



UNIVERSIDADE
ESTADUAL de LONDRINA

JÉSSICA MARIA PIRES MARTINS

O FIM DO MUNDO EM TRAÇOS JAPONESES:
O IMAGINÁRIO ATÔMICO EM *GEN PÉS DESCALÇOS*

Londrina
2018

JÉSSICA MARIA PIRES MARTINS

O FIM DO MUNDO EM TRAÇOS JAPONESES:
O IMAGINÁRIO ATÔMICO EM *GEN PÉS DESCALÇOS*

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Comunicação.

Orientador: Prof.^o Dr. André Azevedo da Fonseca.

Londrina
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Martins, Jéssica .

O fim do mundo em traços japoneses: : o imaginário atômico em Gen Pés Descalços / Jéssica Martins. - Londrina, 2018.

112 f. : il.

Orientador: André Azevedo da Fonseca.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2018. Inclui bibliografia.

1. Imaginário Tecnológico - Tese. 2. Mangá - Tese. 3. Bomba Atômica - Tese. 4. Gen Pés Descalços - Tese. I. Azevedo da Fonseca, André . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Título.

JÉSSICA MARIA PIRES MARTINS

**O FIM DO MUNDO EM TRAÇOS JAPONESES:
O IMAGINÁRIO ATÔMICO EM *GEN PÉS DESCALÇOS***

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Comunicação.

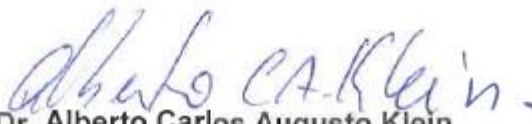
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. André Azevedo da Fonseca (Orientador)
UEL/CECA-NIC



Prof. Dr. Hertz Wendel de Camargo
UFPR



Prof. Dr. Alberto Carlos Augusto Klein
UEL/CECA-NIC

Londrina, 26 de março de 2018

À minha família, que apoiou minhas decisões.
Aos meus amigos, que aguentaram meus
piores momentos. E aos meus professores, que
me fizeram gostar mais de aprender.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. André Azevedo da Fonseca, que acompanhou o crescimento da minha pesquisa desde a iniciação científica, durante o trabalho de conclusão de curso na graduação e atualmente no mestrado. Seu apoio e todas as leituras recomendadas foram essenciais, não somente para o desenvolvimento deste trabalho, mas também para que eu me interessasse ainda mais pelo estudo de imaginários.

Ao Prof. Dr. Alberto Carlos Augusto Klein, que já acompanha minha trajetória no estudo da bomba atômica há muito tempo e aceitou participar da minha banca de defesa. Suas recomendações somaram muito no aperfeiçoamento da minha pesquisa.

Ao Prof. Dr. Rodolfo Rorato Londero, por acompanhar o desenvolvimento do meu estudo desde a graduação e participar da minha banca de qualificação. Suas dicas foram muito úteis e tenho muita gratidão pelos livros que me emprestou.

Ao Prof. Dr. Hertz Wendel de Camargo, por ter aceitado participar da minha banca de defesa, na qual acredito que terá papel fundamental com suas observações.

Ao Prof. Dr. Tiago Franklin R. Lucena, por aceitar ser um dos membros suplentes na banca de defesa, juntamente com o Prof. Dr. Rodolfo Rorato Londero.

Aos professores e colegas do Mestrado em Comunicação da UEL, que me ensinaram muito em sala de aula. E à fundação CAPES por me conceder a bolsa que possibilitou que eu desenvolvesse essa pesquisa com mais recursos.

*“Essas ações não atraem senão porque
são más, perigosas; elas têm a atração do
redemoinho.”*

(Charles Baudelaire)

MARTINS, Jéssica Maria Pires. **O fim do mundo em traços japoneses: o imaginário atômico em *Gen Pés Descalços***. 2018. 112 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2018.

RESUMO

Em 1945, a explosão da bomba atômica na cidade japonesa de Hiroshima durante a Segunda Guerra Mundial se consagrou como um dos símbolos mais poderosos no imaginário constituído em torno das tecnologias nucleares. A força do impacto explosivo e o poder destrutivo causado a curto, médio e longo prazo foram retratados em diversos meios. Devido à destruição avassaladora do ataque atômico, inédita na história, muitas dessas representações foram fortemente influenciadas por uma perspectiva mítica. A partir dos métodos da pesquisa bibliográfica, da teoria dos quadrinhos e da mitocrítica, este estudo investiga os arquétipos e símbolos do imaginário mitológico manipulados no mangá *Gen Pés Descalços*, publicado entre os anos de 1973 e 1974. A investigação aponta que os símbolos arquetípicos do fogo, das sombras e do trigo regenerador foram os principais elementos constituintes de uma narrativa mítica do fim do mundo.

Palavras-chave: Imaginário tecnológico. Mangá. Bomba Atômica. Gen Pés Descalços

MARTINS, Jéssica Maria Pires. **The end of the world in Japanese traces:** the atomic imaginary in *Barefoot Gen*. 2018. 112 p. Dissertation (Master's degree in Communication) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2018.

ABSTRACT

In 1945, the explosion of the atomic bomb in the Japanese city of Hiroshima during World War II was consecrated as one of the most powerful symbols in the imaginary constituted around nuclear technologies. The strength of the explosive impact and the destructive power caused in the short, medium and long term have been portrayed in various media. Because the overwhelming destruction of the atomic attack, unprecedented in history, many of these representations were strongly influenced by a mythical perspective. From the methods of bibliographical research, comic book theory and mythcriticism, this study investigates the archetypes and symbols of mythological imaginary manipulated in the *Barefoot Gen* manga, published between 1973 and 1974. The research indicates the archetypal symbols of the fire, shadows and regenerator wheat were the main constituent elements of a mythical narrative of the end of the world.

Keywords: Technological Imaginary. Manga; Atomic Bomb. Barefoot Gen.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	– Fragmento de <i>Ghosts</i> , painel da coleção <i>Hiroshima Panels</i>	30
Figura 2	– Enola Gay sobrevoa Hiroshima (Volume 7 – Página 57).....	66
Figura 3	– Kouji vê as injustiças da guerra. (Volume 1 – Página 227).....	67
Figura 4	– Alerta sobre os censores americanos. (Volume 5 – Página 264)	68
Figura 5	– Os integrantes da ABCC. (Volume 5 – Página 216)	70
Figura 6	– Professor fala das mentiras da guerra. (Volume 8 – Página 85).....	72
Figura 7	– Gen se lembra do momento da explosão. (Volume 6 – Página 62).....	74
Figura 8	– Gen mostra a destruição de Hiroshima. (Volume 2 – Página 22)	76
Figura 9	– Cenário de Hiroshima após a explosão. (Volume 7 – Página 64).....	78
Figura 10	– Incineração de cadáveres. (Volume 3 – Página 121)	80
Figura 11	– Trecho do livro de memórias. (Volume 7 – Página 70)	82
Figura 12	– Amiga de Gen tenta escapar do fogo. (Volume 2 – Página 94).....	83
Figura 13	– Gen vê um cavalo em chamas na rua. (Volume 1 – Página 260)	85
Figura 14	– Cavalo consumido pelo fogo. (Volume 5 – Página 15)	87
Figura 15	– Gen encontra os crânios da família. (Volume 2 – Página 209).....	89
Figura 16	– Comunicação com o crânio. (Volume 3 – Página 101)	90
Figura 17	– Homem abraça os crânios. (Volume 7 – Página 76).....	92
Figura 18	– Enorme quantidade de crânios. (Volume 3 – Página 122).....	94
Figura 19	– Larvas sobem pela mão de Gen. (Volume 2 – Página 76)	96
Figura 20	– Moscas se espalham pelo quarto. (Volume 3 – Página 31).....	98
Figura 21	– Moscas atacam Gen. (Volume 2 – Página 79).....	99
Figura 22	– Gen com o pai e o irmão diante do trigo. (Volume 1 – Página 5).....	101
Figura 23	– A mãe de Gen incentiva os filhos. (Volume 1 – Página 52)	103
Figura 24	– Mãe e filhos observam o trigo. (Volume 3 – Página 265)	104
Figura 25	– Gen se lembra do pai. (Volume 10 – Página 256)	106

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 HISTÓRIA E FICÇÃO EM “GEN PÉS DESCALÇOS”	18
1.1 Sob o olhar do autor	18
1.2 Visibilidade: na imagem, na guerra e na literatura	22
1.3 Representação: para a história, para a ficção e para o ensino	34
2 ARQUÉTIPOS, SÍMBOLOS E MITOS	42
2.1 Arquétipos do inconsciente	42
2.2 Símbolos do imaginário	45
2.3 Mitos na contemporaneidade	49
2.4 Mitanálise e mitocrítica	54
3 O IMAGINÁRIO EM “GEN PÉS DESCALÇOS”	60
3.1 Sombra: a representação do inimigo	65
3.2 Fogo: a destruição fundamental	73
3.3 Crânio: a alma desencarnada	88
3.4 Larvas e moscas: a decomposição da vida	95
3.5 Trigo: resiliência e redenção	100
CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	110

INTRODUÇÃO

Em 6 de agosto de 1945, o Japão se tornou o cenário do primeiro ataque nuclear já vivenciado em contexto de guerra. Os nipônicos, que já se encontravam em desvantagem na Segunda Guerra Mundial, foram dizimados com o lançamento de “Little Boy” em Hiroshima e, três dias depois, de “Fat Man” na cidade de Nagasaki.

Até então, os japoneses nunca haviam presenciado a ação de armas atômicas em seu território, o que fez com que o horror diante do poder destrutivo do ataque viesse acompanhado do surgimento de um imaginário sagrado diante dos símbolos que compunham a imagem do massacre vivenciado. Com o passar do tempo, os elementos deste imaginário mitológico associado à explosão atômica espalharam-se a diversos países, principalmente devido às obras midiáticas criadas para abordar esta temática.

No Brasil, o assunto foi apresentado em diferentes contextos, principalmente durante a década de 1970, quando o temor do período da Guerra Fria motivava o receio de que os Estados Unidos (EUA) e a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) poderiam causar ataques nucleares de proporções globais.

Apesar da censura do tema imposta aos japoneses pelos americanos nos primeiros anos após as explosões atômicas, posteriormente este se tornou um tema tão essencial na cultura nipônica que se tornou impossível impedir sua difusão. Em diferentes obras, do cinema à música pop, artistas expressaram as ambiguidades entre o fascínio e o temor diante da capacidade destrutiva da bomba. No decorrer do século XX, sobretudo entre o contexto do pós-guerra e o fim da Guerra Fria, a inserção desta temática foi constantemente atualizada.

Uma das mais importantes produções culturais neste meio foi o *Godzilla* (1954), monstro gigante que se tornou personagem de diversos filmes japoneses, nos quais podia representar o herói ou o vilão. Criado devido a uma explosão nuclear, o reptiliano era a própria representação do sentimento de terror que a tecnologia atômica despertava na sociedade da época.

Nos dias atuais, novas ameaças de conflitos atômicos, expressas recentemente nas tensões entre os EUA e a Coreia do Norte, reacenderam alguns temores, o que nos leva a esperar a produção de novas obras preocupadas em refletir sobre o problema. Na retomada da série de TV *Twin Peaks* (2017), por

exemplo, a bomba atômica volta a assumir um papel importante na configuração da realidade.

A bomba atômica também foi tema frequente em histórias em quadrinhos (HQs). Como importante publicação que oferece ligação com esse tema, podemos destacar “Watchmen”, história de super-heróis que traz a Guerra Fria e a ameaça atômica como cenário principal. Lançada durante os anos de 1986 e 1987, escrita por Alan Moore e ilustrada por Dave Gibbons, em “Watchmen” é possível observar o quanto os ataques atômicos de 1945 influenciaram o medo que a sociedade americana do período da Guerra Fria ainda apresentava diante do tema da energia nuclear. Em 2014, a publicação do livro “Trinity: A História em Quadrinhos da Primeira Bomba Atômica”, do quadrinista americano Jonathan Fetter-Vorm, apresentou uma visão interessante sobre o ponto de vista científico da criação da primeira bomba atômica, sua fabricação e a forma como esse processo foi mantido em sigilo durante os anos.

É interessante estender a observação às HQs, pois tratam-se de um dos meios de grande difusão popular e de alto poder de alcance em diferentes faixas etárias de consumidores. Preservar a estrutura básica das HQs não impede que os quadrinistas desenvolvam técnicas artísticas próprias para aprimorá-las. Com o passar do tempo e com o avanço de tecnologias digitais, diferentes gêneros de HQs foram surgindo e se tornando mais populares, tais como as *comics*, os gibis e os mangás.

Contudo, é necessário observar que “Watchmen” (1986) traz a perspectiva de criadores britânicos, enquanto “Trinity: A História em Quadrinhos da Primeira Bomba Atômica” (2014), veio das mãos de um quadrinista americano. Ambos oferecem pontos de vistas diferentes e relevantes sobre um fato relacionado ao medo atômico; porém, suas nacionalidades ainda os afastam da vivência real das explosões atômicas e da origem do forte imaginário que começou a se formar em torno da energia nuclear a partir do ponto de vista daqueles que sofreram o ataque.

Neste estudo, portanto, o foco da pesquisa é direcionado ao mangá, gênero originado no Japão, que pode ser facilmente reconhecido por características como traços marcantes, tais como o formato do cabelo e dos olhos dos personagens; além do fato de ser um gênero que busca manter suas origens sempre vinculadas ao Japão, o que faz com que até mesmo edições brasileiras sejam publicadas sob a paginação japonesa, que prevê a leitura de trás para frente e da direita para a

esquerda. A produção de cada obra deste gênero é direcionada a um nicho específico de mercado, e é classificada para que tenha um conteúdo que atenda à demanda específica de homens, mulheres, adultos e crianças. O artista criador de histórias em quadrinhos do gênero mangá é chamado de mangaká.

É interessante trabalhar com este gênero ao tratar das explosões atômicas como tema, pois apesar do termo “mangá” ter sido criado em 1814, durante muito tempo os japoneses o utilizaram para denominar apenas um determinado tipo de ilustração capaz de contar uma narrativa, mas que não era disposta em quadrinhos com balões de fala. Este mangá primário apresentava características gráficas muito diferentes dos mangás populares atualmente (LUYTEN, 2001).

Nos anos seguintes ao ataque atômico aos japoneses, os EUA, com o propósito de incentivar o capitalismo e a comercialização de bens de consumo à preços baixos, passaram a oferecer apoio financeiro para reestabelecer o país. Com isso, o Japão desenvolveu rapidamente uma poderosa economia capitalista, com um mercado financeiro forte e consumidores com alto poder aquisitivo.

Neste cenário de forte circulação de capital, tecnologia e ideias, o mangá foi aperfeiçoado, passando por um processo de transformação que fez com que ele ganhasse força já como histórias em quadrinhos e, posteriormente, como animação – os chamados animês. Portanto, o período pós-guerra foi decisivo para a popularização do mangá como um veículo midiático acessível a todos os públicos, pois sua alta produção e baixo custo estavam inseridos em um novo ambiente social, no qual os japoneses tinham grande consumo de lazer.

Portanto, da pobreza anterior, o povo japonês, sejam idosos, jovens, crianças, mulheres ou homens, começou a experimentar um novo estilo de vida até então desconhecido e a desfrutar pela primeira vez, o que os próprios japoneses chamam de *a era do lazer*. (LUYTEN, 2001, p. 26).

A partir deste momento, os mangás passaram a ser classificados em gêneros para se adequar aos diferentes tipos de consumidores. Esta é uma característica bastante específica e que merece destaque, pois o Japão, mesmo nos dias atuais, apresenta um alto consumo de histórias em quadrinhos, que atende do público infantil até os idosos. A produção de mangás contextualizados com a bomba atômica é diversa. Alguns dos exemplos mais importantes e que merecem ser

citados são “Kieyuku Shoujo” ¹, publicado por Sampei Shirato (1958) e “Aru Wakusei no Higeiki” ², de Kouji Asaoka (1969). Apesar da importância dessas obras no contexto japonês, assim como seu pioneirismo em tratar do tema, a repercussão internacional que tiveram não se tornou relevante.

Entretanto, o mesmo não ocorreu com “Akira” (1982), um dos mais importantes mangás do gênero cyberpunk, que incorporou uma série de referências às explosões atômicas nas cidades japonesas e se tornou um sucesso. “Akira” (1982) chegou a ganhar seu próprio filme em animê e atualmente é considerado um clássico do gênero. Recentemente é possível citar “Yunagi no machi, sakura no kuni” ³ como um título desta temática que começa a ganhar destaque.

O mangaká japonês Keiji Nakazawa, que aos seis anos de idade viu grande parte de sua família ser morta pela bomba atômica, sempre evitou o tema em suas produções. Entretanto, em 1973, logo após a morte da mãe e a descoberta de que esta tinha sido provocada pela radiação da arma nuclear, Nakazawa se propôs a ilustrar sua versão do horror presenciado na infância. Desta forma, ele criou sua mais famosa obra, “Hadashi no Gen” (1973), traduzida no Brasil como “Gen Pés Descalços”, uma história na qual o protagonista, Gen, é uma representação do próprio Nakazawa.

O aspecto da obra é um importante diferencial, pois até o final da década de 1960, as HQs autobiográficas ainda não constituíam um gênero representativo dentro dessas publicações. Portanto, “Gen Pés Descalços” (1973), em questão mercadológica, não apresentava um forte atrativo para o público japonês da época.

Porém, a sensibilidade da obra emocionou os leitores japoneses, o que fez com que, em 1983, o mangá fosse adaptado para um filme de animação japonesa com o mesmo nome, dirigido por Mori Misaki. Em 1986, um novo animê foi lançado com o nome de *Gen Pés Descalços 2*, dirigido por Toshio Mirada e com o propósito de apresentar a continuação da história de Gen, que não se encerra no primeiro filme. Apesar disso, esta sequência não se tornou tão conhecida como a primeira animação. Posteriormente, porém, o mangá foi traduzido para o inglês e se tornou conhecido mundialmente, sendo também adaptado para óperas e outros filmes derivados.

¹ A garota se esvaindo.

² A tragédia de um planeta.

³ Cidade de noite calma, país das flores de cerejeira.

Nesta trajetória, “Gen Pés Descalços” (1973) rapidamente se tornou o mais importante registro sobre o ataque atômico feito em mangá, sendo premiado em vários países e traduzido voluntariamente por grupos de fãs ao redor do mundo para servir como um ícone de memória da guerra, violento e triste, mas que busca trazer uma mensagem de valorização da paz. (LUYTEN, 2001, p. 188)

Durante esse período, o consumo das HQs e mangás no Brasil também se tornou mais difundido, o que motivou o pesquisador José Marques de Melo a instituir pela primeira vez a disciplina de Histórias em Quadrinhos na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA – USP), no ano de 1972. Este cenário foi essencial para a realização das primeiras pesquisas realizadas sobre mangá em território nacional. Posteriormente, estas pesquisas foram responsáveis pela criação da Associação Brasileira de Desenhistas de Mangá e Ilustração (Abrademi), que se iniciou com o nome de Associação dos Amigos do Mangá.

Entretanto, a pesquisa em histórias em quadrinhos de forma geral ainda enfrenta muitas dificuldades, mesmo nos dias de hoje. Apesar do material ter se tornado mais acessível ao meio acadêmico, esta mídia ainda não é tão bem aceita como área de estudo. Por se tratar de um veículo de massa, a pesquisa envolvendo histórias em quadrinhos ainda lida com preconceito nas universidades.

Se isso é verdadeiro para os países mais desenvolvidos, mais ainda é para os menos desenvolvidos, onde os preconceitos acadêmicos somam-se as dificuldades econômicas, as quais exigem maior justificativa, por parte dos pesquisadores, na priorização de seus esforços de pesquisa. (VERGUEIRO, 2005, p. 15).

Além de constantemente subestimadas, as HQs como forma de pesquisa nem sempre se tornam escolha no meio acadêmico devido às dificuldades que a junção da linguagem visual e escrita oferece para a análise feita por aqueles que não estão habituados à leitura de mensagens visuais. Apesar do período de grande proliferação de imagens que a sociedade vivencia, a capacidade de leitura destas não acontece de forma intuitiva.

Mesmo diante da popularidade que as HQs de forma geral vem ganhando com o passar do tempo, é preciso estar ciente de que, no contexto ocidental, não é possível dizer que todos têm domínio dessa linguagem. Para muitos, a compreensão das onomatopeias e a forma como estas são expressas visualmente pode

representar um obstáculo na leitura das obras.

Não é de admirar, portanto, que nossos avós, ou mais recente nossos pais, talvez se sintam aturdidos com a dupla poluição, visual e sonora, dos quadrinhos e não os entendam. Realmente, o código das imagens não é tão intuitivo como pensamos. (CAGNIN, 1975, p. 16).

Para o desenvolvimento desta análise, os métodos utilizados foram a pesquisa bibliográfica, a mitocrítica e a teoria dos quadrinhos, por meio da qual Moacyr Cirne (1972) explica a necessidade de estudar a realidade social e econômica dos momentos históricos empregados na história para que deste modo se torne possível enxergar a HQ como o resultado de um modo de produção ideológico específico.

Ao apresentar esta teoria, que pode ser utilizada em diversos tipos de manifestações estéticas, é preciso considerar três etapas “informacionais” referentes à história narrada. Estas seriam a leitura simbólica, que prioriza o conteúdo; a leitura estrutural, centrada no fundo orgânico da obra; e por fim a leitura criativa, que explora o processo de cada produto e oferece uma análise das ideologias que o compõem. Estas etapas são capazes de oferecer uma compreensão mais abrangente sobre a obra, sem condená-la a uma interpretação superficial.

O literato condenará os *comics* por ler apenas a superfície de seus textos, procurando em nove ou dez tiras – ou em duas ou três histórias – uma carga semântica equivalente a um livro de duzentas páginas ou a um filme de duas horas. (CIRNE, 1972, p. 13).

Por meio da perspectiva de Eliade (1972), é possível identificar também a presença de símbolos que trazem sentidos a eventos atuais utilizando o mesmo imaginário que civilizações ancestrais empregavam, em suas hierofanias, para atribuir uma conotação sagrada aos acontecimentos cotidianos. Ao longo da pesquisa foi possível identificar que a utilização destes símbolos, de forma consciente ou inconsciente nesta obra que explora temas ligados à explosão da bomba atômica, atualizam o mito do apocalipse, presente em diversas culturas e reproduzido de várias maneiras no meio social.

Esta pesquisa foi dividida em três capítulos. O primeiro, *História e ficção em “Gen Pés Descalços”*, expõe os elementos reais e ficcionais utilizados na obra e discute os principais estudos já desenvolvidos a respeito de “Gen Pés Descalços”. O

primeiro subcapítulo, *Sob o olhar do autor*, discorre sobre uma entrevista realizada com Keiji Nakazawa (2008), na qual o autor conta quais elementos de “Gen Pés Descalços” também fizeram parte da sua história e quais foram acrescentados de forma ficcional. O segundo subcapítulo, *Visibilidade: na imagem, na guerra e na literatura*, aborda a forma como estes três contextos expandiram a forma de observação a partir de “Gen Pés Descalços”. O terceiro subcapítulo, denominado *Representação: na história, na ficção e no ensino*, demonstra como a narrativa desta obra atua de modo a representar o que não é completamente historiográfico nem ficcional, desta forma sendo considerada uma plataforma acessível para o ensino de história. A partir da entrevista e dos diferentes aspectos observados por pesquisadores que se dedicaram ao tema, foi possível perceber que a narrativa é um gênero híbrido entre relato histórico e ficcional e, como tal, oferece espaço para análise de diversas perspectivas.

O segundo capítulo, *Símbolos, arquétipos e mitos*, foi dividido em quatro subcapítulos para abordar os cinco teóricos que mais contribuem para esta análise. O primeiro subcapítulo, *Arquétipos do inconsciente*, oferece a perspectiva de Carl Jung (1964) sobre símbolos, assim como sua definição de arquétipo. Por meio deste significado, é possível uma concepção mais ampliada do símbolo dentro da formulação do arquétipo, assim como também se torna compreensível a ideia da “sombra”. O segundo subcapítulo, denominado *Símbolos do imaginário*, apresenta uma perspectiva que nos aponta para a flexibilidade dos símbolos em diferentes contextos e a sua ligação com o imaginário. O terceiro subcapítulo, *Mitos na contemporaneidade*, salienta a teoria dos mitos de Mircea Eliade (1972), segundo a qual os mitos são criações das sociedades primitivas, mesmo que ainda influenciem as sociedades contemporâneas. Este trecho demonstra a capacidade de atualização dos mitos e, mais especificamente, do mito do fim do mundo. O quarto subcapítulo, *Mitanaálise e mitocrítica*, apresenta as principais metodologias de Gilbert Durand (1977) para o estudo dos mitos, a partir das quais foi escolhida a mitocrítica para a utilização nesta pesquisa.

Por fim, o terceiro capítulo, *O imaginário em “Gen Pés Descalços”*, analisa o conteúdo do mangá, demonstrando quais foram os símbolos utilizados ao longo da produção e quais são os significados que podem ser extraídos da narrativa construída a partir de sua articulação. Concluímos que as sombras, o fogo e o trigo foram os símbolos arquetípicos que se constituíram como os mitemas centrais da

narrativa, onde circularam outros símbolos, como a caveira, a larva e a mosca. Por meio deste exame, foi possível afirmar que os símbolos utilizados na obra atualizam o mito do fim do mundo a partir do desastre atômico.

1 História e ficção em “Gen Pés Descalços”

1.1 Sob o olhar do autor

Em 2008, o *The Asia-Pacific Journal*, periódico que veicula análises críticas sobre geopolítica, economia e história do continente asiático, publicou uma entrevista realizada por Asai Motofumi com Keiji Nakazawa. Este conteúdo é de grande relevância a esta análise, pois a partir dele torna-se possível uma aproximação do ponto de vista do autor diante de sua obra.

Nesta entrevista, Nakazawa (2008) afirma a importância da influência paterna em seu trabalho. Ele explica que seu pai foi um homem que sempre acreditou que a guerra era prejudicial ao Japão, e isto o motivou a pensar da mesma forma, mesmo que ele e seus irmãos, durante a infância, ainda não fossem capazes de acreditar que um dia o pai estaria certo ao dizer que chegaria o tempo em que conseguiriam se livrar da fome.

Frequente visitante de Quioto, o pai de Nakazawa tinha grande ligação com um grupo de teatro de esquerda da cidade, cujos integrantes viviam sendo vigiados pela polícia. Em uma dessas ocasiões, chegou mesmo a ser capturado pelos policiais e levado a um centro de detenção onde permaneceu durante um ano devido ao seu posicionamento combativo. Foi nessa cidade que ele também estudou o estilo de pintura japonesa, que Nakazawa veio a aprender posteriormente.

Por outro lado, sua mãe era uma mulher muito elegante, com uma vida confortável devido à família que tinha. Foi ela a responsável pela permanência dos filhos na escola. Seu pai não via o ambiente escolar da mesma forma, sendo descrito como um homem um tanto “teimoso”, que acreditava que a escola não traria grande utilidade a alguém que estava destinado a ser comerciante. (NAKAZAWA, 2008)

O mangaká é o quarto filho da família. Seu irmão mais velho sempre fora bastante elogiado pelos professores, que o incentivaram a permanecer na escola até o último ano. Após concluir os estudos, o rapaz ingressou no trabalho de soldagem do arsenal naval dos japoneses da marinha. Sempre se sentiu orgulhoso do próprio trabalho, acreditando estar contribuindo para o progresso do país.

Entretanto, o segundo irmão mais velho de Nagazawa (2008) precisou ser transferido do convívio da família em Hiroshima para uma cidade do interior do país,

onde as autoridades acreditavam que as crianças ficariam mais distantes dos riscos de bombardeio. Não foi uma escolha, mas uma determinação à todas as crianças naquela faixa etária. Diversas vezes o pai de Nakazawa pensou na ideia de buscar o filho de volta para que morasse com eles, mas o mangaká expressou seu alívio por isso não ter acontecido, pois a probabilidade do irmão ter sido mais uma vítima da catástrofe seria ainda maior.

Um dos aspectos mais interessantes dessa entrevista é quando Nakazawa (2008) admite que fez algumas alterações conscientes na história de Gen em relação à sua própria história. Um dessas alterações foi o momento da morte de seu pai, no qual não estava presente, circunstância bastante diferente da morte observada pelo protagonista de sua obra. Sendo assim, a morte que construiu para o pai de Gen foi baseada no relato de sua mãe, que observou a morte do marido, do filho mais novo e da filha mais velha após a explosão.

Posteriormente, Nakazawa precisou desenterrar e recuperar os ossos dos familiares falecidos. Ainda criança, sentiu uma grande angústia ao encontrar a caveira do irmão mais novo, com quem tinha grande proximidade. Logo após, encontrou as caveiras do pai e da irmã mais velha. Sobre a caveira da irmã, destaca que ficou bastante chocado com sua aparência, pois ao observá-la passou a acreditar que as caveiras também demonstram expressões faciais e que a bomba atômica era o modo mais cruel de matar pessoas.

O mangaká também fala sobre o impacto que sentiu ao ver como a morte, por mais trágica que fosse, não foi capaz de diminuir as características humanas de algumas vítimas como, por exemplo, aquelas que, em meio às chamas da explosão, se jogaram em tanques de água com a intenção de apagar o fogo de seus corpos. A cena de uma mãe mergulhada em um tanque com uma criança nos braços é algo que o entristeceu muito e permaneceu em sua memória mesmo com o passar dos anos. (NAKAZAWA, 2008)

O sobrevivente fez questão de comentar sobre o horror que enfrentou diante das larvas e das moscas que passaram a proliferar com enorme rapidez na cidade de Hiroshima após a explosão. Ele afirma que este foi um dos fatos mais horríveis que presenciou em meio ao caos e que a quantidade de moscas era tão grande que às vezes se tornava quase impossível abrir os olhos.

Outro fato que chamou muito sua atenção durante o período pós-guerra foi quando se deparou com uma enorme quantidade de ossos espalhados por um

terreno próximo de onde estudava. O tamanho da pilha de ossos das vítimas era tão grande que o mangaká a descreve como um “rio de ossos brancos” e afirma que mesmo atualmente seria fácil para qualquer um encontrar a montanha de ossos naquela região, bastando apenas cavar para se deparar com toneladas de ossos soterrados.

A situação de fome enfrentada por Nakazawa não foi diferente da vivenciada por Gen. Após a explosão atômica, os caranguejos passaram a devorar os corpos das vítimas que morreram nos rios da cidade. Hiroshima conta com sete rios ao longo de seu território, o que significa que a quantidade de caranguejos aumentou muito durante o período e, por mais estranho que fosse para Nakazawa se alimentar de animais que se alimentavam de cadáveres humanos, a miséria que enfrentava o fazia agradecer por aquilo que lhe servia de alimento.

Durante a entrevista, Nakazawa (2008) conta um pouco sobre o período que passou na cidade de Eba, vizinha de Hiroshima. Segundo declarou, viveu grande preconceito ao se mudar para lá enquanto ainda era criança, sendo constantemente hostilizado pelo fato de não ser um habitante nativo da cidade. Os garotos de sua idade o chamavam de “forasteiro” e, como ele mesmo afirma, isso fez com que aos poucos conseguisse enxergar “a real natureza humana”, de seres cruéis que rejeitam o que consideram diferente.

O período foi tão pesado em sua vida que ele sentia que poderia morrer agredido permanecendo em Eba. Durante essa época da infância, precisou amadurecer em um curto período de tempo. Em Eba, sua mãe quase foi presa ao ser acusada injustamente de roubo, precisando acompanhar um policial até a delegacia e assinar um documento em que garantia que “nunca mais iria roubar nada”.

Ao falar sobre o irmão mais velho, Nakazawa revela que este tinha sonhos mais individuais do que o restante da família. Como explica o mangaká, seu irmão mais velho era um dos que via mais dificuldades na situação do pós-guerra, pois sempre sonhara em frequentar uma universidade, mas após a morte do pai isso se tornou impossível, já que agora a família precisava que o filho trabalhasse para que pudessem sobreviver.

Durante esse período, no qual o mangaká afirma que o irmão e a mãe trabalhavam, ele e seu segundo irmão mais velho eram responsáveis por cozinhar as refeições. A comida era sempre simples e devia ser economizada ao máximo. Os

principais alimentos que conseguiam além dos caranguejos eram arroz e batata doce. (NAKAZAWA, 2008)

O grupo de pesquisadores americanos denominado Comissão das Vítimas da Bomba Atômica (ABCC – Atomic Bomb Casualty Commission) surgiu em Hiroshima no ano de 1948. Sua presença na Honkawa Primary School (HPS), primeira escola em que Nakazawa estudara, era constante. Por ter sido uma das poucas escolas de Hiroshima que não foi atingida pela explosão, a HPS era como um refúgio para todas as crianças que estudavam no período pós-guerra. Isso logo atraiu a atenção da ABCC, que tinha interesse em se aproximar de crianças de diversas regiões da cidade para realizar testes e identificar os fatores que as fizeram sobreviver à bomba atômica.

Nakazawa (2008) demonstra ter um posicionamento bastante negativo às práticas da ABCC que, segundo ele, recolhia material genético de crianças para estudar, sem sequer pedir autorização aos pais. De acordo com ele, sua irmã mais nova, nascida no dia da explosão atômica, foi procurada durante sete anos pela ABCC, que desejava torná-la um objeto de pesquisa. Ele afirma se entristecer diante de tal fato e enfatiza que a ABCC jamais tentou ajudar a população japonesa a se curar, pois ao invés disso só buscavam estudar e gerar conhecimento para os EUA.

Além da forma negativa como enxergava a ABCC, Nakazawa também nunca conseguiu aceitar o imperador japonês após o ataque atômico. Sempre acreditou que o imperador e o sistema do império eram os culpados por toda a situação que passou com a família. Sendo assim, o mangaká passou por um período pós-guerra no qual era incompreendido pela maior parte dos japoneses, que ainda admiravam e prestavam homenagens ao imperador Hirohito mesmo após a bomba atômica.

Sobre isso, o Nakazawa é bastante firme em suas afirmações, narrando sobre a visita que o imperador fez à Hiroshima após o ataque atômico e como foi horrível para si estar diante do homem que passou a odiar. Enquanto via as demais crianças homenageando o soberano, chutou um pedregulho na direção do carro imperial. “Eu realmente queria estrangular aquele cara”, afirma. (NAKAZAWA, 2008)

Apesar da população japonesa se manter ainda confiante em defender o imperador japonês durante alguns anos do pós-guerra, Nakazawa (2008) acredita que atualmente as pessoas tenham se tornado mais conscientes sobre os danos da guerra e da bomba atômica. E isso também é uma consequência da popularização do mangá “Gen Pés Descalços” (1973) nas escolas japonesas. O mangaká enxerga

seu trabalho como um dos relatos pioneiros sobre a bomba atômica e vê sua importância com o passar dos anos.

Even though Hiroshima figures in children's literature, there's nothing that takes it that far. I think manga offers the best access. That people are being made aware of war and atomic bombing via *Hadashi no Gen* that's the height of luck for an author. (NAKAZAWA, 2008, p.11)⁴

Esta entrevista serve como um importante ponto de partida para que se possa enxergar a obra “Gen Pés Descalços” (1973) para além de sua narrativa. A partir deste mangá e de depoimentos como este, outros pesquisadores conseguiram expandir suas investigações do contexto do ataque atômico sob diversos pontos de vista.

1.2 Visibilidade: na imagem, na guerra e na literatura

Um destes estudos foi o de Jeff Adams (2008), que analisa a pedagogia do texto imagético para recontar traumas sociais por meio de uma perspectiva que se aprofunda nas obras de Keiji Nakazawa, H. G. Sebald e Art Spiegelman. Compreender o conceito e a forma como o texto imagético foi empregado em “Gen Pés Descalços” (1973) é de grande importância visto que a teoria dos quadrinhos trabalha com o texto imagético como elemento principal.

Ao longo da pesquisa de Adams (2008), é possível observar como estes autores utilizaram o texto imagético, removendo-lhe do caráter meramente ilustrativo que muitos costumam dar às imagens e transformando-o em um meio protagonista da transmissão de informação.

Como explica o autor, estes três escritores possuem trabalhos ligados às experiências que viveram durante períodos de grandes traumas sociais. E em todos eles, o que pode ser verificado é o grande uso de imagens para formular uma narrativa. Enquanto nas obras de Nakazawa e Spiegelman isso acontece por meio de história em quadrinhos, nas de Sebald o recurso principal são as ilustrações que acompanham seus textos.

O uso dessa grande quantidade de imagens pelos escritores estaria

⁴ Tradução livre: Embora Hiroshima esteja presente na literatura infantil, não há nada que a distancie. Eu acho que o mangá oferece o melhor acesso. As pessoas estão se tornando conscientes da guerra e da bomba atômica via *Gen Pés Descalços*, o que é uma grande sorte para um autor.

associado à característica de servir como recurso pedagógico. O que significa que muitas vezes a imagem nas obras não pode ser vista apenas como um registro de memória relacionado a determinado fato, mas como um modo de expressar um acontecimento de forma didática (ADAMS, 2008).

Apesar de se aprofundar em obras desses três escritores, o pesquisador afirma que há diversos outros que também utilizam o texto imagético como elemento principal de suas narrativas. Para sua pesquisa, as obras selecionadas foram “Gen Pés Descalços” (1973), de Nakazawa; “Maus” (2003), de Spiegelman; “The Emigrants” (2002), “Austerlitz” (2002) e “On the Natural History of Destruction” (2003), de Sebald.

Um dos fatores mais importantes que Adams (2008) identificou no texto imagético desses escritores é a grande capacidade de resistir ao processo de mercantilização de imagens, que reduz a memória histórica a uma ideia de entretenimento. Para o autor, o registro histórico nessas obras parece ser uma prioridade ao invés da produção de conteúdo que possa ser facilmente comercializado.

O texto imagético poderia ser um meio interessante de recontar fatos da memória social pois facilitaria o modo como se apresentaria uma experiência vivida sobre um trauma histórico. Para que isso ocorra, o texto imagético documental geralmente é colocado em uma sequência que relaciona as imagens entre si, utilizando textos como acompanhamento e relacionando as narrativas a fatos passados.

O texto imagético empregado pelos três escritores traz uma ideia de ambiguidade em relação a alguns fatos. Entretanto, isso pode ser encarado como um aspecto positivo, pois ao se tratar de fatos históricos, segundo o pesquisador, é preferível um relato que abre margem ao pensamento do que um depoimento detalhado e fechado sobre determinado evento histórico. Ele exemplifica isso ao falar sobre as imagens de acidentes, que costumam ser rejeitadas ao trazerem conteúdo explícito, sendo geralmente substituídas por imagens mais ambíguas acompanhadas de textos explicativos (ADAMS, 2008).

Quando se fala sobre ambiguidade é necessário esclarecer que no registro histórico do texto imagético isso não é um obstáculo para a autenticidade de uma documentação. De acordo com o autor, a experiência direta documentada não seria o aspecto mais relevante nesse material, pois a prioridade estaria na informação

vinda do narrador a partir do que ele próprio acredita ser real.

Nesta temática, é possível observar semelhanças entre o pensamento de Adams (2008) com o da estudiosa Linda Hutcheon (1991), que trabalha com a ideia de metaficção historiográfica, cujo propósito é contestar a separação entre o literário e o histórico. A autora procura demonstrar o que as duas formas de escrita têm em comum, apresentando suas semelhanças e pontos de ligação.

Considera-se que as duas obtêm suas forças a partir da verossimilhança, mais do que a partir de qualquer verdade objetiva; as duas são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizadas em suas formas narrativas, e nada transparece em termos de linguagem ou de estrutura; e parecem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa. (HUTCHEON, 1991, p. 141).

Adams (2008), da mesma forma, defende que as fronteiras entre a ficção e a narrativa documental são muito pequenas para serem tão determinadas e, por meio da perspectiva de Bill Nichols (2001), argumenta que toda mídia documentária depende da estrutura da narrativa ficcional para que se torne inteligível. Da mesma forma que a ficção adota elementos de veracidade com o contexto em que se encontra para que seja facilmente assimilada por aqueles que a consomem.

Pela análise das obras de Sebald, o que se verifica é uma grande quantidade de fotos que são colocadas em uma linguagem sequencial. Este estilo de disponibilização fotográfica contribui para que o leitor crie automaticamente uma linha histórica que une as fotografias e confere a elas um caráter de representação de um fato real.

As obras de Sebald oferecem uma junção de métodos ilustrativos, tais como a fotografia, a ilustração, os diagramas e os mapas. A grande quantidade de recursos imagéticos utilizada também confere a ideia da precisão no registro de um fato, fazendo com que ele seja mais associado com a ideia de veracidade (ADAMS, 2008).

Outra forma de utilização do texto imagético com o propósito de aproximá-lo da ideia de realidade é muito utilizada pelos três escritores analisados pelo pesquisador. Esta consiste na reprodução de fotografias que já apresentam fator histórico, mesmo que seja por meio de ilustração. O efeito desta representação é o que Roland Barthes (2000) se refere como o “Encontro” do ficcional com o real, e que atribui o conceito de autenticidade ao texto imagético.

Entretanto, Adams (2008) enfatiza a necessidade que o texto imagético tem de agir de acordo com a receptividade do público. Ou seja, mesmo que a reprodução de uma fotografia por meio de uma ilustração seja de grande semelhança com a fotografia primária, se os aspectos do trauma social presentes nela não forem suavizados em sua representação, dificilmente conseguirá obter popularidade entre os leitores.

Além do conteúdo do texto imagético, a forma como ele é exibido também pode influenciar a ideia de veracidade que transmite. Entre uma fotografia na qual o fotógrafo se omite da cena e uma na qual é visto como referência, a segunda opção convence mais o leitor a respeito de sua autenticidade, pois sugere uma ligação direta entre a ficção e a realidade. Tal fato também é observado em ilustrações.

Ao falar sobre o trabalho de Spiegelman (2003), o pesquisador destaca o uso da ilustração de milhares de fotografias para compor a diagramação de uma das páginas da obra. Essa estratégia de composição da imagem favorece uma associação com a ideia do “presente com um passado crescente” a medida que as fotografias são dispostas de forma desordenada na página, como um objeto que despreza os limites impostos pelo padrão das HQs. Ou seja, mesmo que a narrativa da história permaneça disciplinada aos quadrinhos previamente desenhados, as fotografias, como uma representação do próprio tempo, não seguem tais regras (ADAMS, 2008).

Outro modo de quebrar regras da tradicional forma de representação por imagens estaria sendo utilizado por Nakazawa (1973) em sua obra. De acordo com o autor do estudo, o trabalho do mangaká merece destaque pelo uso do texto imagético como forma de recontar a própria experiência de modo subjetivo. Por meio do protagonista, Gen, o escritor teria conseguido “ficcionalizar” a própria história e desenvolver nela fragmentos de memória social ao invés de apenas narrar um contexto individual.

Como explica Adams (2008), Nakazawa (1973) teria criado eventos e cenários que não estariam diretamente ligados à sua própria vivência, mas que poderiam ser associados ao contexto de Gen. Por ter sido uma experiência ocorrida na infância, seria impossível que o autor se lembrasse ou tivesse tantos conhecimentos sobre a guerra e a explosão na época e, para isso, ele teria realizado uma pesquisa durante os anos que se passaram entre o ataque atômico vivenciado e a década de 1970.

Ao estabelecer uma junção entre as próprias memórias e às descobertas que fez ao longo dos anos, Nakazawa (1973), de acordo com Adams (2008), teria criado uma obra menos “factualmente autobiográfica”, o que lhe permitiu torná-la mais inventiva e construir, por meio dela, uma obra factualmente biográfica no ponto de vista da memória coletiva de um sobrevivente da bomba atômica.

O pesquisador afirma que, em “Gen Pés Descalços” (1973), Nakazawa adiciona ao texto imagético um método de recriação de fotografias que eram constantemente publicadas em jornais da época. Por meio dos desenhos, o escritor conseguiria estabelecer uma ligação entre o cenário de uma cidade destruída e a história construída em torno de Gen. E ao incorporar o protagonista de sua obra ao cenário de uma imagem fotográfica de grande repercussão, Nakazawa (1973) seria capaz de forçar o leitor a reconsiderar a imagem original diante do contexto de sua narrativa.

Outra técnica utilizada por Nakazawa (1973) seria a de criar sequências ilustrativas utilizando o conceito de “aspecto para aspecto”, muito comum entre os desenhistas de mangá. Este conceito de ilustração difere do padrão de “ação para ação” pois prioriza os detalhes do ambiente ao invés dos movimentos dos personagens, induzindo o leitor a uma ideia de reflexão diante do que é apresentado (ADAMS, 2008).

Mesmo que Gen seja uma versão exagerada da personalidade de Nakazawa (1973), a construção do ambiente social de preconceito e patriotismo representado em torno dele e sua família funcionariam como forma didática. Como explica o pesquisador, Nakazawa (1973) apenas seria capaz de tornar sua história palpável ao leitor e fazer com que este enxergasse a camuflagem da catástrofe social gerada pelo radicalismo se construísse os próprios personagens a partir de uma personalidade simples e marcante.

A partir destas ideias, é possível ver certa semelhança entre as obras de Nakazawa (1973) e Spiegelman (2003) no que se refere a uma busca por autenticidade própria no texto imagético. Entretanto, enquanto Nakazawa (1973) busca isso por meio de uma junção da memória individual com a memória coletiva, Spiegelman (2003), teria tentado ilustrar a própria memória individual diante de um contexto que tornava necessária a aprovação do meio social. Por esta razão, Spiegelman (2003) considera a opinião de seu primo como o mais importante comentário que poderia ter recebido sobre sua obra, de acordo com Adams (2008),

afinal o familiar estava presente e vivenciou o contexto do Holocausto na própria pele.

Por fim, Adams (2008) conclui sua pesquisa ressaltando a importância dos textos imagéticos como uma forma emergente para a representação de situações de caos social, deixando claro a ambiguidade que este material apresenta, pois ao mesmo tempo que se apropria de meios da cultura popular, também se mantém resistentes a ela pelo uso de uma forma ilustrativa própria.

Diferentemente de Adams (2008), que trata bastante da questão estética de “Gen Pés Descalços” (1973) em seu estudo, outra pesquisa que merece destaque nesta análise é a de Matthew Penney (2008), que se concentra na importância histórica do mangá, principalmente analisado sob a perspectiva de objeto criado como referência à Segunda Guerra Mundial.

A pesquisa de Penney (2008) tem como foco o Massacre de Nanquim, episódio no qual a cidade chinesa vivenciou uma série de assassinatos e estupros em massa cometidos por tropas do Império do Japão durante a Segunda Guerra Mundial. O estudo de Penney (2008) torna-se relevante na análise do imaginário no mangá “Gen Pés Descalços” (1973) principalmente pela forma como analisa o comportamento dos diferentes posicionamentos, que correspondem ao lado japonês e ao dos povos adversários.

A intenção do autor está em se posicionar contra o esquecimento do genocídio e apresentar as formas como este episódio foi descrito em obras destinadas à crianças e jovens japoneses. Desta forma, considera a obra de Nakazawa (1973) como a mais popular representação da bomba atômica no contexto japonês, principalmente devido à sua publicação, que se manteve acessível desde 1973 até os dias atuais. Além disso, o reconhecimento que a história de Gen ganhou por meio dos filmes e animações que surgiram a partir dela colaborou para que a obra se tornasse um ícone mundial.

Para Penney (2008), assim como defendido por Adams (2008), “Gen Pés Descalços” (1973) funciona como um instrumento didático, elaborado como forma de dividir informação e educar o público leitor. Este tipo de educação estaria presente até mesmo no contexto do Massacre de Nanquim, que tanto é negligenciado nas narrativas sobre a Segunda Guerra Mundial.

Nakazawa (1973) representou de forma explícita o modo como um grupo de soldados japoneses comemorava a devastação do povo chinês, ilustrando com

detalhes os cadáveres sangrentos sob os pés dos agressores como uma alusão direta ao Massacre de Nanquim. Este aspecto faz com que o pesquisador atribua ao mangá a característica de não ser apenas uma obra sobre as vítimas japonesas da bomba atômica, mas um panorama que representa a vida do autor e um grande contexto da experiência humana diante da guerra, tanto pelo ponto de vista do sofrimento dos japoneses, quanto para os povos rivais, como chineses e coreanos.

Após declarar a importância de “Gen Pés Descalços” (1973) como registro histórico diante de um contexto trágico como a bomba de Hiroshima, Penney (2008) passa a lançar um olhar sobre “Yuukari no ki no shita de” (1995), outro mangá de Nakazawa. Apesar de ambas as obras tratarem sobre a Segunda Guerra Mundial, enquanto a primeira mantém o foco principal na situação gerada pelo ataque atômico, a segunda aborda as atrocidades praticadas pelas tropas japonesas na China durante o mesmo período.

O protagonista de “Yuukari no ki no shita de” (1995), Genki, é um garoto um tanto diferente de Gen. Inicialmente, Genki é mostrado como uma criança ingênua, que acredita cegamente na justiça das ações japonesas. Está acostumado a tratar soldados como heróis até que um dia conhece o Sargento Ogata, que lhe mostra fotografias do exército e do campo de batalha.

O oficial espera despertar orgulho no garoto diante do trabalho que realizava pela pátria. As fotografias mostradas a Genki exibem soldados com espadas ensanguentadas diante de uma enorme pilha de cabeças decepadas de inimigos, novamente em referência ao Massacre de Nanquim. Tal cena provoca o choque do protagonista, que passa a enxergar os soldados japoneses como bárbaros (PENNEY, 2008).

O pesquisador afirma que, apesar de Nakazawa ter criado “Gen Pés Descalços” (1973) e “Yuukari no ki no shita de” (1995) como histórias para crianças com a simples mensagem de que “guerra é errado”, a escolha da bomba atômica e do Massacre de Nanquim oferecem um rico contexto que foi bem desenvolvido pelo mangaká devido às suas motivações.

Nakazawa's motives are complex, but in interviews he has expressed them in relatively simple terms as “speaking out against the stupidity of war and the atomic bomb”. The communication of this concept, specially to younger

readers, was Nakazawa's main purpose. (PENNEY, 2008, p.34)⁵

Penney (2008) conclui que ambas as obras de Nakazawa foram importantes para fazer com que as imagens das vítimas da Segunda Guerra Mundial passassem a se tornar constantes na escrita japonesa da década de 1970. Tanto o episódio da bomba de Hiroshima quanto o do Massacre de Nanquim teriam sido desenhados de forma a educar e conscientizar as crianças japonesas sobre os danos da guerra, fosse pela perspectiva da própria nação ou de povos adversários.

Por sua vez, o estudo de Takayuki Kawaguchi (2010) apresenta uma hipótese que propõe que o fato de Nakazawa ter criado sua obra como um mangá contextualizado com a Segunda Guerra Mundial, já faz com que o acontecimento original da bomba atômica seja repensado a partir de um ponto de vista bastante específico.

A narrativa de Nakazawa com o mangá “Gen Pés Descalços” (1973) foi um dos meios mais divulgados sobre a temática da bomba atômica e da Segunda Guerra Mundial, exceto pelos tradicionais veículos da mídia massiva. E este é justamente um ponto que Kawaguchi (2010) procura destacar em sua análise, pois o autor acredita que seja necessário “trazer luz” às memórias que são tendencialmente ignoradas pela mídia, como aconteceu inicialmente com “Gen Pés Descalços”, que demorou um pouco a se tornar reconhecido como um material memorial de grande relevância.

Com este propósito, a pesquisa do autor se define como um meio de mostrar como os fatos são interpretados por diversos pontos de vista a partir de um evento histórico, sendo necessário ser abrangente. Desta forma, o pesquisador se posiciona de forma semelhante a Adams (2008) e apoia o embate entre vários códigos interpretativos, salientando a necessidade de se abrir mão dos “quadros históricos” do modo como se conhece tradicionalmente para estender o pensamento a novas interpretações e permitir que estas imagens sejam reconstruídas por outras perspectivas.

Inicialmente, Kawaguchi (2010) explica como a censura durante o período pós-guerra era intensa no Japão, assim como é visto em “Gen Pés Descalços”

⁵ Tradução livre: As motivações de Nakazawa são complexas, mas nas entrevistas ele tem se expressado em termos relativamente simples como “falar contra a estupidez da guerra e da bomba atômica”. A comunicação deste conceito, especialmente para jovens leitores, foi o principal propósito de Nakazawa.

(1973), impossibilitando a publicação de qualquer obra com o contexto de bomba atômica até a década de 1950. Entretanto, alguns artistas ainda se arriscavam a criar trabalhos com esta temática no período, enfrentando sérias repressões. Alguns destes foram Maruki Iri e Maruki Toshi, com a coleção de pinturas denominada *Hiroshima Panels*, iniciada em 1950 e finalizada em 1982, com o total de 15 painéis ilustrados sobre o ataque atômico.

Figura 1 – Fragmento de *Ghosts*, painel da coleção *Hiroshima Panels*



Não há dúvidas de que, além da realidade vivenciada pelos artistas, estes trabalhos também são compostos por elementos representativos do imaginário sagrado vivenciado na época. Entretanto, apesar da grande importância que possuem no cenário artístico, estas obras não se tornaram tão populares como a mídia acessiva do mangá, com destaque para “Gen Pés Descalços” (1973).

Durante este período, começou-se a fazer uso do termo “literatura da bomba atômica”, que só foi popularizado como gênero literário no final da década de 1960. O ano de 1973 foi marcado pela publicação de “Gen Pés Descalços”, mas também pela inclusão nas escolas quanto ao romance “Black Rain” (1965), de Ibuse Matsuji, que apresentava a temática da bomba atômica em uma perspectiva histórica de ensino. Este foi o passo inicial para que outras obras se tornassem ainda mais conhecidas.

Em 1977, a publicação do livro “History of Atomic Bomb Literature”, de Nagaoka Hiroyoshi, se tornou o primeiro estudo realizado a respeito da “literatura da bomba atômica”. Entretanto, o estudo de Hiroyoshi (1977) aponta para a ideia de que apesar da popularização do termo “literatura de bomba atômica”, as revistas

literárias ainda enfrentavam resistência em aceitá-lo como um gênero próprio, e o propósito do autor com esta publicação se constituía em fazer com que isso fosse reconsiderado. (KAWAGUCHI, 2010)

Em sua obra, Hiroyoshi (1977) chegou a elogiar “Black Rain” (1965) pelo sucesso e grande recepção que teve do público. Entretanto, o autor também criticou o fato do livro ter sido tomado como uma compilação de todas as experiências vividas pelo povo japonês durante o ataque atômico. Ele defende a propagação de outros relatos para a construção de uma memória coletiva mais heterogênea.

A partir da crítica de Hiroyoshi (1977), Kawaguchi (2010) tece um paralelo entre algumas obras da cultura japonesa e “Gen Pés Descalços” (1973) com o objetivo de demonstrar como as perspectivas são diferentes e, por esta razão, indispensáveis à representação da identidade nipônica do período pós-guerra. Para esclarecer sobre as desigualdades entre as publicações, o autor separa sua análise em três temas principais: as “donzelas de Hiroshima”, as vítimas coreanas da bomba atômica e a guerra como responsabilidade do imperador e do sistema imperial japônês.

O pesquisador começa sua análise a partir de Yasuko, personagem de “Black Rain” (1965) que é apresentada como uma moça que resiste bravamente aos efeitos da bomba. Yasuko apresenta a típica aparência de “donzela” japonesa, que foi amplamente popularizada em seriados da época como uma garota que sempre demonstra estar bem mesmo diante do ataque atômico, nunca se permitindo demonstrar dor ou sofrimento.

Em “Gen Pés Descalços” (1973), por outro lado, o que o pesquisador observa é o comportamento das personagens Katsuko e Natsue. Ambas as garotas são atingidas pela explosão atômica e, desde então, têm seus rostos desfigurados e marcados por ferimentos bastante visíveis. Em muitos momentos, as garotas demonstram raiva diante de sua própria condição, já que a partir de então, começam a ser chamadas de “fantasmas” pela sociedade, que se sente horrorizada com aquela aparência. Portanto, Katsuko e Natsue se diferem bastante de Yasuko, pois jamais conseguiram se encaixar no estereótipo de “donzela pura e bela” que lhes era imposto (KAWAGUCHI, 2010).

O que fez com que ambas mantivessem a esperança de continuar vivendo, mesmo diante das agressões que lhes dirigiam, foi a ajuda do protagonista Gen e seus amigos, que as incentivaram a abrir uma loja de roupas. Posteriormente, a

associação de jovens mulheres vítimas da bomba com lojas de roupas se tornou comum no gênero de “literatura da bomba atômica”.

Para Kawaguchi (2010), entretanto, é visível que a população japonesa desenvolveu vínculo de empatia com a personagem Yasuko, principalmente devido às tradicionais dicotomias de gênero, que costumam representar “os homens como sujeitos e as mulheres como objetos”. Isso faz com que “gentis donzelas” como Yasuko sejam sempre eficientes em gerar identificação no público feminino que vive em uma sociedade de desigualdade de gênero.

Outra questão ressaltada pelo pesquisador sobre “Gen Pés Descalços” (1973) é o fato de Nakazawa também ser um dos primeiros autores a falar sobre a problemática relação das vítimas coreanas da bomba atômica com os japoneses. O personagem Sr. Pak é um coreano trazido à força ao Japão, assim como muitos eram, para viver sob a exploração de um trabalho extremo e humilhações vindas do povo japonês. Entretanto, Gen aprende com o pai a importância de não agredir os costumes diferentes do estrangeiro e isso faz com que os dois se tornem amigos.

O problema das vítimas coreanas da bomba atômica só foi levantado em 1972, durante a 27ª Conferência Mundial Contra as Bombas Atômicas e de Hidrogênio, apenas um ano antes da publicação de Nakazawa (1973). Entretanto, um dos painéis de Maruki Iri e Maruki Toshi ainda é considerado o pioneiro desta abordagem temática ao retratar de forma chocante a cena de corvos se alimentando dos cadáveres de coreanos vítimas da explosão atômica. A obra, intitulada “Crows”, foi finalizada e exibida pela primeira vez no ano de 1972. (KAWAGUCHI, 2010).

Por fim, o pesquisador destaca a forma como “Gen Pés Descalços” (1973) apresenta uma visível crítica ao imperador e ao sistema imperial por responsabilizá-lo pelo ataque atômico sofrido pelo Japão. Por esta perspectiva, o autor afirma que é impossível não enxergar o mangá como um objeto usado também para difundir um tipo de propaganda ideológica. Inclusive, este tipo de propaganda só teria sido aceito socialmente pelos leitores devido aos recentes eventos enfrentados pelo Japão.

Sobre a questão da responsabilidade pela guerra, Kawaguchi (2010) usa a expressão “wartime responsibility”, que segundo ele era um termo bastante utilizado na época diante deste contexto. Entretanto, comenta também sobre o fato ocorrido em 1975, quando o imperador Hirohito aceitou participar de uma conferência de imprensa na qual foi perguntado sobre a sua “wartime responsibility” diante do

ataque atômico japonês. O soberano teria se recusado a falar sobre o tema, afirmando não conhecer o termo utilizado. Além disso, Hirohito também afirmou acreditar que a bomba atômica foi algo “inevitável”, o que, para Kawaguchi (2010) soa como uma forma de “tolerância à bomba atômica utilizada pelos Estados Unidos, visto que aceitar isso também exime o imperador de qualquer responsabilidade política” diante do ataque.

However, during the same press conference, the Showa emperor touched also on the nuclear experiences of Hiroshima and Nagasaki: “I believe it was regrettable, but a war was going on, and although it was a great pity for the people of Hiroshima, I believe it was unavoidable”. This attitude may not come as a surprise, since an emperor with a purely symbolic function is urged to avoid any discussion of political issues. (KAWAGUCHI, 2010, p.242)⁶

O pesquisador conclui sua análise afirmando que o sucesso de “Gen Pés Descalços” (1973), principalmente na década de 1990, foi essencial para fazer com que surgissem mais formas de representação do ataque atômico em diferentes veículos midiáticos. Para ele, quanto mais expansivo for o cenário de memória construída a partir destes relatos, mais rica será a imagem que pode ser obtida a partir disso.

1.3 Representação: para a história, para a ficção e para o ensino

Ainda no campo de análise das representações, alguns estudos se dedicam a compreender se a representação do horror pode ser realizada de maneira precisa no ambiente midiático de acordo com um estudo historiográfico. Gonçalves (2011) traz uma análise importante para a problematização da representação da catástrofe no mangá “Gen Pés Descalços” (1973).

Ao falar sobre contexto histórico, o principal foco da autora está em relacionar a narrativa do mangá com experiências de memória individual, coletiva e subterrânea, utilizando os conceitos de Pollak (1989). Além disso, a autora também debate a forma como são construídas as memórias de guerra e como a obra “Gen

⁶ Tradução livre: No entanto, durante a mesma conferência de imprensa, o imperador do período Showa também abordou as experiências de Hiroshima e Nagasaki: “Eu acredito que isto foi lamentável, mas uma guerra estava acontecendo, e embora tenha sido uma grande pena para as pessoas de Hiroshima, eu acredito que foi inevitável”. Esta atitude pode não ser uma surpresa, uma vez que um imperador com uma função puramente simbólica é impulsionado a evitar qualquer discussão de problemas políticos.

Pés Descalços” (1973) desenvolve papel relevante nesta construção.

É necessário compreender a problemática existente no termo “representação” utilizado pela autora, pois este é popularmente conhecido como um meio de registrar elementos históricos ou ficcionais. Entretanto, esta forma de registro envolve fatores de maior complexidade quando se trata de um evento de repercussão mundial como a explosão em Hiroshima, pois se torna ainda mais difícil oferecer uma diferenciação de um registro “histórico” e um “ficcional” quando este pode ser expresso por meio de vários pontos de vista e diferentes linguagens.

Além desta problematização, a pesquisadora também trata sobre a necessidade que surgiu em se debater as formas de representação de catástrofes históricas violentas, justificada pelo grande impacto que esses eventos causam nas sociedades. Circunstâncias como o holocausto judeu e a explosão da bomba em Hiroshima acabaram proporcionando uma nova forma de estudo das representações históricas nas mídias, que busca ser capaz de oferecer uma resposta sobre a possibilidade do registro preciso de eventos de tão grande impacto (GONÇALVES, 2011).

A ciência histórica, de acordo com a autora, exige uma forma de interpretação diferente de uma narrativa literal, pois o processo histórico seria constituído por um conjunto de fatos que podem ser narrados de forma retórica, metafórica ou ideológica, de acordo com o historiador que os analisa. Por este motivo, é preciso estar ciente de que a narrativa histórica envolve também um contexto “poético”.

O contexto “poético”, como explica Gonçalves (2011) por meio do historiador Hayden White (2001), implica na ideia de que toda narrativa histórica é um tipo de ficção que, antes de oferecer uma visão imparcial sobre determinado fato, é um meio empregado de metáforas. Estes elementos de linguagem funcionariam como forma de transmitir ao leitor a mesma opinião do autor.

White questiona a existência de outras mensagens além do passado histórico no interior dessas narrativas, as quais direcionariam o leitor sutilmente à mesma conclusão do autor. (GONÇALVES, 2011, p. 12).

A pesquisadora reforça o posicionamento do historiador por meio de diversos exemplos no qual a experiência da bomba em Hiroshima foi narrada de formas diferentes, incluindo o mangá “Gen Pés Descalços” (1973) como uma dessas

narrativas. Mesmo assim, segundo ela, tanto o mangá quanto as demais obras que retrataram a explosão podem ser consideradas históricas, pois atuam como um meio de preservar a voz e a crença de seus autores sobre um fato de grande repercussão mundial. Desta forma, apresenta um ponto de vista semelhante ao de Adams (2008) e Kawaguchi (2010) no que diz respeito a importância da existência de várias representações sobre um mesmo evento histórico.

Portanto, mesmo ao atribuir a Nakazawa a denominação de supérstite – que corresponde à ideia de testemunha narradora de um fato –, Gonçalves (2011) não o enxerga como uma testemunha neutra em “Gen Pés Descalços” (1973), afinal a obra foi construída a partir do seu ponto de vista. Isso significa que a explosão em Hiroshima poderia se apresentar de diferentes formas, por diferentes testemunhas.

Para exemplificar o que diz sobre a narrativa histórica ser contada sempre a partir da ideologia do autor, a pesquisadora aponta para trechos do mangá em que Nakazawa deixa claro que seu propósito ao relatar sua história é fazer com que as pessoas tomem consciência da dor provocada pela guerra, para que este tipo de situação possa ser evitada por gerações futuras. É possível observar que, neste aspecto, a opinião da autora vai ao encontro das afirmações de Adams (2008), que também enxerga esta propaganda ideológica no mangá.

Entretanto, mesmo que este propósito seja identificado na obra, Gonçalves (2001) afirma que a ideologia do autor pode apresentar divergências em relação às demais ideologias contidas em obras de memórias sobre o mesmo fato. O que significa que diversas representações da explosão em Hiroshima circulam em meio social, apresentando diferentes ideologias que podem ser assimiladas ou não pelos leitores de acordo com os contextos culturais em que são divulgadas.

A questão de como cada nova geração se relaciona com a memória da guerra, a partir das várias narrativas que descrevem o evento da Bomba Atômica, aponta a existência de um *gap* entre gerações sobre a apropriação ou não de algumas representações e a influência da ideologia dominante na valorização ou não de certas representações. (GONÇALVES, 2011, p. 18).

A pesquisadora exemplifica a própria afirmação citando diversas obras que utilizam a temática do bombardeio em Hiroshima como ponto principal ou secundário. Nestas obras, o ponto de vista do narrador traz sempre um aspecto que o difere dos demais, seja por seu posicionamento geográfico diante do fato ou pelo próprio viés de narrativa que prefere utilizar.

De acordo com Gonçalves (2011), ao se tratar de eventos históricos violentos, é necessário estabelecer diferentes problematizações a respeito do que corresponde ao fato e do que é considerado representação a partir de três pontos de vista. Os pontos de vista seriam: o da experiência do fato; o do espectador que enfrenta consequências pessoais devido ao fato; e por fim o daqueles que nasceram após o fato, como herdeiros de uma memória coletiva.

Quando associado diretamente a um relato de experiência vivida, exige comprovação e documentação. (1. Documentação ou evidência histórica), evidenciando uma postura cartesiana, moderna. Se associado ao espectador, reflete sobre os limites formais da representação (2. Reflexão a partir dos limites formais da representação), e quando se refere aos nascidos depois do Holocausto, isto é, aos herdeiros desses discursos sobre o evento traumático, envolve uma discussão acerca da circulação pública desses recursos em vários contextos, como o político e o econômico (3. Lugar onde os discursos sobre os eventos violentos circulam). (GONÇALVES, 2011, p. 21).

Observar estas formas de problematização do relato de fatos históricos é importante tanto em eventos de grande impacto quanto de pequeno impacto, principalmente porque, a partir dela, é possível que se possa compreender como a história se apresenta a nós de forma indireta por meio de um processo de textualização. As diversas narrativas se tornam capazes de construir a imagem que temos do passado, sejam pelo gênero ficcional ou documental.

Para Gonçalves (2011), outro aspecto que deve ser observado quando se trata de eventos históricos de grande dimensão, tais como a bomba de Hiroshima e o Holocausto, é o fato de que, com o tempo, eventos como estes se tornaram “únicos” no imaginário popular. Tal característica faz com que todos os demais assassinatos em massa estejam subordinados a eles, reduzindo a história da violência a apenas dois nomes.

O grande problema nisso é que a consciência da catástrofe faria com que nos colocássemos em uma diferente percepção e representação da violência cotidiana. Desta forma, cada vez mais estímulos deveriam ser utilizados nas representações da violência, já que a sensibilidade se torna mais difícil de ser atingida ao ter como parâmetro eventos de tão grande destruição e impacto.

Sendo assim, a autora aponta a dificuldade de distanciar o fato do relato, por maiores ou menores que sejam os recursos utilizados para a sua representação. Para ela, nem mesmo o ato do “não dizer” torna uma narrativa menos histórica, pois

até o silêncio muitas vezes também poderia ser considerado um tipo de relato histórico.

Em meio a esta discussão, a autora classifica “Gen Pés Descalços” (1973) como uma obra que não deve ser enquadrada em um trabalho historiográfico, assim como também não pode ser relacionada ao gênero da literatura. Trata-se de uma narrativa híbrida, que contém características de “representação” do passado, assim como também o ponto de vista específico de um sobrevivente da bomba de Hiroshima.

Este tipo de informação é enfatizada pela pesquisadora ao dizer que “a obra de Nakazawa trata do registro de eventos não só traumáticos na vida do autor, como também quase inverossímeis para muitos que a leram”. Com isso, demonstra sua opinião sobre os recursos de representação utilizados por Keiji Nakazawa (1973), os quais parecem chegar a “limites extremos quase inimagináveis”, que apesar disso, não devem ser desconsiderados na narrativa histórica (GONÇALVES, 2011).

A grande preocupação da pesquisadora, que dialoga com o posicionamento de White (2001), está em defender que os fatos históricos, sempre colocados em narrativas que utilizam técnicas literárias, podem influenciar o entendimento de seu leitor. Desta maneira, o evento histórico se tornaria apenas uma parte do que é assimilado, sendo bastante difícil desvincular o fato dos posicionamentos ideológicos e pessoais que os acompanham nas narrativas.

Ao se deparar com eventos sobre os quais os conhecimentos a respeito não são universais, Gonçalves (2011) destaca a importância da análise das “representações” históricas, para que por meio do conjunto delas seja possível identificar o que há de verdadeiro em um evento de grande impacto. A autora ainda enfatiza sobre a importância de identificar o que seria “bom” ou “ruim” no âmbito das representações. Ela conclui afirmando que a boa representação é aquela que desafia o público a pensar um evento sobre diferentes pontos de vista, enquanto a representação ruim provoca o esquecimento do público em relação ao evento em si ao tentar limitá-lo à uma única visão sobre o fato.

Alguns anos mais tarde, Santo e Silva (2014) propuseram outra perspectiva na discussão sobre as relações entre história e ficção nesta obra. Em sua pesquisa, as autoras verificaram a forma como a utilização do mangá “Gen Pés Descalços” (1973) em sala de aula pôde servir como um meio de discutir a contextualização histórica do período da Segunda Guerra Mundial com os estudantes.

As pesquisadoras enxergam na criação do mangá um importante símbolo para pensar a respeito de como o Japão absorveu a ideia das histórias em quadrinhos americanas, mas a transformou em um conceito de comunicação próprio, que está diretamente ligado ao povo japonês. Desta forma, o mangá funciona como um registro histórico e cultural da própria identidade nipônica por suas próprias características que o diferem dos quadrinhos ocidentais.

O Japão, entretanto, para além de consumidor do *american way of life*, transforma o pop japonês em “um bem sucedido caso de customização da industrialização cultural em padrões orientais”. (SANTO e SILVA, 2014, p. 419).

Ao tratar do mangá “Gen Pés Descalços” (1973) de forma mais específica, as pesquisadoras discutem o modo como Nakazawa (1973) utilizou o processo de ressignificação histórica para narrar a sua infância. Por meio desse processo, ele conseguiu contar uma história real fazendo uso de elementos fictícios sem que isso reduzisse o caráter histórico e documental de sua narrativa. No caso do mangá, isto fica visível logo no nome do protagonista, que surge como um alter ego do autor.

Santo e Silva (2014) se dedicam a investigar as maneiras como os quadrinhos podem ser usados de forma didática como um meio de registrar um determinado período histórico ou ilustrar a memória de uma época. No caso de “Gen Pés Descalços” (1973), ambos os aspectos podem ser considerados, já que ele tanto registra o evento da explosão da bomba atômica em Hiroshima como também serve como recuperação da memória de um sobrevivente da catástrofe.

Um primeiro ponto diz respeito ao uso dos quadrinhos em sala de aula, usualmente centrados como recurso de ilustração de um determinado aspecto ou ainda como um registro da época em que foram produzidos. (SANTO e SILVA, 2014, p. 420).

Por se dedicar mais ao aspecto histórico que o mangá traz ao pesquisador, é interessante observar como as pesquisadoras enxergam a temática dos mitos presentes dentro do mangá de forma bastante oposta ao que se costuma observar dentro das HQs ocidentais. Ao verificar que a construção dos personagens nas histórias em quadrinhos orientais é realizada de forma bastante diferente da construção nos quadrinhos ocidentais, as pesquisadoras enfatizam a necessidade de uma diferenciação também na forma como se enxergam os mitos em cada um

deles.

Como explicam Santo e Silva (2014), o que se observa em HQs históricas ocidentais é a tentativa do protagonista de alcançar a “divindade” em uma representação absolutamente palpável da história para o leitor. Nos mangás, por sua vez, o que define a importância histórica de uma obra não é apenas o seu fator documental, mas também a sua capacidade de atingir a essência humana, gerar a empatia dos leitores com os personagens e assim promover também entretenimento. Portanto, segundo as autoras, enquanto as mitologias das HQs ocidentais nos levam a interpretar os personagens a partir de uma perspectiva divina, os mangás prezam pela perspectiva humana.

A narrativa de suas histórias assume um caráter mais próximo ao mito universal, uma vez que a construção do herói histórico japonês não busca a divindade, mas a humanidade. (SANTO e SILVA, 2014, p. 421).

Este herói histórico japonês, entretanto, só poderia ser percebido como importante agente das transformações sociais quando é inserido em uma sequência de eventos. Por esta razão, as histórias em quadrinhos seriam tão importantes como instrumento didático para o ensino da história, já que o processo histórico é constantemente definido como uma junção de fatos isolados que só podem ser percebidos quando agrupados em uma sequência narrativa.

Ao tratar da Segunda Guerra Mundial como tema principal em “Gen Pés Descalços” (1973), as pesquisadoras afirmam a relevância deste mangá para o uso em salas de aula ao explicarem que o modo de construção histórica de grandes acontecimentos como este não é realizado de forma isolada apenas por aqueles que participam de forma direta neste processo. Portanto, o conhecimento a respeito de como este evento se tornou tão relevante internacionalmente é o que também esclarece a forma e os motivos de muitos comportamentos e processos sociais atuais.

Ou seja, no que diz respeito ao “uso público” da história existe uma apropriação da Segunda Guerra Mundial enquanto conceito, ou seja, uma espécie de encapsulamento do passado sob a forma de processos causais, ou seja, “Segunda Guerra Mundial” define tanto uma “série de eventos particulares” como uma espécie de comportamento e reprodução de balizas temporais e referências específicas que atingem grande parte das pessoas, governos e estados. (SANTO e SILVA, 2014, p. 422).

Desta forma, as autoras justificam que o “uso público” que se faz do conceito de “Segunda Guerra Mundial”, por ter um grande alcance e impacto deveria ser tratado de forma que aproximasse os leitores de sua origem. Ou seja, para compreender não apenas do que se tratou a Segunda Guerra Mundial, mas também tudo o que tal evento resultou em desdobramentos e como isso afeta a vida cotidiana atual, seria importante a utilização de um meio que promovesse esta aproximação.

Logo, o mangá “Gen Pés Descalços” (1973) se tornaria o objeto ideal para análise deste processo em sala de aula, considerando a característica predominante dos mangás de gerar empatia entre leitor e protagonista. Desta forma, a obra não atuaria como um meio propagador de uma linha de pensamento inalterada, mas como uma janela que se abre e convida o leitor a refletir sobre os aspectos de seu cotidiano por meio de processos históricos registrados em uma história em quadrinhos.

Apesar de também serem organizadas em uma sequência narrativa, Santo e Silva (2014), assim como Gonçalves (2011) ao afirmar que a narrativa histórica é uma narrativa poética, defendem que as histórias em quadrinhos têm a capacidade de se aproximar melhor de um registro histórico do que uma sequência narrativa textual, pois cada quadrinho ilustra um fato isolado, assim como os acontecimentos se realizam.

A partir desta ideia, a empatia que os quadrinhos históricos promovem em seus leitores não está apenas associada ao poder de identificação com os personagens da história, mas também com a capacidade de visualização do processo histórico do qual se faz parte em sociedade como um grupo de fatos isolados que são agrupados para gerar uma sequência narrativa. Desta forma, o leitor das histórias em quadrinhos também é um colaborador do processo histórico, pois não apenas o observa diante de si, mas também o interpreta e faz parte dele.

Por fim, as pesquisadoras concluíram sua análise ressaltando a necessidade de se estender a possibilidade de aprendizagem da história, com ênfase na que rodeia a Segunda Guerra Mundial, para mídias alternativas como os mangás, sem com isso desmerecer a didática dos livros. O propósito de Santo e Silva (2014) com esse trabalho está em oferecer novas perspectivas para ensinar história em sala de aula.

Diante desta revisão de literatura sobre a obra de Nakazawa (1973), é

possível perceber que o mangá oferece diversas perspectivas de abordagem para o estudo. Diferentemente de Penney (2008), que estudou o mangá com foco em um evento secundário nele expresso, esta pesquisa apresentará uma abordagem do evento primário da obra: ou seja, a explosão da bomba atômica e suas consequências. A pesquisa de Santo e Silva (2014) também ofereceu contribuição a este estudo e, mesmo que o propósito das pesquisadoras se concentre no ensino de história em sala de aula, foi possível identificar a importância didática do mangá por este trabalho. Adams (2008), Kawaguchi (2010) e Gonçalves (2011) desenvolveram trabalhos que discutiram as formas de representação utilizadas no mangá. Enquanto Adams (2008) se concentrou em identificar os recursos do texto imagético, Kawaguchi (2010) optou por diferenciar alguns personagens e contextos mostrados no mangá de Nakazawa (1973) e outras obras nipônicas do mesmo período, ao passo que Gonçalves (2011) preferiu abordar a questão do ataque à Hiroshima e discutir a sua possibilidade de representação por uma perspectiva histórica.

Embasado pelos dados recolhidos por estes autores, este estudo irá analisar a forma como o imaginário simbólico foi representado no mangá “Gen Pés Descalços” (1973). Porém, antes de dar início a esta investigação, convém aqui destacar os teóricos que conduzem o princípio a ser verificado na obra de Nakazawa (1973).

2 ARQUÉTIPOS, SÍMBOLOS E MITOS

2.1 Arquétipos do inconsciente

Para observar a forma como o imaginário se manifesta no mangá “Gen Pés Descalços” (1973), é necessário que a atenção se volte para a análise dos símbolos que integram a obra. Para Jung (1964), um símbolo não se constitui apenas de um nome que designa algo, mas de um elemento, um nomeação, ou mesmo uma imagem que, apesar de ter um significado difundido popularmente, apresenta conotações que indicam uma ideia fora do alcance da razão.

Por este motivo é que se poderia afirmar a importância dos símbolos. Afinal, em uma sociedade onde existem tantas coisas que fogem da compreensão humana, os símbolos se tornam essenciais para ilustrar conceitos que não podem ser compreendidos em totalidade. Mesmo com todos os sentidos de que o ser humano dispõe, sua natureza ainda o torna uma espécie limitada, o que faz com que exista uma fronteira que indica até que ponto do conhecimento ele é capaz de alcançar se fizer uso apenas de experiências sensoriais.

Porém o autor destaca o fato de que, mesmo ao receber um estímulo real e sensorial, o corpo não é capaz de interpretar este estímulo sem que o conduza à mente e traduza-o para um acontecimento psíquico. Ou seja, muitos fatores acabam sendo desconhecidos neste processo de conversão de um estímulo a determinado tipo de interpretação. Isso sem falar nos muitos acontecimentos que se desenvolvem com o ser humano sem que ele tome consciência. Este tipo de situação pode ser absorvida pelo inconsciente – que atua como um segundo “sujeito” a habitar o corpo – e ser revelada ao indivíduo por meio de sonhos, nos quais a informação não é transmitida de modo racional, mas por uma linguagem simbólica. A psique humana, que está constantemente sendo objeto de estudo, ainda é considerada como um enigma em muitos aspectos, por isso é natural que se questione quais são os tipos de fatos vivenciados pelo inconsciente e que ainda permanecem distantes do meio consciente (JUNG, 1964).

Para isso, ele demonstra, por meio de Sigmund Freud e Josef Breuer, o fato dos sonhos não serem obras do acaso, mas manifestações inconscientes associadas à pensamentos conscientes. Desta forma, os sonhos poderiam ser interpretados, da mesma forma como as neuroses, como expressões do

inconsciente que possuem origem no estado consciente.

O inconsciente manifestado nos sonhos é, para Jung (1964), uma das fontes principais para a criação de símbolos que apresentam importância no cotidiano humano. Neste aspecto, é preciso diferenciar as ideias de símbolo e sinal. Enquanto o sinal é uma representação que condensa o significado de algo, o símbolo expande este significado. Também se diferenciam diante do aspecto de que sinais podem ser criados conscientemente, enquanto símbolos são provindos do inconsciente.

Apesar disso, os símbolos não são criados apenas a partir de sonhos, também existem pensamentos simbólicos ou mesmo objetos, como por exemplo as imagens religiosas. Porém é necessário deixar claro que símbolos se constituem como representações coletivas, que muitas vezes surgem de sonhos primitivos. Por este motivo é importante uma interpretação de sonhos sob o ponto de vista simbólico.

A análise de um sonho não pode ser tratada como uma técnica precisa e mecânica, visto que o sonhador e o analista carregam ideias diferentes, o que faz com que interpretem coisas de maneira desigual. Este tipo de análise requer um diálogo para que, a partir da perspectiva de ambos, seja possível esclarecer o conteúdo onírico.

A compreensão dos símbolos é defendida pelo autor também como forma de entender o que motiva muitos processos sociais. Mesmo que se observe o indivíduo de forma única na análise de sonhos, a investigação de mitos e símbolos pode ser crucial para o aprendizado do passado e do presente do ser humano, afinal a importância dos símbolos transita por diversas sociedades (JUNG, 1964).

As ciências que se dedicam à análise de símbolos devem tomar certos cuidados, pois trata-se de uma das poucas áreas científicas que exige a formulação de hipóteses diretamente pessoais. As personalidades do paciente e do analista tornam-se fatores de influência em cada análise, o que faz com que seja necessário um trabalho mútuo, que não deve estar destinado a uma padronização de indivíduos que pensem da mesma forma, mas ao equilíbrio mental mesmo que diante de ideias discordantes.

Entretanto, mesmo que muitos sonhos possam ser interpretados de acordo com a própria personalidade, experiência e psique do sonhador, Jung (1964) acrescenta que muitos dos sonhos não apresentam elementos que estejam diretamente ligados ao cotidiano do indivíduo, pois trazem conteúdo que foi

denominado por Freud como “resíduos arcaicos”. Jung (1964) nomeia estes resíduos como “arquétipos”, imagens coletivas que se manifestam na mente humana desde às sociedades primitivas e que se mantiveram sem causar estranhamento ao homem moderno.

Apesar do homem moderno procurar formas de manter a consciência cada vez mais “civilizada”, os instintos primitivos não deixaram de existir totalmente, apenas abandonaram a forma consciente. Os arquétipos são elementos autônomos que ainda influenciam muitas das emoções humanas. Entretanto, é comum que o ser humano busque formas de esconder estes sentimentos instintivos em “gavetas” do inconsciente, para que desta forma se sinta superior ao homem primitivo.

É comum que os pesquisadores sempre analisem os símbolos naturais antes dos símbolos culturais que compõem os sonhos de um indivíduo. Os símbolos naturais representam imagens arquetípicas do inconsciente, enquanto os culturais são constituídos por imagens simbólicas que também são aceitas pelo consciente como, por exemplo, as imagens religiosas. Porém, é de enorme importância que nenhum dos símbolos seja desconsiderado ou reprimido em uma análise. O grande acúmulo dessas tendências naturais ocultas no inconsciente geram o que Jung (1964) nomeia como “sombra”, que pode motivar comportamentos agressivos.

Este tipo de descontrole é o que faz com que o ser humano, mesmo diante de invenções fantásticas, pareça estar cada vez mais criando instrumentos que podem se voltar contra seu criador. O homem moderno considera a razão com grande valor, enquanto esta também atua como um fator que o afasta de seus instintos primitivos. De acordo com Jung (1964), esta pretensão de conquista da natureza aliada à dominação da razão na sociedade contemporânea é o que conduz o ser humano ao desastre. O autor chega a apontar a explosão da bomba em Hiroshima como uma dessas invenções que se voltou contra o ser humano.

O homem não resiste às solicitações aventurosas de sua mente científica e inventiva, nem cessa de congratular-se consigo mesmo pelas suas esplêndidas conquistas. Ao mesmo tempo, sua genialidade revela uma misteriosa tendência para inventar coisas cada vez mais perigosas, que representam instrumentos cada vez mais eficazes de suicídio coletivo (JUNG, 1964, p. 101).

Para que esses descontroles pudessem ser equilibrados, o autor ressalta a importância de um estudo sério sobre os símbolos e os aspectos do inconsciente,

que parecem sofrer grande preconceito ainda no meio científico. Para ele, apenas a análise profunda do inconsciente seria capaz de ilustrar a verdadeira essência humana.

2.2 Símbolos do imaginário

A relevância dos símbolos no cotidiano das sociedades é tão grande que não é possível separá-los das principais atividades realizadas pelo ser humano, como a linguagem, os sonhos, as ciências ou mesmo as artes. Por isso, mais do que integrantes de um mundo composto por símbolos, os seres humanos também são habitados por eles, tendo consciência disso ou não. A análise destes elementos poderia remover certos aspectos obscuros destas interações que rodeiam o ser humano.

Entretanto, é preciso esclarecer também que os símbolos não devem ser tratados como fórmulas precisas: do mesmo modo como oferecem algo ao seu leitor, também ocultam parte da interpretação. Mesmo que as palavras sejam essenciais para que se possa expressar o significado de um símbolo, até elas não são capazes de expressar todo o valor de um elemento simbólico. Para Chevalier e Gheerbrant (2017), os significados dos símbolos podem ser ampliados de acordo com o contexto no qual estão inseridos.

É possível dizer, portanto, que os símbolos são elementos de interpretação flexível, pois a percepção que se obtém deles é pessoal. Isso significa que, diante de um mesmo símbolo, duas pessoas podem identificar sentidos diferentes, pois a construção destes sentidos também é influenciada pelas diferenças sociais, culturais e pessoais de cada indivíduo.

Desta forma, os autores afirmam ser necessário evitar uma definição sistemática dos símbolos. Para eles, o ideal é reconhecer a existência de contradições, que podem acrescentar grande valor às interpretações. Além disso, tentar enquadrar os símbolos em conceitos seria também um modo de restringi-los, impedindo que apresentassem toda a multiplicidade de ideias que englobam (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2017).

Outro cuidado que os autores procuram garantir com relação à interpretação dos símbolos é o de não atrelar o contexto no qual o símbolo foi encontrado com determinado período histórico. Esta também é uma forma de evitar equívocos, pois

muitas vezes não é possível afirmar que a origem do símbolo está ligada ao período histórico no qual se apresenta. A história das interpretações simbólicas ainda necessita desenvolver muitos estudos para que períodos de origem simbólica possam ser mais precisamente afirmados.

Mesmo estabelecendo uma relação entre as interpretações simbólicas, Chevalier e Gheerbrant (2017) enfatizam a ideia de que o sentido básico de cada símbolo nem sempre é o mesmo. Desta forma, os autores oferecem várias possíveis interpretações a cada elemento, permitindo que aquele que busca o sentido do símbolo possa realizar esta atividade de forma mais pessoal e menos arbitrária.

Os autores justificam esta forma de interpretação por meio da diferenciação entre o pensamento simbólico e o pensamento científico. Assim, enquanto a ciência estaria sempre disposta à redução do múltiplo à unidade, o símbolo, por sua vez, busca desintegrar o conceito único e apresentar as diversas perspectivas que compõem a unidade.

Para isso, os autores propõem que o elemento analisado não seja apenas a figura do símbolo, mas a forma como ela foi empregada em seu meio cultural. É importante que se utilize o meio termo nesta avaliação, pois diante da observação da figura simbólica, não se deve particularizar nem generalizar em excesso os aspectos da imagem, pois esse tipo de racionalização novamente atua como um meio limitante para o símbolo (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2017).

Outra forma de limitar a ideia do símbolo ocorre de maneira mais espontânea, quando outros termos são associados a ele como sinônimos, quando na verdade tratam-se de palavras de sentido bastante divergente. Este uso de palavras é considerado inadequado, pois diminui o símbolo e torna seu conceito abstrato e banal. Por esta razão, antes de mais nada, é importante que se identifique quais são os termos que costumam ser associados com a ideia de símbolo, mas que não apresentam a mesma proposta de interpretação.

O símbolo se difere do conceito de “metáfora” que, como citam Chevalier e Gheerbrant (2017), trata-se de uma comparação entre dois seres ou situações diferentes. Assim como o termo “analogia”, que também deve ser evitado para designar o símbolo, pois sua formulação estabelece um vínculo entre seres ou situações que, apesar de naturalmente diferentes, apresentam semelhanças em alguns aspectos.

A palavra “sintoma” também não se adequa à ideia de símbolo, pois ilustra

uma situação de mudança que pode resultar em certa perturbação. Já quando o assunto é algo que apresenta seu próprio contexto, mas que tem por função revelar uma lição moral, o termo usado é “parábola”, e por estas características próprias é possível perceber que é bastante diferente dos símbolos.

Da mesma forma como a “parábola”, o “apólogo” também se destina a transmitir um ensinamento moralista, mas para isso faz uso de uma fórmula didática, portanto não deveria ser igualado com a busca por uma interpretação profunda que os símbolos requerem. Da mesma forma como os demais termos mencionados erroneamente na substituição da palavra símbolo, “apólogo” é, na realidade, um signo. Ou seja, um meio de espelhar determinada situação a partir do conhecimento imaginativo, porém de imagem que está diretamente ligada apenas com a ideia da representação.

Os autores diferenciam o signo do símbolo a partir da concepção de que, enquanto o signo busca formar imagens, o símbolo busca desintegrá-las. Este tipo de renovação realizada pelo símbolo é essencial para o pensamento psíquico, pois é inovadora e pretende sempre uma transformação na profundidade das imagens simbólicas (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2017).

Desta forma é possível que, diferente do signo, o símbolo seja algo maior do que um simples sinal. Ele pode ser compreendido como uma figura que requer interpretação carregada de afetividade, que requer uma ruptura do pensamento contínuo. O símbolo é capaz de introduzir uma nova ordem de conexões mentais, sempre repleta de multiplicidades.

Ao caracterizar os símbolos, Chevalier e Gheerbrant (2017) fazem uso da expressão *eidolon* que, segundo eles, insere a ideia de símbolo no nível de imagem e imaginário, e não no nível de representação. Como os próprios autores citam, Sigmund Freud também realizou esta diferenciação, apesar de se referir aos símbolos como “fantasmas originários”.

E mesmo que as imagens dos arquétipos de Jung possam ser transformadas conforme a época ou a sociedade na qual se integram, estes arquétipos se mantêm universais, sendo apresentados por uma multiplicidade de figuras. Portanto, o símbolo arquetípico opera como uma forma de ligação entre o coletivo e o individual.

A partir da ideia de arquétipos, é possível enxergar o mito como uma dramaturgia que reúne estes princípios simbólicos e começa a iniciar o processo de

racionalização por meio deles. A importância do mito se deve a sua capacidade de convergência entre múltiplas situações simbólicas e a forma como demonstra a relação de constância que há entre elas.

Porém, apesar de apresentarem constância, os mitos não são estruturas estáticas. Não devem ser interpretados como narrativas fixas, pois possuem o fator da assimilação interior a si mesmos dos valores exteriores. Ou seja, mesmo que sejam compostos por símbolos primordiais, podem ter sua estrutura narrativa modificada por elementos externos referentes à sociedade da qual fazem parte (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2017).

Uma das formas de interpretar o símbolo, segundo Freud, é como um meio de representação inconsciente de desejos ou conflitos. A partir de determinado comportamento, surgem dois tipos de significações, sendo que uma delas camufla a existência da outra. Este tipo de relação entre as significações é considerada simbólica, pois a partir dela um símbolo surge para revelar e, ao mesmo tempo, esconder parte de uma ideia do consciente. E quando se estende essa análise ao conteúdo dos sonhos, essa relação pode se tornar ainda mais palpável.

É interessante comparar o símbolo a um cristal, que reflete a luz de forma diferente de acordo com a superfície que a recebe. Desta forma, cada indivíduo que o contempla pode retirar dele uma interpretação única, mesmo que, de certa forma, todas as possíveis interpretações apresentem ligações umas com as outras.

Observar o símbolo como um elemento imerso em sentidos ocultos, porém, não deve afastá-lo totalmente da intelectualidade. Como citam Chevalier e Gheerbrant (2017), ele ainda deve ser visto como um componente histórico, pois suas características subjetivas não existem para retirá-lo da realidade, mas para acrescentar-lhe uma nova dimensão, mais propriamente ligada ao imaginário.

Porém, o símbolo não é um elemento estático, da mesma forma como o papel do espectador diante dele não é apenas a observação. Ele exige uma participação transformadora diante de si. E mesmo que por atitudes subjetivas, o que se obtém por meio dele é uma experiência sensível, algo muito além de um simples conceito (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2017).

Por integrar uma categoria do invisível, o símbolo também é capaz de conduzir o indivíduo à “imagem do invisível”. Ou seja, revelar ao ser humano uma porção de algo que jamais poderia ser percebido unicamente pelos sentidos ou pela razão. Desta forma, o símbolo estabelece uma relação entre o indivíduo e o invisível,

que só pode ser verificado ocultamente.

2.3 Mitos na contemporaneidade

Ao analisar os elementos do imaginário, Mircea Eliade (1972), por sua vez, apresenta uma concepção de mito derivada da ideia dos arquétipos apresentada por Jung (1964). Eliade define a palavra “mito” como uma “história verdadeira”, bastante diferente do significado popular usado para o termo na atualidade, que costuma caracterizá-la como uma narrativa fictícia, com origens semelhantes às da “fábula”.

A compreensão desta ideia – do mito como um elemento “vivo” na sociedade – é essencial para que se possa verificar como os modelos de conduta humana são criados e mantidos através do tempo. Além disso, também oferece a possibilidade de que se possa estabelecer uma aproximação com os hábitos das sociedades contemporâneas.

Ao falar sobre ritos ancestrais de povos primitivos, o autor aponta para diversos tipos de comportamentos que poderiam ser classificados como “excessos” se não fosse pela perspectiva adotada diante deles. Em sua análise, porém, ele destaca a importância do estudo desses tipos de conduta para que se possa interpretar tais ritos como algo que vai além de simples atos de “selvageria”. Afinal, o que rege grande parte deste comportamento pode ser associado a princípios religiosos (ELIADE, 1972).

Para que se possa compreender melhor, Eliade (1972) afirma que mito seria todo tipo de realidade que “conta uma história sagrada”. Desta forma, esta narrativa está fortemente conectada a “Entes Sobrenaturais”, que são apresentados como os responsáveis pela existência de determinada realidade ou comportamento humano.

Outro aspecto que deve ser levado em consideração, é a forma como as sociedades primitivas identificam o mito como “história verdadeira”, ao mesmo tempo que a fábula seria uma “história falsa”. O que difere as duas narrativas também está no fato de que o mito é sempre a que relata os feitos dos entes divinos, enquanto a fábula possui conteúdo sobre personagens profanos (ELIADE, 1972).

A forma de tratamento perante a um mito e uma fábula também é bastante diferente. Enquanto o mito exige maior cerimônia, muitas vezes não podendo ser narrado em qualquer ambiente ou diante de qualquer público; a fábula pode ser contada em qualquer espaço e à qualquer pessoa. O que permite a narração de um

mito muitas vezes passa a ser um “lapso de tempo sagrado”, ou seja, um ritual ou determinada estação do ano, que atue como meio de invocação das condições ideais na qual as ações dos “Entes Sobrenaturais” foram primeiramente realizadas.

Como afirma Eliade (1972), a existência dos mitos pode ser considerada um fator maior de conhecimento para as sociedades primitivas do que a das fábulas. Esta afirmação está embasada na ideia de que os mitos narram todos os principais acontecimentos que fizeram com que o homem se tornasse o que é atualmente. Ou seja, se o homem é um ser mortal, isso pode ser explicado pelo mito da origem da mortalidade. Se é uma criatura que caminha sobre duas pernas, isso pode ser explicado pelo mito da criação humana. Da mesma forma como às vezes uma tribo que se alimenta de pesca pode justificar seus costumes ao narrar sobre o mito no qual um “Ente Sobrenatural” ensinou seus ancestrais a utilizar aquela técnica para conseguir alimento, e assim por diante.

Sendo assim, é possível afirmar que, assim como o “homem moderno” se considera fruto de um desenvolvimento histórico, o “homem primitivo” enxerga sua existência como um processo construído a partir de uma sucessão de eventos míticos. Entretanto é necessário diferenciar estes dois indivíduos, pois enquanto o “homem moderno” se enxerga como resultado de um conjunto de acontecimentos históricos dos quais não necessita ter real conhecimento, o “homem primitivo”, por sua vez, não apenas busca saber cada vez mais sobre os mitos, como também precisa atualizá-los com frequência para que sua conexão com os “Entes Sobrenaturais” se fortaleça.

A partir desta concepção de mito e das sociedades que o vivenciam, Eliade (1972) apresenta um vasto panorama de análise sobre diversos mitos das sociedades arcaicas que se mantém presentes atualmente. Entretanto, em nossa análise, o que merece maior destaque é o mito da destruição do mundo seguida de uma nova criação, como é mostrado de forma simbólica em “Gen Pés Descalços” (1973).

Grande parte das sociedades primitivas acreditam que o fim do mundo já ocorreu, mesmo que este possa voltar a se repetir futuramente. Há diversos tipos de narrativas que descrevem tal evento, algumas narrando sobre uma catástrofe que chega em forma de dilúvio, outras com incêndios, tremores de terra ou epidemias. E por mais diferentes que sejam, a maioria delas apresenta uma visão de que, após a destruição completa da Terra, uma nova Terra surgiria, como afirma o mito da

cosmogonia.

O dilúvio, uma das formas mais populares de como o mundo poderia acabar de acordo com os mitos das sociedades primitivas, geralmente está relacionado com uma falha humana que provoca o aborrecimento dos “Entes Sobrenaturais”. Ou seja, o dilúvio surgiria como uma forma de regeneração do mundo e da humanidade. De acordo com o autor, seria possível afirmar que o mito do fim do mundo é constantemente projetado em um ritual mítico: a festa do Ano Novo. Esta comemoração é composta por grande aparato mitológico, visto que ela busca fechar um ciclo e iniciar outro, portanto reúne os mitos do fim do mundo e da cosmogonia ao mesmo tempo (ELIADE, 1972).

As sociedades primitivas costumavam acreditar mais em um fim do mundo que já ocorrera do que em um que poderia se realizar no futuro. Entretanto, é necessário dizer que muitos grupos das sociedades arcaicas não possuem vocabulário que diferencie expressões no passado de expressões no futuro, portanto isto se torna mais difícil de avaliar neste contexto. Mas mesmo assim, é possível verificar que a maioria destas narrativas mitológicas afirma que, após o fim do mundo, o que se seguiria seria uma “Era de Ouro”, na qual os indivíduos da espécie humana poderiam desfrutar de uma vida sem velhice, enfermidades e até mesmo mortes.

Os mitos que não associam o fim do mundo à uma recriação deste espaço são mais raros pois, segundo Eliade (1972), a ideia da destruição do mundo pelos “Entes Sobrenaturais” costuma estar atrelada à da criação de um grupo de seres humanos superiores aos seus ancestrais. Desta forma, é possível afirmar que o propósito dos seres divinos ao destruírem o mundo é geralmente associado à ideia de purificação da espécie humana.

Entretanto, há também outras explicações para este evento como, por exemplo, a que surge na crença dos Guaranis do Mato Grosso. Durante os séculos XIX e XX, este grupo de indivíduos acreditava que a Terra seria destruída pelo fogo e pela água, o que os levou a partir em busca da “Terra Sem Males”, que confiavam ser um tipo de refúgio para a espécie humana. Para eles, o fim do mundo ocorreria no dia em que toda a natureza estivesse cansada de viver. Assim, após muito implorar ao ser divino Naderuvuvu, a Terra teria seu desejo de descanso atendido.

No continente americano, grande parte dos mitos relacionados ao fim da humanidade está associado a uma ideia cíclica. Há crenças que falam sobre a

destruição do mundo e a recriação de um novo, enquanto outras falam sobre uma regeneração universal, na qual apenas os “pecadores” sucumbiriam, sem a necessidade de uma tragédia ambiental durante o processo. De acordo com Eliade (1972), os mitos que narram sobre uma catástrofe final que serviria como ponto de partida para a recriação de um novo mundo podem ser considerados os responsáveis pelo desenvolvimento dos movimentos proféticos e milenaristas das sociedades primitivas contemporâneas.

As sociedades orientais também apresentavam a ideia do fim do mundo em suas crenças, inclusive sendo difundida em religiões mais complexas, como o budismo e o hinduísmo, por exemplo. No budismo, o fim do mundo seria o resultado de um processo cíclico necessário não apenas para a regeneração da Terra e do homem no aspecto de virtudes, mas também da constituição física da própria espécie humana. A necessidade disso é compreendida por meio da crença budista que fala sobre um encurtamento da vida e afirma sobre a longevidade de seus ancestrais, que teriam vivido cerca de 80.000 anos. Ao final do ciclo do ser humano na Terra, a última geração seria capaz de viver apenas até os dez anos antes que fosse necessário uma atualização do ciclo.

Na crença hindu, por sua vez, não há uma ideia de completo fim do mundo, mas intervalos de aniquilação do universo. Os “Entes Sobrenaturais” nesta concepção não são os verdadeiros criadores do mundo, mas apenas atuam como reguladores dos processos cósmicos de renovação (ELIADE, 1972).

A partir da observação de civilizações que apresentaram grande debate sobre o fim do mundo, é importante considerar também a sociedade grega e os mitos originados com estes elementos. O mito do fim do mundo grego era justificado pelo mito da perfeição dos primórdios e da doutrina cíclica. A perfeição dos primórdios também afirmava que a Terra se degradaria progressivamente ao longo de cinco idades. A primeira delas seria a “Idade de Ouro”, na qual os homens não envelheciam e viviam de forma semelhante aos deuses. A doutrina cíclica então era uma forma destas cinco idades se atualizarem conforme o fluxo de acontecimentos. Desta forma, o ser humano poderia voltar à “Idade de Ouro”, mas sempre a enxergando como um período passageiro. A forma como o mundo chegaria ao fim pela perspectiva grega aponta tanto para um final envolvido em fogo quanto um grande dilúvio, sendo que uma possibilidade não excluía a outra, pois ambas poderiam ser previstas em diferentes épocas do ano.

Outra narrativa mítica sobre o fim do mundo que apresenta grande importância para esta análise é a judaico-cristã. Segundo Eliade (1972), o que difere esta mitologia das demais verificadas é a ideia da história como um processo linear ao invés de circular. Por este motivo, o fim do mundo é descrito como um evento que aconteceria apenas uma vez, e com um objetivo que vai além de purificar a espécie humana como um todo. O “apocalipse” atuaria como um meio de punição dos “Entes Sobrenaturais” sobre a humanidade, mas teria o propósito de selecionar entre os indivíduos quais deles seriam dignos de sobrevivência e de uma vida gloriosa após o caos. Os escolhidos seriam honrados com a possibilidade de participarem de um tempo de paz e de uma “Santa História”.

Os judeus acreditam que o fim do mundo acontecerá após o anúncio de um Messias que viria à Terra. Já para os cristãos, o fim do mundo irá ocorrer antes da segunda vinda do Messias à Terra. Entretanto, ambos os grupos acreditam que o apocalipse retrata um momento de destruição, que posteriormente se tornará o cenário para a restauração do Paraíso.

A imagem do Paraíso é muito semelhante para judeus e cristãos. Ela é apresentada como a criação de uma nova Terra e um novo Céu. As pessoas passariam a viver juntas e os animais ferozes não representariam mais ameaça ao ser humano. Seria uma vida de paz e fartura, na qual não existiriam mais doenças ou sofrimentos (ELIADE, 1972).

O período que antecederia a chegada do Paraíso, porém, seria um momento de grande seca e fome. Para a mitologia judaico-cristã, este seria um momento em que os seres humanos seriam dominados pelo governo do Anticristo, que traria mortes, doenças, medo e violência à espécie humana. Mas então, o divino “fogo destruidor” purificaria o mundo durante quarenta dias, livrando a Terra de seus vícios e pecados. E com a chegada de Cristo, tudo poderia ser reconstruído da forma mais bela e pura novamente.

Como afirma Eliade (1972), a imagem do Anticristo costuma ser representada sob o aspecto de um dragão ou um demônio. Há nisso uma referência ao mito do combate travado entre Deus e o Dragão, antes da criação do mundo, o que propõe que o mesmo duelo aconteça no fim do mundo. Como o reinado do Anticristo é caracterizado por um período de caos, ao longo dos anos diversas figuras históricas já tiveram sua imagem associada a dele.

Ao se tornar uma religião oficial do Império Romano, o cristianismo passou a

condenar o milenarismo e tratá-lo como herético. Esta crença defendia que a segunda vinda de Cristo aconteceria no ano 1000, e então se iniciaria o reinado de Deus na Terra, que teria a duração de 1000 anos. Após a passagem do ano 1000, esta crença foi definitivamente esquecida, o que levou a Igreja a enfatizar que apenas Deus saberia o momento do fim do mundo.

Entretanto, segundo Eliade (1972), logo após o século XI novos movimentos milenaristas começaram a surgir, propondo outras datas para o fim do mundo. Tinham como característica em comum o fato de estarem todos contra a Igreja. Além disso, eram capazes de ver grande injustiça no período histórico do qual faziam parte, por isso eram veementes em afirmar a proximidade do fim do mundo e a derrota das “trevas”. Atualmente, porém, o impacto do milenarismo se tornou algo de importância quase insignificante na sociedade ocidental, exceto por dois casos de grande abalo citados pelo autor: os surgimentos do nazismo e do comunismo.

Embora radicalmente secularizados na aparência, o nazismo e o comunismo estão carregados de elementos escatológicos; eles anunciam o fim deste mundo e o início de uma era de abundância e beatitude. (ELIADE, 1972, p. 51).

Portanto, mesmo em um contexto completamente diferente do utilizado pelas sociedades arcaicas, este exemplo é capaz de ilustrar a forma como uma narrativa sagrada pode se atualizar com o passar dos anos, pois da mesma forma que o mito do fim do mundo trata sobre a batalha do bem contra o mal e do ressurgimento de um mundo purificado aos “Eleitos”, os mesmos elementos podem ser verificados nestes movimentos. É possível afirmar e visualizar que a “raça ariana” e o “proletariado” foram representados de forma análoga aos escolhidos “homens de bem” que sobreviveriam ao apocalipse após o confronto com os demônios e as forças das trevas (representados pelos “judeus” e a “burguesia”, neste caso).

2.4 Mitanálise e mitocrítica

Como vimos, durante muito tempo, a ideia que se associava ao conceito de mito era a de um relato fantasioso, sem ligação com a realidade. Entretanto, a partir do século XIX, novas reflexões a esse respeito começaram a surgir, tornando este

tema mais valorizado. Posteriormente, em 1959, o pesquisador de mitologias Gilbert Durand desenvolveu uma perspectiva original para demonstrar que o imaginário não é formado por um conceito vago, mas por séries de esquemas estruturais semelhantes.

Para isso, ele utiliza a mitanálise, que busca extrair o sentido psicológico dos mitos por meio de uma análise científica. A mitanálise trabalha com personagens mitológicos que possibilitam uma análise sócio-histórica em diferentes contextos. A partir desta análise é possível reconhecer ideias míticas que existem de forma diluída na sociedade e que são utilizadas de forma massiva, conscientemente ou não.

Uma ou outra forma de mitanálise não diferem entre si senão pelo campo de sua aplicação prática. Ambas subsumem o modelo irreversível da psicanálise e da psicologia profunda, um desnível antropológico entre o patente e o latente, o consciente antropológico e o inconsciente. (DURAND, 1977, p. 246).

Para a construção da mitanálise, Durand (1977) utiliza as etapas de desenvolvimento de um mito clássico, denominando cada aspecto como “mitema”. A partir disso, o pesquisador constrói um quadro que indica as etapas do suposto mito em comparação às etapas do mito clássico. Se o mínimo de 40% da cronologia das duas narrativas não é semelhante, é possível que aquilo que se supõe inicialmente ser um mito seja, na realidade, uma derivação do mito. Porém, se a frequência dos mitemas é pelo menos 80% semelhante entre as narrativas avaliadas, é relevante o estudo dos fatores históricos que aproximam estes registros.

A partir da análise com diversos temas, torna-se possível verificar se o mito sofre transformações, desgastes ou mesmo esgotamento por completo em meio social. Além disso, a observação da frequência de aparições do mito na sociedade também possibilita uma avaliação e compreensão das correlações que existem entre o tema e as mudanças sociais.

A mitanálise pode ser útil na investigação dos mitos atualizados, que apresentam compensações de mitemas em relação aos mitos com os quais são observados. Esta apuração é bastante significativa para o esclarecimento de que os mitos podem apresentar variações de contexto quando sua ideia principal permanece a mesma.

Pode-se esboçar um sistema de explicação dessas compensações levantando-se a hipótese que um mito “atualizado” em ideologias, em instituições, etc. suscita, ipso facto, um contramito (ou, no mínimo, um “outro” mito) potencializado, cujas manifestações são menos patentes que o outro. (DURAND, 1977, p. 250)

Portanto, é possível dizer que muitas das transformações sociais que ocorrem podem ser explicadas pela predominância de um mito em relação a outro e pelas variações e desgastes dos mitos que não exercem dominância. Os mitos também passam por longos períodos de usura e ressurgência, e isto pode ocorrer devido às suas características latentes ou patentes.

A segunda forma de análise dos mitos proposta por Durand (1977) é chamada de mitocrítica. Este tipo de estudo é formado pela junção de três tipos de intenções críticas, a qual o autor denomina como “triedro”: as “antigas críticas”, as críticas psicológicas (ou psicanalíticas) e as críticas existenciais. A partir dos progressos de cada um destes tipos, o foco é dirigido às formas simbólicas de determinada obra para que se possa realizar uma leitura que busca conhecer seus níveis de profundidade.

Para realizar esta apuração, é preciso observar três importantes aspectos. O primeiro é a redundância dos temas que se correlacionam com os mesmos que constituem as obras míticas. O segundo é uma avaliação do cenário, dos personagens e das situações que podem também demonstrar conexão com os mitos. Por fim, o terceiro aspecto é classificar quais as lições presentes no mito e suas relações com a realidade social e outros mitos existentes.

Por exemplo, apercebemo-nos que o número limitado de mitos possíveis – tais como, aliás, os definem os diferentes mitólogos das grandes civilizações: grega, latina, ameríndias, egípcia, indiana, africanas, polinésias, sino-tibetanas, uralo-altaicas, etc. – exige constantes e repetidos reinvestimentos míticos no decurso da história de uma mesma cultura, e explica os diferentes “renascimentos” ou redescobertas. (DURAND, 1977, p. 253)

Nestas redescobertas dos mitos, é comum que se observe três fatores de grande semelhança: a sincronia estrutural do relato, a diacronia “literária” e a diacronia “cronológica”, na qual se estabelece a comparação entre a leitura do mito clássico e a do mito redescoberto. Este último fator permite que se defina o máximo de transformação a que um mito pode ser submetido.

Para avaliar este nível de transformação, é preciso julgar os mitemas que se

manifestam na obra. Um mitema pode se revelar patente ou latente, sendo que o patente repete explicitamente seus conteúdos, enquanto o latente repete de forma implícita. É necessário considerar que a redundância patente exercida pelo mitema geralmente se mostra como um estereótipo exagerado, que pode provocar até mesmo a perda do sentido mítico. A redundância latente, por sua vez, produz outro tipo de sentido.

Ao contrário, quando há redundância do esquema mítico latente, o relato tende ao apólogo, à parábola, como nas “Fábulas” de La Fontaine, nos “Contos” de Voltaire, nas “Brincadeiras” de Gide. (DURAND, 1977, p. 255)

Por meio desta explicação, Durand (1977) busca indicar o caminho a ser feito para realizar a mitocrítica. O pesquisador propõe que o estudo esteja sempre atento aos detalhes da obra analisada, inclusive ao autor e seu contexto social, assim como o próprio contexto do leitor que interage com a obra. Ao observar o mito, é possível perceber que este é uma espécie de modelo com padrões para os discursos que existem no meio social. Entretanto, estes padrões podem ser representados de forma explícita ou implícita.

Para um estudo conduzido pela mitocrítica, a principal ideia é a de que se realiza uma “caça” ao mito, que está na maior parte das narrativas com a qual o ser humano interage. Para identificar um mito é importante estar atento às redundâncias, pois estas são o principal fator que o difere de uma obra apenas demonstrativa. Com espaço para repetição, a tendência do mito é a difusão e a persuasão.

Para Durand (2012), o espaço é essencial para a redundância demonstrar o caráter mitológico de uma narrativa. Por este motivo, argumenta que títulos geralmente não são tão eficazes neste aspecto. A dimensão de um soneto pode ser capaz de oferecer mais informação sobre suas intenções, mas é apenas em obras de grande dimensão, como as coletâneas – ou uma série de mangás, como no presente estudo – que a mitocrítica consegue se desenvolver com maior precisão.

Ao observar a obra completa de um autor, mais indícios de uma concentração de mitos são localizados. E a partir dos padrões encontrados, torna-se interessante verificar o contexto histórico da referida obra como forma de buscar mais referências aos mitos sobre os quais se leu. A última etapa desta investigação seria a correlação deste contexto histórico com um espaço imemorial, que possibilita

ao pesquisador compreender toda a dimensão na qual o mito está envolvido, muito além da obra a qual analisou primeiramente.

Portanto, poder-se-ia dizer que quanto mais vasto é o terreno de informação, mais a mitocrítica é fértil, porém, que quanto mais a análise se enriquece, mais ela se complica pelo acúmulo de camadas, de pseudomorfoses, de mestiçagens semânticas. (DURAND, 2012, p. 134)

Este tipo de estudo se mostra eficiente, pois permite que haja uma expansão do contexto menor para o maior. Entretanto, é necessário estar atento às formas de enumeração que se pretende utilizar ao fazer uso da mitocrítica. Para Durand (2012), nem a enumeração de mitos por léxico, nem por sintaxe se mostram adequadas para este análise.

O melhor modo de realizar a observação dos mitos é por meio de um estudo “qualificativo”. A partir deste processo, algumas obras são selecionadas para a verificação das redundâncias que as aproximam da imagem mítica. As características buscadas nestas redundâncias são fatores que diferem dos clichês estereotipados, como nomeações que já remontam a um mito. Por este motivo, tratam-se de uma semelhança denominada “redundância diferencial”, e podem ser bastante presentes no momento de interpretação do mito.

E é o “mito” que “descobre” a interpretação, o mito com seus pontos de referência metalépticos, suas redundâncias referenciais do “alguns”, seja “mito pessoal”, seja mito de uma época, seja mito de uma cultura, seja mito eterno e universal... (DURAND, 2012, p. 137)

Para iniciar uma análise qualificativa é preciso uma referência a um código. Ou seja, um grupo de características que unem as obras em torno de um mito. Existem estruturas figurativas que facilitam na identificação dos símbolos, na compreensão da retórica e da lógica utilizada nas obras. É necessário que o pesquisador diferencie estas estruturas figurativas ao trabalhar com a mitocrítica.

A mitocrítica utiliza conceitos de arquétipos para compreender a que se referem os símbolos em meio social. Porém, não se deve classificar um grupo de estruturas figurativas de acordo com o nome do personagem que carrega tais características. Os nomes são pouco relevantes neste tipo de análise, pois cada obra deve ser vista como única, com redundâncias diferenciais.

Uma obra, sobretudo a de uma certa envergadura, é viva, não é fundida de um único e imutável metal... Todo o interesse da “interpretação” consiste em detectarem-se as tensões, os escrúpulos que existem no seio da obra entre tal ou tal estrutura. (DURAND, 2012, p. 139)

A partir desta obra será então possível identificar o mito latente, que surge de forma implícita e inicialmente um pouco vago, acompanhado do mito patente, que também pode ser chamado de mito atualizado. O processo de mitocrítica se concretiza, por fim, com o reconhecimento destas duas faces do mito.

A partir das teorias apresentadas, é visível o quanto o pensamento de Jung (1964) sobre arquétipos influenciou as ideias de Chevalier e Gheerbrant (2017), assim como as de Eliade (1972). Entretanto, Jung (1964) não tratou apenas da ideia do símbolo como um elemento do inconsciente, como também apresentou a perspectiva da “sombra”, que foi menos abordada por seus sucessores. Chevalier e Gheerbrant (2017), por sua vez, preferiram concentrar seu estudo na capacidade de inovação do símbolo, assim como na possibilidade de não enxergá-lo apenas como um conceito vago, mas como um elemento histórico dentro da perspectiva do imaginário. Já para Eliade (1972), o foco de interesse foi estudar a ideia de mito, que deriva do conceito de arquétipo, e que demonstra a capacidade de atualização constante de influências nas diversas sociedades, sendo o mito do fim do mundo uma destas influências de grande impacto social. A partir disso, e devido ao método da mitocrítica criado por Durand (2012), se torna possível desenvolver o estudo dos mitos nesta pesquisa de forma mais eficiente.

3 O IMAGINÁRIO EM “GEN PÉS DESCALÇOS”

Antes de dar início a análise dos símbolos presentes nesta obra, é necessário uma contextualização sobre a história narrada no mangá de Keiji Nakazawa.

“Gen Pés Descalços” (1973) é um mangá cujo protagonista, Gen Nakaoka, é um garoto japonês de seis anos de idade, que mora na cidade de Hiroshima, junto com seu pai, Daikichi; sua mãe, Kimie, que está grávida; seus irmãos mais velhos, Kouji e Akira; sua irmã mais velha, Eiko; e seu irmãozinho mais novo, Shinji. A família Nakaoka é bastante unida, por maiores que sejam as dificuldades que enfrentam habitando um país em guerra, no qual a produção de alimentos é escassa e grande porcentagem dessas reservas vai para os soldados combatentes.

A cidade de Hiroshima está em constante alerta aos aviões que cruzam seu território e seus moradores já estão acostumados a ouvir o alarme que indica bombardeios inimigos, durante os quais todos devem ir para os abrigos para se protegerem. Muitos japoneses se mostram animados diante da guerra, com a chance de uma vingança contra os americanos e ingleses. A imprensa japonesa contribui para que a população nipônica acredite estar perto da vitória, o que faz com que muitos permaneçam apoiando a guerra e as ideias do imperador Hirohito, que é visto como um deus pelos japoneses.

Entretanto, o pai de Gen, um desenhista, pensa de forma bastante negativa sobre a guerra, constantemente se posicionando publicamente contra a permanência do Japão nela, acreditando que a guerra só está trazendo danos ao país. Este posicionamento enfático e impopular logo faz com que os Nakaoka ganhem fama de antipatriotas, o que posteriormente passa a motivar agressões por parte de vizinhos, autoridades e colegas que convivem com eles.

O primogênito da família, Kouji, depois de ser falsamente acusado de sabotagem na fábrica de armamento em que trabalhava, resolve se juntar à marinha e ir para a guerra como forma de limpar o nome dos Nakaoka entre aqueles que os acusavam de antipatriotismo, mesmo contrariando os princípios de seu pai. Ao mesmo tempo, Akira é levado com os colegas de escola para um grupo de evacuação coletiva, que busca proteger as crianças em uma cidade na qual acreditam que os riscos de bombardeio sejam menores.

Entretanto, Gen e sua família continuam sendo acusados de antipatriotismo,

assim como são constantemente pressionados a demonstrar ódio aos americanos e aos ingleses, assim como admiração incondicional ao imperador japonês. Esta pressão vem de toda a sociedade, pois a maioria dos japoneses tem em mente que o Japão, por ser um país abençoado pelos “deuses”, irá triunfar na guerra contra os “demônios” americanos.

Com a explosão da primeira bomba atômica, na cidade de Hiroshima, o pânico atinge a todos. O mangá é bastante explícito ao mostrar as mortes e os corpos desfigurados. A cidade é completamente destruída e Gen perde o pai, Eiko e Shinji, que ficam soterrados sob os escombros de sua casa.

O protagonista passa a enfrentar uma nova vida com sua mãe diante do caos, começando com o desafio de precisar fazer o parto da própria irmã que acaba nascendo no meio do cenário de destruição da cidade. Com o passar dos dias, os milhares de cadáveres espalhados pelas ruas são tratados como entulho pelas autoridades, ao mesmo tempo em que começam a surgir gangues de crianças órfãs roubando comida e cometendo crimes para sobreviver.

A morte pela bomba atômica é vista como trágica; porém, mais trágica ainda é a vida dos sobreviventes, principalmente os que foram desfigurados pelas queimaduras. Estas pessoas passam a sofrer com o preconceito da sociedade que, temendo ser infectada por aqueles que carregam o veneno da bomba no corpo, passam a rejeitá-los como monstros. O protagonista também lida com os efeitos dessa exposição com a radiação, aos poucos perdendo todos os fios de cabelo, o que faz com que passe a ser motivo de piadas para vários garotos de sua idade.

Gen conhece algumas das pessoas que passam por situação semelhante e as ajuda ao longo do tempo, assim como também conhece Ryuta, um líder de uma gangue de crianças órfãs que se parece muito com seu falecido irmão Shinji. Os dois logo se consideram como irmãos. A mãe de Gen também passa a tratá-lo como um de seus filhos. Mas mesmo tentando reconstruir a família, Gen, sua mãe, a irmãzinha recém-nascida e Ryuta ainda vivem em um cenário de miséria.

A população japonesa passa fome e a única forma de conseguir comida é por meio do mercado negro: comerciantes que roubam alimento dos americanos e revendem a altos preços. O mercado negro é dominado pelos vários clãs da máfia Yakuza, que cresce mais a cada dia e espalha a violência na cidade de Hiroshima, completamente impune.

O crescimento da Yakuza causa medo aos japoneses, mas ser um deles

parece se tornar a única forma de prosperar financeiramente, o que faz com que Ryuta acabe aceitando ser recrutado pela máfia. O tempo passa e, quando voltam a se encontrar após três anos, Gen mal reconhece o antigo amigo. A miséria e a fome transformam a personalidade deste personagem, uma criança que, ao se deparar com condições tão degradantes, se vê persuadida a roubar e assassinar pessoas.

Ryuta é levado a fazer coisas terríveis, sempre manipulado pela Yakuza, e posteriormente acaba se entregando por vontade própria à prisão para pagar por seus crimes. Gen permanece fiel ao amigo, enxergando-o sempre como um irmão – o que é recíproco – que foi obrigado a fazer coisas ruins pela miséria que enfrentavam.

Os americanos permanecem no Japão durante um tempo após o fim da guerra, implementando suas próprias leis. Uma dessas leis consiste na censura de todo tipo de registro sobre a bomba atômica nas terras japonesas. Os vencedores do conflito não desejam que o resto do Japão e do mundo saiba das tragédias de Hiroshima e Nagasaki; por isso, qualquer pessoa que publica algo a respeito disso é levado até as autoridades americanas, que lhe oferecem duas opções: se tornar um espião para os americanos ou passar por terríveis torturas. Gen e seus amigos passam por esta realidade.

Nesse momento, é possível ver o quanto Gen e os demais garotos de sua idade perdem a perspectiva inocente que ainda poderiam ter do mundo. Entretanto, muitas outras crianças japonesas ainda se ajoelham diante dos soldados americanos para que estes lhes deem chicletes, um doce que se tornou muito popular no Japão nessa época.

Outro aspecto que se tornou comum em Hiroshima durante os anos do pós-guerra, e que foi mostrado no mangá, é a morte como forma de comércio. O protagonista vivencia essa situação ao encontrar jovens japoneses que vendem crânios de cadáveres vítimas da bomba aos soldados americanos que ocupam o país. Ao mesmo tempo que os americanos compram estes artigos como “souvenires” da bomba atômica, os japoneses os vendem com o propósito de que estes crânios amaldiçoem seus compradores. Gen enxerga este comércio como uma espécie de vingança contra aqueles que o atingiram.

Entretanto, os americanos também visualizam uma oportunidade de obter vantagens com a situação, e para isso resolvem implantar no país um órgão denominado Comissão das Vítimas da Bomba Atômica (Atomic Bomb Casualty

Comission – ABCC), criado especialmente por cientistas que buscam armazenar cadáveres das vítimas da bomba para realizar estudos e, desta forma, conseguirem entender melhor os efeitos gradativos da radiação no corpo humano e desenvolverem futuros meios de prevenção de danos em um hipotético ataque atômico contra os Estados Unidos. Os integrantes dessa associação são popularmente chamados de “abutres” pelos japoneses, considerando o fato de que em geral não estão dispostos a tentar curar as vítimas da radiação, e ao invés disso preferem esperar pela morte para que os corpos possam se tornar objetos de seu estudo.

Depois de algum tempo, Gen reencontra seus irmãos mais velhos Kouji e Akira, mas também enfrenta as mortes da irmãzinha e da mãe, o que lhe traz muita dor, pois é capaz de perceber que se não fosse pela bomba atômica, pelos efeitos da radiação e pela situação de pobreza em que se encontram, isso não estaria acontecendo.

Durante este período, Gen conhece um professor que, assim como ele, nunca acreditou no “poder divino” do imperador japonês. Este homem lhe ensina muito sobre política e ganha-lhe o respeito rapidamente, mas logo acaba sendo uma das vítimas da censura, que o obrigam a deixar a escola em que lecionava. Porém isso não faz com que Gen e seus amigos deixem de ser leais ao professor, frequentando suas aulas mesmo fora da escola.

Posteriormente, os Estados Unidos finalmente deixam o país e o governo japonês resolve reconstruir a paisagem urbana de Hiroshima, fazendo com que ela se torne uma cidade bela e que seja a nova “Cidade da Paz”. Para isso, entretanto, muitas das antigas casas precisam ser retiradas do caminho, assim como ocorre com a casa de Gen e seus irmãos.

Desta forma, os irmãos resolvem se separar e seguir vidas diferentes. Kouji resolve se casar, enquanto Akira se muda para Osaka. Gen permanece em Hiroshima, morando com um grupo de amigos órfãos, aprendendo a ser um desenhista e trabalhando com isso. Graças a este trabalho, Gen também conhece uma garota por quem se apaixona. Entretanto o amor dos dois adolescentes não dura mais do que poucos dias, já que a garota era também uma das vítimas da radiação e logo acaba falecendo por leucemia.

Paralelamente a isso, Ryuta consegue sair da prisão na qual estava, voltando a morar com Gen e os órfãos e se dedicando à venda de roupas que eles

passam a produzir. Neste cenário, Ryuta se torna um grande fã do Hiroshima Carp, time de beisebol que surge na cidade com o objetivo específico de servir como lazer da população e fazer com que estes encontrassem no esporte um alívio para todas as dificuldades que o período pós-guerra trouxe à cidade.

Entretanto, os amigos de Gen logo resolvem deixar Hiroshima e seguir rumo à Tóquio, onde poderiam encontrar mais espaço para o seu novo comércio. Assim como eles, Gen decide fazer o mesmo, acreditando que Tóquio será um lugar em que poderá reconstruir sua vida e aprender a ser um desenhista cada vez melhor, para desta forma honrar o nome de seu pai e repassar as ideias pacifistas por meio de desenhos. O mangá se encerra com o protagonista, agora um adolescente, se mudando de sua cidade natal com otimismo e esperança.

Art Spiegelman (2011), autor de *Maus*, uma das mais populares HQs a respeito do holocausto, conheceu a narrativa de “Gen Pés Descalços” (1973) na década de 1970. O autor afirma ter vivenciado um pouco da vida de Gen por meio desta leitura, mesmo diante de todas as diferenças culturais que existem entre si e o protagonista da história de Nakazawa.

Mesmo como um desenhista, Spiegelman (2011) nunca acreditou que pudesse ser capaz de compreender todos aspectos dos quadrinhos orientais. Por isso acredita que a popularização de “Gen Pés Descalços” (1973) pode se tornar um meio de estabelecer maiores trocas de conhecimento entre países ocidentais e orientais. Além disso, Spiegelman (2011) também observa um sentido simbólico atrelado às imagens do mangá.

O simbolismo evidente é característico nos quadrinhos japoneses. Para Nakazawa, isso toma a forma de um sol que reaparece sem piedade, brilhando impecavelmente ao longo das páginas. (SPIEGELMAN, 2011, p. 1).

Por seu apelo pacifista, a obra também conquistou o respeito de Spiegelman (2011) que, apesar de expressar críticas em relação à parte estética do desenho, aceita que este tipo de trabalho exija um traço menos elaborado. Diante do posicionamento político de Nakazawa ao culpar o imperador japonês pelo ataque aéreo, Spiegelman (2011) considera que o mangaká pode ter feito com que narrativa se tornasse agradável “demais” aos leitores ocidentais, mas ao mesmo tempo é capaz de ver este aspecto como a representação da empatia que o mangaká busca

tanto promover em seu trabalho.

A partir disso, para verificar a utilização dos símbolos no mangá “Gen Pés Descalços” (1973) é importante compreender elementos mais profundos da obra. Para isso, foi realizada uma investigação dos arquétipos e símbolos empregados para atribuir um sentido mítico a esta narrativa que, pelas suas características históricas, já se mostra tão poderosa.

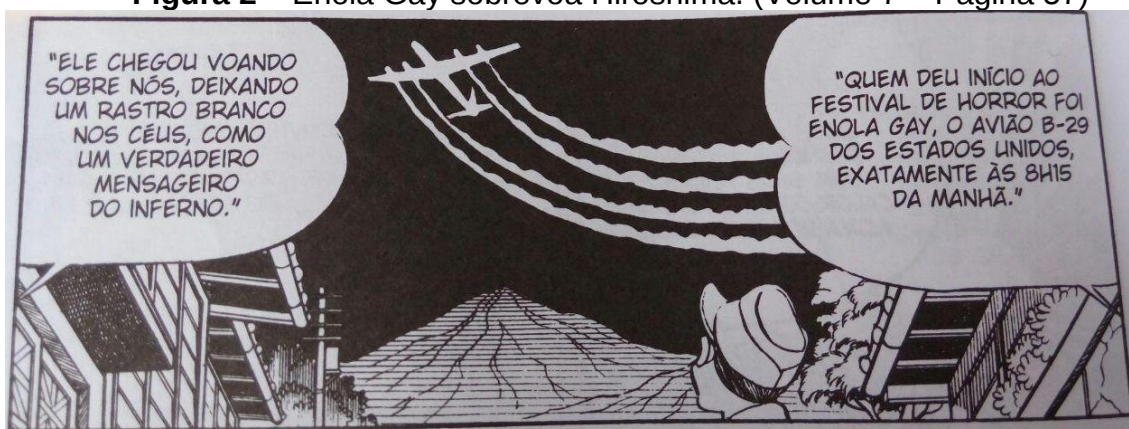
3.1 Sombra: a representação do inimigo

Um símbolo que mostra grande presença em “Gen Pés Descalços” (1973) é a sombra. No campo das representações ideológicas, este elemento é inserido de diferentes maneiras, mas sempre com o mesmo objetivo: ilustrar a forma como os inimigos podem ser representados ou projetados. Neste contexto, é possível observar os aspectos apontados por Adams (2008) e Gonçalves (2011) sobre o mangá servir como instrumento de propaganda ideológica.

A sombra é, de um lado, o que se opõe à luz; é, de outro lado, a própria imagem das coisas fugidias, irreais e mutantes. A sombra é o aspecto yin oposto ao aspecto yang. Pode ser – a etimologia tende a confirmar isto – que a dupla determinação fundamental do pensamento chinês tenha sido primitivamente representada pela vertente sombria do vale oposta à vertente ensolarada. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2017, p. 842).

Em “Gen Pés Descalços” (1973), esta característica de oposição à vertente ensolarada pode ser verificada no momento do ataque atômico. Apesar da explosão ter ocorrido pela manhã, a cena é ilustrada no mangá com o céu encoberto pela cor preta, que estaria mais associada à vertente sombria. A imagem abaixo representa um relato de um dos amigos de Gen sobre o momento do ataque atômico.

Figura 2 – Enola Gay sobrevoa Hiroshima. (Volume 7 – Página 57)



Na figura, o avião responsável pelo lançamento da “Little Boy” sobrevoa a cidade de Hiroshima, representado pela cor branca, apesar de sua atmosfera ser composta pelo negro do céu. Um rapaz observa a aeronave durante o momento enquanto a narrativa dos balões informa o leitor sobre a chegada do avião, comparando-o a um mensageiro do inferno.

Neste sentido, é visível como a sombra enfatizada no céu foi utilizada para ilustrar a característica de mutação, apresentando um ambiente que estava prestes a se transformar, de acordo com a narração do balão, em um verdadeiro inferno. Desta maneira, fazer uso da vertente sombria, oposta ao céu claro matinal, confere à imagem uma ideia de transmutação do espaço físico.

Como ressaltam os junguianos Connie Zweig e Jeremiah Abrams (2007), o conjunto de comportamentos negativos que o ser humano se esforça em esconder da sociedade pode ser chamado de “sombra pessoal”. Esta sombra surge naturalmente em todas as crianças. Os comportamentos considerados vergonhosos, pecaminosos e mesquinhos tendem a ser rejeitados pelo ego e, a partir disso, passam a compor a sombra do indivíduo. Entretanto, por meio da perspectiva de Liliane Frey-Rohn, os autores esclarecem que a sombra não é apenas feita de características negativas, mas de tudo o que foi rejeitado pelo consciente.

De acordo com a analista junguiana Liliane Frey-Rohn, esse escuro tesouro inclui a nossa porção infantil, nossos apegos emocionais e sintomas neuróticos bem como nossos talentos e dons não desenvolvidos. (ZWEIG e ABRAMS, 2007, p. 16).

Esta rejeição do consciente diante daquilo que desperta aversão também é representado pela proposta da sombra no mangá. É possível observar isso na cena

em que o irmão mais velho de Gen chora diante das injustiças que observa nos japoneses, que não se importam em perder seus próprios filhos, desde que estes se tornem heróis de guerra.

Figura 3 – Kouji vê as injustiças da guerra. (Volume 1 – Página 227)



A imagem ilustra o rosto de Kouji em foco, no qual é possível identificar uma expressão de tristeza e decepção, juntamente com as lágrimas. O cenário é todo preto, sem possibilitar qualquer identificação do que há no ambiente, o qual o leitor apenas conhece pelo quadrinho anterior. Os balões de Kouji demonstram angústia e incerteza com o futuro, além de denominarem o período como “era das trevas”.

A denominação é bastante significativa para o arquétipo da sombra que domina todo o cenário do personagem e estabelece uma ligação com ele. É possível declarar que a utilização da cor preta para compor grande parte da imagem do quadrinho, não por acaso, também está associada à sombra como arquétipo daquilo que o personagem e o mangaká rejeitam – ou seja, o próprio imaginário bélico do império japonês durante o período da Segunda Guerra Mundial.

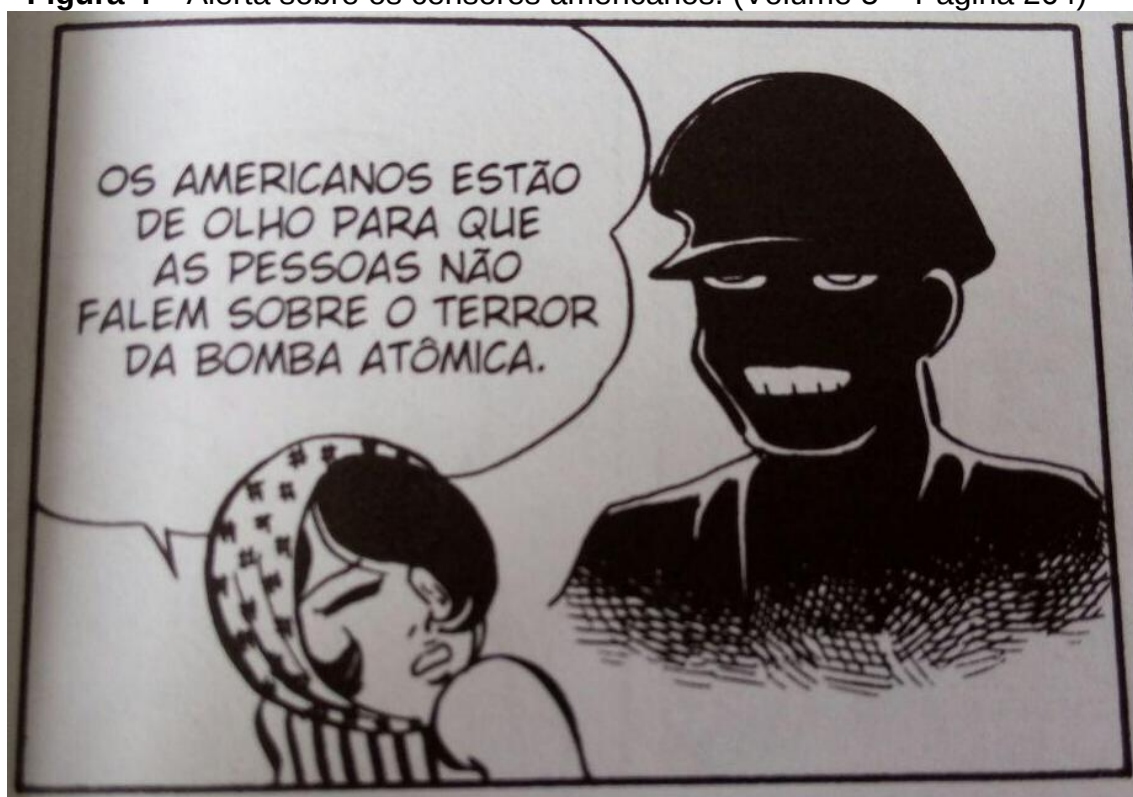
Apesar de constantemente oculta pelo inconsciente, a sombra se manifesta em atitudes cotidianas. Comportamentos que despertam reações intensas de aversão ou admiração geralmente refletem o que a sombra esconde. Ao projetar, em outras pessoas, as características que despertam sentimentos tão intensos, o ego não percebe que o mal integra a sua própria interioridade.

Entretanto, o maior impacto na sociedade está na manifestação da sombra coletiva. Esta ocupa todas as mídias e grupos, difundindo preconceitos e promovendo a desumanização daquilo que se opõe aos padrões sociais aceitos em uma comunidade: ou seja, os “outros”.

Simultaneamente repelidos e atraídos pela violência e pelo caos do nosso mundo, transformamos na nossa mente *esses outros* em receptáculos do mal, em inimigos da civilização. (ZWEIG e ABRAMS, 2007, p. 19).

No mangá, esta caracterização dos inimigos por meio da sombra é evidente. Uma das cenas nas quais isso ocorre é quando Katsuko, uma das amigas de Gen, explica a ele e a seus amigos sobre o cuidado que devem ter com os americanos que permaneceram instalados no Japão após o ataque atômico, pois estes estão trabalhando para censurar o assunto da explosão entre os japoneses.

Figura 4 – Alerta sobre os censores americanos. (Volume 5 – Página 264)



Apesar do rosto parcialmente oculto pelo cabelo, a garota demonstra uma expressão de preocupação ao se referir aos censores americanos. O olhar dela está voltado na direção de uma figura de aspecto masculino encoberta por sombras e que usa trajes militares. A figura de aspecto intimidante e maior do que a garota sorri de forma ameaçadora.

Por meio desta figura é possível visualizar a forma como a imagem do inimigo foi construída no mangá. O ponto de vista de Katsuko, e provavelmente do próprio Nakazawa (1973) com relação aos censores americanos, é mostrado de forma a oferecer uma imagem condenatória ao leitor.

Porém, o fato de o ser humano sempre buscar aqueles a quem atribuir sua sombra não significa necessariamente que neste ato exista maldade. A ideia é que desenvolver um forte sentimento de aversão coletiva sobre alguém faz com que grupos de opinião semelhante se formem, e a partir destes grupos o indivíduo se sinta acolhido, como se encontrasse seu lugar.

Por ser considerada um elemento de origem arquetípica, Jerome S. Bernstein (2007) afirma que a sombra pode ser expandida ou diminuída, mas não desaparecerá. Além disso, ignorar a existência dela não é uma atitude sensata, pois a sombra pode voltar a surgir sob um novo aspecto, ou ser projetada sob um alvo diferente que atinja a autoimagem daquele que a detém.

É importante reconhecer que, no nível psicológico, a projeção da sombra tem mais a ver com a autoimagem doméstica do que com a natureza do inimigo percebido, embora possa haver muitas verdades no conteúdo da projeção. (BERNSTEIN, 2007, p. 237)

De fato, a sombra assume diversos aspectos em “Gen Pés Descalços” (1973). Além de utilizada na representação dos censores americanos, também foi usada na ilustração dos agentes da Atomic Bomb Casualty Commission (ABCC) de modo até um pouco mais significativo. Nesta passagem, um homem explica a Gen qual a importância dos sobreviventes do ataque atômico para os integrantes da comissão.

Figura 5 – Os integrantes da ABCC. (Volume 5 – Página 216)



Nesta imagem, um grupo de sobreviventes do ataque atômico, após manifestar sintomas decorrentes da exposição à radiação, aguarda por atendimento médico na fila do hospital. Atrás deles encontra-se uma enorme figura de aspecto sombrio, cuja mão aberta se estende sobre suas cabeças, como na intenção de

dominá-los. A figura apresenta um sorriso cruel e salivante e parece emanar sua própria atmosfera obscura em torno dos pacientes.

Por meio do balão explicativo é possível identificar a figura como um dos integrantes da ABCC. Portanto, é visível como sua estatura, e principalmente sua fisionomia imersa em sombra, o diferencia dos demais indivíduos japoneses – e de aspecto inofensivo – da imagem. Ao levar em conta o posicionamento negativo de Nakazawa (2008) quanto aos membros da comissão, torna-se evidente a sua opção pela representação daqueles que considerava inimigos como seres sombrios e ameaçadores.

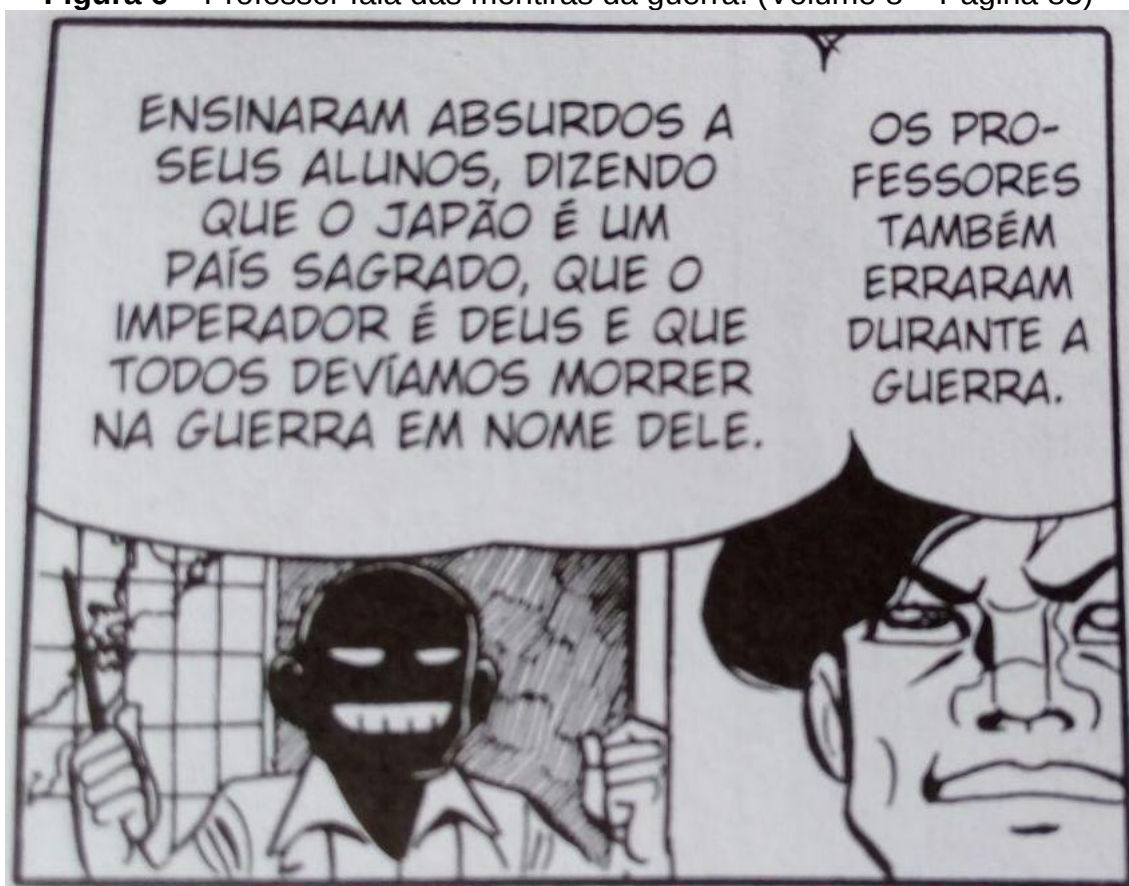
Portanto, as questões da sombra também demonstram influência em tensões bélicas entre países. E mesmo que a possibilidade de acordo exista entre as nações em conflito, se as projeções da sombra não são reavaliadas, o risco de uma guerra permanece presente. Desta forma, só é possível um verdadeiro compromisso político de paz quando ambos os lados estão dispostos a enfrentarem a própria sombra.

Do ponto de vista psicológico, não importa quem está certo e quem está errado. Na maioria dos casos, ambos estão certos e ambos estão errados. As projeções da sombra produzem profundas distorções na realidade percebida e, assim, aumentam as tensões bélicas entre os antagonistas. (BERNSTEIN, 2007, p. 239)

Ao escolher a propagação de uma ideologia pacifista, Nakazawa (1973) também demonstra se preocupar com a representação da própria sombra no mangá. O mangaká faz isso durante a construção de Gen, um personagem que não se parece com o típico herói sem defeitos, e que muitas vezes demonstra sua raiva e violência diante das situações que vivencia.

Porém, certamente a forma gráfica encontrada por Nakazawa (1973) para representar a sombra coletiva que dominava a maior parte de seu próprio povo foi por meio da figura de um professor japonês. No contexto desta imagem, um professor amigo de Gen conta ao garoto sobre como a maioria dos colegas do período anterior à bomba atômica costumava ensinar mentiras aos alunos para que estes se sentissem encorajados pela guerra.

Figura 6 – Professor fala das mentiras da guerra. (Volume 8 – Página 85)



A imagem apresenta o rosto do professor de Gen em foco, à direita, com uma expressão que demonstra aborrecimento ao se lembrar das mentiras contadas pelos professores que, em reverência à vontade do imperador, aprovavam a guerra. Ao fundo, uma figura é apresentada como um professor diante de um mapa, com uma varinha na mão, numa postura típica de quem se posiciona em aula. Entretanto, a figura apresenta um sorriso amedrontador, além de sua fisionomia estar quase completamente oculta por uma sombra negra.

A partir desta imagem, verifica-se o posicionamento de Nakazawa (1973), que não se limitava apenas em caracterizar o mal como um elemento exclusivo dos americanos, mas sim como uma característica da sombra coletiva que a população japonesa, por sua vez, também projetava sobre os americanos. O que define um personagem sombrio no mangá, portanto, não é apenas a sua nacionalidade, mas sobretudo o seu posicionamento diante da guerra.

Deste modo, através do jogo de sombras, torna-se visível a questão ideológica demonstrada pelo mangaká, que não esperava demonizar os americanos especificamente, mas ilustrar como a guerra e todos aqueles que a favoreciam eram

destrutivos ao Japão.

3.2 Fogo: a destruição fundamental

Apesar das muitas aparições da sombra, o símbolo arquetípico expresso com maior frequência em “Gen Pés Descalços” (1973) é certamente o fogo. Não apenas por sua relação óbvia com a explosão atômica, o fogo é utilizado em diversos contextos que demonstram sua relevância na narrativa.

Um dos principais significados do fogo é a sua associação com a ideia de destruição. Ainda que, como veremos adiante, essa ideia tenha as suas ambiguidades, no contexto da obra, a maioria das representações possuem conotação negativa: aqueles que costumam ter o controle do fogo são comumente relacionados com figuras demoníacas. Entretanto, a imagem do fogo é identificada tanto com a atmosfera celeste quanto com o contexto diabólico.

A queda de nível é representada por Lúcifer, portador da luz celeste, no momento em que é precipitado nas chamas do inferno: fogo que queima sem consumir, embora exclua para sempre a possibilidade de regeneração. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2017, p. 441).

É isso o que pode ser observado no trecho em que Gen relembra a experiência da explosão da bomba atômica. O garoto se lembra da força do fogo, do calor e da forma como a radiação se espalhou pelos corpos das vítimas, transformando-as em seres desfigurados, com aparência verdadeiramente fantasmagórica.

Figura 7 – Gen se lembra do momento da explosão. (Volume 6 – Página 62)



Na imagem pode ser vista a preocupação do protagonista diante da lembrança que passou a assombrá-lo, mesmo depois de anos. Com traços físicos completamente danificados, observamos que estas foram as vítimas do fogo arquetípico do inferno, aquele que “queima sem consumir, embora exclua para sempre a possibilidade de regeneração”.

Bachelard (1999) explica que o fogo traz consigo uma carga de significados primitivos, o que faz com que a sua definição seja oferecida com base em um apanhado de intuições pessoais e vagas, mesmo quando o tema é abordado por cientistas. Por esta razão, é necessário observar este elemento sob a perspectiva de uma psicanálise das convicções subjetivas que rodeiam os fenômenos do fogo.

Dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno. É doce e tortura. Cozinha e apocalipse. (BACHELARD, 1999, p. 11).

Neste sentido, ao lado das imagens da agressão, também é possível encontrar cenas em que o fogo é inserido como um elemento de duplo significado.

Um destes momentos é quando Gen, após ter conseguido realizar o parto da própria irmã, no mesmo dia da explosão atômica, quer fazer com que a criança veja o cenário que a guerra causou na cidade em que moravam.

Figura 8 – Gen mostra a destruição de Hiroshima. (Volume 2 – Página 22)



Nesta imagem, Gen segura a irmã recém-nascida nos braços, levantando-a em direção ao fogo. A criança chora enquanto as labaredas se mantêm mais altas do que ambos, como uma parede intransponível. Diante desta cena, o fogo pode representar o mal que destrói a cidade e assusta a criança, ao mesmo tempo em que pode também ilustrar o triunfo da vida contra a morte ao ser disposto em cena juntamente com uma criança que acaba de nascer e é celebrada apesar de todas as adversidades enfrentadas.

A figura da criança atrelada à imagem do fogo também recupera uma relação simbólica poderosa, pois se a primeira remete à ideia de continuidade, de futuro e de imortalidade; o contraste com aquele símbolo de grande força destrutiva carrega uma promessa corajosa de esperança.

Símbolo da simplicidade natural e da inocência; neste sentido, é mencionado, por exemplo, nos Evangelhos ("Se não vos tornardes como as criancinhas..."); simboliza também o começo e a plenitude de possibilidades. (LEXIKON, 1990, p. 68).

A percepção do fogo evoca devaneios que induzem ao desejo de mudança dramática e arrebatadora. Porém, esta mudança, que às vezes é representada por um ato de destruição, é também um tipo de renovação. A capacidade do fogo de consumir o que se apresenta em seu caminho não desperta apenas o horror do observador diante do mórbido, mas também o fascínio, o desejo de integrar este ser que exhibe tanto poder.

Se o fogo, fenômeno em verdade bastante excepcional e raro, foi considerado um elemento constituinte do universo, não será porque é o elemento do pensamento, o elemento de predileção para o devaneio? (BACHELARD, 1999, p. 29).

Para demonstrar como este aspecto do devaneio se fez visível no mangá é preciso considerar que, apesar da simplicidade no estilo do traço de Nakazawa (1973), há momentos em que o mangaká demonstra um grande cuidado estético na representação visual de todos os aspectos da explosão atômica. Para isso, ele faz uso de algumas cenas que ocupam página dupla no mangá, possibilitando melhor visualização do cenário que compõe a história.

Figura 9 – Cenário de Hiroshima após a explosão. (Volume 7 – Página 64)



Na ilustração é possível identificar as vítimas da explosão atômica em meio a uma cidade completamente destruída. Há um cavalo morto no meio da rua, casas e postes foram derrubados e as vítimas da bomba caminham usando trapos e arrastando pedaços da própria pele derretida enquanto o fogo gigantesco crepita ao fim do caminho.

A partir da ideia de que os quadrinhos apresentam muito do estilo visual da narrativa cinematográfica (CIRNE, 1972), a forma de ilustrar o mesmo fato pode variar de acordo com as preferências de ângulo e perspectiva do desenhista, assim como é feito em filmes. E desta forma, cada escolha de perspectiva já se apresenta como uma definição do tipo de olhar que o processo criativo busca atingir.

Sabendo-se que a prática significativa de uma estória em quadrinhos se funda sobre a narratividade e que se expressa semiologicamente através de imagens, poderemos relacioná-la com a linguagem cinematográfica para – a partir das semelhanças e diferenças entre os dois sistemas – melhor compreendermos o próprio estatuto criativo da narração. (CIRNE, 1972, p. 17).

Neste caso, é possível interpretar que o foco de atenção nesta imagem, como é feito na maioria dos exemplos da linguagem cinematográfica, está no centro da figura. E o centro, neste caso, é a rua que conduz o olhar do leitor até a imagem do fogo. A partir das duas linhas paralelas que delimitam o espaço da rua, Nakazawa (1973) conduz o olhar do leitor ao que ele busca destacar.

Este destaque está no caminho que o olhar percorre pela imagem, se deparando com toda a destruição provocada pela bomba até chegar ao ponto final desta trajetória: o incêndio. O fogo destacado aqui, pela própria disposição dos elementos imagéticos, é apresentado como um símbolo de força e poder. Portanto a técnica utilizada e a dimensão escolhida para esta figura na obra demonstram a intensidade do elemento fogo, que não apresenta apenas um aspecto de horror, mas também de fascínio, pois é a ele que os olhares são direcionados. Sendo assim, o devaneio representado na imagem se estende pelo caminho guiado pela rua, que transita entre a ideia da destruição e a de força e poder.

A associação do fogo com o fim do mundo, com o inferno ou com figuras demoníacas é recorrente nas mitologias. Entretanto, o fogo também pode ser relacionado à imagens de pureza e limpeza:

Uma das razões mais importantes da valorização do fogo nesse sentido é, talvez, a desodorização. Essa, em todo caso, é uma das provas mais diretas da purificação. O odor é uma qualidade primitiva, imperiosa, que se impõe pela presença mais hipócrita ou mais importuna. (BACHELARD, 1999, p. 150).

Apesar de as mitologias frequentemente contemplarem essa possibilidade purificadora do fogo, não é isso que ocorre na maior parte do mangá. Nos principais trechos da narrativa, o fogo na cidade de Hiroshima é representado como um elemento mais destrutivo do que purificador. São raras as imagens que se diferem desta perspectiva.

Figura 10 – Incineração de cadáveres. (Volume 3 – Página 121)



Nesta figura, que representa os dias que sucederam a explosão, os oficiais se juntam para recolher os corpos dos cadáveres da bomba atômica e incinerá-los. Se o fogo da explosão atômica não contempla a função purificadora, aquele utilizado pelos japoneses para incinerar os cadáveres das vítimas do ataque carrega esta propriedade.

Para Bachelard (1999), um dos aspectos que também deve ser levado em consideração sobre o fogo é a ideia de que este, assim como um ser vivo, “se alimenta” do que surge em seu caminho.

Não é difícil acumular textos onde o alimento do fogo conserva seu sentido forte. Um autor do século XVI lembra que “os egípcios o consideravam um animal arrebatador e insaciável; que devorava tudo o que nasce e cresce; e, finalmente, a si mesmo, após estar bem nutrido e farto, quando não há mais do que se alimentar; porque tendo calor e movimento, o fogo não pode passar sem alimento e ar para respirar”. (BACHELARD, 1999, p. 97).

Esta dimensão arquetípica do fogo interpretado como um ser vivo também está presente em “Gen Pés Descalços” (1973). Um das cenas em que isso ocorre é quando um velho senhor, que se tornou amigo de Gen, resolve narrar sua experiência com a explosão atômica em um livro de memórias. Em sua narrativa, o homem menciona o fogo e relata seu momento de pânico.

Figura 11 – Trecho do livro de memórias. (Volume 7 – Página 70)

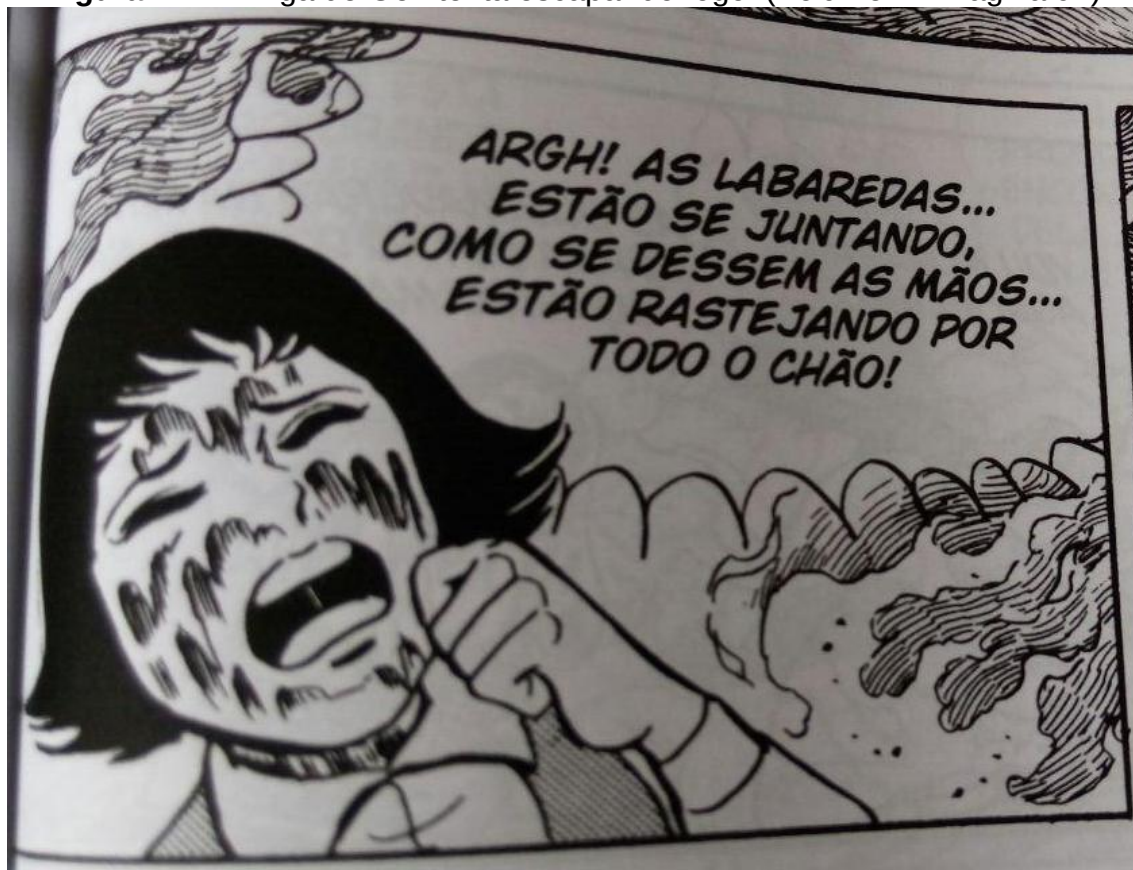


Na imagem, é possível identificar uma imensa montanha de fogo que se levanta sobre a cidade de Hiroshima, enquanto seus moradores correm em meio ao cenário de destruição. No centro da imagem, um homem observa a enorme coluna de fogo, aparentando choque com aquilo que se apresenta diante de seus olhos. O balão de fala informa que Hiroshima era consumida pelo fogo.

Por meio da expressão “consumida”, o mangaká conseguiu representar em linguagem textual o que já se pode observar implicitamente pela linguagem imagética. A imagem do fogo, neste caso, é amedrontadora, atuando como uma forma de atrelar ao imaginário a ideia de um ser que se alimenta ferozmente daquilo que encontra diante de si.

Este aspecto do fogo também é ressaltado em mais uma cena de grande impacto no mangá. Enquanto tenta escapar do incêndio originado pela explosão atômica, uma das amigas de Gen se vê cercada pelo fogo que domina a cidade. A garota tenta pedir ajuda em meio à multidão, mas o fogo que a cerca a deixa apavorada.

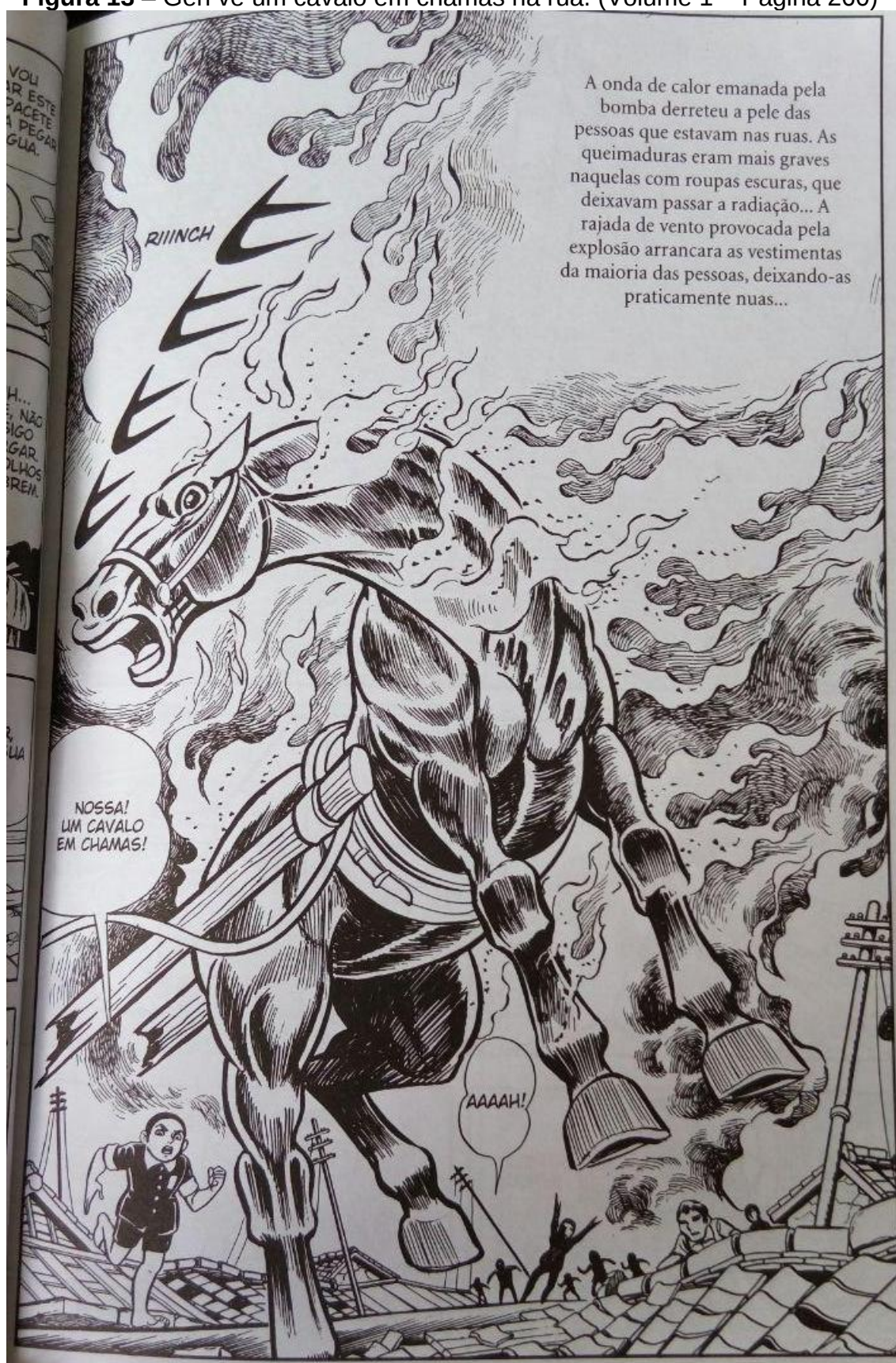
Figura 12 – Amiga de Gen tenta escapar do fogo. (Volume 2 – Página 94)



A imagem exhibe a garota aparentando desespero, com o rosto já desfigurado pela explosão atômica, tentando escapar do fogo que se aproxima e a cerca. O balão de fala exhibe sua exclamação sobre as labaredas darem as mãos e rastejarem pelo chão. Está claro nesta cena a manifestação do imaginário sagrado criado diante do fogo e a sua capacidade de se apresentar como um ser vivo.

Ainda associado à imagem do fogo e da destruição, outro símbolo bastante utilizado no mangá é o do cavalo. Em sua entrevista, Nakazawa (2008) conta que uma das cenas das quais mais se lembra sobre o dia da explosão atômica em Hiroshima foi quando viu cavalos correndo em chamas pelas ruas da cidade destruída. Por esta razão, também fez com que eles estivessem presentes na história de Gen.

Figura 13 – Gen vê um cavalo em chamas na rua. (Volume 1 – Página 260)



Nesta figura, que remete ao dia do ataque atômico, Gen vê um cavalo em

chamas correndo pelas ruas e se sente chocado diante da cena. Grande parte da imagem é dominada pelo fogo, e ao fundo podemos observar as pessoas fugindo do incêndio que aumenta. Ao lado da natural comoção fundada na memória pessoal do autor, é possível interpretar a reação de choque do protagonista diante de tal cena, assim como a força que a imagem transmite ao leitor, quando se analisa o símbolo do cavalo por uma perspectiva simbólica.

O cavalo carrega diversas simbologias arquetípicas. Duas dessas perspectivas costumam relacionar o cavalo precisamente com o elemento fogo e com o elemento água. Porém, ao mesmo tempo em que o cavalo pode representar um aspecto luminoso em certas culturas, em outras apresenta uma imagem negativa. Uma dessas imagens parece bastante relevante à presente análise:

Associado ao Reino dos Mortos (por exemplo, na Ásia central e para muitos povos indo-europeus) aparece, portanto, também como guia de almas; por isso às vezes era enterrado junto com o defunto ou sacrificado na ocasião da morte de seu dono. (LEXIKON, 1990, p. 49).

A partir desta interpretação associada ao cenário de caos em que se encontrava a cidade de Hiroshima, tornam-se compreensíveis as razões da imagem causar tanto impacto no protagonista, assim como no próprio Nakazawa (2008). Não eram apenas animais em chamas, pois a simbologia do cavalo tem conotações arquetípicas desoladoras, sobretudo em um contexto repleto de morte e perplexidade. Essa imagem do cavalo em chamas, não por acaso, foi utilizada diversas vezes, inclusive com um contexto ainda mais representativo, como na figura abaixo.

Figura 14 – Cavalo consumido pelo fogo. (Volume 5 – Página 15)



Na imagem, um cavalo é consumido pelo fogo enquanto os habitantes de Hiroshima correm, desorientados, tentando escapar das chamas. O balão de fala é

um importante elemento de junção neste contexto. Apesar de a imagem conseguir expressar mais do que apenas servir como ilustração, o balão adiciona novas conotações a esta cena.

Portanto, ao considerar o cavalo, símbolo do guia das almas, consumido pelo fogo, que o devora como um predador, no contexto de uma cidade em brasas, a ideia popularmente difundida de um ambiente “infernai” se torna nítida. O próprio Gen constantemente compara a atmosfera de sua cidade com um verdadeiro inferno.

3.3 Crânio: a alma desencarnada

Em um cenário onde a morte é tão presente, a imagem do crânio é frequentemente empregada no mangá como forma de representação do horror da explosão atômica. Entretanto, o sentido desta imagem não pode ser atribuído unicamente a isso, pois sua interpretação permite outros significados.

O crânio é, com efeito, o cume do esqueleto, o qual constitui o que existe de imperecível no corpo, logo, uma alma. As pessoas se apropriam, assim, da sua energia vital. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2017, p. 298).

A perspectiva de observar o crânio e atribuir-lhe o sentido de alma é visível diversas vezes no mangá. Em uma das cenas que representa as consequências da explosão, Gen encontra os crânios do pai, da irmã mais velha e do irmão mais novo soterrados sob a pilha de escombros onde foram queimados no dia do ataque atômico.

Figura 15 – Gen encontra os crânios da família. (Volume 2 – Página 209)



Na imagem, o protagonista observa os crânios com uma expressão de angústia. Seu rosto está molhado por lágrimas e suor. Ele está cansado após ter cavado muito até encontrar os ossos. Acima da figura dos crânios surgem as imagens do pai, da irmã e do irmão de Gen, evocadas pela lembrança do protagonista, que também se lembra das palavras que os familiares costumavam lhe dizer quando ainda estavam vivos.

Apesar de a mãe ter se mostrado receosa sobre a ideia do filho ir procurar os crânios, Gen insistiu nisso, pois não aceitava o fato de ter sua família soterrada. Sendo assim, o garoto se sente aliviado ao encontrar os ossos, atribuindo-lhes o sentido de alma, e encarando o fato como se tivesse conseguido salvar as suas memórias de permanecerem soterrados pela eternidade.

Outra situação em que vemos este simbolismo relacionado à imagem de crânios acontece com a mãe de Gen. Logo após o garoto levar os ossos para casa, a mulher passa a se dirigir a eles sempre, principalmente ao crânio do falecido marido. Em pensamento, pede conselhos a ele ou apenas faz desabaços sobre as coisas que acontecem na vida da família.

Figura 16 – Comunicação com o crânio. (Volume 3 – Página 101)



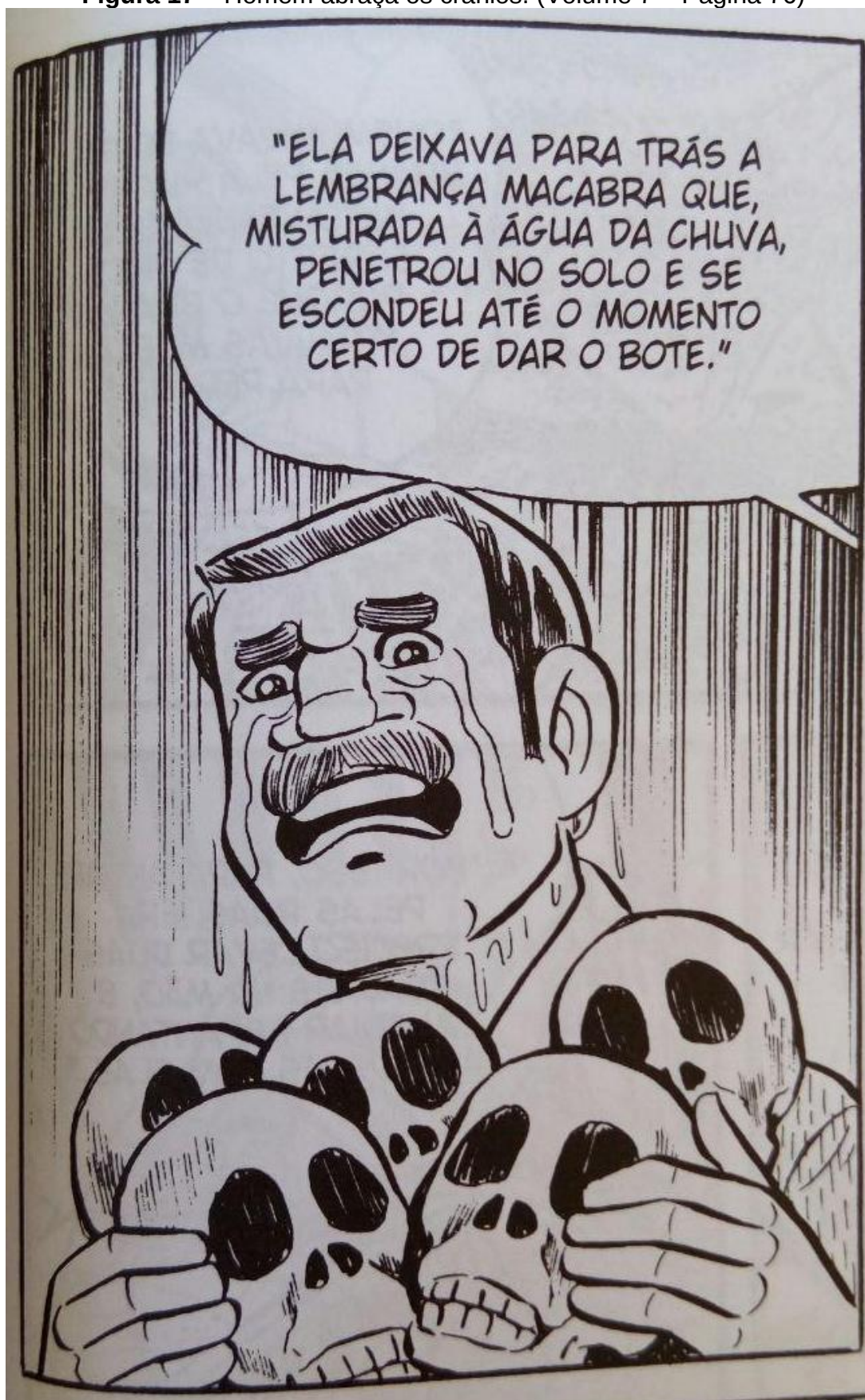
Na figura, a mãe de Gen aparece de costas, ajoelhada diante de uma espécie de altar sobre o qual foram colocados os crânios. Ela olha na direção deles mas, em pensamento, se dirige ao maior, questionando-lhe o motivo de ter morrido. Neste sentido, fica claro que a mãe de Gen não está buscando, literalmente, a comunicação com o crânio como elemento físico, um componente ósseo do corpo de alguém. O que ela espera é se comunicar com a alma do falecido marido, que poderia ser evocada pela figura do crânio. O fato de a esposa ter se preocupado em reservar um espaço de culto para os restos mortais da família também representa o respeito que dedicam a esta simbologia.

Posteriormente, ao se deparar com diversos problemas que surgem em consequência da explosão atômica, Gen conhece um homem que perdeu grande parte da família. Por estar em idade avançada, os poucos familiares que lhe sobraram não o queriam mais, pois ter um idoso para cuidar logo após a destruição de Hiroshima era trabalhoso demais.

Sendo assim, Gen decide ajudá-lo, levando-o para morar em uma casa

improvisada com seus amigos órfãos. O homem se sente agradecido e, para tentar ser útil, apesar de sua condição, resolve escrever um livro de memórias, nas quais conta sobre o sofrimento que vivenciou no dia da explosão e nos dias que se seguiram a isso. Uma das imagens que ilustra um trecho da narrativa deste livro de memórias é particularmente significativa:

Figura 17 – Homem abraça os crânios. (Volume 7 – Página 76)



Na imagem, o homem apresenta uma expressão de tristeza e desespero diante do cenário de morte que vivenciou nos dias seguintes ao ataque atômico. Lágrimas escorrem de seus olhos, ao mesmo tempo em que ele segura cinco crânios entre os braços, como se tentasse carregá-los. Os crânios são de membros de sua família. O balão de fala corresponde à narrativa do livro de memórias, do qual o trecho ilustrado se refere à radiação, responsável pela morte de alguns dos familiares do autor.

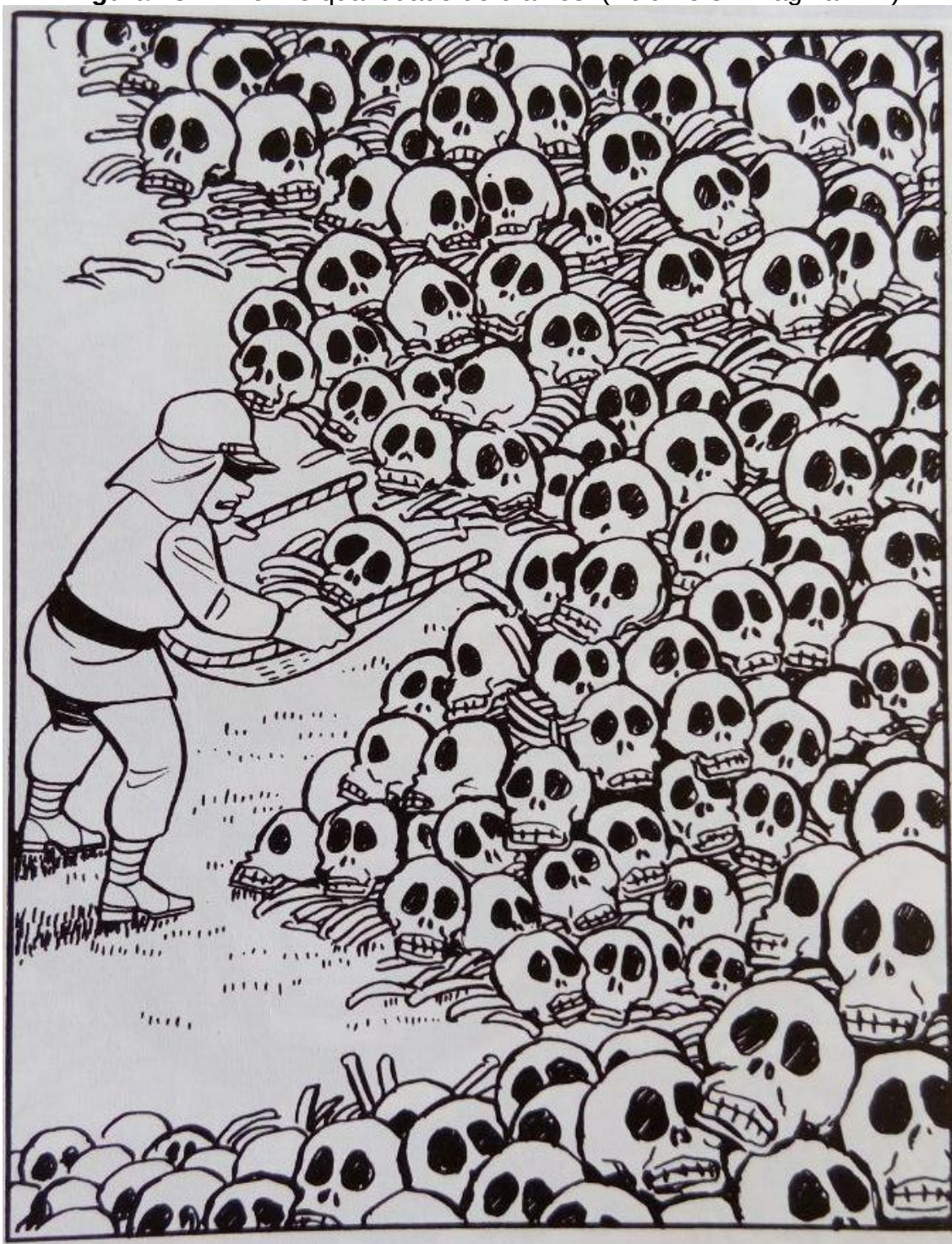
Novamente, não se deve interpretar a imagem dos crânios sem levar em consideração seu contexto simbólico. Ao abraçar as peças ósseas, o homem manifesta o desejo de abraçar os seres que anteriormente estavam vivos. Desta forma, ele abraça um objeto, mas a correlação simbólica que existe aqui também se refere a ideia de alma.

Apesar da maior parte do mangá apresentar o crânio diretamente ligado à simbologia da alma, é necessário lembrar que, nos momentos de maior concentração destes objetos em cena, seu significado se altera um pouco. Como lembra Jung (1964), é preciso que se considere os diversos sentidos que o símbolo arquetípico pode conter; portanto, vale a pena que se observe mais um aspecto para esta análise.

O símbolo da morte física, o crânio, corresponde à putrefação alquímica como a tumba corresponde à fornalha: o homem novo sai do cadinho onde o homem velho se extingue para transformar-se. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2017, p. 299).

Embora este significado ainda esteja um pouco atrelado à ideia de alma, estabelece maior relação com a morte. Todas as vezes que os crânios são ilustrados em grandes quantidades no mangá, este é o sentido que o símbolo adquire. Uma das cenas em que isso acontece de forma mais expressiva é quando Gen observa as autoridades recolhendo os esqueletos das vítimas que morreram durante a explosão.

Figura 18 – Enorme quantidade de crânios. (Volume 3 – Página 122)



Na figura, um homem veste uniforme, chapéu e botas, como um dos soldados japoneses. Ele carrega ossos em uma cesta, depositando-os em uma montanha de esqueletos, onde os crânios se mostram mais visíveis. Eles ocupam a maior parte do quadrinho e, pela forma como são sobrepostos, é possível imaginar que o monte de ossos é muito maior do que foi possível ilustrar.

A diferença de significado que o símbolo produz é perceptível nesta imagem. Se estivesse relacionado ao sentido de alma, o crânio poderia ser tocado pelas mãos do ser humano sem que isso representasse um problema. Entretanto, aqui os crânios não são tocados, pois o medo da contaminação pela radiação faz com que o soldado prefira pegá-los com a ajuda de uma cesta. Sendo assim, os crânios evocam a ideia de impureza, “putrefação”, que o torna um símbolo da morte.

3.4 Larvas e moscas: a decomposição da vida

Como relatado por Nakazawa (2008) em entrevista, algo que o marcou muito em Hiroshima durante alguns meses após a explosão atômica foram as larvas e as moscas atraídas pelos ferimentos expostos das pessoas e pelos cadáveres amontoados. As moscas se reproduziam com imensa facilidade. Graças ao impacto da experiência de Nakazawa, esses símbolos se fizeram muito presentes na história de Gen.

As primeiras a surgir são as larvas, apresentadas em grande quantidade no momento em que Gen, cansado de andar, resolve entrar em um ônibus abandonado para descansar. Porém, o garoto encontra o local cheio de cadáveres em estado de putrefação, e ao colocar a mão sobre a porta do veículo, se assusta ao perceber que o local está repleto de larvas. Na figura, a mão de Gen é mostrada coberta de larvas.

Figura 19 – Larvas sobem pela mão de Gen. (Volume 2 – Página 76)



A simbologia em torno de larvas, vermes e outras manifestações análogas é diversa, sendo apresentada por uma perspectiva mais otimista ou pessimista de acordo com o contexto no qual é inserida. No mangá, duas interpretações se mostram essenciais para a compreensão do modo como elas geraram tanto impacto no ponto de vista de Nakazawa (2008) e do próprio Gen. O primeiro sentido que pode ser extraído das larvas no mangá é de que, assim como o símbolo dos vermes, trata-se de um:

Símbolo da vida que renasce da podridão e da morte. Assim, numa obra chinesa, o gênero humano tem origem nos vermes do corpo do ser primitivo e, na Gylfaginning irlandesa, os vermes nascidos no cadáver do gigante Ymir, por ordem dos deuses, adquirem a razão e a aparência dos homens. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2017, p. 943).

Como símbolo de renascimento a partir da podridão, larvas e vermes apresentam uma perspectiva positiva, que está associada a própria esperança de vida nas piores circunstâncias. No mangá, devido à grande quantidade de radiação presente no ar, não havia mais expectativa para qualquer ser vivo durante algum tempo. Apesar disso, para o horror dos feridos, as larvas surgiam de forma exuberante, apesar do cenário hostil que se apresentava às demais espécies de vida.

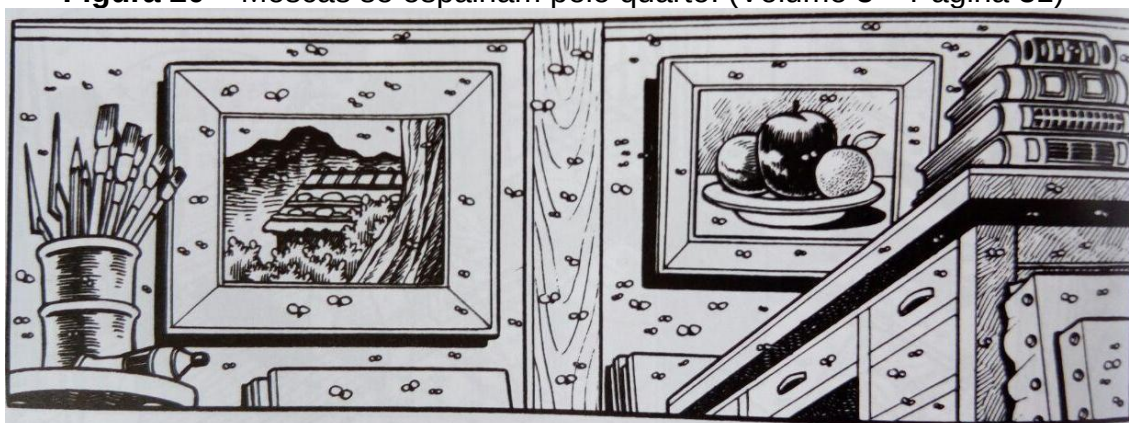
Entretanto, este símbolo evoca uma conotação prioritariamente negativa no mangá, sobretudo por meio do ponto de vista de Gen, que parece horrorizado ao ver tantas larvas devorando mortos e feridos. Por esta razão, assim como ocorre com o símbolo do verme, é necessário considerar também que:

Nos sonhos, entretanto, os vermes são interpretados como intrusos indesejáveis que nos vêm tirar ou roer um afeto muito caro, ou significam uma situação material desastrosa. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2017, p. 944).

Esta interpretação é certamente mais coerente com o drama do mangá do que a primeira, pois as larvas despertam repugnância nos personagens, fazendo com que até mesmo familiares se afastem uns dos outros por não suportarem encarar a realidade. Como vimos com Jung (1964), é relevante observar as diversas interpretações possíveis que o símbolo arquetípico pode levantar, por isso essa dualidade no sentido de verme é certamente proveitosa. Porém, é significativa a forma como a noção de verme associada à ideia de intruso se mostra mais forte.

Ao observar a maneira como o símbolo arquetípico da mosca é retratado no mangá, é preciso realizar o mesmo processo de análise. Um das cenas em que estes insetos são muito visíveis é quando Gen se oferece para trabalhar cuidando de um homem que se feriu durante a explosão atômica. O enfermo foi colocado em um quarto, praticamente abandonado pela família, que não aguentava mais se aproximar dele devido às larvas e moscas que eram atraídas por seus ferimentos.

Figura 20 – Moscas se espalham pelo quarto. (Volume 3 – Página 31)



A imagem mostra o aspecto do quarto do ferido, composto por livros, quadros e pincéis, revelando as aptidões artísticas que tinha antes de ser atingido pela bomba. Entretanto, o local está coberto de moscas atraídas pelos ferimentos do homem e pelo mau cheiro exalado dos curativos mal cuidados.

A mosca também é um símbolo que contém dois significados opostos, mas que se mostram ambos necessários para esta análise. A primeira interpretação, e a que mais se adequa à imagem acima, é realizada a partir da perspectiva do que a mosca representaria para o próprio grupo de insetos semelhantes.

Entre os bamilekes e os bamuns, ela é o símbolo da solidariedade... No meio dos pequenos insetos alados, é a união que faz a força. Uma mosca sozinha fica sem defesa. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2017, p. 623).

Entretanto, há uma segunda interpretação quando se observa o símbolo arquetípico da mosca utilizado em “Gen Pés Descalços” (1976). Esta observação pode ser feita por meio da imagem que representa o dia em que as larvas dos cadáveres da bomba atômica começaram a se transformar em moscas e atacar os moradores de Hiroshima.

Figura 21 – Moscas atacam Gen. (Volume 2 – Página 79)



A figura mostra o rosto do protagonista, com uma expressão de desespero, enquanto as moscas voam em volta dele, se juntando e o cobrindo totalmente quando o garoto tenta escapar. Por mais que ele ofereça resistência diante do ataque dos insetos, estes também não cedem facilmente.

Incomodando, zoando, mordendo sem parar, as moscas são seres insuportáveis. Elas se multiplicam sobre o apodrecimento e a decomposição, carregam os piores germes de doenças e desafiam qualquer proteção: elas simbolizam uma busca incessante. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2017, p. 623).

Este é o significado que mais se adequa ao contexto, pois o momento ilustra um conflito no qual os dois lados – Gen e as moscas – buscam sair vencedores. Além disso, em meio a um cenário onde a morte é presente, a busca incessante pela vida é algo em comum para ambos, inclusive porque a sobrevivência de uma espécie depende do perecimento da outra.

Portanto, a partir da análise dos símbolos da larva e da mosca e seus significados, que se unem de forma complementar, vemos que os insetos da obra representam os incômodos e adversidades que só podem ser superados após muita

determinação e, principalmente, com a ajuda de um trabalho em equipe.

3.5 Trigo: resiliência e redenção

O símbolo definidor da resiliência extraordinária do protagonista da obra de Nakazawa (1973) – com visibilidade até no título dos quatros primeiros volumes da edição nacional do mangá – é o trigo. No início da narrativa, Gen, seu pai e os irmãos cuidam de uma plantação de trigo que já está próxima do momento de colheita. Esta época é aguardada por todos da família, pois diante da situação de fome que enfrentam devido aos danos da guerra, o trigo servirá como alimento.

Por compor a primeira página do primeiro volume do mangá, a imagem abaixo foi apresentada colorida. A partir dela, o leitor é apresentado ao símbolo que será evocado durante todo o mangá, principalmente nas situações de dificuldade vivenciadas por Gen. Na ilustração, o protagonista e o irmão caçula observam tranquilamente o crescimento do trigo, enquanto o pai lhes diz que espera que eles cresçam como a planta.

Figura 22 – Gen com o pai e o irmão diante do trigo (Volume 1 – Página 5)



Portanto, não é apenas na alimentação que o trigo apresenta um aspecto importante para a família de Gen. O pai do protagonista usa o trigo como símbolo para indicar o que espera de seus filhos. Essa expectativa está em querer que as crianças sejam “firmes e fortes, mesmo se pisoteadas”. Portanto, neste contexto, o trigo é apresentado como um símbolo de resistência às adversidades.

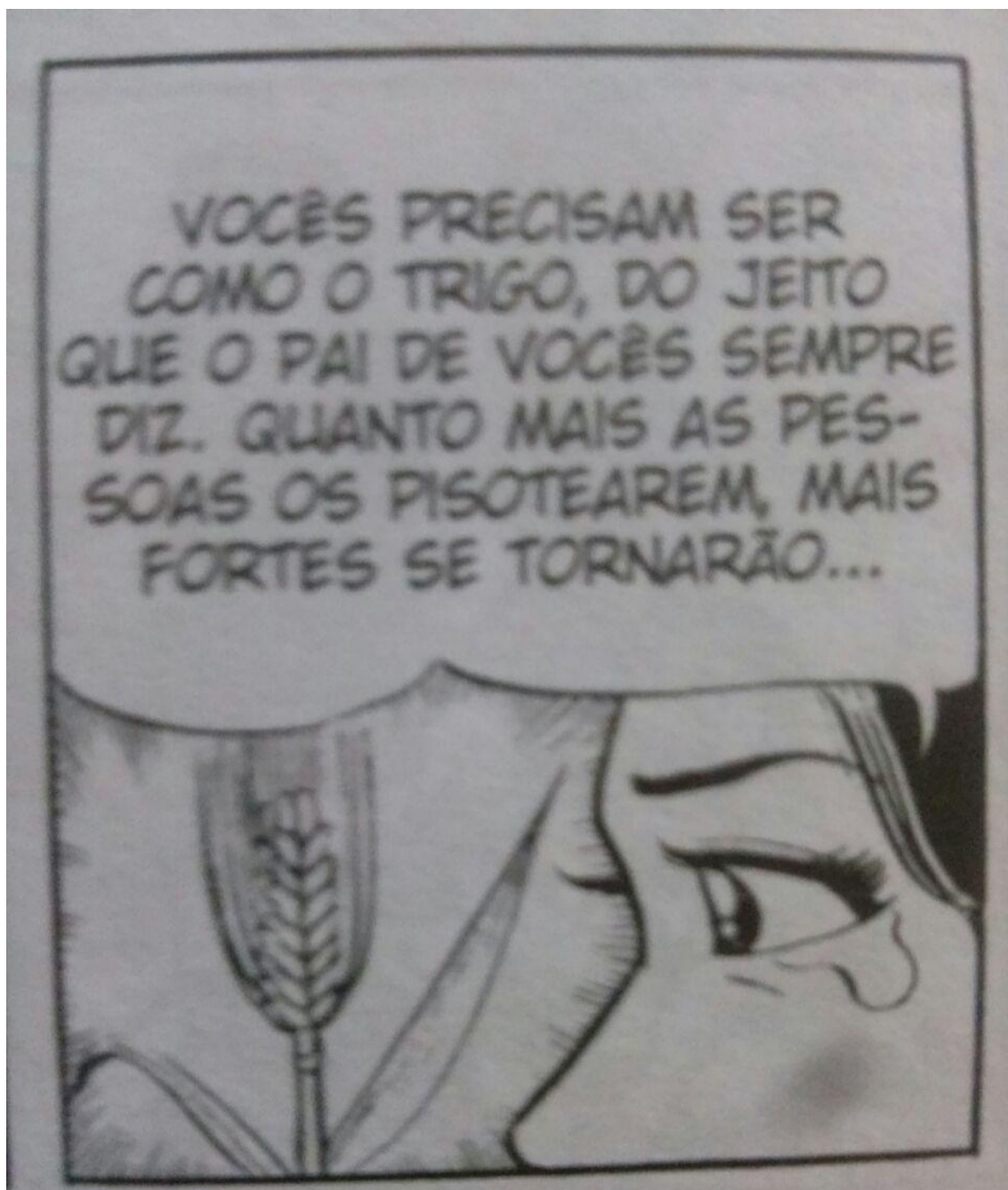
O trigo possui um rico imaginário sagrado que costuma classificá-lo como o alimento primordial em algumas mitologias. Portanto, a vida dos seres humanos dependeria de sua existência, assim como sua destruição poderia resultar em graves danos a uma sociedade.

Deméter doa a cevada e envia Triptólemo para difundir o trigo no mundo; Xochiquetzal traz o milho; o Ancestral-Ferreiro dos dogons rouba do céu todas as plantas cultivadas a fim de oferece-las aos homens, assim como Prometeu deu-lhes o fogo do céu etc. O trigo simboliza o dom da vida, que não pode ser senão um dom dos deuses, o alimento essencial e primordial. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2017, p. 906).

Por simbolizar o dom da vida, o trigo é constantemente ligado à ideia de

perenidade das estações, o retorno das colheitas, a noção de fecundidade e fartura de forma geral. No mangá, além de apresentar o sentido de alimento primordial e ser usado como um símbolo de resiliência, a imagem do trigo e as palavras do pai de Gen são repetidas de inúmeras formas. Na narrativa, mesmo quando o pai de Gen é preso, fazendo com que a família passe a ter maiores dificuldades, a mãe se mantém decidida a cuidar dos filhos, fazendo questão de lembrar a eles sobre a necessidade de serem “fortes como o trigo”. Estas palavras compõem a mitologia da família Nakaoka, se tornando um impulso para seguir em frente, mesmo diante dos obstáculos.

Figura 23 – A mãe de Gen incentiva os filhos (Volume 1 – Página 52)

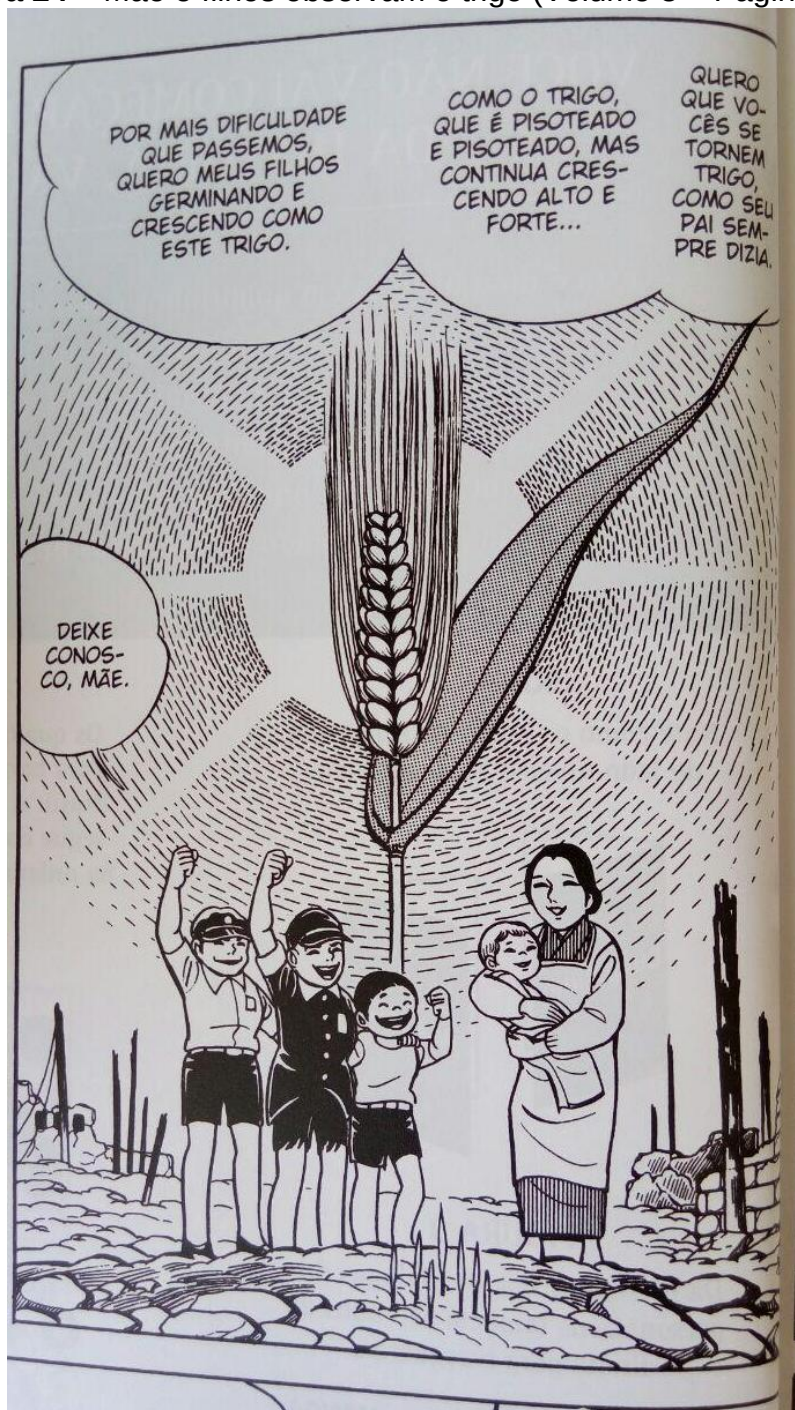


Na imagem é ilustrado o perfil do rosto da mãe de Gen em foco, com destaque para as lágrimas que escorrem dos olhos enquanto a mulher chora pela prisão do marido e as injustiças sofridas pela família. A imagem do trigo é representada de forma radiante perante os olhos da personagem, que se lembra da figura com esperança. A representação do trigo de forma brilhante ilustra a importância deste símbolo para a mãe de Gen e para a família de forma geral.

Outra forma de representar a importância deste símbolo foi na imagem que

mostra a mãe de Gen acompanhada dos três filhos mais novos e com a criança recém-nascida nos braços, enquanto observam o trigo que começa a crescer novamente após a explosão atômica. A mãe relembra aos filhos a simbologia sobre o crescimento do trigo, acrescentando novamente uma redundância no impacto deste mito para a narrativa.

Figura 24 – Mãe e filhos observam o trigo (Volume 3 – Página 265)



Esta ilustração, apesar de não apresentar todos os membros da família de Gen, reúne os principais que permaneceram vivos após a explosão atômica, além de Ryuta. Todos sorriem e observam os pequenos ramos de trigo que crescem do chão diante deles. Atrás dos personagens, a imagem simbólica de um enorme trigo resplandece diante do sol.

Para interpretar esta figura por meio da mitocrítica é necessário compreender que ela é composta por alguns símbolos arquetípicos além do trigo, um deles sendo a criança que está nos braços da mãe. Como vimos, a criança é um símbolo historicamente ligado às ideias de um novo começo e da esperança para enfrentar os desafios que podem surgir pelo caminho. Além disso, também é caracterizada como um símbolo de inocência e pureza.

Outro símbolo de grande significado representado na imagem é o sol que brilha por trás do trigo. Há diversas interpretações para o sol na mitologia, sendo que a maioria delas está ligada à ideia de divindade. Enquanto alguns povos lhe atribuíam características divinas, outros o veneravam por acreditar que se tratava de um deus.

Pode ser concebido como o filho do Deus supremo e irmão do arco-íris. É o olho do Deus supremo para os pigmeus semong, os fueguinos e os boximanes. Na Austrália é considerado filho do Criador e figura divina favorável ao homem. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2017, p. 836).

O trigo, a criança e o sol combinados em uma mesma imagem produzem, portanto, uma grande carga simbólica atrelada às ideias de resiliência e esperança, intensificada por uma “presença divina” que surge como forma de proteção aos Nakaoka. Este aspecto de otimismo se reflete no sorriso dos personagens.

Com o desenvolvimento da narrativa, a lição do pai, pedindo que o próprio Gen se tornasse “como o trigo”, parece se confirmar. Mesmo diante da agressividade presente no ambiente com o qual agora precisa lidar, Gen é corajoso e forte, sempre tentando ajudar a mãe a lidar com as condições precárias que vivenciam. O garoto é atingido de muitas formas, não apenas pela explosão, mas principalmente pela hostilidade crescente da sociedade durante este período conflituoso. Mas ainda assim não desiste de seguir em frente.

Ao fim do mangá, essa simbologia volta a ser evocada quando o protagonista está se mudando para Tóquio e, ao passar em frente a um campo de

trigo, vê que os trabalhadores o pisoteiam. Neste momento, o garoto volta a se lembrar das palavras do pai e se sente mais determinado a seguir em frente, encarando os desafios que a nova cidade pode lhe trazer.

Figura 25 – Gen se lembra do pai. (Volume 10 – Página 256)



Nesta imagem, o protagonista apresenta uma expressão reflexiva ao se

lembrar das palavras do pai. Em sua memória, ele visualiza os ramos de trigo e a figura sorridente do pai, mais alto do que a plantação e ainda mais imponente devido ao sol que resplandece às suas costas. O céu apresenta pequenas nuvens, mas nenhuma delas é capaz de ocultar a imagem do sol.

Se o sol costuma representar a ideia de divindade, como vimos, o falecido pai de Gen surge nos pensamentos do garoto envolvido por esta atmosfera nitidamente sagrada. Acompanhado do sol, o homem não é mais visto como aquele que sempre repetia as mesmas palavras aos filhos – forma como Gen e o irmão mais novo o enxergavam no começo da narrativa –, mas como alguém de grande sabedoria e conhecimentos divinos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O horror diante da primeira explosão da bomba atômica provocou forte impacto nas produções midiáticas do período pós-guerra. O mangá “Gen Pés Descalços” (1973) é um dos mais poderosos reflexos deste imaginário. E nesta obra, os símbolos arquetípicos da sombra, do fogo, do crânio, da larva, da mosca e do trigo foram os mitemas centrais da narrativa mítica que Nakazawa compôs para atribuir sentidos àquela experiência. Por meio da presença deles, um relato sagrado foi transmitido ao leitor.

A narrativa de “Gen Pés Descalços” (1973) atualiza a mitologia do fim do mundo seguido de uma nova criação. Este mito se torna claro a partir de uma articulação de mitemas que estruturam a sequência de uma narrativa sagrada que é reatualizada com o passar dos anos, em diferentes sociedades e contextos. Nesta atualização, é a sombra que dá início ao mito, pois é a partir desse arquétipo que os japoneses projetam nos americanos, e vice-versa, que se inicia todo o conflito que irá resultar no cenário infernal ilustrado no mangá após a explosão atômica.

Todos os demais símbolos arquetípicos, como o fogo, o crânio, a larva e a mosca surgem como consequências na narrativa da catástrofe vivida pelo povo japonês. Entretanto, o trigo, que significa o dom da vida, é o elo que conecta o início da narrativa ao seu final, como uma representação de um ciclo de construção, destruição e reconstrução.

Outro aspecto que pôde ser observado na análise foi a propaganda ideológica presente no mangá. O propósito de construir uma obra pacifista fez com que Nakazawa (1973) sentisse a necessidade de reconhecer as sombras presentes não apenas dos inimigos americanos, mas também no próprio patriotismo japonês, uma ideologia que alimentava os horrores da guerra. No protagonista do mangá, contudo, as incoerências e contradições não estão reprimidas: sua humanidade é autêntica. Gen alterna qualidades contraditórias de forma muito explícita. Ele pode ser, ao mesmo tempo, fragilidade e fortaleza, bondade e agressividade, ingenuidade e sabedoria, alternando momentos de desespero e otimismo. Em outras palavras, ele não reprime as suas sombras.

Por meio da utilização de alguns recursos imagéticos que a linguagem dos quadrinhos permite devido à sua aproximação com a linguagem cinematográfica, Nakazawa (1973) foi capaz de representar de forma gráfica este e outros conceitos

que poderiam parecer abstratos em uma narrativa puramente textual.

O desenvolvimento deste estudo também possibilitou a visualização dos trabalhos que são desenvolvidos a partir da utilização de histórias em quadrinhos como objeto de pesquisa. Com a observação deste material, foi possível concluir que o número de publicações acadêmicas que se dedicam a estudar histórias em quadrinhos, e principalmente mangás, ainda é muito reduzido no Brasil.

Apesar da forte influência cultural que o mangá apresenta em território nacional, o meio acadêmico ainda não oferece os recursos de pesquisa necessários para a maioria dos pesquisadores que trabalham com este material. Sendo assim, é possível afirmar que este continua sendo um cenário de pesquisa marginalizado em muitos ambientes.

O próprio mangá “Gen Pés Descalços” (1973) foi poucas vezes mencionado como objeto de pesquisa em estudos brasileiros, mesmo sendo considerado internacionalmente como o mais famoso relato sobre a explosão atômica feito no formato de mangá. Em consequência disso, o pesquisador que planeja trabalhar com este material encontra pouco conteúdo disponível no idioma português, apesar da existência de muitos estudos publicados em inglês e japonês.

Sendo assim, esta pesquisa se torna uma importante contribuição e acréscimo aos estudos brasileiros sobre o mangá e, principalmente, sobre “Gen Pés Descalços” (1973) em diversas abordagens, visto que o presente trabalho pôde apresentar também um panorama dos diferentes aspectos que já foram analisados nesta narrativa.

Além disso, percebemos que apesar de a obra de Nakazawa ser um relato de metaficção histórica, sua relevância não deixa de ser significativa, não apenas por ser um registro de uma memória referente a um fato que marcou o mundo na década 1940; mas também pelas discussões éticas sobre todas as dimensões humanas envolvidas em conflitos atômicos que, como vemos nos noticiários, ainda se mostram uma ameaça tão atual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAMS, Jeff. The pedagogy of the image text: Nakazawa, Sebald and Spiegelman recount social traumas. *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education*, London, v. 29, n.1, p. 35-49, 2008.
- BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BARTHES, Roland. *Camera lucida*. London: Vintage, 2000.
- BERNSTEIN, Jerome S. O espelho EUA – URSS. In: ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah (Org). *Ao encontro da sombra*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- CAGNIN, Antonio Luiz. *Os quadrinhos*. São Paulo: Ática, 1975.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.
- CIRNE, Moacy. *Para ler os quadrinhos: da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada*. Petrópolis: Vozes.1972
- DURAND, Gilbert. *Sobre a exploração do imaginário, seu vocabulário, métodos e aplicações transdisciplinares: mito, mitanálise e mitocrítica*. Grenoble: Recherches et Travaux: L'Imaginaire, 1977.
- DURAND, Gilbert. *Passo a passo mitocrítico*. Tradução de Camile Fernandes Borba e Jéssica Cristina dos Santos Jardim. Nice: Imaginários Francófonos, 1996.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GONÇALVES, Ana Cristina. *Representações de Hiroshima: a problemática da representação a partir de Gen Pés Descalços*. 2011. 124 f. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2011.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.
- KAWAGUCHI, Takayuki. *Barefoot Gen and "A-bomb literature": re-recollecting the nuclear experience*. Kyoto: International Manga Research Center, 2010.
- LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- LUYTEN, Sonia Bibe. *Mangá – o poder dos quadrinhos japoneses*. São Paulo: Hedra, 2001.
- _____. *Cultura pop japonesa*. São Paulo: Hedra, 2005.
- NAGAOKA, Hiroyoshi. *History of atomic bomb literature*. Tóquio: Fubaisha, 1977.

NAKAZAWA, Keiji. *Barefoot Gen, the atomic bomb and I: the Hiroshima legacy: depoimento*. [01 de janeiro, 2008]. Hiroshima: *International Journal of Comic Art*. Entrevista concedida a Asai Motofumi.

NAKAZAWA, Keij. *Gen – Pés Descalços: o nascimento de Gen, o trigo verde*. São Paulo: Conrad, 2011. v. 1

_____. *Gen – Pés Descalços: o trigo é pisoteado*. São Paulo: Conrad, 2011. v. 2

_____. *Gen – Pés Descalços: trigo, é hora de brotar*. São Paulo: Conrad, 2011. v. 3

_____. *Gen – Pés Descalços: cresça firme, trigo verde*. São Paulo: Conrad, 2012. v. 4

_____. *Gen – Pés Descalços*. São Paulo: Conrad, 2012. v. 5

_____. *Gen – Pés Descalços*. São Paulo: Conrad, 2013. v. 6

_____. *Gen – Pés Descalços*. São Paulo: Conrad, 2014. v. 7

_____. *Gen – Pés Descalços*. São Paulo: Conrad, 2015. v. 8

_____. *Gen – Pés Descalços*. São Paulo: Conrad, 2015. v. 9

_____. *Gen – Pés Descalços*. São Paulo: Conrad, 2016. v. 10

NICHOLS, Bill. *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2001

PENNEY, Matthew. *Far from oblivion: the nanking massacre in Japanese historical writing for children and young adults*. Concordia: Holocaust and genocide studies, 2008.

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

SANTO, Janaina de Paula do Espírito; SILVA, Maria Conceição. *Gen Pés Descalços: exploração a partir do uso de quadrinhos na aprendizagem histórica*. In: XV CONGRESSO INTERNACIONAL DAS JORNADAS DE EDUCAÇÃO HISTÓRICA, 14; 2014, Goiás. *Anais...* Goiás: UFG, 2014. p. 417-425.

SEBALD, W. G. *The emigrants* (Michael Hulse, Trans.). London: Vintage, 2002.

_____. *Austerlitz* (Anthea Bell, Trans.). London: Penguin, 2002.

_____. *On the natural history of destruction* (Anthea Bell, Trans.). London: Hamish Hamilton, 2003.

SEBALD, W. G; TRIP, J. P. *Unrecounted* (Michael Hamburger, Trans.). London: Penguin, 2005.

SPIEGELMAN, Art. *The complete Maus*. London: Penguin, 2003.

VERGUEIRO, Waldomiro. A pesquisa em quadrinhos no Brasil: a contribuição da universidade. In: LUYTEN, Sonia Bibe (Org). *Cultura pop japonesa*. São Paulo: Hedra, 2005.

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

ZWEIG, Connie; ABRAMS, Jeremiah. *Ao encontro da sombra*. São Paulo: Cultrix, 2007.