

## **NARRATIVA AUTOBIOGRÁFICA E MANGÁ: UMA ANÁLISE DE GEN PÉS DESCALÇOS**

GONÇALVES, Ana Cristina  
Mestranda, FFLCH-USP  
[linguajaponesa@hotmail.com](mailto:linguajaponesa@hotmail.com)

FRITZEN, Celdon  
Doutor em Teoria e História Literária - UNESC  
[celdon@hotmail.com](mailto:celdon@hotmail.com)

### **Resumo**

A narrativa autobiográfica tem sido, no último século, objeto de estudos das ciências humanas, da Teoria Literária e da História em particular. É ela também que nos serve de horizonte para a proposição de nosso problema de pesquisa: qual a importância que essa forma de discurso assume nos processos de elaboração da memória, seja ela coletiva ou particular? Essa questão motivou a realização deste trabalho, cujo intuito era poder aclarar como essa forma de comunicação tão primitiva se apresentava contemporaneamente, tendo em vista os novos suportes e linguagens que a modernização disponibilizou. Desse modo, propusemo-nos desenvolver essa problemática a partir da abordagem de um novo gênero da arte seqüencial – o mangá – por meio da investigação da obra de Keiji Nakazawa, *Gen Pés Descalços* onde, a partir do episódio da bomba de Hiroshima construiu -se uma memória que é tanto referência de um sujeito como também da coletividade em que ele se insere.

**Palavras chave:** Narrativa; Mangá; Autobiografia.

Qual a importância da narrativa para os processos de organização social, para a formação do indivíduo? Essa questão motivou a realização desse trabalho, no intuito de poder aclarar como essa forma de comunicação tão primitiva se apresentava contemporaneamente, tendo em vista os novos suportes e linguagens que a modernização disponibilizou. Decorrente dessa indagação proposta, nosso objetivo aqui será problematizar de que maneira a narrativa autobiográfica se articula com o mangá *Gen Pés Descalços*, de Keiji Nakazawa, e se realmente essa obra pode ser considerada um exemplo de narrativa autobiográfica.

Assim, o presente trabalho tem como fio condutor a narrativa, desde suas representações pré-históricas, suas funções ao longo do tempo, suas representações sociais, seu uso como ferramenta de compreensão das sociedades contemporâneas, a especificidade da autobiografia e seus efeitos para o mesmo e o outro. Acima de tudo, gostaríamos de mostrar o caráter dinâmico da narrativa no que se refere a sua possibilidade de agregar as mais diversas linguagens, como por exemplo, a arte seqüencial, mais especificamente o mangá japonês.

## **1- CONCEITUANDO A NARRATIVA**

O conceito mais básico nos diz que para que se constitua uma narrativa é necessário que existam os seguintes elementos: narrador, personagens, espaço, tempo e enredo. Partindo da perspectiva de Salvatore D’Onofrio (1995, p.53-54), entende-se por narrativa “todo discurso que nos apresenta uma história imaginária como se fosse real, constituída por uma pluralidade de personagens, cujos episódios de vida se entrelaçam num tempo e num espaço determinados”. Na verdade, o conceito de D’Onofrio articula os elementos que antes haviam sido enumerados, porém sua posição contempla a dimensão apenas ficcional da narrativa, negligenciando o discurso histórico. Uma visão mais ampla que contempla a diversidade de ocorrências da narrativa na vida humana pode ser observada em Roland Barthes (1976, p.19-20):

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura, no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação. Além disto, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos

os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos tem suas narrativas.

Roland Barthes, a partir desta perspectiva antropológica, amplia o conceito de narrativa para as mais variadas linguagens e afirma a presença desta em todas as culturas. Mas, como a sociedade, a história e a cultura não são instâncias isoladas ou dissociadas – são processuais e inter-relacionadas – e a narrativa também não se isentou dessas mudanças que deram outros enfoques a ela. Ao contrário, a narrativa é parte indissociável do que molda o homem e fenômeno de grande relevância para compreender sua historicidade.

Nessa direção, Jens Brockmeier e Harre Rom (2003) nos falam sobre o crescente interesse pelo estudo da narrativa e suas relações com o contexto social, fazendo assim surgir um novo modelo pós-positivista que se utiliza da narrativa como uma ferramenta interpretativa nas ciências humanas. A narrativa se tornou um objeto privilegiado para compreender os processos organizacionais da sociedade, formação da psique, a constituição de valores culturais e suas transições etc.

Em seu sentido mais corrente e geral, a narrativa é o nome para um conjunto de estruturas lingüísticas e psicológicas transmitidas cultural e historicamente, delimitadas pelo nível de domínio de cada indivíduo e pela combinação de técnicas sócio-comunicativas e habilidades lingüísticas [...] e, de forma não menos importante, por características pessoais como curiosidade, paixão e por vezes, obsessão. (BROCKMEIER : ROM 2003).

Porém, para Brockmeier e Harre (2003), a dimensão subjetiva que se constitui na narrativa não se desarticula de uma série de exigências de gênero sobre as quais o narrador constrói sua fabulação. Ora, essa articulação à representação da subjetividade indica o valor que a narrativa adquire para os estudos envolvendo os fenômenos culturais.

Apesar das narrativas tratarem de versões da realidade muito específicas à situação e ao sujeito, elas se utilizam de formas lingüísticas convencionais tais como gêneros, estruturas de enredo, linhas de estória e diferentes modalidades retóricas. Assim sendo, a estória, seus interlocutores (aqueles que falam e os que ouvem) e a situação em que a própria estória é contada, tudo isso se relaciona a uma base histórico-cultural de produção. Em outras palavras, nosso repertório local de formas narrativas é entrelaçado a um cenário cultural mais amplo de ordens discursivas fundamentais, que determinam quem conta qual estória, quando, onde e para quem (BROCKMEIER: ROM 2003).

### **1.1 Historicizando a narrativa**

Pode-se dizer que os primeiros registros de narrativas apareceram nas pinturas rupestres durante o período pré-histórico, quando, por meio delas, segundo Álvaro de Moya, os homens pré-históricos sintetizaram nas cavernas o seu *modus vivendi*. Moya ressalta o poder e o apelo que aquelas pinturas rupestres exerciam nas sociedades pré-históricas, e sua função imagético funcional de testemunho histórico. Sugere ainda que elas foram as primeiras formas de narrativas ou de arte seqüencial, afirmação esta um tanto polêmica já que pelo olhar de algumas correntes de interpretação da história da arte, as pinturas rupestres representavam aquilo que o homem pré-histórico desejava possuir, como os bisões que caçavam, além de terem funções mágicas e também ritualísticas. Todavia, a possível seqüenciação localizada nessas imagens não deixa de ser um indício de organização temporal, de produção narrativa, revelador da importância desse gênero na formação da sociabilidade humana.

Se podem existir controvérsias acerca da interpretação das imagens rupestres e sua relação com a narrativa, há consenso em afirmar que o mito está presente na base das mais diversas civilizações e ele evidentemente não é senão uma das formas mais primitivas de narrativas. Desde os primórdios da civilização o homem procurava respostas sobre os fenômenos do universo que não compreendia, dando origem assim às narrativas míticas por meio das fantasias e imagens que produzia para dar conta de explicar aquilo que escapava ao seu entendimento. Vê-se que, em sua origem, a narrativa está vinculada também a uma ordenação do caos, por meio de uma transformação deste em uma forma de regularidade. Desse modo, o homem conseguia aplacar o desconforto diante do desconhecido e assombroso.

Outro ponto que merece ponderação é o fato que nas sociedades pré-letradas tudo era transmitido de forma oral. Com o passar do tempo surgiu a necessidade de documentar certos fatos e acontecimentos, pois além das tradições orais serem muito variadas havia coisas que precisavam ser lembradas não apenas oralmente, mas também em forma de registros, como nos pontua Thompson (2002, p.46): “Tudo mais, porém também tinha que ser lembrado: as destrezas e habilidades, o tempo e a estação, o céu, o território, a lei, as falas, as transações, as negociações”. Desta forma, as narrativas orais deveriam converter-se em um objeto concreto que possibilitasse o armazenamento de informações para além da capacidade da memorização, o que deu às elas um caráter mais perene e constante.

Outro fato significativo e de grande impacto sobre o modo pelo qual nos relacionamos com as formas narrativas ocorreu no século XV com a invenção da imprensa no ano de 1452 por Gutemberg, surgindo assim a possibilidade de reproduzir rapidamente em um número maior de cópias aquilo que antes só era escrito manualmente. Ora, tal mudança fez com que o acesso às narrativas – antes restrito – tornasse-se muito mais amplo. Assim, deu-se início à produção daquilo que chamamos de livro e, posteriormente, decorrente dele, os jornais e revistas, também meios de divulgação de narrativas que permitiram o acesso de um público maior.

## **1.2. Memória individual e memória coletiva**

As narrativas foram sendo difundidas de acordo com as variações das necessidades sociais de seus narradores e ouvintes, via oral, pictórica, escrita ou de forma combinada, contribuindo assim para a construção e preservação da memória social e cultural das sociedades.

Maurice Halbwachs (2006) já havia sublinhado que a memória deve ser entendida também como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes. Segundo Halbwachs (2006, p.72):

Para evocar o próprio passado em geral, a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade. Mais do que isso, o funcionamento da memória individual não é possível sobre esses instrumentos que são as palavras e as idéias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente. Não é menos verdade que não conseguimos lembrar senão do que

vimos, fizemos, sentimos, pensamos num momento do tempo, ou seja, nossa memória não se confunde com a dos outros. Ela está muito estreitamente limitada no espaço e no tempo. A memória coletiva também é assim, mas esses limites não são os mesmos, porém podem ser mais estreitos e também muito mais distanciados.

Em outras palavras, Maurice Halbwachs (2006) nos fala que o ato de evocar o passado nos mostra que precisamos de referenciais externos e que buscamos essas referências em nossa cultura, como, por exemplo, nas representações mentais que construímos coletivamente ao longo do tempo e que nos constituem como sujeitos com um passado e uma identidade.

A memória individual, em primeiro lugar, está ligada a um corpo e a um cérebro que organiza, seleciona as lembranças a partir de seu ponto de vista. A memória coletiva recebe ajuda da memória individual já que esta faz parte da história em geral, pois cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, e este ponto de vista muda conforme o lugar que ali o sujeito ocupa. Ora, por esse ponto de vista, também as narrativas não deixam de relacionar-se diretamente com a memória coletiva, pois é por meio delas que as comunidades e os indivíduos caracterizam-se e transmitem seus valores. Segundo Thompson (2002, p.184-185):

A importância do testemunho oral pode estar, muitas vezes, não em seu apego aos fatos, mas antes em sua divergência com eles, ali onde a imaginação e o simbolismo desejam penetrar. [...] A construção e a narração da memória do passado, tanto coletiva quanto individual, constitui um processo social ativo que exige ao mesmo tempo engenho e arte, aprendizado com os outros e vigor imaginativo.

Thompson nos fala da importância da construção da memória do passado pela narrativa como uma forma de ressignificação para o presente. Ouvir a história dos que não foram ouvidos, recuperar os personagens sociais que foram esmagados pelo processo de transição para a modernidade, para reconstituir, assim, a história humana.

Também interessado nas relações entre narrativa e memória, em seu texto “O narrador”, Walter Benjamin (1996) faz uma reflexão sobre o “narrador”, aqueles que verdadeiramente sabiam narrar, como o marinheiro o comerciante e o velho habitante da terra, pois por meio de suas narrativas compartilhavam experiências e conhecimentos que serviam como referenciais coletivos de e para uma comunidade. São eles os fiéis

depositários de histórias e tradições, e por isso são narradores privilegiados, capazes de não apenas transmitir mas capazes de um compartilhar um mundo feito de experiências.

Benjamin (1996) via o ato de narrar como uma necessidade que o homem tinha de contar e (re)contar as histórias que permeavam sua vida, atribuindo desta forma sentidos à sua existência. O passado lembrado na perspectiva deste autor não é linear, avança e recua sobre os eixos fundamentais do tempo e espaço. Para Benjamin (1996) a narrativa pode ser considerada como uma forma artesanal e secular de comunicação assim como, a mão e a voz do artífice, o gesto e a palavra entre o narrador e o ouvinte. As antigas narrativas possibilitavam um experienciar por meio do intercâmbio de papéis, pois transformavam a história narrada em um “compartilhar”. Isso porque quando alguém contava aquilo que havia escutado transformava-se ele mesmo em narrador, de tal modo que por meio da narrativa podíamos nos aproximar da experiência, tal como ela foi vivida pelo narrador. O narrador não "informa" sobre a sua experiência, mas conta sobre ela dando a possibilidade para que o outro a escute, e atribua a ela novos significados de acordo com a sua história de vida e interpretação, levando assim a experiência narrador/ouvinte a uma amplitude maior. A narrativa tem a capacidade de suscitar, nos seus ouvintes, os mais diversos conteúdos e estados emocionais, pois nos referencia a tudo que veio antes e depois, redimensionando e (re)construindo a história através do “experienciar”. A experiência vivida e compartilhada pelo narrador nos afeta de forma que a assimilamos como se fosse nossa. Para Benjamin (1996) quem escuta uma história está em companhia do narrador. E mesmo quem a lê partilha dessa companhia.

### **1.3. Narrativa autobiográfica**

No século XVII, a ciência cartesiana baseava-se em um único método científico que produzia a verdade independente do objeto. A partir de; “penso, logo existo,” Descartes deslocou o centro das coisas de Deus para o homem individual e racional também chamado de “iluminado” ou sujeito cartesiano.

A emergência da individualidade no cenário filosófico também é correlativa da intensificação da prática do gênero autobiográfico. Podemos notar a construção desse modelo narrativo em Santo Agostinho e Montaigne, mas é com Rousseau que ele vai ganhar grande circulação. Entre Descartes e Rousseau também uma compreensão menos monolítica do sujeito começaria a se constituir. Um dos fatores que virá a contribuir para a descentralização

desse sujeito cartesiano, segundo Paul Thompson (2002), será a moderna compreensão da personalidade individual por meio da psicanálise. Mas, voltando à autobiografia, seu interesse, prática e circulação cada vez mais se ampliaram. Como objeto de estudo para as ciências humanas, combinando as dimensões subjetiva e objetiva, Dilthey (apud THOMPSON, p.77-78) definiu a autobiografia como:

[...] a forma mais elevada e mais instrutiva em que nos defrontamos com a compreensão da vida. Nela se encontra o curso exterior, fenomênico, de uma vida, que constitui a base para a compreender o que a terá produzido no interior de determinado meio ambiente

A autobiografia, portanto, é vista modernamente como um discurso cuja função é de organizar as experiências fragmentárias do eu, dando sentido ao que aparece na memória (individual e coletiva) de forma caótica. A autobiografia é antes de tudo, um fazer-acreditar naquilo que está sendo contado: não o que aconteceu, mas o que significou. Por essa razão, as autobiografias trazem valores e representações psicológicas de um sujeito, de uma sociedade e até mesmo de um país.

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

Se o escritor recolhe-se em sua intimidade para buscar/reconstruir o sentido que atravessaria a sua existência, seu intento não é meramente solipsista, mas também é uma tentativa de se devolver, pela escritura, aos homens a quem seu relato inevitavelmente se destina. (FRITZEN, 2003 p. 27).

Se a aprendizagem é enfocada por Fritzen, Ponsonby chama atenção para outra perspectiva associada à autobiografia. Ela teria ainda uma dimensão terapêutica pela qual o indivíduo realiza a auto-análise a fim de “[...] iluminar-se mentalmente, para esgotar problemas humanos, para fazer uma avaliação da situação. [...] Talvez até tirassem disso a mesma espécie de alívio que outros encontram na oração” (apud THOMPSON, p.208).

Assim, uma das funções essenciais da narrativa como arte é, portanto, subjetivar o mundo. E nas suas transformações sócio-históricas ela também dialoga com outras formas de comunicação, adquire plasticidade e passa a ser produzida a partir de outras linguagens com novas características e feitos como, por exemplo, por meio da singular estética da arte seqüencial que segundo Eisner (2001) lida com a disposição de figuras, imagens ou palavras

para narrar uma história ou dramatizar uma idéia. E é a partir deste grande universo que o mangá, com suas especificidades, originou-se.

Pode-se dizer que os mangás tiveram sua origem a partir das primeiras narrativas pictóricas japonesas que datam do século XI, por volta de 1053, durante o período Heian, quando aparecem nessa época os primeiros rolos de pintura japoneses chamados de *e-maki-monos*, ou na cultura ocidental conhecidos como pergaminhos (GRAVETT, 2006, p.25). Nesses *e-maki-monos* eram pintadas narrativas com até 6 metros de comprimento, que contavam uma história, seguindo uma certa seqüência à medida que eram desenrolados. Os temas narrados a princípio eram as lendas, as guerras e as batalhas da época, mas com o passar do tempo não apenas os eventos históricos como também os eventos da vida cotidiana daquela sociedade começaram a fazer parte dessa forma de narrativa. É possível observar que desde essa época já existia nas narrativas japoneses prevalência da imagem em relação à escrita, o que é uma das principais características dos mangás. Segundo Moliné (2006, p.18), “[...] ao longo do tempo, no século XV, durante o período Edo, entre 1615 e 1668, foram surgindo outros modelos de narrativas pictóricas, em outros formatos a partir do domínio da técnica xilográfica”. Essas xilogravuras japonesas representavam a última tradição da arte pictórica japonesa antes da entrada do Japão para a era moderna, em especial podemos citar os *ukiyo-ês*.

Moliné (2004) afirma que Rakuten Kitazawa foi o primeiro verdadeiro autor de mangá japonês criando em 1901 a primeira história com personagens fixos intitulada, “*Tagosaku to Mokube no Tokyo Kenbutsu*” em língua portuguesa *A viagem a Tokyo de Togosaku e Mokubê*, marcando assim nas primeiras décadas do século XX a implantação de um novo formato nas narrativas pictóricas japonesas.

O cinema teve grande influência sobre a produção dos mangás no Japão pós-guerra a partir da obra de Osamu Tezuka, grande fan da sétima arte ocidental. Esta influência cinematográfica fica evidente na obra *Shin-Takara-Jima* ou *A nova ilha do tesouro* de 1947. Segundo Gravett (2006, p.32),

[...] a cada quadro de *Shin-Takara-Jima*, Tezuka alterava constantemente o ponto de vista do leitor, imitando os movimentos de uma câmera para gerar a sensação de ação incansável e impulsionar os personagens ao longo da história. Algumas vezes, o foco se aproximava e as figuras ameaçavam explodir para fora dos quadros. Linhas de movimento, distorções de velocidade, efeitos sonoros, gotas de suor, todo o arsenal de símbolos dos quadrinhos servia para incrementar a experiência.

## **2. GEN PÉS DESCALÇOS: UMA HISTÓRIA DE HIROSHIMA**

Em 1968, Keiji Nakazawa lança o mangá *Sob a chuva negra*, que descrevia as amargas recordações do holocausto de Hiroshima. Deste mangá seguiu-se então uma nova versão em 1970 intitulada *De repente, um dia*. Em 1972, a versão *Eu vi*. Em 1973, surge finalmente, *Gen Pés Descalços: Uma História de Hiroshima*.

*Gen* em língua japonesa significa “raízes” ou “fonte”. Nakazawa (apud GLEASON, 2003 p.15) explica a escolha do nome *Gen* para sua obra da seguinte maneira:

Batizei meu personagem principal de *Gen* na esperança de que ele se tornasse uma raiz ou fonte de força para uma nova geração da humanidade, aquela que consegue cravar os pés nus no solo de Hiroshima, sentir a terra debaixo de si e ter a energia para dizer não às armas nucleares... Eu mesmo gostaria de viver com a força de *Gen*, é o meu ideal, e eu continuarei buscando através de meu trabalho.

A partir do grande sucesso e a repercussão alcançada no Japão surgiu então em 1976 em Tóquio o projeto *Gen*, no qual japoneses e estrangeiros voluntários, subsidiados por doações, traduziram para os mais diversos idiomas o mangá *Gen pés descalços: Uma história de Hiroshima*. Desde então, *Gen* passou a ser conhecido em diversos países. Publicado no Brasil pela editora Conrad em 1999 em quatro volumes, eles estão escritos tendo como fio condutor a trajetória de *Gen* e sua família. A narrativa é ambientada na cidade de Hiroshima durante a segunda guerra mundial, particularmente em dois momentos temporais distintos, o período anterior à bomba atômica e o posterior a ela. Devemos salientar que a versão em português de *Gen* originou-se da versão em inglês desta mesma obra e não do original em japonês. A leitura dos quadrinhos também respeitam as convenções ocidentais; por exemplo: não são lidos como um mangá onde a leitura é feita ao inverso.

No dia seis de agosto de 1945, *Gen* vive um dia comum em sua rotina, despede-se de sua família e segue rumo à escola. Por volta das 8:15 da manhã, o avião americano *Enola Gay* solta a primeira bomba atômica da história chamada ironicamente de “Little Boy”. Seguiu-se de um grande clarão como se um milhão de luzes estivessem explodido ao mesmo tempo. *Gen* não é atingido diretamente porque com o impacto da explosão o muro da escola desmorona sobre ele, protegendo-o depois do grande clarão surge então uma grande escuridão onde vê-se apenas morte e destruição.

É terrível o que os quadrinhos mostram em Hiroshima: mortos, crânios espalhados, mutilados, destroços, pessoas perdidas por toda parte, órfãos e desabrigados. *Gen* volta para casa desesperadamente, mas sua família está debaixo dos escombros, a pedido do pai *Gen* leva a mãe grávida para um lugar seguro.

*Gen* ainda reluta em aceitar o fato da morte de sua família resolve certificar-se se o pai, irmão e irmã estariam mesmo mortos. Na cultura japonesa, a recuperação dos restos mortais é importante não apenas pela confirmação de falecimento, mas também por motivos religiosos.

Muitos perderam toda família *Gen* ainda tem sua mãe e irmã que nasce no mesmo dia da queda da bomba. O Japão é uma terra de ninguém cada um luta como pode pela sobrevivência, é a lei do mais forte. As conseqüências da radiação ficam mais visíveis, quem não morreu com a explosão da bomba atômica, ou com os efeitos da radiação, acabou sucumbindo à fome, desnutrição ou à desidratação como a irmã de *Gen*. Este fica extremamente abalado, sente-se impotente frente à tamanha perda. Faltava tudo, nosso protagonista busca nas lembranças de seu pai a força para continuar a viver. O pai mesmo morto continua sendo uma forte referência na vida de *Gen*, nos momentos mais desesperadores, evoca por meio da memória suas palavras que lhe confortam fazendo que não desista de viver. O Japão estava em ruínas, devastado pela guerra, agora ocupado pelo exército americano. Uma das especificidades do mangá é abordar profundamente o perfil psicológico de seus personagens. Na obra de Keiji Nakazawa seu personagem *Gen* sofre, chora, amadurece mostra suas ambiguidades, fragilidades assim como sua força interior, sua trajetória é um rito de passagem.

## **2.1 *Gen* e a narrativa autobiográfica**

Keiji Nakazawa em sua obra semi-autobiográfica mostra a verdade crua sobre a guerra de maneira contundente, denunciando seus horrores por meio da história de *Gen* e de sua família.

Quando a guerra acabou, Nakazawa, sua mãe e seus dois irmãos mais velhos iniciaram uma nova vida, tudo o que eles queriam era esquecer era a bomba de Hiroshima. Nakazawa decidiu então ser um *mangá-ka*. Acreditando que os mangás deveriam apenas divertir, passou a escrever mangás com temas como ficção científica, beisebol etc...

Quando sua mãe morreu, vítima de uma série de doenças, Nakazawa percebeu na cerimônia de cremação que, pelo efeito do césio, os ossos de sua mãe haviam se transformado em pó, quando geralmente os ossos resistem à cremação. Esse fato despertou seu ódio, sua raiva e, pela primeira vez, depois de 21 anos, ele se confrontou com a bomba atômica de Hiroshima: sentiu um desejo de escrever sobre, pois ela havia lhe tirado seu pai e seus irmãos e agora levava os ossos de sua mãe, era como se a sua mãe tivesse lhe pedido para contar a verdadeira história da bomba ao mundo (NAKAZAWA, 2003).

Assim, como declara o próprio autor Nakazawa (2003, p.13), o relato “foi baseado em minha experiência pessoal sobre a bomba. As cenas de família, os personagens e os vários episódios que aparecem em *Gen* são pessoas e eventos reais que eu vi, dos quais ouvi falar ou que eu mesmo vivenciei”. Segundo Safra (2004, p.25):

Poderíamos afirmar que o ser humano é a singularização de toda a história da humanidade. Cada pessoa é única e múltipla, pois ao mesmo tempo em que se individualiza, o faz presentificando seus ancestrais e aqueles com quem partilha a sua existência.

Dialogando com este autor, podemos dizer que contar para nós mesmos a nossa própria história, o nosso holocausto interior, nos dá a possibilidade de suportar a experiência traumática vivida, ordenando assim o caos interno.

Partilhar dessa experiência com outras pessoas por meio da narrativa autobiográfica possibilita universalizar as emoções e sentimentos vividos. E isto fica bastante evidente na passagem onde *Gen* retorna aos escombros de sua casa para se certificar da morte de seu pai, mãe e irmã. Ali, o protagonista confronta-se com o local do trauma, pois foi nesse local que os viu morrer. Ao encontrar as ossadas, *Gen* na verdade reencontra um passado doloroso que até então procurava evitar. Assim também seria o processo de construção da autobiografia: o relato buscaria reordenar a experiência fragmentária e por vezes dolorosa, dando a ela uma organização que confronta e apazigua os fantasmas inquietos que antes atormentariam o narrador.

Bruner (2002, p.74) também compartilha desta mesma perspectiva de Safra, quando afirma que a narrativa autobiográfica possibilita sim reconstruir arqueologicamente uma vida por meio da escrita do passado:

À medida que explicamos nossas próprias ações e os eventos humanos que acontecem a nossa volta, principalmente em termos de narrativa, história,

drama, é concebível que nossa sensibilidade à narrativa constitua a principal ligação entre nosso próprio sentido de *self* e nosso sentido de outros no mundo social a nossa volta.

Já na perspectiva de Halbwachs (2006) que vimos anteriormente, a memória coletiva existe a partir de muitas memórias coletivas, pois todas as lembranças são constituídas no interior de um grupo. De forma análoga, a memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva. As reflexões, as idéias, os sentimentos são, na verdade, inspiradas pelo grupo. Vinculado a isso, não podemos deixar de pensar nas palavras de Keiji Nakazawa (2003, p.12) quando, sobre sua obra *Gen Pés Descalços*, fez a seguinte declaração:

Não escrevi *Gen* simplesmente para denunciar a destruição causada pela bomba atômica. Eu queria retratar o processo pelo qual o povo japonês foi aprisionado num sistema imperial fascista que exaltava o imperador e instigou a nação a uma guerra total. Eu queria mostrar à próxima geração a miséria que um conflito bélico traz a um país. Eu queria que eles soubessem das atrocidades que o Japão cometeu na China e na Coreia e no resto da Ásia. [...] Na verdade não há nada mais perigoso do que a ignorância. [...] Nós não devemos deixar que Hiroshima e Nagasaki aconteçam de novo.

Quando Keiji Nakazawa começou a escrever a trajetória de *Gen*, não havia apenas tomado como referência a sua história pessoal, mas também a história de Hiroshima e das pessoas que viviam lá: estava contando do holocausto da bomba atômica, estava falando de um contexto maior que foi a Segunda Guerra Mundial. Isso reforça outro ponto que gostaríamos de aqui enfatizar acerca da autobiografia: ela não é um discurso de um sujeito sobre si apenas, mas um relato que correlaciona as experiências pessoais às do outro. Há um aspecto de construção de memória não apenas individual, mas de um grupo quando nos propomos a tratar da autobiografia. Vale a pena aqui lembrar do que se discutiu anteriormente, quando Thompson (2002, p.185) levanta as possibilidades de compreensão do passado por meio de narrativas autobiográficas orais. Na perspectiva deste autor:

A construção e a narração da memória do passado, tanto coletiva quanto individual, constitui um processo social ativo que exige ao mesmo tempo engenho e arte, aprendizado com os outros e vigor imaginativo. [...] Toda imagem que uma aldeia tem de si mesma é construída [...] de palavras faladas e lembradas: de opiniões, narrativas, relatos de testemunhas, visuais, lendas, comentários e boatos. E é uma imagem sempre em elaboração; jamais se para de trabalhar sobre ela.

Nakazawa, na perspectiva do narrador, do contador dessa história, nos mostra no decorrer de sua narrativa, o entrelaçamento de imagens e palavras que se confrontam diante

da singularidade do drama pessoal, com a amplitude do drama nacional. É a tragédia pessoal de *Gen* no contexto mundial da guerra. *Gen* faz claramente a conexão entre a formação da memória individual com a memória coletiva, pois as imagens vistas a partir de sua percepção singular passam a fazer parte de um universo imagético que é compartilhado pelo grupo no qual estão inseridas. Segundo Halbwachs (2006, p.79):

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

Desta maneira, no entender de Halbwachs (2006), para evocar os fatos que fizeram parte de uma nação, para reconstituir a integridade e lembrança de tais acontecimentos, o indivíduo precisa remeter-se inteiramente à memória de outros, pois seria necessário juntar todas as representações deformadas ou parciais de que ela é objeto, entre todos os membros do grupo.

Enfim, se Keiji Nakazawa por meio da narrativa autobiográfica compartilha seu testemunho, não o faz apenas como uma forma de reordenação do caos interior, mas também como um alerta, para que Hiroshima e Nagasaki não voltem a acontecer. Em seu texto “Educação após Auschwitz”, Adorno (2000, p.120-21) faz uma analogia entre a bomba atômica e o campo de concentração de Auschwitz: “a invenção da bomba atômica, capaz de matar centenas de milhares literalmente de um só golpe, insere-se no mesmo histórico que o genocídio”. Segundo Adorno (2000, p.119), “a exigência que Auschwitz não se repita é a primeira para a educação”. Nessa perspectiva, a educação só teria sentido se dirigida a uma auto-reflexão crítica. Ora, suas reflexões vão ao encontro do pensamento de Keiji Nakazawa quando este manifesta que é por meio da evocação da memória e pela reflexão crítica que podemos prevenir que um novo holocausto nuclear ou uma nova barbárie de campos de concentração voltem a acontecer.

### **Referências bibliográficas:**

ABDALA, Benjamin Júnior. **Introdução à análise da narrativa**. São Paulo: Scipione, 1995.

ADORNO, Theodor W. **Educação e Emancipação**. 2.ed. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 2000.

BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. 4.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BROCKMEIER, Jens; HARRE, Rom. Narrativa: problemas e promessas de um paradigma alternativo. **Psicol. Reflex. Crit.** Porto Alegre, v.16, n.3, 2003. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-79722003000300011&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-79722003000300011&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 22 nov. 2006.

BRUNER, Jerome. **Realidade Mental Mundos Possíveis**. Porto Alegre: Artmed, 2002.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do Texto 1, Prolegômenos e teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1995.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte seqüencial**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FRITZEN, Celdon. Histórias de vida em entrevistas sociolinguísticas: memórias e oralidade. **Rev.Ciências Humanas**, Criciúma, v8,n2 p.25-28, jul/dez 2003.

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

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

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

MOYA, Álvaro. **Shazam**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

NAKAZAWA, Keiji. **Gen Pés Descalços: Uma História de Hiroshima**. 5.ed. São Paulo: Conrad, 2004.

\_\_\_\_\_ **Gen Pés Descalços: O Dia seguinte**. São Paulo: Conrad, 2001.

\_\_\_\_\_ **Gen Pés Descalços: A Vida após a Bomba**. São Paulo: Conrad, 2001.

\_\_\_\_\_ **Gen Pés Descalços: O Recomeço**. São Paulo: Conrad, 2003.

SAFRA, Gilberto. **A Poética na clínica contemporânea**. Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2004.

THOMPSON, Paul. **A Voz Do Passado, História Oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.