

Karen Pinho de Moraes

Narração e memória no mangá *Adolf*, de Osamu Tezuka
(1983-1985)

Doutorado em História Social

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em História, sob a orientação da Profa. Dra. Maria do Rosário da Cunha Peixoto.

São Paulo

2016

Banca Examinadora

Para Anderson,

que segurou minha mão nos tempos difíceis

e não a soltou.

A presente pesquisa foi realizada com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

AGRADECIMENTOS

O esforço empenhado nesta pesquisa representou uma jornada incrível de aprendizado, superação, amadurecimento e realização. Entretanto, o caminho até aqui não se transformaria em realidade sem o precioso apoio de muitos. Desejo registrar minha gratidão aos que me acompanharam em momentos essenciais.

À professora Maria do Rosário que, além de orientadora, mostrou-se uma grande parceira e incentivadora no decorrer de tantos anos. Todos os encontros foram repletos de diálogos enriquecedores, que em muito foram responsáveis por tornar-me uma historiadora comprometida.

Meu agradecimento especial ao professor Marcos A. Silva e à professora Heloísa de Faria Cruz, pelas contribuições fundamentais durante o Exame de Qualificação. Ao professor Edgar Silveira Franco, o Ciberpagé, e às professoras Olga Brites, Estefânia Knotz Canguçu Fraga e Angela Aparecida Teles, por aceitarem o convite para compor a banca de defesa.

À CAPES que, ao conceder-me a bolsa, tornou possível realizar este projeto.

À pessoas incríveis, as quais tive a felicidade de conhecer e trocar ideias instigantes dentro da PUC-SP: Marcio, Clecio, Luciana, Sandra, Sergio e Washington.

É costume agradecer aos familiares e amigos. Eu também quero fazê-lo. À minha mãe, por dar-me todos os recursos disponíveis ao seu alcance. À minha irmã Patrícia. À prima Katia, coração enorme. À minha afilhada Larissa, menina linda e promissora.

À Érica, Cidia, Adriana, Lúcia, Aldrei, Maria Cristina, Cristiane, Christina, Simone, Betinha, amigas de tanto tempo. À saudosa Thaís. Ao senhor Paulo, que foi como um pai, meu eterno *dōmo arigatou gozaimasu*, o qual lembrarei com grande carinho e respeito.

Ao Jair e Virgínia que, mais que família, tornaram-se amigos e apoiadores. Ao Anderson, que topou compartilhar sua vida comigo e, principalmente, aceitou o desafio de iniciar um novo caminho ao meu lado.

“Ninguém nasce odiando outra pessoa pela cor de sua pele, por sua origem ou ainda por sua religião. Para odiar, as pessoas precisam aprender, e se podem aprender a odiar, elas podem ser ensinadas a amar.”

Nelson Mandela

RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto de análise o mangá – história em quadrinhos japonesa – *Adolf*, de autoria de Osamu Tezuka, criado e publicado originalmente no Japão, de 1983 a 1985. O objetivo desse estudo é buscar um entendimento de como o autor, através de sua obra, enquanto veículo de sensibilidades e problemáticas do tecido social de seu próprio tempo, se desloca em sua narrativa para as décadas de 1930 e 1940, período da ascensão do nazismo na Alemanha, do ultranacionalismo militarista japonês e a deflagração da Segunda Guerra Mundial, e constrói uma memória não apenas como luta contra o esquecimento e a repetição desse passado, mas utiliza-se deste, para a formulação de um projeto de futuro. A escolha de *Adolf* como base desse estudo, deu-se por sua capacidade de expressar diferentes dimensões e práticas sociais que estão contidas nessa narrativa, oferecendo um interessante e rico manancial de perspectivas aos estudos históricos. Foi possível identificar e trazer à tona sensibilidades, experiências, sujeitos, valores e práticas sociais a partir da visão de mundo do autor.

Palavras-chave: mangá, *Adolf*, Osamu Tezuka, memória, Segunda Guerra Mundial.

ABSTRACT

This research has as object of analyze the manga - a Japanese comic story - *Adolf*, written by Osamu Tezuka, created and originally published in Japan, from 1983 to 1985. The objective of this study is to understand of how the author, felt through his work, while vehicle sensitivity and problematic the social fabric of their own time, moves in his narrative to the decades of 1930 and 1940, during the rise of Nazism in Germany, the Japanese ultra-nationalism militarist and the outbreak of World War II, and builds a memory not only as a struggle against forgetting and repetition of this past, but this is used for the formulation of a future project. The choice of *Adolf* based on this study, it gave for its ability to express different dimensions and social practices that are contained in this narrative, offering an interesting and rich wealth of perspectives to historical studies. It was possible to identify and bring to light sensitivities, experiences, subjects, values and social practices from the author's worldview.

Tags: manga, *Adolf*, Osamu Tezuka, memory, Word War II.



Osamu Tezuka (1928-1989)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1	30
1.1 O “deus do mangá”: Osamu Tezuka	30
1.2 <i>Adolf</i> e seu núcleo central de personagens	51
CAPÍTULO 2	64
CAPÍTULO 3	115
CAPÍTULO 4	168
FONTE	186
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	186

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa direcionará seu olhar para um segmento específico dentro das histórias em quadrinhos, os mangás, ou quadrinhos japoneses, através da narrativa intitulada *Adolf*, escrita por Osamu Tezuka, entre 1983 e 1985. A justificativa para a escolha desse objeto remete à importância que esse título adquire enquanto veículo de sensibilidades e problemáticas daquela época, através da visão de mundo do artista e de suas experiências, postas na obra através da construção de uma memória, que não tenciona descongelar o passado, mas utilizar-se deste, para a concepção de um projeto de futuro. O autor utiliza, como argumentação de sua narrativa fictícia, a Alemanha e o Japão do período que se estende de meados da década de 1930 ao início dos anos 1980. Será analisada a versão brasileira do mangá, publicada entre 2006 e 2007 pela Conrad Editora, totalizando cinco volumes.

Mostra-se o poder visual e literário dos quadrinhos japoneses, através da construção de seus personagens por meio de recursos literários, linguagem cinematográfica e abordagem criativa. Ainda que o avanço da *internet* e a instabilidade econômica global tenham derrubado as vendas dos mangás no Japão pela metade, em comparação à chamada “era de ouro” dos mangás (1985-2000), na qual algumas publicações alcançavam tiragens de 5 milhões de cópias por mês, os mangás alcançam marcas de venda significativas e representam 40% do material impresso naquele país, apresentando uma receita anual na casa dos U\$ 3 bilhões. A partir da década de 1990, países como os Estados Unidos, França e Alemanha encabeçam a lista dos maiores consumidores destes quadrinhos. O Brasil mostra-se um potencial candidato a figurar nessa lista.

Ao contrário do que acontecera no Ocidente, onde as histórias em quadrinhos foram alvo de perseguições entre as décadas de 1950 e 1980, consideradas responsáveis pela delinquência juvenil, os mangás encontraram espaço para seu desenvolvimento e alcançar maturidade a partir dos movimentos de 1968, lançando a ideia de que qualquer tema poderia aflorar em suas narrativas, alcançando assim, públicos das mais variadas idades e gêneros. Essa mudança no cenário de mangás promoveu desdobramentos importantes como a entrada de quadrinistas mulheres no mercado editorial dos quadrinhos japoneses, um espaço quase que restrito aos homens até então. Propiciou a abertura de pequenas editoras, com publicações

voltadas ao público adulto, com histórias dramáticas, algumas com carga sexual, que as grandes editoras consideravam impossíveis de publicar. Tal inovação, por sua vez, abriu caminho para que outras editoras de pequeno porte surgissem e oferecessem materiais diversificados. Nesse contexto, os *dojinshi*, ou fanzines, os quadrinhos autorais, ganham força, no sentido da criação de um evento chamado *Comiket*, contração de “*comic market*” (“mercado de quadrinhos”, em português). Inicialmente, em 1976, reunia centenas de artistas e leitores em Tóquio. Ano após ano, esse evento se expandiu e em meados da década de 1980, foi o berço para uma novo segmento de fãs, que faz dos mangás e *animes*¹ um estilo de vida: os *otakus*².

Inicialmente, a imprensa rotulava pejorativamente os *otakus* como “*nerds alienados*”, pessoas que se isolavam da sociedade para viverem suas rotinas baseadas unicamente nos mangás e *animes*³. Assim como os fãs mais entusiasmados de *Star Wars*, *Game of Thrones* ou *The Walking Dead*, que comparecem na *Comic Com*⁴, caracterizados como seus personagens prediletos, os *otakus*, em sua maioria, emergem nos eventos de mangás e *animes*, como *cosplayers* (derivação do termo *cosplay*⁵, contração de *costume players*, algo como “brincar de se fantasiar”), que não apenas se vestem como seus personagens favoritos, mas também realizam interpretações destes, em competições que acontecem em eventos como a *Comiket*. Ocorrem também, apresentações de bandas que executam as trilhas sonoras dos *animes*, as *anisongs*, uma das grandes atrações para o público. Parte da programação inclui palestras com especialistas, editores, quadrinistas e dubladores. Para atender os fãs dos quadrinhos e animações japonesas, há muitos *stands* voltados para venda de indumentária, dvd’s, cd’s, *cards*, jogos de computador e de RPG, camisetas, bonecos e outros

¹ Desenho animado japonês. A presente pesquisa não contemplará análise sobre essa mídia.

² GRAVETT, Paul. *Mangá: como o Japão reinventou os quadrinhos*. São Paulo: Conrad Editora, 2006. p. 139.

³ GRAVETT, Paul. *Mangá: como o Japão reinventou os quadrinhos*. São Paulo: Conrad Editora, 2006. p. 139.

³ *Ibidem*, p. 140.

⁴ Feira de cultura *pop*. O primeiro encontro desse evento se deu em 1968, na Inglaterra, com o intuito de reunir fãs de histórias em quadrinhos. Com a relevância que outras mídias passaram a ter (filmes de ficção científica, animações, séries televisivas e jogos), a *Comic Com* passou a receber fãs de outras vertentes da cultura *pop*. Atualmente, as maiores do mundo, acontecem em San Diego (sendo esta, a maior), New York e Salt Lake City, todas nos EUA, alcançando o número de 145 mil visitantes. Em 2015, o Brasil sediou pela primeira vez essa modalidade de feira, a *Comic Com Experience*.

⁵ O termo *cosplay* está relacionado a personagens de quadrinhos, animações, filmes, séries e jogos, sejam ocidentais ou orientais.

produtos relacionados ao tema. No Brasil, ocorrem feiras em vários lugares, mas as principais são: *Anime Friends* (maior evento do gênero na América Latina, ocorre na cidade de São Paulo), *Anime Festival* (Belo Horizonte) e *Animextreme* (Porto Alegre). Pessoas não iniciadas nesse universo, surpreendem-se ao circular entre os participantes e perceber que muitos, naquele espaço tão singular, não se comunicam verbalmente, mas através de palavras ou símbolos escritos em pequenas placas, que penduram no pescoço.

Cristiane A. Sato, em *Japop: o Poder da Cultura Pop Japonesa* (2007), reflete sobre a relação da moda contemporânea com os mangás e *animes*. Segundo ela,

Nesta virada do século XX para o XXI, em função da grande presença japonesa na mídia internacional – em especial através da internet, da televisão, de quadrinhos e de videogames que influenciam uma geração jovem globalizada – fala-se atualmente em um Neo-japonismo no ocidente, que extrapolou o mundo das artes e atingiu o cidadão comum em seu cotidiano. A indústria da moda ocidental mantém-se muito atualizada com o que ocorre em Tóquio e Osaka, bastante atenta ao que jovens japoneses simplesmente usam nas ruas, pois muito do que surge no Japão tem se transformado em tendência global. Basta lembrar que tendências recentes e ainda populares na moda jovem feminina ocidental como sapatos e sandálias de plataformas altas e largas, e sobreposições de vestidos e saias com calças surgiram no final dos anos 90 no caótico mas cheio de propostas *streetfashion* japonês, cada vez mais influenciado pela estética dos *animês*. (p. 231)

Quando Sato nos fala sobre a influência nipônica, oriunda das artes, no cotidiano na atualidade, ela nos remete diretamente às transformações no vestuário de muitos jovens apreciadores de mangás e *animes*. Como ocorrera antes com outros grupos (*punks*, roqueiros, góticos e outros), os estilistas buscam atualmente, as tendências de moda nos lugares frequentados pela juventude japonesa, que investe em um visual baseado em personagens das referidas mídias. A maior concentração desses jovens se dá em ruas da cidade de Tóquio, mais especificamente, Shibuya e Harajuku. Em 1997, o fotógrafo Shoichi Aoki, foi às ruas para documentar essas transformações; seu trabalho deu origem à revista *Fruits*, que defende a neutralização dos tendenciosos editoriais de moda, em prol de uma concepção livre e criativa na forma de vestir, onde as pessoas possam se expressar individualmente através da moda⁶. Na cidade de São Paulo, basta um pequeno

⁶GUGLINSKI, Luciana Oliveira Sousa. *A Influência do Mangá e do Animê na Moda Japonesa*. 2011. 56 f. Monografia (Especialização em Moda, Cultura de Moda e Artes) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora.

passeio por ruas do tradicional bairro da Liberdade, para que nos deparemos com jovens, moças e rapazes, adeptos dessa maneira de vestir, com seus cabelos coloridos e espetados. As mesmas impressões podem ser captadas na avenida Paulista.

Os mangás também são fomentadores de transformações no campo literário. A partir do final da década de 1960 no Japão, mangás com temáticas mais maduras alçaram um espaço antes ocupado pelo chamado “Romance do Eu”⁷ e do “Romance com Nome Real”, textos que versam sobre a vida de escritores que se autointitulavam como a elite literária. Em razão do esvaziamento de uma crítica social e política e da alienação dos autores, centrados demais em seus círculos literários e, em face de um Japão em efervescência social e política, tais expressões literárias perderam o foco de interesse dos leitores e de intelectuais, que passaram a ver nos mangás, uma nova forma de expressão para as questões daquele contexto. Tal ruptura abrange especialmente o público feminino, pois nesse momento as mulheres passam a atuar no mercado de quadrinhos e produzir narrativas que trazem à tona problemáticas e sensibilidades, poucas vezes abordadas nos mangás produzidos, até então, quase que exclusivamente por homens.⁸

Mesmo dentro do universo das histórias em quadrinhos ocidentais, percebemos mudanças de preferência de leitura. Desde meados da década de 1980, grandes editoras, como a DC⁹, proprietária de patentes antigas como *Super Man*, *Batman* e *Mulher Maravilha*, passaram a adotar a questionável prática, para parcela significativa dos leitores, de utilização do *rebot*. Significa descartar algumas (ou todas) histórias já escritas, torná-las nulas e iniciar novas histórias. O argumento das editoras para utilização dessa manobra apoia-se na justificativa que histórias com longos arcos, mostram-se particularmente difíceis de ser compreendidas por leitores mais jovens; em contrapartida, ganham a aversão dos fãs mais velhos. Na

⁷Tipo de narrativa ficcional de inspiração autobiográfica, com suas primeiras obras publicadas no início do século XX. Trata-se de uma narrativa, segundo a crítica literária japonesa, em que há uma falta de preocupação, por parte do autor, quanto à estruturação da obra, tendo por personagem principal um narrador-protagonista, sendo este o próprio autor. Inicialmente, as obras do Romance do Eu versavam sobre temas amorosos e humanistas, mas embasados de crítica social; após os militares terem se elevado ao poder, no início dos anos 1930, sob rígido controle e repressão do governo japonês, este segmento literário se configurou apenas como leitura de distração, sem confrontação ao poder hegemônico vigente.

⁸MORIYA, Karen Pinho. *Reinventando os samurais: o mangá O Lobo Acompanhado de seu Filhote* (1970-1976). 2011. 266 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

⁹A *Marvel Comics*, proprietária do *Homem Aranha*, *Thor*, *Hulk* e *Homem de Ferro*, também se utiliza desse artifício.

prática, é uma tentativa de apagar erros de continuidade nos roteiros e amealhar novos leitores.

Podemos presenciar debates acalorados na *internet* e em eventos sobre o tema, evidenciando assim o desgaste das histórias em quadrinhos norte-americanos nos últimos vinte anos, com a criação de sagas com infinitos universos paralelos e desconexos, apresentando narrativas pouco palatáveis aos leitores, especialmente quando super-heróis tradicionais são mortos e depois ressuscitados, caso do *Super Man* (apenas citando um único exemplo). Outra discussão recai sobre o motivo da maior popularidade da *Marvel*, em detrimento da *DC*. Esta última vem perdendo leitores, ao longo dos anos, devido o foco de suas narrativas se concentrarem em um caráter mítico, afastado da realidade dos leitores; a primeira concentrou seus esforços em roteiros que apresentam personagens mais próximos do homem comum, com problemáticas e enfrentamentos, mas ainda assim, apresentam narrativas que não propiciam uma grande aproximação com o cotidiano de seus leitores. Há ainda, um debate que aponta a justificativa da sobrevivência das duas grandes editoras, devido à transposição de seus personagens para o cinema e séries televisivas.

Essa não é uma realidade encontrada no universo dos mangás; por mais longa que uma série possa seguir em publicação, como *Naruto*, de Masashi Kishimoto, totalizando 72 volumes, ao longo de 15 anos, suas narrativas possuem início, meio e fim. Muito raramente encontraremos títulos sem um desfecho, caso de *Vagabond*, cujo autor, Takehiko Inoue, após algumas interrupções, cancelou definitivamente a narrativa. O perfil dos personagens de mangá possui características que tendem à identificação com seus leitores. Paul Gravett (2006, p. 123), relata que, milhares de assalariados se reconheceram no personagem Kosaku Shima, de 34 anos, e acompanharam sua rotina dentro da empresa, seu divórcio e outras facetas de sua vida até a meia-idade, no mangá *Chefe de Divisão*. Em *Estrelas Cadentes no Crepúsculo*, os protagonistas, homens e mulheres na terceira idade, gozam os prazeres do sexo e sofrem com seus embates. Outra série, *Aposentado, Sem Chefe, Sem Trabalho*, aponta como a aposentadoria pode ser um novo recomeço. Em *As Sete Idades do Mangá*, as histórias abarcam todos os ciclos da vida, do nascimento à morte. Em *A Navalha Absolutamente Segura*, encontramos os efeitos da senilidade de uma avó sobre a família com a qual ela vive. Esses

títulos exemplificam como os *mangakás*¹⁰ encontram-se em diálogo com as questões e sensibilidades da sociedade japonesa contemporânea¹¹.

A partir dos aspectos aqui apresentados, podemos afirmar que os mangás representam um rico tecido cultural, no qual podemos perceber que saberes, valores, sensibilidades e problemáticas são intercambiados através da construção das narrativas e, no processo de recepção, tais elementos, que se agregam ao modo de vida dos leitores, são ressignificados, fomentando um conjunto de transformações sócio-político-culturais. Trata-se de uma manifestação cultural desafiadora a ser investigada no meio acadêmico; os mangás constituem uma significativa e inovadora fonte, ainda pouco explorada, para a produção do conhecimento histórico. Essa pesquisa faz parte de um esforço, no sentido de contribuir para o desenvolvimento dos estudos sobre a história do Japão, visto que estes ainda carecem de abordagem mais ampla dentro da comunidade acadêmica brasileira, pois, mesmo diante da significativa presença do Japão no cenário mundial e também pelo fato do Brasil abrigar a maior comunidade nipônica fora do seu país de origem, a história desse país foi completamente ignorada nos currículos de ensino brasileiro.

Nosso esforço foi iniciado durante a graduação em História, época na qual aflorou meu interesse acadêmico relacionado aos mangás, impulsionado por um inquietante desejo de aprofundar-me em uma temática pouco disseminada até então entre o grande público leitor de quadrinhos no Brasil, assim como no meio acadêmico. Eu já os conhecia desde menina e, mesmo sem entender qualquer dos símbolos inseridos nos balões de diálogos, os deixava coabitar com os meus gibis norte-americanos e nacionais.

A nossa primeira abordagem acadêmica sobre os mangás frutificou na monografia para conclusão da graduação, pela Fundação Santo André. Não obstante, minha fonte, naquela ocasião, figure entre os mangás mais impressionantes e aclamados pela crítica especializada e apreciadores do gênero,

¹⁰ Desenhistas de mangás.

¹¹ Segundo o Ministério de Assuntos Internos e Comunicação do Japão, com base em estatísticas de abril de 2015, o Japão, país com uma das mais baixas taxas de natalidade no mundo, possui 33 milhões de pessoas com mais de 65 anos, números que representam mais de 1/4 da população. POPULAÇÃO do Japão reduz pelo 4º ano seguido e número de idosos bate recorde. *Mundo-Nipo*, 19 abr. 2015. Disponível em: <<http://mundo-nipo.com/sociedade/19/04/2015/populacao-do-japao-reduz-pelo-4o-ano-seguido-e-numero-de-idosos-bate-recorde/>>. Acesso em: 23 abr. 2016.

intitulado *Gen Pés Descalços*¹², de Keiji Nakazawa, a pesquisa mostrou-se repleta de lacunas e nós a serem desatados. Faltou-nos discernimento acadêmico, em sentidos nevrálgicos: o objetivo da pesquisa era aproximar a narrativa com os eventos históricos que se passaram durante o holocausto nuclear japonês, como se aquele mangá fosse mero reflexo da realidade, não considerando o recorte temporal da época da escrita da obra e a visão de mundo do autor, enquanto sujeito histórico e artístico. Por fim, a análise dos quadrinhos, em seu sentido imagético e literário, deu-se de forma superficial. Contudo, durante o decurso da pós-graduação *lato sensu* na PUC-SP, em 2007, ao travar os primeiros diálogos com a professora Maria do Rosário, vimos reacender a possibilidade da continuidade dos estudos sobre os mangás, de forma instrumentalizada e embasada.

Com novos direcionamentos e perspectivas, desenvolvemos a dissertação *Reinventando os samurais: o mangá O Lobo acompanhado de seu filhote (1970-1976)*, defendida em 2011. Durante a escrita dessa pesquisa, a partir do pré-projeto, descortinou-se a nós um ideário teórico profícuo e instigante, através das propostas da *Cultural Studies*, que, ao desconstruir e reformular concepções monolíticas acerca de conceitos como sociedade, economia e cultura, pôde delinear outros contornos a olhares já realizados, assim como introduzir e esquadrihar novos temas, debates e questionamentos no campo de estudo histórico, sobretudo, quanto à sua contribuição para os debates contemporâneos concernentes à cultura. Entre os teóricos que contribuíram para o desenvolvimento dos estudos culturais, Raymond Williams se destacou no percurso da escrita da dissertação e, atualmente, na escrita da tese. Foi imperativo revisitá-lo para imergir na fonte eleita nesse estudo, pois seu pensamento, através do materialismo cultural, dá novo fôlego ao modo de compreender a organização social dentro de determinado momento histórico, ao realizar uma inovadora abordagem sobre cultura.

A análise williamsiana sobre cultura demonstra que esta é produtora de significados, valores e sendo uma atividade humana primária, fomenta a estruturação das formas, relações, instituições e artes. Assim, cultura é um processo social constituinte e constitutivo de práticas sociais diversas, o qual é experimentado

¹²Escrito entre 1972 e 1973, é um mangá autobiográfico. Nakazawa narra a sua experiência durante a Segunda Guerra Mundial e o bombardeio à Hiroshima, cidade em que vivia à época, quando estava com sete anos de idade.

e vivenciado cotidianamente pelos sujeitos sociais¹³, num *continuum* transformador. Refletir a noção de cultura através desse viés é foi um dos caminhos percorridos para a análise de *Adolf*, visto que, enquanto arte, não é mera produção material, mas, também social, manifestação de práticas e sensibilidades de indivíduos e grupos, que perpassa os processos de mediação entre estes sujeitos.

Faz-se essencial a compreensão de alguns conceitos quando abordamos cultura. Foi necessário retomar outro teórico dos estudos culturais, Edward P. Thompson, para nos debruçarmos sobre o termo experiência, conceito este que por muito tempo manteve-se ausente ou pouco abordado dentro dos debates acadêmicos, sem guarida dentro da concepção de base e superestrutura, onde o modo de produção é o fator determinante e não há uma interação entre os fatores não-econômicos, estes ficando a vagar em segundo plano. Tal visão reducionista não proporciona uma reflexão no sentido de encontrar direcionamentos mais amplos para quais questionamentos devem ser dirigidos às fontes analisadas, desprezando os aspectos mentais e emocionais dos atores sociais. Segundo Thompson,

A experiência surge espontaneamente no ser social, mas não surge sem pensamento. Surge porque homens e mulheres (e não apenas filósofos) são racionais, e refletem sobre o que acontece a eles e ao seu mundo. Se tivermos de empregar a (difícil) noção de que o ser social determina a consciência social, como iremos supor que isto se dá? Certamente não iremos supor que o “ser” está aqui, como uma materialidade grosseira da qual toda idealidade foi abstraída, e que a “consciência” (como idealidade abstrata) está ali. Pois não podemos conceber nenhuma forma de ser social independentemente de seus conceitos e expectativas organizadores, nem poderia o ser social reproduzir-se por um único dia sem o pensamento. O que queremos dizer é que ocorrem mudanças no ser social que dão origem a experiência modificada; e essa experiência é determinante, no sentido de que exerce pressões sobre a consciência social existente, propõe novas questões e proporciona grande parte do material sobre o qual se desenvolvem os exercícios intelectuais mais elaborados. A experiência, ao que se supõe, constitui uma parte da matéria-prima oferecida aos processos do discurso científico da demonstração.¹⁴

Diante disso, quanto ao ser social, não há separação entre as dinâmicas relacionadas ao que se é pensado (consciência social) e ao que se é experimentado, dentro de um mundo em constante transformação. Assim, a experiência vivida a partir de uma consciência social existente, acaba por

¹³ *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979. p. 25.

¹⁴ *A Miséria da Teoria ou um planetário de erros* – uma crítica ao pensamento de Althusser. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978. p. 16.

transformar essa mesma consciência, pois elas se mesclam e se influenciam mutuamente, numa relação dialógica contínua. Esses sujeitos sociais, homens e mulheres, experimentam sentimentos, situações e relações, nos diferentes sistemas nos quais as vidas familiar e social são construídas (costumes, valores, visão religiosa, ideologias, hegemonia, instituições, leis). Esses elementos compreendem o tecido de todo “*processo histórico, sistemas que se reúnem todos, num certo ponto, na experiência humana comum, que exerce ela própria (como experiências de classe peculiares) sua pressão sobre o conjunto.*”¹⁵Thompson diz ainda, que tais sensibilidades são expressas e percebidas também na cultura, como consciência afetiva e moral, através de formas simplificadas ou mais elaboradas, como a arte¹⁶.

Em *The Long Revolution* (apud Cevasco, 2001, p. 53), Williams nos fala sobre o processo da transmissão da experiência do artista através de suas criações, o qual permite estabelecer relações entre significados, sensibilidades e valores inscritos nas artes e em convenções e instituições sociais, que balizam os modos de vida de uma sociedade, “*assim, o impulso do artista, como todo impulso humano de comunicação, é a percepção da importância da sua experiência; mas a atividade do artista é o trabalho real de transmissão.*”. Faz parte do nosso esforço de pesquisa, conhecer e compreender a visão de mundo do autor, assim como seu lugar enquanto sujeito social e artístico, e quais experiências ele procurou partilhar, através da sua obra.

Williams aponta que a cultura é interligada a uma complexa rede de elementos, os quais ele aponta como linguagem, literatura e hegemonia. Ao reformular o pensamento marxista que dá ênfase à linguagem enquanto atividade e foco sobre a história da língua, ele nos remete a um novo direcionamento: a noção de uma linguagem social ativa e contínua, consciência prática permeada e que permeia a atividade social e produtiva, propiciadora de uma compreensão da cultura e das transformações sociais. Como Williams nos fala, “*a linguagem é a articulação dessa experiência ativa e em transformação; uma presença social e dinâmica no mundo.*”¹⁷A linguagem, nessa visão, é tomada como um signo, produtor de significados que variam de acordo com as situações vivenciadas, resultado da atividade de comunicação continuada entre os indivíduos, na forma de som, massa

¹⁵ *A Miséria da Teoria ou um planetário de erros* – uma crítica ao pensamento de Althusser. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978. p. 189.

¹⁶ Idem.

¹⁷ *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979. p. 43.

física, cor, movimento do corpo ou semelhante, em uma relação social também continuada, ou seja, são evidências de um processo social (e atividade material prática) dentro do qual esses indivíduos nascem, e que, sincrônica e continuamente, se formam e são formadores desse processo, envolvendo a socialização e a individuação das pessoas¹⁸.

Outro conceito que consideramos em nosso estudo é a hegemonia. Para Williams ela “*é uma complexa combinação de forças políticas, sociais e culturais*”¹⁹; nessa concepção, devemos entendê-la como formas de domínio e subordinação, intrínsecos no conjunto de práticas, expectativas, modos de ver o mundo, ou seja, a cultura vivida e experimentada por determinadas classes no cotidiano, a qual cria e estabelece formas de luta, contra-hegemonia e hegemonia alternativa, contra as pressões e limites impostos por uma hegemonia dominante, que se caracteriza como um processo contínuo. Essa reflexão nos ajudou a perceber e compreender como os mangás podem ser concebidos enquanto práticas político-sociais, potencialmente formadoras de ideários que podem atender a uma hegemonia dominante ou o seu contrário, uma contra-hegemonia.

Em continuidade a abordagem em curso, tomemos a literatura. O mangá, enquanto narrativa imagética-textual ocupa seu lugar entre as obras literárias. Nesse sentido, consideramos o mangá *Adolf* uma prática social, e como tal, procuramos identificar quais valores, significados, embates e sensibilidades estão postos ou suprimidos, com relação ao recorte espaço-temporal de sua escrita. Procuramos situar qual tradição o autor inseriu sua obra e como ele o fez; quais comunidades são reconhecíveis e como se desenvolvem as relações dentro delas; as condições nas quais a obra foi tecida e para quem o foi; visualizar quais as questões nevrálgicas que despontam e, a partir destas, estabelecemos relações com o presente da escrita, na tentativa de identificar qual ou quais propostas o autor delineou.

Williams eleva, na perspectiva da análise teórica, a literatura como “*uma forma particular do desenvolvimento social da linguagem*”²⁰. Dentro de suas especificidades, a literatura tem atuado de forma relevante na transformação de relações sociais e culturais, e no desenvolvimento da linguagem social, assim como

¹⁸ *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979. p. 43-44.

¹⁹ *Ibidem*, p. 111.

²⁰ *Ibidem*, p. 58.

nos meios de produção, mais relacionados às tecnologias de comunicação (rádio, cinema e televisão). Tais desdobramentos possuem alcance tão impactante, fomentadores de mudanças significativas nos setores político e econômico²¹.

Percebe-se, ao analisarmos a linguagem dos mangás a partir das premissas apresentadas, sua relação com outras artes, como o teatro japonês e o cinema. Quando nos referimos ao teatro, fomos levados a alguns elementos estéticos do *kabuki*. Benedicto Ferri de Barros, no livro *Japão: a harmonia dos contrários* (1988), ao descrever essa modalidade de teatro, de origem plebeia no século XV, aponta sua tônica na representação gestual do artista e, não, nos recursos textuais, com um rico repertório de poses, movimentos físicos, em especial nas expressões faciais. Tais recursos podem ser facilmente identificados em muitos mangás, na forma de longas sequências de quadros com total ausência de diálogos e ênfase nas expressões corporais e faciais dos personagens.

Do cinema, linguagem que o mangá e os demais quadrinhos intercambiaram influências, a convergência maior que se apresenta, é a disposição de imagens fixas e seriadas, de forma a narrar uma história. Na tela, é o projetor que possibilita a movimentação e, logo, a articulação entre a sequência de imagens, não permitindo ao espectador perceber onde se dá a passagem de um quadro a outro; nos mangás, é o olho do leitor que realiza este processo. A representação visual, com seu forte fascínio sobre a humanidade, é outro elemento importante em ambas as mídias; para exprimir movimentação e sentimentos, são utilizados nos mangás muitos recursos técnicos ilustrativos, como linhas em torno dos corpos dos personagens, indicativos dos mais variados estados que estes podem expressar (movimentos e emoções diversas); efeitos de imagem, como *closes*, *plongê*, profundidade de campo, contraste de luz e sombra. Cabe reforçar que, ao apresentar as relações do mangá com o teatro japonês e o cinema, queremos dizer que esse tipo de quadrinho não se subordina às outras duas linguagens, apenas mantém entre si relações dialógicas em alguns aspectos, preservando os mangás uma linguagem própria que agrega elementos únicos, fomentadora de sua singularidade dentro do universo quadrinístico.

Tais singularidades ultrapassam os limites temáticos e espaciais das tiras diárias e das tradicionais edições norte-americanas de 32 páginas. A forma de

²¹ *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979. p. 59.

leitura, que, comparativamente ao modo ocidental, aplicada aos quadros e balões, se dá da direita para a esquerda e de cima para baixo, conforme a **figura 01**. Histórias que abordam as mais variadas temáticas, voltadas para leitores de diferentes faixas etárias e gêneros. As *mangashis*, revistas onde são publicadas, semanal e mensalmente, entre seis a vinte histórias; algumas chegam a mil páginas ou mais, a um baixo preço de venda, algo equivalente a R\$ 13,00. Os *mangakás*, são proprietários de suas histórias e personagens, prática divergente da tradição ocidental, onde patentes antigas como *Super Man* e *Batman*, são de propriedade das editoras que detêm os direitos sobre elas. A interatividade entre os mangás e os *animes* é muito mais presente, comparativamente com as histórias em quadrinhos ocidentais e seus respectivos desenhos animados. Quando uma pessoa assiste um filme de super-herói e se interessa em comprar a revista daquele personagem, percebe que as histórias são totalmente diferentes, algo que não acontece com relação ao mangás e *animes* de mesmo título.

A perspectiva japonesa dos quadrinhos é marcada por dois recursos estilísticos opostos; graças à influência de Osamu Tezuka, durante décadas, parte significativa dos personagens de mangá era desenhada de forma icônica, sem muitos detalhes, para uma identificação maior do leitor; outros artistas, passaram a utilizar um traçado mais realista, tornando assim seus personagens mais objetificados, efeito que provoca infamiliaridade. Com a evolução dos mangás, muitos desenhistas mesclaram os dois estilos, ao apresentar personagens icônicos e cenários quase fotográficos, gerando assim um terceiro estilo dentro dos mangás. Quanto à transição dos quadros, temos a presença forte de dois estilos, que contrastam com a tradição ocidental: o momento-para-momento (**figura 02**), no qual é exigido pouquíssima conclusão por parte do leitor e o aspecto-para-aspecto (**figura 03**), em que o tempo é superado e faz o leitor migrar seu olhar sobre os diferentes fragmentos de uma única cena²². Ao contrário das histórias em quadrinhos norte-americanas, onde os personagens foram transformados em semideuses quase onipotentes, os *mangakás* trabalham com muito mais profundidade o aspecto humano dos personagens, algo que gera empatia com o público leitor. Narrativas complexas e longas com início, meio e fim, que, ao trazer novas propostas ao público leitor, chamaram a atenção de um significativo número

²² McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: M. Books do Brasil, 2005.

de autores contemporâneos da literatura japonesa, alçando estas narrativas gráficas a um patamar de prestígio na atualidade.²³



Figura 01

²³MORIYA, Karen Pinho. *Reinventando os samurais: o mangá O Lobo Acompanhado de seu Filhote* (1970-1976). 2011. 266 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

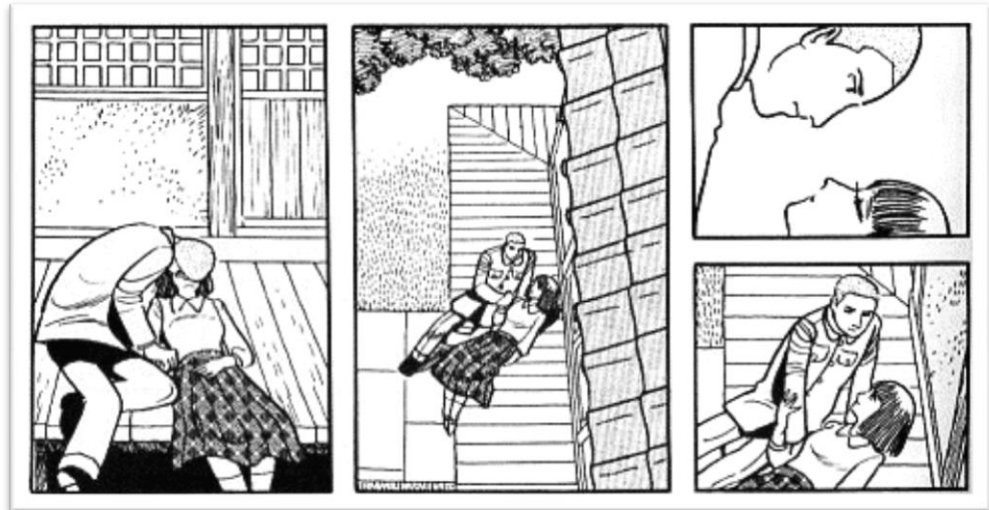


Figura 02

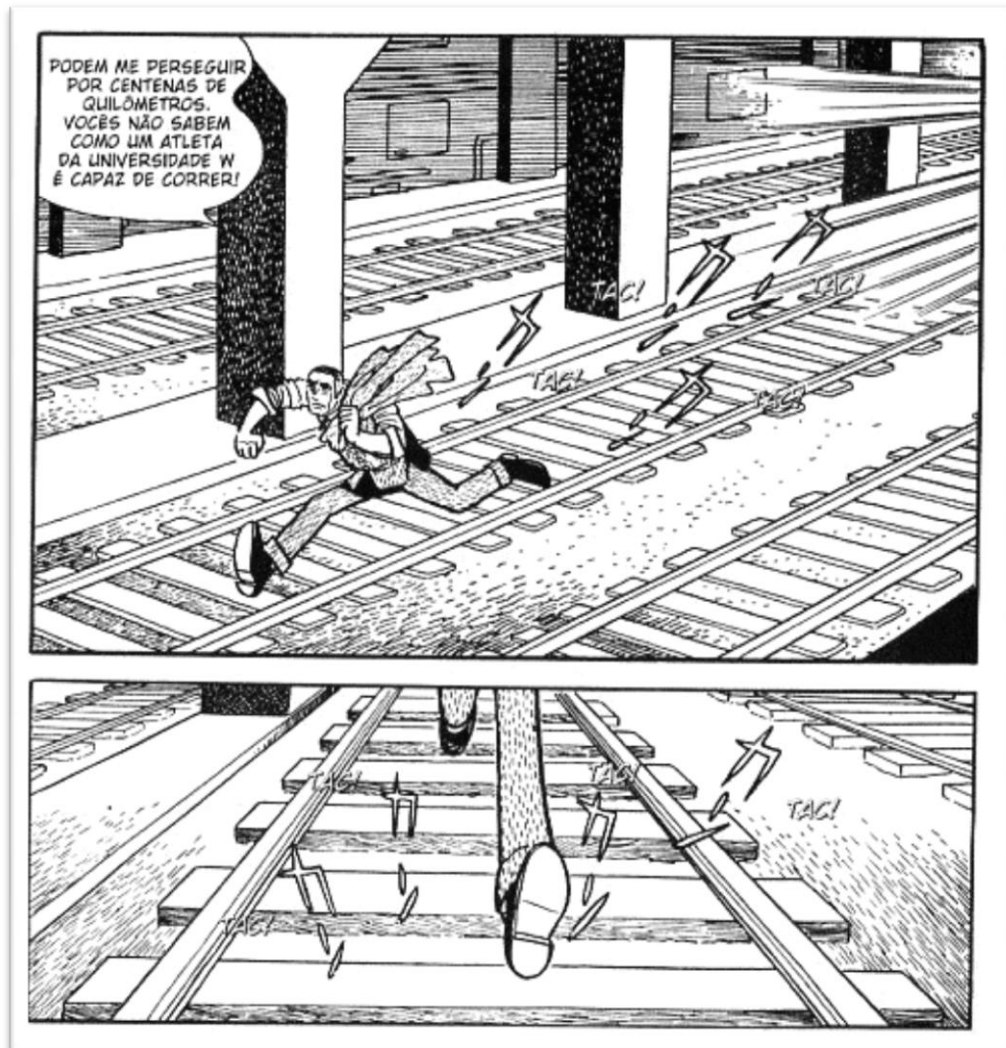


Figura 03

Will Eisner²⁴ escreve em *Quadrinhos e Arte Sequencial* (1985, p. 8) sobre o ofício dos quadrinistas em realizar o entrelaçamento da escrita e imagem, processo que transforma as histórias em quadrinhos em forma literária. Assim “as regências da arte (por exemplo, perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (por exemplo, gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente”. A própria forma imagética como é apresentado o quadrinho, exige do leitor não apenas a expansão de suas habilidades cognitivas verbais e visuais, mas também, demanda seu esforço, no sentido de concretizar, através da imaginação, ações que acontecem no espaço “vazio” entre um quadro e outro, a sarjeta, de modo a representar uma ação contínua. Umberto Eco nos fala sobre isso, sendo que a história em quadrinhos,

[...] realiza uma espécie de continuidade ideal através de uma factual descontinuidade. A estória em quadrinhos quebra o continuum em poucos elementos essenciais. O leitor, a seguir, solda esses elementos na imaginação e os vê como continuum.²⁵

Após revisitar os fundamentos teóricos e dar início à análise, a pesquisa levou-me a transitar por novas sendas, até então não percorridas - como escrevera o poeta espanhol, Antonio Machado, “*Caminhante, não há caminho... o caminho é feito ao andar*”. Ao analisar a obra, a biografia de Tezuka, entrevistas e documentários sobre o autor, foi possível perceber que *Adolf* é para seu criador, um legado e alerta às gerações futuras, sobre a guerra e seus desdobramentos nefastos. Uma narrativa que, embora fictícia, é permeada pelas memórias do próprio autor, adolescente durante a Segunda Guerra Mundial. Assim, textos sobre narração e memória, escritos por Beatriz Sarlo, em *Paisagens Imaginárias* (2005), nos ajudaram na compreensão sobre a força da narração, enquanto instrumento no intercambiamento de experiências e na construção de sentidos, saberes, valores e ressignificados. Sarlo evidencia que, ao retomarmos o passado através do fio da

²⁴ Quadrinista e teórico estadunidense (1917-2005). Dedicou mais de setenta anos à divulgação e expansão das histórias em quadrinhos, foi o fomentador do modelo para os estúdios de quadrinhos nos EUA. Em 1940, lançou *The Spirit*, um dos mais importantes personagens do universo quadrinístico. No final da década de 1970, foi o responsável pela consagração do gênero *graphic novel* (novelas gráficas, de longa duração, com começo, meio e fim). Produziu dois importantes manuais para os profissionais da área: *Quadrinhos e Arte Sequencial* e *Graphic Storytelling* (ainda inédito no Brasil).

²⁵ *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 147.

memória, é o presente que manteremos em perspectiva, como luta contra o esquecimento e também, projeto de futuro.

Em seu texto *Os Militares e a História contra os cães do esquecimento*, Sarlo nos fala sobre o papel da literatura e sua relação com a memória,

Lemos para escrever e também lemos para não escrever. Escreve-se para esquecer, e o efeito da escritura é fazer com que os outros não esqueçam. Escreve-se para lembrar, e amanhã outros vão ler essa lembrança. Esquecimento e lembrança, essa oscilação permanentemente produzida por impulsos contrários: escrever para que se fique sabendo/apagar marcas, sinais, rastros, disfarçar o presente, a pessoa, os sentimentos. A ambiguidade radical da literatura se manifesta escondendo e mostrando palavras, sentimentos, objetos: ela os nomeia e, ao mesmo tempo, os desfigura até torná-los duvidosos, elusivos, dúbios. A literatura impõe obstáculos, é difícil, exige trabalho. Mas sua própria dificuldade garante a permanência daquilo que se diz. (p. 26)

Aqui, percebe-se as diversas potencialidades que a literatura carrega em si. Entrecortada por vias de mão dupla, ela é capaz de trazer à tona ou suprimir/mascarar lembranças, suscitar/calar questões. Contudo, fica permanente aquilo que se intentou. Assim, fez-se necessária a análise minuciosa da nossa fonte, a fim de captarmos as mensagens que o autor procurou imprimir em sua narrativa, processo que se mostrou duplamente desafiante, já que a análise recaiu sobre texto e imagem. Sarlo, em trecho contínuo ao acima, nos presenteia com as sensibilidades do processo de recepção da leitura.

Ninguém que tenha lido poderá apagar por completo o resíduo de uma leitura: perdem-se os detalhes ou traçado geral, a ordem dos acontecimentos ou das imagens, mas algo permanece desafiando o tempo e o esquecimento: as opressões que sufocam K., o brilho de uns tomates maduros, a forma de uma fantasia de mulher, o gozo do amor adúltero, dois irmãos que discutem, na hora da sesta, sobre o fracasso, moscas sobre o cadáver de um animal, o olhar de uma desconhecida que passa. Com esses restos, nós, leitores, reconstruímos experiências de leitura, nas quais se misturam o prazer, o reconhecimento, a estranheza, a felicidade, a melancolia e o horror. O que se leu forma uma massa de lembranças que são ativadas quando citamos, comparamos, sentimos novamente: é o saber da leitura que se cruza com outros saberes quando tornamos a ler e recordamos como lemos. (p. 26)

Trata-se, ao mesmo tempo, da construção de saberes e resignificação de outros, quando da atividade da rememoração. Sincronicamente, memória e sentidos são ativados e mesmo lampejos de nossas reminiscências de leituras passadas, se agregam a outras experiências, formando um rico tecido de saberes, impermanente

e inquietante. Tezuka sempre transpareceu em suas entrevistas, sua expectativa com relação ao impacto de suas obras sobre seus leitores. Para ele, além do prazer da leitura, era esperado que seu público se colocasse em posição reflexiva frente às suas histórias. Em especial, o público infanto-juvenil, por quem o autor nutria grande carinho e no qual depositava esperanças quanto à possibilidade de construção de um mundo no qual as pessoas fossem mais fraternas e tolerantes.

Sarlo nos direcionou, no sentido de perceber, se Tezuka construiu uma comunidade simbólica, tanto para judeus como para os japoneses daquele período, ou apenas coisificou esses indivíduos, transformando-os em personagens abstratos, sem lhes assegurar seus modos de vida, valores, saberes e visão de mundo dentro da narrativa. Embora o esforço dessa pesquisa perpassasse os acontecimentos históricos relatados neste mangá, o foco principal recaiu sobre a análise da rede de temas, sensibilidades, significados, tensões e anseios, que o escritor tece no âmago da trama. É através dessas nuances que nos foi possível revelar e traduzir o discurso do autor que, em dialogicidade com seu tempo e espaço, está posto em *Adolf*.

Posto isso, recorreremos ainda a textos de outros autores, como Walter Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin. Para aprofundarmos nossa análise sobre a linguagem das histórias em quadrinhos, recorreremos a textos de Moacyr Cirne e de Marcos A. Silva. Além dos cinco volumes que compõem *Adolf*, a pesquisa se apoiou em materiais diversos. Duas biografias, *Osamu Tezuka: Uma biografia mangá*, escrita por Toshio Ban em parceria com a produtora do mangaká, a *Tezuka Productions*, num total de quatro volumes e *A Arte de Osamu Tezuka: Deus do Mangá*, de Helen McCarthy. Documentários sobre sua vida e obra, que se encontram disponíveis no próprio mangá e em *sites* na *internet*, também nos balizaram. Utilizamos ainda, uma diversa bibliografia (livros, teses, dissertações, monografias, artigos, *blogs* e filmes), que versa sobre mangás e quadrinhos, assim como os demais assuntos que se relacionam ao universo do nosso estudo.

A nossa pesquisa, como continuidade ao percurso já realizado, procurou contribuir aos estudos dos mangás, de forma a ampliar os horizontes da produção historiográfica sobre o tema, assim como suscitar no meio acadêmico um maior interesse por esse tema, ainda pouco explorado dentro da área de História. Sabemos que o fruto de nosso esforço representa uma pequena colheita, diante o imenso potencial dos mangás, enquanto fonte para o trabalho do historiador.

Ficaremos na expectativa que, de onde paramos, outros venham a dar continuidade a essa jornada.

A partir do tema e das problemáticas apresentadas, optamos por dividir nosso estudo em quatro capítulos. Procuramos temporalizar nossa análise, de forma a seguir o raciocínio de Tezuka na construção de *Adolf*, dividida em três fases. Nos pareceu a forma mais adequada para nortear nossa empreitada.

No primeiro capítulo, apresentamos o percurso artístico de Tezuka, no qual nos atentamos às suas influências (sociais, políticas e artísticas), sua construção enquanto sujeito histórico e artístico e seu percurso dentro do mercado editorial de mangás. Também apresentamos a narrativa, os personagens e como se deu a construção e publicação de *Adolf*.

No segundo capítulo, demos continuidade a análise de passagens da narrativa, iniciada no capítulo anterior. Aqui, nosso olhar se debruçou sobre passagens contidas na primeira fase da trama, iniciada nos Jogos Olímpicos de Berlim, em 1936 e finalizada em 1937, quando da separação de dois dos protagonistas, Kaufmann e Camil.

No terceiro capítulo, nossa análise percorre a temporalidade correspondente a segunda fase de *Adolf*, iniciada em 1937 e se estende até o final da Segunda Guerra Mundial, encerrada em 1945.

No quarto e último capítulo, abordamos a última fase da narrativa, que se dá em meados da década de 1970, na região da Palestina e focaliza o conflito entre judeus e palestinos. Ao reconhecermos que a análise empreendida no decorrer de nosso estudo, procurou investigar com fôlego os temas de maior relevância, optamos por não escrever uma seção referente às considerações finais, visto que se encontram abertas as trilhas para outras perspectivas e olhares, sobre o nosso objeto e objetivo de análise.

Em japonês, os nomes de pessoas são pronunciados e escritos em sentido contrário da forma ocidental, com o sobrenome antecedendo o nome (exemplo: Tezuka Osamu). Nessa pesquisa os nomes das pessoas são escritas na forma ocidental.

A forma de leitura das figuras se dará como na explicação presente nas páginas 22 e 23. Para figuras que contenham mais de uma página, utilizamos o sistema de fracionamento (exemplo: figura que possua duas partes – 01/02; 02/02).

CAPÍTULO 1

1.1. O “deus do mangá”: Osamu Tezuka

Paul Gravett, no livro *Mangá: como o Japão reinventou os quadrinhos* (2006, p. 28), abre o capítulo “O Pai da Narrativa”, sobre o quadrinista Osamu Tezuka (1928-1989), com o seguinte texto, extraído de uma homenagem póstuma, publicada originalmente no jornal japonês *Asahi Shimbun*, o segundo mais lido no país²⁶: “Uma explicação para a popularidade dos quadrinhos no Japão... é que o Japão tinha Osamu Tezuka, enquanto outras nações não tinham. Sem o dr. Tezuka, a explosão dos quadrinhos no Japão do pós-guerra teria sido inconcebível.” Gravett toma de empréstimo a frase do jornal japonês para destacar a importância do pioneirismo de Tezuka para a indústria de mangás e desenho animado japonês que, sem a genialidade do artista, não teria alcançado o prestígio atual, dentro e fora do Japão. Ele foi o maior responsável por transformar o mangá, antes mero entretenimento para crianças, em narrativas com conteúdos diversos, para todos os tipos de leitores²⁷.

Frederick L. Schodt, escritor norte-americano, um dos precursores dos estudos sobre mangás no Ocidente, também inicia o capítulo dedicado ao artista (“*Osamu Tezuka: A tribute to the God of Comics*”) em sua obra *Dreamland Japan: writing son modern manga* (1996, p. 233), com estas linhas:

A morte de Osamu Tezuka de câncer de estômago em 09 de fevereiro de 1989, recebeu apenas breves menções em jornais fora do Japão. Mas em sua própria terra ele foi lamentado como um monarca caído. Tezuka viveu sessenta anos, quase exatamente a duração do reinado do Imperador Showa [Hiroito], mas muito mais pessoas pareceram mais chocadas com a morte dele do que a do imperador, que ocorreu apenas algumas semanas antes. [...] Tezuka pegou a todos de surpresa. Muitos jovens choraram abertamente, e a mídia divulgou intermináveis retrospectivas sobre a sua vida. (tradução nossa)²⁸

²⁶EMBAIXADA do Japão no Brasil, Pilares da “Sociedade Bem Informada”. Disponível em: <<http://www.br.emb-japan.go.jp/cultura/comunicacao.html>> Acesso em: 20 out. 2013.

²⁷GRAVETT, Paul. *Mangá: como o Japão reinventou os quadrinhos*. São Paulo: Conrad Editora, 2006. p. 28.

²⁸“The death of Osamu Tezuka from stomach cancer on February 9, 1989, received only brief mention in a few newspapers outside of Japan. But in this own land he was mourned like a fallen monarch. Tezuka had lived sixty years, almost exactly the length of the Showa Emperor’s reign, but many people seemed far more shocked by his death than that of the emperor, which had occurred only a few weeks earlier. [...] Tezuka’s took everyone by surprise. Many young people wept unabashedly, and the media ran seemingly endless retrospectives on this life.”

No início do prefácio do livro biográfico sobre o quadrinista, *A Arte de Osamu Tezuka: Deus do Mangá* (2012, p. 8), Helen McCarthy faz uma alusão à importância do mestre dentro do universo dos quadrinhos:

Quando estudiosos e redatores publicitários buscam um resumo fácil para os perfis que escrevem, eles chamam Tezuka de o Walt Disney do Japão, mas na verdade ele é mais como Walt Disney, Stan Lee, Jack Kirby, Tim Burton, Arthur C. Clarke e Carl Sagan, todos em um único criador incrivelmente prolífico. Tezuka foi um inovador na animação, criador de vastas sagas em quadrinhos fundadas em um amplo conhecimento da cultura e literatura internacionais, um fantasista que minou o seu eu mais íntimo em busca de histórias universais, um autor de ficção científica, e um cientista que popularizou a tecnologia, mas que também alertava sobre os perigos dela para o planeta e para a humanidade, anos antes de as preocupações ambientais entrarem na moda.

A professora brasileira Sonia Bibe Luyten, pioneira nos estudos dos mangás no Brasil desde 1970, em seu livro *Mangá: o poder dos quadrinhos japoneses* (2000, p. 139), também dedicou um capítulo a Tezuka, no qual traduz a relevância do artista:

Os desenhistas do Japão lhe devotam grande admiração e respeito. Num país onde o título é muito importante no trato entre as pessoas e na hierarquia social, a palavra *Sensei* (professor, mestre) é insuficiente para designá-lo entre os colegas. Entre os desenhistas, de acordo com a idade, notoriedade e consagração, há vários graus de hierarquia para sua designação. Por exemplo, essas designações começam desde *Sensei* (professor), seguido de *Sosho* (um pouco acima de mestre), *Kyosho* (grande mestre), *Osama* (rei), até *Kyoso* (fundador de uma religião). Tezuka Osamu, visto como o pioneiro do moderno mangá e o mais importante artista, foi, porém, o único desenhista, em vida, a ser cognominado com o supremo título: “*Manga no Kamisama*” = “Deus dos Quadrinhos”.

Essas são algumas alusões à influência que o artista exerceu, e ainda exerce, no cenário dos mangás e *animes*. Tezuka também se tornou, em 1980, a pedido da Fundação Japão, o “Embaixador do Mangá”, palestrando sobre cultura japonesa em vários países. Pouco depois de sua morte, o Imperador concedeu ao quadrinista a Ordem do Tesouro Sagrado (*Zuihosho*), por seus serviços para a nação japonesa. Em 1994, sua cidade natal, Takarazuka, inaugurou o *Tezuka Osamu Manga Museum*, com uma exposição permanente de artefatos e informações relacionados ao conjunto de sua obra e sobre cultura japonesa. Dentro da estação de trem de Kyoto, foi construído e inaugurado o *Tezuka Osamu World*, no qual são exibidas animações lançadas após a morte do artista. O Prêmio Tezuka, criado em 1997 pela

Editora *Asahi Newspapers*, confere reconhecimento à artistas que se empenham no desenvolvimento dos mangás dentro do Japão.

A *Ikeda Elementary School* de Osaka, quando da comemoração do seu centenário em 2008, inaugurou em sua entrada uma estátua do personagem mais famoso do artista, *Astro Boy*²⁹. A cidade de Saitama também possui uma estátua do personagem. Vários murais no Japão celebram Tezuka e suas criações. Ainda hoje, o artista é honrado com exposições, festivais e tributos artísticos em vários países³⁰.

O conjunto de sua obra – aproximadamente 700 títulos de mangás e 70 animações – abrange narrativas de várias temáticas para um amplo público³¹, com especial ênfase no infantil. Também escrevia ensaios, conferências e resenhas de filmes. Embora médico de formação, sem jamais ter atuado, dedicou mais de 40 anos à arte dos mangás e *animes*, na crença de que deveriam ser reconhecidos como parte integrante da cultura japonesa³².

Infelizmente, Tezuka é pouco conhecido nas Américas³³. Qual a sua relevância dentro do cenário dos quadrinhos japoneses? Pensemos na ficção científica: uma pessoa pode ser apreciadora do gênero e nunca ter ouvido sobre Júlio Verne ou H. G. Wells. Entretanto, esse tipo de literatura ou filme não teria, atualmente, o mesmo formato sem as grandes contribuições desses mestres. Da mesma maneira, acontece com Tezuka; ele é o grande gênio criador e incentivador da indústria moderna de mangá e *anime*.

Nascido em 1928, Tezuka foi estimulado pelos pais, desde muito cedo, a apreciar várias formas artísticas, entre elas a música, a fotografia, o teatro, o cinema e os quadrinhos. Contudo, a paixão por essas duas últimas, prevaleceu em sua

²⁹ *Astro Boy (Tetsuwan Atom)* foi lançado como mangá em 1951 e, posteriormente, foi lançado como desenho animado, tornando-se o personagem mais conhecido de Tezuka. Astro é um robô movido a energia nuclear, criado por um industrial, que perdera seu único filho. Ao perceber que um garoto mecânico não poderia substituir um humano, Astro é rejeitado por seu inventor. Vendido a um circo, ele é resgatado por um professor, que o modifica. A busca do menino robô é pela harmonia entre humanos e máquinas. Uma das principais temáticas da narrativa é o uso da energia nuclear, em uma época em que o temor da bomba atômica ainda era uma realidade entre os japoneses.

³⁰ MCCARTHY, Helen. *A Arte de Osamu Tezuka: deus do mangá*. São Paulo: Mythos Editora, 2012.

³¹ MORIYA, Karen Pinho. *Reinventando os samurais: o mangá O Lobo Acompanhado de seu Filhote (1970-1976)*. 2011. 266 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

³² GRAVETT, Paul. *Mangá: como o Japão reinventou os quadrinhos*. São Paulo: Conrad Editora, 2006. p. 28.

³³ MCCARTHY, Helen. *A Arte de Osamu Tezuka: deus do mangá*. São Paulo: Mythos Editora, 2012.

infância e adolescência e o acompanhou por toda a sua vida. A maior influência absorvida pelo desenhista, recai sobre as obras de Wall Disney³⁴. Segundo ele,

Eu gostei de Disney, eu adorei Disney, aqui você vê um homem cuja vida foi determinada por Disney.

Primeiro encontrei Mickey por volta do segundo grau no festival de animação. Também meu pai trouxe para casa um projetor caseiro raquítico chamado Pathé Baby, e entre os filmes que ele comprou estava Cho Cho Mickey [uma das histórias do personagem, adaptado para o público japonês]. Daquele ponto em diante tornei-me ligado à Disney por um elo que não poderia ser mais cortado. (tradução nossa)³⁵

Na adolescência, durante a Segunda Guerra Mundial, mesmo com todo o material norte-americano vetado dentro do Japão, Tezuka também recorria a velhas revistas em quadrinhos que encontrava; entre elas, *Bringing up Father* e *Jiggs and Maggie* (no Brasil, *Pafúncio e Marocas*), de George Mcmanus. Outra paixão e grande influência na obra de Tezuka, são os filmes de Charles Chaplin. Tais materiais despertaram no futuro *mangaká*³⁶ a fascinação pela cultura norte-americana e pela modernidade de Nova York, refletidas em muitas de suas produções.

Se durante a guerra, a produção cultural estrangeira não possuía passe livre naquele país, após a ocupação norte-americana, o fluxo de material estadunidense no Japão tornou-se intenso, impactando diretamente no processo criativo de Tezuka:

³⁴Sua biografia, escrita por Toshio Ban, aponta que Tezuka assistiu *Branca de Neve* 50 vezes e *Bambi*, 80 vezes.

³⁵"I liked Disney, I adored Disney, here you see a man whose life was determined by Disney. I first encountered Mickey around second grade at an animation festival. Also my father brought home a rickety home projector called the Pathé Baby, and amongst the films he purchased was Mickey's Choo Choo. From that point on I became attached to Disney by a chain that could not be cut."

HOLMBERG, Ryan. Tezuka Osamu and American Comics. *The Comics Journal*, Seattle, 16 jul. 2012, p. 1.

³⁶Termo em japonês, que designa o desenhista de mangás.

Falando de mim, quando se trata de histórias em quadrinhos, de 1947 ou 1948, para os próximos quinze ou dezesseis anos, eu estava fortemente influenciado por quadrinhos norte-americanos. Os próprios quadrinhos norte-americanos foram fortemente influenciados pelas comédias de Mack Sennet, esses tipos de filmes a partir da idade de ouro da comédia. O comediante que apareceu por lá, por exemplo Roscoe Arbuckle ou Ben Turpin, havia muitas histórias em quadrinhos que usaram o seu estilo, seus rostos assim como são. Especialmente Chaplin com suas pernas arqueadas e seus enormes sapatos. Esses tipos de recursos foram usados diretamente nos quadrinhos. Naquela época, todos os cartunistas americanos imitavam as estrelas das comédias. Isso é o que eu trabalhei tão duro copiando, e é por isso que em meus quadrinhos há pernas tortas e sapatos grandes. Ao nível de conteúdo eu também fui profundamente influenciado pelas fortes caricaturas sociais das comédias de Chaplin, as lágrimas misturadas com o riso. A maior influência de todas foi o ritmo. (tradução nossa)³⁷

Mesmo que Tezuka delineie um período que se estende de 1947 a 1963, essa influência quanto ao ritmo pode ser notada em seus desenhos, ainda em 1945, quando da criação do mangá *Shōri no himade* (*O dia da vitória*). Notam-se os elementos típicos das comédias mudas, como carros de bombeiros, sobrecarregados de pessoas que, fatidicamente, são lançadas para todos os lados, quando de choques ou freadas bruscas (**figura 04**).

³⁷“Speaking of myself, when it comes to comics, from 1947 or 1948, for the next fifteen or sixteen years, I was heavily influenced by American comics. Those American comics themselves were heavily influenced by Mack Sennett’s comedies, those sorts of films from the Golden age of comedy. The gagmen that appeared there, for example Roscoe Arbuckle or Bem Turpin, there were lots of comics that used their style, their faces just as is. Especially Chaplin with his bowed legs and over-sized shoes. Those sorts of features were used directly in comics. In that era, all American cartoonists imitated the stars of comedy. That is what I worked so hard at copying, and so that’s why my comics are bowlegged and big-shoed. At the level of content too I was deeply influenced by the Strong social caricatures of Chaplin’s comedies, the tears mixed with the laughter. The biggest influence of all was rhythm.”

HOLMBERG, Ryan. Tezuka Osamu and American Comics. *The Comics Journal*, Seattle, 16 jul. 2012, p. 3.

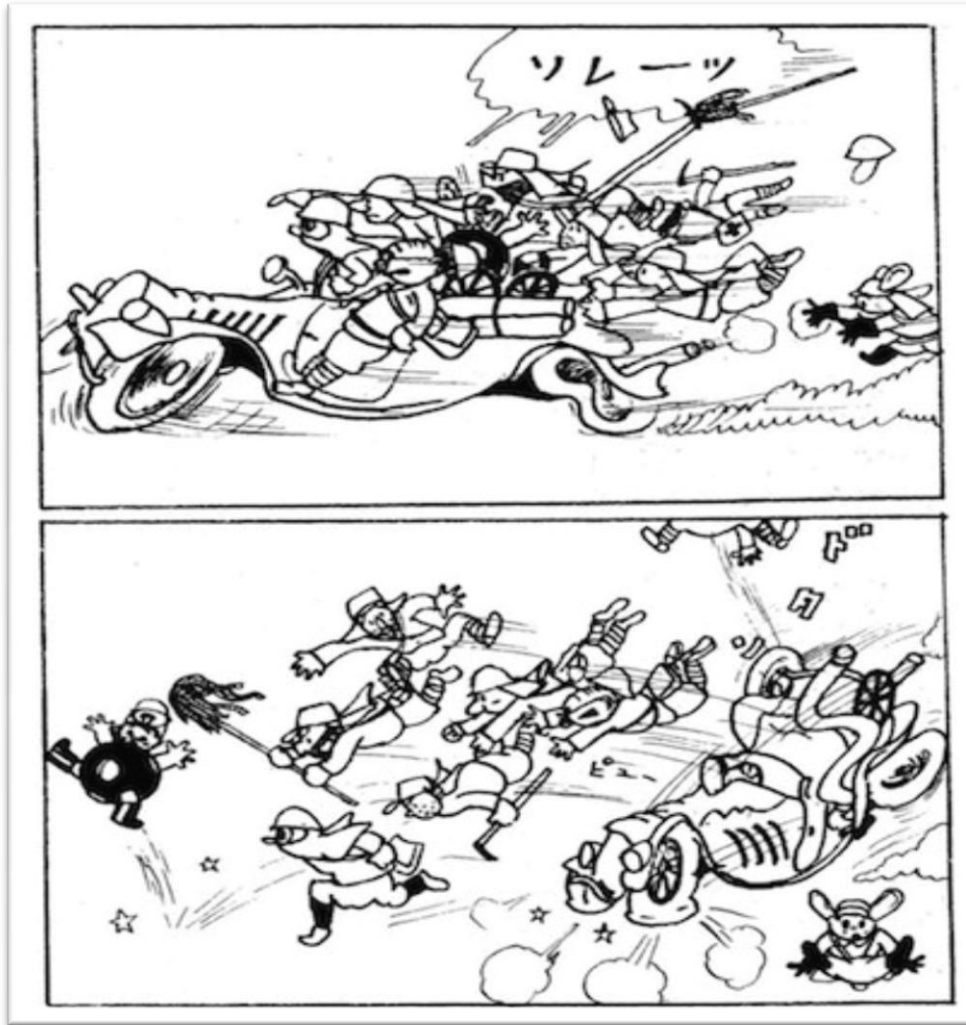


Figura 04

Em seu primeiro mangá em formato comercial e também seu primeiro grande sucesso, *Shin-Takarajima* (*A Nova Ilha do Tesouro*, de 1946), há cenas fragmentadas, repletas de *closes* e linhas de movimento que remetem às sequências típicas dos filmes norte-americanos, com o protagonista dirigindo em alta velocidade, bem ao gosto de muitas aventuras hollywoodianas da época (**Figura 05**).

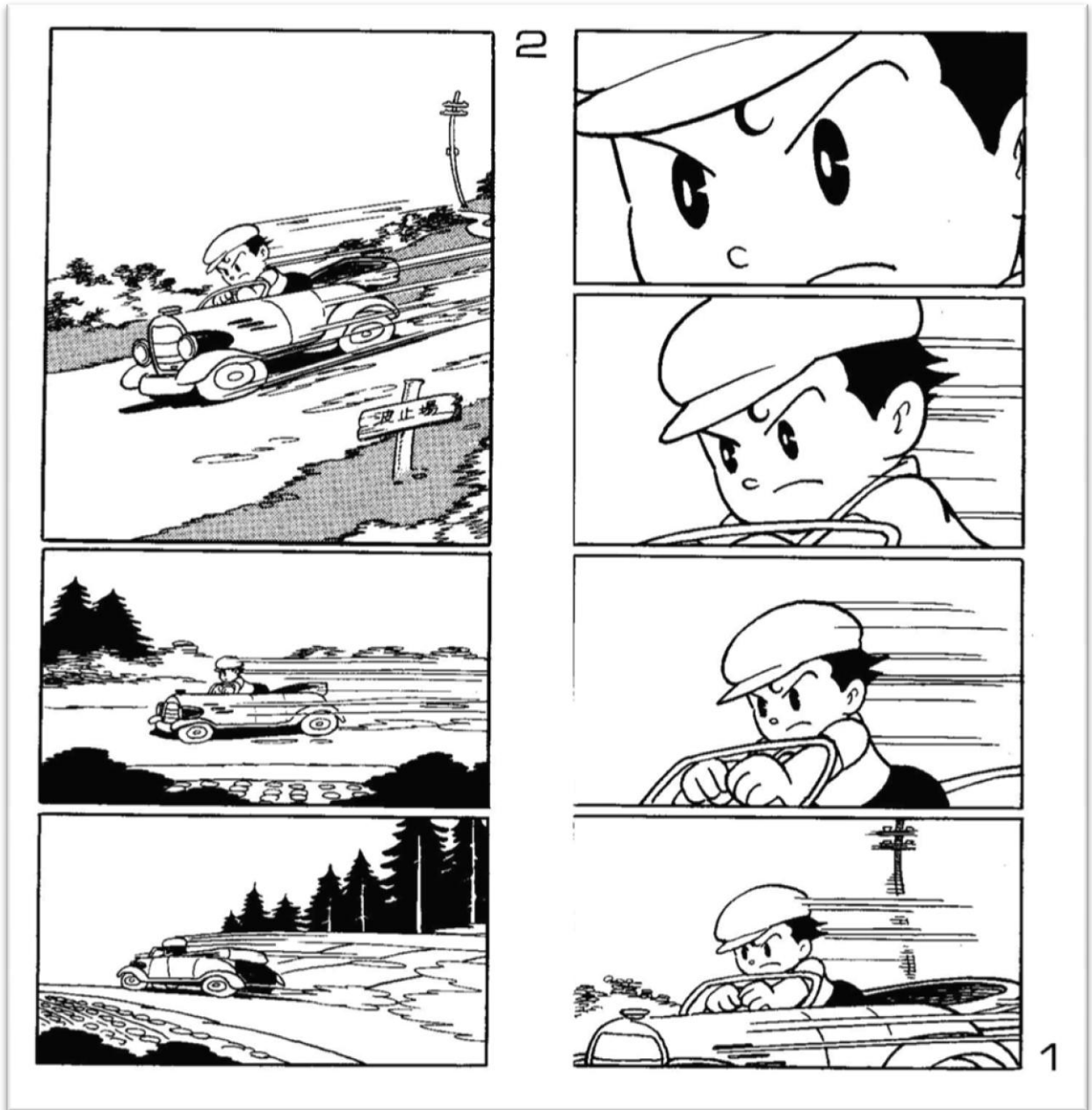


Figura 05 (01/03)

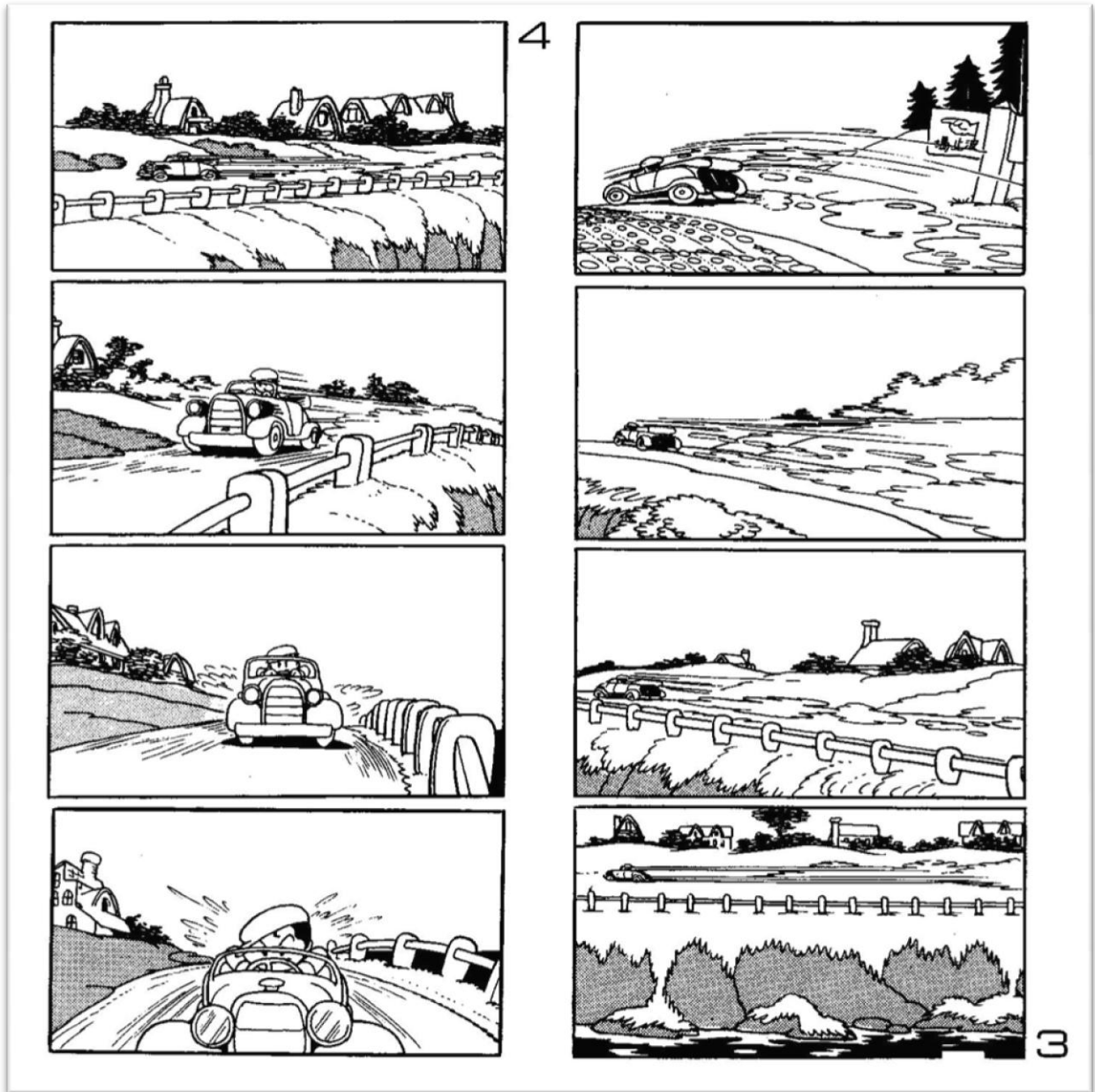


Figura 05 (02/03)

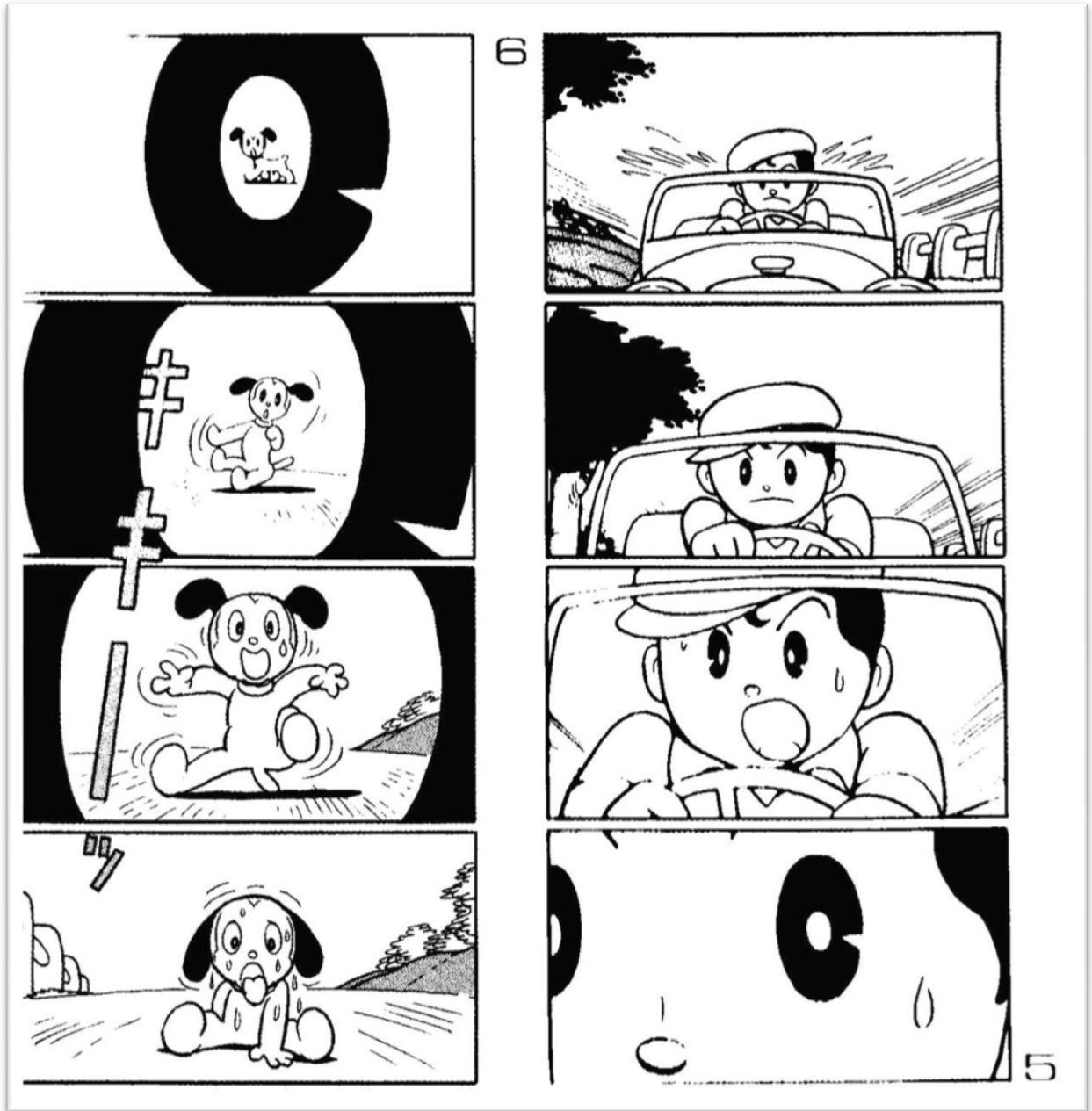


Imagem 05 (03/03)

Com seu estilo único, causou grande impressão nos desenhistas e leitores da época³⁸, pois até aquele momento, os *mangakás* desenhavam os personagens de corpo inteiro a partir de um ponto, de modo estático, como se filmados com uma câmera fixa³⁹. Esse modo de retratar as cenas é inspirado em técnicas utilizadas nos primeiros filmes japoneses, do final do século XIX que, por sua vez, foram desenvolvidas a partir de encenações do teatro *kabuki*, onde o foco recai no ponto central do palco⁴⁰.

Em todo o decurso de seus quadrinhos, Tezuka alterava constantemente o ponto de vista do leitor, ao imitar os efeitos de uma câmera em ação, criando efeitos tridimensionais e *closes*. Linhas de movimento, distorções de realidade, gotas de suor, são elementos que estavam aflorando de modo inédito naquele tipo de quadrinho. Inicialmente, Tezuka posicionava seus quadros, mais largos, semelhantes a telas de cinema, em colunas verticais dentro da página, para que parecessem sequências cortadas de um rolo de filme; tais elementos foram inspirados nos muitos filmes e peças dramáticos vistos por sua família.⁴¹ Tezuka, ao desenhar elementos de modo que estes extrapolassem as bordas dos quadros, provocou uma inovação nos mangás, recurso até então nunca visto nesses quadrinhos. Assim começaria a revolução nos mangás pós-guerra, alavancada pelo “deus do mangá”.

Uma história em quadrinhos é contada quadro a quadro, sendo que, cada um deles, representa um pequeno fragmento de uma ação; da mesma forma, ocorre no cinema. Neste, um fragmento não transmite uma ideia, dependendo de uma sequência de fatos – um roteiro – para que o expectador assista a história e compreenda seu conteúdo; além do que, o cinema possui três elementos linguísticos: visual, verbal e sonoro. Nos quadrinhos, a leitura pode ser realizada de forma fragmentada. Embora o entendimento da narrativa, a princípio, se dê a partir de desenhos e textos (palavras e onomatopeias), é a imaginação do leitor, provocada pelos quadros sem falas, pelas sarjetas, pela ausência de cores, sons e

³⁸MCCARTHY, Helen. *A Arte de Osamu Tezuka: deus do mangá*. São Paulo: Mythos Editora, 2012. p. 27.

³⁹GRAVETT, Paul. *Mangá: como o Japão reinventou os quadrinhos*. São Paulo: Conrad Editora, 2006, p. 32.

⁴⁰MORIYA, Karen Pinho. *Reinventando os samurais: o mangá O Lobo Acompanhado de seu Filhote (1970-1976)*. 2011. 266 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

⁴¹MCCARTHY, Helen. *A Arte de Osamu Tezuka: deus do mangá*. São Paulo: Mythos Editora, 2012. p. 27.

movimentos em tempo real e de traços realísticos, que vai possibilitar uma leitura inteligível.

Moacyr Cirne, em *Quadrinhos, Sedução e Paixão*, afirma que tanto o cinema como os quadrinhos, são formações semióticas, com algumas características que os aproximam, mas com leituras diferentes. Enquanto o primeiro traz uma face mais voltada para a concretude, mesmo que permeado por elementos ilusórios ou, ainda, fantásticos, o segundo é marcado por grafismos e cortes entre as imagens que os compõem, as sarjetas, ou cortes gráficos, denominados assim por Cirne.⁴² Segundo ele, o corte gráfico possui uma enorme relevância nos quadrinhos, visto que representa o lugar de um vácuo espaço-temporal, o qual é preenchido pela imaginação do leitor. Nesse sentido, o “virar” da página também possui a função de redimensionamento da narrativa, possibilitando ao leitor imprimir as variações de ritmo na leitura. Dessa forma, a história em quadrinhos só se concretiza enquanto espaço narrativo, a medida que a leitura, articulada com as imagens e com os cortes gráficos, possibilita o leitor redimensioná-la. Nesse sentido, os balões que expressam as falas e pensamentos, representam apenas elementos linguísticos.⁴³

Ele reforça que em ambas as linguagens deve haver o espaço para a crítica, a reflexão, o sonho e até o delírio. Assim, cinema e quadrinhos, além de politizadores da arte, devem imprimir um prazer estético e de leitura. Se o cinema pode apresentar uma “espetacularidade audiovisual”, através de suas especificidades, em especial a semiótica, Cirne aponta que podemos encontrar um “espetáculo da escrita”⁴⁴ dentro do universo dos quadrinhos, especialmente nos mangás. Ele compara a magia e o prazer da leitura dos quadrinhos com os de clássicos do cinema, da literatura, do teatro e de outras tantas linguagens, que nos transformam não apenas em leitores “felizes e sensíveis”, mas também em leitores produtivos, pois todo espaço artístico possui um potencial que transcende o estético, transformando-o em campo especulativo acerca do mundo e de crítica social. Marcos A. Silva⁴⁵, afirma que a linguagem, em todas as suas formas, incluindo os quadrinhos, assim como sua análise, é plena de importância, no sentido de suas relações com as experiências históricas, a fim de aumentar as possibilidades de

⁴² *A Escrita dos Quadrinhos*. Natal: Sebo Vermelho, 2005. p. 23.

⁴³ *Ibidem*, p. 24.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 140.

⁴⁵ SILVA, Marcos A. O Trabalho da Linguagem. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 06, nº 11, set. 1985/ fev. 1986.

articulações interpretativas, abrindo-se novas perspectivas e problematizações, sobretudo, no que tange as discussões sobre os meios de comunicação e a produção cultural e, as apropriações realizadas sobre estes por grupos dominantes e dominados, como também das demais práticas sociais.

Raymond Williams, em *Marxismo e Literatura* (1979), reflete acerca da importância das interligações existentes entre as diversas linguagens culturais:

Nenhum desses meios de transmissão [fotografia, cinema, televisão, rádio] elimina a impressão, ou mesmo lhe diminui a importância específica, mas não são simples acréscimos a ela, ou simples alternativas. Em suas complexas interligações e inter-relações, compõem uma nova prática substancial na própria linguagem social, sobre uma grande variedade de manifestações públicas e representação manifesta da “fala interior” e do pensamento verbal. Isso porque são sempre mais do que tecnologias, no sentido limitado. São meios de produção, desenvolvidos em relações diretas, embora complexas, com relações culturais e sociais que se modificam e se ampliam profundamente, modificações essas reconhecíveis, em outros setores como transformações políticas e econômicas profundas. [...] O que acontece em toda transição, portanto, é um desenvolvimento histórico da própria linguagem social: descoberta de novos meios, novas formas e depois novas definições de uma consciência prática em transformação. (pág. 59)

Como meios de produção cultural, os quadrinhos carregam em si a capacidade catalisadora quanto às sensibilidades e acontecimentos de seu período, em seus mais diversos aspectos; como forma dinâmica de linguagem, constituem elementos de práticas culturais em constante processo de transformação, fazendo emergir novos e diferentes sentidos nas relações sociais. Ideias e os modos de expressá-las e a forma como são recepcionadas, acabam por ser afetadas e muitas vezes ressignificadas por esse inconstante e permanente fluxo criativo (emergente). Fundindo-se com esses ingredientes transformadores, há de se observar a permanência de traços do passado, mas que ainda se fazem presentes de forma significativa (residual).⁴⁶

Quanto a essa questão, Tezuka foi um inovador ao introduzir perspectivas mais amplas nos mangás, pois até então, compostos por temas alegres e divertidos, voltados para o público infantil, normalmente eram apresentados em forma de tiras. Tezuka desenvolveu narrativas longas e com histórias complexas e completas, incorporando tópicos como a tristeza, a raiva e o ódio, assuntos praticamente inexistentes até então nos mangás. Representam desdobramentos de suas próprias experiências, como, quando em 1944, durante a Segunda Guerra Mundial, Tezuka

⁴⁶WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

foi enviado para trabalhar em uma fábrica de amianto, em Osaka. Durante o período de guerra, desenhar ou ler quadrinhos era considerado nocivo e, até perigoso pelo governo japonês – os supervisores de Tezuka, toda vez que o flagravam desenhando, o espancavam, especialmente, porque o teor destes, à época, era o de satirizar a guerra.⁴⁷

Em 1945, Tezuka testemunhou o bombardeio a Osaka e viu pilhas de cadáveres queimados em valas. Caminhando por Tóquio, deparou-se com anciões e crianças desamparadas, experiências que exacerbaram ainda mais seus sentimentos antibelicistas.⁴⁸ A memória dos horrores vivenciados por ele é expressa em muitos de seus mangás, como o próprio *Adolf, Zéfiros, Sekai wo Horobosu Otoko* (*O Homem que Destruiu o Mundo*), *Ari to Kyojin* (*A Formiga e o Gigante*), *Kanon*, *Dororo* (**figura 06**), *Pó Amarelo* (**figura 07**) e *A Fortaleza de Papel* (**figura 08**). Conforme Toshio Ban, “*Osamu Tezuka dizia que desenhar a tragédia da guerra nos mangás era uma forma de transmitir a sua experiência como um contador de histórias.*”⁴⁹

⁴⁷BAN, Thoshio; Tezuka Productions. *Osamu Tezuka: uma biografia mangá*. vol. 1. São Paulo: Conrad Editora, 2003.

⁴⁸MCCARTHY, Helen. *A Arte de Osamu Tezuka: deus do mangá*. São Paulo: Mythos Editora, 2012.

⁴⁹ BAN, Thoshio; Tezuka Productions. *Osamu Tezuka: uma biografia mangá*. vol. 1. São Paulo: Conrad Editora, 2003.



Figura 06: Órfãos da guerra (*Dororo* – 1967)



Figura 07: Ataque a “alvos hostis” (Pó Amarelo – 1972)



**Figura 08: Tezuka olha horrorizado as vítimas na Osaka bombardeada
A Fortaleza de Papel (1974)**

Logo após a rendição do Japão em 1945, o jovem Tezuka, fora espancado por um grupo de soldados embriagados das forças de ocupação norte-americana, apenas porque não conseguira se expressar, pois não dominava o inglês. A partir desse momento, Tezuka passou a questionar a razão da incompreensão entre as pessoas e se, algum dia, poderiam viver em harmonia. Isso passaria a ser também um dos temas recorrentes em suas futuras obras, na forma de discórdia entre humanos e alienígenas, entre povos diferentes, entre humanos e animais e entre robôs e homens.⁵⁰ Se os tempos de guerra fizeram eclodir narrativas mais sombrias e densas, a busca por uma fuga dessa dura realidade também se faz presente em suas obras de ficção científica, ciência, aventura e fantasia, que tornaram Tezuka especialmente popular entre os leitores. Sua habilidade em criar histórias envolventes, deu um novo rumo às narrativas voltadas para meninas: se antes tais histórias eram produzidas, basicamente, no formato de tiras, Tezuka transformou-as

⁵⁰BAN, Thoshio; Tezuka Productions. *Osamu Tezuka: uma biografia mangá*. vol. 2. São Paulo: Conrad Editora. 2003.

em uma narração quadrinizada singular, como *A Princesa e o Cavaleiro* (1953) e *A Fênix* (1956), inspirações para futuras gerações de artistas.

Tezuka, já consagrado em 1973, faz uma análise crítica sobre a invasão dos quadrinhos norte-americanos no Japão pós-guerra:

Por volta de 1945, a vida diária poderia ter sido difícil, mas a reputação da Disney estava no seu ponto mais alto. As vozes de Mickey Mouse e Pato Donald tinham estabilizado, Branca de Neve e Bambi foram grandes sucessos e receberam uma série de prêmios internacionais. Era realmente como o brilho de um sol nascente. E então as crianças japonesas após a guerra não tinham escolha senão enfrentar a enxurrada de quadrinhos Disney que acompanharam a lavagem cerebral da “democracia americana”. (tradução nossa)⁵¹

Em um primeiro momento da fala, nota-se ainda a presença da admiração do artista pelas obras de Disney, algo que atingiu a concretude quando ambos estiveram juntos, em abril de 1964, em um único e rápido encontro durante a Expo Mundo de Nova York. Tezuka, enviado como correspondente especial do *Jornal Sankei*, se apresentou à Disney como o autor do desenho animado *Astro Boy*; apressado, o artista norte-americano respondeu, “*Astro Boy? Eu conheço, é um ótimo trabalho. As crianças de hoje em dia precisam voltar mais seus olhos para o espaço. Eu também gostaria de criar algo parecido, dê lembranças às pessoas do seu país.*”⁵² Percebe-se que o final da declaração ganha nuances pesadas de desencanto, em referência a censura norte-americana à época da ocupação.

Segundo Mello (2006, p. 56), os Estados Unidos, a fim de que suas reformas fossem implantadas com êxito no Japão, realizaram alterações de cunho ideológico através da reforma educacional e constitucional. Essa afirmação nos remete ao Código de Imprensa do Japão, estabelecido em 19 de setembro de 1945 pelo governo de ocupação, poucos dias após a rendição japonesa, o qual promovia um modelo de “democracia” que substituiria o nacionalismo militarista japonês. Todo e qualquer material, antes de sua publicação, passava pelo crivo da censura, como acontecera antes do fim da guerra; apenas o foco mudara. Alguns elementos eram

⁵¹ ‘Around 1945, daily life might have been hard, but the reputation of Disney was at its highest. The voices of Mickey Mouse and Donald Duck had stabilized, Snow White and Bambi were huge hits and had received a number of international prizes. It really was like the brightness of a rising sun. And then Japanese children after the war had no choice but to face the flood of Disney comics that accompanied the brainwashing of “American democracy”’.

HOLMBERG, Ryan. Tezuka Osamu and American Comics. *The Comics Journal*, Seattle, 16 jul.2012, p. 03.

⁵² BAN, Thoshio; Tezuka Productions. *Osamu Tezuka: uma biografia mangá*. vol. 3. São Paulo: Conrad Editora, 2003.

considerados “inadequados” e, assim, vetados: visão crítica da ocupação e das Forças Aliadas; situações que evidenciassem relações sexuais entre soldados norte-americanos e mulheres japonesas; defesa do nacionalismo japonês; histórias com samurais e com menção a artes marciais, que pudessem encorajar sentimentos de vingança ou o próprio nacionalismo; aulas de História e Geografia japonesa foram suspensas. Também, todo material norte-americano que retratasse as mazelas sociais, como racismo ou corrupção, foram banidos, para preservar o modelo de sociedade norte-americana como “ideal”⁵³.

Embora tais dificuldades se apresentassem, emperrando a retomada de uma produção nacional de quadrinhos, Tezuka mostrou-se capaz de introduzir elementos até então inéditos no Japão. Algo nunca praticado naquele país foi introduzido pelo artista, o sistema de estrelas⁵⁴. Nesse esquema, inspirado na *United Artists*, de Hollywood, artistas como Charles Chaplin, eram donos de seu próprio trabalho, ao contrário do “sistema de estúdio”, onde os executivos ficavam no comando. Tezuka também se inspirou na companhia de teatro Takarazuka⁵⁵, na qual os papéis eram distribuídos aos atores de acordo com seus pontos de destaque. Assim, ele usava seus personagens – e a si mesmo, pois gostava de fazer aparições em suas obras – como se fossem atores, desempenhando atuações diferentes em diversas narrativas. Tezuka criou o sistema de estrelas para que o público se familiarizasse com os personagens, algo que de fato ocorreu com sucesso⁵⁶.

Se Will Eisner, além de ocupar o posto de precursor dos quadrinhos modernos, figura entre os mais importantes quadrinistas e primeiro teórico de quadrinhos no ocidente, Tezuka ocupa tal posto dentro do Japão. Como não havia livros teóricos sobre mangás e Tezuka era demasiadamente procurado por colegas e fãs para aconselhamento, ele lançou, em 1950, *Manga College*, uma espécie de manual instrutivo, contendo três histórias de média duração e tiras ilustrando

⁵³ HENSHALL, Kennedy G. *História do Japão*. Lisboa: Edições 70, 2005.

⁵⁴ MCCARTHY, Helen. *A Arte de Osamu Tezuka: deus do mangá*. São Paulo: Mythos Editora, 2012. p. 34.

⁵⁵ Companhia teatral, fundada em 1914, na cidade japonesa de mesmo nome. De inspiração ocidental, da temática das peças ao figurino, todos os papéis, femininos e masculinos, são representados por mulheres, ao contrário do que acontece no teatro *kabuki*.

⁵⁶ BAN, Thoshio; Tezuka Productions. *Osamu Tezuka: uma biografia mangá*. vol. 2. São Paulo: Conrad Editora, 2003.

métodos que ele utilizava para escrever e desenhar mangás. Dois anos depois, foi lançada uma reedição ampliada, o *Manga Classroom*⁵⁷.

Fora também pioneiro quanto a forma de seleção da equipe de trabalho na produção dos quadrinhos dentro do Japão. Sua casa/estúdio tornou-se um ponto de encontro para artistas em toda Tóquio; ele começou a escalar assistentes, entre artistas e fãs, muitos dos quais, familiarizados com o trabalho do artista, escreviam para as editoras e comentavam sobre o trabalho de Tezuka. Fora uma solução eficiente para aliviar a pressão do volume de trabalho e dos curtos prazos impostos pelas editoras.⁵⁸

Independente de retratar temas sérios, trágicos, fantásticos ou infantis, Tezuka se manteve fiel, durante anos, a uma arte com aspecto irreal e arredondado, imitando bonecos. Foi ele o criador do estilo tão conhecido de personagens de mangás com olhos grandes e estrelados, inspirado na maquiagem das atrizes da companhia de teatro de sua cidade de infância, Takarazuka e nos desenhos de Wall Disney (com o decorrer do tempo, essa influência mais direta das criações de Disney foi dando lugar a um traçado mais realista e arrojado). Quanto ao tom das histórias, sejam elas mais maduras ou mais leves, Tezuka gostava de pincelá-las com toques de humor e exageros, algo presente também em *Adolf*, considerada uma de suas obras mais sombrias. Para Paul Gravett,

[...] essa pode ter sido a maneira de Tezuka de evitar tornar-se sério demais e transmitir seu entusiasmo criativo. Ou talvez essas interrupções fossem como confidências do autor para o público para dizer que, por mais realista que seja, um mangá continua sendo apenas uma invenção.⁵⁹

Para Tezuka, era importante ter uma história que merecesse ser contada. Depois de ter vivenciado os sofrimentos da guerra, ele acreditava que através do mangá, ele poderia transmitir ao mundo um alerta sobre as consequências da intolerância e do desrespeito à vida. Como ele próprio registrou,

⁵⁷MCCARTHY, Helen. *A Arte de Osamu Tezuka: deus do mangá*. São Paulo: Mythos Editora, 2012. p. 96.

⁵⁸Idem.

⁵⁹GRAVETT, Paul. *Mangá: como o Japão reinventou os quadrinhos*. São Paulo: Conrad Editora, 2006. p. 33.

O que eu tentei expressar em meus trabalhos pode ser resumido na seguinte mensagem: “ame todas as criaturas! Ame todas as coisas vivas!” [...] quadrinhos são uma linguagem internacional que pode cruzar fronteiras e gerações. Eles são uma ponte entre todas as culturas.”⁶⁰

Em *Adolf*, Tezuka expressa de modo profundo seu pesar e horror contra a guerra e, conseqüentemente, a violência e a discriminação. Como ele expressou,

Eu vivi a época da guerra, por isso sempre tive vontade de deixar um registro ao meu estilo daquela época. [...]
As crianças de hoje em dia vêem a II Guerra Mundial da mesma forma que encaram a batalha de Sekigahara ou a Guerra Russo-Japonesa, ou seja, à distância, através dos livros de história. Mas no meu caso aquilo não foi história, foi realidade. A cada ano que passa, há menos gente capaz de contar o que aconteceu naquela época. Por isso eu quis fazer a minha parte, deixando um mangá para a posteridade. [...]
Muitas imagens se misturavam na minha cabeça, muitos temas iam e vinham e talvez haja até alguns pontos incoerentes na história, mas o que eu fiz foi levantar a questão. O resto fica a cargo da imaginação dos leitores.⁶¹

Para Tezuka, os acontecimentos passados transmitidos às crianças no formato de informação, seja através de meios de comunicação de massa ou conhecimento escolar, provoca o atrofiamento da experiência vivida, porque as informações ali contidas, foram registradas de forma impessoal e apenas com caráter informativo. Ele também pontua os recursos materiais utilizados como complemento para o desenvolvimento da sua obra:

⁶⁰GRAVETT, Paul. *Mangá: como o Japão reinventou os quadrinhos*. São Paulo: Conrad Editora, 2006. p. 34.

⁶¹Publicado originalmente na revista *Josei Seven* (abril de 1986), contida no posfácio de *Adolf*.

Das idéias que fui lançando a esmo, uma delas era usar a cidade de Kobe como cenário, por ter sido um lugar memorável da minha juventude. [...]

Não há muitos livros que retratem a região de Kansai antes e durante a guerra, o mesmo durante os bombardeios. Por isso sugeri escrever as minhas lembranças de guerra.[...]

A única coisa que deu trabalho foi conseguir materiais de referência. Foram três pessoas trabalhando em tempo integral, dois editores e um especialista em coletar materiais de arquivo. Afinal de contas, mangás são produtos essencialmente visuais. Não funcionam por verossimilhança. Por exemplo, se um escritor quisesse usar o hall de um hotel famoso de Kobe como cenário, bastaria descrevê-lo em um parágrafo como “o hall do hotel XX”. No meu caso, precisaria ter, antes de qualquer coisa, uma foto do local. Teria que saber como são o teto e o chão, para poder mudar o ângulo de visão. Precisaria saber até mesmo como se vestiam as pessoas que passaram por lá na época ou quais flores enfeitavam o local em determinada estação do ano. A maior parte dos materiais de referência foi queimada na época da guerra. Tínhamos uma grande escassez de informações. Por isso fiquei muito feliz quando alguns leitores reconheceram o trabalho detalhado que fizemos nessa obra.⁶²

Embora o quadrinista não tivesse como objetivo construir uma narrativa com teor realístico, procurou transmitir aos leitores uma experiência sensorial e visual o mais aproximada de suas lembranças. A preocupação de Tezuka, nesse sentido, não se restringe apenas a deixar um legado de um passado que deve ser transmitido, para que o mesmo não caia no esquecimento e possa ser repensado como projeto de futuro, ou a necessidade de preservação da prática da narração, ou seja, a perda da experiência e da narração tradicional, duas das preocupações de Walter Benjamin⁶³. Como a figura do narrador benjaminiano, Tezuka incorpora o ofício de coletar os vestígios – materiais e imateriais – e deixar rastros. Ao se tornar um “narrador sucateiro”⁶⁴, Tezuka dá voz às ações, sensibilidades e feitos daqueles que, embora não tenham sido registrados pela história, fazem parte dela, mesmo que, inicialmente, habitem forçosamente espaços tão escondidos e esquecidos.

Ao pensarmos a memória enquanto campo perpassado pelas lutas sociais, um lugar de disputas políticas, onde ocorrem esforços de supressão e de evidenciação dos sujeitos históricos diversos,⁶⁵ poderíamos nos lançar ao exercício de pensar que Tezuka, ao expor suas próprias memórias e as alheias e os resquícios materiais da época da guerra, estaria propondo que esse legado não é

⁶²Publicado originalmente na revista *Chugaku Kyouiku* (abril de 1986), contida no posfácio de *Adolf*.

⁶³GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 51.

⁶⁴Ibidem, pág. 54.

⁶⁵ FENELON, Déa Ribeiro; CRUZ, Heloísa Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. Muitas memórias, outras histórias. In: FENELON, Déa Ribeiro et al (Orgs.). *Muitas memórias, outras histórias*. São Paulo: Olho d'Água, 2000. p. 06.

apenas herança dos sobreviventes, mas de todos, mesmo daqueles que se foram e dos que não presenciaram as atrocidades por ele narradas.

1.2 Adolf e seu núcleo central de personagens

Adorufu ni Tsugu (*Aviso ao Adolf*, em tradução literal para o português), publicado no Brasil, sob o título de *Adolf*, pela Conrad Editora, foi escrito e publicado originalmente entre 1983 e 1985, na revista *Shukan Bunshun*. A edição brasileira, totalizando quase 1.200 páginas, é apresentada em cinco volumes e foi publicada entre 2006 e 2007.

A narrativa é ambientada, inicialmente, na Berlim de 1936, tendo como cenário os jogos olímpicos. O repórter esportivo Sohei Toge, que fora enviado à Alemanha para cobrir os eventos olímpicos, ao visitar seu irmão Isao, depara-se com o assassinato deste e descobre que ele era portador de um segredo terrível, capaz de mudar os rumos da Alemanha.

O título do mangá é uma referência aos três Adolfs protagonistas da narrativa. O primeiro deles a aparecer na trama é Adolf Hitler (1889-1945). Nascido na Áustria, ex-combatente da Primeira Guerra Mundial, filia-se, em 1919, ao Partido dos Trabalhadores; um ano depois, torna-se líder do partido e muda o nome deste para Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães (NSDAP), também conhecido como Partido Nazista. Após uma tentativa frustrada de golpe para tomada do poder e de sua prisão, empreende uma campanha política, de cunho violento e fascista. Após a vitória nas eleições de 1932, é convidado no ano seguinte para assumir a Chancelaria alemã, quando coloca em prática o programa de governo nazista, o qual consistia na derrubada da democracia, na perseguição daqueles considerados inimigos do regime, como os comunistas e judeus, na remilitarização e na expansão do território alemão. Em 1934, com a morte do presidente Hindenburg, Hitler acumula as funções da chancelaria e presidência, tornando-se líder absoluto.

No Japão, dois jovens amigos vivem um dilema: enquanto um deles, Adolf Kaufmann, filho de uma japonesa e um diplomata alemão nazista, é pressionado pelo pai a viajar para a Alemanha e juntar-se à *Hitlerjugend*⁶⁶, o outro, Adolf Camil⁶⁷,

⁶⁶Juventude Hitlerista. Uma das instituições alemãs encarregadas de doutrinar jovens nas práticas e ideais nazistas.

filho de judeus alemães, se vê obrigado a afastar-se de seu melhor amigo, devido a intolerância do antissemitismo nazista.

As quatro primeiras páginas do mangá indicam que a narrativa é um retrospecto: um homem idoso, em um cemitério, contempla uma lápide, com o nome Adolf Camil e as demais inscrições, em hebraico. Sua narração é iniciada explicando tratar-se da história de três homens, todos chamados Adolf; embora tivessem percorrido caminhos diferentes, havia algo que os unira. Agora que o último deles estava morto, o ancião, o repórter Sohei Toge, poderia contar a história para seus descendentes (**figura 09**). Assim, ele se identifica como narrador da história que está prestes a ser contada.

⁶⁷Embora Camil apareça escrito com a letra K no túmulo, será mantida a grafia com a letra C, seguindo a forma apresentada no decorrer de todo o quadrinho.

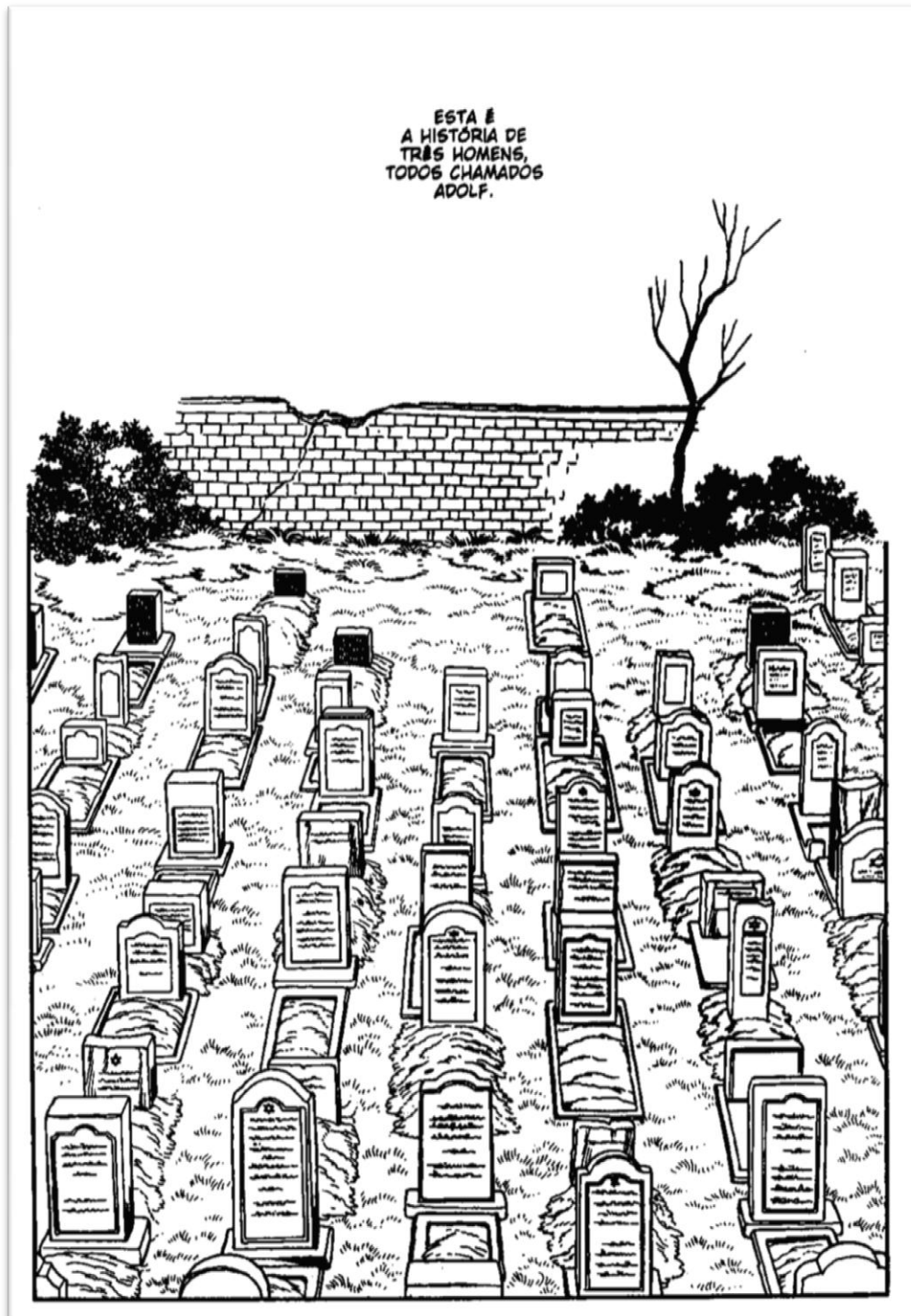


Figura 09 (01/02)

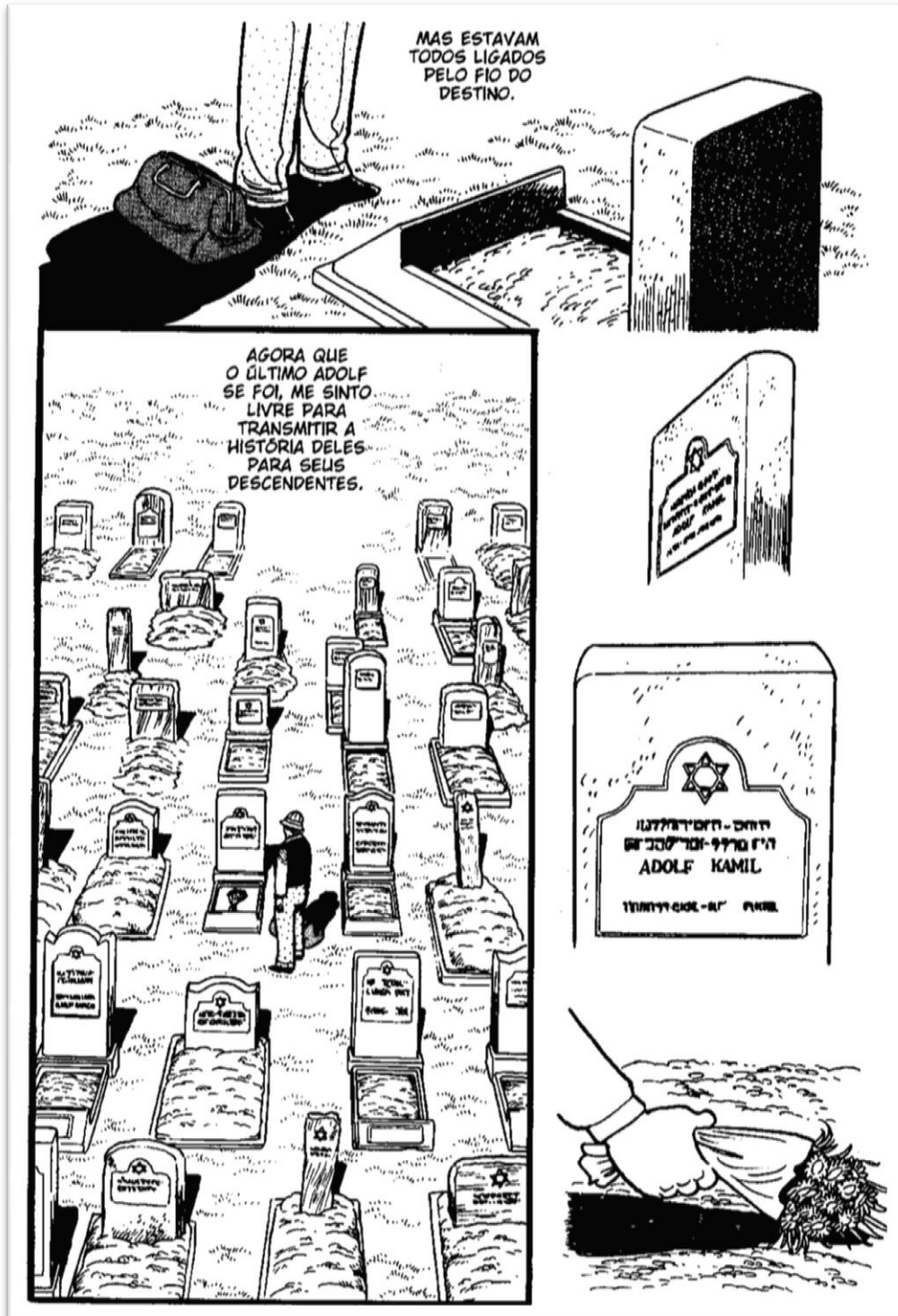


Figura 09 (02/02)

“São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente”⁶⁸ é uma das primeiras afirmações realizadas por Walter Benjamin, em seu texto *O Narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, sobre sua perspectiva a respeito da permanência da figura do narrador. Tezuka, através do personagem Toge, procura dar um *status* de memória, como uma forma de conservar o que aconteceu e o que foi dito no decurso da trama, dando a impressão que os fatos ocorridos deveriam ser um aprendizado para as gerações atuais refletirem sobre seu próprio presente e realizarem projeções futuras. As próprias vivências de Tezuka relacionadas à guerra são transmitidas pela história contida nesse mangá, veículo detentor da faculdade de intercambiar experiências. Como Benjamin reforça sobre a narrativa “*Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver.*”⁶⁹

O fator que autoriza o início da história é justamente a morte de Camil, último dos três Adolfs; é ela que dará a liberdade necessária ao narrador para contar os acontecimentos relacionados a esses personagens. Como afirma Benjamin, “*A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar.*”⁷⁰ Para este, é na morte que elementos como o saber, a sabedoria e as experiências vividas se fundem entre si e com a própria história natural⁷¹ e, somente a partir dela – a morte – é que esse percurso pode ser iniciado. É quando se afloram as particularidades e se criam possibilidades de emergir sensibilidades esquecidas, emudecidas, manipuladas. Entendemos que essa premissa benjaminiana indica que o narrador passa a ter uma espécie de salvo conduto para trafegar pelos acontecimentos passados, envolvendo não apenas as suas memórias, mas também as de outrem, sem que ele incorra em eventuais deslizos e deformações, ao tecer a narrativa através de suas memórias e suas sensibilidades.

Faz-se necessário um salto para as últimas páginas do quinto e último volume da série, que se desloca ao momento em que se abre a narrativa, o ano de 1983. Em Israel, Togue peregrina em busca da família de Camil e acaba encontrando a viúva e o filho; conta que soube que Camil morrera, vítima de um ataque de um grupo extremista palestino. A sra. Camil, sob lágrimas, confirma “*Sim... Justo agora*

⁶⁸ *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 204.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 208.

⁷¹ *Idem*.

que ele se aposentou do exército e resolveu descansar...". Togue pede permissão para visitar o túmulo e informa-os que, sendo escritor, resolveu contar a história dos três Adolfs que conhecera. Humildemente, a sra. Camil avisa que seu marido fora "... apenas um militar comum. Não fez nada de tão relevante em sua vida.". Diante disso, Togue profere sua missão,

Eu pretendo fazer com que milhares de homens chamados Adolf do mundo inteiro leiam a minha história. O título será "Aviso ao Adolf". E esses milhares de Adolf transmitirão o que leram a seus filhos... Que poderão contar a seus netos... Até que milhões e milhões de pessoas do mundo todo... Comecem a pensar melhor no sentido da palavra "justiça"... Esse é meu humilde desejo.

E, novamente, as cenas iniciais se repetem, porém, sob ângulos diferentes: a contemplação de Togue frente ao túmulo de Camil e a visão geral do cemitério, com muitas lápides, umas diferentes das outras, algumas com a estrela de David. Esse cenário de desolação e finitude, também transmite a ideia de igualdade dos indivíduos perante a morte.

O autor explica, no posfácio da obra, que prefere, sempre que possível, criar suas histórias no formato *sandan-banashi* (contos trípticos), estilo muito utilizado por escritores japoneses; trata-se de uma narrativa com três contos completamente diferentes que acabam se fundindo e formando uma única história. No início, seu desejo, ao escrever *Adolf*, era publicá-lo na forma de contos curtos; no entanto, o editor-chefe exigiu uma novela para adultos, voltada para o suspense. O primeiro tópico pensado pelo artista foi utilizar como cenário, a cidade de Kobe, que à época, abrigava muitos judeus que fugiram da Alemanha, mas, devido aos bombardeios, tinha sido completamente destruída; assim, os traços que retratam a cidade são fruto, além de algumas poucas fotografias, da memória de Tezuka, já que o fogo acabara, basicamente, com todas as referências materiais da época pontuada nos quadrinhos. A Berlim retratada no mangá foi inspirada no material reunido pela equipe editorial da revista *Bunshun*, pois Tezuka jamais estivera lá antes de 1960.

Como mote da narrativa, a ideia de que Hitler teria sangue judeu e a existência de um documento que comprovasse essa tese, propiciaram a execução de uma história de suspense, como solicitado pela editora. Quanto a trama principal, o artista queria retratar duas crianças com o mesmo nome, inicialmente amigas e, ao

sobreviverem à guerra, ideologicamente em lados opostos, duelariam no final da trama, muitos anos depois. Tal desejo de iniciar o quadrinho com crianças, aponta um traço típico de Tezuka, conhecido por criar histórias voltadas para esse público; porém, um mangá que se apresenta nesse formato, indicaria tratar-se de um quadrinho voltado para jovens. Para resolver tal impasse, o artista inseriu um personagem adulto, Sohei Toge, e o apresentou no início do quadrinho como narrador. Dessa forma, pôde introduzir traços como mistério, violência e sensualidade à trama, através desse personagem e dos demais que vieram a se relacionar com ele.

Nessa perspectiva, qual o sentido, ou os sentidos da narrativa construída por Tezuka? “*Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’.* Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela cintila num instante de perigo”.⁷² Como apontado anteriormente, Tezuka queria, ao criar essa história, mostrar ao mundo os horrores da guerra, que ele próprio vivenciou; porém, quarenta anos é tempo suficiente para que as memórias comecem a se fragmentar. Desejava também provocar reflexões nos leitores sobre as consequências de uma guerra e, ainda, lançar uma luta contra o esquecimento e a repetição desse passado⁷³.

A tecitura de *Adolf* transforma-se em uma tarefa política e contra-hegemônica, a medida que aspectos problematizados na narrativa, como as atrocidades impostas aos povos dos países ocupados pelo Japão durante a campanha imperialista, visto que essas não eram reconhecidas pelo governo japonês e suprimidas na produção historiográfica e material didático daquele país, até meados da década de 1990.⁷⁴ No entanto, não se trata apenas de reminiscências ou a construção de um monumento ao passado, mas sim, a partir de quais questões do presente, o quadrinho foi escrito. Assim, faz-se imprescindível investigar aqui, que tipo de memória, a partir do espaço temporal da produção da narrativa, Tezuka desejou construir; quais elementos foram destacados e quais foram suprimidos. A partir dessa premissa, ao longo da pesquisa, será possível vislumbrar quais práticas

⁷² GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Verdade e Memória do Passado*. PUC-SP Revista Projeto História, São Paulo, nov. 1998.

⁷³ Publicado originalmente na revista *Chugaku Kyouiku* (abril de 1986), contida no posfácio de *Adolf*.

⁷⁴ A difícil reconciliação do Japão com o passado. *Terra*, 14 ago. 2015. Disponível em: <<http://noticias.terra.com.br/a-dificil-reconciliacao-do-japao-com-o-passado,18cccbd32013e7aacd79260c69b54db4mptiRCRD.html>>. Acesso em: 30 jun. 2016.

estão postas na obra, de forma a perceber a intervenção no social e no político, que o autor pretendeu realizar.

Embora Tezuka teça a maior parte de sua história em um recorte temporal que vai de meados da década de 1930 até 1945, há um grande vácuo narrativo, com a retomada da história em 1973, e seu desfecho em 1983, ano no qual o quadrinho passou a ser escrito e publicado em seu formato original. O autor explica que assim o fez para mostrar todos os personagens remanescentes envelhecidos. Nas cerca de trinta páginas finais da trama, Tezuka reporta a narrativa para a região da Palestina, onde acontece o encontro final dos dois Adolfs, através de um confronto, no qual o alemão, que luta ao lado dos palestinos, é morto.

No posfácio do quinto e último volume, Tezuka revela que sua intenção original era escrever o mangá no ano de 1973, mas não dá indícios do porque dessa escolha. Tal época ficou marcada pela Guerra Fria, pela Quarta Guerra Árabe-Israelense e a consequente crise de petróleo que afetou a economia mundial e pelos últimos movimentos da Guerra do Vietnã.

O salto narrativo que abre um interregno de 30 anos na narrativa decorre da interrupção da publicação do mangá, devido ao diagnóstico de hepatite no quadrinista, o que o forçou a afastar-se do trabalho. Com o curto prazo imposto pela editora, a história sofreu um corte abrupto e muitos personagens ficaram sem um final adequado ou simplesmente desapareceram. O autor desabafa seu pesar sobre a condução da finalização do mangá:

Eu pretendia oferecer detalhes [...], mas como fui obrigado a interromper a publicação da série na revista por um período, toda essa parte virou apenas um resumo de algumas páginas, saltando bruscamente para o ano de 1973. [...] Esse período de interrupção da série foi realmente uma pena. [...] Como podem ver, só tenho a lamentar o término dessa história. Se eu tivesse conseguido escrever tudo o que desejava, teria se tornado uma bela saga. No final das contas, a única relação resolvida foi o duelo entre os dois Adolfs. A editora tinha os seus motivos e não podia mais prolongar a série.⁷⁵

Paul Gravett (2006) explica que no Japão, as editoras, através de seus editores, são extremamente atuantes, promovendo uma relação muito próxima com os quadrinistas. Na produção de um título de mangá, em especial os que são publicados em revistas semanais e mensais, a pressão e os prazos apertados são elementos constantemente presentes, para cumprimento das datas de fechamento.

⁷⁵Publicado originalmente na revista *Tezuka Fan Magazine* (1985) contida no posfácio de *Adolf*.

Não raro, os editores até dormem nos estúdios dos artistas, aguardando o material para incluir diálogos, legendas e marcas preparadas antecipadamente, para a finalização da edição. Normalmente, três dias depois desse processo, os mangás já estão nas bancas. No entanto, Tezuka preferia trabalhar nesse formato; costumava dizer que, quanto maior a pressão e o volume de trabalho, melhores eram suas ideias. Também mantinha uma televisão ligada em cima de sua mesa de trabalho, para que acompanhasse noticiários e, munido de informações sobre os acontecimentos diários, supria seu arsenal argumentativo. Quando começou a escrever *Adolf*, ele estava mergulhado entre o desenvolvimento dos mangás e das animações e ainda, se deparava com a saúde fragilizada. Logo após a produção dos primeiros capítulos desse título, a mãe de Tezuka faleceu. Ele não se deixou abater e continuou seu trabalho num ritmo frenético até que no final de 1984, internado as pressas, permaneceu afastado durante dois meses.

Profissional compulsivo, motivo pelo qual era muito criticado por parte de seus pares profissionais⁷⁶, voltou ao trabalho no mesmo ritmo frenético de sempre, apesar do falecimento do pai e da progressiva piora em sua saúde, que já afetava a qualidade do traçado em seus desenhos⁷⁷. Os prazos deveriam ser cumpridos a qualquer custo, já que era preciso finalizar a história, para que esta fosse compilada em formato de luxo, produto de valor mais elevado e que efetivamente representa o maior lucro para as editoras⁷⁸.

Muitas foram as especificidades editoriais com relação a *Adolf*, quando da sua publicação encadernada. Conforme Tezuka,

⁷⁶Cristiane A. Sato, em *Japop – o poder da cultura pop japonesa* (2007), revela que Tezuka também foi apontado e largamente criticado por produzir mangás em larga escala, pois desejava enriquecer para realizar um desejo antigo: produzir desenhos animados com a qualidade dos estúdios Disney. Mesmo com a ascensão da economia japonesa a partir dos anos 1960, tal façanha era inalcançável até mesmo para Tezuka

⁷⁷BAN, Thoshio; Tezuka Productions. *Osamu Tezuka: uma biografia mangá*. vol. 4. São Paulo: Conrad Editora, 2003.

⁷⁸GRAVETT, Paul. *Mangá: como o Japão reinventou os quadrinhos*. São Paulo: Conrad Editora, 2006.

A encadernação em capa dura foi por pura conveniência. A editora Bunshun nunca havia publicado compilações de mangás antes, e não tinha a menor ideia de como incluir seus livros na seção de quadrinhos das livrarias. Com relutância, lançamos com capa dura, o que acabou sendo um sucesso. [...] Ainda assim, fiquei preocupado com a repercussão, porque um mangá de 300 páginas é algo bem diferente de um romance de 300 páginas, apesar da capa dura. Só fiquei tranquilo quando alguns leitores disseram que, ainda que se tratasse de um mangá, sentiram-se como se tivessem lido um romance.⁷⁹

O *status* de romance conferido aos mangás, ao qual Tezuka se refere, se dá pelo vazio provocado pela literatura japonesa contemporânea, muito centrada em aspectos psicológicos do próprio autor, que se coloca, muitas vezes, como protagonista de sua obra. Nesse contexto, os mangás ofereceram novas formas de expressão, incluindo diversos tipos de narrativas. Tanto, que muitos *mangakás* conquistaram premiações literárias importantes, como o mangá *Domu*, de Katsuhiko Otomo, vencedor do Grand Prix do Japão de melhor romance de ficção científica, em 1983.⁸⁰ O próprio Tezuka conquistou prêmios nesse sentido, como o Prêmio Especial do *Japan Science Fiction Grand Prix*, por sua contribuição ao romance de ficção científica japonesa e mesmo *Adolf*, recebeu o décimo *Kodansha Manga Prize*, em 1986.⁸¹

Na qualidade de narrativa gráfica, *Adolf* apresenta não somente um enredo denso, mas também uma gama de personagens muito diversa. Se partirmos do princípio de que os três Adolfs são os protagonistas/antagonistas do mangá, essa narrativa é repleta de coadjuvantes marcantes e significativos no desenrolar da trama⁸².

Apenas no terceiro capítulo nos são apresentados os dois garotos Adolfs. Ligeiramente mais velho, Camil sai em defesa de Kaufmann, quando este é agredido por um grupo de garotos japoneses, que o insultavam por ser estrangeiro⁸³. A partir desse momento, nasce uma grande apreço entre ambos; contudo, essa amizade sofrerá com a sombra do antagonismo existente entre nazistas e judeus. Kaufmann

⁷⁹Publicado originalmente na revista *Josei Seven* (abril de 1986) contida no posfácio de *Adolf*.

⁸⁰GRAVETT, Paul. *Mangá: como o Japão reinventou os quadrinhos*. São Paulo: Conrad Editora, 2006. p. 102.

⁸¹MCCARTHY, Helen. *A Arte de Osamu Tezuka: deus do mangá*. São Paulo: Mythos Editora, 2012.

⁸²Neste momento, será realizada apenas uma breve apresentação dos personagens envolvidos diretamente no argumento central do mangá.

⁸³Embora nascido no Japão, sendo sua mãe também japonesa, Kaufmann possui cabelos loiros e olhos azuis, levemente puxados. Camil também é japonês, mas como o amigo, possui cabelos claros e olhos azuis.

é o que mais sofre pressão para se afastar de Camil, sem entender as motivações do universo adulto. Embora relutante em viajar para a Alemanha e tornar-se aluno na escola nazista e disposto a permanecer no Japão ao lado de sua mãe e do melhor amigo, Camil é forçado a cumprir as convenções impostas pelo nazismo.

Com o passar do tempo, Kaufmann assume, gradualmente, o perfil esperado por seus superiores: internaliza definitivamente o “espírito ariano” e passa a integrar a SS, perseguindo, prendendo e assassinando judeus. Contrariando seus atuais princípios, ele se apaixona por Elisa, uma garota judia; para livrá-la dos horrores do campo de concentração, recorre ao amigo Camil, pedindo-lhe que a receba em sua casa no Japão. Rapidamente, Camil e Elisa se apaixonam e o envolvimento entre eles transforma-se no estopim para o rompimento entre os dois amigos, que se tornarão inimigos a partir de então.

Sohei Togue, o narrador da história, está presente em praticamente toda a temporalidade expressa; é ele quem abre e fecha a narrativa, trazendo ao leitor suas lembranças sobre os acontecimentos. Após o assassinato do irmão, passa a investigar os acontecimentos e pessoas ligadas ao ocorrido. Tezuka cria uma trama repleta de argumentos, em sua maioria, eventos que se ligam a Togue, decretando assim, seu papel fundamental como narrador. Ele é alvo das perseguições e torturas das polícias política alemã e japonesa. Por ser portador do segredo que levou ao assassinato do seu irmão e por se casar com a mãe de Kaufmann, passa a ser atormentado por este.

Encontramos na teia narrativa de *Adolf*, vários personagens representantes do movimento de resistência contra o militarismo expansionista japonês. Isao, irmão do narrador, era estudante de intercâmbio na Alemanha, acusado de pertencer ao movimento estudantil de cunho comunista, fato que o colocara na lista de suspeitos da Gestapo e da polícia política japonesa. Antes de sua morte, enviou documentos que comprovavam a ascendência judia de Hitler à sua antiga professora, a senhorita Kojiro que, aliada a outras pessoas, lutam pelo pacifismo e, por tal motivo, são acusadas de comunistas e perseguidas pela polícia política japonesa. Yoshio Honda, filho de um coronel do exército japonês invasor da Manchúria, cresceu naquela região e viu os horrores impostos pelo governo japonês aos chineses, e passou a lutar contra a guerra. Fotografava documentos secretos guardados por seu pai e enviava a uma organização internacional de espionagem, chefiada por Richard

Sorge⁸⁴. Escrever sobre este espião sempre fora um desejo de Tezuka e, assim ele criou como argumento a tal origem judia de Hitler como mote da narrativa e pôde reunir no mangá elementos que se cruzariam às suas memórias da época da guerra⁸⁵.

Muitos são os vilões em *Adolf*, incluindo Camil e Kaufmann, de acordo com determinadas passagens na narrativa. As aparições de Hitler no decorrer do mangá se dão no formato de passagens conhecidas, como seus discursos inflamados ao falar sobre a Social-Democracia; a invasão da Polônia; reuniões com Kaufmann; o atentado encabeçado pelo coronel Stauffenberg na “Toca do Lobo” em 1944 e seus últimos momentos dentro do *bunker*. Lamp, membro do Serviço de Informação da Gestapo, é um dos principais perseguidores de Togue, iniciando sua caçada ainda em Berlim; após a morte de sua filha Rosa, com quem o jornalista tivera um breve envolvimento, Lamp passa também a ter motivos pessoais para prender e assassinar Togue. No Japão, o perseguidor implacável deste é o inspetor Akabane, agente da polícia política, que usará artifícios dos mais cruéis para atingir seus objetivos. Tanto Lamp quanto Akabane, são personagens pertencentes ao sistema de estrelas de Tezuka, utilizados em outros mangás do quadrinista.

A década de 1980 trouxe mudanças aceleradas, em especial em termos tecnológicos, elevando a economia japonesa a um patamar confortável e prestigioso, depois de um período de instabilidade econômica após a crise de petróleo em 1973. Para o mercado de *animes* e mangás, também representou uma boa nova, renovado pelo crescente interesse internacional nesses segmentos de entretenimento. Dessa forma, a reputação de Tezuka espalhou-se para outros países, dando-lhe o vigor necessário que se perdera na década anterior. Assim, ele passou a atuar de forma internacional, ao dar entrevistas a jornais importantes, como o inglês *The Guardian*; participar de inúmeros eventos, como a *San Diego Comic-Con* e realizar palestras em várias universidades, em diversos países; estabeleceu laços com figuras importantes do cinema e quadrinhos, como os

⁸⁴Richard Sorge, além de Adolf Hitler, é um personagem real. Natural do Azerbaijão, tornou-se membro do Partido Comunista Soviético e espião. Mudou-se para o Japão, a fim de recolher informações sobre os possíveis planos daquele país contra a URSS, apresentando-se como jornalista alemão e membro do Partido Nazista. Preso em 1941 após delação, foi enforcado pelo governo japonês em 1944.

⁸⁵Publicado originalmente na revista *Chugaku Kyouiku* (abril de 1986) contida no posfácio de *Adolf*.

cineastas George Lucas e Robert Zemeckis, os quadrinistas Jean “Moebius” Giraud e Mauricio de Sousa.

A partir de 1980, Tezuka concentra vigorosamente sua atenção para a produção de *animes*, sem contudo, interromper a criação de mangás, que continuou em um ritmo mais lento. As obras de Tezuka desse período se mostram revigoradas e mais densas, como *Muramasa*, um curta de oito minutos, que reconta uma antiga lenda japonesa, no qual uma espada amaldiçoada possui seu portador; ao usar a espada, o homem vê apenas figuras de palha e, somente quando estas caem mortas, o assassino percebe tratar-se de seres humanos. Ou *Push*, outro curta de quatro minutos, no qual um homem, ao dirigir em uma paisagem árida, defronta-se apenas com máquinas de vendas automáticas; inconformado, o homem procura Deus e lhe pede um novo planeta; este explica-lhe que não se trata apenas de apertar botões e, uma vez destruído, não haverá máquina capaz de substituí-lo. Em ambas as animações, Tezuka pretendia alertar sobre a fragilidade da paz que o mundo vivia dentro do cenário da Guerra Fria.

A principal temática explorada em *Adolf* é a guerra e os vários aspectos que a envolvem, como a intolerância, a discriminação, a repressão e a violência. Tezuka, ao expor os horrores bélicos, muitos dos quais ele presenciou, procura transformar sua obra em um libelo em prol da paz, um alerta para que a geração atual e as futuras não incorram nos erros anteriores. O apreço do quadrinista pela vida é a principal mensagem transmitida em suas obras e sempre presentificado em suas falas.

Embora seja indicado por críticos e leitores como a obra mais sombria de Tezuka, em *Adolf* também encontramos cenas de romance e humor, elementos que se presentificam em toda a sua produção artística. Contudo, nos debruçaremos sobre as tragédias de guerra e as mazelas humanas que Tezuka procurou evidenciar na narrativa, conforme análise empreendida no decorrer deste estudo.

CAPÍTULO 2

No início da narrativa, Tezuka nos remete à Alemanha de 1936, momento no qual acontecem os Jogos Olímpicos, em Berlim. Dois anos antes, Adolf Hitler tornara-se o novo presidente alemão.

Com a derrota da Alemanha na Primeira Guerra Mundial, em 1918, foi proclamada a República de Weimar, que sofreria em 1919, as sanções do Tratado de Versalhes⁸⁶. A Alemanha, humilhada e assolada por uma profunda crise econômica e política, vê despontar revoltas, violência de grupos paramilitares e duas alas antagônicas que passaram a disputar o poder: a direita ultranacionalista e a esquerda marxista. No entanto, a classe média e a burguesia temiam a criação de um governo socialista. Dentro desse cenário de convulsão, surge a figura de Hitler e seus seguidores nazistas, com propostas que vinham ao encontro dos anseios da sociedade alemã.

Com uma linguagem que se aproximava do povo e uma postura messiânica, Hitler, em seus discursos, apontava como responsáveis pela derrota alemã e pela crise, os judeus e os comunistas. Também insuflava o ódio aos países envolvidos no Tratado de Versalhes, despertando assim o sentimento de revanchismo no povo alemão, que, em sua visão, seria essencialmente puro e superior aos demais povos. Assim, o movimento nazista alcançou de modo incisivo a sociedade alemã no pós-guerra. Embora não apresentasse um programa que beneficiasse materialmente qualquer grupo social específico, o Partido Nazista oferecia aos alemães uma fé inabalável em um futuro melhor, através da criação de uma comunidade racial igualitária.⁸⁷

Quando o sistema de Weimar desmorou, com o ápice da crise política e econômica no início da década de 1930, milhões de alemães depositaram sua fé no nazismo. As eleições de julho de 1932 concederam aos nazistas, do Partido Nacional-Socialista, a maioria das cadeiras no parlamento e, em janeiro de 1933, Adolf Hitler fora convidado para formar um governo. Ao assumir a Chancelaria do

⁸⁶ Assinado em 1918, o Tratado de Versalhes, entre outras medidas, determinava à Alemanha a perda de territórios no oeste, no leste e no norte, o pagamento de indenizações altíssimas, a desmilitarização e a “cláusula de culpa na guerra”, que atribuía a deflagração da Primeira Guerra Mundial ao governo alemão.

⁸⁷ BESSEL, Richard. *Nazismo e Guerra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

Reich, Hitler deu início ao programa nazista, posto em funcionamento nos anos seguintes: o esmagamento da oposição política e do marxismo; a destruição da democracia; a educação doutrinária do povo alemão, voltada para a superioridade racial e o antissemitismo; o compromisso de anular o Tratado de Versalhes e fortalecer as forças armadas e a conquista do espaço vital no leste europeu. Rapidamente, a ditadura nazista se instalou, através de leis e decretos que restringiam a liberdade de reunião e associação, a imprensa, a comunicação postal e legitimava mandatos para revistas domiciliares. Os ativistas nazistas agiam com uma crescente brutalidade e várias instituições, como jornais, sindicatos, sedes de partidos e qualquer outra que representasse oposição ao novo regime, foram atacadas e fechadas. A Alemanha passou a ser um Estado monopartidário.

Nos primeiros anos, o foco principal da perseguição, recaiu sobre os oponentes políticos do governo; contudo, cada vez mais os judeus passaram a sofrer violentamente, atacados de forma a desaparecerem da vida alemã. Em meados de 1933, milhares de socialistas, comunistas e judeus foram lançados em campos de concentração improvisados, espalhados por todo país.⁸⁸ Paralelamente, o governo desenvolveu uma estrutura que possibilitou centenas de milhares de pessoas a saírem das estatísticas de desemprego e foram alocadas em postos de trabalho no campo ou em projetos de obras públicas, algo amplamente explorado pela propaganda nazista. Nos anos que se seguiram, os índices de desemprego caíam a medida que os gastos do governo com a indústria bélica aumentavam. A política econômica do *Reich* não visava o bem-estar social ou a geração de riqueza. A meta dessa política era fornecer a base material para o desenvolvimento militar, através da alta tributação e da intervenção estatal de forma maciça na produção.

Em 1936, a economia alemã já se recuperara e as restrições mais importantes do Tratado de Versalhes estavam removidas. A *Luftwaffe* e o alistamento militar obrigatório possibilitaram a militarização da Renânia, na fronteira ocidental, fato que reestabeleceu a soberania militar alemã. A economia da Alemanha preparava-se para a guerra total. Contudo, era preciso pausar a campanha nazista belicista e antissemita, a fim de armar o cenário olímpico, no qual Hitler procurou transmitir a falaciosa mensagem de que a Alemanha estava direcionada para a manutenção da paz.

⁸⁸ BESSEL, Richard. *Nazismo e Guerra*. Rio de Janeiro: Objetiva. 2014, p. 53.

Os acontecimentos representados na **figura 10** ocorreram após a descoberta do assassinato de Isao, irmão de Togue, em Berlim. Após o desaparecimento do corpo do jovem, o jornalista sai em peregrinação por pistas, que o levem ao esclarecimento da tragédia. Desde o início de sua investigação, Togue, paulatinamente, se depara com uma série de entraves, desde a resistência dos vizinhos de seu irmão em Berlim em reconhecer sua existência, até a falta de cooperação na embaixada japonesa na Alemanha, elementos que descortinam o funcionamento dos mecanismos de repressão do governo nazista em 1936.



Figura 10 (01/03)



Figura 10 (02/03)



Figura 10 (03/03)

Togue, ao voltar ao prédio no qual seu irmão morava, enfrenta a desconcertante situação na qual os moradores e o próprio zelador revelam não ter conhecimento da existência do jovem; até mesmo outro morador, o vendedor Kurtz, é apontado como residente do apartamento que o rapaz assassinado habitava. Seus pertences também não foram encontrados. O desenvolvimento do cenário é cuidadoso, no qual o quadrinista procurou dar ênfase nas estampas das roupas e nos detalhes do ambiente, móveis e objetos. Com relação ao zelador e a mulher, Togue aparece em uma posição de maior projeção nos quadros, estruturando uma relação de contraponto na qual ele representa um elemento ameaçador, ressaltado pelas linhas raiadas que circundam sua cabeça no quadro em que segura o zelador pelos ombros, enquanto este último é apresentado como uma figura diminuta e frágil, características acentuadas por feições que denotam seu estado de acuidade.

O formato e a quantidade de quadros em que aparecem os vizinhos de Isao indicam o *timing* e o ritmo dessa passagem. Os cinco quadros pequenos contendo cada um, pessoas diferentes, proporciona a sensação de tempo comprimido, que transcorre com maior rapidez, ao passo que o formato irregular dos quadros, transmite ao leitor a sensação de ação frenética. O pequeno quadro, mostrando em *close-up* o rosto frustrado de Togue, denota o final da ação. Os personagens expressam em suas falas e semblantes o desejo de isenção naquele episódio. De forma mais incisiva, temos a hostilidade de um dos personagens, quando balbucia “odeio orientais”. Tezuka não proporciona ao leitor qualquer indício que o leve a acreditar até que ponto aquelas pessoas agiram dissimuladamente por medo, ou ainda, tratar-se de um cenário manipulado pela polícia política alemã com apoio daqueles cidadãos, ou, ambas as situações.

Ao procurar ajuda na embaixada do Japão, Togue é recebido por um compatriota, que se mostra pouco inclinado a ajudá-lo, já que os arquivos que contêm informações sobre seu irmão indicam que ele é membro de um movimento estudantil com ligações comunistas e, tendo a Alemanha e o Japão “laços de amizade”, ele não tomaria medidas investigativas, para não “incomodar” as autoridades alemãs.

Novamente, temos um cenário elaborado de forma a detalhar móveis, construções, objetos e vestimentas, assim como a ênfase nos semblantes e gestual e o trabalho de luz e sombra, para envolver e aproximar o leitor. Mais uma vez,

Tezuka estabelece dois elementos antagônicos: de um lado a figura de Togue, com sua postura incisiva e altiva, a desafiar o sistema que se descortina lentamente; de outro, o funcionário da embaixada, franzino, apático inicialmente e ao final, sua posição parcial, que realimenta o inconformismo do outro, expresso nos quatro últimos quadros, com o auxílio visual de sua imagem “esticada” e a aura raiada em torno de sua cabeça, recursos estéticos que denotam raiva e impaciência. A parte central enegrecida do último quadro sugere ao leitor um sentimento de vazio e desorientação, reforçado pela frase “*Isao... onde enfiaram você?...*”.

Nessa figura, Tezuka trabalha elementos intrínsecos aos primeiros anos do nazismo no poder e que seguiriam após a deflagração da guerra: a noção de “comunidade racial”; as perseguições aos indivíduos ou entidades ligados a ideologias comunistas; referência aos laços colaboracionistas entre Alemanha e Japão.

A palavra alemã *Volk* pode designar tanto “povo” como “raça” e, em seu primeiro sentido, era (e ainda é) um elemento adotado dentro dos discursos políticos, independente da vertente partidária. O Nacional-Socialismo de Hitler apropriou-se deste termo e criou a noção de “comunidade racial”, amparada por ideias eugenistas: um povo exclusivo, formado por “novos Adãos”, arianos “puros”, frutos da eliminação de todos os elementos considerados sociais: deficientes físicos e mentais, portadores de doenças genéticas, criminosos habituais, alcoólatras, homossexuais, prostitutas, desocupados ou qualquer outro indivíduo que se enquadrasse nesse perfil. Nesse conjunto também estavam incluídos ciganos, asiáticos, negros, mas, sobretudo, judeus. O Nacional-Socialismo também conclamava os alemães fora da Alemanha a integrarem esse quadro, para reforçar essa comunidade germânica baseada não em uma identidade cultural, e sim, racial, servindo de modo a serem ignoradas as liberdades individuais, em prol do bem coletivo e para a conquista de um “espaço vital” no leste europeu. Para tanto, uma das frentes empregadas primeiramente, foi o combate ao comunismo.⁸⁹

Ao fim da Primeira Guerra Mundial, estava delineado um quadro no qual via-se a desintegração da devoção do povo alemão do início daquela guerra: insatisfação generalizada devido as dificuldades durante o conflito; o radicalismo e as greves do operariado; falta de combatividade dos soldados alemães depois do

⁸⁹ KITCHEN, Martin. *O Terceiro Reich: carisma e comunidade*. São Paulo: Madras, 2009.

fracasso das ofensivas no início de 1918 e o motim de marinheiros, ao se recusarem a participar de uma missão suicida em Kiel e Wilhelmshaven, quando a guerra já era dada como perdida.

A bandeira anticomunista empunhada pelo nazismo foi forjada a partir do princípio de que fora o internacionalismo marxista que afastara os trabalhadores e soldados alemães da luta pela formação de uma comunidade racial e nacional e, assim, fomentador da derrota daquele país na Primeira Guerra Mundial.⁹⁰ Assim, foi incutida e acalentada a ideia de que eram dois os fatores responsáveis para explicar o colapso no qual a Alemanha mergulhara após 1918: externamente, a dura punição imposta pelos estrangeiros, através do Tratado de Versalhes, responsáveis pelas condições intoleráveis as quais os alemães estavam submetidos; internamente, os soldados alemães, foram cooptados por agitadores esquerdistas, traidores que não se importavam com questões relacionadas ao nacionalismo. A partir dessa premissa, foi criada e disseminada a falácia de que a Alemanha não havia perdido a guerra em campo para seus inimigos e sim, que “*o exército alemão foi esfaqueado pelas costas*”⁹¹, referência incutida no imaginário alemão para reforçar a ideia de “traição” dos que defendiam a causa socialista naquele país, culpando-os pela derrota no conflito. Estavam reforçados então os sentimentos de xenofobia e anticomunismo.

Desde antes do fim da guerra, já em 1918 e estendendo-se pela década de 1920, registram-se ataques provocados por vários grupos radicais de direita⁹² contra movimentos comunistas, deixando um saldo de centenas de mortos. Desde o início do movimento nazista, milhares de jovens se filiaram a Seção Tempestade (SA), organização fundada em 1921, liderada por Ernst Röhm; esses jovens, chamados camisas-marrons, eram os executores dos assassinatos políticos e todo tipo de violência contra os oponentes do regime. O acaso, em 28 de fevereiro de 1933, proporcionou aos nazistas o caminho para sua consolidação no poder: um anarcosindicalista holandês, Marinus van der Lubbe, ateou fogo no prédio do *Reichtag* (parlamento). Tal ato foi transformado em uma conspiração comunista, legitimando uma campanha violenta contra comunistas, sindicalistas e liberais⁹³,

⁹⁰ BESSEL, Richard. *Nazismo e Guerra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014. p.19.

⁹¹ Ibidem, p. 22.

⁹² Entre estes grupos, o que se destaca, são as Brigadas Livres, usados pelo governo para derrubar levantes revolucionários.

⁹³ BESSEL, Richard. *Nazismo e Guerra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014. p.49.

resultando na detenção e morte de milhares de pessoas⁹⁴. Essas atrocidades foram sancionadas na forma de um decreto emergencial, que suspendeu as liberdades civis e permitiu que quaisquer medidas fossem tomadas em prol da segurança pública. Assim, aliou-se o exército aos camisas-pardas, em batidas a sindicatos, escritórios dos partidos de oposição e aos comunistas, lançando-os em campos de concentração improvisados. O período de maior perseguição aos oponentes de esquerda, denominados pelo governo de marxistas, ocorreu entre 1933 e 1936⁹⁵. O resultado foi a dissolução do movimento trabalhista e dos partidos, com exceção do Nazista.⁹⁶ Órgãos dos governos locais foram invadidos pelos membros da SA e adversários políticos foram expulsos; bandeiras da Alemanha foram substituídas por bandeiras nazistas com a suástica. Empresas consideradas “indesejáveis”, por pertencerem a estrangeiros foram boicotadas e vandalizadas⁹⁷. A ditadura nazista enfim estava institucionalizada.

Ainda que Tezuka tenha expressado, no posfácio de *Adolf*, que sempre fora seu desejo deixar um registro, ao seu estilo, baseado em suas memórias da Segunda Guerra Mundial, não podemos ignorar que o discurso produtor de memória é proferido a partir da contemporaneidade vivida.⁹⁸ Assim, quando Tezuka apresenta o cenário de rejeição e perseguição aos comunistas, ele também nos fala sobre o embate entre os blocos capitalista e socialista, no cenário da Guerra Fria.

A partir da Doutrina Truman, anunciada em 1947 e primeiro pilar estratégico da Guerra Fria, os Estados Unidos estabeleceram uma política no plano internacional, no sentido de fornecer auxílio a qualquer nação que estivesse sob ameaça do comunismo, para salvaguardar sua hegemonia política e econômica. No mesmo ano, foi anunciado o Plano Marshall, programa voltado para a recuperação dos países europeus envolvidos na Segunda Guerra Mundial, através do qual os Estados Unidos visavam manter aliados e afastar a influência comunista. Stálin rejeitou o plano e proibiu que os países aliados a União Soviética aderissem a ele. Desta forma, a Europa ficara dividida entre as nações participantes do acordo e as que estavam sob a tutela soviética. No plano interno estadunidense, o macarthismo

⁹⁴ KITCHEN, Martin. *O Terceiro Reich: carisma e comunidade*. São Paulo: Madras, 2009. p. 91.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 124.

⁹⁶ EVANS, Richard J. *O Terceiro Reich no Poder*. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2014.

⁹⁷ BESSEL, Richard. *Nazismo e Guerra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014. p.50.

⁹⁸ FENELON, Déa Ribeiro; CRUZ, Heloísa Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. Muitas memórias, outras histórias. In: FENELON, Déa Ribeiro et al (Orgs.). *Muitas memórias, outras histórias*. São Paulo: Olho d'Água, 2000. p. 10.

promoveu intensa repressão e perseguição política aos comunistas e aos opositores do regime. Na América Latina, o Plano Marshall foi o promotor da ascensão dos governos militares, que reprimiram com violência os movimentos orientados pelo socialismo. Na Ásia, foi o veículo legitimador para a deflagração das guerras da Coreia (1950-1953) e do Vietnã (1955-1975).

No intuito de monitorar e combater os avanços territoriais soviéticos e o bolchevismo, em novembro de 1936, Alemanha e Japão assinaram o Pacto *Anticomintern*. Além do apoio japonês, Hitler possuía especial interesse na expansão daquele país na Ásia e suas ofensivas ali contra a URSS. No entanto, a justificativa pública era a defesa do mundo ocidental contra o comunismo. Em 1939, quando da assinatura do pacto de não-agressão germano-soviético, o Japão sentiu-se traído e rompe o tratado, pois este contrariava os princípios do acordo assinado em 1936; além disso, Hitler passou a disseminar a ideia de superioridade sobre os japoneses, elencando-os como um “povo de segunda classe”⁹⁹. Em 1940, o Japão firma novo pacto, agora tripartido, com a Alemanha e Itália. Entre seus pontos, esse pacto garantiria ajuda mútua, em caso de ataque por alguma outra nação que não estivesse envolvida na Segunda Guerra Mundial ou no conflito sino-japonês e seriam reconhecidas as conquistas japonesas na Ásia¹⁰⁰.

Tezuka apresenta assim, um quadro indicativo de colaboracionismo da população alemã e das autoridades japonesas com o regime nazista. Levando em consideração a abordagem do quadrinista sobre essa aliança, podemos deduzir que ele, a partir de sua contemporaneidade, realiza uma crítica ao estreitamento entre Japão e Estados Unidos que, a partir da aliança estabelecida pouco antes do término do processo de ocupação norte-americano no pós-guerra, possibilitou o suporte necessário a recuperação e desenvolvimento do Japão, alçando-o, a partir do final da década de 1960, entre as mais significativas economias mundiais. Para os Estados Unidos, a aplicação do Plano Marshall no Japão, transformou este em um importante aliado dentro do bloco capitalista, numa região estratégica na Ásia. Embora o Japão não representasse mais uma ameaça à paz, durante a Guerra da Coreia, o governo japonês apoiou amplamente os Estados Unidos, para a manutenção das tropas norte-americanas em solo coreano; em contrapartida,

⁹⁹ HENSHALL, Kennedy G. *História do Japão*. 2 ed. Lisboa: Edições 70, 2004. p. 167-168.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 169.

ocorreu um significativo incremento da indústria e comércio japonês ao atender a demanda estadunidense. Durante a Guerra do Vietnã, novamente o Japão apoiou a ofensiva norte-americana ao servir como base industrial.¹⁰¹

Tezuka também aponta a existência de forças não-pactuanes com a ordem imposta, dentro da Alemanha, como demonstra a **figura 11**.

¹⁰¹ SAKURAI, Célia. *Os Japoneses*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 209.



Figura 11 (01/03)



Figura 11 (02/03)



Figura 11 (03/03)

Nessa sequência, Togue recebe a ligação de Otto Frick, um fazendeiro que viu Isao. Antes da continuidade do diálogo, Frick avisa que somente dará informações mediante recompensa, algo que deixa Togue confuso. Ao chegar no endereço informado pelo fazendeiro, Togue vê a família de Frick morta, incluindo mulheres e crianças.

Seguindo o padrão estético já apresentado, essa figura é rica em detalhes, com ênfase no jogo de claro e escuro e nas expressões faciais e corporais, que ditam o ritmo de suspense e apreensão das cenas. Na parte central da figura 01/03, os quadros são apresentados em diversos formatos, causando certo desconforto e confusão no leitor, recurso utilizado para transmitir a ideia de quebra de ritmo narrativo, indicativo de mudanças. Na figura 02/03, o quadro no qual aparecem os membros mortos da família Frick, é desenhado em tamanho maior, para reforçar o impacto da violência na cena. Na parte final, nos três últimos quadros em que Togue aparece, o *close* dos olhos e em sequência, da mão próxima a maçaneta e finalmente, do rosto, expressam um alto grau de suspense e temor.

Tezuka apresenta o personagem Frick como representação da resistência alemã ao governo nazista, embora o personagem mostre-se, aparentemente, mais interessado nas vantagens financeiras que seu gesto venha a lhe proporcionar. Os diálogos não fornecem indícios se o telefonema do fazendeiro foi também um gesto altruísta, deixando a cargo da imaginação do leitor a conclusão. Uma possível explicação para que Frick se posicione dessa forma dentro da trama, recaia sobre o fato de que os fazendeiros alemães foram prejudicados pela Lei da Fazenda Hereditária, de setembro de 1933.

O *slogan* “sangue e solo” defendia que as qualidades do homem alemão possuíam raízes no campesinato dos primórdios da Idade Média; assim, o camponês seria parte essencial da comunidade racial apregoada por Hitler. Entretanto, os fazendeiros alemães foram prejudicados através da Lei da Fazenda Hereditária, na qual todas as fazendas entre 7,5 e 125 hectares não poderiam ser compradas, vendidas ou repartidas; também não poderiam ser hipotecadas ou executadas em função de dívidas; a medida de maior impacto, era a que apenas o filho mais forte e eficiente seria o herdeiro, ficando deserdados os demais filhos. A concepção dessa prática se fundamentava no fato de que, com o passar dos anos, essa seleção (herdeiro mais forte e eficiente) forneceria ao *Reich* novos líderes e fazendas grandes o bastante para a autossuficiência da Alemanha. Embora essa

medida não atingisse pequenos proprietários e latifundiários, significativa parte das propriedades alvo dessa lei estava na região central da Alemanha. O governo encorajou os deserdados a encontrarem novas propriedades a leste, reafirmando assim a ideia da conquista do espaço vital como solução dos problemas agrários da Alemanha¹⁰².

Muitos foram os problemas para os fazendeiros atingidos pela lei. Muitos deles não conseguiram iniciar novas propriedades dentro desse perfil; os camponeses católicos do sul da Alemanha não estavam dispostos a ser transferidos para regiões distantes, como a Pomerânia (leste da Prússia), ficarem longe de seus familiares e lá coabitarem com protestantes que não falavam a sua língua. Com frequência, os donos de fazendas hereditárias tinham o crédito recusado porque suas propriedades não poderiam ser dadas como garantia, situação que os forçava a pagar suas compras à vista. Evans (2014, p. 483) afirma que havia um clima de amargura e ressentimento entre esses fazendeiros e também entre seus filhos, herdeiros e não-herdeiros, criando um clima de tensões familiares. Em meados de 1934, o índice de rejeição entre os camponeses à política agrária atingiu seu ápice, já que, além das medidas anteriores, os produtores de leite e ovos foram obrigados a vender seus produtos, a um menor preço, para o Comitê de Alimentos do *Reich*, ficando proibida a venda direta aos consumidores. Os fazendeiros mais velhos se mostravam mais críticos ao regime e muitas vezes sentiam-se seguros de forma a contestarem a política econômica abertamente, por ocasião de assembleias. O *Reich* procurava manter a repressão sobre os fazendeiros de forma menos violenta, pois representavam um elemento indispensável na economia alemã¹⁰³.

Evans (2014, p. 142) e Kitchen (2009, p. 125) entendem que parcela significativa dos alemães, em uma primeira instância, consentia com a conduta atroz do governo nazista; exceto grupos que sofreram perseguições, poucos os que protestaram. Outros tantos acreditavam justa a perseguição imposta à esquerda, visto que a ideia disseminada era que esta corroborara para a derrota na Primeira Guerra Mundial¹⁰⁴. Para muitos alemães, os primeiros anos de Hitler no poder, até 1939, quando a população inquietou-se diante a possibilidade de uma nova guerra, foram anos positivos, sob alguns aspectos, se comparados aos anteriores: retomada

¹⁰² EVANS, Richard J. *O Terceiro Reich no Poder*. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2014. p. 481.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 486.

¹⁰⁴ KITCHEN, Martin. *O Terceiro Reich: carisma e comunidade*. São Paulo: Madras, 2009. p. 125.

da capacidade produtiva e rápida redução do desemprego; a Frente Alemã do Trabalho, enorme organização que tomou o lugar dos sindicatos ainda em 1933, oferecia treinamento ocupacional, atividades esportivas, orientação jurídica e promovia a chamada “Força pela Alegria”, divisão que oferecia aos trabalhadores atividades de lazer, como viagens e passeios locais¹⁰⁵.

Entretanto, seria falacioso afirmar que a maioria das pessoas na Alemanha, naqueles primeiros anos de Hitler no poder, pactuava deliberadamente com as atrocidades do nazismo. Hitler, como mostrará a análise da próxima figura, atraiu vários setores da sociedade alemã através da propaganda nazista. Entretanto, o Terceiro *Reich*, por intermédio de uma vasta e difusa cadeia de elementos - leis, imprensa, Gestapo, SS, SA, Juventude Hitlerista, supervisores de quarteirão, serviço penitenciário, correios, agências de emprego e de impostos, centros de saúde e hospitais e até organizações aparentemente neutras – instaurou e disseminou uma atmosfera de medo e terror¹⁰⁶. Regularmente eram anunciadas, em jornais e outros meios de propaganda, sentenças de prisões e execuções. A crescente brutalização das práticas de repressão do sistema político nazista forçou a população alemã a um estado de anuência, privando-a de ambientes sociais e culturais, como associações, clubes e *pubs*, locais vistos pelo regime como fonte potencial de resistência¹⁰⁷. Os alemães, destituídos de quase todos os seus direitos civis e humanos básicos, logo após a ascensão de Hitler ao poder em 1933, foram coagidos, através do medo, a aquiescer com os ideais e política nazista. Contudo, a eficiência do programa de propaganda nazista mostrou-se bastante efetiva quanto a cooptação do povo alemão, conforme a análise da **figura 12**.

¹⁰⁵ BESSEL, Richard. *Nazismo e Guerra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014. p. 69.

¹⁰⁶ Evans (2014, p. 143) aponta a participação voluntária de cidadãos alemães no processo de denúncias, por motivações pessoais ou ideológicas, como exceção, no que diz respeito ao comportamento da vasta maioria dos alemães.

¹⁰⁷ EVANS, Richard J. *O Terceiro Reich no Poder*. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2014. p. 146.

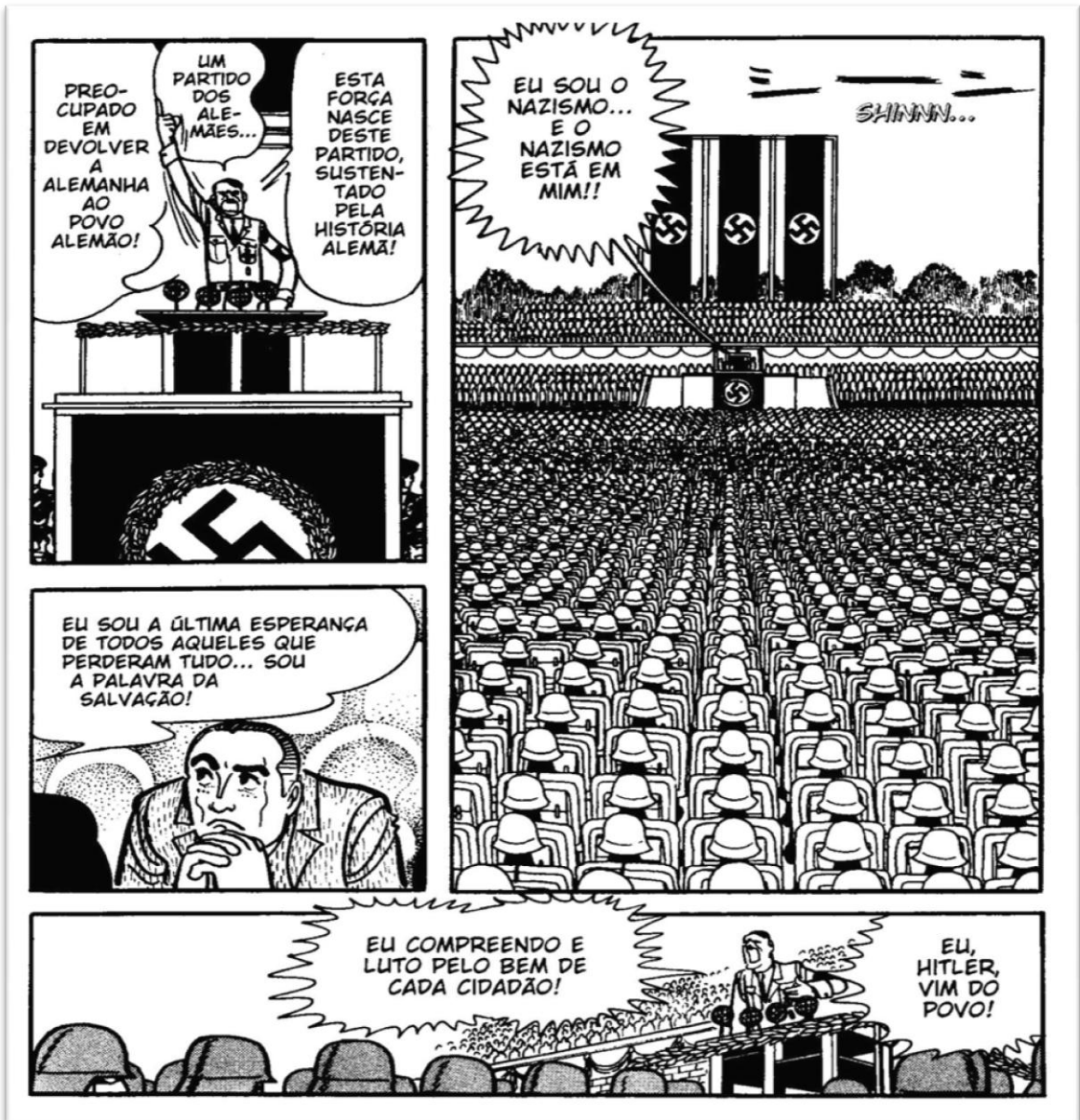


Figura 12 (01/04)



Figura 12 (02/04)



Figura 12 (03/04)

Esta passagem retrata, no mangá, a Assembleia Geral do Partido Nazista, realizada em setembro de 1936, na cidade de Nuremberg, logo após o fim dos Jogos Olímpicos de Berlim. No entanto, as imagens nos remetem ao filme *O Triunfo da Vontade*, fruto da propaganda nazista que registra a assembleia de 1934, produzido pela cineasta Leni Riefenstahl, responsável também por documentar outros dois congressos, os de 1933 e 1935. O primeiro quadro (sequência 01/04) é o desenho da fotografia utilizada como capa do volume 2 da edição brasileira e, da mesma forma que os demais quadros, expressa o traçado detalhista e realista que Tezuka procurou imprimir em muitos momentos da narrativa. Nesse quadro, como o primeiro da sequência 03/04, notam-se personagens sem rostos, silhuetas idênticas, formando extensas massas humanas niveladas geometricamente, organizadas sob uma rígida disciplina militar, como que a evocar a imagem do povo alemão, em uníssono, sob a liderança de Hitler. Este, por sua vez, é retratado de modo bastante realista a princípio; gradualmente, conforme seu discurso salienta que os judeus são uma raça inferior e que seu sangue não deve ser misturado à pureza do povo alemão, para que se evitem deformidades nas crianças, Hitler vai se deformando, recurso que transmite ao leitor a ideia que a deformidade está no próprio Hitler. A fim de ressaltar a dramaticidade das mensagens e da sensação de desvairio da fala de Hitler, Tezuka compôs, especialmente na passagem 02/04, quadros com formatos desiguais, sendo que um deles, apresenta Hitler com projeção maior em comparação aos demais nos quais aparece, com o braço esquerdo saltando para fora do quadro, que está sobreposto aos outros.

Togue assume o papel do observador, o *flâneur* que procura analisar a conjuntura de modo a estar descolado daquela realidade. Envolto em seus pensamentos sobre essa sociedade de espetáculo, permanece com semblante questionador, distonante do público histórico, que salda o *Führer* com o característico cumprimento nazista, braço direito levantado, acompanhado pela frase “*Heil, Hitler*” (“Salve, Hitler”). A postura de Togue pode ser comparada a do correspondente norte-americano William L. Shirer, quando da experiência ao comparecer à Assembleia em 1934:

Tomando emprestado um capítulo da Igreja romana, ele está restaurando a pompa, o colorido e o misticismo na vida insípida dos alemães do século XX. O encontro de abertura dessa manhã na Arena Luitpold, nos arredores de Nuremberg, foi mais que um show maravilhoso, também teve algo do misticismo e fervor religioso de uma missa de Páscoa ou de Natal em uma grande catedral gótica. [...] 30 mil mãos foram erguidas em saudação. Em tal atmosfera não é de espantar então que cada palavra proferida por Hitler parecesse o Verbo inspirado, vindo das alturas.¹⁰⁸

Essa visão de coletividade entusiástica apresentada nessa passagem da narrativa foi uma das metas-chave buscadas pelo regime nazista como alicerce para seu empoderamento. Joseph Goebbels, ministro da propaganda nazista, pretendia uma revolução social, através da conversão do conjunto do povo alemão ao seu modo de pensar. Através da propaganda, o nazismo não pretendia apenas que seu regime e suas políticas fossem apresentadas positivamente, mas principalmente, que a totalidade do povo alemão as chancelasse com entusiasmo, mesmo que o governo soubesse que tal adesão não era de todo genuína, pelos motivos já discutidos. A mera aparência do entusiasmo, renovado pelas massas, tinha o efeito de persuadir os céticos ou neutros a aderir ao movimento favorável ao regime.

O “grande espetáculo” mencionado por Togue é composto por discursos inflamados, desfiles e estandartes nazistas, alguns dos símbolos para que os alemães encarnassem a ideia e imagem de comunidade monossomática, e não, milhares de indivíduos. Outros tantos, menores e menos dramáticos que a Assembleia representada na narrativa, eram meios para apresentar as políticas do Terceiro *Reich*. Paradas à luz de tochas, como as ocorridas quando da nomeação de Hitler como chanceler, em janeiro de 1933; a abertura do *Reichstag* em Potsdam em março do mesmo ano; o Dia Nacional do Trabalho, a cada 1º de maio; o aniversário de Hitler, em 20 de abril e a comemoração do golpe de 1923, em 09 de novembro. Em toda a Alemanha, nomes de ruas e praças tiveram seus nomes mudados, para celebrar lideranças e “heróis” sacrificados do movimento nazista¹⁰⁹.

No entanto, Hitler era a figura mais cultuada. A partir de março de 1933, muitas cidades nomearam-no cidadão honorário. Praças principais foram rebatizadas com seu nome. Em comemoração ao seu 44º aniversário, flâmulas, bandeiras, guirlandas e decorações especiais foram pendurados no exterior das

¹⁰⁸ Apud EVANS, Richard J. *O Terceiro Reich no Poder*. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2014. p. 154-155.

¹⁰⁹ EVANS, Richard J. *O Terceiro Reich no Poder*. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2014. p. 152.

casas por toda a Alemanha; desfiles, procissões e cultos em igrejas eram celebrados para felicitá-lo. Em julho de 1933, foi oficializada, através de decreto, a saudação nazista “*Heil, Hitler!*”, sendo que “*qualquer um que não deseje cair sob suspeita de se comportar de forma conscientemente negativa irá portanto executar a saudação alemã*”¹¹⁰. Era comparado à Bismarck, por Goebbels. Hans Schemm, ministro bávaro da Educação, moldou sua figura com um caráter messiânico, descrevendo-o como “*o artista e arquiteto que o Senhor Deus nos enviou*”¹¹¹. A máquina de propaganda de Goebbels transformou sua imagem pública como a de um governante que era, ao mesmo tempo, soldado, gênio talentoso, homem humilde e bondoso¹¹². Alguém com qualidades e fibra suficientes para desenvolver e comandar a Alemanha rumo à uma nova era e um homem no qual a sociedade alemã poderia se identificar.

A propaganda nazista estruturou efetivamente sua movimentação a partir do imaginário social alemão. Mesmo que o nazismo tenha encontrado terreno fértil para se enraizar, era preciso legitimar seu ideário através do domínio do imaginário e do simbólico. Era preciso transformar o ilusório em algo real. A aparente teatralização, a primeira vista, das ações de Hitler e de seus colaboradores diretos, assim como os movimentos dos grandiosos eventos nazistas, não eram representações, mas as imagens reais que a cúpula nazista possuía de si mesma, de modo a duplicar e reforçar o poder e seu sentido, para efetivar a dominação.

O nazismo, através da propaganda, manipulou um sistema de representações e símbolos que traduziu e legitimou o seu projeto. A desqualificação dos adversários, judeus e comunistas, tinha por intuito invalidá-los enquanto membros aceitáveis na sociedade. A afirmação da figura de Hitler, enquanto o messias que conduziria o povo ariano “superior” à vitória, engrandecia e reforçava seu poder diante daqueles que ouviam seu discurso, mas também gerava medo em seus adversários. Os rituais, como a saudação nazista e as bandeiras negras com suásticas, presentes por todo o país, também são formas de impregnar com valores o cotidiano dos alemães, de forma a naturalizar tais símbolos, evocadores e reforçadores do poder. Segundo Baczko (1985, p. 314), o Estado totalitário, ao manipular o imaginário social,

¹¹⁰ EVANS, Richard J. *O Terceiro Reich no Poder*. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2014. p. 153.

¹¹¹ Apud EVANS, Richard J. *O Terceiro Reich no Poder*. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2014. p. 152.

¹¹² EVANS, Richard J. *O Terceiro Reich no Poder*. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2014. p. 153.

Procura suprimir a própria lembrança de qualquer imaginário social, de qualquer representação do passado, presente e futuro colectivo, diferentes daqueles que confirmam a sua legitimidade e poderio, caucionando o seu controle sobre o conjunto da vida social e glorificando tanto os fins como os seus meios.

Dentro dessa primeira fase da narrativa, Tezuka desloca o leitor da Alemanha nazista e o reporta para um Japão totalitário e militarista, que também pratica a perseguição aos comunistas, como apresentado nas **figuras 13 e 14**.



Figura 13 (02/02)



Figura 14

Em ambas as figuras, temos quadros desenhados em diversos tamanhos, formatos retangulares e quadrados, com a manutenção de uma certa linearidade estética, para transmitir a ideia de regularidade da ação. A parte 02/02 da figura 13 apresenta um fundo escuro, para dar ênfase à clandestinidade da reunião; esse efeito também reforça o clima sombrio que paira sobre o grupo de pessoas, formado por professores, escritores e jornalistas, agora perseguido pelo governo. O pouco detalhamento nos rostos também reforça a ideia de clandestinidade. A ausência do chão no primeiro quadro chama a atenção do leitor e pode ser entendida como um recurso alegórico para expressar o desamparo do grupo naquele contexto. A figura 14, que mescla o espaço geográfico Alemanha-Japão, através do diálogo entre Togue e o chefe de redação do jornal para o qual trabalha, apresenta também um ambiente de tensão, no qual os agentes da polícia política japonesa são representados por figuras escuras, enquanto que o agente da Gestapo, A. Lamp, perseguidor de Togue na Alemanha, aparece nos últimos dois quadros, é retratado

às claras, para reforçar a ideia de que o jornalista está sendo perseguido também na Alemanha.

Neste momento o foco da perseguição dentro do Japão não recai apenas sobre pessoas ligadas diretamente a grupos comunistas, mas a qualquer indivíduo que apresente oposição ao regime totalitário japonês, incluindo defensores do pacifismo. A partir da Restauração Meiji (1868)¹¹³, o Japão se transformou em uma potência imperialista, perdendo tal *status* quando da sua capitulação na Segunda Guerra Mundial. Quando o projeto de modernização foi iniciado, com especial interesse de alçar o Japão à potência militar e exercer sua hegemonia no leste da Ásia, foi desenvolvido um movimento lealista, formado por setores da elite conservadora, famílias influentes, que desenvolveram os *zaibatsus*, grandes conglomerados industriais e financeiros¹¹⁴, e os ricos comerciantes, que se apoiavam mutuamente, através da acumulação de capital e da autoridade política. O campesinato japonês, desde sempre onerado pela pesada tributação do governo e exploração dos grandes proprietários de terras, junto ao novo proletariado urbano, passaram a representar uma efetiva oposição aos conservadores. Assim, em resposta à opressão sofrida pela dura exploração aos trabalhadores urbanos e rurais, surgem tímidas, as primeiras movimentações socialistas no cenário japonês¹¹⁵. Não tardou para que o governo adotasse medidas para sufocar essas manifestações. Em 1900, foi aprovada a Lei de Políticas de Paz, com o objetivo de reprimir protestos antigovernamentais de qualquer natureza. Entre seus pontos, a proibição de formação de qualquer associação e o respaldo à polícia para conter manifestações e reuniões. Assim, o primeiro partido político de esquerda japonês, o Partido Social Democrata, logo depois de sua fundação em 1901, foi banido por

¹¹³ Período no qual o Japão iniciou sua modernização, ao estabelecer relações diplomáticas e comerciais com potências ocidentais. Tal período é marcado, principalmente, pela transferência de poder do shogum (chefe militar) para a figura do imperador, que até então ocupava uma função puramente simbólica.

¹¹⁴ A partir de 1881, empresas estatais, foram transferidas para o setor privado, com exceção daquelas com interesse estratégico para o governo. A partir de 1893, foi legalizada a formação dos *zaibatsus*, espécie de cartéis, sendo as principais: Mitsui, Mitsubishi e Sumitomo. CHESNEAUX, Jean. *A Ásia oriental nos séculos XIX e XX*. São Paulo: Pioneira, 1976, p. 46.

¹¹⁵ SAITO, Nádia. *A formação do fascismo no Japão de 1929 a 1940*. 2012. 166 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 21.

manter como pauta programas reformistas, voltados para a igualdade social e o sufrágio universal¹¹⁶.

A outra ponta do apoio conservador reafirmava seu poder na construção do Estado imperialista japonês. Entre 1894-1895, o Japão saiu vitorioso da Primeira Guerra Sino-Japonesa, anexando a Coreia e Taiwan. Após a vitória na Guerra Russo-Japonesa¹¹⁷, entre 1904 e 1905, o Japão estabeleceu o marco de sua soberania, através do seu reconhecimento internacional como grande potência imperialista e a primeira vitória de um país asiático sobre uma potência não-asiática. Assim, os militares foram alçados também ao poder político, através da Constituição, subordinados somente ao Imperador. Com o aumento de suas possessões, garantindo o abastecimento de matérias-primas, o Japão, de economia capitalista não-liberal¹¹⁸, passa também a se destacar com a produção industrial.

O expansionismo militarizado japonês foi balizado pelo nacionalismo, sob o slogan “Ásia para os asiáticos”¹¹⁹. Com a Revolução Russa de 1917, o sentimento antissoviético foi recrudescido dentro do Japão e todos os que se identificavam com as ideias socialistas passaram à condição de perseguidos. Embora, um civil, Hara Takashi, assumira o posto de Primeiro-Ministro em 1918, não ocorreram grandes reformas no sistema e sim, o reforço de uma resistência ao individualismo e ao socialismo, fatores que serviram para reforçar a hierarquização social em detrimento da perspectiva de luta de classes¹²⁰.

Em 1925, foi criada a Lei de Preservação de Paz, como extensão da Lei de Políticas de Paz, que passou a legitimar as autoridades a suprimir todos os partidos de esquerda e prender seus membros, considerados subversivos. A nova lei ainda baniu qualquer organização que defendesse a abolição da propriedade privada ou a defesa de mudança do *status quo* das elites. Como a lei era vaga, foi utilizada não apenas contra as esquerdas, mas qualquer um que realizasse oposição ao regime. A partir de 1928, ocorreu nova alteração na lei e foi instaurada pena de morte aos

¹¹⁶ SAITO, Nádia. *A formação do fascismo no Japão de 1929 a 1940*. 2012. 166 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 35.

¹¹⁷ Considerado o primeiro grande conflito do século XX, o Japão obteve reconhecimento da posse sobre a Coreia e expulsou os russos da região da Manchúria. Anexadas a Coreia e Taiwan, somam-se a estas conquistas: Formosa, alguns arquipélagos no Pacífico, Porto Arthur e regiões na China.

¹¹⁸ HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 131.

¹¹⁹ SAITO, Nádia. *A formação do fascismo no Japão de 1929 a 1940*. 2012. 166 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 33.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 34.

considerados traidores do Império.¹²¹ Com o recrudescimento da violência aos opositores do militarismo, o sistema de governo parlamentarista foi esfacelado por assassinatos políticos, por golpes militares e pela demagogia anticapitalista e antiparlamentar da extrema direita. Dessa forma, os militares se instalaram no poder, oficialmente, em 1932.¹²²

O ideário desenvolvido no Japão imperialista procurou cristalizar a convicção de superioridade racial; obediência absoluta às ordens; crença nas virtudes militares e auto-sacrifício; sociedade com rígida hierarquia; dedicação total do indivíduo à nação e ao imperador; formação de grupos ultranacionalistas, com a finalidade de assassinar inimigos do regime.

Ao enfatizar que o grupo ali reunido luta em prol do pacifismo, Tezuka novamente nos fala sobre o conflito do Vietnã e estabelece a conexão com as manifestações antiguerra ocorridas entre meados da década de 1960 e início dos anos 1970. As manifestações estudantis de 1968 nos Estados Unidos, movimento que possui raízes no início dos anos 1960, como parte de uma nova esquerda, caracterizada por um ideário anti-elitista e crítica à sociedade norte-americana, alienada e hipócrita; ênfase na democracia participativa e na luta contra a exploração econômica, racismo e guerras.¹²³ A sua atuação se dava, principalmente, entre estudantes e grupos oprimidos, como os negros e povos vítimas do imperialismo norte-americano. Trata-se de uma reação anti-hegemônica, criada pelo rápido desenvolvimento do capitalismo norte-americano no pós-guerra, e tem como berço, os *campus* universitários, *locus* do conhecimento, mas igualmente, do poder, fomentador de um forte senso de comunidade e de ações coletivas.

O grupo Estudantes para uma Sociedade Democrática (SDS), fundado em 1962, foi o mais importante dentro desse movimento estudantil, o qual possuía dezenas de milhares de afiliados dentro das universidades. Inspirado nos movimentos negros, passaram a organizar campanhas pelos direitos civis e, através do trabalho voluntário, estimularam o desenvolvimento econômico em comunidades

¹²¹ SAITO, Nádia. *A formação do fascismo no Japão de 1929 a 1940*. 2012. 166 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 35.

¹²² CHESNEAUX, Jean. *A Ásia oriental nos séculos XIX e XX*. São Paulo: Pioneira, 1976, p. 52.

¹²³ PURDY, Sean. 1968: a rebelião estudantil nos Estados Unidos. *Revista Cult*, São Paulo, ed. 126. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/1968-a-rebeliao-estudantil-nos-estados-unidos/>>. Acesso em: 10 jul. 2016.

carentes. Quando a Guerra do Vietnã foi deflagrada, o grupo e outras entidades estudantis, organizaram manifestações contra o conflito.

Embora 1968 seja o ano mais lembrado dentro desse contexto, as maiores mobilizações estudantis ocorreram entre 1969 e 1971. Nesse período, ocorreram mais de 1.785 manifestações estudantis, com 313 ocupações, apenas nos Estados Unidos. Muitas manifestações grandes, ocorridas em Washington, auxiliaram na oposição à guerra e provocaram alterações no consenso político nacional. O assassinato de quatro estudantes, pela Guarda Nacional, na Universidade *Kent State*, em 1970, gerou uma onda de greves, ocupações e manifestações que se espalharam por todo os Estados Unidos. Artistas, sindicalistas, políticos, esportistas, jornalistas, entre pessoas de outros segmentos, inspirados pelos movimentos estudantis, se posicionaram contra a guerra, até mesmo pela instabilidade social instaurada. Em meados de 1971, 61% da população norte-americana se declarou contra a manutenção da ofensiva no Vietnã. Com a pressão dos movimentos antiguerra e da opinião pública, os Estados Unidos retiraram suas tropas do Vietnã em 1975.

Embora o movimento estudantil não tenha saído vitorioso em todas as frentes, pois a repressão política e policial agiu energeticamente, as lutas empreendidas asseguraram a liberdade política e intelectual dentro das universidades e impulsionaram um forte movimento de contracultura, o fortalecimento do movimento operário, da militância negra, do feminismo e o florescimento da luta pelos direitos de gays e lésbicas. O Japão também vivenciou no final da década de 1960, a mobilização do movimento estudantil nas ocupações da Universidade de Tóquio. Entretanto, conforme análise das figuras 25 e 26, o contexto dos movimentos estudantis japoneses é caracterizado por outras motivações.

Como um dos desdobramentos do expansionismo imperialista, Tezuka expõe as atrocidades inflingidas ao povo chinês, na campanha de invasão à Nanquim (**figura 15**).

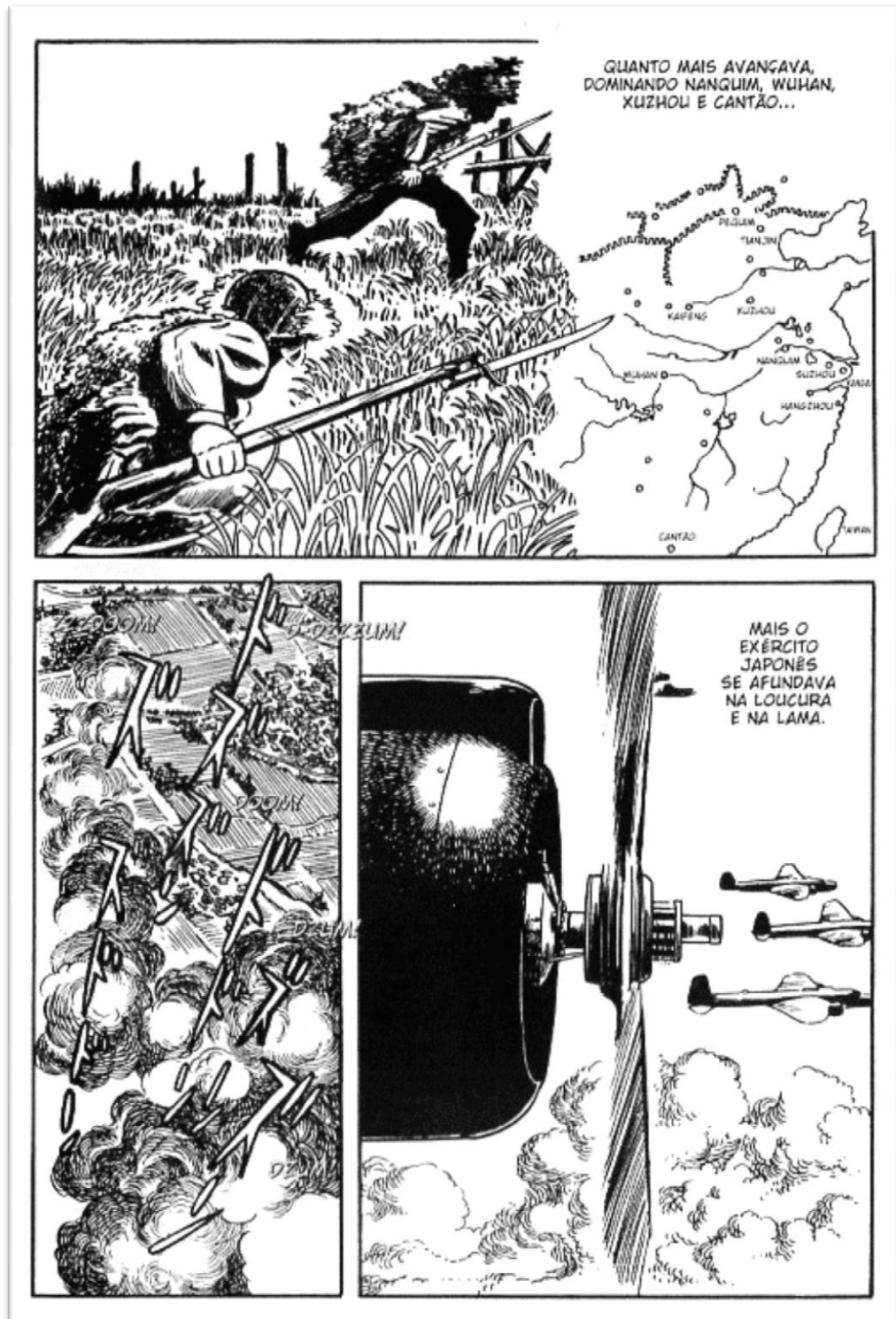


Figura 15 (01/03)

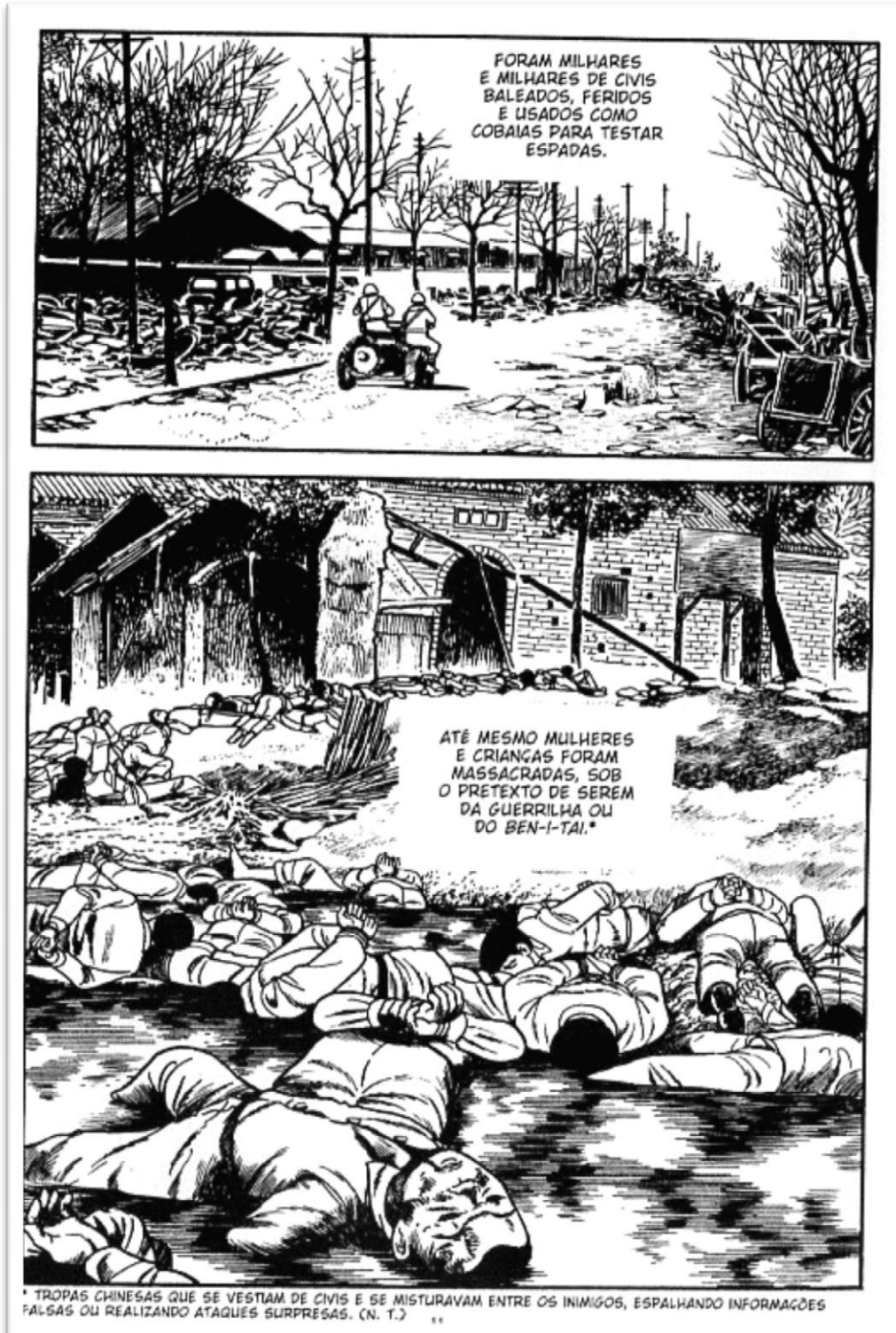


Figura 15 (02/03)



Figura 15 (03/03)

Na **figura 15**, Tezuka expõe sua crítica ao imperialismo expansionista e toca em feridas incômodas, visto que o genocídio imposto aos povos asiáticos pelo Japão, em especial ao chinês, é um assunto evitado na produção historiográfica japonesa e não reconhecido até os dias atuais pelas autoridades daquele país.¹²⁴

A condução estética desenvolvida por Tezuka nessas passagens é extremamente realista quanto ao cenário, ricamente detalhado. As linhas de movimento imprimem ação; o segundo quadro da parte 02/03, em destaque na página, traz em primeiro plano, o que parece ser uma criança, em meio aos demais corpos que jazem em poças de sangue. Nos quatro primeiros quadros da parte 03/03, é utilizado o tipo de transição ação-para-ação que oferece ao leitor, a partir da ação fracionada, uma sensação de tempo prolongado. Mesmo que as feições icônicas e os detalhes da ação não apareçam de forma completa dentro dos quadros, fica a cargo da imaginação do leitor, enquanto co-autor, preencher os vazios.

Com a ocupação de outras localidades no sudeste asiático, como a Machúria em 1931, o Japão prosseguiu seu plano de ocupação no território chinês. Em dezembro de 1937, as tropas japonesas desembarcaram em Nanquim, capital chinesa, sob o *slogan* chamado “três tudo”: “mate tudo”, “queime tudo” e “destrua tudo”.¹²⁵ Assim,

comandantes de campo japoneses, encontrando pouca resistência efetiva, reportaram vitória após vitória e confiantes de que Chiang {Chiang Kai-Shek} poderia ser derrotado em seis meses. Em meados de dezembro [1937], forças japonesas entraram em Nanquim, capital do Kuomintang, onde embarcaram numa selvageria envolvendo matança, estupro e pilhagem por várias semanas.¹²⁶

Mesmo com um efetivo de 100 mil homens, sendo que a maioria não possuía treinamento militar, a cidade de Naquim foi arrasada. A ordem do general japonês Asaka Yasuhiko consistia em eliminar todos os prisioneiros de guerra, sejam homens, mulheres ou crianças. Após o primeiro ataque, os militares chineses eram

¹²⁴ A difícil reconciliação do Japão com o passado. *Terra*, 14 ago. 2015. Disponível em: <<http://noticias.terra.com.br/a-dificil-reconciliacao-do-japao-com-o-passado,18cccbd32013e7aacd79260c69b54db4mptiRCRD.html>>. Acesso em: 30 jun. 2016.

¹²⁵ SAITO, Nádia. *A formação do fascismo no Japão de 1929 a 1940*. 2012. 166 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 107.

Chiang Kai-Shek aliou-se a Mao Tsé Tung, líder comunista chinês e primeiro presidente da República Popular da China, para deter o avanço japonês no território chinês, através da Frente Única Contra o Japão.

¹²⁶ DUUS, Peter Apud SAITO, Nádia. *A formação do fascismo no Japão de 1929 a 1940*. 2012. 166 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 106.

identificados e separados dos demais sobreviventes, sendo então torturados e mortos, por fuzilamento ou decapitação. Os civis eram separados por sexo e idade. Centenas de pessoas eram conduzidas a uma pedreira e, dentro da vala formada pelas escavações, eram mortas por fuzilamento. Inúmeros prisioneiros foram utilizados como divertimento para os soldados japoneses, que treinavam tiro ao alvo ou competiam quanto a rapidez na decapitação. Crianças eram enterradas vivas. As mulheres pereciam com as piores bestialidades; quando não eram estupradas e depois mortas, eram transformadas em escravas sexuais e obrigadas a se prostituírem pelos militares japoneses. Na cidade, que fora saqueada e incendiada, estima-se que 300 mil pessoas foram mortas, em um período inferior a dois meses.¹²⁷

Mesmo durante o governo maoísta (1949-1976), o sentimento antinipônico se encontrava relativamente morno dentro da sociedade chinesa, já que poucos, os que sobreviveram ao Holocausto chinês, possuíam conhecimento sobre as atrocidades ocorridas, pois os livros didáticos chineses não abordavam o assunto com detalhes. Quando Japão e China reestabeleceram relações em 1972, o primeiro-ministro chinês, Zhou Enlai, no intuito de não comprometer as possíveis vantagens econômicas e geopolíticas, procurou manter o passado imerso em densas brumas. No final da década de 1970, o substituto de Enlai, Deng Xiaoping, devido a rivalidades internas do Partido Comunista Chinês (PCC), visualizando a necessidade da formação de uma nova ideologia que possibilitaria a implantação das transformações do novo projeto político conservador, utilizou a história para evidenciar a perda da soberania chinesa imposta pelas potências imperialistas europeias e pelo Japão, considerado o maior rival, devido às guerras sino-japonesas e atrocidades cometidas. Assim, fora realimentado no imaginário social chinês o sentimento antinipônico e a exacerbação do nacionalismo.¹²⁸ Nesse sentido, vê-se a crítica de Tezuka sobre como o ódio decorrente da guerra, é realimentado e ressignificado, como uma ferida que jamais cicatriza.

Tezuka faz duras críticas ao governo militarista japonês da época ao apontar o sofrimento infligido aos chineses pelas tropas japonesas e o sofrimento destas,

¹²⁷ BEIER, Rogério. Crimes de Guerra: o Massacre de Nanjing (Nanquim) – 1937. *Hum Historiador*, São Paulo, 17 mai. 2013. Disponível em: < <https://umhistoriador.wordpress.com/2013/05/17/crimes-de-guerra-o-massacre-de-nanjing-nanquim-1937/>>. Acesso em: 30 jun. 2016.

¹²⁸ BUSSCHE, Eric Vanden. É necessário reviver o “Massacre de Nanquim”? *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 mai. 2012. Disponível em: <<http://vistachinesa.blogfolha.uol.com.br/2012/05/20/e-necessario-reviver-o-massacre-de-nanquim/>>. Acesso em: 30 jun. 2016.

devido a exaustão e a falta de suprimentos. No entanto, o quadrista suprime a ideia de que aqueles homens, embora seguidores de uma rígida disciplina militar e embriagados pelo ideário ultranacionalista, ignoraram qualquer noção de certo e de errado e lançaram-se à sanha brutal assassina, num processo de desumanização.

Nessa passagem da narrativa, podemos identificar a denúncia de Tezuka sobre o genocídio praticado pelos Estados Unidos na Guerra do Vietnã. Embora não exista consenso quanto ao número de vietnamitas mortos, estimativas apontam entre 1 a 3 milhões. Através da legitimação da Doutrina Truman, as tropas norte-americanas desembarcaram no Vietnã e empreenderam em larga escala, bárbaras agressões contra a população civil, na forma de espancamentos, prisões, estupros de mulheres, casas e vilarejos incendiados, matança dos animais de criação e uso de agente laranja e *napalm*. Dos céus, a morte chegava na forma de bombas tradicionais e veneno; em terra, eram os fuzis AK-47, M-14 e M-16 os preferidos pelos soldados, mas também, armas de curto alcance. Entre a larga campanha de atrocidades cometidas pelos Estados Unidos em solo vietnamita, o Massacre de My Lai ficou marcado na história, por sua crueldade e por provocar a mudança da opinião pública sobre a legitimidade da ofensiva norte-americana no Vietnã.

Em março de 1968, sob o comando do tenente Caley, as tropas norte-americanas invadiram o vilarejo de My Lai e executaram centenas de pessoas, em sua maioria mulheres, idosos e crianças, reunidas em grupos e depois metralhadas. Quando a matéria sobre My Lai ilustrada com fotos do massacre, mostrando mulheres e crianças jogadas em valas ou espalhadas por estradas, foi publicada – depois de muita resistência da mídia norte-americana – os rumos da opinião pública começaram a mudar. As pessoas, chocadas, passaram a perceber a falácia do governo norte-americano sobre “salvar” os vietnamitas da opressão comunista e a manutenção da paz no sudeste asiático.

Os combatentes também estavam divididos sobre as motivações daquela guerra. Muitos embarcaram nos aviões rumo ao Vietnã acreditando que era missão dos Estados Unidos salvar aquele país do domínio comunista. Outros, acreditavam que matar os vietnamitas do norte, comunistas e “inferiores”, era necessário. Depois do retorno da maioria dos soldados, a impressão que ficara fora a incerteza da validade daquela luta sangrenta. As atrocidades impostas pelos Estados Unidos podem ser traduzidas na fala de um aldeão vietnamita, que teve sua casa bombardeada:

Minha filha de oito anos está morta [...] Vou lhe mostrar a blusa da minha filha. Levem-na para os Estados Unidos. Conte a eles o que aconteceu aqui. Minha filha está morta. Ela nunca mais vai usar esta blusa. Esfregue na cara de Nixon. Diga-lhe que ela era uma pequena estudante.¹²⁹

Nesse cenário de intolerância, Tezuka expõe facetas dessa problemática que permeia também as relações sociais do Japão no período. O quadrinista aponta como o menino Kaufmann, mesmo tendo nascido naquele país, é perseguido pelos demais garotos, devido a diferença na cor da pele, dos cabelos e olhos (**figura 16**). Camil também sofre a discriminação de seus amigos, por ser diferente (**figura 17**).

¹²⁹ *Hearts and Minds (Corações e Mentas)*. Dir. Peter Davis. EUA. 1974. Colorido. 112 min.

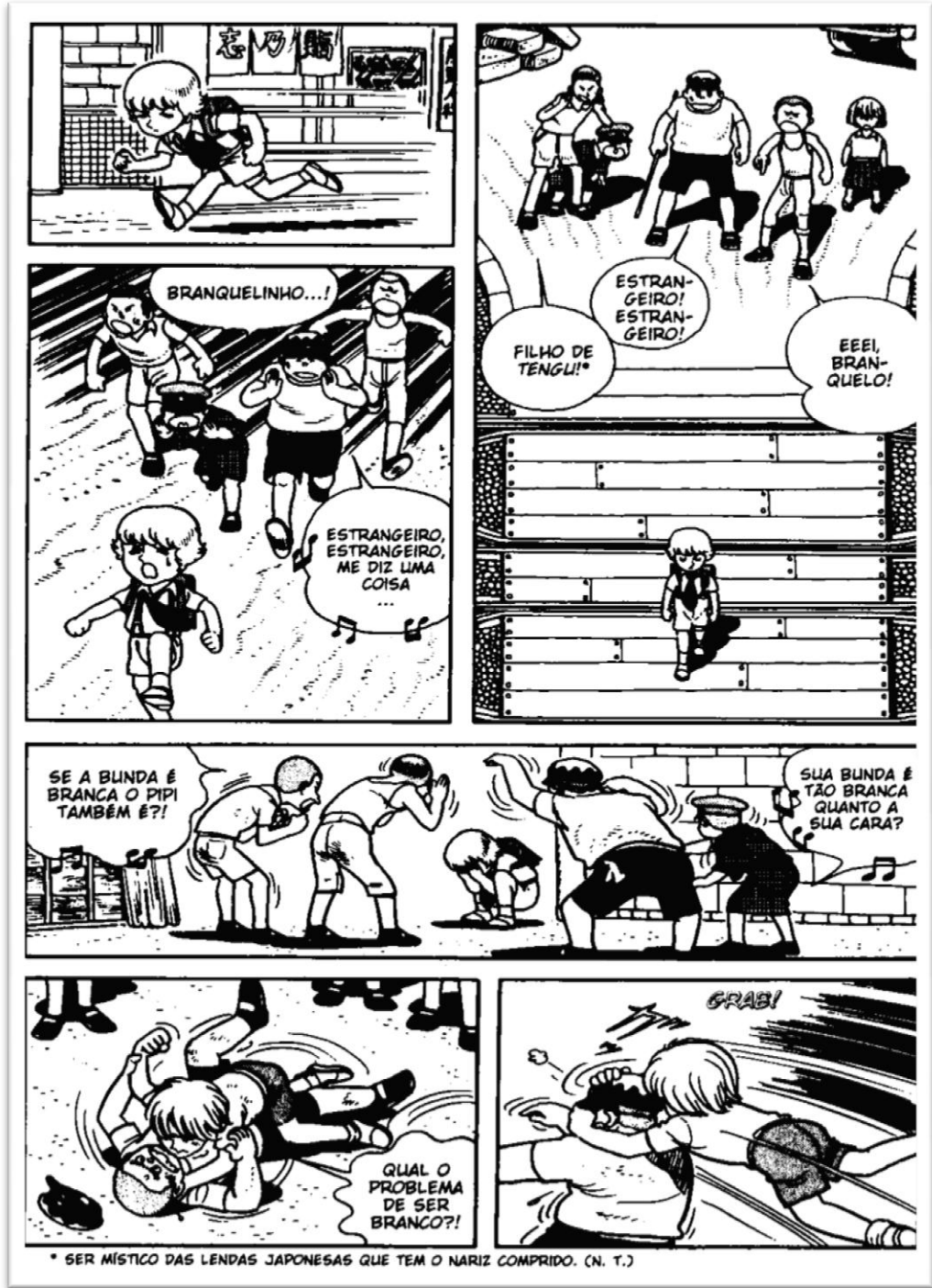


Figura 16 (01/02)

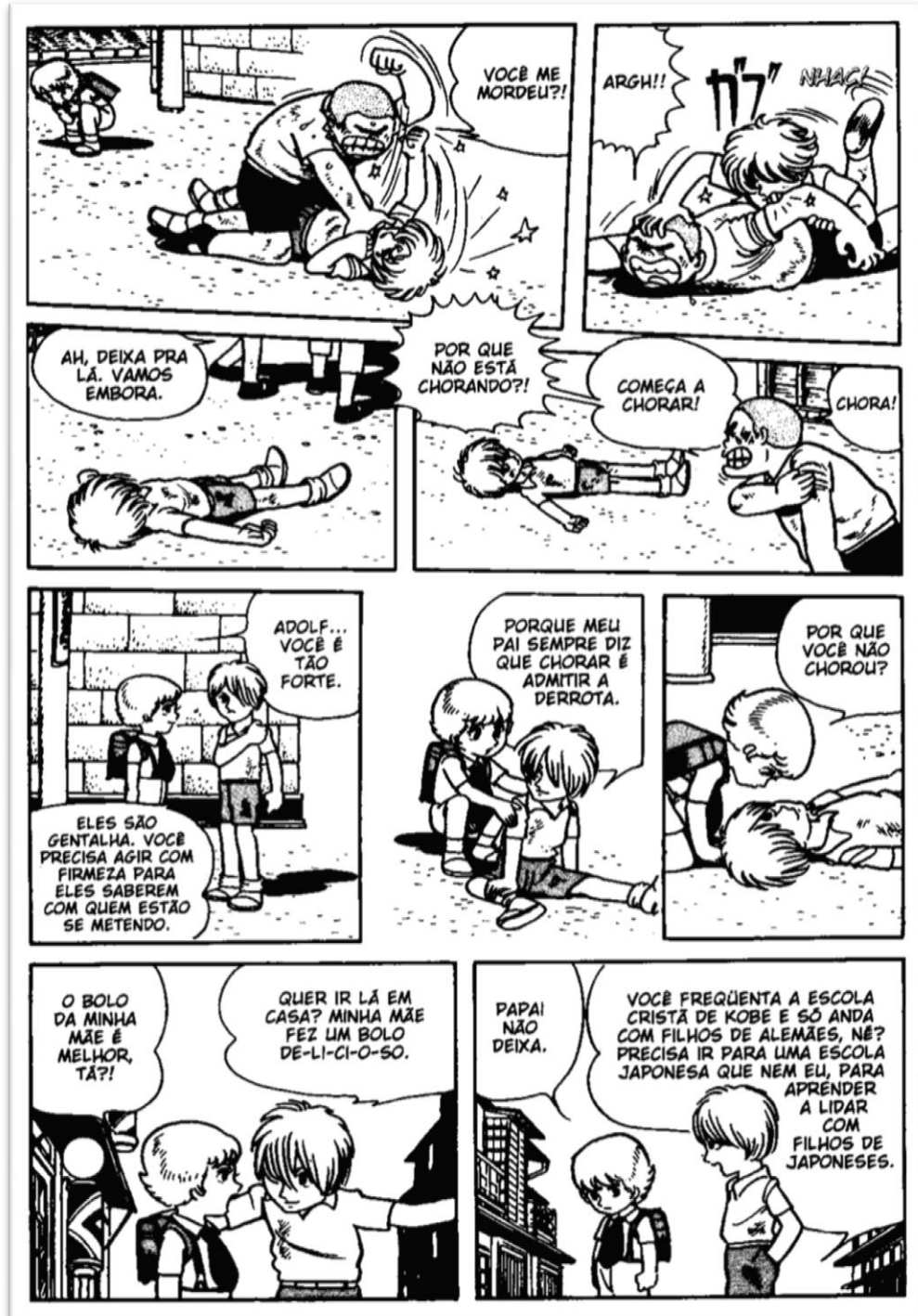


Figura 16 (02/02)

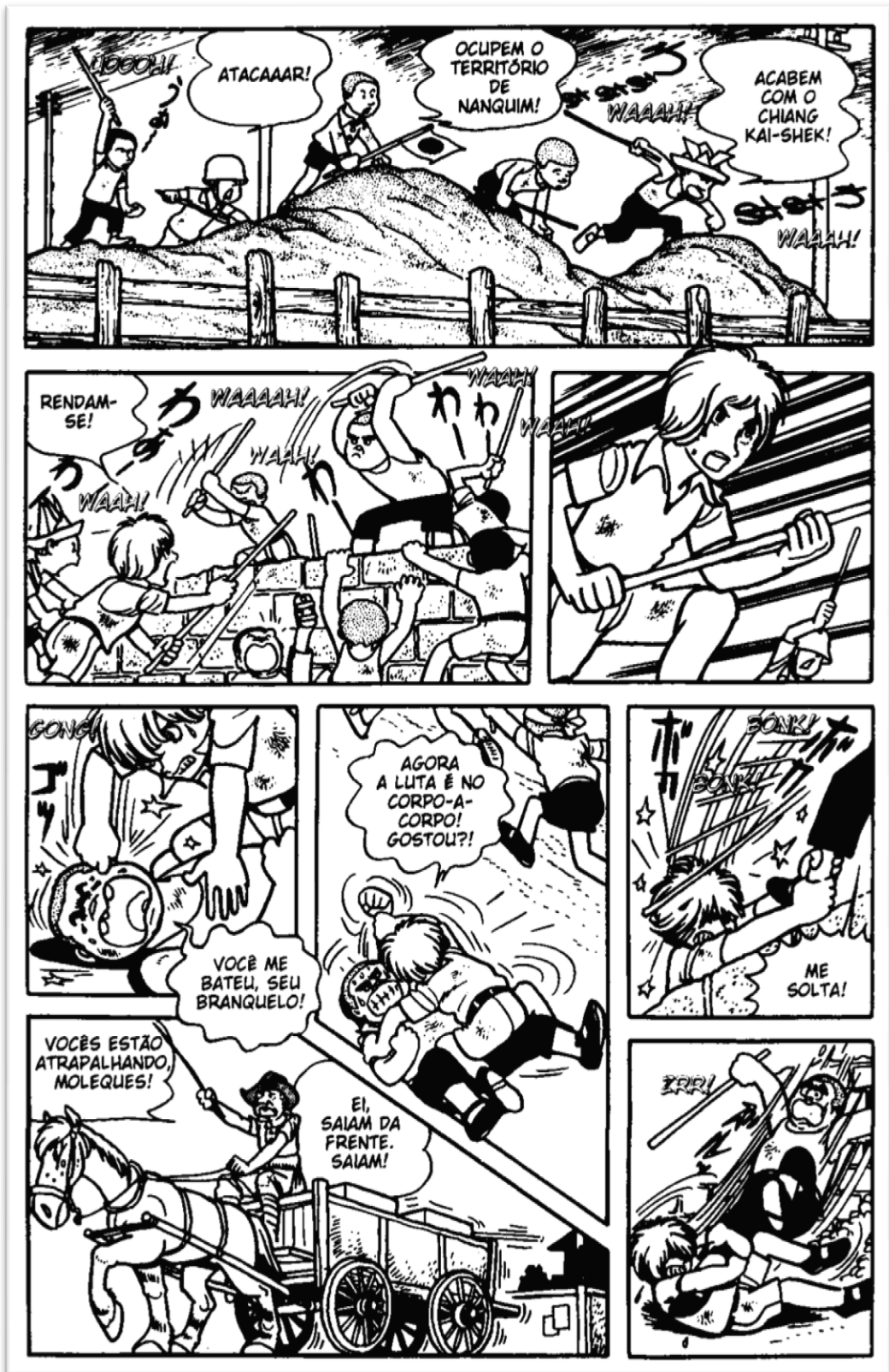


Figura 17 (01/02)

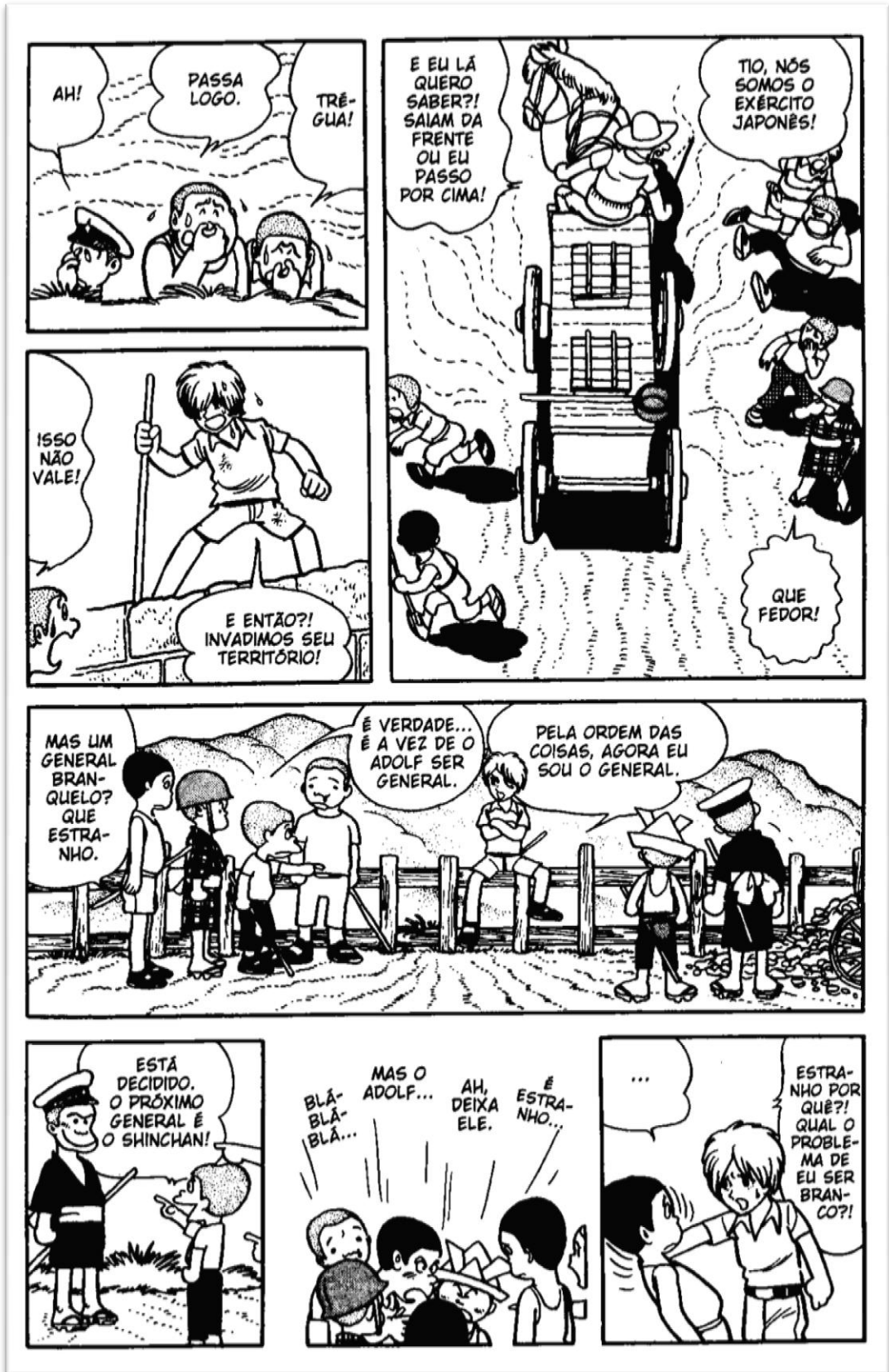


Figura 17 (02/02)

Na **figura 16**, Kaufmann é hostilizado por um grupo de meninos japoneses, assim como Camil na **figura 17**. Em um período de guerra, a intolerância étnica assume contornos ideológicos e políticos, para justificar a dominação. Podemos encontrar no isolacionismo e no expansionismo japonês as raízes dessa intolerância ao outro, ao “diferente”, retratada por Tezuka nessas passagens.

Depois de quase três séculos de restrições à entrada de estrangeiros no país e, com a abertura a muitos aspectos ocidentais a partir da Restauração Meiji (1868), para a necessária modernização, já que o Japão planejava sua expansão econômica e militar, o poder hegemônico desenvolveu nesse período uma noção muito peculiar de nação¹³⁰, que viria a contribuir negativamente sobre a questão da aceitação quanto aos estrangeiros e que perduraria, de forma institucionalizada, até a implantação do processo de ocupação norte-americano no pós-guerra.

Na construção de uma identidade nacional, o governo da Era Meiji, para consolidar seu poder e reforçar princípios como hierarquia e obediência, sempre na perspectiva de levar adiante sua prática beligerante e impor seu domínio, não apenas em termos territoriais, mas também no plano cultural, para assim efetivamente dominar as demais nações que viriam a ser conquistadas, procurou acentuar a ideia de que os japoneses, como povo, eram capazes de construir sua própria história, sem interferências externas, para obtenção de uma unidade. Segundo Barros (1988) e Yamashiro (1986), para tal, foi utilizada a noção de uma homogeneidade linguística; do passado em comum; do Japão como um país que vivera isolado durante séculos, sem a necessidade de estabelecer laços com outros países; de que a nação teria uma ligação com a linhagem imperial e, conseqüentemente, sendo o imperador descendente da deusa do sol, Amaterasu, o povo japonês seria divino e superior aos demais. Todo o conhecimento vindo de outros países serviria apenas como instrumento para elevar o Japão a um patamar de igualdade com as demais potências.¹³¹

Contudo, no início do século XX, uma onda de ocidentalização atingiu o Japão em variados aspectos: de construções e estações ferroviárias ao estilo ocidental; a incorporação na alimentação de leite e derivados, assim como a

¹³⁰HENSHALL, Kennedy G. *História do Japão*. Lisboa: Edições 70, 2005.

¹³¹Célia Sakurai (2007) afirma que durante a modernização iniciada no século XIX, cerca de quatro mil consultores estrangeiros, da área de engenharia e docentes foram contratados com altos salários. No entanto, assim que os japoneses tornavam-se aptos a executarem as tarefas, eles foram demitidos e obrigados a retornarem a seus países de origem.

carne¹³²; vestimentas tradicionais deram lugar a vestidos e ternos e até hábitos ocidentais, como frequentar cafés, assistir óperas, ler obras literárias clássicas e ouvir *jazz*, passaram a integrar o cotidiano de muitos jovens japoneses.¹³³

A partir da década de 1920, a ala ultranacionalista do governo promoveu a ampliação do seu discurso, que exaltava o retorno ao Japão que outrora fora modelado pela obediência dos antigos samurais, a fim de sufocar qualquer tentativa de organização dos trabalhadores urbanos e rurais; foi inculcada a ideia de que o Japão deveria assumir a liderança, junto aos países asiáticos vizinhos, numa empreitada contra seus principais inimigos: Estados Unidos, Grã-Bretanha e União Soviética. Dessa forma, foi emplacada uma campanha para que o Japão rompesse com as “influências negativas” ocidentais, reforçando a ideia da superioridade étnica e cultural japonesa.¹³⁴

Dessa forma, podemos afirmar que a guerra empreendida pelo Japão fora um desdobramento direto do expansionismo integrado ao nacionalismo; as raízes mais profundas desse processo recaem sobre a criação de uma noção de superioridade étnica mesclada à noção de justiça pessoal que o Japão desenvolveu. Assim, o homem, a partir do conceito hobbesiano de estado de natureza, não compreende os limites de sua atuação para obtenção do bem apenas para si, vivendo um permanente estado de conflito com os demais, para satisfazer seus interesses, recorrendo para tal, subjugar e dominar o outro, não importando que todo um conjunto de valores e relações (sobretudo as pessoais) estabelecido seja destruído. Entendemos que mesmo em face da inserção do homem dentro do estado civil, tais práticas se perpetuam, inclusive, utilizando-se do próprio Estado para sua legitimação. É a dita “guerra de todos contra todos”¹³⁵.

Embora o quadrinista seja apontado por vários escritores como alguém que tinha um grande sentimento de amor pelas crianças e imenso respeito pela vida, ele também era um cético quanto a humanidade. Um dos principais questionamentos de

¹³²Até então, a carne bovina não era consumida pelos japoneses, pois o budismo condena o seu uso como alimento.

¹³³SAKURAI, Célia. *Os Japoneses*. São Paulo: Contexto, 2007.

¹³⁴BARROS, Benedicto Ferri de. *Japão: a harmonia dos contrários*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988.

¹³⁵Thomas Hobbes afirma em sua obra *O Cidadão* (1642), que este termo está mais atrelado a um estado de predisposição permanente do homem para a beligerância, transformando-se em algo iminente e contínuo.

Tezuka, “como pessoas que não entendiam umas às outras poderiam um dia estar em paz?”, tornou-se um tópico recorrente em todo conjunto de sua obra¹³⁶.

Quando Kaufmann é salvo por Camil das agressões, este o aconselha a entrosar-se e manter relações com os meninos japoneses, para conhecê-los e assim contornar tais problemas. Nota-se que o ato de socializar não é suficiente para minimizar a questão da intolerância, prática que é reproduzida e reforçada a partir do momento em que os meninos, ao brincarem, simulam um confronto entre soldados japoneses e chineses, em referência à invasão japonesa, em 1936, da capital chinesa Nanquim, conflito que provocou o início da Segunda Guerra Sino-Japonesa¹³⁷.

Quando Camil reclama para si o posto de general na brincadeira há uma cisão entre os garotos, com a alegação de que ele não poderia ocupar uma posição de comando, por ser “branquelo”. Novamente, a rejeição ao “outro”, ao diferente, através do preconceito e da intolerância. Trata-se de um processo cíclico, já que o *status* de “diferente” conferido à Camil na brincadeira, o coloca como alguém inferiorizado na visão do grupo, estimulando nele a incompreensão sobre os motivos dos demais e, dessa falta de entendimento, a revolta e o inconformismo.

Pode-se perceber que há uma ruptura dentro do universo infantil na trama: a camaradagem existente entre os meninos dá lugar a sentimentos de rivalidade e revanchismo, estimulados pelo clima da guerra. Como recurso para tornar as passagens contidas nas figuras 16 e 17 mais leves, lembrando que naquele instante os protagonistas são crianças, Tezuka utiliza o traçado característico que remete à arte de suas primeiras obras, voltadas ao público infantil, onde os personagens são retratados de forma mais icônica, quase caricatural, sem a mesma preocupação com o realismo das que apresentam problemáticas do universo dos adultos. No entanto, a representação imagética de ambos os Adolfs, assim como os cenários, segue a mesma estética aplicada no restante do mangá. Outra característica que Tezuka utiliza, muito constante nos mangás *shonen*¹³⁸, é o humor, ao retratar o desconforto das crianças quando da passagem de uma carroça transportando esterco.

A problemática que permeia o discurso de intolerância aparece sob diversos prismas em *Adolf*. Nas **figuras 18 e 19**, Tezuka aponta como se dá o início do

¹³⁶MCCARTHY, Helen. *A Arte de Osamu Tezuka: deus do mangá*. São Paulo: Mythos Editora, 2012.

¹³⁷Chiang Kai-Shek era o governante da China e líder do *Kuomintang* (Partido Nacionalista Chinês).

¹³⁸Mangás para meninos.

processo de inculcação da visão antissemita imposta ao menino Kaufmann até a sua partida para a Alemanha, quando ingressará na escola da Juventude Hitlerista.



Figura 18



Figura 19

As passagens relacionadas às **figuras 18 e 19** transcorrem pouco antes da ida de Kaufmann para a Alemanha. Na figura 18, parte dos balões que expressam as falas de repreensão do pai do garoto, é desenhada com formato raiado e a fala “*Já disse que não!!*” tem sua grafia em negrito, para acentuar raiva e autoritarismo. Mesmo diante da argumentação da criança, que procura evidenciar as qualidades do amigo e os pontos que os une, o homem se mostra frio e irredutível, preocupando-se apenas em afastar seu filho do menino judeu, alegando que este, embora filhos de alemães, pertence a uma raça inferior e que se morasse na Alemanha, não conseguiria viver livre e “*feito gente*”, baseando-se para isso, na teoria nazista da superioridade racial alemã.

A tentativa de doutrinação segue na figura 19, dentro da escola nazista que Kauffman estuda. Aqui, diferente da estética recorrente utilizada na narrativa, não há um cenário detalhado; Tezuka procura com isso dar ênfase ao diálogo entre Kauffman e seu professor, mantendo na periferia dos quadros os demais alunos, que surgem na forma de sombras, com destaque apenas para seus grandes olhos intrigados, salvo o garoto que acusa Kauffman de não aderir aos princípios nazistas e as duas garotas presentes no sexto quadro. Ao contrário do pai do garoto, o professor utiliza, a princípio, uma abordagem acolhedora para atrair Kauffman ao ambiente da escola nazista; ao saber que a postura do menino tem como causa a amizade com Camil, o professor reforça o discurso do pai de Kauffman, ao desumanizar Camil e os demais judeus, dando ênfase à importância do papel da escola nazista quanto a conscientização sobre os “malefícios” provocados pelos judeus ao mundo.

Em todas as passagens nas quais Tezuka aborda a temática relacionada à intolerância, se nos deslocarmos até as décadas de 1970 e 1980¹³⁹, encontraremos os primeiros movimentos do neonazismo, representado por partidos políticos como Aliança Nacional (EUA) e Frente Nacional (Inglaterra) e grupos não partidários, como os norte-americanos *Aryan Nations* e o *White Aryan Resistance War*. O conflito entre israelenses e palestinos, abordado no último capítulo de *Adolf*, possui entre seus sustentáculos a questão da intolerância, elemento constituidor e constitutivo de todos os conflitos, seja de origem política, ideológica, étnica ou

¹³⁹ O Partido Nazista Americano, fundado em 1959 nos Estados Unidos e o Partido Nacional Democrata (NPD), fundado em 1964 na Alemanha, também possuem valores baseados na intolerância étnica.

religiosa. Tezuka, ao criar *Adolf*, ultrapassa recortes espaço-temporais com sua mensagem antibelicista. Segundo ele,

A guerra – esse ato que o ser humano vem condenando de tempos em tempos como o único pecado da humanidade – na verdade é apenas a história se repetindo em forma de invasão, não-invasão, opressão, não-opressão. Portanto, nessa obra, tentei captar a guerra de forma metafísica.¹⁴⁰

¹⁴⁰ Publicado originalmente na revista *Josei Seven* (março de 1986), contida no posfácio de *Adolf*.

CAPÍTULO 3

Iniciamos a análise deste capítulo, a partir da passagem que apresenta Kaufmann em uma das escolas da Juventude Hitlerista, em 1937. Hitler acreditava que as crianças e os jovens representavam o futuro da raça ariana, como pronunciado em um de seus discursos,

É por meio da juventude que começarei minha grande obra educacional. Nós, os velhos, estamos gastos. Não temos mais instintos selvagens. Mas minha esplêndida juventude! Nós temos uma das mais belas do mundo. Com eles, poderei construir um mundo novo!

Hitler não mediu esforços na cooptação daqueles que ele considerava o futuro da “grande Alemanha”, alicerçada na ideia da comunidade racial. Para a concretização de seu plano educacional, o ensino secundário foi padronizado e ideias relacionadas a eugenia e ciência racial foram introduzidas no currículo escolar. Atividades físicas eram supervalorizadas em detrimento das atividades intelectuais e por toda a Alemanha ocorreu a queima de livros considerados prejudiciais ao regime nazista. Parte integrante do ideário disseminado dentro das escolas era o antissemitismo, como apresentado na **figura 20**.



Figura 20

Kaufmann lê de forma atormentada o livro escrito por Hitler, *Mein Kampf* (*Minha Luta*). Enquanto realiza a leitura na qual Hitler frisa o antissemitismo, lhe vem à memória a figura do amigo judeu que ficara no Japão. Embora sua figura apareça muito real no quadro, com traços fortes e bem delineados, não há recursos imagéticos que apontem sua presença na forma de lembrança, já que está desenhado como o próprio fundo do quadro no qual aparece, ao invés da costumeira imagem enevoadada ou dentro de um balão. O formato dos balões em que aparecem as transcrições do livro de Hitler e o fundo escuro dos quadros induzem o leitor à sensação de assombro e temor, estado emocional manifestado nas feições de Kauffman. Afloradas da imaginação do garoto, surgem imagens estereotipadas de judeus, que muito se assemelham a bruxos, como as produzidas durante o nazismo (**figuras 21 e 22**).



Figura 21

“O Eterno Judeu” – cartaz de exposição nazista, Munique, 1937



Figura 22

Cartaz do filme de propaganda nazista “O Eterno Judeu”, 1940

Essa estética judia, fabricada pelo nazismo, foi balizada convenientemente por numerosos preconceitos, medos e ansiedades há muito arraigados no imaginário social alemão. Os judeus eram vistos como a incorporação do liberalismo, socialismo e comunismo; da reversão de valores e virtudes. Esse estereótipo representava-os como nômades desonestos, exploradores sujos, manipuladores ardilosos, predadores sexuais e adoradores do materialismo¹⁴¹, transformando-os assim em seres completamente vis. Destarte, Hitler disseminou a ideia de que havia um “problema judaico” que precisava ser expurgado, para a construção de uma nação saudável e poderosa, a comunidade racial.

¹⁴¹ KITCHEN, Martin. *O Terceiro Reich: carisma e comunidade*. São Paulo: Madras, 2009. p. 116.

A partir de 1933, entre diversas medidas e regulamentos governamentais que afetaram a educação na Alemanha, um decreto central dispôs as “Diretrizes para Livros Didáticos de História”, segundo as quais as aulas de História deveriam ser pautadas a partir do “*conceito de heroísmo em sua forma alemã, ligado à ideia de liderança*”¹⁴². O objetivo era ensinar que a vida sempre fora dominada pela luta, que questões como raça e sangue eram determinantes no passado, presente e futuro da Alemanha e que a liderança determinava o destino dos povos. Ideais como a coragem em batalha, o sacrifício por uma causa maior, a admiração pelo *Führer* e o ódio pelos inimigos alemães (judeus e comunistas) eram temas centrais nas salas de aula. Matérias como Biologia, Geografia e Matemática também tiveram seus conteúdos modificados, sendo Literatura uma das mais afetadas. Obras como o *Livro de Leitura Alemã*, lançado em 1936, continha histórias sobre crianças ajudando Hitler e sua “bravura” ao voar de aeroplano em meio a tempestade durante sua campanha eleitoral em 1932. Também eram ressaltadas as virtudes sobre a saudável vida camponesa e a felicidade das famílias arianas com vários filhos. Em meados da década de 1930, praticamente todas as cartilhas de leitura mencionavam as instituições nazistas de forma positiva. Mesmo livros de ilustrações para crianças em fase pré-escolar, traziam retratos de Hitler e imagens que retratavam os judeus como figuras demoníacas, esgueirando-se em locais sombrios, aguardando para atacar crianças alemãs.¹⁴³

Ainda que o nazismo tivesse penetrado fortemente na educação alemã, uma parcela dos professores conseguiu manter certo grau de liberdade para interpretar o material didático nazista, especialmente, em pequenas escolas de aldeias. Alguns funcionários do Ministério da Educação, aliados a escritores, conseguiram incluir material ideologicamente neutro em publicações didáticas. Evans (2014, p. 310) afirma que para uma parcela dos estudantes, era evidente nos professores a falsa aceitação do ensino pelos ditames nazistas, como uma aluna de 16 anos expressou:

¹⁴² EVANS, Richard J. *O Terceiro Reich no Poder*. 2. ed. São Paulo: Planeta. 2014. p. 304.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 306-307.

tinham que fingir que eram nazistas para continuar no cargo, e a maioria dos professores homens tinham (sic) famílias que dependiam deles. Se alguém quisesse ser promovido, tinha que mostrar que era um ótimo nazista, quer realmente acreditasse no que estava dizendo ou não. Nos últimos dois anos, foi muito difícil para mim aceitar qualquer ensinamento, pois eu nunca sabia o quanto o professor acreditava naquilo ou não. (p. 310)

A postura de resistência diante o nazismo tornou-se impraticável muito antes do início da Segunda Guerra Mundial. Comitês de investigação provocaram o afastamento, por demissão ou aposentadoria compulsória, de centenas de professores; no entanto, a maioria dos desligamentos recaiu sobre professores judeus.¹⁴⁴ A Liga dos Professores Nacional-Socialistas, fundada em 1927, obteve um rápido aumento de filiações, até que em 1936, 97% de todos os professores atuantes eram seus membros. O doutrinação desses professores se dava através de cursos de educação política, além de treinamento militar. A pressão sobre os professores, para que aderissem ao projeto nazista, não se dava apenas no nível institucional, mas pela vigilância estabelecida dentro da própria sala de aula, através de alunos, que relatavam aos pais e estes, por sua vez, à Gestapo, qualquer indício de negação ao regime por parte dos professores. Analogamente, as crianças que apresentassem sinais de contrariedade aos ensinamentos nazistas, como não realizar a saudação exigida ou demonstrar indolência, sofriam punições corporais e surras. Com a contínua pressão sobre o professorado e baixos salários, um número crescente de professores optou pela aposentadoria antecipada ou migrou para outras áreas de atuação.¹⁴⁵

O Partido Nazista, não encontrando no sistema educacional público o ambiente e recursos que viabilizassem plenamente seu plano doutrinário, concentrou seus esforços na Juventude Hitlerista, organização que até 1933 não possuía grande receptividade entre os jovens, se comparada às demais. Para as moças, a Liga das Moças Alemãs. Com a dissolução de todas as instituições não-nazistas, tornou-se grande a pressão para que os jovens se associassem a Juventude Hitlerista; a partir de 1936, passou a deter o monopólio de todas as instalações para atividades esportivas no país; existia também a possibilidade da negação do certificado de conclusão da escola para os não-filiados; empregadores

¹⁴⁴ EVANS, Richard J. *O Terceiro Reich no Poder*. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2014. p. 311.

¹⁴⁵ Ibidem, p. 312-313.

geralmente reservavam as melhores vagas de estágio para os membros da Juventude Hitlerista¹⁴⁶. Após março de 1939, a filiação tornou-se obrigatória e os pais que deixassem de inscrever seus filhos estavam passíveis de pagamento de multa; aqueles que tentassem impedir seus filhos de filiarem-se, seriam presos.¹⁴⁷

Seus membros, jovens de 10 a 18 anos, eram obrigados a comparecer duas vezes por semana, às quartas e sábados. Frequentemente, as manhãs de domingo eram reservadas para assistirem os filmes de propaganda nazista. Na visão de Hitler, os jovens precisavam de disciplina, do altruísmo, de autoconfiança e de obediência necessários para tornarem-se legítimos “camaradas raciais”.¹⁴⁸ A lealdade ao nazismo deveria estar acima da afeição familiar ou convicção religiosa. Os temas acadêmicos eram relegados a nível secundário, com foco no encorajamento patriótico; o objetivo primeiro recaía na educação física e na educação doutrinária, caminhos que culminariam no serviço militar. De acordo com Hitler, o propósito principal da escola é “*gravar o senso racial e o sentimento racial no instinto e no intelecto, no coração e na mente dos jovens a ela confiados.*”¹⁴⁹

Entendemos que o discurso contido em *Mein Kampf* é algo que se mostra plausível para Kaufmann, mas não se aplica ao seu melhor amigo, Camil. Aqui, Tezuka explora dois elementos que sempre valorizou dentro de suas narrativas voltadas para o público infantil: a permanência da aura da pureza do universo das crianças, que não se corrompe pelo ideário dos adultos e o valor da amizade, características regularmente presentes nos mangás *shonen*. Tezuka tinha grande fé na juventude, em especial, nas crianças, devido a sua capacidade de manutenção da ternura, mesmo nas mais difíceis situações¹⁵⁰. Tezuka procurou em *Adolf* expressar as sensibilidades do universo infantil, como demonstrado nessa passagem, algo que pode sugerir ao leitor que Kaufmann, apesar de todo o contexto no qual ele fora lançado, ainda teria condições de não introjetar a intolerância da ideologia nazista. Entretanto, a **figura 23** evidencia que a doutrinação exercida sobre o jovem começa a florescer em seus aspectos mais perversos.

¹⁴⁶ EVANS, Richard J. *O Terceiro Reich no Poder*. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2014. p. 316.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 317.

¹⁴⁸ KITCHEN, Martin. *O Terceiro Reich: carisma e comunidade*. São Paulo: Madras, 2009. p. 168.

¹⁴⁹ Apud EVANS, Richard J. *O Terceiro Reich no Poder*. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2014. p. 317.

¹⁵⁰ MCCARTHY, Helen. *A Arte de Osamu Tezuka: deus do mangá*. São Paulo: Mythos Editora, 2012.



Figura 23 (01/06)



Figura 23 (02/06)



Figura 23 (03/06)



Figura 23 (04/06)



Figura 23 (05/06)

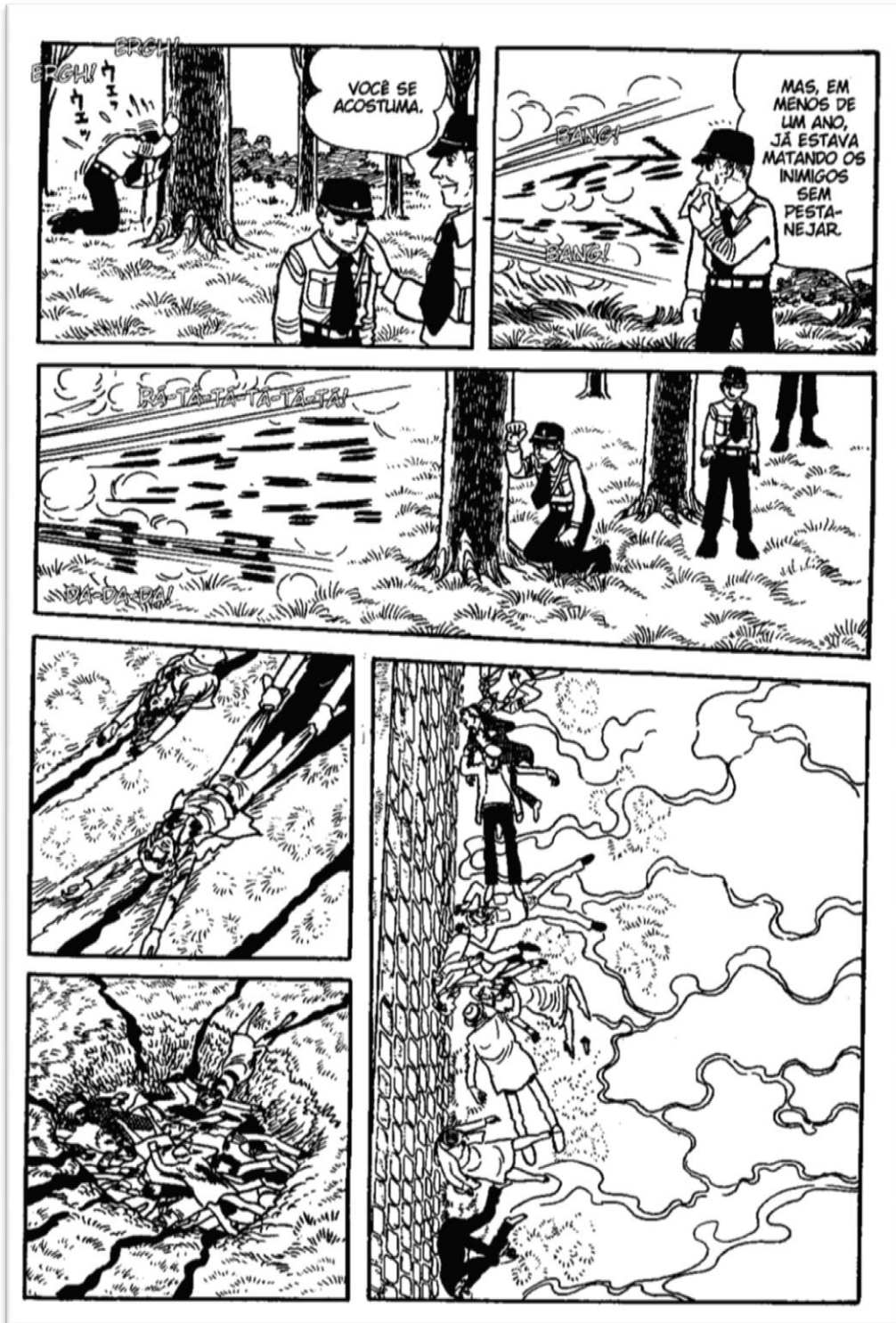


Figura 23 (06/06)

Nessa sequência, vemos Kaufmann já adolescente e, nesse momento da narrativa, engrossa as fileiras de jovens hitleristas que recebem instruções regulares de tiro com baixo calibre, orientados por camisas-pardas veteranos, transformados em sargentos de treino.¹⁵¹ Como estudante de destaque na escola nazista, é escolhido para demonstrar os ensinamentos recebidos e colocada à prova sua lealdade para com o regime. O efeito global da associação à Juventude Hitlerista foi o embrutecimento dos jovens, através da supressão de debates, da disciplina militar, da ênfase nas atividades físicas e na competição. Na Juventude Hitlerista, assim como na SA, no Exército e na Frente de Trabalho, os líderes agiam com tamanha violência de forma a rebaixar as pessoas a animais¹⁵². Aliada a esses fatores, a doutrinação antisemita contribuiu significativamente para a sedimentação do perfil violento dos jovens hitleristas, como apresentado nesse trecho de *Adolf*.

Tezuka imprime um realismo enorme à estética nesse trecho. As árvores com galhos nus e secos, reforçam o clima devastador dessa passagem. Os dois prisioneiros em posição mais recuada no primeiro quadro da figura 01/06, foram desenhados quase que sem detalhes faciais, recurso aplicado para que a identificação com esses personagens seja ampliada pelo leitor. O superior de Kaufmann, possui linhas faciais duras e quadradas, que remetem à rigidez militar. Tezuka fornece através de seus traços expressionistas uma abordagem ímpar, como o afloramento das emoções através dos últimos três quadros da figura 01/06 e o primeiro da figura 02/06. O homem calvo, inicialmente com semblante resignado e olhos baixos, salvo pelo quadro no qual aparece com os olhos fixos direcionados ao leitor, subitamente se transforma numa figura suplicante; o pequeno quadro em que Kaufmann aparece entrecortando a ação, possui dupla função nessa transição de quadros momento-para-momento: além de marcador de curta duração de tempo dos acontecimentos, é ele o catalisador da dinâmica dos elementos emocionais da cena. Tezuka, com exceção da parte 01/06, utiliza transição de quadros do tipo tema-para-tema, a fim de proporcionar ao leitor um envolvimento emocional maior, ao fornecer o detalhamento das cenas, através da progressão fragmentada em diversos quadros.

Questões conflitantes para o rapaz se presentificam nessa cena. Notam-se quão abaladas ficam as convicções de Kaufmann quando lhe é ordenado atirar em

¹⁵¹ EVANS, Richard J. *O Terceiro Reich no Poder*. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2014. p. 322.

¹⁵² *Ibidem*, p. 326.

judeus que foram capturados e levados à floresta, como se estes fossem apenas animais, num processo de degradação daquelas pessoas, para que também os carrascos não sintam o peso de seus crimes¹⁵³. O clímax de tensão se dá quando, entre os prisioneiros, Kaufmann reconhece no homem calvo o sr. Camil, pai de seu melhor amigo, que fora preso pela polícia da fronteira, quando tentava entrar na Lituânia. Passados os momentos de hesitação, após a ordem de execução e súplicas do preso, o rapaz tira a vida do homem que ele conhecera ainda criança. Logo em seguida, é a vez de uma mulher que, num sinal de resistência, brada à liberdade de seu povo contra a tentativa de dominação; Kaufmann também vacila, porém, com menor intensidade. A matança, algo já rotineiro para os agentes veteranos, segue através das mãos dos colegas novatos do jovem nazista. Os quadros finais nos falam sem a necessidade de balões – o amontoado de corpos ensanguentados dentro de uma vala, expropriados de sua integridade, individualidade e subjetividades, finalizando o processo de desumanização das vítimas.

Se os judeus sofreram uma primeira morte quando de sua segregação, aviltamento, perseguição, expropriação de seus bens e confinamento em guetos, nesse momento, presenciamos a morte física, na forma de execuções sumárias. Tezuka reinventa este passado de barbárie e horror, centrando a figura do jovem Kaufmann como o indivíduo que, engolido pelo laço doutrinador do poder hegemônico, ora se entrega à sanha dominadora do sistema, ora preserva traços individuais questionadores deste. Embora a sequência contenha balões em quase todos os seus quadros, não existe diálogo, apenas a ação do protagonista e repentes de seus pensamentos e imagens de violência, que narram as atrocidades contra aqueles que foram silenciados.

Interessa-nos perceber como o quadrinista compôs sua narrativa plena de significados e cria o encurtamento da distância existente do que é informado pela mídia e materiais didáticos sobre a guerra e aproxima o leitor para este universo e vivencie tais experiências e sensibilidades, para que os acontecimentos do passado não sejam esquecidos. Para que lições sejam aprendidas a partir destes e os erros passados não se repitam.

¹⁵³SÁ, Bibiana Gutierrez Fernandes de. Corpo-arma e corpo-alvo: apontamentos sobre a corporeidade e o Holocausto. *Revista Contemporânea* – UERJ, nº 9, 2007. Disponível em <http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_09/contemporanea_n9_74_bsa.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2016.

Era desejo de Tezuka não apenas transpor a última parte de *Adolf*, como também escrevê-lo, no início da década de 1970, mais precisamente, 1973, ano da deflagração da Quarta Guerra Árabe-Israelense ou Guerra de Yom Kippur, quando Egito e Síria atacaram Israel de forma simultânea, como retaliação à Guerra dos Seis Dias, em 1967, quando Israel anexou a Península do Sinai, a Faixa de Gaza, a Cisjordânia, as Colinas de Golã e parte do Canal de Suez. A guerra de 1973 provocou desdobramentos importantes, em âmbito global: a eclosão da Crise do Petróleo, quando os preços dos barris do produto subiram rapidamente, derrubando assim as bolsas de valores em todo o mundo, gerando um quadro de instabilidade econômica e deu visibilidade internacional à Questão Palestina. Desse modo, o Japão vivenciava um cenário interno incerto, com a economia titubeante. Também, os mangás *gekigás* ganhavam força, com sua sociedade decadente e personagens marginalizados, repletos de cenas cotidianas. Tal conjunção de fatores representou um desafio à Tezuka, que já não fazia tanto sucesso com os seus mangás para adolescentes. Assim, o quadrinista viu a produtora que ajudou a fundar, a *Mushi Productions*, se afastar de seu ideário editorial e, em colapso devido às dívidas, finalmente fechar, em 1973¹⁵⁴. Não apenas as questões relacionadas à guerra, mas talvez a própria situação de amargura e desolação do artista, pincelam com tons sombrios o tecido narrativo de *Adolf*.

A **figura 24** se atrela à anterior, na medida em que Tezuka expõe o leitor a um grau de dramaticidade e violência extremo, apresentando Kauffman já adulto, agora supervisor de transporte de judeus da fronteira leste, mais especificamente, na Polônia.

¹⁵⁴BAN, Thoshio; Tezuka Productions. *Osamu Tezuka: uma biografia mangá*. vol. 3. São Paulo: Conrad Editora, 2003.

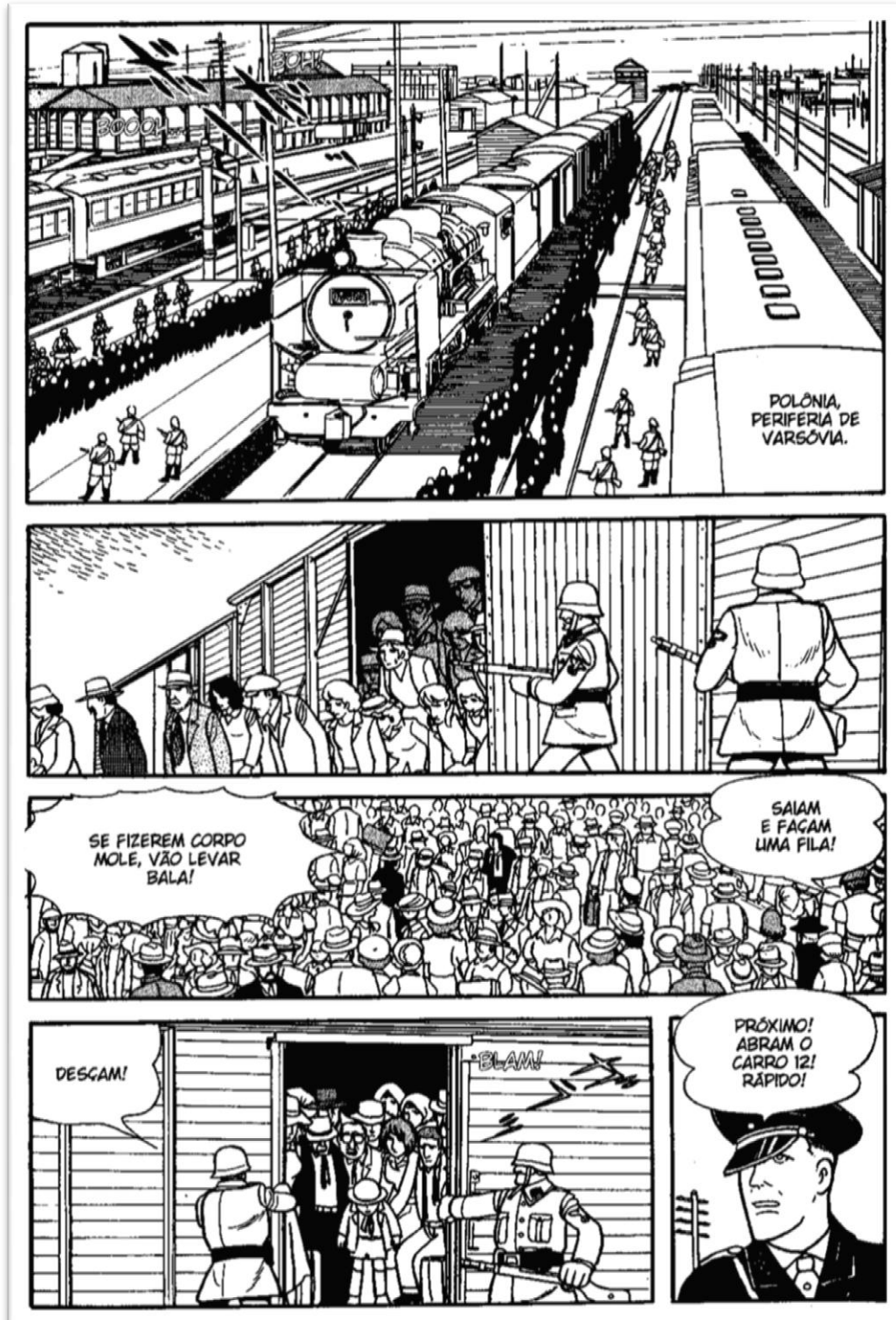


Figura 24 (01/12)



Figura 24 (02/12)

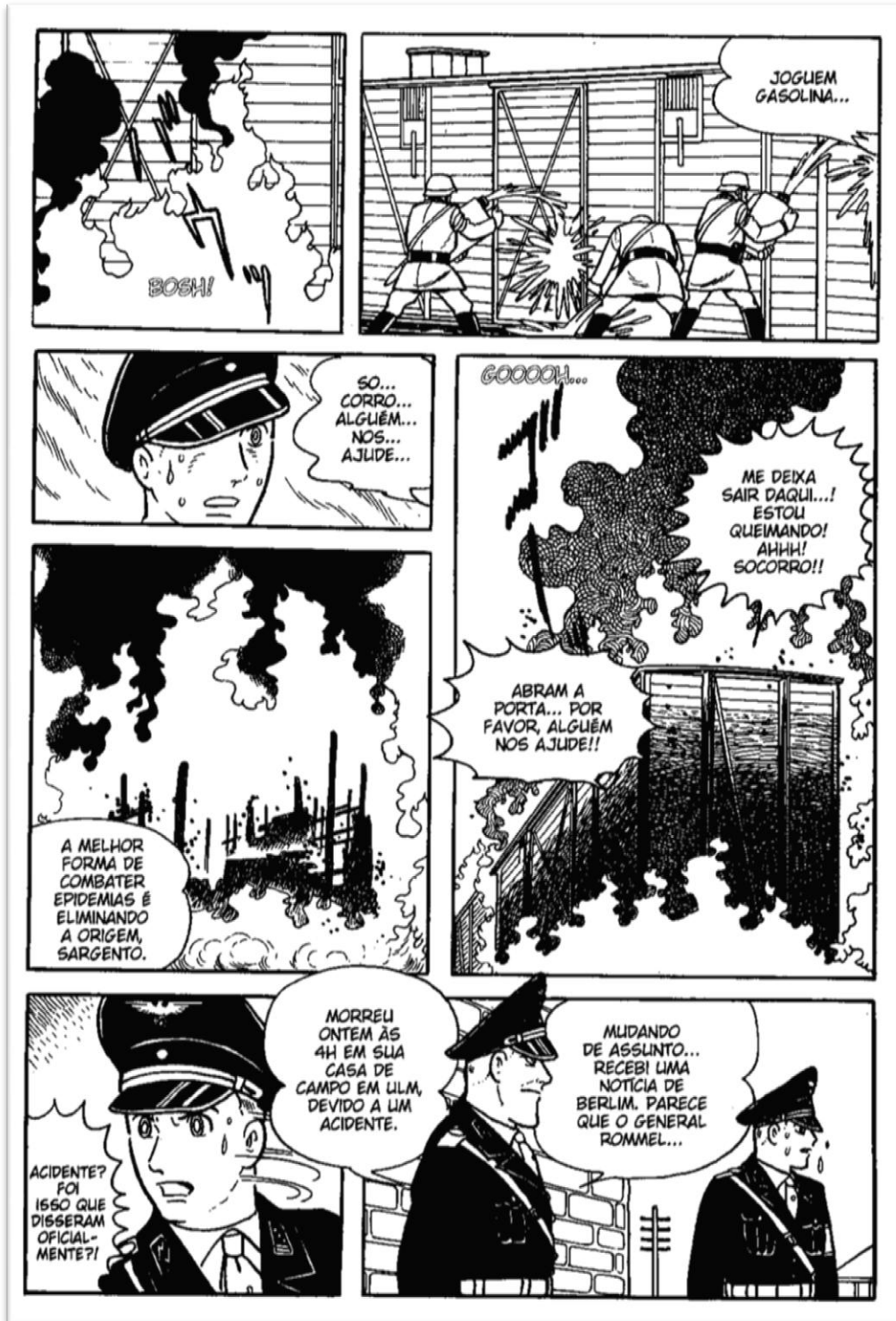


Figura 24 (03/12)



Figura 24 (04/12)



Figura 24 (05/12)



Figura 24 (06/12)



Figura 24 (07/12)



Figura 24 (08/12)



Figura 24 (09/12)



Figura 24 (10/12)

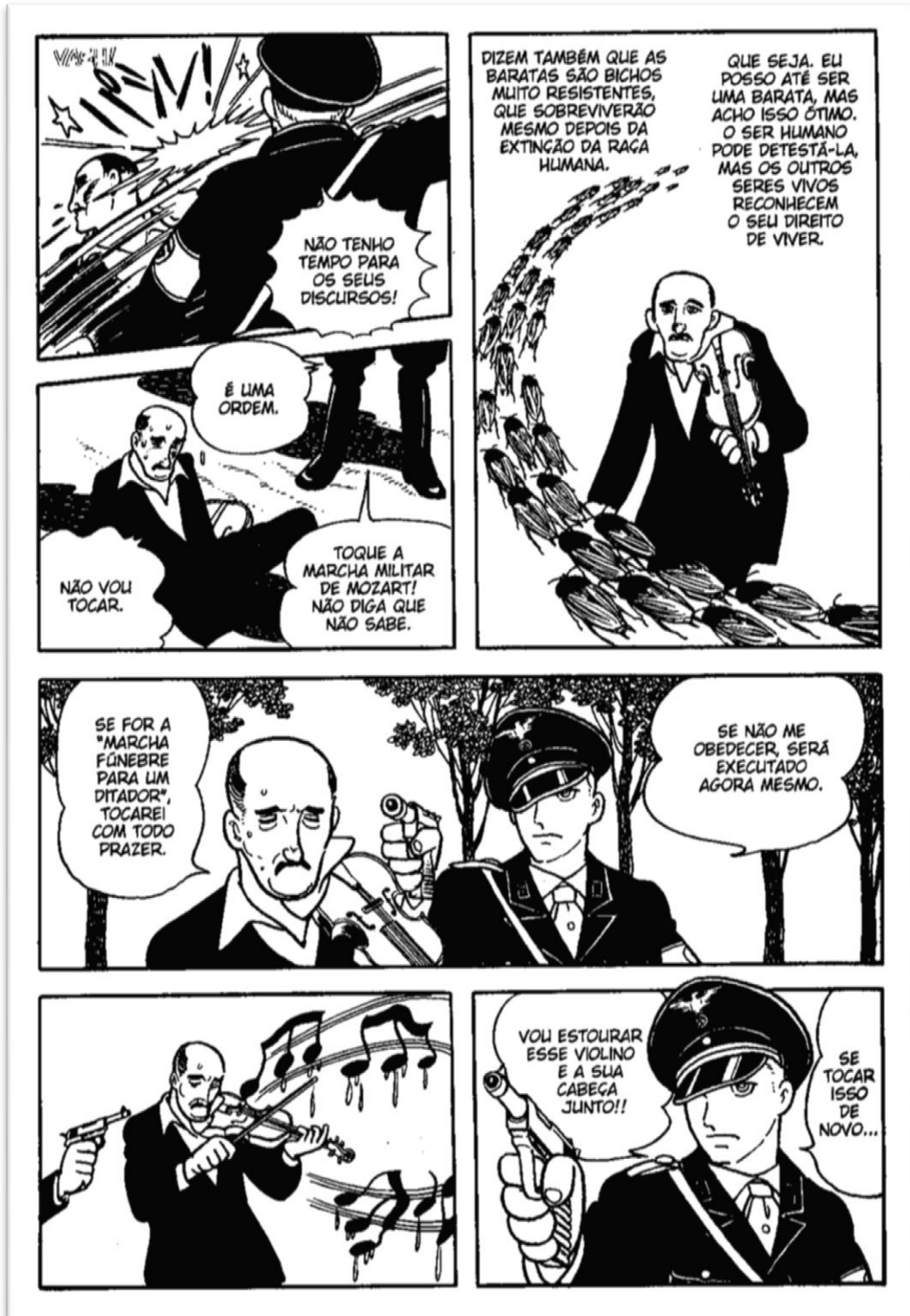


Figura 24 (11/12)

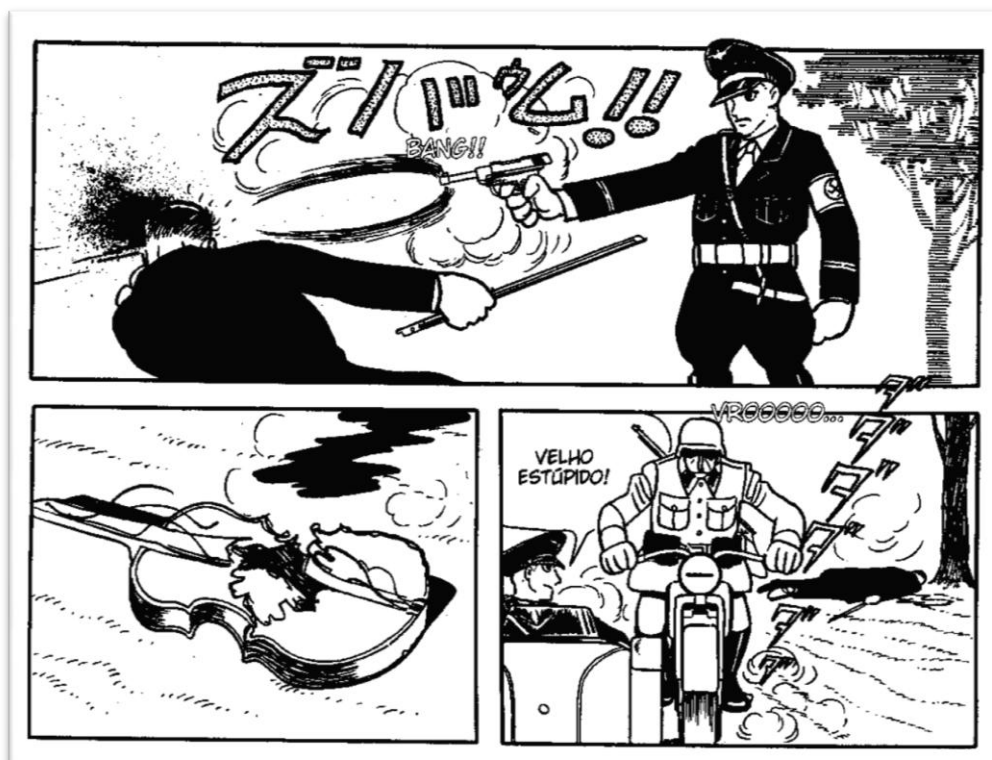


Figura 24 (12/12)

Nessa passagem da narrativa é evidenciada mais uma face do processo do holocausto judeu, através de dois pontos nevrálgicos. Primeiro, a ordem para que os judeus percorram uma longa distância, a pé, até o campo de concentração de Buchenwald, no leste polonês; segundo, o confinamento de parte do grupo em vagões de trem, para que seja queimada viva. Ambas as ações possuem o intuito de dizimar o maior número de judeus, para atender às necessidades da macabra logística do *Reich*.

Seguindo o esquema estético das demais passagens de *Adolf*, os quadros apresentam o cenário desenhado com traços realísticos, contrapondo as feições icônicas. Embora os balões contendo as ordens de assassinato dos judeus impactuem na narrativa, são as cenas dos vagões em chamas e os gritos de socorro dos judeus e das agressões e execuções, dos corpos caídos no decorrer do caminho e depois arrastados pelos nazistas, as de maior impacto psicológico na leitura, ao suscitar na imaginação do leitor o clima de terror daqueles momentos.

No posfácio de *Adolf*, Tezuka declara que utilizou muitas das informações obtidas através de extensa pesquisa realizada por sua equipe, para enriquecer a

narrativa, mas não fornece detalhes sobre as fontes consultadas. Encontra-se na declaração de David Rousset apud Arendt (1999, p. 22), sobrevivente do mesmo campo de concentração dessa passagem, uma fala que nos remete à situação desenhada por Tezuka, quando da condução dos judeus ao campo de extermínio:

O triunfo da SS exige que a vítima torturada permita ser levada à ratoeira sem protestar, que ela renuncie e se abandone a ponto de deixar de afirmar sua identidade. E não é por nada. Não é gratuitamente, nem por mero sadismo, que os homens da SS desejam sua derrota. Eles sabem que o sistema que consegue destruir suas vítimas antes que elas subam ao cadafalso... é incomparavelmente melhor para manter todo um povo em escravidão. Em submissão. Nada é mais terrível do que essas procissões de seres humanos marchando como fantoches para a morte.

Dentro dessa relação de opressão, a princípio, não aparecem de forma explícita, uma possível explicação para a aparente submissão dos judeus. Uma sublevação culminaria, certamente, em prolongadas sessões de tortura, arrastando-se por meses, até a morte, tal como ocorrera em Amsterdã, em 1941. O fim através do fuzilamento ou pelas câmaras de gás, comparativamente, parecia mais fácil aos que estavam condenados a um mesmo destino.¹⁵⁵

Kaufmann, apesar da aparente naturalização quanto ao processo de eliminação dos judeus, se mostra horrorizado quanto a forma de condução do massacre. O diálogo que se estabelece entre ele e seu superior, dá indícios que Tezuka acreditava que a barbárie empregada no genocídio, partia de um líder insano e subordinados igualmente insanos. A partir de julho de 1941, através de ordens expressas de Hitler, era necessário pacificar as áreas ocupadas; o meio mais eficiente, na visão do próprio *Führer* e de Heinrich Himmler, chefe da SS, era o fuzilamento e a transferência em massa dos judeus para os campos de concentração. O diário de Felix Landau, membro da SS, descreve friamente como as execuções de homens, mulheres e crianças aconteciam¹⁵⁶. Não há conotação de pesar ou arrependimento. Ainda que Kaufmann se mostre consternado quanto a execução dos judeus dentro do trem e a forma com que deverá conduzir os demais ao campo de concentração, ele não protesta e executa as ordens recebidas.

¹⁵⁵ ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 22-23.

¹⁵⁶ EVANS, Richard J. *O Terceiro Reich em guerra*. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2014. p. 261-265.

Arendt (1999) apresenta Adolf Eichmann¹⁵⁷ como um nazista carreirista, um homem que não era conduzido por uma convicção ideológica, mas sim, um fiel seguidor de ordens do regime. Os altos oficiais, mas especialmente Himmler, trabalhavam um ideário junto a seus comandados, no qual valores, como a piedade frente o sofrimento físico e a consciência pessoal, ficassem anulados pela obrigação do ofício. Assim,

em vez de dizer “Que coisas horríveis eu fiz com as pessoas!”, os assassinos poderiam dizer “Que coisas horríveis eu tive de ver na execução dos meus deveres, como essa tarefa pesa sobre meus ombros!”. (p. 122)

Kaufmann se mostra diferente de Eichmann em alguns aspectos. Doutrinado através da ideologia nazista, desde a infância, dentro do seio familiar e escolar, possui um claro sentimento antissemita e profundo envolvimento com o projeto de nação ariana. Eichmann pouco conhecia sobre o programa de Hitler e não se interessava por ele. Eichmann e Kaufmann, seguiam ordens. O primeiro, pelo dever do ofício; o segundo, pelo ódio fomentado ideologicamente. Dentro do totalitarismo, o anormal é normal – “não matarás” se transforma em “matarás” - e a transferência de responsabilidade recai sobre a figura do líder. Tais justificativas são insuficientes para explicar a banalização da prática do mal. O que levou ambos os oficiais nazistas, Eichmann e Kaufmann, a se afastarem de princípios racionais sobre certo e errado e negarem a condição humana do outro? Isaac Deutscher entende que,

Para o historiador que tentar compreender o holocausto judaico, o maior obstáculo será o fato de que a catástrofe não teve absolutamente precedentes. Não será apenas questão de tempo ou perspectiva histórica. Tenho dúvidas de que, mesmo daqui a mil anos, as pessoas possam entender Hitler, Auschwitz, Majdanek e Treblinka melhor do que nós, agora.

Entre a multidão de judeus que segue na estrada, há o encontro entre Kaufmann e Yuli Norsten, um violinista de renome. Embora admirado pelo nazista, o músico é humilhado e, recusando-se a cumprir o que lhe é ordenado, ao tocar uma música de sua autoria, *Marcha Fúnebre para um Ditador*, transforma sua arte em um gesto de contestação e uma ode à liberdade. As notas musicais, na forma de onomatopeias, serpenteiam ao longo dos quadros, de forma a enfatizar a força da

¹⁵⁷ Oficial responsável pela logística de extermínio dos judeus no Terceiro Reich.

mensagem da música que ecoa. O gesto de Norsten também exalta o valor à vida, elemento constante nas obras de Tezuka. Tem-se, assim, uma prática de luta política e cultural, dentro de um sentido hegemônico que se constitui por um entrelaçamento de experiências, relações e atividades que se articulam, como uma noção de realidade para muitos, mas não para todos, projetada como um sistema de dominação e subordinação, altamente complexa e, que, num *continuum*, necessita ser recriada e ressignificada e que também, sofre formas de oposição, resistência e luta que lhe ameaçam o domínio, criando suas formas de contracultura.¹⁵⁸

A arte se transforma em um veículo capaz de transportar e trazer à tona sentidos e respostas relacionadas às transformações sociais e políticas, de forma a burlar o hegemônico. Tezuka, embora tenha vivenciado a guerra, mas não dentro da Alemanha, retrata essa passagem através da “mediação”¹⁵⁹, na qual os elementos utilizados na narrativa são, sincronicamente, materiais e imaginativos, projetados para expressar facetas da realidade social dentro dos campos de concentração, com o intuito de aproximar o leitor dessa experiência. Ao retratar as sensibilidades e mazelas sociais através de suas narrativas quadrinizadas, Tezuka também incorporou o ofício de artista como uma prática política e constituinte de um rico manancial estético, uma forma de captar os elementos emergentes do vivido e realização de crítica às estruturas vigentes.

Nas **figuras 25 e 26**, Tezuka transporta o leitor para o Japão da época da guerra. O artista problematiza o nacionalismo japonês durante a campanha imperialista japonesa.

¹⁵⁸WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

¹⁵⁹Idem.



Figura 25 (01/02)



Figura 25 (02/02)



Figura 26 (01/05)



Figura 26 (02/05)



Figura 26 (03/05)



Figura 26 (04/05)



Figura 26 (05/05)

Na **figura 25**, Camil é agredido por um homem japonês, que se identifica como membro de um grupo de ex-militares. Tezuka traz novamente à baila a intolerância ao outro. Desta feita, relacionou à problemática a questão do ultranacionalismo japonês, exacerbado na campanha imperialista.

Vê-se que o grupo de japoneses é representado com indumentárias variadas. Dois deles, incluindo o agressor, vestem trajes militares; outro, vestimenta ocidental e ainda, um quarto homem, está vestido com trajes tipicamente japoneses. Entre os quatro homens, somente um deles ostenta perfil agressivo e discurso xenofóbico, enquanto outro procura demovê-lo da postura hostil. Podemos entender que Tezuka, ao representá-los assim, desejou evidenciar que conservadores, defensores do nacionalismo japonês, pertenciam a diferentes extratos sociais, não representando uma frente homogênea dentro do Japão.

Na **figura 26**, um tanto diferente de outras passagens, não há um grande apelo ao detalhamento estético do cenário, recaindo o foco do leitor para os diálogos travados e não para a representação imagética. Tezuka continua a exposição de sua crítica ao nacionalismo que, aliado ao imperialismo expansionista, fomentou as atrocidades cometidas pelo Japão em várias localidades do sudeste asiático, a partir da ocupação da Manchúria, em 1931¹⁶⁰. Yoshio rememora amargurado os acontecimentos presenciados durante sua infância na Manchúria, através de uma sequência de muitos quadros, que mantêm requadros irregulares na forma e tamanho, a fim de transmitir uma noção de narração não-linear, envolvendo diferentes argumentos. Descreve como Huang, amigo e funcionário da escola na qual estudava, foi assassinado brutalmente por soldados japoneses. Conta que todos os habitantes da Manchúria eram alvos da violência japonesa, algo justificado, dentro das escolas controladas pelo militarismo, através da ideia de que o Japão travava uma guerra em prol da justiça e em nome do imperador, argumentos que legitimavam e instrumentalizavam a opressão.

Dentro de um ideário que enfocava a hegemonia japonesa no leste asiático, os ultranacionalistas e os militaristas se colocaram como legítimos representantes da

¹⁶⁰ Mesmo sem autorização oficial do governo, comandantes do baixo escalão do exército japonês, com a cooperação de tropas japonesas instaladas na Coreia, invadiram a Manchúria em 1931, quando da explosão de uma ferrovia, provocada pelos japoneses (episódio conhecido como “incidente de Mukden”). No ano seguinte, Inukai Tsuyoshi, Primeiro-Ministro japonês, declara a independência da Manchúria e funda o Estado fantoche de Manchukuo, ficando sob administração chinesa, mas com efetivo controle japonês, através das forças armadas, da política externa, dos transportes e das comunicações.

vontade imperial. Foi fomentada a ideia de que a guerra era necessária e iminente, assim como o sentimento de autossacrifício pela pátria, o “espírito japonês”, despertando um fervor nacionalista na sociedade, ao mesmo tempo que era estimulado o preconceito contra os estrangeiros¹⁶¹, combinação que se materializou na forma de campanhas de ocupação brutais nos países dominados e o reforço do xenofobismo contra os estrangeiros que viviam no Japão.

O nacionalismo japonês, militarista ou não, foi suprimido durante a ocupação norte-americana, período no qual o povo japonês perdeu os referenciais de nação construídos durante a campanha imperialista.¹⁶² A partir da reformulação da Constituição, delineada pela política de ocupação e do novo governo¹⁶³, os interesses dos japoneses passaram da devoção total ao Estado para o âmbito dos interesses privados e, claro, dos interesses norte-americanos. O governo nacionalista chinês, forte aliado dos Estados Unidos durante os anos de guerra e pós-guerra, agora apresentava sinais de enfraquecimento diante a ascensão do Partido Comunista de Mao Tse-Tung. Assim, a política norte-americana entendeu como necessária a criação de uma barreira para o avanço do comunismo na Ásia e, ao remover o caráter bélico do Japão e orientar os novos rumos do país, o transformou em importante aliado e ponto estratégico na Ásia contra a influência soviética.

Em 28 de abril de 1952, no mesmo dia em que findou a ocupação norte-americana, entrou em vigor o Tratado de Paz entre Estados Unidos e Japão e, embora reconhecesse a soberania deste último e o integrasse novamente a comunidade internacional, implicava na perda de suas antigas possessões e pagamento de indenizações a estas¹⁶⁴, na aliança com países que outrora foram inimigos e na manutenção das forças americanas no território japonês. Passados três dias do anúncio do tratado, Tóquio foi palco de um movimento antiamericano, no qual uma pessoa morreu e mais de mil foram presas. Essa explosão de nacionalismo pode ser entendida como um rompante do sentimento reprimido

¹⁶¹ PERALVA, Osvaldo. *Um retrato do Japão*. 4. ed. São Paulo: Moderna, 1990. p. 28-29.

¹⁶² ETO, Jun. *Uma Nação Renascida* – breve história do Japão de pós-guerra. Rio de Janeiro: Consulado Geral do Japão, 1976. p. 20.

¹⁶³ Entre as principais reformas implantadas neste período: a renúncia à guerra, o desarmamento total, a reforma agrária, o sufrágio feminino e a reforma educacional.

¹⁶⁴ Célia Sakurai (2008,p. 203) aponta que as indenizações, totalizando U\$ 1.012.080.000,00, foram pagas à Birmânia, Filipinas, Indonésia e Indochina, através de serviços de produção, recuperação, entre outros.

relacionado à subordinação japonesa aos Estados Unidos, algo que catalisou uma ruptura dentro do cenário político do Japão, no qual forças progressistas vêm digladiando com a ala conservadora até os dias atuais.¹⁶⁵ O governo japonês colocou em prática uma política de economia liberal, voltada para a reconstrução do país e a prosperidade econômica.

A rápida recuperação no pós-guerra provocou a eclosão de um perfil mais liberal e consumista entre os japoneses, em oposição a vida sofrida e frugal do pré-guerra, período no qual a população sofreu um racionamento de alimentos. O arroz, antes frequente em todas as refeições, foi substituído por batatas. Durante o período mais crítico, a população de cães caiu vertiginosamente, pois seu consumo passou a ser comum. Em meio a escassez de alimentos, em 1943, o governo ordenou que os animais do zoológico de Ueno, em Tóquio, fossem envenenados; porém, os elefantes resistiram e foram abandonados para morrerem de fome, fato que agravou a comoção da população.¹⁶⁶

Após um longo período de sofrimento e privações, os japoneses, foram conclamados pelo poder hegemônico, mais uma vez, a absorverem o “espírito japonês” e lançarem-se a uma empreitada extenuante em prol da reconstrução nacional¹⁶⁷, durante o processo de recuperação econômica conhecida como “milagre econômico japonês”¹⁶⁸. Imposto o desafio da reconstrução do país e de alçar o Japão a uma economia de mercado, também se fez necessária a recuperação da autoestima para sublimar os horrores de anos de conflito, o sentimento de derrotismo e enfrentar a dura jornada de trabalho sob o

¹⁶⁵ ETO, Jun. *Uma Nação Renascida* – breve história do Japão de pós-guerra. Rio de Janeiro: Consulado Geral do Japão, 1976. p. 26-28.

¹⁶⁶ SATO, Cristiane A. *Japop – o poder da cultura pop japonesa*. São Paulo: NSP-Hakkosha, 2007. p. 259.

¹⁶⁷ MORIYA, Karen Pinho. *Reinventando os samurais: o mangá O Lobo Acompanhado de seu Filhote (1970-1976)*. 2011. 266 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

¹⁶⁸ A base da industrialização japonesa no pós-guerra foi composta de duas frentes: a iniciativa das empresas e a ação governamental. Ao governo, estava a incumbência das tarefas de planejar, determinar metas e auxiliar as empresas a colocá-las em prática. Em 1951, foi criado o Banco de Fomento do Japão, que concedia crédito a juros baixos, a longo prazo e com isenção de impostos, como maneira de incentivo à indústria. Também fora criado o Primeiro (1951-1955) e o Segundo (1956-1960) Programas de Racionalização, os quais possuíam planos de incremento aos setores eletrônico, automobilístico, aéreo, têxtil, petroquímico e industrial. Através da Lei de Liberação do Comércio e Comércio Exterior, a partir de 1960, o Japão pôde concorrer com os demais países industrializados, demonstrando que a via mais rápida para o crescimento da economia se daria pela via da exportação.

toyotismo¹⁶⁹ dentro das fábricas. Tal cenário associado a proximidade com os Estados Unidos, facilitou o enraizamento do *american way* e, conseqüentemente, uma onda de consumismo dentro da sociedade japonesa.

Ainda que os japoneses assimilassem fortemente traços da cultura norte-americana, o Japão preservou suas matrizes e adaptou as influências externas ao seu próprio modo de vida. A partir da década de 1950, os *chanbara eiga* (“filmes de samurais”) tornaram-se extremamente populares. Na década seguinte, no cenário musical, o *kayōkyoku* (música popular japonesa), estilo com características das baladas ocidentais, dominou o mercado fonográfico. No filme *Ereki no Waka Daisho* (“O Jovem Capitão da Guitarra Elétrica”), de 1965, seu protagonista é um músico que faz enorme sucesso com as mulheres, ao estilo dos filmes de Elvis Presley; pouco depois, inúmeras bandas de *rock* com músicos locais despontaram no Japão. Apesar de as produções japonesas ocuparem mais da metade das salas de cinema na década de 1960, os filmes hollywoodianos, ostentando o conforto e facilidades da vida moderna ocidental, alimentaram o ímpeto consumista japonês.¹⁷⁰

Importar os itens desejados era algo fora de cogitação, em uma economia que caminhava para a recuperação; gradativamente, os produtos foram adaptados às condições locais (casas e apartamentos pequenos, estilo de vida e nível salarial), facilitando o acesso aos consumidores, integrantes da classe média. Entre o final da década de 1950 e 1970 o Japão vivenciou três ondas consumistas, chamadas de

¹⁶⁹ Também conhecido como ohnismo, foi desenvolvido e introduzido pelo engenheiro Taiichi Ohno, da Toyota. Trata-se de um conjunto de técnicas, ferramentas, dispositivos, protocolos e princípios para a organização do trabalho. Criado e implantado no Japão após a Segunda Guerra Mundial, primeiramente na Toyota e, posteriormente, em outras indústrias japonesas, como a Honda, Sony, Mitsubishi e Nissan. Difundiu-se amplamente ao redor do mundo a partir da década de 1970, diante a crise do sistema taylorista-fordista, que apresentou seu primeiro grande sintoma de enfraquecimento no final da década de 1960, com a diminuição do ritmo de crescimento da produtividade, com um movimento generalizado de greves e paralisações nas fábricas, devido ao sistema de produção, que impunha um trabalho parcelarizado, desqualificado, intenso e rotinizado, com intensa exploração. Pode-se apontar o esgotamento do estado de Bem Estar Social, o desarranjo da ordem econômica internacional, a aceleração da inflação e diversas crises, como os movimentos de contestação de 1968 e a do petróleo em 1973, como fatores que também contribuíram para a crise do sistema taylorista-fordista. Frente a esta crise e da crescente globalização, que implica novas formas de concorrência capitalista, grandes empresas ocidentais, sendo pioneiras as automobilísticas norte-americanas, iniciam a implantação do toyotismo, na expectativa de maior produtividade, lucros e melhor posição no mercado. Essa adoção resultou em índices mais produtivos e maior qualidade. Entretanto, provocou demissões em massa, intensa exploração sobre o trabalhador, terceirização da mão de obra. Sua implantação visa apenas a conveniência do capital e da exploração. FILHO, João Bosco Moura Tonucci. O Paradigma Japonês de Organização Industrial: outras perspectivas. *Revista Multiface*, Belo Horizonte. vl. 01, n. 02. julho-dezembro de 2007. Disponível em: <http://www.face.ufmg.br/outrossites/pet/multiface/v1_n2/Multiface_v1_n2_TONUCCI_FILHO_O_para_digma_japones.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2011.

¹⁷⁰ SATO, Cristiane A. *Japop* – o poder da cultura pop japonesa. São Paulo: NSP-Hakkosha, 2007. p. 14-18.

“Três Tesouros Sagrados” (em referência aos tesouros xintoístas – colar, espelho e espada). Nos anos 1950, foram os “Três S’s”, de *senpûki*, *sentaku* e *suihanki* (ventilador, máquina de lavar roupa e panela elétrica de arroz). Nos anos 1960, foram os “Três K’s”, de *kaa*, *kûraa* e *kaaraa terebi* (carro, ar condicionado e televisão a cores). Nos anos 1970, foram os “Três J’s”, de *jûeru*, *jetto* e *jûtaku* (joias, avião, no sentido de viagem ao exterior e casa própria). Dois importantes eventos marcaram significativamente o desabrochar japonês no cenário mundial. As Olimpíadas de Tóquio em 1964, as primeiras realizadas na Ásia, apresentaram o Japão como uma nação reconstruída e pacifista, voltada para o progresso. A feira mundial *Expo World Japan*, realizada em Osaka em 1970, é o marco da entrada do Japão no grupo das potências mundiais, entre as mais industrializadas.¹⁷¹

Em meio a renovação de costumes na sociedade japonesa, incluindo a exposição mais aberta na mídia sobre temas como sexo e violência, o Japão presenciou a emersão de antigos ânimos nacionalistas militaristas. Desde a renovação do tratado de segurança com os Estados Unidos, o Japão vivenciou intensa mobilização política e social e o recrudescimento da polarização entre forças liberais e conservadoras, que se estendeu até o início da década de 1970. As organizações de esquerda dominavam o cenário de luta e contestação ao poder instituído no Japão pós-guerra, governado pelo Partido Liberal. Concomitantemente, nota-se o surgimento de uma nova extrema direita, igualmente crítica ao governo, com inclinação à restauração de valores do Japão anterior à ocupação, como o reestabelecimento político do Imperador e do ideário do *bushido*¹⁷². O romancista Yukio Mishima tornou-se o maior representante desse conservadorismo militar radical no Japão dos anos 1960, em repúdio à superficialidade do pós-guerra. Conforme Erber,

¹⁷¹ SATO, Cristiane A. *Japop* – o poder da cultura pop japonesa. São Paulo: NSP-Hakkosha, 2007. p. 16,18.

¹⁷² Barros (1988, p. 59-64) explica que o termo significa, literalmente, “caminho do guerreiro”. Daí se extrai a noção de que o *bushido* é o código de conduta samurai. Em um entendimento mais amplo, é um código de virtudes militares, no qual se destacam a lealdade ilimitada e incondicional, a frugalidade, a resistência às mais duras provas físicas e morais, incluindo estar pronto para matar ou morrer a qualquer instante. Cometer o suicídio ritualístico (*seppuku*) era a prova máxima de seu desprezo pela morte.

Enquanto os estudantes afiliados ao Zenkyōtō e outras organizações de esquerda combatiam a polícia nas universidades e ruas das grandes cidades japonesas, Mishima visitava os quartéis das Forças de Autodefesa do Japão e organizava eventos públicos com seu exército particular [...]¹⁷³

O exército particular em referência é o *Takenokai* (“*Sociedade do Escudo*”), fundado por Mishima em 1967. Esse grupo era composto por estudantes universitários que militavam em movimentos de direita e por editores do *Ronso Journal*, publicação de pouca circulação e de cunho reacionário. Com, aproximadamente 80 membros, o *Takenokai* ganhou a permissão para treinar em uma base militar, com o intuito de proteger o Imperador de qualquer ameaça. O engajamento político de Mishima e de sua milícia, era considerado por muitos, incomum e excêntrico, mesmo porque, o grupo jamais se envolveu em qualquer embate de rua. Em entrevista dada ao jornalista Henry Scott Stokes, ao ser questionado sobre a razão da fundação da *Takenokai*, Mishima respondeu com uma referência ao livro de Ruth Benedict, *O Crisântemo e a Espada*, afirmando que o Japão atual dava muita ênfase ao crisântemo (a cultura) e era missão deles devolver a espada (a defesa nacional do Japão).¹⁷⁴ Enquanto escritor, Mishima defendeu sua ideologia ao longo de sua obra, especialmente, no conto *Patriotismo* (1960) e no ensaio autobiográfico *Sol e Aço* (1968).

Um dos eventos que ficariam marcados na memória japonesa no final da década de 1960, foi a ocupação da Universidade de Tóquio, entre junho de 1968 e janeiro de 1969, pelo movimento estudantil de esquerda *Zenkyōtō*. Em maio de 1969, um grupo de estudantes ligados ao *Zenkyōtō*, convidou Mishima para um debate aberto dentro do campus de Komaba. Estabeleceu-se um debate entre duas frentes críticas ao *status quo* da política japonesa; os estudantes, representantes da nova esquerda radical e Mishima, partidário do nacionalismo militarista e cultuador

¹⁷³ ERBER, Pedro. O maio japonês: arte, política e contemporaneidade. Praia Vermelha. Estudos de Política e Teoria Social, PPGSS/UFRJ. Rio de Janeiro, 2008. *Academia*. Disponível em: <http://www.academia.edu/6387603/O_maijo_japon%C3%AAs_arte_pol%C3%ADtica_e_contemporaneidade_-_Praia_Vermelha_18_2>. Acesso em: 05 jul. 2016.

¹⁷⁴ GONÇALVES, Edelson Geraldo, Um fantasma do passado: a militância política de Mishima Yukio no Japão pós-guerra. Revista *Ágora*, n. 13. Vitória, 2013. *Academia*. Disponível em: <http://www.academia.edu/9727311/UM_FANTASMA_DO_PASSADO_A_MILIT%C3%82NCIA_POL%C3%8DTICA_DE_MISHIMA_YUKIO_NO_JAP%C3%83O_P%C3%93S-GUERRA>. Acesso em: 05 jul. 2016.

da figura do Imperador.¹⁷⁵ Ao final dos debates, que transcorreu de forma cortês, Mishima concluiu que, embora aqueles jovens com ideais de esquerda comungassem de muitos dos valores da sociedade que contestavam e que não estariam dispostos a matar ou morrer em nome da causa, não se posicionavam, de todo, distantes de seu conjunto de valores. Como ele afirmou posteriormente,

Descobri que tinha com eles muitos pontos em comum, por exemplo, a ideologia rigorosa e o gosto pela violência física. Eles e eu representamos uma nova espécie de Japão. Somos amigos separados por arames farpados; sorrimo-nos sem podermos nos abraçar. Nossos objetivos nos assemelham; temos na mesa as mesmas cartas, mas possuo um trunfo que eles não têm: o Imperador.¹⁷⁶

Embora Mishima tenha chocado o Japão ao cometer suicídio ritualístico em novembro de 1970, após uma tentativa frustrada de golpe, com a participação de quatro membros do *Takenokai*, ao render o comandante do quartel-general das Forças de Autodefesa do Japão e tentar persuadir os soldados a restituírem o poder ao Imperador, os ecos do seu nacionalismo radical foram esmaecidos pelo desenvolvimento do Japão enquanto nação capitalista. No diálogo estabelecido entre Yoshio e Camil, este último mostra-se um entusiasta do ultranacionalismo, alheio aos seus desdobramentos perversos. Tezuka, através de Yoshio, apresenta sua repulsa quanto a esse ideário, muito diferente do patriotismo, o qual impulsionou o Japão, a partir do xenofobismo e um censo de superioridade sobre os demais povos, a dominar outras nações, numa campanha expansionista desenfreada e desumana.

Nas passagens retratadas nas **figuras 27 e 28**, Togue retoma seu lugar enquanto narrador e guardião das memórias daquele período.

¹⁷⁵ ERBER, Pedro. O maio japonês: arte, política e contemporaneidade. Praia Vermelha. Estudos de Política e Teoria Social, PPGSS/UFRJ. Rio de Janeiro, 2008. *Academia*. Disponível em: <http://www.academia.edu/6387603/O_maio_japon%C3%AAs_arte_pol%C3%ADtica_e_contemporaneidade_-_Praia_Vermelha_18_2>. Acesso em: 05 jul. 2016.

¹⁷⁶ GONÇALVES, Edelson Geraldo, Um fantasma do passado: a militância política de Mishima Yukio no Japão pós-guerra. Revista *Âgora*, n. 13. Vitória, 2013. *Academia*. Disponível em: <http://www.academia.edu/9727311/UM_FANTASMA_DO_PASSADO_A_MILIT%C3%82NCIA_POL%C3%8DTICA_DE_MISHIMA_YUKIO_NO_JAP%C3%83O_P%C3%93S-GUERRA>. Acesso em: 05 jul. 2016.



Figura 27 (01/02)



"AS PESSOAS COSTUMAM DIZER QUE A CIDADE BOMBARDEADA PARECE O INFERNO, MAS EU NÃO ACHO QUE ESSA EXPRESSÃO CAIBA NESTA SITUAÇÃO. TÃO IMENSA E MISERÁVEL É A TRAGÉDIA SOFRIDA POR ESTA CIDADE QUE... CHAMÁ-LA DE INFERNO É POUCO. LIMA CENA NA QUAL CENTENAS DE VIDAS SÃO ANIQUILADAS EM UM PISCAR DE OLHOS ESTÁ MAIS PARA O APOCALIPSE.



SANNOMIYA JÁ FOI ENGOLIDA PELO FOGO... EM BREVE, VÃO BOMBARDEAR ESTA REGIÃO TAMBÉM.

O QUE VAMOS FAZER?

FLUGIR PARA AS MONTANHAS?

O QUE VOCE DISSE?



QUERIDO... NÃO HÁ MAIS TEMPO PARA ESCREVER.



"E EU ESTOU AQUI, TENTANDO REGISTRAR CADA MOMENTO DESTA FIM DO MUNDO. SOU APENAS UM CIVIL BANCANDO O JORNALISTA, MAS TENHO VONTADE DE TRANSMITIR O QUE ESTOU VENDO À POSTERIDADE."

Figura 27 (02/02)

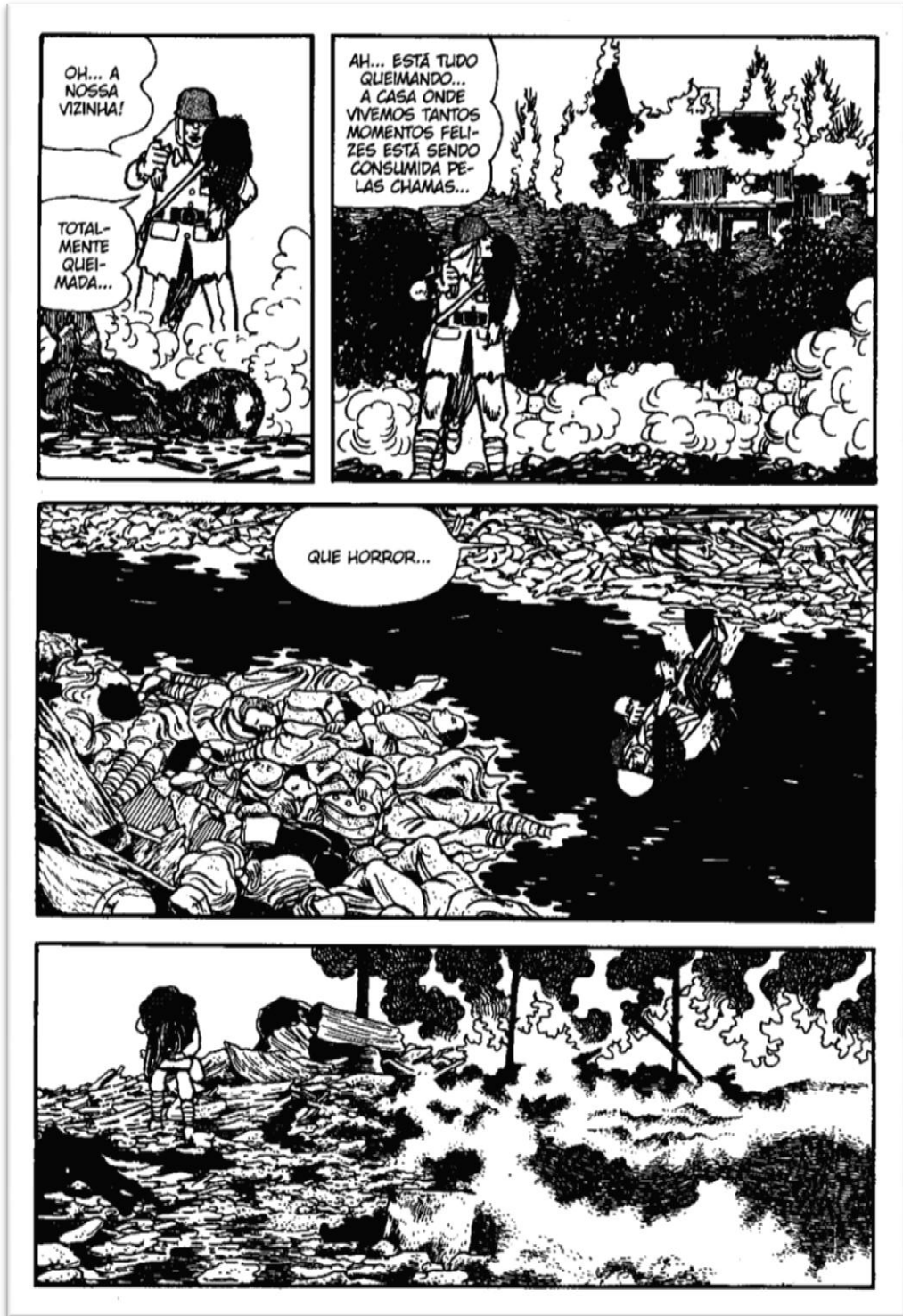


Figura 28



Figura 29

Tezuka, na composição dos quadros das passagens relacionadas as figuras **27** e **28**, utiliza de forma mais carregada os efeitos de sombreamento e dá ao rosto de Togue uma fisionomia mais endurecida, elementos que reforçam o sentimento de temor, horror e pesar durante o bombardeio. Na **figura 30**, dois elementos imagéticos se sobressaem na passagem: o traçado cinestésico com o qual Togue foi desenhado, para expressar a intensa alegria por ter sobrevivido e ter a chance de registrar toda a experiência vivida para as gerações futuras e as linhas verticais, indicadoras da chuva negra que cai após os bombardeios. A descrição detalhada das bombas (*“Enquanto caem lá do alto, uma a uma, vão pegando fogo. Olhando de longe, elas parecem flocos brilhantes de fogo caindo dos céus.”*), assim como a que faz referência à chuva (*“olha a chuva... está caindo preta! posso gravar em minha memória essa chuva”*), nos sugere tratar-se das memórias particulares de Tezuka, constituídas a partir dos bombardeios à Osaka, uma das cidades atingidas durante a guerra. Como o artista declara no posfácio de *Adolf*, *“desenhei exclusivamente as lembranças que guardo de anos atrás.”*¹⁷⁷

Nesse momento da narrativa, não são apenas as palavras de Togue que ressoam em meio a destruição, palavras de um sobrevivente dos horrores da guerra, preciosas para constituição de uma memória, visto que muitos dos que voltaram destes cenários, ficaram incapazes de transmitir suas experiências, como Benjamin nos fala:

No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos dos campos de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes.¹⁷⁸

Lembrar é não somente um exercício de trazer à tona acontecimentos vividos, mas reexperimentar situações. Para os sobreviventes da guerra, é um processo doloroso, pois ao reencenar mentalmente os eventos passados, estes ganham materialidade e constituem a presença do que estava ausente. Através da narração

¹⁷⁷Publicado originalmente na revista *Kyouiku* (abril de 1986), contida no posfácio de *Adolf*.

¹⁷⁸O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (vol. 01). 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 198.

e, neste caso, a narração imagética, é oferecido ao leitor uma imagem do inimaginável.

Através de livros, filmes e documentários, sabe-se sobre os acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, mas não um conhecimento suficiente e sensorial. Ao descrever os céus cobertos por fumaça, os sons sinistros dos motores como tambores à boca do estômago, as vibrações nas paredes dos abrigos antiaéreos provocados pelos ruídos dos B-29, o fogo das bombas que se transforma em flocos brilhantes de fogo, a cidade destruída e centenas de mortos não como um inferno, mas um apocalipse, Tezuka oferece perspectivas que outros meios não conseguem transmitir e, a partir da resposta do leitor, o discurso aprendido sobre a guerra é reorganizado.¹⁷⁹

Os destroços e corpos inertes também nos falam sobre a tragédia da guerra, são testemunhos mudos que revelam o passado. Tezuka procura, através dos restos materiais, trazer sentidos àqueles acontecimentos e, como o anjo da história benjaminiano, olha com horror as ruínas de guerra, provocadas pelo avanço tecnológico e, pesaroso, gostaria de acordar os mortos e reunir os destroços do que um dia foi o local de momentos felizes. Como Beatriz Sarlo nos diz:

Diante da morte, paisagens e perguntas podem parecer pouco significativas, mas é por meio delas que, pelo método arqueológico de reconstruir a besta a partir de um osso, o perfil material da morte abandona o inferno das generalidades.¹⁸⁰

Aqui, Tezuka nos apresenta quais elementos privilegiou para a construção/desconstrução de uma memória, pois o conhecimento acerca desses acontecimentos traz em seu bojo uma fragilidade que, ameaçada pelo *“tempo, as ideologias, a política dos Estados, o cansaço da culpa [...] ou o cansaço produzido pela monotonia do horror, corroem esse núcleo de saber...”*¹⁸¹ pode provocar seu esquecimento. A representação e presentificação desse passado, através das sensibilidades e dos restos materiais, tem por intuito reforçar que os valores daquela época *“foram atacados por uns e defendidos por outros”*¹⁸². Isso se relaciona com o dever de memória e com o direito à memória: enquanto o primeiro aparece como

¹⁷⁹ *Paisagens Imaginárias: Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação*. São Paulo: Edusp, 2005. p. 37

¹⁸⁰ *Idem*.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 40.

¹⁸² *Ibidem*, p. 42.

imperativo da justiça, para que os crimes cometidos sejam julgados e as vítimas retratadas, o segundo aparece como uma obrigação de lembrança para que os infortúnios vividos não sejam esquecidos¹⁸³.

Ao pensarmos a memória devemos refleti-la enquanto campo social, no qual memórias hegemônicas disputam espaço com memórias alternativas, dentro da experiência cotidiana.¹⁸⁴ Tezuka, ao trazer a sua experiência, valores e saberes à narrativa, ao passo que produz outras histórias, faz emergir sujeitos excluídos e dissidentes. Dessa forma,

[...] considerando que, em condições adversas, mesmo sendo derrotados eles foram sujeitos de sua própria história, viveram e pensaram sua própria existência, resistindo, improvisando papéis, produzindo saberes, portanto, produzindo cultura.¹⁸⁵

Através do caminho percorrido até aqui, entendemos que *Adolf*, foi tecido a partir da compreensão de mundo de Tezuka e de seus saberes, constituintes do seu fazer artístico e político impresso nessa narrativa. A medida que se desloca a um passado eleito, lança luz sobre sujeitos e acontecimentos que foram banidos por forças hegemônicas e os ressignifica a partir das problemáticas de seu presente. Tezuka procura dar à sua obra um *status* de memória e, sincronicamente, constituir um projeto de futuro, o qual representa um alerta à humanidade sobre a sua própria destruição, com força de alcance que transcenda as fronteiras de espaço e tempo, através da linguagem dos mangás.

¹⁸³ BARRONCAS, Ramon. A memória, o esquecimento e o ofício do historiador. *Em Tempo de Histórias* – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília (PPGHIS/UnB), Brasília, nº 21, dez. 2012. Disponível em: <<http://file:///C:/Users/User/Downloads/8512-27157-1-PB.pdf>>. Acesso em: 27 fev. 2016.

¹⁸⁴ PEIXOTO. Maria do Rosário da Cunha. E as palavras têm segredos... literatura, utopia e linguagem na escritura de Ana Maria Machado. In: MACIEL. Laura Antunes; ALMEIDA, Paulo Roberto de; KHOURY. Yara Aun. *Outras Histórias: memórias e linguagens*. São Paulo: Olho D'Água, 2006. p. 157.

¹⁸⁵ Idem.

CAPÍTULO 4

Os conflitos existentes no Oriente Médio, que se estendem há milênios e o transforma em uma zona de guerra perene, possuem raízes muito antigas. A partir da queda do Império Otomano na Primeira Guerra Mundial, essa região passou a atrair o interesse da comunidade internacional, sobretudo, após a criação do Estado de Israel em 1948.

Durante a Primeira Guerra Mundial, em 1916, a Inglaterra prometeu a várias províncias do Império Otomano, subjogadas pela Turquia, então aliada da Alemanha, a independência e a criação de um Estado árabe, assim que o conflito terminasse. No ano seguinte, os britânicos conquistaram Bagdá e, posteriormente, Jerusalém. Ao final do conflito, a Inglaterra conquistara toda a Palestina.¹⁸⁶

Contrariando a promessa realizada aos árabes, através da Declaração de Balfour, em novembro de 1917, a Inglaterra prometeu ao sionismo internacional, ajuda para o estabelecimento de uma nação judaica na Palestina.¹⁸⁷ Essa medida concedia a permissão oficial da emigração dos judeus à chamada Terra Prometida, iniciada em 1936 e impulsionada, principalmente, pelo holocausto judeu. Dessa maneira, instalou-se de forma acirrada o conflito entre palestinos e judeus, agravado a partir de 1948, com a criação do Estado de Israel. Enquanto os judeus proclamavam a independência do novo estado, a Liga Árabe preparava-se para atacá-lo. Ao final da Guerra da Independência, Israel duplicara seu território comparativamente ao que lhe havia sido atribuído pela Organização das Nações Unidas, através de resolução de novembro de 1947, quando a ONU aprovou a divisão da Palestina. Nesse conflito, centenas de milhares de palestinos refugiaram-se na Síria, na Jordânia e no Líbano; no entanto, milhares de judeus foram expulsos de países árabes, em retirada à Israel.¹⁸⁸

Os palestinos expulsos fixaram-se em diferentes países de língua árabe, como a Jordânia, o Egito, o Líbano, a Síria e o Kuwait, onde receberam apoio em seus movimentos para a libertação da Palestina. A cada nova deflagração de conflitos, somando quatro Guerras Árabe-Israelense até o presente de *Adolf*, o

¹⁸⁶ ARAGÃO, Maria José. *Israel x Palestina: origens, história e atualidade do conflito*. Rio de Janeiro: Revan, 2006. p. 38.

¹⁸⁷ Idem.

¹⁸⁸ DIAS, Marli Barros. *Israel e Palestina: o papel do poder político e da ideologia na construção da paz*. Curitiba: Juruá, 2015. p. 09, 20-21.

número de refugiados palestinos foi-se ampliando e tornando mais próximas as relações entre Israel e Estados Unidos, em virtude dos interesses geopolíticos estratégicos para este último¹⁸⁹.

Na década de 1970, o Egito faz tentativas, junto aos Estados Unidos, para que este pressione Israel a manter um acordo com os árabes. Após o fracasso do Egito, os árabes visualizam a iminência de uma nova guerra; para desencorajar o ataque árabe, os Estados Unidos abastecem militarmente Israel. Paralelamente, facções extremistas palestinas passam a atacar alvos israelenses em vários locais. No contexto da Quarta Guerra Árabe-Israelense, em outubro de 1973, se inicia a última parte de *Adolf*, quando Kaufmann e Camil se reencontram para o desfecho da trama, como apresentado nas **figuras 30, 31 e 32**.

¹⁸⁹ DIAS, Marli Barros. *Israel e Palestina: o papel do poder político e da ideologia na construção da paz*. Curitiba: Juruá, 2015. p. 22.



Figura 30 (01/02)



Figura 30 (02/02)



Figura 31 (01/02)



Figura 31 (02/02)



Figura 32 (01/07)



Figura 32 (02/07)



Figura 32 (03/07)



Figura 32 (04/07)



Figura 32 (05/07)



Figura 32 (06/07)



Figura 32 (07/07)

A composição das imagens formadas pelas figuras destas últimas passagens possui uma dinâmica quase linear, sem muitas alterações nas cenas, com exceção dos quadros que trazem os momentos da luta entre os dois Adolfs, repletos de linhas de movimento e onomatopeias indicativas dos tiros. A **figura 30** reporta o leitor para a Palestina em fevereiro de 1973, ao núcleo do grupo Setembro Negro¹⁹⁰, o qual abriga Kaufmann há dez anos. Os homens retornam do acampamento no qual cinquenta pessoas foram mortas, mais um massacre comandado por Camil, agora sargento do exército israelense e um cruel assassino de palestinos, combatentes e civis. Tezuka expressa sua visão sobre os efeitos reversos decorrentes do holocausto judeu, ao transformar Camil em um senhor da guerra impiedoso. Como define o próprio autor,

Camil é a própria imagem da tirania e crueldade que tomou conta do povo israelense. Da mesma forma que os nazistas agiram outrora contra os judeus, dessa vez são os judeus que perseguem os árabes. O interessante é ver um ex-nazista se opor a Israel em defesa da causa árabe. Para completar, os dois terminam sendo responsáveis por mortes na família um do outro. Camil era um pacifista. O que teria acontecido para ele se mudar para Israel e se tornar esse homem tão cruel e sanguinário, por mais que tivesse em mente proteger sua nação?¹⁹¹

A resposta para a indagação de Tezuka sobre o novo rumo que Camil escolheu recai, primeiramente, sobre a questão da intolerância. Durante a Segunda Guerra Mundial, Camil acalentava o sonho da criação de um país no qual os judeus poderiam viver, construir uma comunidade e preservar a sua identidade, sem a intervenção de outras nações; entretanto, não partilhava a ideia sionista, no sentido de que este local deveria se estabelecer entre os limites da região da Palestina. Tezuka não revela na narrativa quando e porque Camil deixou a Alemanha e partiu para Israel, ficando a cargo da imaginação do leitor tal resposta.

¹⁹⁰ Dias (2015, p. 121,122) explica que os palestinos tentavam minar a influência do rei Hussein, da Jordânia, pois acreditavam que este possuía ligações com o Ocidente. Para deter o avanço da guerrilha palestina, o rei Hussein ordenou a seu exército a expulsão da Organização da Libertação da Palestina (OLP) da Jordânia, em 1970, o que provocou combates sangrentos e um saldo de 10 mil mortos; estes acontecimentos ficaram conhecidos como Setembro Negro. No ano seguinte, foi criada em Damasco, a organização Setembro Negro, com a finalidade de vingar as atrocidades do exército jordaniano em 1970 e lutar contra o Ocidente, praticando terrorismo internacional. Dois ataques do grupo tornaram-se destaque: o assassinato do Primeiro-Ministro da Jordânia, Wasfi al-Tal, em 1971 e o atentado dos Jogos Olímpicos de Munique, em 1972, quando treze atletas da delegação israelense foram assassinados.

¹⁹¹ Publicado originalmente na revista *Chugaku Kyouiku* (abril de 1986), contida no posfácio de *Adolf*.

Alguns direcionamentos podem ser indicados para lançar luz sobre as motivações da transformação de Camil. A intolerância dos árabes para com os judeus é antiga, visto que os primeiros viam nestes últimos, uma presença incômoda, pois, além de considerá-los estrangeiros, precisavam disputar com eles os empregos e as terras. O movimento nacionalista sírio, embora não fizesse referência clara aos judeus como inimigos, determinava o direito de posse e usufruto do território árabe pelos povos árabes. Esse nacionalismo ganhou nuances claramente antissionistas e antisemitas, quando, em 1930, a Síria estreitou relações com a Alemanha. A emigração dos judeus durante o governo nazista provocou reações cada vez mais violentas e medidas restritivas foram impostas aos judeus, como a proibição do ensino da língua hebraica nas suas escolas. Em contrapartida, a comunidade judaica, com o auxílio da Inglaterra, fundou instituições educacionais, sociais e econômicas para garantir o bem-estar de seu povo. Para salvaguardar a segurança, os judeus criaram um exército clandestino, o *Haganah*.¹⁹²

Grupos nacionalistas do lado árabe se fortificavam, a medida que a comunidade judaica se estruturava. Assim,

O movimento nacionalista sírio foi fortalecido ainda mais quando, em 1940, dois professores formados pela Sorbonne, em Paris, Michel Aflaq e Salah Bitar, fundam o 'Movimento do Renascimento Árabe', em Damasco. Um 'club de discussões' que, em 1947, tornar-se-ia o partido Ba [']ath (ou renascimento, em árabe), até hoje no poder, na Síria. Apesar de pregar que a nação árabe devia livrar-se da nefasta influência do Ocidente, Aflaq e Bitar eram fascinados pelas ideias nazistas e o pan-germanismo. A grande admiração que o movimento nutria por Hitler, fez com que alguns grupos, como a Organização da Juventude Nacionalista Árabe, mantivessem estreito contato com a Alemanha nazista.¹⁹³

Com a divisão da Palestina e a criação do Estado de Israel, decisão nunca aceita pelos árabes, os conflitos e massacres recrudesceram. Assim, Camil ao chegar em Israel e, enxergando nos palestinos o ódio aos judeus que estes compartilhavam com os nazistas, foi tomado pelo rancor, alimentado pela discriminação e perseguição outrora sofridas e agora presentificadas, que culminou na morte de seu pai. Camil optou pela luta armada, para liquidar seus novos inimigos, fator propulsor do processo de desumanização no personagem. Dessa

¹⁹² DIAS, Marli Barros. *Israel e Palestina: o papel do poder político e da ideologia na construção da paz*. Curitiba: Juruá, 2015. p. 117-118.

¹⁹³ Revista Morashá apud DIAS, Marli Barros. *Israel e Palestina: o papel do poder político e da ideologia na construção da paz*. Curitiba: Juruá, 2015. p. 117-118.

forma, a transformação ocorrida em Camil, de pacifista a assassino, foi motivada por um senso de justiça pessoal, norteador de todos os conflitos e guerras. Como o próprio Tezuka ressaltou ao falar sobre o mote de *Adolf*,

O tema não é simplesmente a guerra. Eu diria que é a justiça. A idéia de nação sempre traz consigo uma boa dose de egoísmo, que normalmente é chamada de nacionalismo. Cada país possui sua própria política. Nunca podemos afirmar que um dos dois lados esteja com a razão em uma guerra ou disputa qualquer entre países. É sempre um atrito étnico e um confronto entre a noção de justiça de ambas as partes, o que torna a matemática ainda mais complicada. A trama de *Adolf* chega até os tempos contemporâneos, aos conflitos no Oriente Médio. Ou seja, se a guerra causa a destruição da sociedade e dos valores humanos, como a relação de pais e filhos e a amizade, isso não é culpa de uma pessoa ou povo específico.¹⁹⁴

Deutscher (1970, p. 104), historiador judeu que perdera sua família em Auschwitz, entende que,

O Estado de Israel teve os explosivos colocados em suas fundações: o problema de centenas de milhares de árabes desalojados. Ninguém, com equidade, pode acusar os judeus por este fato. Um povo perseguido por um monstro e correndo para salvar sua vida não pode evitar de ferir aqueles estão no caminho, assim como não pode evitar de invadir propriedades dos outros. Os judeus sentem que o mal por eles praticado parece brincadeira de criança comparado com a sua própria tragédia.¹⁹⁵

A afirmação de Deutscher cancela a de Tezuka, quando este se refere a noção da justiça de cada povo ou país. Tezuka segue com a sua visão sobre a relação de justiça e guerra, conforme as figuras 31 e 32. Kaufmann, que outrora servira na SS, perseguidor e assassino de centenas de judeus durante o holocausto, continuou a matá-los, ao se aliar a um grupo terrorista palestino. Com o passar do tempo, Kaufmann casa com uma palestina e tem uma filha. Tezuka, ao apresentar o nazista na figura de esposo e pai amoroso, através da constituição de laços familiares, devolve-lhe parcialmente a humanidade que outrora carregou, desaparecida através da doutrinação nazista. O personagem, embora transpareça frieza ao declarar não se importar com o conflito entre árabes e judeus, demonstra

¹⁹⁴ Publicado originalmente na revista *Josei Seven* (março de 1986), contida no posfácio de *Adolf*.

¹⁹⁵ DEUTSCHER. Isaac. *O Judeu não-judeu e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1970. p. 104.

angústia com relação ao futuro e a educação doutrinária belicista transmitida às crianças, a qual enfatiza a necessidade de matar e morrer em nome da “justiça”.

Claramente, as mortes da esposa e da filha de Kaufmann, vitimadas no ataque a cidade de Badawl, sob o comando das tropas de Camil, foi o argumento que Tezuka necessitou incluir na trama, para reavivar o ódio pessoal entre ambos e encaminhar o final de *Adolf*. Por intermédio desse revés na narrativa, Tezuka não estaria provocando o leitor, para que este reflita se a perda pessoal de Kaufmann não seria uma espécie de despertar para as inúmeras vidas que ele tirou, de forma insensível e automática?

Através de Kaufmann e Camil, Tezuka expõe o vazio e a perda decorrentes do ódio fomentado pelas guerras travadas em prol do ideário falacioso de justiça. Para o quadrinista, os que se deixaram guiar por esse discurso não são mais que títeres manipulados pelos governos do mundo inteiro, ao longo da história da humanidade. Essa manipulação, enquanto hegemonia, através de um conjunto de práticas, como a doutrinação orientada para a noção de superioridade racial, para o nacionalismo, para a intolerância e a fomentação do ódio contra o outro, é um sistema de significados e valores, experienciados no cotidiano, que acabam por se confirmar reciprocamente e se condensam na forma de realidade absoluta para a maioria das pessoas na sociedade¹⁹⁶. No encontro derradeiro entre ambos os Adolfs, Tezuka evidencia que, cada qual com suas particularidades, suas visões de mundo e valores, seus ideais de luta e suas perdas, são, sincronicamente, muito semelhantes, enquanto sujeitos que permitiram ser engolidos pelo perverso mecanismo de disputa entre as forças hegemônicas.

Tezuka ao criar *Adolf*, deixou como legado uma importante reflexão sobre a época de sua escrita, permeada pelo insistente temor de uma nova guerra de proporções mundiais e cenário de uma série de conflitos esparsos, mas impactantes. Entretanto, o artista transcende tais referenciais quando traz à baila elementos nevrálgicos, como a insuflação do nacionalismo, da intolerância, da perseguição, o genocídio e a disputa por hegemonia, elementos intrínsecos a todos os demais conflitos.

Adolf, enquanto produção de memória, se afirma como um expressivo veículo de saberes e sensibilidades, e um legado pacifista. É provável que o narrador

¹⁹⁶ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 113.

benjaminiano, ligado a uma tradição que valoriza a transmissão do conhecimento e experiência através de um discurso oral e direto, o qual possibilita o intercambiamento do vivido com seus interlocutores¹⁹⁷, esteja cada vez mais ausente na contemporaneidade. Tezuka ao partilhar suas experiências, sensibilidades e visão de mundo, através da transparência das falas dos personagens ou em seus silêncios, assim como na dramaticidade eloquente de seus traços e do envolvente dinamismo imagético-narrativo do mangá, transforma o leitor em co-autor de sua obra, à medida que transporta-o ao universo da trama e o convida a preencher, através da imaginação, as lacunas existentes. Tezuka mostra que a arte de narrar ainda está viva.

¹⁹⁷ BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Fonte

TEZUKA, Osamu. *Adolf*. Vol. 1,2, 3,4 e 5. São Paulo: Conrad Editora. 2006-2007.

Referências Bibliográficas

ARAGÃO, Maria José. *Israel x Palestina: origens, história e atualidade do conflito*. Rio de Janeiro: Revan, 2006.

ARENDR, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BAN, Thoshio; Tezuka Productions. *Osamu Tezuka: uma biografia mangá*. vol. 1, 2, 3 e 4. São Paulo: Conrad Editora. 2003.

BARROS, Benedicto Ferri de. *Japão: a harmonia dos contrários*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988.

BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: Leach, Edmund et al. *Anthropos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (vol. 01). 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo* (vol. 03). São Paulo: Brasiliense, 1989.

BESSEL. Richard. *Nazismo e Guerra*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

CHESNEAUX, Jean. *A Ásia oriental nos séculos XIX e XX*. São Paulo: Pioneira, 1976.

CIRNE, Moacy. *Quadrinhos, sedução e paixão*. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____ ; MOYA, Álvaro de; D'ASSUNÇÃO, Otacílio; AIZEN, Naumin. *Literatura em quadrinhos no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2002.

_____. *A escrita dos quadrinhos*. Natal: Sebo Vermelho, 2005.

DEUTSCHER, Isaac. *O Judeu não-judeu e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1970.

DIAS, Marli Barros. *Israel e Palestina: o papel do poder político e da ideologia na construção da paz*. Curitiba: Juruá, 2015.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ETO, Jun. *Uma Nação Renascida – breve história do Japão de pós-guerra*. Rio de Janeiro: Consulado Geral do Japão, 1976.

EVANS, Richard J. *O Terceiro Reich em Guerra*. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2014.

_____. *O Terceiro Reich no Poder*. 2. ed. São Paulo: Planeta, 2014.

FENELON, Déa Ribeiro et al (Orgs.). *Muitas memórias, outras histórias*. São Paulo: Olho d'Água, 2000.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Verdade e Memória do Passado*. PUC-SP Revista Projeto História, São Paulo, nov. 1998.

_____. *Lembrar escrever esquecer*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GRAVETT, Paul. *Mangá: Como o Japão Reinventou os Quadrinhos*. São Paulo: Conrad, 2006.

GUGLINSK, Luciana Oliveira Sousa. A Influência do Mangá e do Animê na Moda Japonesa. 2011. 56 f. Monografia (Especialização em Moda, Cultura de Moda e Artes) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora.

HENSHALL, Kennedy G. *História do Japão*. Lisboa: Edições 70, 2005.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLMBERG, Ryan. *Tezuka Osamu and American Comics*. The Comics Journal, Seattle, 16 jul. 2012

KINSELLA, Sharon. *Adult Manga: Culture and Power in Contemporary Japanese Society*. Honolulu: University of Haway, 2000.

KITCHEN. Martin. *O Terceiro Reich: carisma e comunidade*. São Paulo: Madras, 2009.

LIMA, I. B. de. Reflexões sobre a contemporaneidade cultural do Japão e seu legado histórico: clusters etnoculturais, aculturação e japonicidade. In: SAITO, N. I. C. et al. (Orgs). *Japonicidades: Estudos sobre Sociedade Japonesa no Brasil Central*. Curitiba: Editora CRV, 2012, pág. 41.

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

_____ (Org.). *Cultura Pop Japonesa: mangá e animê*. São Paulo: Hedra, 2005.

MACIEL. Laura Antunes; ALMEIDA, Paulo Roberto de; KHOURY. Yara Aun. *Outras Histórias: memórias e linguagens*. São Paulo: Olho D'Água, 2006.

MCCARTHY, Helen. *A Arte de Osamu Tezuka: deus do mangá*. São Paulo: Mythos Editora, 2012.

McCLOUD, Scott. *Desvendando os Quadrinhos*. São Paulo: M. Books do Brasil, 2005

MELLO, Valéria Maria Sampaio. *Intervenção e influência norte-americana sobre a cultura e a educação japonesa e brasileira no pós-Segunda Guerra Mundial: o despertar da memória pela oralidade*. 2006. 207 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza.

MOLINÉ, Alfons. *O grande livro dos mangás*. São Paulo: JBC, 2004.

MORIYA, Karen Pinho. *Reinventando os samurais: o mangá O Lobo Acompanhado de seu Filhote (1970-1976)*. 2011. 266 f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

NOVIELLE, Maria Roberta. *História do cinema japonês*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

PERALVA, Osvaldo. *Um retrato do Japão*. 4. ed. São Paulo: Moderna, 1990.

SAITO, Nádia. *A formação do fascismo no Japão de 1929 a 1940*. 2012. 166 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

SAKURAI, Célia. *Os japoneses*. São Paulo: Contexto, 2008.

SARLO, Beatriz. *Paisagens Imaginárias: Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação*. São Paulo: Edusp, 2005.

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

SCHODT, Frederik L. *Dreamland Japan: writings on modern manga*. Berkeley: Stone Bridge Press, 1996.

SILVA, Marcos A. da. O Trabalho da Linguagem. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 06, nº 11, set. 1985/ fev. 1986.

_____. *Prazer e Poder do Amigo da Onça*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

THOMPSON, E.P. *A Miséria da Teoria: ou um planetário de erros*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

YAMASHIRO, José. *História da cultura japonesa*. São Paulo: Ibrasa, 1986.

Em meio eletrônico:

A difícil reconciliação do Japão com o passado. Terra, 14 ago. 2015. Disponível em: <<http://noticias.terra.com.br/a-dificil-reconciliacao-do-japao-com-o-passado,18cccbdb32013e7aacd79260c69b54db4mptiRCRD.html>>. Acesso em: 30 jun. 2016.

BARRONCAS, Ramon. A memória, o esquecimento e o ofício do historiador. *Em Tempo de Histórias* – Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília (PPGHIS/UnB), Brasília, nº 21, dez. 2012. Disponível em: <<http://file:///C:/Users/User/Downloads/8512-27157-1-PB.pdf>>. Acesso em: 27 fev. 2016.

BEIER, Rogério. Crimes de Guerra: o Massacre de Nanjing (Nanquim) – 1937. *Hum Historiador*, São Paulo, 17 mai. 2013. Disponível em: <<http://umhistoriador.wordpress.com/2013/05/17/crimes-de-guerra-o-massacre-de-nanjing-nanquim-1937/>>. Acesso em: 30 jun. 2016.

BIAGI, Orivaldo Leme. O Massacre de My Lai. *Revista Leituras da História*. Editora Escala. Disponível em: <<http://leiturasdahistoria.uol.com.br/ESLH/Edicoes/19/artigo133538-1.asp>>. Acesso em: 10 jul. 2016.

BUSSCHE, Eric Vanden. É necessário reviver o “Massacre de Nanquim”? Folha de S. Paulo, São Paulo, 20 mai. 2012. Disponível em: <<http://vistachinesa.blogfolha.uol.com.br/2012/05/20/e-necessario-reviver-o-massacre-de-nanquim/>>. Acesso em: 30 jun. 2016.

Documentário sobre Osamu Tezuka (1985), produzido pela emissora japonesa *NHK*. Disponível em: <<http://www.desenhoonline.com/site/videos-raros-de-osamu-tezuka-o-pai-do-manga/>>. Acesso em: 10 set. 2015.

Embaixada do Japão no Brasil, Pilares da “Sociedade Bem Informada”. Disponível em: <<http://www.br.emb-japan.go.jp/cultura/comunicacao.html>>. Acesso em: 20 out. 2013.

ERBER, Pedro. O maio japonês: arte, política e contemporaneidade. Praia Vermelha. Estudos de Política e Teoria Social, PPGSS/UFRJ. Rio de Janeiro, 2008. *Academia*. Disponível em: <http://www.academia.edu/6387603/O_maio_japon%C3%AAs_arte_pol%C3%ADtica_e_contemporaneidade_-_Praia_Vermelha_18_2>. Acesso em: 05 jul. 2016.

FILHO, João Bosco Moura Tonucci. O Paradigma Japonês de Organização Industrial: outras perspectivas. *Revista Multiface*, Belo Horizonte. vl. 01, n. 02. julho-dezembro de 2007. Disponível em: <http://www.face.ufmg.br/outrossites/pet/multiface/v1_n2/Multiface_v1_n2_TONUCCI_FILHO_O_paradigma_japones.pdf>. Acesso em: 17 mar. 2011.

GONÇALVES, Edelson Geraldo. Um fantasma do passado: a militância política de Mishima Yukio no Japão pós-guerra. *Revista Ágora*, n. 13. Vitória, 2013. Academia. Disponível em: <http://www.academia.edu/9727311/UM_FANTASMA_DO_PASSADO_A_MILITANCIA_POLITICA_DE_MISHIMA_YUKIO_NO_JAPAO_POSEGUERRA>. Acesso em: 05 jul. 2016.

LUZ, Gerson Vasconcelos. O problema do egoísmo humano a partir da concepção hobbesiana de estado de natureza. *Theoria – Revista Eletrônica de Filosofia*. Faculdade Católica de Pouso Alegre, Pouso Alegre, volume VI, nº 16, 2014. Disponível em: <<http://www.theoria.com.br/edicao16/06OPROBLEMADOEGOISMO.pdf>>. Acesso em: 01 dez. 2015.

NODARI, Paulo César. Hobbes e a Paz. *Griot – Revista de Filosofia*. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), Cruz das Almas, volume 4, nº 2, dez. 2011. Disponível em: <<file:///C:/Users/User/Downloads/9.%20HOBBS%20E%20A%20CIENCIA%20DA%20PAZ-%20Paulo%20Cesar%20Nodari.pdf>>. Acesso em: 01 dez. 2015.

POPULAÇÃO do Japão reduz pelo 4º ano seguido e número de idosos bate recorde. *Mundo-Nipo*, 19 abr. 2015. Disponível em: <<http://mundo-nipo.com/sociedade/19/04/2015/populacao-do-japao-reduz-pelo-4o-ano-seguido-e-numero-de-idosos-bate-recorde/>>. Acesso em: 23 abr. 2016.

PURDY, Sean. 1968: a rebelião estudantil nos Estados Unidos. *Revista Cult*, São Paulo, ed. 126. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/1968-a-rebeliao-estudantil-nos-estados-unidos/>>. Acesso em: 10 jul. 2016.

SÁ, Bibiana Gutierrez Fernandes de. Corpo-arma e corpo-alvo: apontamentos sobre a corporeidade e o Holocausto. *Revista Contemporânea – UERJ*, nº 9, 2007. Disponível em <http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_09/contemporanea_n9_74_bsa.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2016.

Referências Fílmicas:

Der Triumph des Willens (O Triunfo da Vontade). Dir. Leni Riefenstahl. Alemanha. 1934. P&B. 106 min.

Hearts and Minds (Corações e Mentes). Dir. Peter Davis. EUA. 1974. Colorido. 112 min.