estadunidenses. O pai da Mary chega a se culpar pela derrota na guerra. Mas a cena da figura 45 é de fato umas das mais simbólicas quanto aos sentimentos de Mary e, portanto, das mulheres que assim como elas tiveram que se vender para ter dinheiro para sobreviver no pós-guerra. Nessa figura, Mary se irrita com os soldados nipônicos que não para de encará-la. Ao mesmo tempo, os culpa por terem perdido a guerra na fala “vocês não tem vergonha da maneira que esses soldados usam as suas mulheres?”. Entre raiva e tristeza, Mary não acha escapatória senão viver o momento e aproveitar o máximo possível dessa situação atormentadora pela qual o Japão passava.

Figura 44 – A vida no pós-guerra.



Figura 45 – Múltiplos sentimentos.



Com um olhar muito característico da estética dos mangás, Tatsumi desenha o rosto de Mary, na imagem acima, com um olhar que paira o de tristeza e de raiva para com os soldados japoneses ao mesmo tempo. Nesse sentido, Mary se sente triste e furiosa – num contexto amplo – de ter que se vender para ter comida e ajudar seu pai (dever dos filhos na cultura nipônica) quando esse não consegue se sustentar; também se sente dessa maneira tanto pelo rumo que sua vida tomou quanto pelos grilhões postos na sociedade nipônica, que agora deve aceitar os resultados pela sua derrota sem titubear. Nesse sentido, Tatsumi faz com que Mary represente as mulheres japonesas do pós-guerra, tendo que vender seus corpos para poderem conseguir comida para si e para suas famílias.

Num corte temporal, Tatsumi traz de volta o pai de Mary até a cabana da mesma. Está chovendo e quente. Mary está se embebedando. Seu pai pergunta pelo soldado com quem Mary estava passando o tempo. Ela fala que ele foi embora pois tinha mulher e filhos e dá mais um gole na bebida alcóolica. Já embriagada, Mary fala: “Eu não me importo com o que acontece comigo. De qualquer forma, todos homens são uns bastardos. Adeus a todos!”

Por questões espaciais e até mesmo legais, optei por narrar parte das histórias em vez de trazer as imagens. No entanto, para podermos entender a total potencialidade da narrativa de Tatsumi, trabalharei a partir das quatro últimas páginas da história em sequência (figuras 46, 47, 48 e 49). Na figura 46, vemos Mariko se despindo, enquanto seu pai pede-lhe para não o fazê-lo. Ela aparenta estar bêbada. Agora nua, puxa seu pai para próximo de si. Na figura 47, até o momento, o pai que estava tentando resistir as ações da filha, sucumbe ao seu ID e acaba por ter relações sexuais com ela. Na figura 48, após um pequeno lapso de tempo, vemos que o pai sai da cabana. Sua expressão é nula, como se fosse uma concha vazia. Mariko está deitada na cama, ainda nua em silêncio. Os balões nos indicam o que se passa por sua mente: “Isso é como as coisas deveriam ser. Não quero mais uma família”. “Agora ele é apenas outro homem...”. “Adeus, Adeus”. Enquanto seus pensamentos são expressos, a estética do desenho mostra-a chorando. A construção da imagem nos permite questionar se Mariko se encontrava de fato embriagada, ou apenas atuou como se estivesse. Cada caso vai nos levar a questões complexas como a inibição para realizar a relação sexual, ou a própria legitimação e aceite da relação, isto é, como se através do ato de estar bêbada, permitisse seu pai realizar tais atos. Na incerteza e complexidade da discussão, podemos ressaltar que Mariko, através dos seus pensamentos, pretendia se livrar de laços familiares que tinha, do fardo de ter relações com outros homens para sustentar seu pai e cumprir seu dever de filha de acordo com as normas sociais nipônicas. Por fim, na figura 49, novamente há um lapso temporal da imagem anterior com a imagem seguinte. Vemos uma multidão de pessoas que caminham por uma cidade

qualquer. Nisso, o pai de Mariko é mostrado com o seguinte pensamento: “Isso é o inferno. Nunca vai parar”. No último quadro, podemos observar Mariko levando mais um soldado estadunidense para sua cabana, pois independentemente de não ter que sustentar seu pai mais, ela precisava se sustentar, e dada as circunstâncias, a prostituição era uma das ínfimas formas de mulheres como Mariko adquirir dinheiro.

Figura 46 – Bêbada?



Fonte: Arquivo pessoal. Mangá Good-bye. Editora Drawn & Quarterly.

Figura 47 – Feridas que continuam em aberto.



Figura 48 – Good-bye.



Figura 49 – A face da derrota.



Nas duas histórias de Tatsumi, não vamos encontrar heróis ou vilões, pessoas certas ou erradas. De fato, iremos apenas observar sujeitos comuns que vivem situações cotidianas dado o seu tempo e seu espaço. No nosso contexto, vemos sujeitos que tentam sobreviver o pós-Segunda Guerra Mundial de qualquer maneira que encontram. Assim, o motor que levou às duas situações foi, em primeira instância, a falta de dinheiro. Tanto através da história do soldado-fotógrafo que foi de famoso a anônimo em pouco tempo, e teve que matar outro humano para manter sua história, quanto Mariko, que teve que se prostituir para sustentar seu pai no início da história, quanto no decorrer da mesma que buscou ter relações sexuais com seu pai, para que, de fato, houvesse um corte nessa ligação entre pai-filha. Entendemos que Tatsumi, objetiva, por fim, criar narrativas para as massas e que não sejam difíceis de interpretá-las.

As mensagens passadas pelo autor são ao mesmo tempo perturbadoras da normalidade e precisas quanto no efeito de reviver memórias difíceis. Seu objetivo final não é criar narrativas que tenham sido historicamente verídicas. Sua intenção, é dar voz as pessoas comuns que viveram obscuridades causadas por sujeitos que não se encontravam nessa grande categoria que é o povo, mas sim, como pertencentes a uma camada “superior” e “melhor”. Tatsumi faz de sua narrativa, portanto, meio pelo qual os silenciados pela história possam falar e combater as fantasmagorias produzidas por discursos totalitários.

4.3 O mangá *They Called Us Enemy*, de George Takei

Antes de mais nada, precisa-se ter em mente que, por mais que os pais de Takei e ele próprio não fossem japoneses de fato, mas sim descendentes, a cultura japonesa se mantinha forte nas comunidades e nos hábitos do cotidiano. Assim, James Clifford (1986) entende que considerar

‘o mundo inteiro como uma terra estrangeira’ possibilita uma originalidade na visão. A maioria das pessoas é consciente sobretudo de uma cultura, de um ambiente, de um lar; os exilados são conscientes de pelo menos dois, e essa pluralidade de visão dá lugar a uma consciência [sic] que – para utilizar uma expressão da música – é contrapontística... Para um exilado, os hábitos de vida, expressão ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente em contraste com uma lembrança de coisas em outro ambiente. Desse modo, tanto o novo ambiente como o anterior são vívidos, reais, e se dão juntos em um contraponto (p. 313).

Mesmo que Takei, sua família, os japoneses imigrados ou descendentes não sejam considerados exilados, a ideia de Clifford nos é muito cara. Os grupos nipônicos nos Estados

Unidos, de uma maneira geral, sempre mantiveram ligações fortes com o seu antigo país, principalmente pelas práticas culturais, mas também através de ritos religiosos e a própria língua. É importante também, antes de seguirmos com a análise do mangá, entender que os descendentes de nipônicos eram já estadunidenses, pois nasceram em território dos Estados Unidos. Todavia, pela maneira como as comunidades nipônicas foram se desenvolvendo nesse e em outros países, isto é, uma comunidade que se ajuda internamente, e se isola do outro, acabam por criar em si mesmas uma barreira que, por vezes, os impede de se inserir na sociedade local. Assim, os descendentes de japoneses serão estadunidenses que contém hábitos e costumes tipicamente japoneses. Esses indivíduos (japoneses-americanos como Takei vai se identificar, assim como outros que se encontram na mesma situação que ele) são, portanto, o encontro entre as fronteiras geográficas e culturais, dos *insiders* e os *outsiders*.

Deste modo, estudar esses encontros híbridos que se formam a partir dos eventos da Segunda Guerra Mundial, através do mangá de Takei, é uma forma de observar não apenas as divergências de diferentes formas de entender o mundo, mas também as manifestações de conflitos não resolvidos e os caminhos oblíquos que tomam (CANCLINI, 2015). Por conseguinte, poderemos notar nas páginas da obra de Takei as disputas discursivas e relações de poder entre diferentes ideologias e modos de ver o mundo, que no embate reforçam-se em si mesmas ou abrem-se a novas possibilidades.

Mesmo que Takei tenha nascido em território estadunidense, seu fenótipo apresentava as características do inimigo e era tratado como tal. Nesse caso, as comunidades nipônicas foram realocadas para regiões específicas, sem saber ao certo suas localizações. O discurso de exclusão ocorre através da produção de um imaginário e uma narrativa, que tem a intenção de permitir uma exclusão, mais do que cultural, fisionômica. O mesmo não ocorre da mesma forma com indivíduos descendentes de italianos ou alemães, pois esses, considerando sua aparência, já foram assimilados à cultura local e, portanto, são considerados, até certo ponto, confiáveis⁸⁵. De fato, é pela aparência distinta da dos brancos, e pela manutenção de costumes tradicionais, que os descendentes de japoneses, ou mesmo os migrados nipônicos, se encontram em um outro espaço na sociedade estadunidense que não o mesmo de outros povos lá presentes. Esse espaço é um campo de disputa que engloba as mais diversas áreas como poderemos ver nas páginas do mangá de Takei.

Por fim, antes de iniciarmos de fato a análise das páginas do mangá *They called us*

⁸⁵ No entanto, é importante adicionar que a guerra dos EUA para com os italianos e principalmente alemães nazistas se dava muito mais em socorro a Inglaterra e França. Por outro lado, o Japão invadiu o que seria o “espaço vital” estadunidense, ameaçando suas fronteiras, tanto físicas quanto simbólicas.

enemy, alguns outros aspectos devem ser evidenciados. Primeiramente, Takei não vai criar esse mangá sozinho. Ele vai ter ajuda de três outras pessoas⁸⁶, tanto na formação narrativa, quanto e principalmente na arte. Em segundo lugar, o mangá de Takei é produzido a partir de suas memórias que foram expostas previamente em uma palestra da série de conferências TED, em 2014⁸⁷. Seu mangá de caráter biográfico vai mesclar diversas temporalidades, mesmo que em grande maioria, a principal delas se retém a suas experiências quanto uma criança de 4 a 7 anos. Um terceiro ponto é que Takei se tornou famoso nos EUA após se tornar um dos personagens principais de uma grande série de televisão chamada Star Trek. Essa notoriedade, como afirma Takei em seu mangá, vai possibilitar a ele uma maior visualização nas lutas por igualdade e justiça social, assim como nas causas LGBTQI+. Não menos importante, antes de avançarmos, é notar que Takei vai, assim como Mizuki, produzir um mangá com clareza, expondo de forma simples e direta suas memórias. As intenções dos dois autores se convertem, portanto, no caráter técnico do mangá, ou seja, sua reprodutibilidade e alcance das massas.

O mangá de Takei é iniciado no dia em que seu pai acorda seu irmão, manda-os se vestirem e ficarem prontos. Em umas das primeiras páginas (figura 50), apresentam-nos uma cena simples, mas ao mesmo tempo penetrante; sua mãe, ao fechar a porta da casa onde moravam, se encontra segurando a irmã de Takei, uma mala de mão pesada e em seus olhos, escorrem lágrimas que vão até suas bochechas. A fala que Takei exprime, como um narrador de sua própria história é a seguinte: Eu nunca estarei apto a esquecer aquela cena... ela está queimada em minha memória.

A partir desse ponto, retorna alguns anos, contando um pouco sobre seus pais, como se conheceram, o casamento e outros aspectos. Comenta também que decidiram se estabelecer em Los Angeles. Seu pai tinha nascido no Japão e morava nos EUA desde a adolescência; apesar disso, até os eventos da Segunda Guerra Mundial, não tinha conseguido se tornar cidadão estadunidense. Já a mãe de Takei tinha nascido em território estadunidense. O casal tinha uma lavanderia de roupas e conseguia tirar bons lucros. A família de Takei era composta, além de seus pais e ele, por um irmão e irmã mais novos.

⁸⁶ São elas, Justin Eisinger, Steven Scott e Harmony Becker.

⁸⁷ É possível acessá-la pelo link:

https://www.ted.com/talks/george_takei_why_i_love_a_country_that_once_betrayed_me#t-6679. Acesso em 30 de junho de 2021.

Figura 50 – Lágrimas de uma mãe.



Fonte: Arquivo pessoal. Mangá They called us enemy. Editora Top Shelf Productions.

No entanto, no domingo de 07 de dezembro de 1941, Takei nos conta que tudo começa a mudar. Com o ataque do Império japonês a Pearl Harbor, uma forte campanha anti-nipônica é posta em prática no solo dos EUA. A partir desse dia, todo cidadão adulto japonês passa a ser considerado, como presente nos documentos, um inimigo alienígena e deve seguir regras estritas. Políticos defendem que os japoneses em solo estadunidense devam ser tratados como inimigos da nação. A população branca local inicia uma série de ataques a bens e lojas nipônicas. A exclusão de determinados locais e a presença de olhares diferentes se faz presente no cotidiano de todos que eram considerados japoneses ou descendentes. Apenas um dia depois, em 08 de dezembro de 1941, os EUA declaram guerra ao Japão e poucos meses depois, a Ordem Executiva 9066 passa a vigorar. Essa ordem diz que certos locais são considerados áreas militares. Com isso, os grupos humanos que viviam nesses locais foram despejadas e enviadas para diversos locais distintos. Apesar da ordem nunca se utilizar das palavras japoneses ou campos, estava escrito na mesma que aos excluídos dessas áreas, seriam providenciados “transporte, alimento, abrigo e outras acomodações” (TAKEI, 2019, p. 22). Assim, em dez dias, toda a costa Oeste dos EUA foi declarada como área militar, mas apenas certa parte da população foi realocada. Todos os bens conquistados até então, se não fossem vendidos até a data da realocação, seriam tomados para o governo, sem direito a ressarcimento. A população japonesa passou a vender produtos e bens a valores irrisórios, suas contas bancárias foram congeladas, houve repressão de movimento (só podiam se locomover 8 quilômetros a partir de suas residências), toque de recolher das 20 horas da noite até as 06 horas da manhã e aqueles que cultivavam comida, se não mantivessem a produção, seriam considerados sabotadores de período de guerra.

Após uma viagem desconfortável de ônibus, Takei e sua família chegam, na primavera de 1942, numa antiga pista de corrida de cavalos, sua primeira das três “moradias” durante a duração do conflito. Lá, cada família ficou em um estábulo fedendo a estrume. Para Takei e seu irmão, era como uma aventura. Para os adultos, essa situação era “um golpe devastador” pois eles tinham trabalhado duro para conquistarem suas casas e veículos, e agora se encontravam em um estábulo pequeno, fedido. “Foi uma experiência degradante, humilhante e dolorosa” (TAKEI, 2019, p. 32).

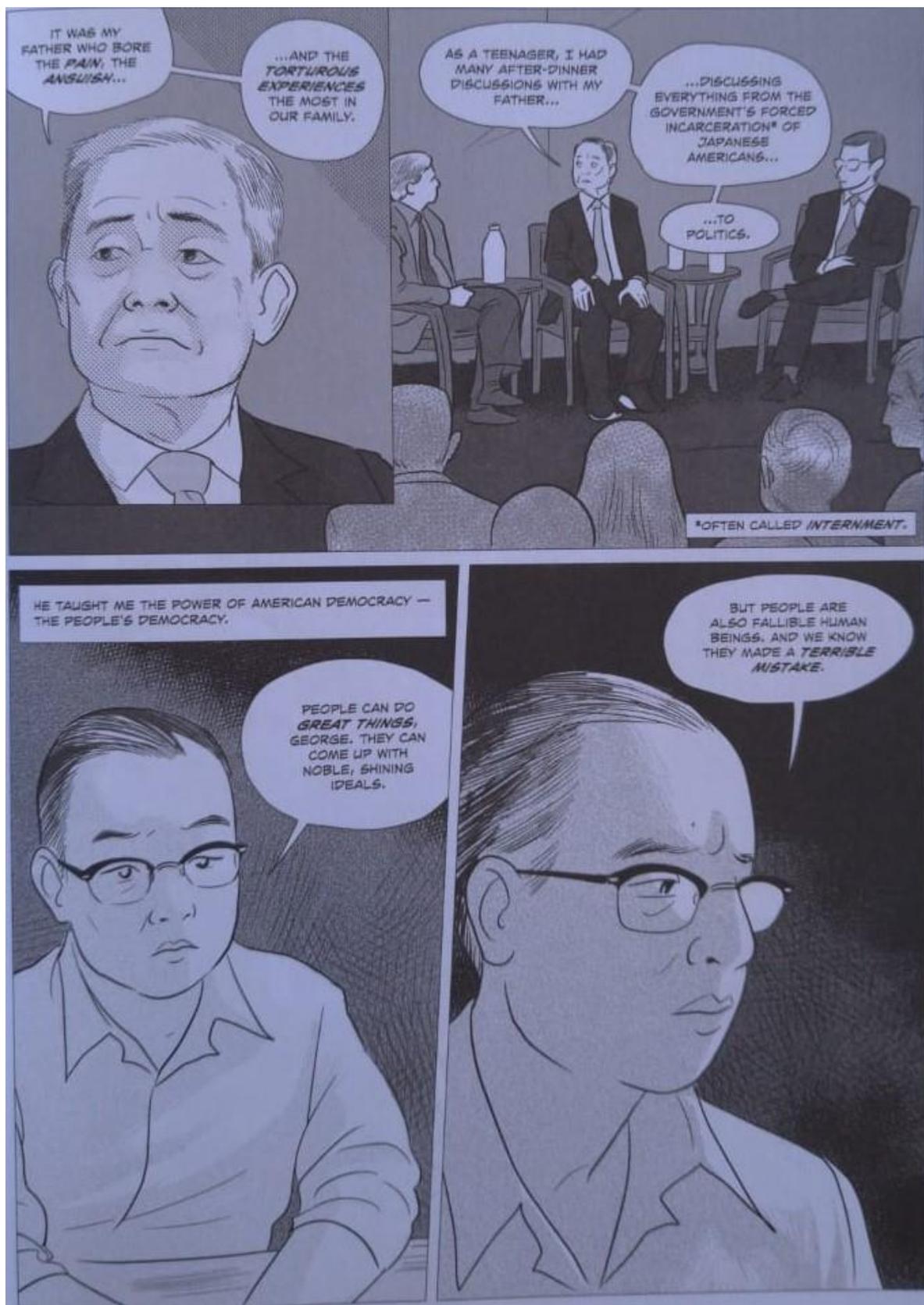
Apesar das dificuldades, vemos na narrativa que as coisas começam a se arrumar. As crianças começam a estudar, as pessoas produzem alimento em pequenas hortas, os novos moradores foram bem recebidos pela comunidade e auxiliados. Nisso, Takei corta sua fala da busca por uma normalidade para a necessidade de se mudar novamente. Agora, após alguns meses, as pessoas iriam ser direcionadas a um novo lugar definitivo. A viagem que duraria

quatro dias de trem marca a memória de Takei de várias formas, mesmo ele sendo tão jovem. Todos recebem bilhetes que deveriam ficar presos a eles o tempo todo. Para as crianças, como afirma Takei, parecia apenas a passagem do trem. Já os adultos entendiam que estavam sendo tratados igual gado ou a criminosos, pois, além da marcação, soldados armados se faziam presentes em todo o momento.

Quando o trem chegava nas estações, as pessoas de dentro do trem deviam fechar as cortinas, para evitar que todos do lado de fora vissem o que estava acontecendo, além dos próprios nipônicos evitarem saber para onde iam. Uma das cenas mais pungentes da viagem, é quando o trem para em uma região desértica e um passageiro fala “Eles vão nos matar aqui, não vão?” (TAKEI, 2019, p. 42). No entanto, a parada do trem era para realização de atividades físicas por parte dos passageiros.

Mas, Takei não deixa as considerações finais para o final, isto é, à medida que alguma questão importante para si é trazida, a temporalidade do mangá se altera, trazendo-nos para o presente. Dessa forma, logo após a parada de trem, ele lembra da sua figura paterna protegendo a toda sua família e como seu pai desde sempre tentou explicar e aconselhar sobre as mais diferentes questões. Na imagem abaixo (figura 51), podemos notar que Takei faz questão de reascender a presença do seu pai através de suas memórias e, como observaremos no decorrer do mangá, vai dividir o papel de personagem principal em grande parte da obra com ele. Essa figura mostra-nos Takei em uma entrevista em 2017, na antiga casa de Franklin Delano Roosevelt, presidente dos EUA que possibilitou e assinou muitas das leis e normas que levariam os japoneses a serem tratados como inimigos e indigentes. Na entrevista, fala de seu pai, como um japonês-americano que acreditava na democracia, mesmo ela sendo falha. Vamos ver nessa figura também, que o pai de Takei entende a democracia como uma pessoa, isto é, que pode vir a ter ideias maravilhosas, mas como humanos são seres falhos, que podem cometer erros terríveis. Ele se refere claramente aos atos cometidos por parte dos estadunidenses para com os nipônicos residentes nos EUA e os descendentes dos mesmos.

Figura 51 – O conceito de democracia inabalado pela experiência cruel.



Fonte: Arquivo pessoal. Mangá They called us enemy. Editora Top Shelf Productions.

Na página 50 do mangá, Takei vai mostrar a diferença do mundo das crianças e dos adultos. Por um lado, vemos o mundo das crianças da família Takei aproveitando uma aventura, com guloseimas, histórias e novos ambientes; por outro, Takei vai ressaltar a obsessiva preocupação de sua mãe e melancolia de seu pai. Takei vai então descrever seu entendimento para com o conceito de memória que, a seu ver,

A memória é uma guardiã astuta do passado ... geralmente confiável, mas às vezes, enganosa. As memórias da infância são especialmente escorregadias. Doces e tão cheias de alegria, muitas vezes podem ser uma entrega errada da verdade. Para uma criança, essa doçura fora do contexto e intensamente subjetiva permanece para sempre real (TAKEI, 2019, p. 50-51).

A citação acima, no entanto, não se faz completa sem o sentido estético do desenho. Como podemos observar nas imagens abaixo (figura 52 e 53), Takei escreve o seu entendimento de memória enquanto significa ele através da brincadeira pelo trem que os levava até o campo de realocamento. Esse local dá um sentido alegre através do ato de brincar, mas, ao mesmo tempo, o meio de transporte em que se encontram está intrinsecamente ligado ao engano da diversão, da “aventura” que estavam tendo, e que apenas mais tarde Takei estaria apto a entender todo o simbolismo por detrás das mais diferentes situações experienciadas por ele, sua família e milhares de outros sujeitos. Ambas imagens nos mostram as fronteiras existentes entre o mundo das crianças e o mundo dos adultos, isso é, que a experiência das crianças enquanto distantes de algumas nuances pertencentes ao mundo adulto, torna possível uma vivência mais serena desse momento no contemporâneo do acontecimento, enquanto os adultos experenciam esse momento de forma mais árdua, não só por eles mesmos, mas pelos seus próprios filhos.

Figura 52 – Dois mundos distintos: crianças e adultos.



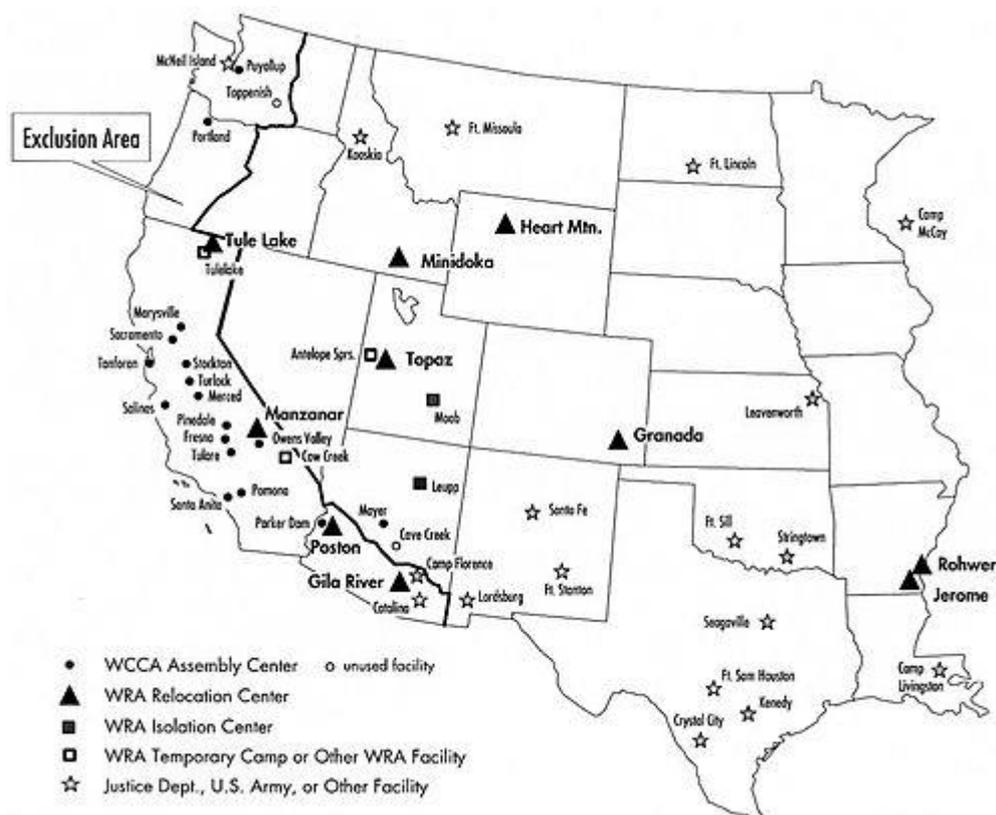
Fonte: Arquivo pessoal. Mangá They called us enemy. Editora Top Shelf Productions.

Figura 53 – Entre brincadeiras e repressão.



Após alguns dias de viagem, Takei e outros japoneses/japoneses-americanos chegam ao campo Rohwer, localizado na costa leste dos EUA. A intenção era dificultar o contato com a costa oeste estadunidense, pois esta se encontrava mais próxima ao Japão e facilitaria uma possível fuga de um espião (figura 54). A família de Takei foi obrigada, portanto, a atravessar todos os EUA, pois eles residiam na região da costa oeste dos EUA. Além do mais, o campo Rohwer tinha 33 blocos, e em cada bloco deveria haver 250 pessoas. No seu máximo, esse local chegou a abrigar cerca de 8.500 japoneses-americanos.

Figura 54 – Mapa da área de exclusão, dos campos de realocamento, de isolamento, dos campos temporários, departamentos de justiça do exército dos EUA ou outras instalações e instalações não utilizadas.



Fonte: Imagem de domínio público. Disponível em:

https://www.wikiwand.com/pt/Campos_de_concentra%C3%A7%C3%A3o_nos_Estados_Unidos.

Acesso em: 05 de julho de 2021.

Já na chegada, enquanto o pai da família encontrava as acomodações designadas a eles, outras crianças vêm falar com George e seu irmão. A conversa entre eles é que esse é o único local seguro, pois fora dos arames farpados há dinossauros. Apenas quando com mais idade, o significado real das cercas foi decifrado: seu objetivo não era manter os “dinossauros fora”, mas sim impedir a fuga de *prisioneiros*, sendo os dinossauros uma desculpa plausível as crianças

que viviam esse momento disruptivo.

Com apenas um cômodo, as instalações contavam apenas com um fogão a lenha. Não havia camas, banheiros ou cozinha, além de ser um local extremamente quente. As pessoas deveriam dormir em camas do exército, comer e utilizar banheiros coletivos. Isso, como veremos adiante, vai se tornar um incômodo a muitas pessoas que passam a morar nesse local e a realizar pequenas insurreições, pois além da liberdade, fora tirada a privacidade delas.

Considero, no entanto, as figuras 55, 56 e 57 a seguir as mais notáveis da obra de Takei. Essas, ao contrário de muitas, não são explicadas pelo autor, deixando para a interpretação do leitor. Ao mesmo tempo, elas nos são oportunas por algumas razões: 1) São imagens que apresentam resistência por parte da mãe de Takei; 2) Observamos um ponto de ancoragem do passado com o presente, com a intenção da mãe de Takei manter uma identidade quanto mãe e responsável pelos filhos; 3) Os comentários do pai e a risada de todos ali – mas principalmente dos adultos – como forma de aliviar a pressão que haviam sentido desde seu mandato de despejo, assim como forma de reação a uma ordem – de não levar máquinas – dada pelos militares, que assumiram de certo modo, se não a figura de um inimigo, a de sujeitos hostis. Ainda nesse último ponto, as crianças quem riem no último quadro, riem mais pela felicidade dos pais do que por entenderem o significado real do trazer algo proibido a esse novo local.

Figura 55 – A máquina de costura.



Figura 56 – Momento de “tensão”.



Fonte: Arquivo pessoal. Mangá They called us enemy. Editora Top Shelf Productions.

Figura 57 – A disrupção causada pela mãe da família Takei ao trazer a máquina de costura.



Fonte: Arquivo pessoal. Mangá They called us enemy. Editora Top Shelf Productions.

A narração de Takei vai nos mostrar nas próximas páginas como sua mãe se encontrou triste a partir da perda de identidade causada pela nova forma de viver nos campos de realocamento. Mesmo que ela tenha de deixar a acomodação de sua família confortável e possa ainda realizar algumas das tarefas domésticas de antes das alterações do cotidiano causadas pela guerra, Takei vai deixar claro que a falta de cozinhar não era um alívio para ela, mas sim mais uma das perdas causadas por esse novo cotidiano. Apesar de Takei estar usando o exemplo de sua mãe e família, podemos expandi-lo a outras também. O campo de realocamento passa a ser apenas um nome social aceitável para que determinadas pessoas possam ser encarceradas. A perda de liberdade e identidade vai prevalecer em prol a um “bem comum” dos EUA, que não confiam em seu próprio povo.

Nas páginas que se seguem, o pai de Takei vai ganhando cada vez mais papel central na narrativa, pois ganha também notoriedade no local onde os japoneses-americanos se encontravam encarcerados. O pai de Takei se tornaria um dos líderes da comunidade ali presente pois, com seus 39 anos de idade e fluência tanto no japonês quanto no inglês, conseguia conversar com pessoas de diferentes faixas etárias e a partir de diferentes idiomas. Ele vai levar

as preocupações e desconfortos das pessoas que moram ali aos responsáveis pelo campo, em busca de melhorias para as pessoas que, mesmo não querendo, entendiam que era melhor formar um ambiente agradável e possível de se viver, do que praticar atos violentos, que gerariam reações também violentas por parte dos militares; por fim, conflitos violentos levariam a legitimar a narrativa estadunidense de encarceramento dos japoneses-americanos.

Nas páginas que se seguem, Takei vai contar diversos episódios de sua infância nos campos de realocamento como confusões em que se metera, brincadeiras, festas, e a primeira vez que pôde ver neve. Sua narrativa vai ganhar novamente tons mais escuros a partir de janeiro de 1943, quando as narrativas de alguns políticos estadunidenses vão continuar a reforçar um imaginário de desconfiança para com os japoneses-americanos. Por outro lado, vemos que os EUA precisam de soldados para lutar na guerra e, dessa forma, produzem um “questionário de lealdade”, no qual os japoneses-americanos acima de 17 anos deveriam responder. Até o momento, soldados japoneses-americanos que já estivessem no exército foram desarmados e colocados na prisão. O exército dos EUA não aceitava até 1943, que japoneses-americanos participassem das forças armadas. A partir desse questionário, a intenção era de separar aqueles que eram leais aos EUA e os que poderiam ser potenciais inimigos. Takei vai reforçar na página 114 do seu mangá (figura 58), que em duas questões em particular incomodavam os japoneses-americanos. A questão 27, que perguntava se “você está disposto a servir as forças armadas dos EUA em combate em qualquer local que fosse designado?” E a questão 28, questionando se “você iria jurar fidelidade incondicional aos Estados Unidos da América e fielmente defender o país de qualquer ataque por forças externas ou internas e renegar toda ou qualquer obediência ao imperador japonês ou governo externo”. Entre as mais diversas respostas, aqueles que responderam negativamente – como os pais de Takei – passaram a ser conhecidos como os “no, no”, e passaram a sofrer de ainda maiores dificuldades como veremos na figura 59 e em situações adiante.

Assim, na figura 59, os pais de Takei, vendo que era ultrajante o teor das perguntas e o que elas requisitavam, optaram por votar não. A pergunta 27 pedia que eles se esforçassem por um país que os colocara atrás de arames farpados e os tratara como criminosos. A questão 28, uma falsa premissa que todos eles tinham uma fidelidade racial ao imperador. Independente de responder sim ou não, esse questionário justificaria legalmente a prisão dos japoneses-americanos e legitimava o tratamento que estavam recebendo.

Takei, nesse contexto, vai nos mostrar na figura 60 os motivos pelos quais seus pais não puderam responder sim nas questões supracitadas, assim como é possível observar também que os motivos por detrás dessa escolha são muitos. Seu pai nasceu no Japão e nunca pode se

inscrever para ser um cidadão estadunidense. Aceitar a questão 27 era aceitar lutar por um país que o rejeitou quanto cidadão e o tornou prisioneiro por etnicidade. Tinha 40 anos e era pai de três crianças. A questão 28 pedia-lhe para relegar de sua ancestralidade, memórias e local de nascimento por um país que não o queria. Responder sim lhe transformaria em um apátrida. Já para a mãe de Takei, a questão 27 era um absurdo. Mas o real problema se encontrava na questão 28. Ela era uma cidadã estadunidense, assim como seus filhos. Casada com um homem que era tido como inimigo, e fora rejeitado pelo país que tinha tirado tudo que tinham conquistado, os colocando atrás das grades em um pântano. Agora, era pedido para ela colocar sua família em segundo lugar por um país que os tinham rejeitado.

Figura 58 – O formulário legitimador da exclusão. As perguntas, além das questões 27 e 28 supracitadas, envolviam ficha criminal, partes no Japão, participação em organizações, investimentos externos e, inclusive, hábitos de leitura de revistas.

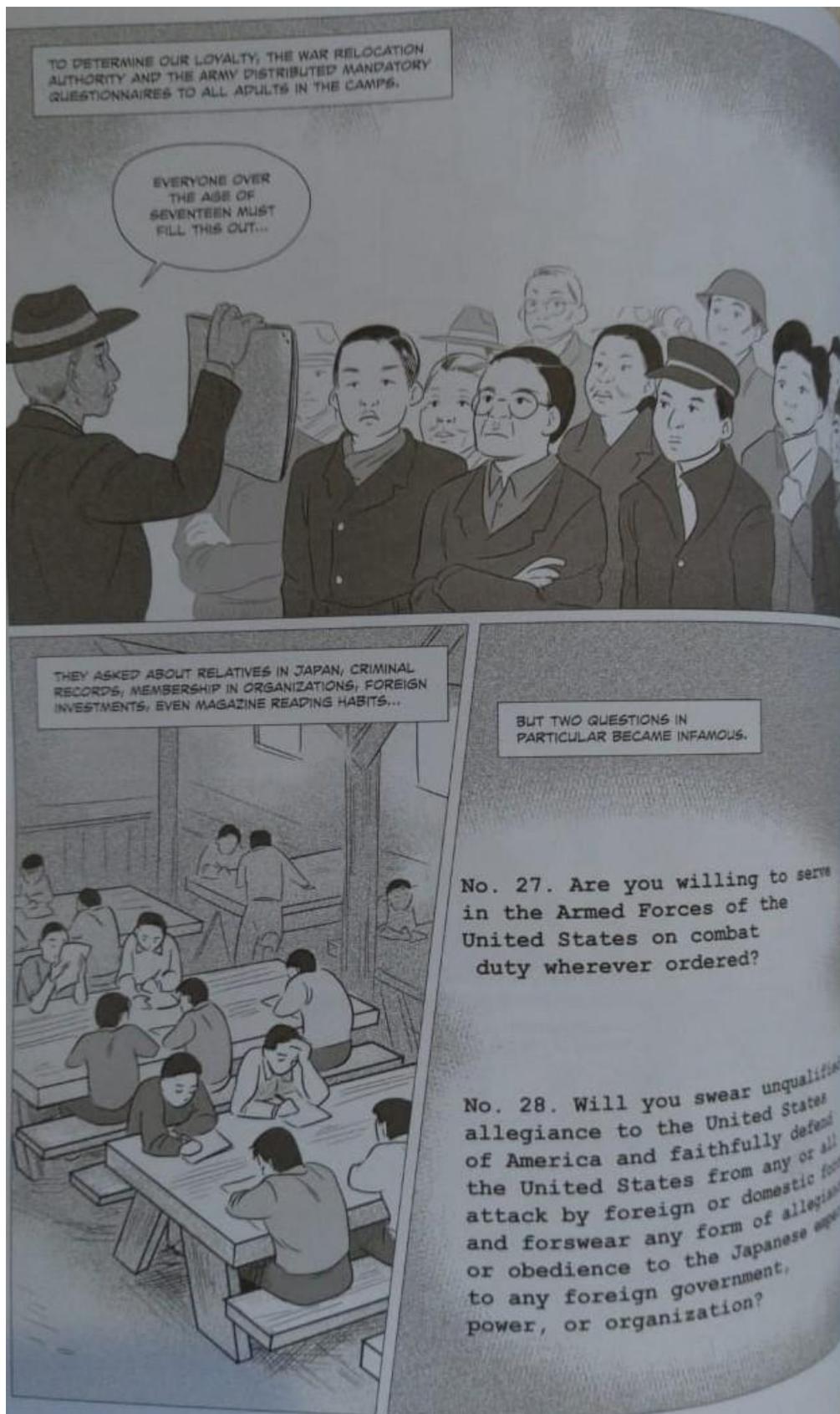
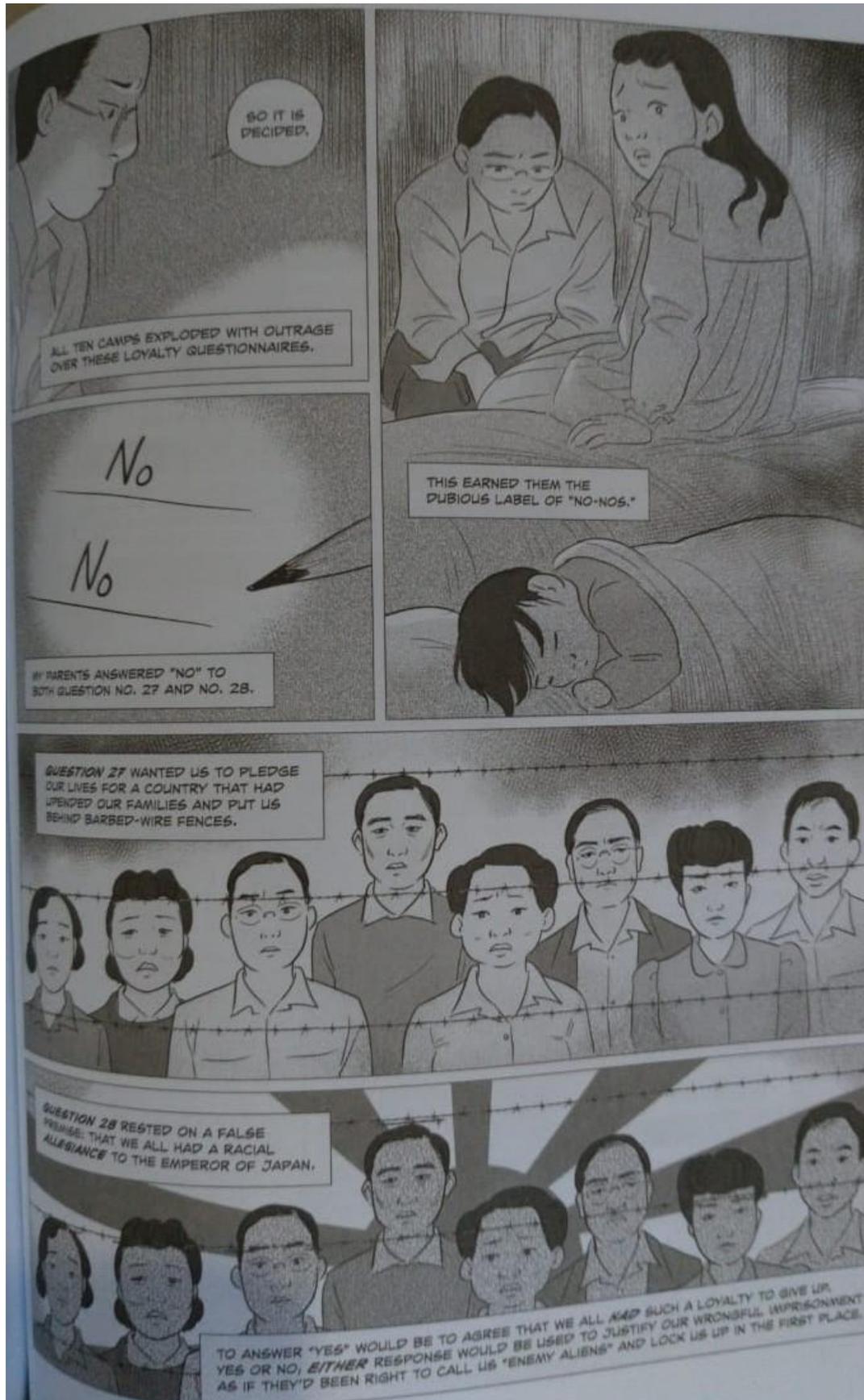
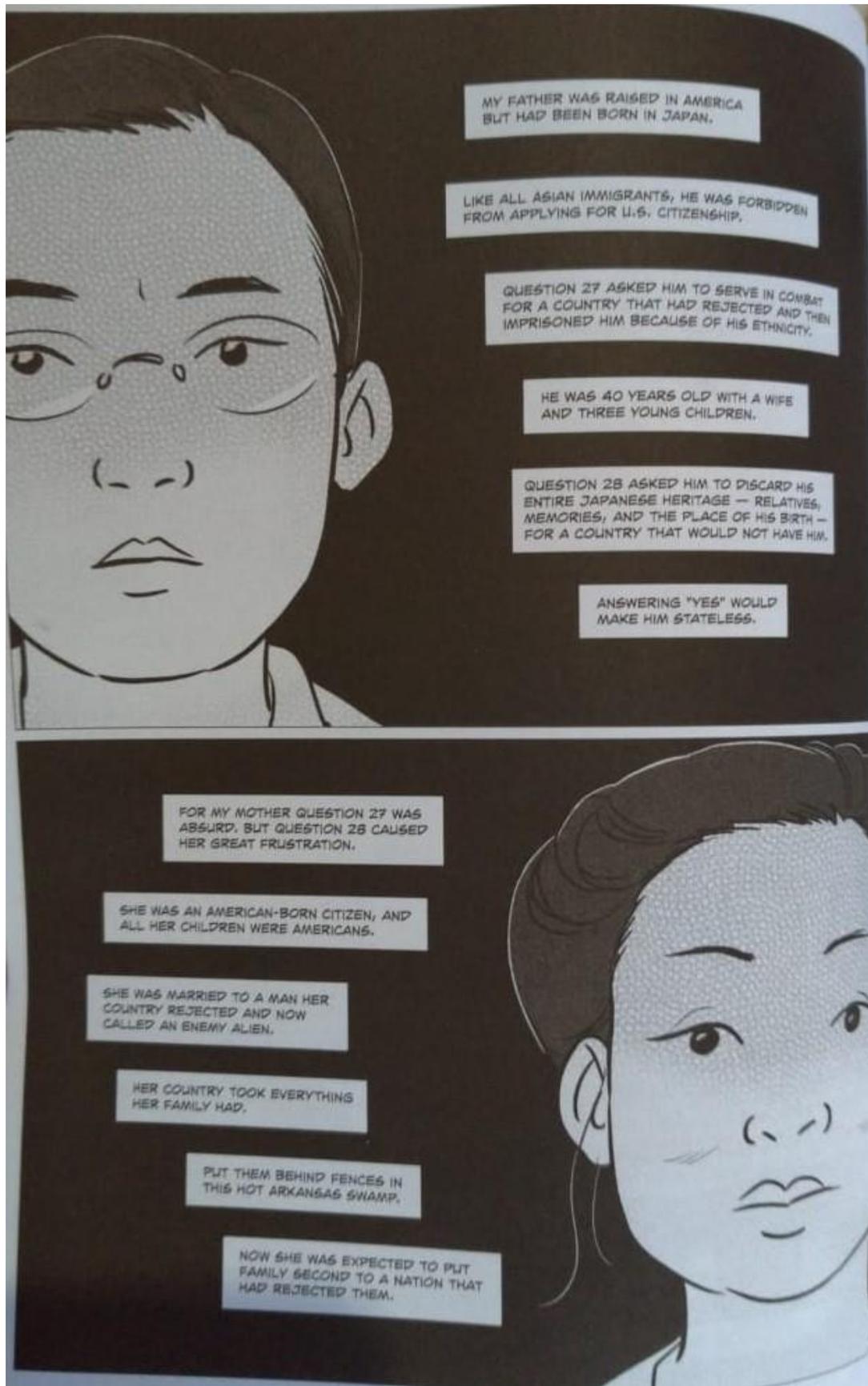


Figura 59 – A difícil escolha.



Fonte: Arquivo pessoal. Mangá They called us enemy. Editora Top Shelf Productions.

Figura 60 – Razões para ser um “no, no”.



Fonte: Arquivo pessoal. Mangá They called us enemy. Editora Top Shelf Productions.

Mas, mesmo com tudo, alguns japoneses-americanos foram aceitos no exército. Takei conta-nos nessa parte de seu mangá, sobre a regimento de combate 442, formado exclusivamente por pessoas ligadas etnicamente ao Japão e que foram essenciais para o sucesso em algumas missões no teatro de guerra europeu. Takei vai nos mostrar que em 1946, o governo estadunidense vai condecorar vários dos membros desse regimento com a Medalha de Serviço Distinta, a segunda maior honra que poderia se ganhar. Em 2000, o congresso estadunidense aumentou o nível e reconheceu outros japoneses-americanos que lutaram na guerra, dando-lhes a Medalha de Honra do Congresso. Mas Takei vai além, ele vai mostrar-nos que não apenas aqueles que lutaram no campo de batalha são heróis, mas aqueles que suportaram a vida sendo tratados como inimigos, ou aqueles que se rebelaram contra as injustiças nos próprios campos de realocamento são também heróis, pois suportaram fardos imensos quando o próprio país dessas pessoas os rejeitara.

Como a família de Takei era uma “no, no” (em relação as questões 27 e 28), eles foram enviados a um novo campo de realocamento (campo Tule Lake), em 1944. Esse local era mais fortemente guardado, contendo inclusive tanques de guerra e três linhas de arame farpado separando-lhes do exterior. Takei comenta que lembra que esse local tinha dois cômodos, no entanto, o espaço total era praticamente igual a de sua outra “moradia”. Recorda-se também de sua mãe descontente com o local em que ficaram – próximos ao refeitório, que era muito barulhento – e que seu pai assumira ali também papel de líder da comunidade. Suas memórias passam a ser descritas mais rapidamente, onde nos apresenta vários eventos que aconteceram com ele e sua família nesse novo local, como as sessões de cinema, descontentamento por parte dos moradores do local e revoltas internas. Vai também misturar suas memórias de infância com as de sua adolescência, quando perguntava – muitas vezes revoltosamente – ao seu país sobre situações de quando estavam presos nos campos e os motivos de seu pai e muitos outros não se rebelarem contra os soldados (figura 61).

Olhando mais a fundo a figura 61, vemos George Takei na sua adolescência tentando buscar respostas de seu pai para as injustiças de sua infância. Na página anterior, o pai de George pergunta o que ele teria feito. George diz que iria se organizar com amigos, protestar, entre outras ações para lutar contra tamanhas injustiças. O pai de George replica dizendo que achava que era isso que seu filho falaria e adiciona: “Eu tinha que pensar na minha família”. George num acesso de fúria grita com seu pai, dizendo-lhe que ele havia os levado como ovelhas para um matadouro, dentro de uma prisão de arames farpados. O pai de George, cabisbaixo e triste pondera e afirma: “você pode estar certo”. No entanto, a partir da fala de George Takei de 2019, já idoso, podemos notar que ele sente um pesar para com a forma que

gritou com seu pai e lidou com a situação. As falas do último quadro a direita reforçam a ferida que Takei sente para com seu pai, isso é, “de um menino que, a partir de uma franqueza arrogante, infligiu dor um homem que conheceu a angústia daqueles anos sombrios de internamento mais intensamente do que aquele menino jamais poderia entender”.

O jovem Takei, a partir da leitura da figura 62, não conseguia entender o peso do trauma que estava posto nas memórias na geração de seu pai, por algo que eles não haviam cometido. Takei, falando sobre as experiências no campo de realocamento, expõem de forma aberta sobre a questão do trauma e da ausência da fala. Nos quadros, podemos ler a seguinte mensagem: “Anos depois, o trauma daquelas experiências continua a me assombrar. A maioria dos japoneses-americanos da geração de meus pais não gostava de falar sobre o internamento com seus filhos”. E continua no quadro abaixo: “Tal como acontece com muitas experiências traumáticas, eles estavam angustiados com suas memórias e assombrados pela vergonha por algo que realmente não foi culpa deles”. “A vergonha é algo cruel. Deveria recair sobre os perpetradores, mas eles não carregam desta forma que as vítimas o fazem”.

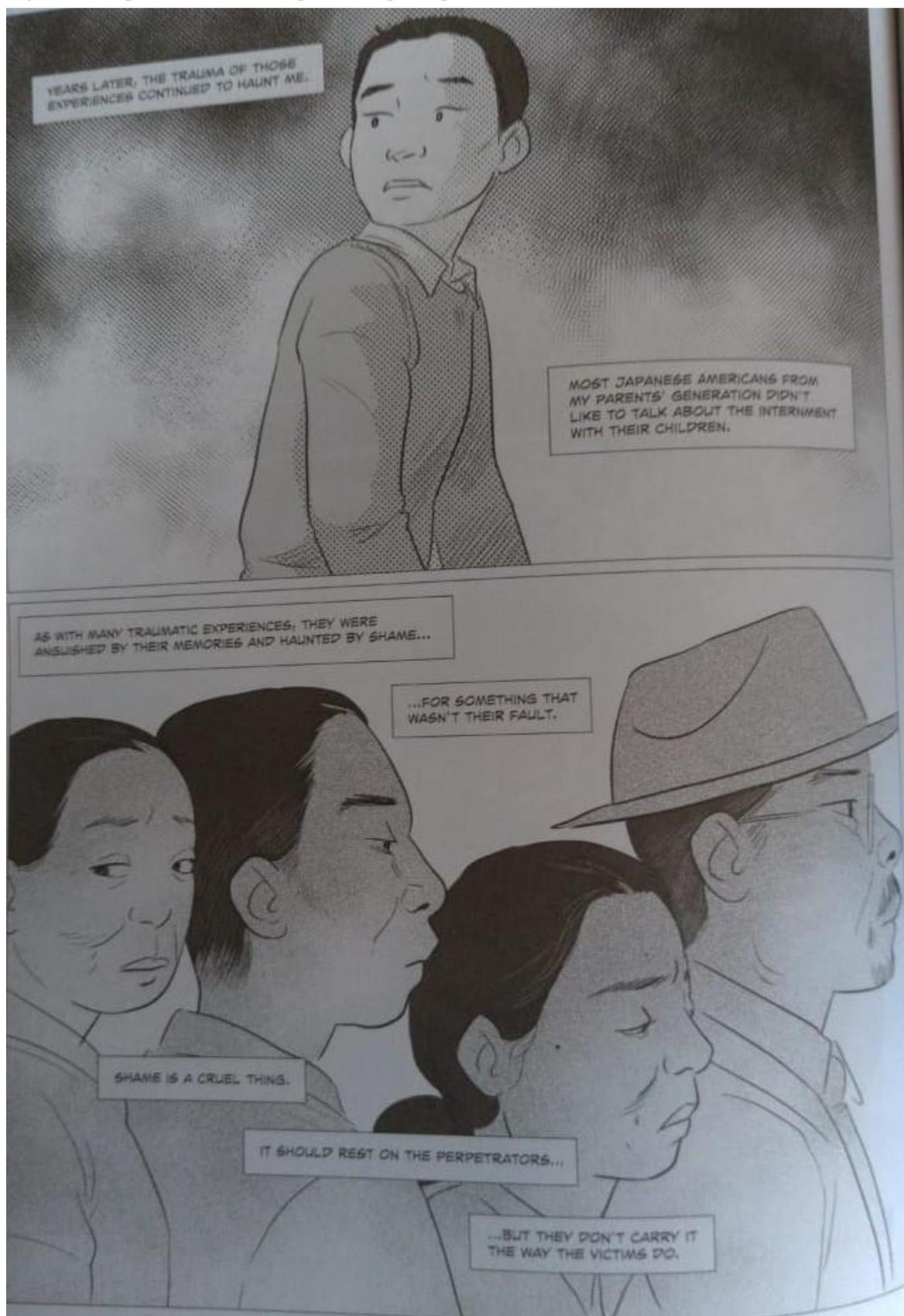
George Takei vai possuir, mais do que traumas, memórias difíceis. Sua inocência quando criança o privou de situações que seus pais vivenciaram. Mas a linha entre memórias difíceis ou memórias traumáticas para nós, nesse contexto específico, nos escapa. A intenção não vai ser medir o nível de tristeza e infelicidade de cada sujeito, mas sim que cada indivíduo, do seu modo, sofreu em maior ou menor grau essas experiências negativas. Assim, muito da memória traumática/difícil de George Takei não é diretamente sua, mas é uma pós-memória que obtém de seus pais e que compartilha pelo laço de afeto.

Figura 61 – Jovem Takei e sua arrogância.



Fonte: Arquivo pessoal. Mangá They called us enemy. Editora Top Shelf Productions.

Figura 62 – Japoneses-americanos presos: culpados por um crime não cometido.



Fonte: Arquivo pessoal. Mangá They called us enemy. Editora Top Shelf Productions.

Em meados de 1944, foi dado direito político aos japoneses-americanos de desistir do direito de ser cidadão estadunidense. Agora, poderiam ser oficialmente inimigos, como já estavam sendo tratados (TAKEI, 2019, p. 148). As revoltas no campo de realocamento onde se encontrava a família de Takei aumentaram. No entanto, escutam-se notícias de que Hiroshima e Nagasaki haviam sido bombardeadas por uma nova arma. A mãe de Takei que tinha seus pais e outros familiares no Japão começa a chorar ao saber disso. Takei descreve a chegada das informações, comentando que o silêncio tomou lugar das revoltas e que grandes mudanças estavam no horizonte. Com a chegada da notícia da rendição do Japão, alguns moradores não acreditaram. De fato, o futuro que Takei consegue mostrar ao leitor é o de incerteza. O que seria dele, da sua família e das muitas outras? Entre eventos adversos, Takei e sua família decidem por fim, retornar a Los Angeles

Apesar de retornarem à cidade em que passaram a maior parte da sua vida como visto na figura 63, essa não seria mais a mesma. Não mais tinham sua casa. Passaram a morar em um prédio com desempregados, bêbados e outras parcelas excluídas da sociedade. Nessas mesmas páginas, um bêbado vomita em frente a Takei e seus irmãos, e sua irmãzinha agora já crescida fala: “Mamãe, vamos de volta para casa”, se referindo ao campo de realocamento. Essa fala inocente nos diz muito. Em primeiro lugar, que as crianças menores tinham transformado os campos de realocamento em seus lares; suas primeiras memórias foram formadas nesses locais. Em segundo lugar, que, ao expressar desse modo seus sentimentos, a irmã de George mostrou que se sentia melhor nos campos de realocamento do que em Los Angeles. Em um sentido restrito, para a pequena criança irmã de Takei, a prisão era melhor que a “liberdade”. A família Takei teve que recomeçar a conquistar seu lugar no lado de fora do arame farpado. Sem dinheiro e com o imaginário coletivo de exclusão e preconceito para com os sujeitos com características faciais nipônicas, os japoneses americanos no geral encontraram imensa dificuldade. George vai ainda falar de como seu pai conseguiu rapidamente um emprego e um novo e bom lugar para morar, passando apenas alguns poucos meses nesse local desagradável (com bêbados e drogados), e que o ethos de coletividade não havia sido quebrado por toda essa experiência, considerando que seu pai auxiliou muitas outras famílias americanas-japonesas, a encontrar um meio de sobreviver no pós-guerra.

Figura 63 – “Liberdade”.



Fonte: Arquivo pessoal. Mangá They called us enemy. Editora Top Shelf Productions.

Mais à frente da narrativa, quando a família Takei já se encontrava em uma outra moradia, a mãe de Takei recebe uma primeira carta, dizendo que seus pais haviam se salvado do bombardeio de Hiroshima. No entanto, em um segundo momento, outra carta chega, falando que sua irmã e sobrinhos haviam morrido na queda da bomba e seus corpos haviam sido encontrados no riacho⁸⁸. George vai se lembrar adiante, dos dias de escola, quando na quarta série, sua professora tratava-o ainda como um inimigo. Ele exemplifica no mangá sobre isso, e lembra-se especificamente de certo dia que sua professora fala com tom de escárnio, “*That little Jap boy*”⁸⁹. Ele nos narra que essa frase cortou-lhe como uma faca, pois “essa palavra dolorosa rasgou uma ferida cheia de vergonha”. Observamos nessas páginas, que Takei mesmo jovem já havia percebido e aprendido o conceito de desprezo. Esse desprezo que ele vivera nos campos de realocamento havia sido novamente trazido para o seu cotidiano a partir da fala de sua professora, causando-lhe novamente sofrimento. Não podemos deixar de evidenciar: a memória de um evento é sempre uma vivência do mesmo, mesmo que de forma distinta. Não apenas para Takei, mas também para todos os japoneses-americanos que viveram por volta de quatro anos nos campos de realocamento, cheiros, sons, filmes e outros eventos quaisquer, são sempre possibilitadores de reviver memórias do cárcere.

Takei vai em suas últimas 27 páginas, concluir sua narrativa misturando várias temporalidades. As imagens passam a ser mais ilustrativas da sua fala do que narrativas por si mesmas. Ele começa contando de sua juventude e das possibilidades na carreira de ator, como se tornou famoso, assim como outras pessoas famosas que veio a conhecer, como Martin Luther King, personagem que o auxiliou a entender melhor a democracia que seu pai havia lhe falado. Nessa mesma linha, se encontrou com a esposa do ex-presidente Roosevelt e se sentiu muito feliz. George vai nos contar nas páginas à frente, que naquele dia seu pai se encontrava “doente” e não pode se encontrar também com a Sra. Roosevelt. Apenas tempos mais tarde é que George percebeu que seu pai não se sentiu mal aquele dia; ele, na verdade, não queria cumprimentar a

⁸⁸ Partindo das referências do mangá *Gen pés-descalços*, de Keiji Nakazawa, vimos que as peles dos corpos das pessoas, pelo efeito da bomba, estavam derretendo. O mesmo vem a ser aplicado no contexto de Takei. Nesse sentido, observamos que a agonia que os sujeitos estavam sofrendo logo após a queda da bomba fizeram eles buscar na água uma forma de refrescar o corpo.

⁸⁹ Uma tradução literal da frase seria: Aquele pequeno garoto japonês. No entanto, não apenas pela estética do mangá, onde observamos que a professora fala isso com uma cara de nojo, mas principalmente pela atribuição do termo “jap”, entendemos que a professora de fato tinha Takei como um estranho e inimigo. O termo “Jap” foi utilizado principalmente pelos soldados que lutaram com os japoneses para se referir aos seus inimigos durante a guerra. Takei não se via como japonês; ele era tão estadunidense quanto a professora. Para Takei, a professora vai utilizar dessa palavra com tom de desprezo, pois acredita que ela tenha perdido o marido ou filho no teatro de guerra do pacífico e via nele a face do inimigo. De certo modo, adicono Takei, ele pensava na época de criança que merecia ser tratado dessa forma, pois havia estado num campo de realocamento, preso, apesar de não compreender o motivo pelo qual haviam feito isso a ele e a tantos outros.

mulher do homem que encarcerou sua família. Mas, para George Takei, a coisa mais importante de se tornar famoso não era de fato o dinheiro ou fama, mas a notoriedade que lhe foi dada e na qual ele focou em evidenciar causas sociais que precisavam de atenção.

Apenas em 1988, com o presidente Ronald Reagan, é que os EUA de fato se desculparam com as famílias americanas-japonesas, e lhes deram 20 mil dólares a cada um dos ainda sobreviventes dos campos de realocamento, sendo que dos 120 mil encarcerados, ainda 60 mil estavam vivos. No discurso do presidente, ele ressalta que o que foi feito estava errado e que valor nenhum cobre as ações efetuadas pelo governo estadunidense; também reafirma o compromisso dos EUA para formar uma nação de justiça igualitária a partir de leis. Apenas em 1991 é que Takei receberia sua carta de desculpas com o valor, que doaria para o museu nacional japonês-americano. No entanto, George narra essa cena enquanto a imagem mostra-o com um semblante triste. Sua tristeza vai ser explicada por ele mesmo, mais adiante na história, pela lembrança de seu pai.

O pai de Takei já havia falecido anos antes, em 1979. Até então, nem uma fala do estado democrático que seu pai tanto confiava havia se manifestado. Entendo que o que machuca a memória de Takei nesse caso, é a impossibilidade do seu pai – como uma figura heroica – não ter tido justiça que ele tanto pregava. Mas seu pai havia-lhe ensinado que “as rodas da democracia giram lentamente⁹⁰”. Como vimos no começo da análise do mangá de Takei, ele se dirigia para dar uma entrevista na antiga casa de Roosevelt. Completando suas falas finais da entrevista, Takei vai reafirmar seu compromisso e sua admiração para com a democracia: “Enquanto estava vindo para cá hoje, pensei comigo mesmo: Estou indo para a casa do homem que me prendeu. Isso só poderia acontecer na América⁹¹”. Ele lembrou das falas de seu pai, quando Takei era ainda adolescente, de que, entre todas as formas de governo, a democracia é a melhor e que mesmo sofrendo em demasia pelos anos que os eventos das guerras refletiram na vida de todos. Roosevelt era um ser humano e, da mesma forma que foi incrível reerguendo os EUA após a crise e 1929, cometeu um enorme erro ao aprisionar os japoneses-americanos.

A estética do mangá continua no sentido de que, por vários motivos, as convicções democráticas que tanto seu pai quanto o próprio Takei se mantêm firmes, mas que na atualidade essa democracia passa mais uma vez pela crise nas mãos de Donald Trump e suas medidas de exclusão étnica. Como vemos na figura 64, o quadro de cima está em embate com o quadro de

⁹⁰ The wheels of democracy turn slowly.

⁹¹ Observa-se aqui, que mesmo após sofrer em demasia pela guerra, pelo exemplo de seu pai e de outras figuras que admirava, o discurso democrático e patriótico estadunidense se internalizou em George Takei. Reforço que ele não afirma que as diferentes formas de democracia são boas, mas vê a “democracia americana”, se referindo exclusivamente aos EUA quanto a melhor.

baixo através da narrativa de Obama de 2008 que, ideologicamente falando, busca retomar os ancestrais dos EUA, pois esses planejaram – pelo menos teoricamente – um país livre. No quadro abaixo, vemos crianças e jovens com pele morena, representando os mexicanos presos e as crianças que se perderam dos seus pais, por conta das políticas adotadas por Trump em 2018. Nas páginas que se seguem, Takei aumenta seu escopo de exemplos, nos trazendo o preconceito para com os muçulmanos e as dificuldades e proibições de acesso deles aos EUA. Ele vai finalizar seu mangá agradecendo seu pai, pois praticamente tudo que ele conquistou foi graças a ele e, nas duas páginas de epílogo, se direciona ao cemitério memorial do campo de realocamento Rohwer. Lá, em silêncio, juntamente com seu marido, cita-nos outra fala do presidente Barack Obama, que diz: “A justiça nasce do reconhecimento de nós mesmos uns nos outros⁹²” e continua afirmando “que a história não pode ser uma espada para justificar a injustiça ou um escudo contra o progresso... que minha liberdade depende de você ser livre também..., que deve ser um manual de como evitar a repetição dos erros do passado⁹³”.

⁹² Justice grows out of recognition of ourselves in each other.

⁹³ That history can't be a sword to justify injustice or a shield against progress... that my liberty depends on you being free, too... but must be a manual for how to avoid repeating the mistakes of the past.

Figura 64 – Repetições: Barack Obama em 2008, contra o governo de Donald Trump em 2018.



Fonte: Arquivo pessoal. Mangá They called us enemy. Editora Top Shelf Productions.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do exposto nas discussões embasadas até o momento, torna-se necessário reiterar a importância do mangá enquanto fonte histórica e, desta forma, a relevância de pesquisas que insiram este objeto no âmbito acadêmico, impulsionando à exploração dos mangás sob um olhar científico. Isto porque, a riqueza dos mangás consiste em sua diversidade de gêneros, assim como na busca pela aceitação e envolvimento de pessoas de diferentes faixas etárias e identidades, tornando-se um elemento multifacetado, que se faz rico em memórias.

Mais do que histórias para fazer-nos rir, os mangás englobam as diversas mentalidades que são geradas a partir de diferentes contextos históricos. Estudar mangás vai além de analisar narrativas mercadológicas, pois a própria ausência de reprodutibilidade é desveladora de redes de poder que vão desaguar em discursos dos mais diversos, isto é, de imaginários que querem e podem ser reproduzidos, ou então, encobertos.

A partir das argumentações e conhecimentos construídos ao longo desta pesquisa, tornou-se possível entender como a memória, a história e as imagens, assim como outros conceitos e abordagens que estão presentes na composições do mangá, aguardam pela formação de novas constelações, com a intenção de dar novos significados a fontes do passado na contemporaneidade. Desse modo, destaca-se que não se buscou produzir uma verdade absoluta e final, nem mesmo delimitar as questões de memória, enquanto conceito-chave, somente aos sujeitos que escreveram e desenharam os mangás.

O passar do tempo adultera as memórias das pessoas, da mesma forma como a ação de torná-las coletivas, isto é, de transpor do seu eu ao grande público. Nem por isso podemos dizer que as memórias de um sujeito em determinado tempo são mais verdadeiras e reais do que as mesmas memórias ressignificadas na posterioridade. A batalha entre o lembrar e esquecer não está posta unicamente pelo tempo, mas também pelo espaço e por tudo aquilo que nos foge do controle. De outro modo, não podemos controlar por inteiro o sistema político de um país e evitar que novos imperialismos surjam por definitivo, assim como não podemos evitar que determinados odores penetrem por nossas narinas. Porém, a falta de controle sobre os aspectos que influenciam em nossas memórias não nos impedem de lutar para que uma memória que nos é traumática, difícil, se torne uma experiência passível de convivência e palpável as novas gerações.

A Segunda Guerra Mundial alterou drasticamente como entendemos o mundo. Não só isso, mas alterou o modo de agirmos com o nosso meio também. Em nosso contexto, podemos citar que houve 60 milhões de mortes em todo percurso da guerra, sendo desses números, de

2,5 a 3,1 milhões de pessoas japonesas. Mas apenas citar os números desumaniza as pessoas. Sem entendermos que esses “números” eram pessoas que tinham famílias, amavam sus esposas, maridos, filhos, irmãos, animais, local de nascimento, etc. e sermos empáticos para com isso, todo o trabalho de memória construído por nossos autores é em vão.

É por isso que as narrativas dos três autores se fazem tão importantes. Eles produzem um trabalho mnemônico que vai causar impacto ao leitor, estimular a empatia do leitor para com sua história e, portanto, para com a humanidade como um todo.

Podemos observar em nossos autores, que o mangá de Tatsumi vai ser o que mais se distancia dos de Mizuki e Takei. Tatsumi vai produzir histórias que vão depender exclusivamente do conhecimento e da subjetividade do leitor para lidar com a narrativa proposta. Enquanto isso, Mizuki e Takei, de forma mais direta e a partir de um conhecimento histórico que se baseia na História Magistra Vitae, vão contar suas experiências de vida para que, no final de suas narrativas, tornem suas histórias modelos de um contexto histórico que deve ser evitado a todo custo novamente.

Assim, as histórias dos três autores vão conversar de formas distintas, cada qual com estética mais ou menos semelhantes, assim como suas narrativas. No fundo, elas têm o mesmo cerne, que é o de mostrar para a contemporaneidade que os traumas e as feridas mnemônicas permanecem com os sujeitos durante toda a vida. Os autores vão dividir essa lição conosco e nós, enquanto leitores, devemos ser porta-vozes da mensagem legada por eles para a posterioridade.

As narrativas dos três autores são como o Anjo da História de Walter Benjamin, que vê a tempestade do progresso transformando o mundo em escombros. Mas, ao contrário do anjo, que é impedido pelo progresso, as histórias de Mizuki, Tatsumi e Takei vão conseguir “acordar os mortos e juntar seus fragmentos” (BENJAMIN, 1985, p. 226). Mas, não basta que os mortos e os fragmentos do passado se façam vivos. Eles precisam ser escutados no presente, compreendidos, e suas narrativas, reproduzidas. O sentido da história, para nossos autores, encontra-se na experiência daqueles que já viveram mazelas em demasia.

Cada qual vai encontrar respostas e ter visões diferentes da contemporaneidade a partir de suas experiências de vida. Mizuki nota que cada vez mais a economia tem suplantado a qualidade de vida. Takei vê que a democracia é falha, mas que é a melhor forma de governo que temos, mas que está em constante ataque. Tatsumi não nos apresenta diretamente sua visão da contemporaneidade, mas escreve a partir dos anos de 1970 e tem suas publicações reproduzidas ainda hoje, possibilitando-nos entender que a memória da Segunda Guerra Mundial, e seus efeitos posteriores não estão no passado, mas se fazem presentes a partir dos

sujeitos no cotidiano.

As memórias que nossos autores vão movimentar não são de exclusividade do campo do individual, mas são antes pertencentes à coletividade. Suas histórias são resultado de inquietações e descontentamentos que sentiram por parte de seus contemporâneos que não puderam exprimir sua angústia para com o Imperialismo nipônico. Essas memórias individuais, mas compartilhadas e tornadas coletivas através dos mangás, são o meio pelo qual os autores encontraram para expressar descontentamento não somente ao evento da Segunda Guerra Mundial, mas evidenciar que o cerne do problema reside nos preconceitos que os humanos têm um pelo outro, e que são potencializados por sujeitos que encontram nos regimes totalitários a saída para crises. Seja nas histórias factuais-biográficas de Mizuki e Takei ou nas histórias semifictícias de Tatsumi, os autores expõem que o caminho bélico tende sempre a ser o caminho do sofrimento, da tristeza e do trauma.

Narrar essas memórias difíceis e, por vezes traumáticas, não somente por textos, mas por imagens, auxiliam sujeitos distintos a compartilhar das mesmas experiências, nem que de forma diminuta por determinado período. Tendo isso em mente, o mangá não pode ser consumido apenas com o fim de ser um passatempo, mas também como leitura que dá sentido às experiências dos sujeitos na história. A impossibilidade de ter contato com grande parte da produção cultural humana que o presentismo nos institui deve ser quebrada através do compartilhamento dessas histórias não somente no ambiente acadêmico, mas nos círculos menores, com amigos e alunos por exemplo. O caráter pedagógico do mangá não deve ficar restrito aos mangás do gênero educacional, no qual os personagens ensinam como se escreve uma palavra, ou como realizar uma conta matemática, mas também deve abranger o saber lidar com o passado experienciado por antecessores que sofreram profundamente por determinados contextos. Nesse sentido, mais do que dar uma verdade pronta aos leitores, os autores buscam questionar fontes históricas já postas como verdades absolutas, que são ainda amplamente reproduzidas nos veículos de comunicação em massa e se reproduzem no imaginário da sociedade global. De outra forma, os autores buscam combater o senso comum de que as bombas atômicas eram necessárias, que elas foram o fim mais prático para diminuir o número de mortes, que os japoneses eram todos honrados e seguiam cegamente os superiores e ao imperador, traíndo até mesmo seu país de origem por um laço inexistente de sangue; que houve, também, um “milagre econômico” no sentido literal do termo, deixando de lado todo o esforço coletivo; a ainda perpetuação do coletivo sendo mais importante que o individual, entre diversas outras mensagens menores, mas que fazem parte das memórias desses autores, contribuindo para quem são hoje e, portanto, das histórias que analisamos.

Por fim, acerca dos mangás que exploramos até aqui, encontramos um ponto de ancoragem de memória e de culto aos mortos. A memória, formada pelo lembrar e pelo esquecer, pela presença e pela ausência, disputa objetos (seja na manutenção ou destruição dos mesmos), conhecimentos, datas e nomes numa constante batalha que não envolve somente questões psíquicas, mas também políticas. Assim, não devemos deixar de salientar mais uma vez que a reprodutibilidade do mangá, seu consumo em massa, que serve aos interesses do capital, também serve aos interesses humanitários, desde que saibamos como trabalhá-los para evitar, como diz Mizuki, que o homem esqueça a irmandade entre seus semelhantes, que a democracia, entre os diversos problemas que a compõe, ainda é a melhor forma de organização política como Takei reforça, e que, através da união e respeito, imagens devastadoras como as de Tatsumi não venham a se repetir, pois os que estão “em baixo” experenciam fantasmagorias que os “de cima” não estão aptos a conceber.

REFERÊNCIAS

- ALLOA, Emmanuel. Pensar a imagem. **Belo Horizonte: Autêntica Editora**, 2015.
- ANDRAUS, Gazy. O fanzine de HQ, importante veículo de comunicação alternativa imagético-informacional: sua gênese e seus gêneros (e a influência do mangá). In: LUYTEN, S. (Org). Cultura por japonesa – mangá e anime. São Paulo: Hedra, 2005.
- ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (org.). Memória (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível. São Paulo: Editora da Unicamp, 2004. p. 15-36.
- AUESTAD, Reiko Abe; KINKO, Satō. The Scar: A Story from Seitō. **Monumenta Nipponica**, Tokyo, v. 1, n. 1, p. 171-192, jun. 2003.
- AZUMA, Hiroki. **Otaku: Japan's database animals**. University of Minnesota Press, 2009.
- BARBOSA, Elvino José. A elite burocrática japonesa no pós-guerra: um a (longa) sobrelvida. **Estudos Japoneses**, [S.L.], n. 19, p. 33-42, 31 dez. 1969. Universidade de São Paulo, Agencia USP de Gestao da Informacao Academica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2447-7125.v0i19p33-42>.
- BARROS, José D'Assunção. **Os Campos da História—uma introdução às especialidades da História**. Revista HISTEDBR On-line, Campinas, n. 16, p. 17-35, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean; DA COSTA PEREIRA, Maria João. Simulacros e simulação. 1991.
- BENEDICT, Ruth. **O crisântemo e a espada**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3. ed. [S. L.]: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BURKE, Peter. **O que é História Cultural?**, Tradução Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2016.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos avançados**, v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991.
- CLIFFORD, James; MARCUS, George (ed.). **Writing culture: The poetics and politics of ethnography**. California: University of California Press, 1986.
- CLOS, Max; CUAU, Yves. **A revanche dos dois vencidos: Alemanha e Japão**. Paris: Éditions et Publications Premières, 1971. 296 p.
- DARTON, Robert. A história das mentalidades: o caso do olho errante. In: **O beijo de**

Lamourette. São Paulo: Cia. das Letras, 1990. p. 225-255.

DE ALMEIDA, Diana Silveira. A interpretação de imagem na História da Arte: questões de método. **Ícone: Revista Brasileira de História da Arte**, v. 1, n. 1, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, p. 206-219, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. As imagens não são apenas coisas para representar. Entrevista concedida a Verônica Engler. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/186-noticias/noticias-2017/568830-as-imagens-nao-sao-apenas-coisas-para-representar-entrevista-com-georges-didi-huberman>. Acesso em 18 de maio de 2021, v. 19, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do Tempo Sofrido**. Belo Horizonte: Editora Ufmg, 2018.

DELACROIX, Christian. L'histoire du temps présent, une histoire (vraiment) comme les autres? **Revista Tempo e Argumento**, [S.L.], v. 10, n. 23, p. 05-38, 20 abr. 2018. Universidade do Estado de Santa Catarina. <http://dx.doi.org/10.5965/2175180310232018005>.

DURKHEIM, Émile. O que é fato social? In: **As Regras do Método Sociológico**. Trad. por Maria Isaura Pereira de Queiroz. 6.a ed. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1972.

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

GONÇALVES, Janice. Pierre Nora e o tempo presente: entre a memória e o patrimônio cultural. **Historiæ**, Rio Grande, v. 3, n. 3, p. 27-46, jan. 2012.

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. História, Memória e Patrimônio. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, v. 1, n. 1, p. 91-111, jan. 2012.

GUSMÃO, Fundação Alexandre de. **Ensaio sobre a herança cultural japonesa incorporada à sociedade brasileira**. Brasília: FUNAG, 2008. 260 p.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016. 260 p.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

HENSHALL, Kenneth. **A History of Japan: from stone age to superpower**. 2. ed. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2004.

HUTCHINSON, Rachael. Sabotaging the Rising Sun: representing history in Tezuka Osamu's Phoenix. In: ROSENBAUM, Roman (org.). **Manga and the Representation of Japanese History**. Abingdon: Routledge, 2013. p. 18-39.

IZUMI, Motohiro. Aquilo que flui no âmago dos japoneses. **Estudos Japoneses**, [S.L.], v. 5, p. 43-51, 31 dez. 1969. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2447-7125.v5i0p43-51>.

KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do Tempo**: Estudos sobre história. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014. 352 p.

LE GOFF, Jacques. **História & Memória**. 7. ed. rev. Campinas: Editora da Unicamp, 2013. 499 p.

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

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses" Sobre o conceito de história"**. Boitempo Editorial, 2015.

LÚCIO SOBRINHO, Alexandre. O cinema de Kurosawa: a arte total. **Estudos Japoneses**, [S.L.], n. 24, p. 7-20, 31 dez. 1969. Universidade de Sao Paulo, Agencia USP de Gestao da Informacao Academica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2447-7125.v0i24p7-20>.

LUEBKE, Peter; DINITTO, Rachel. Maruo Suehiro's Planet of the Jap: revanchist fantasy or war critique?. In: ROSENBAUM, Roman (org.). **Manga and the Representation of Japanese History**. Abingdon: Routledge, 2013. p. 81-101.

LUYTEN, Sonia Maria Bibe. **Mangá**: o poder dos quadrinhos japoneses. 2 ed. São Paulo: Hedra, 2000.

LUYTEN, Sonia Maria Bibe. **Cultura pop japonesa**. São Paulo: Hedra, 2005. 143 p.

MAUAD, Ana Maria. Imagens em fuga: considerações sobre espaço público visual no tempo presente. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 252 - 285, jan./mar. 2018.

MIETTO, Luís Fábio Rogado. Estudo contrastivo da imagem da morte através da leitura das narrativas históricas gregas e japonesas. **Estudos Japoneses**, [S.L.], n. 14, p. 43-62, 31 dez. 1969. Universidade de Sao Paulo, Agencia USP de Gestao da Informacao Academica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2447-7125.v0i14p43-62>.

MOLLIER, Jean-Yves. **A leitura e seu público no mundo contemporâneo**: ensaios sobre história cultural. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

MORITA, Takashi. **A última mensagem de Hiroshima**. São Paulo: Universo dos Livros, 2017. 152 p.

NAGADO, Alexandre. O mangá no contexto da cultura pop japonesa e universal. In: LUYTEN, Sonia Bibe. (Org.) **Cultura Pop Japonesa: mangá e animê**. São Paulo: Hedra, 2005.

NAKAMURA, Takafusa. **Desenvolvimento Econômico do Japão Moderno**. Japão: Ministério dos Negócios Estrangeiros, 1985. 102 p.

NORA, Dominique. **O abraço do samurai**: o desafio japonês. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. 301 p.

O'DWYER, Emer. Heroes and villains: machukuo in yasuhiko toshikazu's rainbow trotsky. In: ROSENBAUM, Roman (org.). **Manga and the Representation of Japanese History**. Abingdon: Routledge, 2013. p. 121-145.

PENNEY, Matthew. Making history: manga between kyara and historiography. In: ROSENBAUM, Roman (org.). **Manga and the Representation of Japanese History**. Abingdon: Routledge, 2013. p. 146-170.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias**. Revista Brasileira de História, v. 27, n. 53, p. 11-23, 2007.

PERALVA, Osvaldo. **Um retrato do Japão**. São Paulo: Moderna, 1990. 182 p.

PINHEIRO, Áurea *et al.* Ensino, Patrimônio Cultural e Sociedade. **Historiæ**, Rio Grande, v. 3, n. 3, p. 85-112, abr. 2012.

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

RADDATZ, Raffael. Hating Korea, hating the media: manga kenkanryu and the graphical (mis-)representation of japanese history in the internet age. In: ROSENBAUM, Roman (org.). **Manga and the Representation of Japanese History**. Abingdon: Routledge, 2013. p. 2017-233.

RATTO, Cleber Gibbon. Entre a memória e o esquecimento: notas sobre a (de)cadência experiencial da cultura. In: BERND, Zilá; SANTOS, Nádia Maria Weber (org.). **Memória Social: pesquisas e temas emergentes**. Canoas: Unilasalle, 2016. p. 81-93.

REBLIN, Iuri Andréas. **Para o Alto e Avante: uma análise do universo criativo dos super-heróis**. Porto Alegre: Editora Asterisco, 2008.

REICHERT, Emmanuel Henrich. **Um só Mundo: estudos de história global**. 1. ed. São Borja: Editora Faith, 2012. 111 p.

REISCHAUER, Edwin Oldfather; JANSEN, Marius Berthus. **The Japanese Today: Change and Continuity**. Cambridge; London: Harvard University Press, 1995. 459 p.

RICCEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007. 535 p

RICHIE, Donald. **Retratos Japoneses: crônicas da vida pública e privada**. São Paulo: Escrituras Editora; Editora UNESP, 2000. 251 p.

ROPEERS, Erick. Representations of gendered violence in manga: the case of enforced military prostitution. In: ROSENBAUM, Roman (org.). **Manga and the Representation of Japanese History**. Abingdon: Routledge, 2013. p. 60-80.

ROSENBAUM, Roman; CLAREMONT, Yasuko (ed.). **Legacies of the Asia-Pacific War: The Yakeato Generation**. 1. ed. [S. l.]: Routledge, 2015. 272 p. ISBN 978-1138862906.

ROSENBAUM, Roman (ed.). **Manga and the Representation of Japanese History**. 1. ed. [S. l.]: Routledge, 2015. 296 p. ISBN 978-1138857407.

SÁ, Antônio Fernando de Araújo. História e memória na era das comemorações. **Memória Social**, Chapecó, v. 16, n. 17, p. 121-156, jul. 2014.

SAID, Edward Wadie. **Reflexões sobre o exílio: e outros ensaios**. Editora Companhia das Letras, 2003.

SAID, Edward Wadie. **Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAKURAI, Célia. **Os Japoneses**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2014. 368 p.

SATO, Cristiane Akune. **Japop: o poder da cultura pop japonesa**. São Paulo: NSP Hakkosha, 2007.

SATOSHI, Kamata. **Japão: A outra face do milagre**. São Paulo: Brasiliense, 1985. 169 p.

SCHODT, Frederik Lowell. **Mangá! Mangá!: The World of Japanese Comics**. 1. ed. New York: Haper & Row, 1983. 260 p.

SHIELDS, James Mark. 'Land of kami, land of dead': paligenesis and the aesthetics of religious revisionism in kobayashi yoshinori's 'neo gūmanism manifesto: on yasukuni'. In: ROSENBAUM, Roman (org.). **Manga and the Representation of Japanese History**. Abingdon: Routledge, 2013. p. 189-216.

SHIGERU, Mizuki. **Marcha para a morte**. São Paulo: Devir, 2018. 366 p.

SHIGERU, Mizuki. **Showa 1926 - 1939: A History of Japan**. [S. l.]: Drawn & Quarterly, 2013.

SHIGERU, Mizuki. **Showa 1939 - 1944: A History of Japan**. [S. l.]: Drawn & Quarterly, 2014.

SHIGERU, Mizuki. **Showa 1944 - 1953: A History of Japan**. [S. l.]: Drawn & Quarterly, 2014.

SHIGERU, Mizuki. **Showa 1953 - 1989: A History of Japan**. [S. l.]: Drawn & Quarterly, 2015.

SUTCLIFFE, Paul. Postmodern representations of the pre-modern Edo period. In: ROSENBAUM, Roman (org.). **Manga and the Representation of Japanese History**. Abingdon: Routledge, 2013. p. 171-188.

SUZUKI, Teiiti. Origem e desenvolvimento da xilogravura Ukiyo-e. **Estudos Japoneses**, [S.L.], v. 8, p. 93-98, 31 dez. 1969. Universidade de Sao Paulo, Agencia USP de Gestao da Informacao Academica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2447-7125.v8i0p93-98>.

TAKEI, George. **They called us enemy**. Georgia: Top Shelf Productions, 2019. ISBN 978-1-60309-450-4.

TATSUMI, Yoshihiro. **Good-bye**. Quebec: Drawn & Quarterly, 2012.

TAZAWA, Yutaka; NAGAHATA, Yasunori. **História Cultural do Japão**: Uma perspectiva. Japão: Ministério dos Negócios Estrangeiros, 1980. 120 p.

TEDESCO, João Carlos. **Passado e presente em interfaces**: introdução a uma análise sócio-histórica da memória. Passo Fundo; Xanxerê; Porto Alegre.: Ed. Universidade de Passo Fundo; Ed. Universidade do Oeste de Santa Catarina; Suliani Letra & Vida., 2011. 265 p.

UEDA, Nancy Naomi; MORALES, Leiko Matsubara. A presença da mídia na socialização contemporânea dos jovens: o caso do animé como convite ao estudo da língua japonesa. **Estudos Japoneses**, [S.L.], v. 26, p. 75-96, 31 dez. 1969. Universidade de São Paulo, Agencia USP de Gestao da Informacao Academica (AGUIA).
<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2447-7125.v26i0p75-96>.

VOGEL, Ezra Feivel. **O Japão como Primeira Potência**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982. 198 p.

WALKER, Brett. **História concisa do Japão**. São Paulo: EDIPRO, 2017. 367 p.