Douglas Pastrello

FRAGMENTOS DA DOR – A MEMÓRIA E O PÓS-GUERRA JAPONÊS A PARTIR DO FILME “RAPSÓDIA EM AGOSTO” (1991)

Maringá

2020

FRAGMENTOS DA DOR – A MEMÓRIA E O PÓS-GUERRA JAPONÊS A PARTIR DO FILME “RAPSÓDIA EM AGOSTO ”(1991)

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Maringá – UEM, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História (Área de concentração: História Política).

Orientador: Prof. Dr. João Fábio Bertonha.

Maringá

2020

AGRADECIMENTOS

É necessário reconhecer que a escrita é um ato coletivo em todos os aspectos possíveis. Primeiro, pois este que escreve possui uma formação com professores, vasta leitura em uma gama variada de autores e, por fim, apresenta pessoas próximas que contribuíram direta e indiretamente com o texto final.

Esse reconhecimento vem, nesta pesquisa, por meio de singelas palavras que, mesmo não sendo proporcional ao esforço dessas pessoas, seria injusto não pronunciar.

Primeiramente um agradecimento à minha noiva – e futura esposa – Letícia Novelli. Sem o apoio dessa incrível mulher nos momentos mais difíceis e até nos mais fáceis, esta dissertação não poderia estar completa.

Em segundo, a meus pais Kátia e Anderlei Pastrello, que proporcionaram meios para me educar até o presente, e até os dias de hoje provêm em meio às necessidades que as adversidades trazem.

Ao meu orientador, Professor Doutor João Fábio Bertonha, que foi paciente e perspicaz durante todo o trajeto, desde a orientação do projeto até a finalização da pesquisa. Nenhum grande samurai inicia sua jornada como *ronin*. Assim, grande parte do mérito deste ensaio é devido aos ensinamentos que recebi ao longo dos últimos dois anos. Juntamente ao meu grande orientador, estão o professor Dr. Sidnei Munhoz e o professor Dr. Rafael Athaides, que fizeram excelentes apontamentos e críticas construtivas que muito contribuíram para o trabalho final. Em especial ao professor Sidnei que possibilitou acesso a leituras que estão presentes nesse trabalho, que sem sua ajuda não estariam aqui citadas.

Agradeço – também – aos meus amigos que estiveram presentes durante esta jornada, ora como um apoio moral, ora como teórico. Amparam a pesquisa como um tripé, me proporcionando fôlego e novas visões em momentos difíceis. Em especial a Renan Alex, Francielle Helena, Daniel Borges, Angelo Rechi e Thiago Gomes.

Por fim, agradeço às inúmeras pessoas que passaram por mim e contribuíram significativamente para a obra final, professores da Universidade Estadual de Maringá e outros amigos.

Com carinho, パストレロ ダグラス.

PASTRELLO, Douglas. **Fragmentos da dor** – a memória e o pós-guerra japonês a partir do filme *Rapsódia em agosto* (1991). 120 fls. Dissertação (Mestrado em História Política). Universidade Estadual de Maringá: Maringá. 2020.

Resumo

A presente pesquisa aborda os conflitos de memória e narrativa presentes no filme *Rapsódia em agosto* (1991), de Akira Kurosawa. Nesta pesquisa, insere-se a busca por uma “memória de dor” japonesa relativa à Segunda Guerra Mundial e aos bombardeios atômicos de Hiroshima e Nagasaki. Para atingir tal objetivo parte-se de três pontos: a) a ilustração da construção da memória do pós-guerra; b) os fatores coercitivos que soterraram a memória de dor japonesa no pós-guerra; c) os fatores culturais que catalisaram os processos de formação e esquecimento da memória japonesa no Japão. Cada objetivo central da dissertação se desdobra a partir de outros menores que visam servir de base para a análise cinematográfica, tais como desvendar o “Aqui” e “Agora” da cultura nipônica, como a cultura da honra se desfaz no pós-guerra, seguida de como o filme “Rapsódia em Agosto*”* representa essa memória do pós-guerra. Por fim, através da conceituação e análise cinematográfica proposta, a pesquisa pretende refletir sobre o conflito de memórias e o “esquecimento” da memória de dor japonesa no pós-guerra.

Palavras-chaves: Corpos da memória. Lugar de memória. Japão. Pós-guerra. Memória de dor. Akira Kurosawa. Rapsódia em agosto. Bomba atômica de Hiroshima e Nagasaki.

PASTRELLO, Douglas. **Pain fragments** – the memory and the Japanese afterwar on “Rhapsody in August” (1991). 120 p. M.A. dissertation (History) State University of Maringá: Maringá. 2020.

Abstract

The present dissertation deals with the conflicts of memory and narratives on the movie *Rhapsody in August* (1991), from Akira Kurosawa. Its main purpose is to understand the Japanese “memory of pain” after the Second World War and the dropping of atomic bombs in Hiroshima and Nagasaki In order to achieve this goal, the dissertation is divided in three main points: a) the construction of the war memory in Japan after the defeat; b) the external factors that were important in the building of such memory; c) the cultural factors that catalyzed the formation and “forgetfulness” on Japan´s memory. Each main point is divided, in turn, in minor ones: I) understand the construction of the Japanese “culture of honor” and its downfall on the afterwar; II) the effects of the United States occupation on Japan (1945-1952); III) the concepts of “Here” and “Now” on the Japanese culture and how they interfere on the construction of the memory; IV) how the *Rhapsody in August* movie represents this “pain memory” on its narrative. Therefore, through the proposal of these concepts and the cinema analysis this work aims to analyze the “forgetfulness” and the memory conflicts on Japan after 1945.

Keywords: Memory. Japan, Imperial Japan. Akira Kurosawa. Rhapsody in August. Atomic bombs

ÍNDICE

Introdução	**P.5**
Capítulo 1 – A NAÇÃO QUE NUNCA É – DA CULTURA DA HONRA AO PÓS-GUERRA	**P.10**
1.1 - A ascensão das correntes - a transformação da cultura japonesa a partir da Era Meiji	**P.10**
1.2 – No limite das fronteiras do Sol Nascente	**P.15**
1.3 - A ideologia do aço e da carne: o conflito de ideais no teatro do pacífico	**P.19**
1.4 - Sob a asa do Tio Sam: a domesticação do Yamato-Damashii	**P.22**
1.5 - A libertação moral da carne e a vida no pós-guerra	**P.32**
1.6 - O esquecimento do caos	**P.37**
Capítulo 2 – Corpos do agora: a censura, a cultura e o esquecimento	**P.42**
2.1 - O corpo, a memória e a disputa	**P.43**
2.2 – O self nipônico	**P.49**
2.3 – O self sob a censura: como ratos de laboratório	**P.51**
2.4 A vivência no presente: O Japão sob sua própria perspectiva	**P.58**
Capítulo 3 – A MEMÓRIA DE DOR JAPONESA E A OBRA "RAPSÓDIA EM AGOSTO"	**P.68**
3.1 - Luz, câmera e Kurosawa	**P.70**
3.2 - O enquadramento da dor: o filme e a narrativa da memória	**P.75**
3.3 - O *aftermath* de Rapsódia em Agosto	**P.91**
3.4 – A dor e o tempo	**P.98**
Considerações finais –	**P.100**
Fontes fílmicas citadas –	**P.107**
Referências –	**P.107**
ANEXOS –	**P.111**

Introdução

A problemática em torno das questões de memórias ainda é relevante na História, à medida que novos documentos vão sendo descobertos, novas interpretações se tornam possíveis. Porém, não só novos documentos surgem, como também novas formas de interpretar documentos antigos também remodelam os problemas da memória.

O cerne da questão da memória se dá através do conflito entre o indivíduo e o coletivo. Enquanto o indivíduo tende a ter experiências e vivências próprias que formam sua visão de mundo, a experiência coletiva, na maioria das vezes, torna-se enfática ao não possibilitar leituras diferentes da "memória coletiva", fazendo, como aponta Pollak (1989), que a relação entre a memória individual e a coletiva seja um confronto de narrativas.

A guerra de narrativas não é algo incomum na História; a disputa pelo campo do protagonismo na narrativa permeia a maioria dos fatos contemporâneos. Esse conflito não é necessariamente ruim para o campo da história e memória, mas é preciso um cuidado técnico e teórico para adentrar neste campo.

É nesse contexto controverso em que a questão da memória de dor nipônica se insere, na disputa de narrativas oficiais e "não oficiais", tornando o silenciamento – ou esquecimento – da memória uma situação corriqueira entre os indivíduos mergulhados nesse fato. Há a memória de dor socialmente compreendida, os indivíduos marcados por ela e, também, há uma narrativa oficial que legitima a violência da bomba atômica, causando um sufocamento das narrativas individuais.

Todavia, mais do que resgatar e dar voz aos silenciados, é preciso tornar palpável, para aqueles já distantes temporalmente, a memória de dor esquecida e silenciada de seus antepassados. É imprescindível que se conheça o evento e a memória em torno dele, para que não se legitime uma narrativa de violência que possa justificar outras atrocidades no futuro, como outro artefato atômico.

Tendo essas questões em pauta, esse trabalho busca discutir a memória japonesa do pós-guerra, tomando como ponto de partida o filme "Rapsódia em Agosto" (1991), de Akira Kurosawa. O filme do diretor japonês é uma ótima referência quanto à memória de dor ao proporcionar uma experiência

cinematográfica que envolve distintas gerações em torno do mesmo fenômeno – a bomba atômica.

O estopim dessa memória se encontra nos artefatos atômicos de Hiroshima e Nagasaki, o que, porém, não significa que os eventos respondam completamente à problemática envolvida, sendo necessário que se evidencie um recorte maior que o fato em si. A fim de compreender como se dá a relação entre a memória-História sobre esse período, é preciso, todavia, ampliar um pouco o recorte: do século XIX aos anos da Guerra Fria. Essa transformação da cultura japonesa pode, a olhos nus, parecer tranquila ou natural, considerada por parte do senso comum como “o mergulho do Japão na modernidade”, porém essa dinâmica silenciou uma memória que se tornou latente/dormente ao longo das décadas após o fim da Segunda Guerra Mundial, criando por efeito colateral um “Japão antes” e um “Japão depois”.

Logo, temos o “Japão antes”, com sua memória sobreposta pelo “Japão depois”. Para retratar essa memória, muitas vezes vinculada ao emocional, à dor da perda e ao uso das bombas atômicas, se faz necessário retraçar os aspectos culturais que mudaram o Japão no último século. Em primeiro lugar a reforma Meiji e a cultura da honra, finalizando com a mudança cultural vivida na transição para o pós-guerra.

Como principal objetivo desta pesquisa, busca-se compreender a memória de dor japonesa e, para isso, a pesquisa divide-se em três capítulos: o primeiro como contexto histórico, o segundo como contexto teórico e o terceiro como análise da fonte proposta.

Os dois primeiros capítulos serão a base para a análise da memória baseando-se no filme de Kurosawa. Entende-se que, para compreensão da memória proposta, é preciso elucidar as questões do contexto de formação da memória, a memória em si e as causas do esquecimento.

No primeiro capítulo “A nação que nunca é”, será apresentada a trajetória do Japão da Era Meiji até a Guerra Fria, tendo como principal objetivo verificar como a domesticação dos corpos japoneses, e depois sua repentina liberdade, enraizaram profundas questões sociais no *ethos* nipônico, referenciando três momentos distintos: a mudança cultural e econômica proporcionada pela Era Meiji, o ufanismo belicoso da cultura da honra e a ocupação norte-americana no Japão (1945-1952).

Sob as lentes da cultura política da honra, é possível compreender as motivações do corpo social japonês e do Estado, até a produção de uma cultura política em volta do corpo – algo formalizado pela imensa pressão a que os corpos estavam sujeitos na cultura da honra.

Nesse capítulo, será demonstrado como há, de fato, uma sofisticação da narrativa sobre o corpo japonês, atrelando a ele uma memória viva, impressa em cada marca e cicatriz que carrega. Essa narrativa do corpo se segue de uma aliança forjada entre os Estados Unidos e o Japão no pós-guerra.

Por meio dessa aliança, foi instaurada uma narrativa que cooptou a sociedade japonesa, poupando o Imperador Hirohito dos crimes de guerra, atribuindo-se a culpa pela guerra aos militares e, por fim, justificando o uso da bomba atômica como um meio estritamente necessário para um fim benéfico.

A aproximação entre os Estados japonês e estadunidense será feita tendo como base dois momentos: o de embate durante o teatro do Pacífico na Segunda Guerra Mundial e o de aliança com a ocupação estadunidense do Japão (1945-1952).

O segundo capítulo “Esquecimento, silêncio e o pós-guerra japonês” busca explicitar essas diferenças, com uma discussão teórica que pretende demonstrar como a memória de dor japonesa foi “esquecida” após a repressão durante a década inicial da Guerra Fria.

Além da contextualização teórica, esta pesquisa aborda a questão do “esquecimento” da memória nipônica por meio da análise da cultura japonese e dos fatores externos que a influenciaram, tais como a ocupação estadunidense de 1945 até 1952.

A discussão teórica se fará em paralelo com a apresentação dos conceitos de “Lugar de memória” de Pierre Norá (1993), “Corpos da Memória” de Yoshikuni Igarashi (2011) e a discussão sobre memória e silêncio por Michael Pollak (1989), culminando na introdução do conceito original do *self*, marcado pelas questões históricas e sociais que circundam o indivíduo.

Assim, sob a luz dessa discussão, o capítulo três da dissertação “A memória de dor japonesa e a obra “Rapsódia em agosto” busca trabalhar a conceituação feita sobre a memória de dor pelo penúltimo filme do diretor Akira Kurosawa. Porém, para tal tem-se que os primeiros dois capítulos são essenciais para a compreensão dessa memória que o filme transborda, primeiramente

porque elucidam como a memória foi concebida e, em segundo, pois ilustram a ideia do esquecimento em torno da memória japonesa.

O filme, que retrata um conflito de gerações desencadeado pela relação entre a personagem de Kane – a avó – e seus netos, tem como foco a memória de dor da idosa, considerada a “primeira geração” dentro da narrativa fílmica, enquanto seus netos e filhos representam, respectivamente, a terceira e segunda gerações.

A obra cinematográfica de Kurosawa permuta uma narrativa lenta com diálogos fortes e presentes, cortes de câmeras horizontais – semelhantes a um espetáculo de teatro –, permitindo que o telespectador se conecte com a memória, por meio da terceira geração, que passa a ter contato com o centro histórico da cidade de Nagasaki e a experiência individual da avó, Kane.

Para além da obra, será feita uma breve contextualização da vida de Kurosawa e seu estilo artístico de fazer cinema, entrelaçando, assim, o filme na vida do diretor, retratando-o como um homem de seu tempo e desmitificando a ideia do gênio, porém enfatizando a grandiosidade de sua obra.

Busca-se, assim, concluir que há uma memória de dor japonesa intrínseca aos fatores históricos que cercam as proximidades da Segunda Guerra Mundial. Considerando que a memória varia de geração em geração, sendo menos palpável à medida que se afasta do epicentro dos artefatos atômicos, o objetivo torna-se não só dar luz a essa memória outrora esquecida, como também proporcionar um contato com aqueles já distantes geograficamente ou temporalmente da narrativa que os cerca.

Capítulo 1. A NAÇÃO QUE NUNCA É – DA CULTURA DA HONRA AO PÓS-GUERRA

Never forget what you are, the rest of the world will not. Wear it like armor and it can never be used to hurt you. (Game of Thrones, George R.R. Martin)

1.1 A ascensão das correntes – a transformação da cultura japonesa a partir da Era Meiji

Partindo da perspectiva de que a reconstrução do passado se faz em relação com o presente, como afirma Traverso (2007), a pesquisa busca demonstrar como cada geração lida com o fato do país ter sido atingido pela bomba atômica. A fim disso, há uma grande necessidade da contextualização da memória nipônica, o que significa que, embora seja feita por intermédio do significado que adquire a partir do presente, é preciso compreender que sua historicização se faz com um recorte temporal maior que o presente em que a memória se insere.

Dessa forma, para buscar compreender a memória construída no pós-guerra nipônico, torna-se imprescindível que se entenda como os próprios japoneses construíram a memória a partir de suas relações com os acontecimentos marcados na memória. Visando esse objetivo, é necessária a compreensão do vínculo entre a memória do pós-guerra com a do recorte proposto que antecede o fim da Segunda Guerra Mundial, tomando como partida especificamente três momentos distintos.

Primeiramente, será abordada a Era Meiji, responsável por uma grande transformação no Japão, seguida do período de ascensão do militarismo – principalmente nas décadas de 1930 e 1940 – e, por fim, os anos que sucederam o fim da guerra, com a ocupação americana de 1945 até o início da década de 1950.

Assim, procurar-se-á delinear a transformação que ocorre na cultura japonesa através da cultura política da honra durante a Era Meiji e como o país, de fato, se modernizou, a ponto de se tornar uma potência militar, até sua mudança completa em uma direção de uma democracia ocidental após o fim da Segunda Guerra Mundial.

A “cultura da honra” gira em torno do corpo individual japonês, o instrumento do qual todos da nação dispunham. Com a impressão dessa cultura no DNA nipônico, se formou uma cicatriz que permanece no seio individual do cidadão japonês até o pós-guerra, marcando as relações do presente com o passado em uma eterna espiral, o que resulta em uma permanente comparação entre os tempos de paz do pós-guerra com o tempo de guerra da primeira metade do século XX.

Os tempos de guerra são caracterizados pela cultural imperial, inflamada pelo ufanismo militar da Segunda Guerra Mundial, enquanto os tempos de paz representam a mudança cultural sofrida com a ocupação estadunidense. Essa mudança de paradigmas culturais tem seu epicentro nos bombardeios atômicos em Hiroshima e Nagasaki, todavia isso não significa que o evento explicite toda a problemática da questão da memória.

Assim sendo, para (re)construir a memória de dor japonesa, é preciso compreender a sociedade que cresceu e pereceu na primeira metade do século XX, tendo em vista as mudanças econômicas e culturais trazidas à nação nipônica com a aproximação com os Estados Unidos no pós-guerra.

A fim de traçar esse caminho, será feito primeiramente um breve ensaio sobre a construção do nacionalismo exacerbado nipônico após a reforma Meiji[1] e como a sociedade nipônica foi moldada para adaptar o Japão à luta imperialista no início do século XX.

A sociedade nipônica, durante o regime do Xogunato Tokugawa (1603-1868), estava isolada e à parte do mundo. A transição inicia-se com o contato estadunidense em 1853[2], levando as autoridades japonesas a perceberem o quanto a nação estava atrasada em comparação ao resto do mundo, especialmente quanto ao nível da tecnologia militar dos *gaikokujins.*[3]

Com o objetivo de transformar o Japão em uma potência global, se iniciou um processo de enfrentamento ao Xogunato, buscando centralizar o poder político nas mãos do Imperador. A ascendência do poder imperial não seria um

---

[1] A reforma Meiji foi uma série de reformas de ordem cultural, política e econômica que se iniciou no Japão em 1868. Culminou-se com a reforma a restauração o poder Imperial à nação, colocando fim ao Xogunato Tokugawa e oficializando o fim da era feudal japonesa.

[2] Em 1853, o Comodoro estadunidense Matthew C. Perry chegou ao Japão com uma esquadra naval, portando tecnologias e armamentos de ponta para o momento.

[3] A palavra pode ser traduzida como “estrangeiros”, utilizada para denominar pessoas não japonesas. Atualmente, se utiliza uma abreviação da mesma palavra: “*Gaijin”*.

grande obstáculo, segundo David Landes (1998), os inimigos do Xogunato teriam visto que a transferência do poder para o Imperador não seria um problema, já que, na sociedade nipônica, havia uma enorme valorização da lealdade pessoal, bastando apenas da transferência dessa ideia de lealdade para a figura do Imperador. Unificados sob o lema “respeito ao Imperador e expulsão dos estrangeiros”, a revolta Meiji triunfou sobre o xogunato feudal.

A transformação ocorreu simultaneamente na política, na sociedade e na economia. A partir deste momento a população menos abastada recebeu benefícios econômicos, educacionais e políticos, antes limitados à grande elite. (SAKURAI, 2014. P. 134)

Na economia, uma abertura econômica no Japão possibilitou que bancos privados e uma bolsa de valores passassem a atuar no território nipônico – ainda no século XIX –, tornando o uso do dinheiro obrigatório. O Japão buscava sua independência política e comercial, para que, dentro do contexto imperialista, se tornassem os dominantes e não os dominados, o que equivaleria à abertura de portos, criação de locomotivas e linhas férreas.

Assim, com o uso da tecnologia ocidental, ocorre um acelerado processo de industrialização, não só de base, como também de maquinários avançados. O uso da tecnologia estrangeira não era mera reprodução, pois, ao aprenderem a tecnologia, os japoneses buscavam extrair o máximo possível dela, “para em seguida fabricar suas próprias máquinas” (SAKURAI, 2014, p. 136).

O Japão passou a produzir bens de consumo não só voltados ao mercado interno, como também para exportação. A rápida industrialização se reflete no exemplo do fio: em 1886, 62% do fio consumido no Japão era de origem estrangeira; em 1902, já havia produção para atender toda a demanda nacional; e em 1913, o Japão já exportava o suficiente para suprir um quarto das exportações mundiais de fios (LANDES, 1998, p.379).

Esse sucesso econômico não foi mágico e podia ser explicado: estava atrelado às mudanças culturais e sociais que ocorriam simultaneamente com a evolução econômica do país. Dentre as mudanças culturais, estava o princípio da “unificação” do povo sob um mesmo estandarte, e para isso seria utilizado sumariamente do senso de honra nipônico.

É preciso compreender que a “cultura da honra” japonesa não é mera manipulação estatal ou que os cidadãos, tais como os pilotos *kamikazes,* eram

iludidos com uma falsa doutrina. Todas essas características estão no cerne da cultura japonesa e devem ser compreendidas pela lógica de seus próprios mecanismos internos..

A cultura da honra não é algo criado exclusivamente no momento após a reforma Meiji. Durante a era samurai[4], havia o código do *Bushido*[5]*,* que começou a ser reaproveitado na confecção de uma cultura política da honra.

Esta cultura trazia consigo a ideia de que todo japonês pertencia a uma grande família que ia desde o nível nuclear dos parentes até o Imperador. Utilizando da narrativa mitológica de que todo o povo nipônico era descendente da deusa *Amaterasu* , incluindo o Imperador, aproximava o indivíduo do coletivo, elencando o "Eu e o Outro", atestando a superioridade japonesa frente ao resto do globo, devido à sua ascendência divina.

Dentro da cultura japonesa, não havia uma distinção entre a história e a mitologia, não há ruptura entre os *kami* e o imperador. O tempo é contínuo e, com ênfase nesse apelo mitológico-ufanista, institui-se o dia 11 de fevereiro[6] do ano de 660 a.C. como o "ano 1" da "Era Japonesa" – teria sido o dia em que o primeiro Imperador[7] teria ascendido ao trono.

O apelo pelo ufanismo é justificado – então – não somente pelo viés mitológico, como também por um social, segundo Célia Sakurai (2014):

> Toda mudança passou a ser justificada como sendo para o "bem de todos", mesmo que à custo de sacrifícios. O argumento da "necessidade de harmonia, emprestado do confucionismo, foi usado para dar corpo às tarefas necessárias. A imagem da "família ideal" ilustrou a ideia do indivíduo como parte de um todo que começa com a família nuclear, passando pela extensa, a comunidade, a província até chegar ao Imperador, deste à "grande família que é o universo" e finalmente a harmonia em si (SAKURAI, 2014, p. 150).

A partir dessas condições, o Estado japonês solidifica a cultura política da honra, reaproveitando o código do *Bushido* – como já mencionado anteriormente

---

[4] Na cultura japonesa, o samurai é um guerreiro, mas também um servo, alguém que tem um mestre a quem deve obediência, tanto que samurais sem mestres ou "desviados do caminho do guerreiro" são chamados de *Ronins*, literalmente "samurais sem senhores ou mestres".

[5] *Bushido* – literalmente "caminho do guerreiro/samurai" – eram ensinamentos morais e filosóficos baseados na honra e obediência.

[6] As comemorações do 11 de fevereiro foram abolidas durante a ocupação americana (1945-1952), porém retomadas em 1966 como o "Dia da construção do País".

[7] Na mitologia nipônica, a deusa Amaterasu é a Deusa Sol – "O *kami* solar *Amaterasu* fez descer no território japonês seu descendente Nínigino Mikoto, e consta que o descendente dele é o primeiro *tennõ* (Imperador) mitológico Jinmu Tennõ (que subiu ao trono em 660 a.C.)" (KATO, Shuichi, 2012, p.45)

–, e estabelecendo laços sólidos para a concepção do *Yamatoo-Damashii*[8], o "espírito japonês". O Imperador que teve seus poderes restaurados, na concepção cultural japonesa do xintoísmo, é considerado uma divindade, ou seja, dentro de suas vontades jaz a mais pura das verdades.

Pensando a partir desses elementos, é possível traçar o modo como a cultura da honra nipônica se tornou uma "cultura do corpo". Visava-se uma ideia panorâmica de que os corpos japoneses são uma extensão do Estado, formalizando o ideal dos "corpos acorrentados".

E é no antagonismo do "Crisântemo e a espada" – pontuado por Ruth Benedict (1997) – que os estadunidenses lidaram com os japoneses durante a Segunda Guerra Mundial. Ao mesmo tempo em que eles têm que enfrentar a fúria da espada nipônica, buscam compreender as diferenças culturais de um povo que parece ser simples e humilde.

Após o ataque em Pearl Harbor (1942), os Estados Unidos adentram na guerra com um massivo apoio popular. Há, inclusive, um salto exponencial no contingente das forças armadas, que em seu ápice chegaram ao efetivo de 12 milhões de homens.

O grande conflito dos japoneses ao fim da Segunda Guerra Mundial foi contra os estadunidenses no teatro do Pacífico. No interior desse impasse bélico, fica evidente como os valores culturais do Japão diferem de seu nêmesis.

A partir do geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan (1980), é possível analisar essa situação com base na "teoria de centro"[9]. Segundo o autor:

> A ilusão de superioridade e centralidade provavelmente é necessária para a manutenção da cultura. [...] As nações modernas também mantêm uma visão etnocêntrica do mundo, apesar de saberem muito bem que não são as únicas a fazer essa reivindicação (TUAN, 1980, p. 36).

Partindo disso, é possível estabelecer que as diferenças culturais entre os povos também são percebidas, tendo como ponto inicial o ambiente à sua volta. Em outras palavras, quanto mais distante um povo se encontra do centro cultural

---

[8] O termo se refere às características do povo japonês que os diferenciam das outras nações.

[9] Embora não seja explicitado esse nome – e nenhum outro –, para a descrição teórica do fenômeno mencionado, é plausível estabelecer essa nomenclatura sem ferir o significado da obra do geógrafo.

daquele que está a adjetivar, maiores são as probabilidades de ser visto como diferente, bizarro ou monstruoso.

Finalmente, o lema “respeito ao Imperador e expulsão dos estrangeiros” viria a fazer sentido em sua totalidade. Se antes o lema havia sido quase uma força de expressão para unir a sociedade em um “espírito comum” (KATO, 2012, p. 135), agora mudaria a partir da retaliação norte-americana no teatro do Pacífico.

1.2 No limite das fronteiras do Sol Nascente

Ao se questionar a primeira metade do século XX, a unicidade japonesa, frequentemente memorada, mencionada e trabalhada, passa um entendimento de que toda a nação marchava em uma mesma sincronia e ritmo, rumo ao futuro, como se o Imperador fosse um grande maestro coordenando sua orquestra – a nação –, com cada nota tocada milimetricamente em consonância com o todo.

O primeiro contato oficial do indivíduo com a cultura da honra era feito na escola, por meio do ensino. O governo japonês promovia a cultura da honra e o senso do dever como algo comum, ordinário a todo cidadão. Cabia aos alunos saberem seu dever patriótico desde cedo, com base no principal édito da educação, feito em 1890:

> Conheça vós, Nossos súditos:
> Nossos ancestrais imperiais fundaram Nosso Império com base em uma virtude duradoura profundamente implantada; Nossos súditos sempre unidos na lealdade e piedade tem de geração em geração ilustrado esta beleza. Esta é a glória do caráter fundamental de Nosso Império, sendo também a raiz de Nossa educação.
> Vós, Nossos súditos, sejam leais a seus pais, afetuosos com seus irmãos e irmãs; maridos e esposas sejam harmoniosos, como amigos verdadeiros; encham-se de modéstia e moderação, estenda a sua benevolência a todos; persiga o aprendizado e o culto as artes, para assim desenvolver suas faculdades intelectuais e os poderes morais perfeitos; além disso avance para o bem comum e promova interesses em comum; sempre respeite a constituição e observe as leis; em caso de emergência, ofereça-se corajosamente ao Estado, para assim resguardar a prosperidade de Nosso trono Imperial no céu e na terra.
> Assim, vós, não serão apenas Nossos bons e leais súditos, mas tomarás as melhores e ilustres tradições de vossos antepassados. O caminho, aqui apresentado, é de fato o ensinamento legado por Nossos ancestrais imperiais, para serem seguidos por todos seus descendentes e súditos, infalível por todas as eras e verdadeiro em todos os lugares. É o Nosso desejo de colocá-lo em Nossos corações com toda a reverência, em comum com vós, nossos Súditos, para que

> possamos alcançar a mesma virtude (Trigésimo dia do décimo mês do ano 23 Meiji)[10]

Esse édito reforçava o caráter institucional da sociedade, assim como os laços entre os japoneses, e apelava ao senso de dever pela ideia de uma linhagem única. Entretanto, essa compaixão e "perfeição moral" deveriam ser voltadas para o povo japonês, e não aos inimigos da nação, chamando atenção, inclusive, o fato de a primeira pessoa do plural nortear todo o texto – sempre iniciada por letras maiúsculas.

A educação era gratuita, e obrigatória[11], sendo um direito e dever do cidadão. Fazia-se, assim, o processo educacional como um dos pilares – assim como a doutrina militar – da nova sistematização cultural imposta após a reforma Meiji. Acreditavam que era imprescindível para a nação que o povo fosse letrado. Em 1940, possuíam 99% da população letrada[12], em contraste com os índices de 1873, com 40% entre os homens e 15% entre as mulheres (SAKURAI, 2014, p. 142).

A força coercitiva da nação, também, utilizava-se as vias legais, por meio da promulgação de leis. O Estado nipônico oficializava o elemento cultural e trilhava seus passos no conflito armado, visando o "aprimoramento do corpo japonês". Igarashi cita, por exemplo, a *Kokumin Tairyoku Hö* (Lei nacional do Vigor físico) e a *Kokumin Yüsei H*ö (Lei nacional da Eugenia).

A lei nacional do vigor físico foi promulgada em abril de 1940 pelo ministro da saúde e bem-estar do governo de *Fumimaro Konoe*[13] (MANZENREITER, 2014), mirando homens entre 15 a 25 anos e mulheres de 15 a 21 anos. Através da *taryoku shö kentei* (A medalha do teste físico de força), eram promovidos testes com corridas de velocidade em 100m e de resistência em distâncias de

---

[10] As traduções contidas na dissertação são do autor.

[11] É preciso, todavia, apontar que não houve consenso de imediato para esse modelo educacional compulsório, mas sim uma grande resistência por parte das famílias rurais e de pais que acreditavam que estavam perdendo a tutela para o Estado, o que, de fato, ocorria até certo grau. Não só foi investido no ensino base e fundamental, como existiu, também, uma grande preocupação com o ensino superior voltado para criar especialistas qualificados, algo que viria a ser muito útil em um eventual conflito, considerando que o curso mais popular entre homens foi o de engenharia.

[12] A educação inicialmente era exclusiva para homens, porém logo se estendeu para mulheres. Embora pareça como uma questão progressista, a justificativa acaba sendo, ainda, extremamente machista: era preciso que as mulheres fossem educadas o suficiente para criarem os "filhos da nação" de maneira satisfatória (SAKURAI, 2014, p. 142).

[13] Foi o primeiro ministro japonês de 1937-1941.

até 2 quilômetros, além de testes de arremesso de granadas, corrida com pesos e saltos à distância. Esses testes “premiavam” o indivíduo com uma medalha que variava de acordo com seu desempenho.

Com a Lei nacional do vigor físico, passaram a examinar os cidadãos homens abaixo de 26 anos e mulheres antes dos 20. Para isso, era feita uma medição do aparelho respiratório, peso, dentição, altura, força e uma breve varredura por doenças com o histórico médico. A partir de 1942, passaram a realizar testes de capacidade motora para fins bélicos.[14]

Já a lei nacional de eugenia instaurava oficialmente o que seria um cidadão exemplar para a nação, com base em uma política estatal que possibilitava o governo autorizar procedimentos em pessoas “inaptas” ao corpo nacional. O processo poderia ser estendido até parentes de 4º grau – quando necessário.

Esses corpos frágeis não só estavam sujeitos a intervenções por parte do Estado, como também, em último caso e se necessário, à exclusão social. O não saudável parecia objetivo: aquilo que não fosse “produtivo” aos olhos do Estado poderia se enquadrar nesses aspectos intervencionistas.[15] Embora essa ideia passasse como algo objetivo, seu caráter subjetivo era sublime, pois a ideia do que seria saudável foi criada intencionalmente visando à produção de corpos para o Estado.

Um dos casos mais comuns de intervenção se dava com leprosos, que recebiam um tratamento “especial” por conta do Estado, devendo se recolher aos hospitais em quarentena e aceitar sua exclusão como um ato de bondade por parte da família imperial e do Estado, uma vez que muitas vezes patrocinavam os gastos com o “tratamento”. Já os doentes mentais passavam por condições muitíssimo piores, e, à medida que a Guerra encaminhava e os cortes orçamentários atingiam a nação, as condições pioravam,

> No hospital Matsuzawa de Tóquio, 41% dos pacientes morreram em 1945, enquanto que a taxa de morte da filial foi cerca de 53%. De acordo com os registros de ala de saúde mental do Hospital da Universidade Imperial de Quioto, as mortes de pacientes constituíram

[14] É interessante pontuar que o esforço governamental através dessas leis se utilizava em grande parte pelo aparato da educação. Através das escolas já era feito um *feedback* para o governo de possíveis candidatos e “situações problema” para o corpo nacional japonês.

[15] Segundo Igarashi, o número de operações cirúrgicas ocorridas nesse período até 1945 teria sido de 518 (2011, p.128).

> 34% dos casos de “alta”. Muitos pacientes perdiam peso de forma gradual, às vezes chegando a um quilo por semana, tinham diarreia crônica, e, finalmente, morriam[...]a diarreia parecia ser o único e último meio pelo qual os pacientes comunicavam seu sofrimento nas péssimas condições do hospital (IGARASHI, 2011, p.130).

Esse abandono se perpetuou de forma orgânica. Não havia uma rede de denúncias generalizadas, como ocorreu em outros sistemas repressivos, a exemplo da Alemanha nazista.[16] O convencimento era forte e havia uma gama massiva de cidadãos que realmente acreditava na propaganda estatal de que eram uma raça superior, acima do resto do mundo. De certa forma, o indivíduo que se convence dessa ideia se vê como alguém bom, pois é reconfortante saber que pertence a uma “casta privilegiada”.

Entretanto, ao analisarmos a cultura da honra a partir da perspectiva dos próprios japoneses, notamos que não havia a unicidade pregada nos *fronts* ou pela propaganda. Em um dos relatos de seu livro, Igarashi nos presenteia com a narrativa do fotografo Kikujiro Fukushima[17], que havia sido totalmente cooptado pelo discurso oficial e acreditava *ipsis litteris* na causa, desejava – ansiava – servir sua nação da melhor forma possível, chegando a se alistar nas forças militares, mesmo sob recomendação médica contrária devido a uma doença no fígado.

A crença de Fukushima, embora possa parecer ingênua, segundo as palavras de Igarashi, havia sido fortemente trabalhada tanto no seu subjetivo quanto no social, através da dominação ideológica. Assim, sua saúde e necessidades vinham em segundo plano, e tudo o que importava era poder ser útil à nação. Ele acreditava veementemente que seu corpo era uma extensão da nação e, por isso, deveria ser útil para seu país.

Na ideologia do “Eu e o outro”, a cultura da honra era perpetuada, dividindo o mundo em dois antagonistas: o povo japonês e os inimigos da nação. O terror e a violência eram “reservados” especificamente para os “outros”.

---

[16] Um bom exemplo sobre os aparatos e as motivações da denúncia em regimes totalitários pode ser encontrado em Fitzpatrick e Gellately (1996). Entre as motivações descritas, temos aquelas voltadas para si, egoístas, que visavam ganhar algo em troca, tal como remover um inimigo comercial. Outro tipo de denúncia era a “leal”, que acreditava fielmente na doutrina do Estado, e, por fim, aquelas feitas por medo da repressão e punição por não fazer “o necessário”.

[17] O fotógrafo em questão tem um grande legado de registro do lado mais humano e trágico do pós-guerra. Viveu até os 94 anos, até falecer em 2015. Atribui-se a ele mais de 250 mil fotos. Possui um documentário autobiográfico intitulado *Nippon no Uso* (2012), que explana sobre a vida do fotógrafo, assim como o pós-guerra nipônico.

Porém, aqueles que não se enquadravam nos padrões esperados tinham corpos “antipatrióticos”, eram traidores e considerados o pior tipo de inimigo que o Estado poderia enfrentar.

O fotógrafo descreve o modo como homens que não eram capazes de recitar a “Declamação Imperial para Soldados e Marinheiros” eram brutalmente espancados até virarem um “mingau indistinguível de sangue” (IGARASHI, 2011, p. 131).

O sofrimento de Fukushima fica visível em seu relato,

> Meu estômago, enfraquecido até o limite, rejeitava as comidas dos militares que continham feijões de soja [...] o que eu comia permanecia na forma original – e sujava minhas calças quando estava em sessões de treinamento [...] Contudo, os poucos soldados que foram devagar nas suas ações e memorizações continuaram sendo punidos(como tinha acontecido desde o começo do recrutamento). Três deles escaparam uma noite: um deles foi encontrado como um cadáver mutilado atropelado por um trem, enquanto outros dois foram içados do poço do complexo militar, inchados como bolas de borracha. Os oficiais e líderes do pelotão que correram até a cena, ficaram chutando os corpos até que as barrigas estouraram e os órgãos internos saíram, enquanto ficavam gritando: “Seus traidores” (KIKUJIRO apud IGARASHI, 2011, p.132).

Logo, ao considera-se que o Imperador nipônico seria o “cérebro” da nação e que seu corpo seria formado a partir do poder militar - como a “Declamação Imperial para marinheiros e soldados” afirma – todo soldado tem que jurar lealdade ao Imperador, e o exército é visto como um braço leal do governante. Assim, um membro do corpo que não faz o que é necessário é considerado inútil e deve ser removido, semelhante a um apêndice que deve ser retirado para “não infeccionar o corpo”. Falhar com seus deveres patrióticos era inadmissível, e até aqueles incapazes por qualquer motivo sabiam disso.

Os mesmos grilhões morais na carne que os soldados japoneses carregavam além da fronteira nos *fronts* de batalha, os civis da nação vivenciavam com intensidade tão grande quanto e, quando as amarras morais da carne não eram o suficiente, sentia-se o peso do ferro punitivo.

1.3 A ideologia do aço e da carne: o conflito de ideais no teatro do pacífico

Através dos olhos estadunidenses na guerra, em especial os relatos de Ruth Benedict (1997), surgem indícios importantes sobre como a cultura japonesa era vista no imaginário ocidental. Esses relatos são uma peça-chave e fundamental para entender o desenrolar do eventual pós-guerra, em que os Estados Unidos já imaginavam a necessidade de forjar um acordo com o – que sobrasse do – Estado japonês.

O livro em que Benedict publica tais relatos se chama *O crisântemo e a espada*, um título preciso ao elencar não só o pacifismo do povo nipônico, mas também explicitar sua fúria, a espada. E nesse período de guerra é com a espada japonesa que o governo estadunidense tem que lidar. Pelo conflito, há o encontro dos "valores ocidentais" com a cultura da honra japonesa.

Há valores que, para os estadunidenses, seriam positivos, porém, aos olhos da cultura da honra, seriam abomináveis. Um bom exemplo é o seguinte relato passado por rádio aos japoneses, em 1944:

> A razão oficial da condecoração não foi por ter o comandante John S. McCain sido capaz de pôr os japoneses em fuga, embora não compreendamos por que, já que a comunicação de Nimitz assim revelou... Pois bem, a razão da condecoração do almirante McCain foi por ele ter conseguido salvar dois navios de guerra americanos. [...]o que desejamos que notem é que o salvamento de dois navios avariados é motivo para condecoração nos Estados Unidos (BENEDICT, 1997, p.37).

Uma decisão estratégica que leva um comandante a recuar parte de suas tropas em ação para a segurança de sua base é digna de louvor aos olhos ocidentais, enquanto para os japoneses é um ato de estranheza. Pelo estandarte da honra, esse ato se torna dois em um: primeiro uma grande covardia, já que o comandante não esteve à disposição de morrer pelo que acreditava ou lutava; em segundo, uma traição à pátria por ser um "covarde".

Um entrelace cultural surge, pois os estadunidenses, muito distantes de seu "centro cultural", começam a progredir no desconhecido e "bizarro" território

inimigo. Tuan (1980) e Shuichi Kato (2012)[18] afirmam que a "visão urbana americana provém de fontes do Velho Mundo, especialmente da Bíblia" (TUAN, 1980, p. 224).

Temos duas nações que tiveram em seus períodos embrionários, bem como durante seu processo de amadurecimento, influências diversas. Por um lado, os americanos, com sua cultura cristã, se postulam como os arautos da democracia ocidental que visa melhorar o mundo pondo fim ao conflito, portando-se como os heróis da narrativa; do outro lado, os japoneses se viam como os justos "que precisavam pôr fim à anarquia do mundo"[19] (BENEDICT, 1997).

O conjunto de fatores criados com a cultura da honra e a disparidade cultural no contato com o ocidente os levavam a crer: eram um povo superior e mereciam seu lugar no mundo.

A cultura da honra permeada através da carne dos soldados japoneses está presente no esforço de resistência final até o fim. A propaganda do Estado não cessava;, chegavam a admitir, enquanto os bombardeios destruíam as cidades do Japão, que "o inimigo estava exatamente onde eles queriam". Outro relato enaltecendo o espírito japonês e o corpo a serviço do Estado fica claro através de um outro testemunho de rádio, descrito por Benedict:

> Terminados os combates aéreos, os aviões japoneses regressaram a sua base em pequenas formações de três ou quatro. Num dos primeiros aparelhos, achava-se um capitão. Apeando-se, examinou o céu por meio de binoculo. Enquanto seus homens retornavam, ele contava. Parecia bastante pálido, porém, muito firme. Após o regresso do último avião, dirigiu-se ao Quartel General, onde fez um relatório encaminhando-o a seguir ao oficial Comandante. Logo em seguida, porém, tombou de súbito ao solo. Os oficiais no local acorreram-lhe em auxílio, mas ele já se achava morto. Examinando-lhe o corpo, descobriu-se que já estava frio, com um ferimento a bala, de consequência fatais. É impossível encontrar-se frio o corpo de uma pessoa recentemente morta. Entretanto, o corpo do capitão já estava frio como gelo. Há muito que ele estava morto, fora o seu espírito que fizera o relatório. Um fato tão miraculoso deve-se sem dúvida ao rigoroso senso de responsabilidade do capitão morto... (BENEDICT, 1997, p. 29).

---

[18] Shuichi Kato foi um autor e crítico japonês, com trabalhos notórios na literatura e na cultura. Foi, também, um grande opositor da guerra, formando em 2004 um grupo com filósofos e literatos nipônicos em defesa do artigo 9(renúncia da guerra) da constituição de 1947.

[19] Essa retórica imperialista pode ser vista como semelhante à retórica imperialista europeia do século XIX. Da mesma forma que os europeus, os japoneses buscavam legitimar sua supremacia frente ao resto do mundo. Enquanto os europeus se julgavam-se como arautos da democracia e da ciência, os japoneses promulgavam ser os únicos capazes de acabar com o estado de caos que o mundo se encontrava.

Pode parecer obvio que se trata de uma história manipulada para a propaganda; porém, para os japoneses, em especial aqueles que já haviam passado pelos rigorosos treinamentos e estavam lutando por sua nação, a história continuava a ser fantástica, mas não fantasiosa. Passavam como uma prova de fogo as mais duras verdades que ouviam constantemente de seus superiores e empiricamente elucidavam que o treinamento fatídico que suportaram dava resultados.

O corpo japonês era forjado para resistir a qualquer tentação de uma desilusão em uma possível derrota. Era inconcebível que a nação perdesse, pois eram moldados para "sobrepor seu treinamento ao número do inimigo, sua carne a seu aço" (BENEDICT, 1997, p. 28).

Embora a ideologia fosse banhada em aço, os corpos e as estruturas japonesas não eram. Progressivamente, o exército americano, sob a liderança do general Douglas MacArthur, avança sobre as Filipinas, tomando ilha por ilha, somado a bombardeios nas cidades japonesas[20].

A resiliência nipônica era grande, mesmo com as derrotas o vigoroso *Yamato-Damashii* não parecia ceder. Contudo, os dias 6 e 9 de agosto de 1945 marcam os últimos suspiros da cultura da honra tal como era concebida, com as explosões atômicas de Hiroshima e Nagasaki. O Japão se vê obrigado a discutir sua rendição "incondicional" diante do avanço soviético e do caos atômico.

A frente da mudança cultural que o Japão viria a passar e o responsável pela manutenção da ordem em solo japonês estava o General Douglas MacArthur, um aspirante a político e militar da mais alta patente no exército estadunidense.[21]

---

[20] Os bombardeamentos foram tão cruéis, que resultaram na morte de mais de cem mil civis japoneses em dois dias de bombardeios em Tóquio. Por comparação, a tomada da ilha de Okinawa resultou na morte de 130 mil solados nipônicos, 100 mil civis e 15 mil estadunidenses, ao longo de três meses de batalhas. O Chefe da força área Norte-Americana, Curtis Lemay, chegou a afirmar que, caso tivessem perdido a guerra, seriam julgados por crimes de guerra (PURDY, 2018)

[21] O General MacArthur foi promovido ao posto de General cinco estrelas ainda em 1944 e a comandante de todas as forças terrestres dos Estados Unidos no Pacífico, em 1945, sendo, assim, o responsável pela conquista final no teatro do Pacífico (PURDY, 2018, p. 94).

1.4 Sob a asa do Tio Sam: a domesticação do Yamato-Damashii

Grande parte dos acontecimentos após a rendição e a ocupação tem em seu epicentro uma figura norte-americana com claras intenções de grandeza: o General Douglas MacArthur. Todos os acontecimentos na reestruturação do Japão entre 1945-1952 têm como base a palavra final do militar.

Os estadunidenses tinham uma clara intenção no território japonês, por se tratar de um ponto estratégico em relação à poderosa URSS, sendo imprescindível que eles fossem os responsáveis pela derrota japonesa, a fim de reclamar para si a administração integral do território. Assim, sob a égide da "reconstrução", se inicia a etapa final do conflito: reanimar a sociedade japonesa estilhaçada em ruínas e fazer dos Estados Unidos o arauto do novo Japão.

Quanto à justificativa da bomba atômica, o "número mágico de um milhão" aparecia com frequência nos discursos da época. Foi necessário utilizar essa nova e poderosa tecnologia com intuito de se evitar o caos e poupar pelo menos "um milhão de soldados" que ainda seriam necessários para invadir e tomar o Japão. Nesse mesmo discurso, tem-se que a bomba atômica não só impediu que vidas fossem perdidas por parte dos estadunidenses, como também fez com que o Japão não sofresse um desgaste ainda maior com uma possível invasão direta à sua ilha. Muitos japoneses pereceram com a explosão e suas consequências, porém o número teria sido inevitavelmente maior caso os planos para a invasão se concretizassem.

Essa narrativa só foi possível devido à ideologia da "cultura da honra". Foi preciso vender a ideia de que o Japão não se renderia. Provavelmente, uma arma com tamanho poder de destruição não seria capaz de ganhar respaldo popular de outra forma.

Dessa forma, não é possível dissociar essa narrativa oficial feita no pós-guerra da "cultura da honra" do Japão Imperial. Isso não significa dizer que, caso a situação fosse outra, o Japão não receberia os bombardeios atômicos, mas que a narrativa, tal como se estabeleceu, é uma consequência direta da visão que se tinha do Japão no Ocidente e a visão que o próprio Estado nipônico perpetuava sobre si.

Do ponto de vista da narrativa oficial, vemos como a bomba atômica foi descrita e imortalizada na História como "um ato de bondade". Embora

visivelmente dúbia, pouco foi criticada oficialmente, sendo considerada – principalmente por parte dos veteranos estadunidenses – um tabu inquestionável[22].

Em 1985, Gar Alperovitz[23] escreveu no *Washington Post* um artigo intitulado *Did America had do Drop the Bomb? Not to end the war, but Truman wanted to intimidate the Russians*, que pontua diversas questões que cercam o fim da Segunda Guerra, com o uso dos artefatos atômicos. Entre os pontos apresentados pelo historiador, está o fato de que o Almirante Ernest J. King[24] haveria comentado que seria possível terminar o conflito apenas com um embargo à ilha, forçando, assim, uma rendição. No artigo, se menciona que um dos chefes de gabinete do presidente Truman teria escrito em seu diário que "os ataques bárbaros de Nagasaki e Hiroshima não ajudaram em nada na guerra contra o Japão".

Bagguley (1969) traz outros relatos da alta casta militar dos EUA sobre o episódio. Dentre eles, o General Marshall – representante do Exército – teria dito que a invasão da Manchúria pelo exército russo era o desespero final que necessitavam para capitulação japonesa. Havia uma crença generalizada entre os conselheiros e especialistas estadunidenses de que o Japão poderia ser encaminhado à derrocada sem o uso de uma arma tão destruidora. .

O autor demonstra que o fim da ameaça do "inimigo comum nazista" inverteu a lógica dos acordos estabelecidos nos tempos da Segunda Guerra Mundial. A ideia ganhou força quando "peritos militares haviam concluído que a intervenção soviética na Manchúria não era mais necessária" (BAGGULEY, 1969, p.140), tornando o desfecho da guerra palco da já futura guerra político-ideológica da Guerra Fria.

---

[22] Michael Bess (2008) descreve uma tentativa do museu Smithsonian em fazer uma exibição do *Enola Gay*, o avião B-29 responsável por lançar a bomba em Hiroshima, após 40 anos do fato, em 1995. A exibição sofreu um grande rechaço da mídia conservadora e de veteranos de guerra que bradavam como a ideia era "antiamericana" e desrespeitosa com aqueles que se sacrificaram no *front* de batalha.

[23] Alperovitz é um historiador e economista político estadunidense, um dos primeiros da corrente revisionista da Guerra Fria que busca compreender melhor os objetivos por trás dos bombardeios atômicos de Hiroshima e Nagasaki. Escreveu o livro *Diplomacia atômica*, que apresenta evidências de que o Estado estadunidense sabia que não era necessário o uso da bomba atômica para finalizar a guerra.

[24] Ernest Joseph King (1878-1956) foi um dos comandantes chefes da frota norte-americana e chefe de operações navais (CNO) durante a 2ª GM, possuindo um grande número de condecorações militares, entre elas a *Navy Cross* e a *Navy distinguished service medal*.

Dessa forma, transformou-se uma ferramenta de destruição em massa – a bomba atômica – em um instrumento de diplomacia, criando um terreno favorável para evitar todas as negociações de partilha no fim de guerra, as quais Truman já evitava, em prol de os Estados Unidos ditarem as próprias cláusulas, como apontou James Byrnes[25] (BAGGULEY, 1969). Logo, atrasando as negociações dos Aliados que visavam a resolução dos problemas na Europa, Truman ganhou tempo suficiente para que a bomba atômica fosse finalizada e testada.

O bombardeio atômico foi utilizado em uma estratégia ousada: evitar que a União Soviética participasse da invasão da Manchúria, forçando os japoneses a negociarem unilateralmente com os Estados Unidos[26]. Obviamente, o discurso oficial camuflou essas problemáticas e partiu para a ideia do "desperdício mínimo de vidas estadunidenses", culpabilizando o Japão, que teria "forçado" o uso de tal arma contra si. Em 9 de agosto de 1945[27], o presidente Truman fez um pronunciamento no rádio que reforçava essa narrativa:

> Ao descobrirmos a bomba, nós a usamos. Nós a usamos contra aqueles que nos atacaram em Pearl Harbor sem aviso, contra aqueles que privaram de alimentos, espancaram e executaram soldados americanos, contra aqueles que abandonaram todas as pretensões de obedecer aos tratados internacionais de guerra. Nós a usamos para encurtar a agonia da guerra; de modo que salvamos a vida de milhares e milhares de jovens estadunidenses. Nós continuaremos a usá-la até que o poder japonês de criar guerras seja destruído completamente. Apenas uma rendição nipônica irá nos parar....[28]

O discurso do então presidente reforçava a narrativa da necessidade da bomba. Mais do que isso, servia para selar no imaginário popular que a bomba atômica foi a única saída possível para o sangrento conflito.

---

[25] Byrnes foi desde membro da câmera dos representantes, senador, até juiz da suprema corte, tendo servido como secretário de Estado entre os anos de 1945-1947. É considerado um dos poucos políticos a ter cargos em todas as esferas do governo federal estadunidense.

[26] John Bagguley também comenta as dificuldades em chegarem em acordos que satisfizessem os três líderes dos Aliados (Inglaterra, EUA e URSS) no fim do teatro da Europa. Problema que não existiria nos acordos japoneses – exclusivamente supervisionados pelos Estados Unidos.

[27] 9 de Agosto de 1995. Transcrição disponível em: https://www.nationalarchives.gov.uk/education/heroesvillains/transcript/g5cs2s1t.htm. Acesso em: 27/11/2019

[28] Hasegawa (2005) argumenta que a reação imediata de Truman teria sido felicidade, sem indicar nenhum remorso ou culpa pelo ato, contrariando suas falas posteriores que afirmavam "ter sido uma decisão difícil".

Não podemos negar que muitos soldados americanos que estavam no teatro do Pacífico foram poupados de uma possível morte graças a esse encurtamento da guerra. Mas, isso não significa afirmar que o impasse gerado pela decisão por trás da destruição de Nagasaki e Hiroshima seria rapidamente resolvido.

A matemática utilitarista parece fazer sentido: poupou-se um milhão de vidas norte-americanas em troca de aproximadamente 200.000[29] vidas do inimigo. Porém, mesmo com toda a narrativa pré-estabelecida, há dois paradoxos envolvidos – convenientemente ignorados. Primeiramente, o questionamento se uma única bomba já não teria sido o suficiente para abalar a sociedade japonesa para uma rendição.

Em segundo, vale recordar o documentário produzido pelos japoneses no período anterior à ocupação, e só lançado oficialmente pelo tenente Daniel McGovern, sob o nome *Os efeitos da bomba atômica em Hiroshima e Nagasaki* (1945), e confiscado pelo governo estadunidense, pelo menos 80% do sistema de comunicação de Hiroshima não estava funcional. Com apenas três dias de distância entre os bombardeios atômicos, não é sensato pensar, dada a gravidade da situação em Hiroshima, que o Japão teve tempo hábil o suficiente para planejar e emitir uma resposta à altura.

Hasegawa (2005, p. 184) narra como a notícia teria chego à cúpula política do Japão, sendo descrita como “nova arma de destruição sem precedentes”. A bomba promoveu distúrbios na política japonesa, que rapidamente começou a se organizar para tomar iniciativa sobre os próximos passos a serem tomados, entretanto o tempo entre o intervalo das bombas atômicas não foi suficiente para que o *kokutai*[30] pudesse emitir uma resposta.

---

[29] Número estimado de mortos pelas explosões das bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki, algo entre 90 a 120 mil em Hiroshima e 60 a 80 mil em Nagasaki. Embora a potência nuclear da segunda bomba, em Nagasaki, tenha sido maior, a predisposição geográfica da cidade em uma forma de vale montanhoso serviu para “amenizar” a catástrofe. Esses números iniciais não consideram os efeitos a longo prazo das explosões e são tidos como números “tímidos”. ***Hiroshima and Nagasaki death toll***, 2019. Disponível em: http://www.aasc.ucla.edu/cab/200708230009.html. Acesso em: 27/11/2019

[30] *Kokutai* é a palavra japonesa que se traduz em “Corpo Nacional” ou “Estrutura”, na língua japonesa se refere à estrutura do governo. No período Meiji – mais especificamente – se referia à ordem imperial.

É difícil justificar a escolha dos alvos, sendo que Nagasaki era uma cidade montanhosa e rural, com praticamente zero impacto no poderio militar japonês[31]. A mágica da ética utilitarista entra em cena, justamente sob esses paradoxos, de modo que há decisões “mais morais” que outras, e o foco é na “felicidade geral”, que no caso se refere aos estadunidenses. A justificativa do uso não se pauta no fato de que a ação seria moralmente correta, mas que foi a melhor decisão a ser tomada, visando o bem-estar do maior número possível de vidas. Entretanto, como visto há pouco, oficiais do alto escalão norte-americano acreditavam que uma invasão direta da ilha não seria necessária, cabendo ao embargo pôr fim no conflito sem ceifar soldados, demonstrando como esse argumento poderia ser invalidado e facilmente abatido, pois a justificativa não passava de um chamariz para outro fim.

Yoshikuni Igarashi (2011) também aponta a urgência em finalizar a guerra como uma das causas motrizes para o uso das bombas atômicas, embora sua argumentação seja um pouco distante da promovida pela narrativa oficial. A necessidade veio justamente para evitar que o exército soviético participasse ativamente de uma possível invasão[32], buscando assim o monopólio do território para os estadunidenses no pós-guerra, indo ao encontro com a interpretação de Baguley e Hasegawa.

Segundo Igarashi, essa seria a narrativa de coerção, que tem entre seus elementos-chaves uma aproximação dos Estados Unidos com o desfalecido Império japonês, por meio do Imperador nipônico.

Como atestado nos escritos da antropóloga Ruth Benedict e na elaboração anterior já apresentada neste trabalho, o Imperador era uma peça central no senso de unicidade da sociedade japonesa, e para os americanos restou a tarefa de utilizar isso em prol de uma nova aliança forjada no começo da Guerra Fria.

Os japoneses – ou “macacos”, como a propaganda norte americana gostava de retratá-los (PURDY, 2018) – agora iniciam um novo momento sobre

---

[31] Os números mencionados se aproximam dos bombardeios de Tóquio, porém a grande diferença é a crueldade que a bomba atômica possui em relação a um bombardeio comum. No segundo caso, há um tempo de reação, alarmes são soados e a população dispõe de um pequeno tempo hábil para buscar cobertura e se proteger, o que não teria sido o caso com a bomba atômica.

[32] Esse tópico, em específico, será retomado no segundo capítulo durante a discussão teórica da memória.

a tutela das asas da grande águia norte-americana, o general Douglas MacArthur, nomeado SCAP[33].

Esse processo da narrativa de coerção foi executado primorosamente por MacArthur[34]. A figura do Imperador foi utilizada como um intermédio para reafirmar valores ianques na terra do Sol Nascente, separando o Japão em dois momentos: um anterior a guerra, banhado pelos valores tradicionais da cultura da honra; e outro no pós-guerra, ainda sem forma definida, que estava a ser moldado segundo os valores "democráticos e capitalistas" estadunidenses.

Entretanto, durante a construção dessa narrativa, MacArthur cria vetores deliberadamente forjados sob a intencionalidade *a posteriori*, mas que fazem parte do conflito de memórias que o Japão eventualmente passaria. As descrições de suas reuniões com Hirohito são um bom exemplo:

> Ele estava nervoso e o stress dos meses passados ficou plenamente visível. Eu dispensei todo mundo menos o intérprete dele, e nós nos sentamos diante da lareira de uma das extremidades do imenso salão de recepção. Eu lhe ofereci um cigarro americano que ele aceitou com gratidão. Eu notei como as mãos dele tremiam enquanto acendia o cigarro para ele. Eu tentei tornar aquilo, o quanto pude, o mais fácil possível para ele, mas eu sabia o quão profunda e aterradora poderia ser a agonia da humilhação dele. (MACARTHUR, 1964 apud IGARASHI,2011, p. 82) [35]

Ao incrementar alguns pequenos detalhes em suas memórias, MacArthur acaba demonstrando como teve um papel-chave na construção de uma narrativa mítica que envolvesse a reconstrução da sociedade japonesa. Todavia, Igarashi aponta que Hirohito possuía uma extrema aversão ao fumo; sendo assim, o encontro descrito acima seria muito improvável.

Em outro momento, MacArthur aponta a difícil decisão de lidar com uma lista de "criminosos de guerra" encabeçada por Hirohito:

> Eu me sentia receoso de que ele poderia advogar por causa própria contra o indiciamento de criminoso de guerra. Tinha ocorrido um considerável alarido de alguns Aliados, especialmente os russos e

---

[33] A sigla significa *Supreme Commander of the Allied Powers* ou "Comandante supremo das forças aliadas", um cargo que resume a onipotência que MacArthur possui no período da ocupação.

[34] Ironicamente, como aponta Bagguley (1969) e Purde (2018), MacArthur só foi avisado do bombardeio atômico cinco dias antes da execução do plano, não tendo sua opinião sobre o assunto consultada.

[35] As citações feitas do General MacArthur têm sua origem em sua autobiografia escrita após os acontecimentos descritos. É importante traçar que, como afirma Purdy (2018), o general tem grandes tendências midiáticas e visa sempre controlar a narrativa a seu favor, transformando-se em um tipo de herói.

> britânicos, para incluí-lo nesta categoria. De fato, a lista inicial dos que foram propostos por eles, estava encabeçada pelo nome do Imperador. Percebendo as consequências trágicas que se seguiriam a tal ação injusta, Eu resisti, vigorosamente a tais esforços. Quando parecia que Washington iria aderir ao ponto de vista britânico, eu alertei que eu iria precisar de pelo menos, um milhão de reforços para tal medida pudesse ser cumprida. (MACARTHUR, 1964 apud IGARASHI, 2011, p. 84)

Isso também é contra-argumentado por Igarashi, uma vez que Hirohito não teria encabeçado nenhuma lista de criminosos de guerra[36]. Dessa forma, os eventos descritos por MacArthur, em suas memórias, parecem ir ao encontro à tentativa de uma reconstrução mítica que não necessariamente está presa aos fatos.

Então, dada a presunção da inocência do Imperador, todo o fardo pela guerra cai sobre os militares, e as cortes de Tóquio[37] trabalham na punição desse setor. A mudança trabalha, ainda, em um traço de humanidade na figura do Imperador, distanciando-o da aura sagrada em que sua imagem estava banhada, buscando aproximá-lo das pessoas comuns. O Japão havia sido destruído e nas ruínas restaram apenas os japoneses sobreviventes e seus corpos. Assim sendo, o Imperador passa a viajar pelas ruínas de sua nação como uma forma de unificar a sociedade novamente.

Para Igarashi (2011), o simples fato de o Imperador estar de pé em meio às ruinas de uma cidade era simbólico o suficiente para inspirar a população. Logo, da mesma forma que antes, a figura do Imperador foi utilizada para criar um senso de unicidade no povo japonês, agora novamente sob outros termos.

Essa mudança é drástica dentro da sociedade nipônica. O Imperador tinha uma vida de reclusão social extrema e não entrava em contato direto de forma alguma com os cidadãos, sendo que a primeira grande mudança foi o anúncio da rendição por rádio. Pela primeira vez, os japoneses escutavam em suas casas a voz do Imperador, algo que antes era reservado somente para ocasiões especiais. No capítulo 2 deste trabalho, será mencionado o

---

[36] Michael Bess (2008) afirma que Hirohito não teria sido indiciado por crimes de guerra, justamente por uma pressão de MacArthur. Bess parece ir de encontro à narrativa de coerção, porém pelo lado estadunidense, miticamente narrado por MacArthur.

[37] Segundo os dados disponibilizados por Michael Bess (2008, p.269), por volta de 1951, 5700 japoneses já haviam sido julgados, 2000 considerados culpados com longas sentenças e aproximadamente 1000 foram executados.

documentário *A tragédia japonesa*, que também comenta essa transição pela qual o imperador Hirohito passa.

Partindo dessa personificação, o Imperador se torna um agente ativo na rendição[38], em que, graças a ele, a guerra e o sofrimento japonês acabaram. A ideia parece um pouco paradoxal ao considerarmos que a rendição foi dita como "incondicional". Logo, não teria outra opção senão seu aceite. Todavia, essa narrativa fixou-se com uma ideia de que havia a possibilidade de a rendição não ser aceita e a guerra continuar. Assim sendo, era imprescindível que o Imperador demonstrasse um interesse no bem comum de seu país e, por "piedade" ao seu povo, aceitasse os termos.

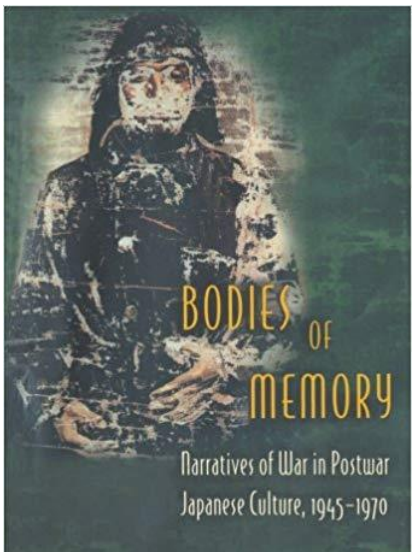

Imagem 1.1 - Capa do livro Corpos da Memória de Yoshikuno Igarashi

Em contra partida ocorreu a aproximação política entre os Estados Unidos e o Japão. Com a rendição e o início da Guerra Fria japonesa, marcada pela ocupação estadunidense, há uma ruptura social por conta do conflito de memórias. De um lado, permanecem os resquícios da cultura da guerra e da honra, e do outro, a nova narrativa marcada pelo Japão destruído pós-bomba-atômica.

A capa do livro *Corpos da Memória* (2011) de Yoshikuni Igarashi, é bom um paralelo com o Japão pós-guerra. A imagem retrata um quadro de um piloto japonês, feito pelo artista Yatatõ Õgai. O desgaste representado na tela é o mesmo que pode ser atribuído à sociedade japonesa após os efeitos da Segunda Guerra Mundial. Considera-se que a imagem representa não só o Japão após a guerra, como também a cultura da honra esfacelada após a rendição em 1945.

O filósofo Koyata Washia (IGARASHI, 2011) evidenciou o episódio da rendição através da análise de quatro pontos do documento que a formalizou: 1º O Imperador era apresentado como o agente que encerrou a guerra, não sendo

[38] A ideia parece um pouco paradoxal ao considerarmos que a rendição foi dita como "incondicional". Logo, não teria outra opção senão seu aceite. Todavia, essa narrativa fixou-se com uma ideia de que havia a possibilidade de a rendição não ser aceita e a guerra continuar. Assim sendo, era imprescindível que o Imperador demonstrasse um interesse no bem comum de seu país e, por "piedade" ao seu povo, aceitasse os termos.

uma derrota, porque foi um ato consciente do mesmo; 2º: Os responsáveis pela guerra foram os militares; 3º: O uso de armas brutais e morte de inocentes, se a guerra não fosse finalizada, poderia acarretar na extinção da humanidade; 4º O imperador permanecia como guia para a civilização japonesa.

Do lado estadunidense, MacArthur se postula como o agente ativo de todo o movimento, em um jogo de xadrez estritamente calculado até os mínimos detalhes para tentar demonstrar a superioridade norte-americana, a exemplo da assinatura da nova Constituição[39] feita para o Japão:

> O general Whitney[40] se sentou de costas para o Sol, proporcionando a melhor luz para os semblantes dos japoneses presentes que se sentaram em frente a ele... general Whitney sufocou, de uma vez, qualquer discussão sobre o esboço de Matsumoto dizendo vagarosamente e ponderando cada palavra(...) (TAKAYANAGI, 1972 apud IGARASHI, 2011, p. 95.)

O general Whitney, sentado intencionalmente de costas para o Sol, gera uma semiótica extremamente interessante. De um lado, o ofuscamento causado pela decisão, fazendo com que todos que se dirigissem a ele tivessem a visão ofuscada. Por outro lado, há o simbolismo implícito, já que o Japão fora conhecido como o “Império do Sol nascente”.

O principal intuito foi tornar a superioridade, entre os estadunidenses e seus novos aliados, visível. Não havia margem para outra interpretação que não a subordinação nipônica ao capital político e econômico estadunidense, algo que foi imortalizado pela foto de Gaitano Faillace – fotógrafo pessoal de Macarthur – que retrata um dos encontros de MacArthur e Hirohito, demonstrando a superioridade do general perante o cansaço e baixa estatura do, agora, imperador sem letras capitais.

---

[39] A constituição citada entrou em vigor em 1947 e tem em seu seio o abandono da guerra e do poderio militar pelo Japão. Apesar de ter sido contraditória e vista com receio no momento de sua criação, atualmente há uma grande defesa popular do artigo 9 (o abandono da guerra como política), como afirma Akihiko Kijima (2009). Ao comparar com a constituição norte-americana ou brasileira, notamos que é uma constituição resistente, uma vez que ainda não foi feita nenhuma emenda que altere seu núcleo central.

[40] Whitney era um dos chefes da seção governamental do quartel general americano.

MacArthur ainda tomou para si o crédito da nova constituição[41], moldando uma narrativa intencional em que ele se torna o agente ativo que teria tomado todas as decisões, inclusive em rascunhar a nova constituição[42].

Imagem 1.2 - GAETANO,Faillace. Imperador Hirohito e General MacArthur, em seu primeiro encontro na embaixada americana.1945. Filme preto e branco. 20x30cm. Memorial MacArthur.

1.5 A libertação moral da carne e a vida no pós-guerra

Na esfera civil, o fim da guerra representou uma paz moral que há muito não se vivia; era o fim das amarras que a cultura da honra outrora produziu. Inicialmente, o Japão passou por um pequeno surto de euforia, cidades que racionavam energia elétrica promoviam um show de luzes, casas de banho que abriam em dias alternados passaram a não ter pausa.

Igarashi (2011) relata a situação de uma editora de revista, Fumiko Totsuka, que, segundo o autor, teria participado de uma “festa selvagem” com

[41] O anexo 1 serve como uma tabela ilustrativa das principais diferenças entre a constituição Meiji e a constituição de 1947.

[42] Kijima (2009, p.170) afirma que, ao contrário da narrativa de MacArthur, houve diversos especialistas envolvidos na confecção da nova constituição, algo que vai ao encontro de Sean Purdy (2018), que confirma em seu livro *O General Estadista*, explanando como MacArthur frequentemente tomava o crédito de suas equipes para si.

colegas de trabalho em um restaurante em Nagano. A festa estava regada a muita bebida e *jazz,* portando itens de luxo que haviam sido proibidos no período de guerra, como vestidos e batons vermelhos[43].

Grande parte da narrativa foi amplamente aceita e repetida ao longo dos anos, como um exemplo de "ocupação pacífica" – um mantra inclusive repetido por Igarashi e Benedict –, demonstrando que os esforços de MacArthur em controlar a narrativa no Japão obtiveram grande êxito. Sendo assim, como aponta Purdy (2018), a censura à mídia, imposta durante a ocupação por MacArthur, foi essencial para o desfecho favorável à ocupação.

Qualquer notícia negativa em relação à ocupação era vetada, e para isso MacArthur exigia fiscalizar pessoalmente a imprensa. O paradoxo da ocupação ia além: no fim de 1945, MacArthur exigiu que todos os japoneses que tiveram seus direitos civis e/ou políticos cassados, fossem libertados e tivessem seus direitos básicos restaurados, inclusive os comunistas. Porém, entre 1949-1950 voltou a proibir o comunismo e impedir a livre manifestação de ideias – quando vinham do espectro da esquerda[44].

Igarashi relata que os soldados americanos jogavam doces para as crianças, mulheres cediam seus quimonos como *souvenirs* a pedido dos ocupantes e tudo fluía na mais perfeita paz. Sean Purdy, porém, afirma que essa narrativa, perpetuada pela história, é resultado da censura, a exemplo do ocultamento de estupros e violências que os soldados estadunidenses praticaram em solo nipônico.

Em um determinado momento, as casas das "mulheres de conforto[45]", criadas para os ocupantes estadunidenses, foram fechadas e proibidas, devido a uma epidemia de doenças sexuais entre os soldados. Como consequência,

---

[43] É possível notar que, ao afirmar que esse evento ocorre praticamente de imediato ao fim da guerra, significaria dizer, também, que esses itens estavam à disposição por meio de um mercado paralelo, ao considerarmos que não teria tempo hábil para chegarem à festa de maneira legal, mesmo que se trazidos pelo exército de ocupação.

[44] Sean Purdy argumenta que essa guinada inclinada à política de censura da Guerra Fria se deu principalmente devido ao fato de que MacArthur perdeu as prévias no partido republicano para as eleições de 1948. Segundo o autor, sua falta de apoiadores na política serviu como impulso para ceder a política dos anticomunistas do departamento de Estado (ibid. p. 116).

[45] Esse termo é um eufemismo para prostitutas compulsórias que o governo japonês estabelecia. Durante a Segunda Guerra Mundial, as mulheres de regiões sob o controle japonês, muitas vezes, se tornavam "mulheres de conforto". No caso da ocupação, o próprio governo fez com que suas próprias mulheres se tornassem "mulheres de conforto".

aumentaram exponencialmente os casos de estupros – todos intencionalmente omitidos das memórias oficiais de Douglas MacArthur[46] (PURDY, op. cit., p.119).

Passada a euforia que se seguiu após a rendição, o Japão enfrentou uma grande crise socioeconômica. Logo, comer passou a ser um luxo e poucos conseguem ter uma vida digna durante todo o tempo, algo que, também, foi censurado pela ocupação.

> Por exemplo, os oficiais estadunidenses ocuparam os maiores e mais luxuosos escritórios e casas em Tóquio, bem como em outras cidades, além de construírem mais de 17 mil novas casas para burocratas e militares (pagas pelo governo japonês), ao passo que milhões de japoneses estavam sem moradia. (PURDY, 2018, p. 118)

No mundo real longe das narrativas e dos misticismos criados com o contato ocidente-oriente, temos uma gama de civis e pessoas ordinárias que começam a sentir os efeitos de uma crise durante sua reconstrução. MacArthur teria dito para o governo americano: “Me dê pão ou me dê munição”[47], quando questionado sobre a necessidade de um aumento dos recursos para a ocupação. Essa emblemática frase, repetida nas memórias de MacArthur, demonstra como a crise da fome foi impactante no período que sucede a euforia após a rendição.

A vida japonesa já não é mais privada dos estímulos do corpo, entretanto a crise faz com que viver dentro do sistema seja um desafio diário. Aqueles que ainda não haviam transitado da honra para a carne depositavam sua fé inteiramente no governo japonês e sofriam da falta crônica de recursos. Entre os mais fiéis, houve o caso de um juiz da corte de Tóquio que faleceu aos 35 anos por desnutrição, enquanto tentava sobreviver somente com as rações do Estado (IGARASHI, 2011, p.138).

A inflação e a ausência dos itens básicos faziam com que não só os japoneses os disputassem entre si, como também que aproximadamente 68% da renda fosse destinada à alimentação. Logo, muitos japoneses tiveram que

---

[46] Entretanto, é preciso citar o trabalho de Chalmers Johnson(2003) em que ele demonstra como a situação em Okinawa ainda é complexa: estupros, brigas, acidentes e drogas causadas por soldados americanos que frequentam e patrulham o território. Assim, nota-se que não é um problema de época ou casos isolados na ocupação de 1945-1952.

[47] “*Give me bread or give me bullets*” (Tradução livre). MacArthur, Douglas. Reminiscences. 1964, p.325.

recorrer ao mercado paralelo e a furtos para sobrevivência, como relata Akiyuki Nosaka[48]:

> 1945 ficou ainda quase no mesmo. Em 1946 é que os velhos costumes foram virados do avesso. As coisas se tornaram terríveis quando as pessoas, pelo menos aquelas desesperançadas, tentaram se convencer de que poderiam fazer o que quisessem daquele momento em diante: até vender um de seus pais e sugar o sangue de um de seus filhos estava certo se isto conseguisse encher os bolsos (NOSAKA apud IGARASHI, 2011, p.140).

O ímpeto da fome faz com que a cultura do corpo que outrora estava ligada ao autossacrifício pela nação transforme-se em quase um desejo sexual. No conto “Jesus em Ruínas” (1946), de Jun Ishikawa, o foco do narrador varia entre bolinhos de arroz seco que uma mulher está tentando vender com o bordão, “arroz fresco e cozido no vapor”, para o corpo voluptuoso da mulher que os vende.

Trocam-se os grilhões feitos de ferro pelos constituídos de carne, demarcando

> [...]um processo de “recuperação dos sentidos corporais e, especialmente, do entusiasmo pela sexualidade[...]O desfrute sexual marcou a liberação dos corpos japoneses do pós-guerra[...]ao regime regulatório que demandava sacrifícios corporais (IGARASHI, 2011, p. 143)

A ausência de bens anteriores ao fim do conflito foca a atenção dos japoneses em seus corpos e prazeres corporais. A doutrinação sobre o corpo catalisa essa transformação, pois os prazeres do corpo foram negados durante muitos anos sob a argumentação de que seriam egoístas, não contribuíam para o todo e agora eram a única fonte de deleite disponível. O entrelace gerado pela fome e sexo nos corpos fez sentido no mundo em ruínas que os nipônicos estavam vivenciando, pois seus corpos carregam tudo que precisavam, desde a memória aos prazeres da carne. A sexualidade passa ser parte dessa experiência do corpo no pós-guerra: um dos poucos prazeres disponíveis e que foi negado e reprimido com veemência nos anos anteriores.

---

[48] Akiyuki Nosaka era um adolescente no período que marca o final da guerra e seus relatos aparecem através do texto de Igarashi e seus próprios registros. Ele também é conhecido por ter sido autor do livro semiautobiográfico que origina *Hotaru No Haka*, tendo passado por extremas dificuldades no período da guerra e do pós, perdendo inclusive a irmã por desnutrição.

O corpo que antes não pertencia ao indivíduo, era uma extensão do Estado

Entretanto, o corpo japonês passou a ser uma ameaça à democracia e voltou a ser visto como objeto de domesticação. Os corpos japoneses doentes e maltrapilhos, do ponto de vista do governo provisório estadunidense, eram uma ameaça para o novo Japão democrático. Uma das formas de "contornar" esse problema foi o uso indiscriminado de DDT (dicloro-difenil-tricloroetano[49]) para combater os "problemas de saúde". Assim, frequentemente, os soldados americanos passavam por civis jogando e borrifando pó de DDT.

O uso do DDT foi o reconhecimento da humilhação que a derrota trouxe para o Japão,

> Quando jogavam pó de DDT na minha cabeça, ficava grudado em minha pele para sempre já que dificilmente podia tomar banho. Minha pele parecia infectada com tinta. Era particularmente difícil quando injetavam o pó nas calças com um borrifador que parecia o pênis de um cavalo. Com sabor do xarope de amido diluído, fiquei feliz pelo fim da guerra, mas com o DDT entendi realmente a derrota. (NOSAKA, apud IGARASHI, 2011, p.172)

O relato de Nosaka relembra, ainda, que nas escolas havia uma música para o DDT, enfatizando as crianças os poderes "milagrosos do DDT" no combate à febre tifoide (IGARASHI, 2011, p.174). O DDT era o visível avanço científico que os Estados Unidos tinham sobre o Japão, e a crise de piolhos que parecia não ter fim nos hospitais do pós-guerra foi rapidamente resolvida em questões de horas com a dedetização de DDT.

Corpos saudáveis deveriam ser um símbolo desse novo Japão. Foi preciso separar o Japão antes e depois da guerra em todos os aspectos possíveis. Ironicamente, os corpos japoneses tornaram-se palco de uma ambivalência paradoxal: por um lado estavam libertos da cultura da honra, por outro estavam subjugados pela ciência do inimigo[50].

Por fim, como dito anteriormente, os japoneses se veem libertos da cultura da honra, porém, com a extrema doutrinação feita sob o corpo, os nipônicos

---

[49] O DDT possui uma alta letalidade para insetos, tendo sido uma ferramenta útil para combater doenças transmitidas por insetos e piolhos. Apesar dos efeitos positivos, é extremamente tóxico para seres humanos e quando ingerido pode causar distúrbios sensoriais. (D'AMATO, TORRES, MALM. 2002).

[50] Por meio, inicialmente, da bomba atômica e depois com os sprays de DDT o Japão viu na ciência uma suposta neutralidade que o fizesse aceitar com mais facilidade a dominação, afinal não havia como enfrentar um inimigo que dispunha de tanta tecnologia.

passam a precisar atribuir um novo significado para seus corpos e suas vidas. As necessidades corporais catalisam a mudança na cultura do corpo japonesa, agora os corpos não mais eram extensões do Estado, mas extensões de si – o *self*[51].

A repentina liberdade das amarras da cultura da honra fez com que novos significados tivessem de ser dados para o corpo. Se, no âmbito coletivo, a cultura da honra justificava a narrativa coletiva do pós-guerra, no âmbito individual seria um catalisador na memória do corpo nipônica do pós-guerra.

Esse esquecimento catalisado pela cultura da honra ocorre devido ao trauma que causou no corpo japonês. A ideologia do autossacrifício fez com que o Japão resistisse mais do que o necessário ao fim do conflito, causando grande sofrimento na população comum. Somam-se, então, os dados culturais que favoreceriam o esquecimento, com a vontade nipônica de "esquecer e deixar o passado incômodo para trás".

A partir do *self,* o indivíduo remodela o mundo à sua volta e toma suas necessidades como guias no pós-guerra. Igarashi demonstra como essa nova "Era dos corpos" fica enraizada com base nas necessidades que o povo japonês passou durantes esses anos iniciais da Guerra Fria:

> [...] Mas agora o corpo está se rebelando claramente. Os japoneses, sistematicamente, desconfiam da crença. Não acreditamos em nada que não seja nossos corpos. O corpo é uma verdade. A dor do corpo, o desejo do corpo, a fúria do corpo, o êxtase do corpo, a confusão do corpo, o sono do corpo - estas são as únicas verdades (TAIJIRÔ, 1948 apud IGARASHI, 2011, p. 144.)

O *self* pode ser compreendido como a relação entre o "agora" e o corpo, a zona de impasse entre os "corpos da memória" sugerida por Igarashi e o "agora" japonês, o lugar onde a formulação da memória é feita por meio da domesticação do corpo[52].

Dessa forma, se torna necessário compreender as mudanças culturais vivenciadas pelo Japão de 1945 e os desdobramentos causados pela asfixia da

---

[51] O conceito *self* presente nesta dissertação é uma conceituação original e carrega um significado particular além da tradução da palavra, como apresentado na introdução. Adiante, ele será rediscutido e melhor introduzido no Capítulo 2.

[52] Essa discussão entre o "Agora" e as memórias será retomada no capítulo 2, onde também será feita uma explanação do que foi o "esquecimento" nipônico.

memória anterior ao fim da guerra, que a narrativa da coerção causou, para entender a memória de dor japonesa no pós-guerra.

1.6 O esquecimento do caos

Em 9 de março de 1974, o último combatente ativo da Segunda Guerra Mundial se rendeu: o tenente Hiroo Onoda resistiu por trinta anos em uma ilha das Filipinas devido a uma ordem de seu superior que enfatizou que “suicídio ou se render não eram opções aceitáveis”. Sobrevivendo à base de frutas e pequenos animais na selva, ao ser confrontado replicou que só cederia caso seu superior o ordenasse. Por sorte do destino, seu superior – o Major Taniguchi – ainda estava vivo. Com a união dos dois, o soldado finalmente se rendeu e ainda indagou um sonoro: “Nós realmente perdemos a Guerra! Como eles puderam ser tão desleixados?” (BESS, 2008, p. 258).

A grande diferença de um japonês comum de 1974 e do tenente Onoda se dá no fato que Onoda não vivenciou em primeira mão a rendição, as transformações e a crise japonesa do pós-guerra. Seu *self* permaneceu intacto na cultura da honra, uma vez que desconhecia até mesmo a bomba atômica. Logo, seu isolamento o preservou como um inseto pré-histórico no âmbar.

O choque cultural trinta anos depois o impediu de viver no Japão já transformado. Em sua visão, sua amada terra natal estava “ocidentalizada”, com luxuosos carros e caras propagandas na TV. Assim, ele se mudou para o Brasil, onde comprou uma grande propriedade rural e se tornou um rancheiro (BESS, 2008, p. 259).

Essa mudança cultural ocorrida no Japão – e não vivida por Onoda – não pode ser vista como eventos *in loco;* as transformações da Era Meiji que levaram ao avanço de um ufanismo militar e, por fim, culminaram com a ocupação e a transformação total da sociedade como mecanismo que produziu o “esquecimento”. Porém, isso não significa que todas as antigas moralidades foram abandonadas em detrimento das novas, mas sim que há uma convergência de novos valores, seguida de ressignificações.

Essa ressignificação do corpo liberta a carne dos grilhões morais impostos outrora, que na ausência de uma significação imposta verticalmente, acabam por

atribuir uma significação horizontal entre seus iguais, tendo como base seus próprios prazeres corporais, seus instintos biológicos.

O cisma cultural teve em seu cerne duas grandes questões: primeiro um “esquecimento” e, em segundo, a facilidade com que a sociedade nipônica assimila novas culturas em seu tempo presente.

O teórico japonês Shuicho Kato(2012), partindo de um estudo de caso da cultura nipônica, atribui isso ao fato de que a cultura japonesa é muito focada no presente, as mudanças fazem parte da cultura japonesa e não foi um grande impasse mudar seu *ethos* quando necessário, nem na reforma Meiji, nem no pós-guerra. Segundo Kato, a cultura japonesa é baseada no conceito que ele batiza de “o agora”, que pode ser simplesmente o tempo presente, um futuro próximo ou até um passado um pouco distante.

O tempo japonês se faria em três marcações distintas: uma sem começo e sem fim, demarcando o tempo histórico; outra de forma cíclica sempre se repetindo, delineando o tempo do cotidiano; e por fim um tempo com começo e fim, simbolizando a vida.

O que os três tempos carregam em comum é o fato de serem baseados no “Agora”, partem do presente, sendo que nenhuma crise é forte o suficiente para abalar a crença japonesa neste presente. O fim não está próximo, os japoneses não acreditam que sua cultura irá implodir por conta das mudanças, se agora a sociedade muda seus ares para um empuxo mais capitalista e consumista. Assim, não foi e nem será a última mudança que a sociedade terá. Simultaneamente a cada crise – ou longo inverno – significa, também, que a neve nunca avança rápido o suficiente para que a primavera não estivesse no horizonte.

O avanço do Japão sob a esfera de influência norte-americana fez com que o Estado japonês confiasse quase integralmente sua defesa nas mãos dos Estados Unidos. Dessa forma, não foi deixado vestígio algum do passado militarista, apagando a existência de culpabilidade que o Japão possuía na memória da nação. Não obstante, em 1958, o governo japonês emitiu um perdão para todos os criminosos condenados pela guerra que ainda estavam encarcerados, retornando como civis à vida regular. Tal como a reconstrução física, o espaço do *ethos* japonês foi reconstruído, aumentando uma distância do passado próximo que o cercava.

Apesar do perdão ser controverso[53] frente aos esforços aliados de punir os “criminosos de guerra”[54], vai ao encontro com um dos pontos mais controversos dos tribunais de Tóquio. Os estadunidenses, para evitar uma desestabilização social do Japão, solicitaram que “varresse para debaixo do tapete as atrocidades dos crimes de guerra perpetrados pelo exército nipônico” (IGARASHI, 2011, p.466).

O “esquecimento” ocorreu, e foi tecnicamente fácil desvincular o cenário de guerra do imaginário mental da memória nacional. Grande parte do território japonês havia sido destruído quase em sua totalidade, tornando bairros e cidades, que antes eram cheios de concreto e vida, em planícies. Em Tóquio, por exemplo, restaram pouquíssimas coisas além do palácio Imperial[55].

Assim, a reconstrução que veio juntamente ao pós-guerra remodelou as cidades japonesas a partir do chão, no lugar de simplesmente reconstruir estruturas vigentes. Um dos espaços mais marcantes durante a guerra em Tóquio foi a ponte Sukiya, que foi um dos marcos no centro da cidade durante muito tempo. No pós-guerra, foi demolida para dar lugar ao metrô, onde hoje é o cruzamento mais famoso da cidade. Ironicamente, um dos símbolos da guerra – a ponte Sukiya – se tornou um dos símbolos do pós-guerra do Japão. Porém, enquanto a primeira interpretação relembrava a dor da guerra, a segunda favorece o esquecimento. Seria difícil imaginar as milhões de pessoas que passam pelo

---

[53] Apesar do caso japonês estar em evidência nesta dissertação, o caso alemão ocorreu de semelhante forma, porém o “perdão” veio previamente pelos tribunais e não pelo Estado. Os julgamentos de punição para o nazismo ocorreram em dois momentos: novembro de 1945-outubro de 1946 e do fim de 1946 até 1949. Durante a primeira etapa de julgamentos, penas duras foram estabelecidas, entretanto exceções foram feitas: Albert Speer, que admitiu seus crimes e os julgou injustificáveis, recebeu 20 anos de sentença, mesma sentença de Baldur von Schirach. Konstantin von Neurath recebeu 15 anos , Karl Donitz apenas 10 anos. Hans Fritzsche, Franz von Papen e Hjalmar Schacht foram absolvidos(SMITH, 1979). Ainda que 12 sentenças por enforcamento tenham sido emitidas, não é possível discordar que para pessoas chave na doutrina nazista, sentenças de 10,15 e 20 anos não sejam tão brandas quanto as absolvições. No segundo ato dos julgamentos, as mudanças de ares com a Guerra Fria amenizaram a situação a favor dos réus, as prisões foram mais brandas e, até a década de 1960, a maioria já estava ativa na “vida normal”. Muitos – inclusive – voltaram à vidas pré-guerra de professor, fazendeiro, banqueiro etc. (BESS, 2008).

[54] O termo “criminosos de guerra” é, de fato, a nomenclatura correta para o fato, todavia, como afirmado em linhas acima, é provável que os derrotados sejam tratados como criminosos, justamente por serem derrotados. Obviamente isso não significa validar atrocidades nazistas ou do império japonês, mas sim que se “tolera” as atrocidades feitas pelos vitoriosos que julgam os “criminosos de guerra”.

[55] Igarashi argumenta que teria sido uma decisão consciente durante os bombardeios, algo que, caso não tivesse acontecido, provavelmente teria dado prejuízos à narrativa de coerção.

cruzamento todos os dias se lembrando das ruínas da guerra enquanto caminham.

Imagem 1.3 - Cruzamento Sukigaya-bashi

Dessa forma, a memória das cidades antes e durante a guerra se tornaram apenas lembranças, sem qualquer tipo de vestígio monumental que relembrasse a guerra[56], o que contribuiu sumariamente para um esquecimento do Japão de antes, com a crença popular de que “o Japão conseguiu o que queria”.

O esquecimento criou uma memória latente, dormente, que não enfrentou os fantasmas do passado, gerando um trauma pouco mencionado ao longo das gerações. Em suma, há uma intrínseca relação entre a cultura do corpo e as transformações ocorridas em solo japonês após o fim da Segunda Guerra Mundial. A memória de dor existe justamente pela contraposição de fatos entre o Japão anterior e o Japão do pós-guerra, tal como pelas explosões atômicas,

[56] De uma forma geral, as cidades foram em sua maioria reconstruídas devido aos bombardeios que as transformaram em planícies. Porém, alguns poucos detalhes do “tempo da guerra” ainda existem, como o arco de Hiroshima.

que selam cicatrizes incuráveis à medida que a dor é negada aos japoneses pela narrativa oficial.

Logo, percebe-se como há uma relação próxima dos eventos que cercam a Segunda Guerra Mundial e a memória de dor japonesa. Essa memória é formulada pelas rupturas culturais que o Japão vivenciou juntamente com a narrativa criada para justificar a bomba atômica.

No segundo capítulo, seguiremos para a conceituação teórica da memória e os efeitos que ajudaram a catalisar o esquecimento na memória nipônica, como a censura e os elementos culturais – como a concepção do tempo e espaço japonês de Shuichi Kato já citados.

2. Corpos do agora: a censura, a cultura e o esquecimento

> Como interpretamos a experiencia, e que memória nós escolhemos lembrar e se apegar (portanto lembrar), muda com o tempo. A memória desdobra-se em torno da relação passado-presente e envolve um constante processo de retrabalhar e transformar a experiencia lembrada. (Alistair Thomsom, ANZAC memories. 1994)

Como atestado no capítulo anterior, é imprescindível para a compreensão da memória japonesa acerca da bomba atômica no pós-guerra que se compreenda o contexto em que essa memória foi criada, tornando-se impossível dissociar os atos da Era Meiji dos bombardeios atômicos de Hiroshima e Nagasaki.

A memória nipônica em torno dos bombardeios atômicos possui em suas raízes os eventos que marcam o período anterior ao fim da guerra, uma vez que a abrupta mudança de paradigmas causou rompimentos na mentalidade japonesa e uma reeducação sociocultural aos moldes ocidentais durante a ocupação estadunidense no Japão. Entre os elementos para a mudança, estão a introdução do capitalismo ao estilo estadunidense e, uma constituição na qual o país abdica do direito à guerra, prezando pela democracia e pela liberdade individual.

Como visto anteriormente, a memória oficial da Segunda Guerra Mundial foi criada deliberadamente para isentar o governo Truman da responsabilidade para com as bombas atômicas e aproximar o Japão e os Estados Unidos como aliados no contexto da Guerra Fria.

Partindo desse contexto devidamente explanado, é o momento de ir em direção à compreensão da memória. Para isso, esta pesquisa se apoia em três conceitos e autores distintos, mas que se complementam: Yoshikuni Igarashi e seu conceito “Corpos da memória”, Pierre Norá, com “Lugar de memória”, e Michael Pollak e a ideia de memória coletiva e individual. Tomar-se-á o contexto nipônico no pós-guerra como exemplo para cada um dos conceitos.

Através da relação entre os três conceitos, será introduzido o conceito original do *self*, que tem como objetivo vislumbrar como a mescla de experiências e distintas memórias formam uma determinada experiência histórica.

Ao fim do capítulo, partindo da conceituação teórica, tem-se o intuito de traçar as questões que tornaram o “esquecimento” passível de ocorrer na memória nipônica, partindo da alta censura proposta durante a ocupação norte-americana, tomando duas obras em especifico – *The effects of the atomic bomb in Hiroshima and Nagasaki* e *Nihon no Higeki* – feitas na sequência dos bombardeios atômicos.

Por fim, serão retomadas as descrições da cultura japonesa feitas por Shuichi Kato (2012) e a síntese de Yoshikuni Igarashi (2011) sobre o “hibridismo” da cultura japonesa.

2.1 O corpo, a memória e a disputa

O primeiro conceito, já brevemente apresentado no primeiro capítulo, o de “corpos da memória”, de Yoshikuni Igarashi. O autor japonês apresenta esse conceito ao trabalhar os relatos dos sobreviventes do pós-guerra, demonstrando como as marcas corporais estão implicitamente associadas com a memória que o indivíduo carrega. É possível ir além do que Igarashi propõe, pois ao denotarem tamanha importância as marcas que o corpo carrega, estamos dando importância aos sentidos do corpo. Assim, situações que se assemelhem em sensação podem servir como gatilhos para relembrar determinado fato e/ou serem o motivo da memória ser vivida.

Considerando que o tato tenha esse potencial imperativo sobre o corpo, por consequência sobre a memória, é possível ainda associar os outros sentidos corporais às “memórias do corpo”, desde cheiros, sons, imagens e gostos. Essas marcas causadas pelas sensações não necessariamente possuem uma relação direta com o trauma, podendo ser algo circunstancial no momento do trauma, como o barulho da chuva, o cheiro de uma determinada comida, o gosto metálico no ar – no caso da radiação das bombas. Dessa forma, é possível estabelecer um vínculo entre o corpo, as sensações e a memória, e ainda uma relação de hierarquia entre os três, na qual a memória é subjugada pelos outros dois.

Entre os exemplos marcantes, podem-se citar os já mencionados anteriormente, tais como o grande esforço físico dos corpos, as borrifadas de DDT, a fome, os desejos corporais e os lemas que os japoneses eram obrigados a recitar frequentemente – tais como a declamação imperial para soldados e

marinheiros. Todos agem sob diferentes circunstâncias do corpo, porém são unidos no quesito de marcarem o trauma na sociedade nipônica.

Os intensos treinamentos pelos quais os nipônicos passavam, doutrinando o corpo por meio de um estrito senso de honra e dever para com todo o corpo nacional, marcam uma etapa no corpo social japonês. Com o fim da guerra, foram necessárias novas formas para lidar com os sentidos corporais. O uso do DDT, por exemplo, criou traumas nos estímulos. Os japoneses que tiveram de se submeter a tais tratamentos recordam o trauma vividamente, devido às sensações causadas pelas borrifadas do pesticida.

Se eventos tão específicos como esses criaram marcas nas memórias dos sobreviventes, não é exagero argumentar que a bomba atômica possui suas próprias memórias corporais traumáticas, algo inclusive desperto na personagem de Kane, de “Rapsódia em Agosto” – como será visto no próximo capítulo.

Para Igarashi (2011), um dos principais motivos da memória do corpo ser tão presente no pós-guerra é a escassez de outras fontes de memória. Lentamente, os objetos que recordam a guerra foram substituídos, da mesma forma que os japoneses sobreviventes tinham pouco mais que o fôlego de vida que carregavam. Os bombardeios, feitos nos meses anteriores ao fim do conflito, deixaram o Japão em ruínas, restando aos japoneses recorrer ao corpo em busca de estímulos.

A destruição causada teria sido intencional, já que se poupou somente o prédio Imperial, com o objetivo da aproximação em mente, porém – colateralmente – se ajudou a desfalecer o “Japão anterior à guerra”, fazendo com que os estímulos visuais da memória fossem ausentes. A reconstrução pela qual a sociedade passou no pós-guerra japonês fez com que pouquíssimos lugares anteriores ao fim do conflito ainda existissem, facilitando o esquecimento visual do trauma.

Isso, todavia, não impede que a memória do corpo penetrasse no seio individual por outras formas, pois, carregada de traumas causados em consequência da fome e miséria, foi rapidamente resgatada pela ideologia dos “corpos saudáveis como símbolo do novo Japão”.

Mesmo que o fim da guerra significasse que eram tempos de paz para a maioria dos indivíduos, uma vez que o apreço pelo fim do conflito era nítido,

paralelamente, isso não é sinônimo de que a memória do corpo foi rapidamente superada. Mas, sim que a censura da ocupação e as “novas normas ocidentais de conduta” sobressaiam sobre os traumas, a fome e a dor que vieram juntamente com a Guerra Fria.

Sean Purdy (2018, p. 118) revela que, ao passo que milhões de japoneses estavam sem moradia durante a ocupação, milhares de estadunidenses, parte da força de ocupação, ganhavam luxuosas casas. Como nenhuma notícia negativa podia ser “divulgada”, esses episódios paradoxais da ocupação que visava “promover a liberdade ocidental no Japão” só seriam reconhecidos tempos depois.

Apesar dos esforços estadunidenses em sufocar a memória japonesa, a estratégia não teria êxito sem a participação do Estado nipônico, através do imperador Hirohito. Embora a rendição tenha sido incondicional, logo após os bombardeios atômicos de Hiroshima e Nagasaki já se discutia uma posição de rendição sob a condição de manter-se o poder Imperial.

Como aponta Hasegawa (2005), o governo estadunidense chegou a receber a “carta de condições” japonesa, tendo deliberado sobre o debate a partir dos objetivos práticos e imediatos de seu aceite. Havia o impasse de que a manutenção do poder imperial fosse contra os “princípios” que fizeram os Estados Unidos entrar na guerra. Pensava-se também que, caso houvesse a recusa da “oferta” de paz, o exército japonês sairia ainda mais do controle. Logo, o Imperador seria uma ferramenta útil para o armistício. Entretanto, os objetivos reais consistiam em um maior controle sobre o território do Japão.

O primeiro secretário de defesa do governo Truman, James Forrestal, afirmou que, se a rendição não fosse assinada rapidamente e os bombardeios continuassem, “os Estados Unidos teriam de suportar o peso do ódio nipônico focado sobre si, enquanto os outros Aliados, não.” (HASEGAWA, 2005, p. 219); Herny Lewis Stimson prosseguia afirmando que era necessário que os EUA “dominasse[m] a terra natal japonesa antes que os russos pudessem colocar qualquer prova substancial para reivindicar a ocupação e ajudar a governá-la” (HASEGAWA, 2005, p. 220).

Mesmo com membros do governo persuadidos em favorecer os termos japoneses, foram os esforços do secretário de Estado de Truman, James Francis Byrnes que fizeram que esse primeiro acordo fosse negado. Segundo

Hasegawa, Byrnes estava disposto a deixar o sistema imperial intacto, porém com a ressalva de que deveria ser uma iniciativa do governo estadunidense e que o “novo” poder imperial deveria ser limitado, figurativo.

O governo Truman emitiu uma nota recusando a investida de paz japonesa e fez seus próprios termos. Hirohito foi o ativo que personificou a paz no governo japonês, porém não foi uma decisão unilateral ou sem resistência, pois o “Supremo Conselho de Guerra” japonês estava dividido entre os que queriam que a guerra fosse até o último suspiro do último soldado e aqueles que buscavam pôr fim ao conflito e reorganizar o Japão. Devido a isso, o Imperador teve que sacramentar a decisão, usando a sua influência para apoiar o lado que queria aceitar as condições norte-americanas.[57]

O presente trabalho não busca trazer detalhes minuciosos de todos os eventos que trouxeram a rendição incondicional, mas sim traçar uma linha entre os EUA-Japão que ajudou a moldar a memória no pós-guerra. Como Hasegawa aponta: a União Soviética foi um agente ativo neste evento, reconhecido inclusive por um manuscrito imperial japonês, feito após a rendição, como uma causa maior que a própria bomba atômica (HASEGAWA, 2005, p. 250).

Sidnei Munhoz (2019) aponta que este dilema historiográfico em torno do que de fato teria causado a rendição japonesa varia principalmente em debates historiográficos de duas matrizes. Uma linha ortodoxa e a revisionista. A partir da linha ortodoxa, e da neo-ortodoxa, Munhoz demonstra que o principal argumentação dos esforços da rendição se encontram nas explosões atômicas em Hiroshima e Nagasaki. Entretanto, segundo a perspectiva revisionista, os bombardeios atômicos no Japão tiveram pouca influência na rendição. Para essa corrente o medo da invasão soviética era muito maior que o impacto político causado pela bomba atômica.

Apesar de que ainda há uma gama de documentos restritos e inacessíveis sobre a decisão da bomba atômica, a invasão da Manchuria pela URSS e até mesmo sobre a rendição japonesa, como aponta o autor (Ibid. p.12), isso não impede que análises sejam feitas com base nos atos que ocorreram e a partir dos próprios agentes do momento.

---

[57] Hasegawa aponta que, mesmo com a decisão do Imperador expressa no desejo de acabar com a guerra, havia aqueles que ainda desejavam manter o *Yamato-Damashi* vivo, mesmo que derrubassem o Imperador no processo.

Como a corrente ortodoxa já foi claramente apresentada e discutida dentro do primeiro capítulo da dissertação, uma vez que sua compreensão é essencial para a “narrativa de coerção”, será explanado rapidamente sobre a corrente revisionista e neo-ortodoxa. Como afirmado a pouco, não é o intuito desta pesquisa se debruçar sobre todos os detalhes desse debate historiográfico, mas é preciso citá-lo para contextualização não só da pesquisa, mas como do leitor.

Segundo Munhoz, o principal agente da corrente revisionista é o já citado Gar Alperovitz. Essa corrente ganha muita força ao considerarmos que diversas autoridades da elite do exército estadunidense não só discordavam do uso da bomba atômica como a viam como desnecessária para a conclusão da Segunda Guerra Mundial, além de que o poderio militar estadunidense conseguiria sem a ajuda da URSS derrotar o Japão:

> Fazem parte deste grupo de militares que manifestaram a sua oposição ao bombardeio nuclear do Japão nomes de destaque, como os generais George C. Marshall, comandante das Forças Armadas dos EUA; Dwight Eisenhower, comandante das forças aliadas na Europa; Douglas MacArthur, comandante das forças dos EUA no Pacífico; almirante Ernst J. King, comandante da frota naval dos EUA; almirante Chester W. Nimitz, comandante da frota dos EUA no Pacífico, e o general Henry Harley “Hap” Arnold, comandante da Força Aérea dos EUA(Ibid. p.13)

Essa recusa na utilização ainda vai além, segundo o autor, o general Marshall “que essas armas deveriam primeiro ser empregadas diretamente contra objetivos militares[...] (Ibid. p. 13). Somado a isso, muitos acreditavam que era possível ocupar o Japão com um baixo número de fatalidades.

Assim, é possível perceber como essa corrente possui argumentos fortes e sólidos que justifiquem seu posicionamento, além de outros inúmeros apontamentos já feitos durante o primeiro capítulo. Por outro lado, a corrente neo-ortodoxa tem no centro de sua argumentação, assim como a ortodoxa, o uso dos artefatos atômicos como fundamentais para o fim da Segunda Guerra Mundial.

Entretanto, de acordo com Munhoz, Michael Bess aponta que os bombardeios atômicos causaram tanta destruição e mortes quanto os

bombardeios incendiários noturnos empenhados nos meses anteriores a agosto de 1945, mesmo que deixasse problemas a longo prazo – como a radiação.

Ainda que Bess demonstre que a bomba não foi o último recurso, compreenda que houve um mito de criação da bomba atômica que "teria salvado um milhão de vidas", para o autor os bombardeios atômicos ainda teriam sido a razão que acelerou a rendição. Bess, afirma, que ainda teria evitado o confronto das forças Aliadas com o exército de milícia que lutaria para defender a ilha, algo que incrementaria consideravelmente as baixas no fim do conflito.

Todavia, assim como Sidnei Munhoz argumenta, é uma comparação não só perigoso, como difícil, comparar os bombardeios atômicos com os bombardeios tradicionais. O nível de morte e destruição podem ser semelhantes, se desconsiderarmos os efeitos posteriores causados pela radiação, mas o nível de desumanidade causado pela bomba atômica é incomparável ao de bombardeios tradicionais: não há defesa e resposta rápida o suficiente para se evitar a perda de vidas causada.

Por fim, são só autores ocidentais corroboram com a perspectiva ortodoxa. Sadao Asada é um historiador japonês e afirma que a bomba atômica foi decisiva para que os "moderados" dos "Seis grandes[58]" pendessem para a rendição definitiva, juntamente ao Imperador. Ironicamente, o Imperador não deliberava no conselho supremo de guerra, a menos que necessitado para "sacramentar" uma decisão em que não houvesse consenso. Por coincidência houve o empate no conselho e coube, então, ao Imperador decidir sobre a rendição. Isso não significa que ele teria sido o único agente ativo responsável pela saída do Japão na guerra, como a narrativa mítica do pós-guerra faz-se crer – pelo menos não totalmente.

A participação ativa do Imperador na narrativa criada com a ocupação estadunidense visava não comprometer o *kokutai*. Porém, além de proporcionar aos Estados Unidos um aliado nas proximidades da URSS, acabou acarretando a criação de uma memória coletiva que se sobrepõe a memória individual.

Esse conflito da memória coletiva-individual é um dos aspectos elaborados por Michael Pollak (1989), que demonstra como a memória coletiva nacional é vista como a "correta" e acaba silenciando as memórias individuais

[58] Termo que se refere ao conselho supremo de guerra.

das pessoas – que, na maioria das vezes, carregam experiências individuais que contradizem o oficial.

Todavia, o silenciamento da memória não deve ser visto como uma “derrota permanente”, segundo Pollak, pois pode ser umas únicas formas de resistência da memória.

Por exemplo, durante a ocupação estadunidense (1945-1952) no Japão, qualquer opinião que fosse dissonante da narrativa oficial era rapidamente censurada, logo não seria prudente externalizar qualquer descontentamento com a forma como a narrativa de coerção foi estabelecida, uma vez que poderia acarretar em sérias punições ou prisões para o indivíduo que o fizesse.

Pollak aponta três tipos de memórias subalternas – ou subterrâneas – uma memória proibida, uma memória indizível e uma memória vergonhosa, cada caso de originário através de um fato e contexto diferente. Apesar da explanação teórica diferir em tempo e lugar das apontadas pelo teórico, é possível pensar a memória japonesa do pós-guerra sob os moldes do autor e encaixá-la nos três tipos de memórias.

A “memória proibida” seria a memória soterrada pela narrativa de coerção, aquela que não pode ser mencionada, não passível de questionamento, sendo, até os dias atuais, um tabu. Possibilitar a essa memória a luz do reconhecimento significa, paralelamente, uma busca pela ressignificação dos bombardeios atômicos, abrindo um possível precedente para o questionamento moral de Hiroshima e Nagasaki.

É preciso compreender que, embora se tenha um questionamento teórico-moral dos eventos, na memória coletiva a narrativa de coerção é a oficial sobre o evento. Logo, embora essas problemáticas existam, do ponto de vista prático eles não são validados, a exemplo da já mencionada tentativa de exposição do Enola Gay, em 1995, pelo museu Smithsonian.

A “memória proibida” é vista assim, pois evoca o argumento utilitarista das “vidas perdidas”. Questionar o uso dos artefatos atômicos significa dizer que todos os esforços estadunidenses da guerra – que nesta narrativa são culminados pelo ataque em Hiroshima e Nagasaki – foram em vão. Neste caso, a memória tem em sua “proibição” uma narrativa estritamente política que visa à dominância de um determinado núcleo acerca dos acontecimentos.

A “memória indizível” é representada pelos sobreviventes que não conseguem externalizar sua dor, sua vivência passa a ser questionada, pois a memória oficial dita a necessidade do artefato atômico. Então, quaisquer que sejam as consequências causadas pelos bombardeios atômicos, elas foram *quid pro quo*. A destruição causada pelas explosões nucleares teria sido necessária, e assim os danos causados foram meros efeitos colaterais.

Por fim, a “memória vergonhosa” seria a que remete ao comportamento militar cruel do Japão, fazendo com que os japoneses se sintam culpados pelos atos de seus conterrâneos. É algo extremamente tabu, inclusive por parte do governo japonês que, ao transformar essa memória em um subterfúgio, recusa inclusive sua parcela de culpa ativa na Segunda Guerra Mundial. Neste caso específico, o indivíduo singular vê sua “memória vergonhosa” diferente do Estado – que recusa sua parcela de culpa –, mas como uma admissão dos pecados de seus antepassados.

Essas memórias divergem da narrativa oficial, pois há uma disputa pela “narrativa coletiva” e não pela memória individual. Em outras palavras, é uma disputa pelos lugares de memória e não pelas experiências. Torna-se um conflito ideário pelo que a narrativa significa e não pelo que de fato foi. Ou seja, Se ignora a experiencia dos indivíduos que viveram no período de formulação da memória e prioriza-se o que essa memória pode acrescentar à “experiência coletiva”.

Para Nora (1993), os lugares de memória servem como gatilhos que ativam uma memória e/ou narrativa pronta sobre determinado assunto, carregando uma aura simbólica sobre a narrativa que representam. Podem ser desde monumentos empíricos, como os presentes no memorial da paz em Nagasaki, como – simultaneamente – ser abstratos, tais como um feriado religioso ou nacional.

Os “lugares de memória” “nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos [...] por que essas operações não são naturais” (NORA, 1993, p.13). Para Nora, eles seriam lugares em todos os sentidos: material, simbólico e funcional, todavia o impacto causado por esses lugares sobrepõe em peso os traços particulares da memória individual.

Por exemplo, em uma determinada localidade do interior há uma cidade pequena que carrega diversos monumentos sobre um pioneirismo desbravador que colonizou a cidade. Há – também – pessoas cujas famílias datam de antes

do período “colonizatório”, porém a narrativa oficial propagada pelos diversos monumentos e datas da cidade ignora esse período anterior, fazendo com que os indivíduos anteriores à narrativa não façam parte da memória da cidade.

Isso demonstra que os “lugares de memória” ativam determinadas memórias intrínsecas a uma narrativa específica e particular, podendo afirmar que sua significância coletiva é única e exclusivista.

Apesar disso, no âmbito micro do indivíduo, é possível argumentar que, mesmo que o lugar de memória ative uma narrativa oficial dissonante daquela que o indivíduo carrega, o lugar de memória se torna um gatilho para essa própria memória soterrada. No exemplo da pequena cidade, os lugares de memória, ainda que carreguem toda a aura simbólica do “pioneirismo colonizador”, podem reafirmar a lembrança daqueles que são descendentes de uma família anterior à confecção dessa memória política, demarcando, assim, uma “memória proibida” celebrada pelo lugar de memória.

Logo, mesmo que os lugares de memória sejam frutos – na maioria das vezes – das narrativas dominantes sobre um assunto, ainda podem relembrar pequenos fragmentos de memórias discordantes do oficial, porém dependem da experiência particular de um indivíduo ou de grupos imersos na “memória proibida”.

Voltando ao caso japonês, ao mesmo tempo em que os lugares de memória empíricos sobre os bombardeios atômicos – sejam eles os monumentos da paz em Nagasaki, o arco de Hiroshima, entre outros – relembram, do ponto de vista estadunidense, a narrativa de coerção e os esforços para pôr fim ao conflito, paralelamente remetem aos nipônicos suas narrativas proibidas, indizíveis e vergonhosas.

2.2 – O *self* nipônico

Os lugares de memória “tradicionais”, representados por monumentos e feriados, foram criados para reafirmar uma narrativa coletiva específica, portanto não há uma preocupação com a experiência individual. Os lugares de memória relativos ao fim da Segunda Guerra Mundial partem do mesmo princípio, busca-se comemorar o fim da guerra e perpetuar o mito dos “Estados Unidos

vitoriosos”, em que somente a experiência individual daqueles que corroborem com a narrativa são levados em conta.

Esse conflito permeia as memórias do corpo, as narrativas coletivas, individuais e os lugares de memória. Deliberadamente, selecionam-se elementos-chave que sustentem a argumentação da narrativa oficial, mas, como mencionado, por mais que essa predisposição de elementos específicos, para a “memória coletiva” do evento, se esforce em recriar o passado “fiel aos fatos”, a experiência individual com essa mescla de memórias e informação cria resultados diferentes.

Esse resultado do corpo-coletivo-indivíduo-lugar de memória é o *self*, que pode ser compreendido como a síntese que o particular abstrai de toda uma narrativa e memória coletiva. O particular é formado por outras duas variáveis: o contexto histórico em que o agente vive, sendo fadado a interpretações majoritariamente formuladas por questões de sua própria época, sua própria experiência individual ante os acontecimentos da História, e pela sua experiência corporal na exploração do mundo.

Os mesmos eventos, fatos e lugares de memória podem recriar narrativas diferentes para pessoas de tempos e localidades diversos. Para os japoneses, esses fatos relativos ao bombardeio atômico possivelmente trazem a memória de dor e a crueldade da decisão de utilizar a bomba atômica. Do ponto de vista estadunidense, os mesmos fatos relembram o sacrifício e o heroísmo dos veteranos da Segunda Guerra Mundial e como a bomba foi necessária. Ou seja, narrativas antagônicas que possuem os mesmos gatilhos.

O *self* é formulado pelo conflito entre a percepção de mundo do indivíduo com mecanismos coletivos de percepção, pois, mesmo que os mecanismos – os lugares de memória ou narrativas oficiais/nacionais – tentem formular uma interpretação de mundo exclusivista, o fato de que eles são interpretados por indivíduos de temporalidades e contextos diferentes resulta em significados diversos.

Em síntese, a experiência histórica particular, sua experiência mundana com os sentidos corporais e as experiências coletivas da memória formulam novas memórias. Fazendo com que até mesmo indivíduos de um mesmo contexto geral da História possuam memórias diferentes acerca de um mesmo fato. Por exemplo, um veterano estadunidense da Segunda Guerra Mundial

provavelmente possuiria uma memória sobre os bombardeios atômicos mais positiva que um soldado japonês – também sobrevivente da Segunda Guerra Mundial.

Enquanto o primeiro levaria em conta fatores corporais relativos à sua sobrevivência do conflito, dado crédito ao armamento que antecipou o fim da guerra e impediu que sua vida fosse continuadamente colocada em novos riscos, em suma: alívio. No caso do veterano japonês, a experiência de seus sentidos com a guerra e a bomba atômica resultam no aspecto do medo, da impotência frente a uma derrota inevitável.

No caso das experiências coletivas, para o soldado estadunidense, a bomba atômica representa uma possível reparação histórica em relação à *Pearl Harbor* – uma *vendeta* – além de uma ode a todos aqueles que faleceram com a missão de "proteger a América", como atestado na já citada experiência do museu Smithsonian, em 1995. Para o soldado japonês, sua experiência coletiva com o evento se resume entre as três memórias negativas de Pollak.

Porém, isso não significa necessariamente afirmar que todos seguem o mesmo padrão de memória e que essas experiências são imutáveis ou uma regra fixa, justamente porque o *self* pressupõe diferentes experiências, e apesar de que mesmo pessoas em uma mesma época, idade e local ainda podem ter diferentes experiências, logo resultando em memórias vestigiais diferentes.

Assim, o *self* mais se parece com a ideia de uma memória geracional-individual, formulando e possibilitando que uma gama de indivíduos em situações semelhantes possua uma interpretação histórica semelhante. Concomitante a esse fato, pode-se afirmar que os fatos que levam cada geração ao "esquecimento" fazem com que essa mesma gama de indivíduos de *selfs* parecidos possua os mesmos motivos para tal.

Porém, parte-se para a seguinte questão: como elencar um esquecimento se as marcas na memória são tão fortes? Há diversos fatores, como os já elencados anteriormente, tais como a destruição intencional e estratégica do Japão. Porém, neste capítulo o esquecimento será visto sob a sombra da censura – especificamente em dois documentários – e da cultura japonesa, também mencionada no primeiro capítulo.

2.3 – O *self* sob a censura: como ratos de laboratório

Os dois documentários são: o curta-metragem produzido pela *Nippon* Eigasha, mais tarde veiculado por Daniel McGovern (1946), *The effects of the Atomic Bomb on Hiroshima and Nagasaki,* e *Nihon no Higeki (*A tragédia japonesa)*.*

Ambos os documentários foram confiscados pelo governo estadunidense, pois acreditavam que os filmes poderiam tornar a opinião pública contrária ao que eles viam como necessário para aquele momento. Para eles, enquanto o primeiro implicitamente faria críticas ao uso da bomba atômica, o segundo foi confiscado por críticas direcionadas às lideranças japonesas no período da guerra.

A censura ao cinema japonês ocorre porque o governo estadunidense reconhece o poder dessa mídia, tendo produzido a série de documentários *Why we Fight* (1942-1945), por exemplo, durante a guerra, para ganhar apoio e adesão popular. A característica de censura e propaganda não é exclusiva do cinema e da política dos Estados Unidos, o próprio Japão "de antes" também tinha sérias restrições quanto ao cinema. Fazia-se inclusive uso dele como uma ferramenta extremamente ideológica para trabalhar o convencimento da cultura da honra nos corpos japoneses.

Maria Roberta Novielli (2005) afirma que o governo japonês criou a lei sobre cinema, *Eiga-ho*, em 1939, para controlar nos mínimos detalhes as produções nipônicas. Os valores esperados nas produções eram desde a exaltação da família imperial ao senso de sacrifício pela pátria. Proibia-se a "divulgação de valores individualistas", tais como a felicidade individual ou crítica ao poder público. A ideia de felicidade que essas produções passavam estava ligada ao mártir[59].

Dessa forma, o Japão transita entre censuras, enquanto a anterior ao fim da guerra refletia a cultura da honra, a nova moldada pela administração MacArthur reflete – paradoxalmente – os "novos valores democráticos" do Japão, como mencionado no primeiro capítulo.

---

[59] Mesmo com a censura, há diversas obras desse período que faziam críticas veladas ao Japão durante a guerra. Destaca-se, entre elas, as produções de Fumio Kamei (1908-1987).

Ressalta-se que o objetivo deste capítulo não é uma minuciosa análise dos documentários, e sim ilustrar como os atos da censura contribuíram para moldar *selfs* japoneses carregados pelo “esquecimento”. Visando a essa explanação, será feito um breve contexto e sinopse das obras, a fim de contextualizar o leitor.

O filme documentário *The effects of the atomic bomb on Hiroshima and Nagasaki* foi idealizado pelo estúdio Nichiei já no dia 10 de agosto de 1945. Itö Sueo (NORNES, 2003) afirmou em suas memórias que a ideia era criar imagens que demonstrassem a crueldade da bomba atômica e apelar à cruz vermelha, em Geneva. Porém, com a rendição do Japão anunciada no dia 15 de agosto, esse plano foi descartado.

Apesar disso, a intenção do estúdio em criar um filme que revelaria os horrores vividos em Nagasaki e Hiroshima para o mundo ainda era forte. Os recursos do momento estavam todos voltados para a sobrevivência, porém – segundo Nornes – o estúdio conseguiu algum subsídio e os produtores Akira Iwasaki, Ryuchi Kano, juntamente com o diretor Ito Sueo, foram para Hiroshima e Nagasaki iniciar a filmagem.

A equipe de filmagem em Hiroshima, seguida pela equipe de investigação sobre a bomba atômica – proposta pelo ministro da educação – iniciaram as filmagens no dia 15 de setembro. Assim como os fotógrafos responsáveis pelos primeiros registros atômicos, as filmagens priorizavam vistas panorâmicas da “planície atômica”. Tornava-se difícil escolher o que registrar sob as lentes da câmera, quando não havia nada para se registrar.

Durante a ocupação, Daniel McGovern foi nomeado como responsável pela mediação com os cineastas japoneses. No início de 1946, já teria se decidido que o estúdio Nichiei terminaria as filmagens e as edições para os responsáveis da pesquisa sobre bombardeios estratégicos estadunidense – *U.S Strategic Bombing Survey (USSBS)*. Utilizando o argumento de que seria um desperdício de recursos duplicar as cópias originais, se decidiu que a USSBS ficaria com as filmagens.

Temendo que o confisco dos negativos e do trabalho significasse que o filme jamais visse a luz do dia, os quatro japoneses responsáveis pela edição, Iwasaki, Kano, Ito e Matsuda, fizeram uma cópia secreta do filme incompleto. Juraram manter silêncio e trabalhar nos campos forçados de Okinawa ou do

Guam caso fossem pegos, todavia era um risco que precisavam correr[60]. Segundo Nornes (2003, p. 202), McGovern eventualmente descobriu sobre a cópia, mas não os reprimiu ou denunciou.

Embora tenha-se essa ideia de que o material foi confiscado para "encobrir as atrocidades" da bomba atômica, oficialmente o governo estadunidense apenas reconhece que tinha direito sobre o material, pois teria pagado aos cineastas japoneses por tal produção, como atesta Daniel McGovern em sua carta para Akira Iwasaki[61] (um dos responsáveis pelas filmagens) e o documento do governo estadunidense que menciona "fundos sendo transferidos" para a Nippon Eigasha[62].

O primeiro título em japonês: *Hiroshima, Nagasaki ni Okeru Genshibakudan no Koka,* é motivo de controvérsias, pois, apesar de parecer uma tradução literal do título em inglês, a palavra *Koka* pode significar "Resultados" ou "Efeitos". Partindo da possível interpretação que se segue ao utilizar a palavra "resultados" no lugar de "efeitos", abre-se uma margem para compreender os bombardeios atômicos de Hiroshima e Nagasaki como testes de uma experiencia de laboratório. Nessa interpretação, os japoneses seriam valorados da mesma forma que um rato de laboratório é enquanto corre pelos canais de uma grande ratoeira. Apenas em 1967, quando McGovern devolveu o filme original ao Ministério da Educação japonês, que a palavra *Koka* foi trocada por *eikyo* – que significa unicamente "efeito"[63].

A releitura estadunidense do documentário criou um curta-metragem de 20 minutos que tenta traçar uma hipótese de como seria a destruição em uma cidade norte-americana pela bomba atômica, utilizando o conhecimento sobre Hiroshima e Nagasaki. Porém, mesmo com a remoção das cenas de sofrimento humano, apenas as cenas da destruição e os próprios dados apresentados acerca do bombardeio atômico provavelmente moldariam uma opinião contrária ao uso desse tipo de armamento.

---

[60] Segundo o relato de Ito (apud NORNES, 2003, p. 202), essa era uma punição usual para quem desafiasse as ordens da ocupação.

[61] Iwasaki (1903-1981) foi um crítico, historiador e produtor. Com inclinações políticas de esquerda, criticava o poder imperial durante o período da Segunda Guerra Mundial, algo que levou à sua prisão pelas autoridades em 1940 por meio da *Eiga-ho*.

[62] Os documentos estão disponíveis em: https://quod.lib.umich.edu/c/cjfs/production-materials.html

[63] Em 1994, o filme passou por uma campanha popular que visava a uma tradução para o japonês. A palavra *eikyo* foi trocada por *no saigai*, que implica em desastre.

Por outro lado, o segundo documentário, *Nihon no Higeki,* surge a partir de uma fala de David Conde[64], que, pensando no poder de persuasão do cinema, sugere a Fumio Kamei[65] que pensasse em um filme para ajudar os japoneses na nova etapa do pós-guerra. O filme vislumbrado foi *Nihon no Higeki (*uma tragédia japonesa), que teria sido a resposta dada pelo diretor Fumio e pelo produtor Iwasaki Akira aos pedidos de um documentários que "cobrisse a história da guerra, explicasse suas raízes e causas ao povo japonês, e fazê-los pensar em maneiras de prevenir futuros conflitos" (NORNES, 2003, p.184)

Assim como o documentário *Why we fight*, o filme de Kamei utiliza as imagens "produzidas pelo inimigo para ressignificar a obra de uma forma que os criadores originais jamais imaginariam" (NORNES, p. 187). Porém, para Kamei, o "inimigo" é representado tanto pelos Estados Unidos quanto pelo Japão. O filme acaba sendo uma arma de conscientização para a propaganda do cinema, inclusive mencionado durante a obra que o espectador não deve confiar nas imagens que se seguem, devendo permanecer críticos e vigilantes.

O filme traz imagens ácidas e críticas sobre as ações japonesas na guerra, como o massacre de filipinos que deveriam ser mortos com "o menor gasto e esforço possível", demonstrando cenas dos corpos falecidos – queimados e com os braços amarrados nas costas. Entre as imagens críticas ao comportamento nipônico, estão cenas que retiram o simbolismo do "sacrifício individual", demonstrando imagens de *kamikazes* explodindo no ar enquanto marinheiros estadunidenses comemoram a cada piloto japonês morto.

O filme retrata ainda, criticamente, a narrativa de coerção por meio da transformação de um Hirohito militar – com várias medalhas – em um Hirohito de terno e chapéu, frame a frame:

---

[64] Durante a ocupação estadunidense no Japão, Conde era o responsável pela seção de Cinema e drama do departamento de Educação e informação civil.

[65] Kamei (1908-1987) foi um diretor japonês, tendo produzido filmes e documentários. É considerado politicamente de esquerda, algo inclusive notado em suas produções críticas ao poder Imperial pré-guerra, como *Nihon no Higeki* (NORNES, 2003).

Imagem 2.1 - Transformação de Hirohito em Nihon no Higeki.

Na imagem acima, vemos um Hirohito vestindo trajes militares, em posição séria de cabeça erguida e estatura totalmente formal. O primeiro Hirohito representa a cultura da honra e do auto sacrifício que os corpos japoneses estavam sujeitos no período anterior ao pós-guerra. Essa imagem idealizada do imperador era o que os nipônicos tinham em mente em seus atos do dia a dia em prol da nação.

Com o fim da guerra, o imperador tornou-se uma necessidade para manter a coesão social, mas, devido ao seu distanciamento da culpabilidade, na guerra, ele teve de ser remodelado à imagem e semelhança da “nova nação democrática do Japão”. Trocaram-se as vestes militares por um terno, uma expressão séria por uma casual e uma imponente estatura por uma pose relaxada.

A pequena cena de “transformação” que Hirohito passa no filme representa o todo das críticas ao Japão que o filme busca fazer. Ao mesmo tempo em que o Japão mudou, os responsáveis pela “tragédia” do passado ainda guiam a nação como se nada tivesse acontecido, de modo que simplesmente teriam sido repaginados para a nova era.

O filme, apesar de tecer duras críticas ao “Japão de antes”, não passou pelo crivo da censura da ocupação. Dois dias antes da estreia em Tóquio, Iwasaki recebeu a notificação de que o filme não seria exibido e tinha poucos dias para entregar todos os negativos às autoridades. O diretor jamais teve uma explicação justa sobre os motivos do banimento do filme, porém os documentos oficiais da ocupação justificam que isso estava no poder da ocupação que teria “subsidiado” tais filmes.

Ironicamente, o filme provoca um esquecimento não relativo aos bombardeios atômicos, mas sim ao “Japão de antes”. As críticas que o filme fazia

a figuras políticas – como Hirohito – que tinham certa responsabilidade pela guerra e no pós-guerra foram realocados em função do “povo e da reconstrução do novo Japão”, não agradaram aos padrões da nova narrativa criada no pós-guerra. Dessa forma, o esquecimento deliberado causado pela censura ajudou os japoneses a não terem de lidar consigo mesmos e sua parcela de culpa no conflito.

Ao isentar o Imperador através da censura no filme *Nihon no Hiheki*, isentou-se – simultaneamente – a cultura da honra japonesa, que, através da ideologia do “sacrifício pessoal”, promoveu grandes violências no curso da Segunda Guerra Mundial.

Por meio da censura – como visto nesses últimos dois exemplos –, se tem um *self* que molda seu “esquecimento” sob as circunstâncias da negação e do não conhecimento. Inicialmente aos *selfs* do momento da censura, se nega a memória. Já aos *selfs* posteriores ao evento, se nega o direito ao conhecimento da situação.

É interessante pontuar como a censura distancia o Japão de si mesmo, até mesmo em pontos com que a doutrina ianque concordaria. No caso da censura ao filme *Nihon no Higeki*, por conta de seus ataques aos políticos “convertidos”, enfatiza como a narrativa mítica criada no pós-guerra não pôde ter os mínimos detalhes questionados. Ao se questionar a figura do Imperador do “Japão de antes”, acaba – por consequência – se questionando a legitimidade do poder imperial junto à nação no pós-guerra e seu papel determinante no “salvamento da nação”. Pois, acarretaria uma crítica a aliança forjada entre os Estados unidos e o Japão, que tem no centro da parceria o Imperador.

Em contrapartida, o filme *The effects of the atomic bomb on Hiroshima and Nagasaki* é controverso desde o título em japonês da obra, que passou por mudanças três vezes, em três momentos históricos diferentes. Parte disso se deve ao fato de que, quando o filme retornou ao Japão em 1967, as autoridades japonesas não queriam ser vistas como “produtoras” da obra, logo corresponsáveis. A auto supressão feita pelo ministério da educação japonês foi uma falha tentativa de encobrir a própria parcela de culpa na censura do filme e em seu título controverso.

Mesmo que o título desse a entender desde o início “Efeitos” das bombas atômicas, ainda seria difícil de desvincular do imaginário político-social que a

bomba atômica não passou de um mero experimento. Seu título final “o desastre/tragédia” de Hiroshima e Nagasaki, extrema para o outro lado: o povo japonês enquanto vítima.

O confisco das obras não significa necessariamente que o governo estadunidense projetou suas próprias perspectivas no documentário original. Segundo Ito (NORNES, p. 206), os cineastas japoneses tiveram total liberdade na filmagem e edição das imagens originais, tornando o filme uma obra japonesa em sua essência. O filme, que inicialmente foi cogitado como uma das formas de fazer os Estados Unidos assumirem sua culpa na crueldade das bombas atômicas, acabou sendo autocensurado pelo Japão.

O buraco causado pela censura do documentário relativo aos bombardeios atômicos cria um vácuo na memória japonesa, um vazio histórico-interpretativo. Os *self* posteriores – que não viveram a experiencia atômica – recorrem ao imaginário social para vislumbrar esses efeitos. Em suma, este evento categoriza-se como uma das “memórias proibidas” que molda os *selfs* das gerações seguintes, contribuindo para a cultura do “silêncio vergonhoso” sobre a memória, algo que será visto na análise do filme “Rapsódia em agosto”, no próximo capítulo.

A censura, embora uma peça importante no esquecimento causado nos *selfs* do pós-guerra não pode ser vista como a pedra fundamental ou determinante para tal evento. Graças a esses dois casos censurados[66], é possível perceber como a ocupação estadunidense criou perspectivas favoráveis ao esquecimento, isso, todavia, deve ser visto como um elemento catalisado pela questão cultural do Japão, que favorece a vivência no presente em detrimento de outros momentos.

2.4 A vivência no presente: O Japão sob sua própria perspectiva

No cenário cultural as expressões japonesas que permitem a vivência do presente podem ser resumidas pela percepção que os nipônicos fazem do espaço e do tempo. Dessa forma, para entender como foi possível um

[66] A escolha dos dois filmes citados foi arbitrária, dada a repercussão que ambos têm e o fato de terem sido confiscados diretamente pelas autoridades da ocupação, e não somente pela proibição da exibição.

esquecimento marcado por traumas e experiências íntimas, é preciso entender como a cultura japonesa trata sua própria noção de tempo e sua espacialidade.

O espaço para a cultura nipônica deriva de uma profunda relação com a experiencia do presente, a exemplo da ideia do *tatemashi*[67]. O *tatemashi* representa a ideia japonesa de que o espaço está em constante transformação e que, assim, está sujeito às mudanças – quando necessário. Nas culturas ocidentais, o espaço é pensado e planejado, desde o período embrionário os espaços arquitetônicos possuem a simetria como meta. Quando alguém aumenta sua propriedade, criando um cômodo, ampliando a sala ou reformando a cozinha, ele está a praticar o *tatemashi*.

Como demonstra Kato (2012), o espaço japonês possuía uma fuga da simetria e sua espacialidade nunca é vista como definitiva, dessa forma, mesmo que a simetria fosse um objetivo em mente, dificuldades transpareceriam na execução de projetos. O *tatemashi* não possui um limite fixo, pode-se imaginar um espaço transformado infinitamente, isso porque sua transformação vem da necessidade e não do planejamento *a priori*. Em suma, o espaço japonês é pensado pela sua possível extensão no futuro e não pelas necessidades do presente em que é preconcebido.

Para o escritor japonês, a tendência à transformação do espaço – o *tatemashi* – na cultura japonesa é uma das três características presentes na ideia do espaço, sendo os outros dois o conceito *oku* e a “horizontalidade”.

O conceito *oku* é apresentado por Kato como:

> De acordo com dicionário *Iwanami Kogo Jiten, oku* é o oposto de fora, beira ou borda e boca. [...]Espacialmente, é um lugar mais ao fundo a partir de uma entrada, e seu sentido original e primitivo é um lugar valorizado e não revelado para as pessoas. (KATO, p.187)

O *oku* se relaciona com o “espaço privado”, íntimo, logo a interiorização do espaço é valorizada pelos nipônicos. Nem todos precisam conhecer intimamente a todos os lugares. Segundo Kato, a cultura japonesa não possui o costume de demonstrar o espaço de vida privado da família às visitas, por exemplo. As fronteiras entre o *oku* e o público não são explicitas, mas sucintas, suaves, porém perceptíveis tanto aos de fora como para os de dentro.

---

[67] A tradução literal para o termo seria: “Anexo em edifício” / “Extensão em edifício”.

Já a terceira característica, a horizontalidade, tem efeito principalmente na perspectiva panorâmica do espaço. Kato considera que, diferente da maioria das religiões que possuem uma “arquitetura vertical”, tal como igrejas católicas, as construções religiosas japonesas preservam a horizontalidade da construção ou, nas palavras do teórico, “rés ao chão”[68] (p. 189).

Isso não se limitaria somente ao espaço arquitetônico, mas a compreensão do espaço como um todo: dançarinos de danças típicas japonesas nunca deixam os dois pés no ar ao mesmo tempo. No teatro *kabuki,* a performance busca a utilização horizontal do espaço cênico. Até a própria ideia do *tatemashi* busca preservar a horizontalidade nas construções, pois preferem-se espaços com somente um andar e expandidos horizontalmente do que erguer um novo andar sobre o solo – e quando se ergue o novo andar, também preza pela horizontalidade e não pela verticalidade.

A partir dessas três características, cria-se o conceito do espaço social japonês feito por Shuichi Kato, o *mura*. O *mura* é o espaço social de uma comunidade e tem fronteiras bem delimitadas, precisas, porém não fisicamente. Sua delimitação é feita por meio dos laços culturais entre os membros de um mesmo *mura*[69], que seguem a mesma lógica de interiorização do *oku*.

As fronteiras de um *mura* podem ser óbvias – geográficas –, como o caso de um vilarejo no alto de uma montanha, ou abstratas, como entre vilarejos vizinhos em uma planície. Mas, para as pessoas de dentro de um determinado *mura*, as fronteiras são tão visíveis quanto a montanha que divide o primeiro exemplo. Isso se deve porque a comunidade orgânica do *mura* possui um determinado comportamento social que os distingue do “outro”.

As relações que o interior de um *mura* faz com o ambiente exterior são sempre em termos de desigualdade. Assim, com um estrangeiro ou visitante, é uma situação de menosprezo e desdém, já com uma autoridade política – um cobrador de impostos – eles são inferiores e devem respeito. O nível dessa relação de “inferioridade” segue a mesma lógica da “teoria do centro” de Yi-fu

---

[68] Shuichi Kato considera as expressões budistas, como o “pagode de cinco andares”, uma pseudoexceção à regra, pois teriam sido importadas da China. Argumenta, ainda, que a versão nipônica do “pagode de cinco andares” é menos verticalizada que sua contraparte original chinesa.

[69] *Mura* pode ser traduzido como “vila”.

Tuan, apresentada no primeiro capítulo, quanto maior a distância do centro cultural de um *mura*, maior o abismo da desigualdade entre as relações.

Por outro lado, isso também significa que as comunidades próximas de um *mura* possuem uma relação e maior equidade. Kato afirma que não é o Japão que possui vários *muras*, mas que os vários *muras* formam o país, logo Kato atribui as consequências das relações internacionais do Japão – que, segundo o teórico, são sempre desiguais – à lógica centrista dos *mura.*

Entretanto, mesmo que essa cultura centrista prevalecesse, não significa que o Japão não trocasse informações culturais com territórios à sua volta. Historicamente – de acordo com Kato –, o país sempre foi receptivo ao diferente para inovar sua própria cultura, mesmo em período extremamente fechados, como a era Tokugawa ou o Heian, o Japão sabia da existência do mundo exterior e mantinha a porta "entreaberta". Ainda que a nação considerasse útil aprender com o de fora, acreditavam sempre que podiam melhorar o que aprendiam, logo a noção centrista dos *mura* permanecia intacta através das relações desiguais.

O Japão, enquanto um grande *mura,* se vê ora como superior, suas relações com os demais povos do leste asiático; ora inferior, a esquadra naval estadunidense de 1853, a bomba atômica de 1945. O ciclo do comportamento desigual do Japão foi, na maioria das vezes, uma repetição de: sentir uma necessidade de aprender com o de fora, se ver inferiorizado, internalizar os novos aprendizados, fechar as fronteiras e manter a porta "entreaberta" e se colocar como superior ao de fora.

Segundo Kato, a principal diferença do Japão para as culturas ocidentais é que a segunda sempre esteve aberta à assimilação do novo quando necessário e frequentemente buscou estabelecer relações de igualdade com seus conterrâneos próximos, enquanto o Japão alternava entre a porta fechada e meio aberta.

Igarashi (2011) atribui a essa característica da teoria de Kato um "hibridismo da cultura", que, segundo o historiador, teria surgido com a derrocada do Japão, o fim da cultura do auto sacrifício e a rendição. Mesmo que Igarashi pareça desconhecer a releitura histórica que Kato faz para apresentar sua tese, ambos concordam que não é possível atribuir ao Japão o "senso de unicidade", que era pregado pela ideologia Meiji. Considera-se nessa visão do "Japão

híbrido” que ele é um “entre-lugar”, um espaço propício para trocas culturais entre diversos locais.

Para Igarashi, o Japão se torna esse “entre-lugar” por ocupar uma posição de destaque no Ocidente e no Oriente, sendo considerado o terreno ideal para essas trocas culturais, principalmente com o pós-guerra e sua aproximação com os Estados Unidos.

Ainda que teóricos creditem ao Japão essa facilidade de trocas culturais, mesmo que em relações desarmônicas, não quer dizer que se tenha consenso sobre esse tópico, vide o *nihonjinron*, que foi uma corrente teórica japonesa que pregava a ideia de “unicidade e exclusividade do espaço e cultura japonês”, algo que foi amplamente utilizado durante a era Meiji para a criação da cultura política da honra e voltou a ganhar forças na década de 1970.

Porém, para Igarashi, a experiência cultural do Japão consigo mesmo nas décadas de 1950 em diante demonstrou que a superação e o esquecimento foram realizados com sucesso, podendo colocar em questionamento se haveria de fato esse “senso de unicidade” que essa ideologia buscava.

Pela noção do *tatemashi*, é possível entender por que o espaço japonês se mantém atento ao exterior, pois ao surgir necessidades de mudança o espaço se adapta ao necessário. O foco é sempre através da menor parte para o todo: os *ie* (casas) formam os *mura (*vilas), que formam o *kuni* (país),

> “Primeiramente, existe o lugar onde eu moro = “aqui”, e em suas cercanias se alarga o espaço do lado de fora. A totalidade do espaço externo não foi objeto de forte interesse, com exceção de um lado específico que tenha tido transações diretas com lado interno do grupo ao qual se pertence” (KATO, 2012, p. 249).

O “aqui” é dotado de mudança, em constante transformação, possui fronteiras fixas, mas maleáveis, suas relações vão se verticalizando conforme se aumenta a distância horizontal entre os locais. “Cada qual em seu respectivo “aqui” vivia, trabalhava, comercializava, era solidário e competia. O “aqui” se expande, se contrai e se sobrepõe a outros.” (KATO, p. 250), não veem o “aqui” como parte do todo, mas sim o todo como fruto dos vários “aqui”.

Se no espaço a cultura nipônica é definida pelo “aqui”, no tempo sua definição vem pelo “agora”, que segue de uma tripla interpretação sobre o tempo. Abaixo, os exemplos gráficos dos três tempos já mencionados no fim do primeiro

capítulo:

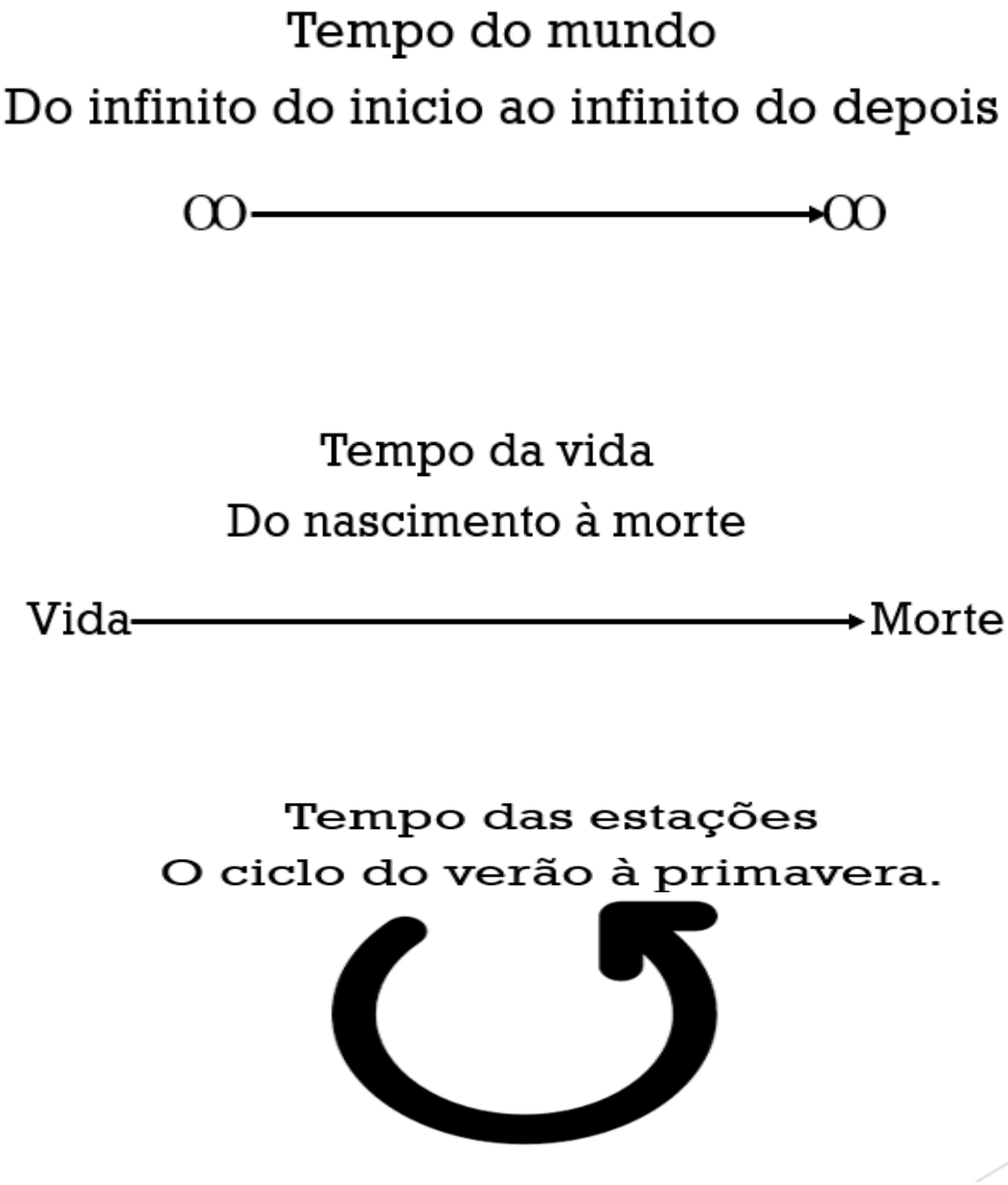

Imagem 2.2: Os três tempos na cultura japonesa[70].

No tempo do mundo – ou histórico – é onde a História acontece, ele não possui um início e tampouco um fim. As lendas japonesas que veem os *kami* como seres que criaram o arquipélago japonês não consideram ali como o "inicio da História", pois existia um mundo anterior a isso e provavelmente haverá um depois. Este tempo sempre é retornado quando se tem uma necessidade no

[70] Diagrama feito pelo autor com base no livro de Shuichi Kato(2012).

presente que precise de uma justificativa no passado, como o caso da ideologia eugenista da Era Meiji, que usava o “Passado mítico” para suas ações no presente.

O “tempo das estações” reflete o período anual entre o verão e a primavera ou entre a “primavera e o inverno”. Ele é cíclico e, ao mesmo tempo, infinitamente, pois ocorre repetidamente até o fim dos tempos. A visão presentista que a cultura japonesa tem deste tempo se dá ao momento em que se encontram no ciclo: no inverno o objetivo é sobreviver até a primavera, na primavera tem de se aproveitar para plantar, trabalhar para produzir e no verão temos que colher, aproveitar o sol e estocar alimentos.

Assim, o tempo da vida representa a vida do japonês, que tem seu começo com o nascimento e o fim com sua morte. Dentre os três tempos, é o mais subjetivo, obviamente, pois varia de acordo as experiencias que cada *self* tem em seu cotidiano.

O que todos os tempos carregam em comum é a noção que sua interpretação parte do “agora”, do momento. Esse momento no presente não é pré-definido, mas varia com as circunstâncias do próprio presente. Pode se alongar um pouco em direção ao futuro incerto ou voltar-se para o passado em busca de algum significado.

Se definimos que a cultura japonesa possui sua expressão de tempo no “agora” e sua expressão de espaço no “aqui”, temos a seguinte visão presentista da cultura, o “agora = aqui”. De um lado uma noção focada nos problemas do presente e do outro focada nas necessidades comunitárias de seu *mura* (KATO, p. 251).

E o que isso significa para o esquecimento? Significa que os *selfs* são moldados por suas experiências com a memória e a história, mas se ressignificam à medida que os problemas do presente mudam. Se a ocupação estadunidense está a pregar uma nova concepção de vida e esquecer o passado, assim será: “Deixe a água levar”. Essa mudança pode partir tanto pelo lado individual da memória, quanto pelo âmbito coletivo.

Não há tempo para remoer o passado imperial, temos de reconstruir o Japão. Não há tempo para discutir a censura da ocupação, temos que reativar a economia. Não há tempo para discutir o perdão controverso aos criminosos de

guerra, temos de aproveitar o *boom* econômico do país. E a lista pode ir infinitamente.

Esse foco presentista não é ignorar completamente o passado, pois, se compreendemos o passado-presente-futuro como uma linha reta progressiva, entendemos que o presente é fruto do passado e o futuro vem do presente. Logo, o presente é moldado pelo passado, mas suas necessidades não, contribuindo, assim, para que se catalise o esquecimento.

Da mesma forma, o "aqui" do espaço promove uma catálise do esquecimento ao priorizar os problemas do *ie,* do *mura* e *kuni* em detrimento de um recorte panorâmico do mundo. A destruição causada no Japão foi um grande contribuinte para tal, pois o foco para reconstrução de um "novo espaço japonês" ajudou a "enterrar" esse passado incômodo.

Assim, é preciso entender que as marcas da memória e do passado ainda fazem parte dos *selfs* japoneses, o esquecimento não é pleno e completo, mas podemos categorizar o esquecimento como "o passado enterrado" e que pode voltar para assombrar a qualquer momento. Credita-se ao *self* esse aspecto *tatemashi* de constante se moldar e modificar de acordo com as perspectivas e necessidades do Agora/Aqui.

Se o tempo atual pede que esqueçamos o passado e foquemos no presente, nosso *self* "lava as memórias" e prioriza o bem comum, um conceito amplamente conhecido na cultura nipônica como *tatemae.*

O *tatemae* é o princípio social japonês de preservar a ordem e o bem-estar comum. Por mais que uma situação seja desconcertante ou incômoda, meus desejos pessoais não podem interferir na "ordem" do ambiente. O respeito ao bem-comum, aos idosos, aos mais velhos e aos profissionais deve prevalecer.

Por exemplo, em uma fila de supermercado, você vai ao caixa preferencial por estar vazio, próximo de passar as compras um idoso aparece, reclama ferozmente da falta de respeito dos mais novos e entra na fila. Por mais que o desejo fosse de justificar sua posição – de só ir até o caixa devido à ausência de outros clientes –, você se desculpa cordialmente e cede passagem ao idoso.

Logo, se minhas memórias podem perturbar a ordem da sociedade, causar o caos ou desconforto, eu devo guardá-las para mim, o *self* individual não deve ser a peça fora do baralho, mas tem que buscar se adequar ao "agora" de

seu *mura*, que pode ser desde as necessidades de sua casa, da cidade ou do país.

Dentro do *self* carrega-se, também, seu aspecto *oku*, em que nem toda memória ou experiência deve ser compartilhada com todos, algumas vivências devem ser guardadas para si e para aqueles que passaram por semelhante sina. Não obstante, também, há espaços *oku* específicos para a memória, lamentar publicamente sobre o desfecho atômico não era amplamente aceito, porém dentro das cerimônias religiosas budistas se torna aceitável.

Cada geração molda diferentes *selfs* justamente porque cada uma possui diferentes "aquis" e "agoras", mesmo que o tempo cíclico relembre a bomba atômica com os eventos políticos e as cerimônias locais nos dias 6 e 9 de agosto de cada ano, os *selfs* mais distantes do evento falham em perceber a relevância e significância do evento devido a suas necessidades presentistas.

Dessa forma, percebe-se como há uma grande correlação entre o *self*, a cultura japonesa e o esquecimento. Se, por um lado, há expressões marcantes na experiência individual, também há uma pressão presentista no momento para se ignorar o passado incômodo e/ou não perturbar a paz social com assuntos dolorosos.

Em suma, há uma dupla rédea social que não permite o vislumbre da memória. Por um lado, o foco presentista pede que se enterre o passado incômodo e siga reconstruindo a sociedade. Por outro lado, há um princípio social rígido que não permite o indivíduo colocar seus próprios problemas e dores acima do bem-estar social.

Independente do motivo motor do esquecimento de um determinado *self*, uma coisa é clara: não há apenas um efeito de esquecimento e sim vários, sendo plausível estipular que o esquecimento ocorre não por um deles, mas pelo conjunto dos fatores que cercam o *self*.

Todas as memórias citadas anteriormente passam por esses "problemas" descritos, um idoso que carrega a memória proibida busca não perturbar a ordem social com suas dores. Um japonês *baby boomer*[71], crescido durante e após a ocupação norte-americana, aprendeu que era preciso enterrar o passado

[71] *Baby boomers* é um termo que se refere principalmente à geração nascida entre os anos de 1946 e meados da década de 1970.

vergonhoso da nação e reconstruí-la, não há motivos para olhar para trás e relembrar o “velho Japão”.

Já da geração Y[72] em diante, a distância para com o problema aumenta cada vez mais a dificuldade de conhecer a “memória proibida”, questionar os mais velhos e sobreviventes sobre suas dores é perturbá-los para reviver dores que não são bem-vindas. O “agora = aqui” desta geração também contribui para o esquecimento: O “aqui” é o Japão após o *boom* econômico da década de 1970[73], totalmente reconstruído e já estritamente voltado ao capitalismo de consumo; e seu “agora” está voltado para as necessidades de consumo do momento.

Essa discussão é necessária para compreender os diversos *selfs* que se acomodam na interpretação do pós-guerra. Quando vamos em direção à compreensão do significado que as personagens de “Rapsódia em agosto” carregam, é preciso compreender a vivência no presente de cada geração e como interagem com o *oku*.

Acredita-se que, para algumas gerações do pós-guerra, relembrar a memória nuclear é tocar em um assunto sem necessidade de ser lembrado, e perturbar a paz do presente com um passado incômodo, ou seja, a vivência no *tatemae.*

Esses eventos podem – e devem – ser considerados para analisar quaisquer fontes em que a memória japonesa de dor transpareça. Dessa forma, por meio da objetificação do filme de Kurosawa, sob as lentes da análise cinematográfica e da memória, pretende-se, aqui, externalizar a teoria da memória na prática.

Assim, não só vislumbrar a memória representada no filme – que ainda é ficção – como também compreender o que pode significar para os *selfs* de hoje, já que as personagens do filme podem não ser reais, mas não significa que a memória representada por elas não seja.

---

[72] Nascidos entre a década de 1980 e meados da década de 1990.

[73] O “*boom* econômico” do pós-guerra refere-se à rápida retomada da economia japonesa em grande medida devido às parcerias público-privadas, representadas pelo lema *Japan, Inc.,* que promovia uma série de investimentos públicos no capital privado, além de altos incentivos para empresas e indústrias de tecnologia. “Ao governo cabia agora planejar, determinar as metas e ajudar a iniciativa privada a operá-las” (SAKURAI, 2014, p. 218).

O objetivo do próximo capítulo é o resgate desses diversos *selfs* do pós-guerra, tendo o filme “Rapsódia em agosto” como ponto de partida. Entende-se que a obra, além de externalizar essa memória e reproduzi-la, serve como um “lugar de memória” para esses *selfs* proibidos, indizíveis e envergonhados.

Capítulo 3. A MEMÓRIA DE DOR JAPONESA E A OBRA "RAPSÓDIA EM AGOSTO"

> Nos dias de hoje, dizem que é inviável, que esperar pelo tempo é contraproducente. É algo que só a equipe de filmagens de Kurosawa faz. Em algumas circunstâncias, porém, eles esperam pelas nuvens. Um céu brigadeiro não é o quadro que se deseja. Também existem vezes em que esperam para rodar quando, *aquela* nuvem passar para o outro lado da montanha. Que não se diga que é extravagância. Afinal, é cinema. (Teruyo Nogami)

O silêncio, como afirmado no capítulo 2, não é necessariamente o esquecimento da memória, mas pode ser uma das formas de resistência. Quando uma memória é sufocada por um ato político coletivo, tal como a narrativa de coerção, ela se torna dormente. A sociedade, por ter tido um processo de esquecimento, que ocorreu no Japão em função dos "Agoras", possui uma memória volátil em torno do coletivo, mas o *self* permanece com as marcas impostas ao longo do tempo.

Neste capítulo, será feita uma abordagem a respeito do filme "Rapsódia em Agosto" (1991), do diretor Kurosawa, sendo a análise dividida em três grandes momentos. Primeiramente, uma rápida introdução, a biografia de Kurosawa, tentando delinear um pequeno perfil para o diretor, seguida da análise do filme e, ao fim, a sua conexão com a memória de dor.

Dessa forma, espera-se que uma rápida sinopse, da análise de cenas-chaves do filme e da explanação de como a obra interage com a memória – além do fato de ser uma memória – seja suficiente para colorir a memória de dor nipônica na história.

Para análise cinematográfica, será utilizada a metodologia de Marcos Napolitano (2005). Em outras palavras, trata-se de analisar "O que o filme diz e como diz" (NAPOLITANO, 2005, p. 245), ou seja, evidenciar o filme como uma encenação de uma sociedade que nem sempre tem intenções políticas e ideológicas explícitas. Assim, analisar não só o caráter narrativo do filme, sua trama, personagens, mas também a questão estética: cortes de cena, enquadramentos, foques de cena e a produção de efeito visual nele representada.

O filme tem diversos elementos que juntos constroem uma obra cinematográfica. Logo, é preciso que a análise leve todos esses fatores em consideração – em conjunto. Não é possível analisar a questão imagética de um filme separada do roteiro ou da trilha sonora, por exemplo. Portanto, todo o filme deve ser visto como uma obra plural sim, mas conjunta.

Como afirma Monica Kornis (1992) sobre o método de análise de Pierre Sorlin, “Para ele, a imagem propõe um grande número de mensagens, cabendo ao historiador reagrupar certos elementos icônicos selecionados dentro de um conjunto maior” (p. 11).

Dentro da montagem intencional do filme, consideram-se os “cortes de plano” e as “Sequências”. Entende-se, nesta análise, como corte de plano o fechamento de tomada ininterrupta de uma câmera para outra; enquanto sequência se trata de um conjunto de planos de mesmo contexto formando um arco maior dentro do filme.

Além dos detalhes técnicos, seria de grande interesse que o interlocutor tivesse assistido ao filme, pois serão pontuados elementos específicos de determinadas cenas e cortes de planos, com mínimos detalhes, para uma compreensão mais completa da análise.

A escolha do filme em específico vem ao encontro diretamente do que a metodologia de cinema prega, ou seja, “é o reconhecimento de que todo filme é um objeto de análise para o historiador” (KORNIS, 1992, p. 7). Porém, é preciso reconhecer que o filme, ao mesmo tempo que é objeto da História, pode se tornar um “agente da História” por seu caráter visual, didático e doutrinante, como relembra Kornis citando Marco Ferro (KORNIS, p. 8).

Por caráter “doutrinante”, compreende-se que o filme tem o potencial de ensinar uma determinada narrativa implícita. Em filmes do gênero documentário ou cine-documentário, essa perspectiva se torna mais visível, porém filmes de ficção também a fazem. Logo, a análise cinematográfica deve estar atenta para não cair na ideia da “verdade histórica” por meio do filme.

Para Alexandre Valim (2006. p.201), o filme possui sua linguagem própria e a melhor forma de análise é um detalhamento plano a plano, abordando os diversos componentes de seus planos e sequências. Segundo o autor, não se deve cometer o “erro comum” apontado por Ciro Flamarion Cardoso: o filme não é a representação exata e total de uma sociedade.

Para isso, assim como Valim(2006) propõe em sua tese de doutorado a partir de Ciro Flamarion Cardoso e Karsten Fledelius, a análise se insere em quatro etapas: Contexto da produção, narrativa fílmica, níveis semânticos e as redes temáticas ou representacionais. Mas, a análise também levará em conta o filme como "agente histórico", sua mensagem enquanto "lugar de memória"

O contexto da produção diz respeito ao diretor e a produção do filme, qual momento ele está inserido. No caso da obra deste capítulo esse contexto se insere no período das memórias do pós-guerra discutido ao fim do primeiro e durante o segundo capítulo. Compreendo que "Rapsódia em Agosto" é fruto desse contexto de esquecimento que as memórias japonesas estão inseridas após a narrativa de coerção.

A partir da narrativa fílmica se empenhará um esforço de delinear os recursos cinematográficos utilizados para passar a mensagem do filme, tais como enquadramento, roteiro, música. Tomando essa questão como peça importante na abordagem histórica da obra, a análise levará em consideração todos os elementos que compõe o plano fílmico e de que forma eles contribuem para a narrativa.

Como nível semântico Valim define: "ordenação em níveis semânticos do discurso" (Ibid. p.202), ou seja, como o discurso fílmico é passível de ser interpretado sob a luz de seu contexto da memória e do pós-guerra. Por último, a interpretação baseada nas "redes temáticas" é a análise de como os temas que compõe o filme transparecem na tela e de que forma foi a recepção do filme.

A análise cinematográfica deve considerar os elementos "não-visíveis", ou seja, o impacto que o filme possui socialmente, sua intenção e sua narrativa entrelinhas. Por isso, a análise visual desta dissertação – plano a plano – também levará em conta o significado narrativo do filme e que conhecimentos seriam possíveis sobre a memória japonesa, considerando o filme como um agente da história.

O filme – enquanto agente da história – é um "Lugar de memória". Assim, ao fim da análise, serão pontuadas questões do filme que servem para uma macroanálise de uma possível interpretação coletiva – em suma, que tipo de memória o filme representa.

Vale um leve ressalto que, diferente de Ferro, será considerado o filme nesta análise como – também – um objeto estético, ou seja, "Arte", e que possui

implicações subjetivas no telespectador. Dessa forma, mesmo com um máximo esforço para uma análise objetiva, o filme ainda gera implicações interpretativas para aquém das possibilidades de análise do Historiador. Entretanto, não é o objetivo deste trabalho analisar o filme enquanto “Arte” estética.

Para a biografia de Kurosawa, três autores em especial são levados em consideração: Stephen Prince (*The Warriors camera,* 1999*),* Maria Roberta Novielli (*História do cinema japonês*, 2007) e Teruyo Nogami (*À espera pelo tempo*, 2010). Os três livros ajudam não só a moldar o perfil do cineasta, como a entender mais sobre sua vida e obra.

A memória discutida no capítulo segue a mesma lógica na qual se insere a discussão teórica do esquecimento, proporcionada pelo segundo capítulo, criando uma intensa conexão entre “Corpos da memória” – também comentado no primeiro capítulo –, os lugares de memória e o *self*. O ponto em comum que une os três conceitos se dá pelo “Agora = aqui”, como será atestado adiante: cada geração possui um *self* delimitado por um esquecimento em específico, moldado pelas circunstâncias de seus “agoras e aquis”.

3.1 Luz, câmera e Kurosawa

Em 1990, na cerimônia do Oscar, Steven Spielberg abriu seu discurso sobre o próximo premiado, afirmando que muitos o consideram o mais influente cineasta vivo. George Lucas[74], acompanhando a entrega, afirma que os filmes do cineasta tratam de responder à simples pergunta: Por que não podemos ser felizes juntos? Para receber o prêmio, um senhor japonês franzino que havia acabado de fazer 80 anos – três dias antes – era recebido com parabéns e uma estatueta honorária por “uma obra rica que teria inspirado pessoas no mundo inteiro”. A resposta breve foi um voto de humildade:

> Estou um pouco preocupado porque eu não sinto que eu entendo de cinema ainda. Não sinto que captei a essência do cinema. O cinema é uma coisa maravilhosa, mas para captar sua verdadeira essência é muito, muito difícil. Mas o que posso prometer a vocês é que de agora em diante, eu irei trabalhar o máximo que eu puder fazendo filmes, e,

[74] Ambos trabalharam com Kurosawa na última década e puderam ver de perto como o diretor trabalhava, seus métodos e sua forma de pensamento (PRINCE, 1999).

> talvez, seguindo este caminho eu possa conquistar um entendimento da verdadeira essência do cinema e merecer este prêmio."[75]

Essa cerimônia, embora emblemática, pode ser utilizada para compreender as principais características de Kurosawa: sua calma e seu perfeccionismo.

Nascido em 1910, em Tóquio e falecido em 1998 na mesma cidade teve ao longo de seus 88 anos de vida, 30 filmes dirigidos, desde épicos samurais a grandes dramas contemporâneos. Foi "descoberto" pelo ocidente em 1951, no festival de filmes de Veneza, com seu filme "*Rashomon*", considerado até hoje uma das melhores obras cinematográficas no mundo, rendendo, inclusive, uma estatueta honorária no Oscar[76] de 1952. Ironicamente, quatro anos antes, teve um filme censurado pela ocupação norte-americana no Japão, pois consideraram que "Um domingo maravilhoso" não passava os valores "democráticos do pós-guerra", já que no longa o casal protagonista sofre os problemas da inflação e a crise durante os anos da ocupação norte-americana.

Iniciou como assistente de produção em 1935 e estreou como diretor em 1943, porém seu contato com o cinema e a arte datavam de antes. Quando jovem, sonhava em ser um pintor, porém, vindo de uma família pobre, não teria recursos para a empreitada (PRINCE, 1999). Provavelmente devido à influência de seu irmão mais velho, Heigo, um *benshi*[77], passou a se interessar pelo cinema, todavia seu irmão se suicidou com a crise que os *benshis* passaram com o fim do cinema mudo.

Sua marca inicial com o cinema parece trágica, mas em suas obras há sempre um otimismo marcante. Seus personagens samurais não cometem o *sepukku*[78] e seus jovens, desiludidos com a crise japonesa no pós-guerra, não deixam de sonhar com um futuro melhor. Kurosawa passa, com os seus filmes, que é possível, sim, buscar a felicidade mesmo em meio à escuridão. Embora cada obra trate de uma história específica, todas falam da perspectiva humana

---

[75] OSCAR, 1990. Ver referências.
[76] O prêmio foi uma estatueta de filme honorário em língua estrangeira, pois somente em 1956 a Academia do Oscar passou a ter a categoria de "Filme em língua estrangeira".
[77] Durante a era do cinema mudo nipônico, cabia aos *benshis* comentarem o filme, dando voz ao personagem, proporcionando explicações sobre a trama e explicando certas técnicas de filmagem. A importância social desses profissionais foi enorme durante o cinema mudo, porém se tratava de um cargo de difícil acesso às mulheres.
[78] Ou suicídio pela honra.

sobre as coisas, sendo a característica que permeia todas as obras do diretor japonês.

Seus primeiros filmes na década de estreia trazem as várias faces do Japão pós-guerra, sendo que a obra *Rashomon* (1951) poderia ser considerada um marco do cinema naquele momento. A história se passa pelos pontos de vista de quatro personagens que narram um mesmo acontecimento sob suas óticas, e Kurosawa em nenhum momento elege a versão verdadeira, cabendo ao telespectador montar a sua.

As primeiras críticas quanto à ocidentalização estão presentes já em sua primeira obra *"Sugata Shanshiro"*, que exalta a ideia do judô como um símbolo nacional japonês. Porém, em algumas cenas, o protagonista se encontra com sua amada e conversam sobre coisas triviais, mas aos olhos da crítica da Era Meiji, tais momentos eram "de um sentimentalismo exagerado" (NOVIELLI, 2007).

Durante os anos de 1940, Kurosawa teve de produzir filmes de propaganda, seguindo a demanda do Estado japonês, como a obra "A mais bela", que retrata o jovem Watanabe e outras mulheres em uma fábrica de lentes voltada a usos militares. A película tratava de pontos que a censura estatal almejava: o esforço coletivo em prol do espírito japonês, o que, todavia, não poupou de críticas, pois, segundo os críticos, apresentava traços individualistas e sentimentais nas personagens. Logo, fica notável como as características humanas de Kurosawa vão desde o cinema de propaganda da década de 1940 até seu último filme, "*Madadayo*" (1993).

A forma como Kurosawa responderia a essas críticas seria, assertivamente, continuando com seu trabalho. Segundo Prince (1999), Kurosawa acreditava que uma das formas pelas quais o Japão iria se recuperar da crise no pós-guerra seria passando a valorizar o indivíduo acima de tudo, marcando o humanismo como a principal característica de seus roteiros e histórias.

O estilo peculiar das narrativas de Kurosawa contrastava com seu estilo artístico visual, no qual a calma da narrativa esbarra na imagem. O diretor ficou conhecido por inserir diversos efeitos naturais entre suas cenas, tais como a chuva. As cenas de Kurosawa ganham enorme dinamismo devido ao clima moldado na sequência, assim como seus cortes de plano quase sempre em meio

ao movimento. Dessa forma, o espectador nunca sabe o que esperar de um corte de plano.

Grande parte dos filmes de Kurosawa carrega uma cena em particular, geralmente moldada pelo silêncio, sem falas. Segundo as próprias palavras do diretor,

> Frequentemente, em conversas, pessoas apontam para mim que uma cena em particular em algum de meus filmes, os lembra algo distante, como os filmes mudos. Quando alguém me diz isso, eu rapidamente percebo que isso pode ser verdade, pois já vi muitos filmes que admirei – e aqueles que gosto ficam comigo em meu subconsciente e talvez eu tenha algum tipo de impulso para recriar a mesma impressão em meus filmes. Eu gosto de filmes mudo e sempre gostei. Eles com frequência são mais bonitos que os sonoros, talvez eles tenham de ser (PRINCE, 1999, p. 19).

Se os filmes de Akira Kurosawa parecem se contradizer entre a imagem e o roteiro, é porque as épocas em que foram gravados são contraditórias. O cineasta trata exatamente dessas contradições em seus filmes, como a desigualdade social, a crise da guerra e o rápido crescimento econômico. O diretor também apresenta a máxima japonesa, afirmada por Célia Sakurai (2014): “Apesar de todo o desenvolvimento tecnológico, os japoneses fazem questão de preservar o passado [...]” (SAKURAI, 2014, p. 216).

Entre os destaques da produção do diretor japonês, “Os sete samurais” (1954) é o mais nítido exemplo da filmografia de Kurosawa. O filme conta a história de um grupo de samurais que parte em auxílio dos indefesos de uma pequena aldeia, demarcando não só grandes conflitos armados entre o “bem e o mal”, como a desconfiança entre os samurais e os aldeões.

Todavia, o final feliz que Kurosawa proporciona para seus personagens não lhe foi permitido, pois, quando ocorre a crise do cinema japonês da década de 1970 – ocasionada pela popularização da TV –, o diretor tenta o suicídio. Aqui, fica impossível não traçar paralelos com a história de seu irmão mais velho. O cineasta que emerge dessa tentativa sombria de suicídio ainda é o mesmo Kurosawa, que demonstra que os determinantes sociais não são capazes de moldar o indivíduo por completo. É nessa fase que três de seus filmes com uma narrativa mais lenta e poética são feitos: “Sonhos” (1990), “Rapsódia em Agosto” (1991) e *Madadayo* (1993).

Teruyo Nogami, em seu livro “A espera pelo tempo” (2012), nos apresenta uma visão mais íntima do diretor. A frase que abre o livro – e dá título ao mesmo – é a seguinte: “É... Por enquanto, não será possível...” (NOGAMI, 2012, p. 17), referindo-se a um velho hábito de Kurosawa de esperar pelo tempo ideal nas filmagens. O perfeccionismo do diretor era algo que chamava a atenção de todos à sua volta. Em outra passagem do livro, Nogami menciona o famoso momento das formigas escalando a roseira em “Rapsódia em Agosto”, a cena é belíssima e parece trivial e ao acaso, porém nas filmagens o caos se instaurou: um assistente de produção junto de um acadêmico de respeito – especialista em formigas – tentavam diversas técnicas para fazer com que as formigas escalassem a roseira. A tática principal consistia em passar um feromônio que atraísse as formigas pelo caminho desejado, porém, ao notarem que o solo era fofo demais e estava absorvendo o líquido, precisaram trocar o solo e solidificá-lo com cimento. Cada tomada durava cerca de 5 segundos e utilizava aproximadamente 20 mil formigas. As filmagens ficaram empacadas por três dias na cena das formigas e da roseira, até que obteve sucesso. O tempo total do filme foi de 1h37min, e as formigas apareceriam em apenas 1min06s do longa, o que, talvez, seja o mais evidente exemplo do perfeccionismo de Kurosawa.

Sua obra é marcada por essa complexidade, não exclusiva de si, mas de seu tempo e lugar: o diretor japonês é – como na cultura japonesa – adepto do presente, da fluidez do tempo, o que não significa que não busque uma perfeição, muitas vezes sobre-humana. Em suas obras, no semblante do diretor, é possível encontrar o “Crisântemo e a Espada” de Benedict. Por um lado, há doçura e calma na paciência de Kurosawa, por outro seu temperamento beira a espada, ao não aceitar nada menos que o perfeito.

3.2 O enquadramento da dor: o filme e a narrativa da memória

O filme “Rapsódia em Agosto” já foi pré-analisado tendo seu tempo de 1h37min52s dividido em 266 cortes de plano e 13 sequências[79] – que podem ser compreendidos como as divisões do arco narrativo. Essa metodologia foi

[79] Breve síntese das sequências está contida no anexo 3.1

escolhida, pois é a melhor forma de evidenciar a construção do filme passo-a-passo, dando prioridade aos detalhes intrínsecos à linguagem fílmica. E como afirma Alexandre Valim (2006. p.199), o material teórico e metodológico durante a análise depende das questões que a própria fonte suscita.

fugindo do que tornou Kurosawa famoso: grandes épicos de samurais, movimentos de câmera rápidos e múltiplos. Idealizando uma narrativa serena com poucos cortes de plano que prioriza planos horizontais como se estivéssemos a ver uma foto de família ou a olhar para o horizonte, admirar a paisagem ou até mesmo ver um teatro.

Os elementos principais de Kurosawa, como os efeitos da natureza e seus cortes de plano em meio ao movimento, se fazem presentes. Além disso, em diversas cenas, as falas do filme são marcantes, buscando transcrever enorme emoção ou sentimentalismo da memória e/ou história, seja do pós-guerra nipônico ou da personagem que pronuncia. Mesmo sendo uma obra cinematográfica, o filme pouco utiliza dos jogos de câmeras e *closes* para uma narrativa visual.

O filme é baseado no livro *Nabe no Naka* (1987), de Kiyoko Murata, com o objetivo de transcrever as cicatrizes e lembranças causadas pelo desfecho da Segunda Guerra na sociedade japonesa. Essa não foi a primeira cruzada de Kurosawa sobre a bomba atômica, pois seu filme “Anatomia do medo”, de 1955, narra como Nakajima, com medo dos testes atômicos na Atol do Bikini, teme pela sua família, com receio das tragédias de Hiroshima e Nagasaki se repetirem. Na trama, ao tentar convencer sua família a se mudar para o Brasil, o personagem é tratado como louco e seu fim se dá em uma clínica psiquiátrica.

“Rapsódia em agosto” se divide em três gerações de japoneses: primeiro, aqueles que sobreviveram ao conflito, seja como soldados ou civis participantes; segundo, aqueles que cresceram durante a ocupação, sendo crianças ou adolescentes jovens; e, terceiro, aqueles que nasceram após o período da ocupação. Além dos três núcleos japoneses, o filme ainda nos apresenta Clark, um nipo-americano *nissei*[80].

[80] Nissei é a palavra em japonês para “Segunda geração” dos descentes japoneses não puros.

A primeira geração estabeleceu uma relação de distância com o evento da guerra, sendo emocional e racional. A fome, as doenças e a violência da ocupação, somados à reconstrução do Japão, foram motivos que levaram essa geração a ser cooptada pela narrativa de coerção. Do ponto de vista deles, o esquecimento dos fatos de guerra e da memória de dor se deu naturalmente como uma válvula de escape, ou seja, um recurso frente ao trauma do conflito, representado no filme pela idosa Kane (Imagem 3.1[81]).

Imagem 3.1 -A idosa Kane

Kane, o centro da trama, apresenta um semblante cansado e de dor durante todo o filme. Inicialmente, devido à pouca receptividade dos netos que guiam a narração, é difícil compreender o que se passa com a idosa, transparecendo apenas as “dores da idade”. O enredo engrena a partir da visita dos netos ao centro histórico das “ruínas” de Nagasaki. Em contato com os lugares de memória, os netos acabam criando uma empatia com a avó e suas memórias, ao vê-la como uma sobrevivente. A diferença entre a idosa e as outras gerações é visível em diversos aspectos, desde sua fala passadista, seu semblante cansado e até em suas roupas, vestidos e robes que remetem ao velho Japão.

Imagem 3.2 – Tadao e Machino buscando Clark no aeroporto.

Já a segunda geração cresceu sob coerção total da narrativa estabelecida na união entre Estados Unidos e Japão do pós-guerra. Criando um esquecimento pela vergonha, acreditam que o Japão há de ser culpado pelo conflito e pelas bombas atômicas. Mencionar o fato pode ser um

[81] Essa cena é dos símbolos que representa Kane: uma idosa com o cansaço da vida sob seus ombros, porém tranquila e respeitando a tradição, como, no caso, em uma procissão budista.

motivo de vergonha, pois, assim como dita a narrativa, a bomba foi necessária para pôr fim no conflito que seus antepassados iniciaram. Na película, os personagens Yoshie e Tadao, filhos de Kane, representam a geração (imagem 3.2[82]). Em diversos momentos, fica evidente o interesse que a segunda geração possui no "capital" e na riqueza, além de demonstrarem vergonha da bomba atômica, sendo um assunto tabu.

A terceira geração, formada pelos netos de Kane, Tami, Shinjiro, Minako e Tateo (imagem 3.3[83]), por sua vez, não teria contato algum com os eventos da guerra ou do pós-guerra, tendo crescido e vivenciado sua experiência de vida após o *boom* econômico japonês durante a Guerra Fria. Assim, essa geração não passou pelo esquecimento, e sim pelo não conhecimento, sendo vítimas do esquecimento comunitário da sociedade no lugar de um vazio em si próprio. Essa geração já é cooptada pela cultura pop norte-americana e as tecnologias cômodas do fim do século XX. É possível, por exemplo, ver o neto mais velho, Tateo, utilizando uma camisa com a estampa "BROOKLYN" durante o filme, criando uma separação visual da segunda geração que aparece sempre utilizando roupas sociais.

Imagem 3.3, Os netos, respectivamente na ordem apresentada no texto.

Richard Gere, protagonizando o nipo-americano "Clark", que aparece somente ao fim da trama, inicialmente é descrito como parte dos "americanos maus" pelos netos, porém, ao aparecer definitivamente na história, demonstra um enorme carinho e respeito com sua tia, Kane.

---

[82] Tadao e Machino nesta cena vão ao aeroporto buscar por Clark, a expressão que eles carregam é uma das marcas da segunda geração: sempre preocupados com os horários, portando trajes sociais executivos. Enquanto Machino está preocupada com o horário na espera por Clark, Tadao demonstra mais preocupação enquanto aguarda, pois teme que Clark tenha vindo tirar satisfações sobre o telegrama enviado pelos netos que conta que o marido de Kane morreu no bombardeio atômico.

[83] Na cena, os netos, já na volta do centro histórico de Nagasaki, questionam o silêncio dos pais em respeito à bomba atômica, inclusive sobre a memória do avô, nunca elucidada pelos pais.

A narrativa se dá por uma interação entre as gerações, causada pelo recente contato de um suposto irmão de Kane que mora no Havaí e, por estar no leito de morte, busca se reconectar com sua família. Como a idosa está em uma idade muito avançada para viajar, seus filhos Yoshi e Tadao vão verificar a procedência da história de seu possível tio e, por consequência, os netos acabam tendo que passar o verão – logo, suas férias – na casa da avó que fica na zona rural aos arredores de Nagasaki.

A história se passa em 1990, 44 anos após as bombas de Hiroshima e Nagasaki e poucos dias antes do aniversário das bombas atômicas, em agosto. As crianças, inicialmente, odeiam a avó e tudo o que ela representa: não gostam da comida e a caracterizam como antiquada, pois nem televisão possui e, para adquirir uma geladeira, Tami teria de "implorar". Em um determinado momento, os jovens "atacam" a avó pela comida que consideram ruim, pedindo para que uma das meninas cozinhe no lugar.

Já na sequência 1, é demonstrado que um dos passatempos que Tateo – o neto mais velho – arruma durante a estadia na casa da avó é tentar consertar um órgão quebrado. Essa cena é relevante, pois marca o passo da trama do filme, sendo possível estabelecer uma correlação entre a relação dos netos com a avó e da avó com suas memórias, por meio do órgão quebrado. Conforme a narrativa avança e o órgão vai sendo consertado, os netos – na mesma medida – se aproximam da avó, que, por sua vez, se aproxima de suas próprias memórias.

Durante a abertura, Tateo toca o órgão em uma escala de C(dó) maior, que pode simbolizar uma melodia mais alegre e feliz, porém o órgão desafinado torna a melodia desagradável, da mesma forma que a relação deles com a avó no momento. Durante a segunda sequência, há uma discussão dos netos com Kane, e a imagem que se tem no momento é da idosa andando com a música desafinada ao fundo.

> **(In) Sequência 2:**
> [...] 47 – 11:21 – 11:49; Mostra a idosa se levantando com sua icônica sombrinha e se dirigindo ao outro lado da casa, enquanto os netos reclamam da teimosia e da vida arcaica de sua avó.[84]

[84] Todas as passagens de cortes citadas nesta pesquisa seguem o seguinte formato: número do corte de plano – tempo em que se insere, da direita para a esquerda: segundos, minutos, horas – descrição visual da cena.

> 48 – 11:49 – 11:55; A cena termina com a avó andando ao som do órgão quebrado.

Vale ressaltar que uma rapsódia pode ser descrita como uma peça musical formal, moldada a partir de trechos e canções populares e/ou fragmentos de cantos épicos, sendo que ambos os significados estão presentes na obra. O primeiro é encontrado na música que Tateo dedilha no órgão, enquanto o segundo poderia se encaixar na música *Heidenroslein,* presente em diversos momentos do filme, segue-se a letra de ambas:

> E o menino uma rosa viu
> A rosa que está de pé no campo
> Florescendo inocência
> Impressionado com a cor que ela emitia se rendeu
> Ao fascínio interminável
> Para a cor carmim
> Da Rosa que está de pé no campo
>
> *Heidenroslein*
> Um garoto viu um pé de rosa,
> Rosa do campo,
> Era tão jovem e linda como a manhã,
> Ele correu rapidamente para vê-la de perto,
> Para ver com grande prazer,
> Rosa, rosinha, rosa vermelha,
> Rosa do campo.
> O garoto disse: "Eu irei te colher,
> Rosa do campo. "
> A rosa disse: "eu irei lhe picar,
> Assim sempre lembrará de mim,
> E eu não irei sofrer."
> Rosa, rosinha, rosa vermelha,
> Rosa do campo.
> Mesmo assim o garotou arrancou,
> Rosa do campo,
> Rosa lutou e o espinhou,
> Mas nada adiantou a dor sofrimento,
> Teve que deixar que acontecesse.
> Rosa, rosinha, rosa vermelha,
> Rosa do campo.

Ambas as músicas falam da fixação com uma rosa que pode ser relacionada com a personagem de Kane, que cativa a todos que realmente olham para ela, gerando um fascínio com sua vida e memória. Na trama, esse processo se inicia na sequência 4, momento em que os netos decidem ir até a cidade para fugir da monotonia da avó.

No centro histórico, os netos começam o contato com os locais de memória de Nagasaki, conforme atestado na sequência 4. Na sequência, os netos vão até o centro de Nagasaki, uma cidade de região montanhosa, marcada

pela zona rural que cerca a cidade, lugar onde Kane vive. Do alto de uma colina e apoiados em um corrimão, os netos olham a cidade de cima para baixo, e Tami – a neta mais velha – afirma que há outra Nagasaki destruída embaixo daquela que olham, relembrando a destruição causada pela bomba atômica. Shinjiro, ainda, conta que o avô deles foi morto na explosão e que a avó perdeu o cabelo na busca pelo falecido marido. Tateo resolve ficar em casa e ajudar a avó a se lembrar do nome de seus irmãos, tentando desvendar o mistério do irmão perdido no Havaí.

A cena ocorre com naturalidade, mas ficam implícitas duas questões em torno da memória de dor, relacionadas à destruição física. Primeiro, o fato de grande parte da cidade pré-existente ter sido destruída e como a radiação afetou aqueles que sobreviveram, no caso de Kane, apenas com a perda de cabelo, porém em muitos outros casos com desgastes muito maiores.

Embora a bomba atômica de Nagasaki tenha sido mais potente do que a de Hiroshima (83 tera joules de força x 63 tera joules, respectivamente)[85], o número de mortos de Nagasaki (cerca de 75 mil) no momento imediato à explosão foi menor que os de Hiroshima (150 mil[86]), devido à geografia montanhosa da cidade, poupando a zona rural nos arredores, o que acaba explicando o motivo de Kane e tantos outros presentes na trama terem sobrevivido.

O avô das crianças era professor e morreu em uma escola, segundo a narrativa. Assim, os netos vão até o lugar onde o avô lecionara e se deparam com um pequeno *playground* danificado, popularmente conhecido no Brasil como “Trepa-Trepa”. O brinquedo está todo retorcido e enferrujado, abaixo dele há uma placa com a data da explosão da bomba atômica, “9/8/1945 11:02”,

> **(In) Sequência 4:**
> 57 – 16:54-17:34; Shinjiro diz que mesmo ninguém tendo encontrado seu avô, ele sabe que ele está ali. Os outros dois netos concordam e todos retiram seus chapéus como forma de prestar respeito e luto.

---

[85] Para fins de comparação, a energia liberada pela bomba atômica de Nagasaki seria o equivalente a 22 quilotoneladas de TNT (OCHIAI, 2014, p. 35).

[86] Os números aqui utilizados seguem os relatórios disponíveis em: http://www.aasc.ucla.edu/cab/200708230009.html (Acesso em: 27/11/2019). Porém, sabe-se que os números divergem de acordo com a fonte. Segundo o *website*, são números considerados “otimistas”.

Os netos seguem para a praça dos monumentos e encontram os monumentos de diversos países, inclusive o que demarca o hipocentro da explosão atômica e a cena se segue da seguinte forma:

> 66 – 18:37-18:57; Mostra o grande monumento que marca o hipocentro da explosão da Bomba em Nagasaki, procurando dar grandeza ao monumento, a câmera posicionada no chão começa a filmagem do plano de cima aos pés da estrutura, com os netos tendo sua imagem refletida ao pé da mesma.
> 67 – 18:58-20:05; Os netos começam a olhar os monumentos enviados pelos diversos países ao Japão, começando pelo de Portugal e seguindo para os outros entre os planos 68 e 75.
> 76 – 19:45-20:05; O monumento da Holanda se torna foco da cena, Shinjiro questiona o porquê de ele não ver nenhum dos EUA e Tami rebate dizendo: “O que se esperava, já que eles jogaram a bomba?”, trazendo de volta parcialmente o discurso de vítima japonês para com a Bomba(imagem 3.4 e 3.5).

Após a sequência com os monumentos, os netos caminham até o “Parque da Paz” de Nagasaki e encontram o poema de Sachiko Yamaguchi, uma sobrevivente que tinha 9 anos no momento das explosões: “Eu estava com uma sede insuportável. Havia algo oleoso na superfície da água, mas eu a queria tanto que bebi assim mesmo”. Após a leitura, os jovens jogam a água da fonte na estátua, em um gesto simbólico. O que o poema retrata faz parte das consequências da bomba atômica: a “chuva negra”, formada pelos detritos e

Imagens 3.4 e 3.5 – Os netos nos monumentos em Nagasaki.

poluição da bomba atômica que ocorreu por cerca de três horas após a explosão devido às altas temperaturas geradas (OCHIAI, 2014).

Seguindo, os jovens, agora cabisbaixos e pensativos, passeiam pela praça da cidade, que está com diversas pessoas aparentemente fazendo turismo. Uma narrativa é feita por Tami, que afirma que as pessoas esquecem das coisas, que aquilo teria acontecido há muito tempo. A câmera segue

mostrando as pessoas descontraídas, se divertindo, até que Shinjiro indagasse se eles deveriam permitir que os indivíduos esquecessem tudo aquilo. A tristeza dos netos é confirmada por Tami, ao perguntar se eles iriam querer tomar sorvete antes de voltar, ambos negam velozmente.

A melancolia da cena tem seu ápice na revolta gerada quando os netos culpabilizam os Estados Unidos pela bomba atômica, evocando a memória de dor que os japoneses carregam por terem sido vítimas do artefato atômico. Obviamente, os netos evocam essa narrativa pelas lentes subjetivas dos nipônicos, caminhando em direção a uma narrativa de vitimização, porém, apesar de ser a mensagem inicial, não é o foco que filme tomará.

Os netos agora começam a elaborar uma compaixão com a idosa que os abriga. Apesar de antes criticarem negativamente tudo que há relação com a avó, em uma coisa estão certos: Kane representa o velho Japão. Igarashi (2011, p. 198) afirma que a riqueza material proporcionada pela ocupação norte-americana foi o pilar desse Japão no pós-guerra e Kane, por ainda estar presa no velho Japão, é motivo de estranheza para os netos.

Todavia, por meio do contato com a memória de dor latente, os netos aprendem a respeitar as memórias da avó, proporcionalmente, a memória evocada na terceira geração os leva a um ódio em relação aos Estados Unidos,

> "**(In)Sequência 5**:
> [...] 96 – 24:50-25:16; Shinjiro diz que mesmo que confirmem que Suzujiro é irmão de Kane, ela não iria querer visitar o Havaí, pois para ele, Kane odeia os EUA, já que eles jogaram a bomba que matou o marido de Kane, avô deles.
> 97 – 25:18-25:32; Minako continua o discurso de condolências às vítimas da guerra e se altera ao comentar de sua mãe que teria ficado contente ao descobrir que os parentes no Havaí seriam ricos. Sem perceberem, a avó está ao fundo na porta escutando a conversa dos netos.
> 98 – 25:32-25:40; Tami se junta ao discurso de raiva aos pais "interesseiros" até que Shinjiro as interrompe ao ver sua avó na porta.
> 99 – 25:41-25:50; A avó entra carregando um prato de melancias e pede para que eles comam.
> 100 – 25:51-26:43; A avó agradece a preocupação dos netos e explica que já não sente mais raiva dos EUA, ela culpa a guerra pelas mortes e, atualmente, não tem nenhuma espécie de sentimento pela América.
>
> 101 – 26:44-28:25; Kane também pede para que os netos não fiquem com raiva de seus pais por terem se interessado no sujeito rico do Havaí e diz que tudo isso foi bom, pois ela teve a oportunidade de passar parte do verão com seus quatro netos. Ela se dirige ao órgão quebrado e faz uma piada ao dizer que o órgão teria envelhecido com ela. Após a cena do órgão, ela fica de frente ao quadro onde estava escrevendo o nome de seus irmãos [...]".

Nesse trecho da sequência 5, é possível notar como Kane teria sido cooptada pelo discurso da narrativa oficial de que não há culpados pelas bombas atômicas, somente a guerra, o conflito deve ser responsabilizado. Logo, essa fala da idosa vai ao encontro da narrativa da bomba como um instrumento necessário para pôr fim à Segunda Guerra Mundial. Apesar de Kane utilizar apenas um culpado abstrato para o que aconteceu, seu semblante durante a fala não parece condizer com as palavras.

Durante a sequência 4, na visita dos netos à cidade de Nagasaki, fica evidente como a memória estabelece laços no coletivo por meio dos lugares de memória. Os monumentos, a praça e o parquinho retorcido na escola representam um discurso, uma narrativa pronta que, ao entrar em contato com o subjetivo dos indivíduos, desperta uma história pronta. São mais do que apenas lugares físicos, são lugares simbólicos que marcam o imaginário japonês. Assim, os netos (re)descobrem a narrativa por trás do oficial: que a bomba também causou dor e mortes.

Além desses inúmeros paralelos, é possível estabelecer uma correlação entre a memória japonesa de dor e o brinquedo retorcido no pátio da escola, pois, da mesma forma que o ferro foi retorcido, assim a memória japonesa do evento. Não houve sua aniquilação, mas sobreviveu e não intacta, demonstrando que ainda há marcas características daquele dia impressas na memória.

Essas marcas são vivenciadas na memória de Kane, que é formulada entre uma disputa do seu individual com o coletivo. Por um lado, há um enorme silenciamento da memória pessoal e, por outro, inúmeros elementos coletivos buscando reativar a memória dormente.

Esse contraste entre as palavras que Kane diz abertamente e a sua própria memória fica evidentes na sequência 6. Nessa parte do longa, Tateo e Tami vão ao bosque nas proximidades da casa, buscando por vestígios de uma das histórias que a avó contou sobre seu irmão. Na volta para o lar, se deparam com uma cena (Imagem 3.6) de Kane e outra idosa frente a frente, em silêncio:

> 111 – 35:25-35:51; A cena se volta para Kane e a estranha senhora sentadas na sala em silêncio.
> 112 – 35:52-38:35; No corte seguinte, Kane começa a preparar a sala de jantar quando Tateo chega com sua ideia para uma carta

> diplomática: Perguntar a Suzujiro o nome de seus irmãos para confirmar a lembrança de Kane e, também, pedir uma foto dele mais novo. Shinjiro também comenta sobre a senhora que veio mais cedo, Kane explica que o marido dela também morreu na bomba atômica e, às vezes, a senhora a visita para conversarem. Ele questiona sobre o silêncio e Kane então diz: - ”Existem pessoas que ficam silenciosas quando falam”.

Como Michael Pollak (1989) comenta, o silêncio não significa necessariamente o esquecimento, muitas vezes é uma – se não a única – forma de resistência frente à opressão sistêmica das narrativas oficiais. Kane e a outra idosa expressam luto e dor, por meio do silêncio, o respeito mútuo do nada. Muitas vezes, por não poder externar suas dores sem entrar em conflito com a narrativa coletiva e oficial moldada no pós-guerra, escolhem o silêncio como forma de demonstrar o reconhecimento da dor uma da outra.

Imagem 3.6 – Kane a outra idosa “conversando” em silêncio.

Durante a cena do “silêncio” é possível observar os princípios do *tatemae* por meio da expressão em que se encontram as personagens, ambas sentadas, com as mãos sobre o colo e de cabeça abaixada, simbolizando um leve desconforto que não é externalizado. Como Kane aponta durante o plano 112: apenas o silêncio fala durante este momento.

Um ponto interessante do filme é que a memória de Kane se mistura frequentemente com uma narrativa mítica, muito presente em suas histórias para os netos. Em um determinado momento, por exemplo, Kane conta como o espírito da água salvou um de seus irmãos de se afogar e, em outro momento

mais emblemático que ocorre na sequência 8, a idosa narra aos netos o exato momento da explosão atômica:

> **(In)Sequência 8**
> [...] 132 – 45:05-47:29; Kane ao ser informada dos olhos de cobra que Suzuchiki desenhava, explica que os olhos seriam os olhos do clarão. Os netos, ainda sem compreender, seguem a velha enquanto ela começa a contar uma história e aponta para o horizonte. Kane explica então que o clarão do estrondo da bomba teria formado um enorme olho no céu de Nagasaki e que Suzuchiki, irmão de Kane, ficou possuído pelo olho e jamais veria outra coisa.
> 133 – 47:30-47:32; A câmera se volta para um *close* em Kane que é visivelmente abalada pelas lembranças.
> 134 – 47:33-47:37; O plano se vira para o horizonte de Nagasaki novamente e mostra como seria o olho da bomba aos olhos de Kane.
> 135 – 47:38-48:05; Volta-se novamente para Kane, em *close*, que ainda está abalada com a lembranças do "olho mais temível que já viu". Kane se vira e entra na casa enquanto os netos continuam a olhar o horizonte.
> 136 – 48:06:48:07; A cena se fecha com uma imagem do horizonte, onde supostamente teria sido visível o olho da bomba. [87]

O misticismo das memórias de Kane pode ser explicado, no contexto da cena e do filme, como parte do trauma vivenciado, de modo que o "olho mais temível que já viu" é literalmente um olho humano no horizonte que aos fundos mostra o cogumelo atômico. O olho remete ao fato de que Kane acredita que a bomba atômica teria olhado diretamente para ela naquele dia. Em outras palavras, significaria dizer que ela possui um laço pessoal com a explosão do dia 9 de agosto de 1945.

Logo, a personagem de Kane demonstra que, embora pareça ter sido cooptada pela narrativa da bomba necessária, ainda não está em paz com suas memórias, fazendo com que determinados elementos se transformem em vetores-gatilhos para o trauma. É plausível argumentar que, na visão das memórias de Kane, sendo míticas ou não, tarefas simples como admirar o

[87] Imagem 3.7

horizonte podem se tornar árduas e dolorosas.

Imagem 3.7 - O Olho da bomba.

Quanto ao recurso visual do “olho da bomba” (imagem 3.7), mesmo sendo um filme considerado “velho” para os moldes cinematográficos de hoje, não significa que Kurosawa não tivesse à sua disposição recursos mais do que suficientes para criar um “olho” feito com efeitos visuais. A imagem foi uma escolha consciente do diretor, algo como receber uma “encarada da morte”.

É possível conjecturar que o fato de o olho ser assim se dá justamente pelo filme se basear nas memórias pessoais de Kane, que são o grande fato norteador da narrativa. Até mesmo quando os netos vão ao centro da cidade e entram em contato com os lugares de memória de Nagasaki, o impacto emocional que sentem é pela relação da avó com o evento, pois seu marido havia morrido no incidente.

Durante o filme, nos momentos em que Tateo ajuda a avó a se lembrar do nome de seus irmãos, a idosa conta histórias deles – muitas recheadas de detalhes folclóricos, como quando um duende da cachoeira salvou seu irmão mais novo de se afogar no rio do bosque. Em suma, é admitir que Kurosawa escolheu os detalhes de forma intencional, sendo que toda a narrativa e as imagens devem girar em torno de Kane, como será visto novamente adiante.

Na sequência 10, Yoshie e Tadao voltam do Havaí, e a cena se desenrola em um primeiro momento com eles contando a seus cônjuges o tamanho da riqueza de Suzujiro. Esse assunto desperta uma repulsa nas crianças com os pais, que agora são vistos como interesseiros. Mais adiante, Tadao e Yoshie ficam bravos com Tateo, ao descobrirem que o jovem havia enviado uma carta ao Havaí, dizendo que Kane iria visitar o irmão após o aniversário de morte de seu marido, que seria no dia 9 de agosto, dando a entender que o esposo de Kane falecera na explosão atômica.

Quando Tami pergunta: “Pai, quer dizer que vocês foram até lá e não contaram sobre o vovô?”, a resposta é “É, isso não é algo que vale comentar”. Aos olhos da segunda geração, não se deve comentar o episódio com os estadunidenses, pois, para eles, a bomba foi um ato de agressão necessário para pôr fim à Segunda Guerra Mundial. Em outras palavras, a culpa recai sobre si mesmos: se os japoneses não tivessem começado a guerra, a bomba não seria necessária. Na cena, Kane já demonstra que não parece estar tão em paz como em outros momentos do filme, sendo a primeira vez que a personagem de Kane rompe o sentimento *oku* e o *tatemae* em relação a própria memória. A idosa, então, diz: “Não vejo problema em contar a verdade”, se referindo ao fato de que os estadunidenses jogaram a bomba e que o fato teria custado a vida de inúmeras pessoas.

Pollak descreve situação semelhante da seguinte forma,

> “Em face dessa lembrança traumatizante, o silêncio parece se impor a todos aqueles que querem evitar culpar as vítimas. E algumas vítimas, que compartilham essa mesma lembrança “comprometedora”, preferem, elas também, guardar silêncio. Em lugar de se arriscar a um mal-entendido sobre uma questão tão grave, ou até mesmo de reforçar a consciência tranquila e a propensão ao esquecimento dos antigos carrascos, não seria melhor se abster de falar?” (POLLAK, 1989. p.4).

O silenciamento da segunda geração pode ser interpretado de forma diferente ao de Kane. Enquanto o da idosa se dá como forma de resistência, a segunda geração se silencia com medo de um constrangimento, pois aprenderam que sua memória está errada e deve ser domesticada. Há um padrão aceitável socialmente de se recordar e falar sobre o período, logo, se a narrativa foge do que foi estipulado, algo está errado e deve ser corrigido.

Na sequência 11, Clark visita Nagasaki. Então, Tadao e Yoshie ficam nervosos ao buscar o nipo-americano no aeroporto, com medo do que ele pode ter pensado a respeito da carta anterior. Para a surpresa deles, Clark demonstra tristeza e conta que ele e seu pai choraram ao descobrir o paradeiro do tio, pedindo em seguida para visitar o local onde o homem falecera.

A partir disso, as crianças, que deveriam ter ficado com seus pais para receber Clark, haviam fugido para a escola, pois, segundo eles, não queriam conhecer Clark se ele não se sentia bem com o comentário da morte do avô. Na escola, ambas as gerações se encontram e, durante a reunião familiar, um grupo formado pelas crianças sobreviventes aparece para prestar homenagens aos colegas de classe mortos.

> **(In)Sequência 11:**
> 179 – 1:10:11-1:11:44; Clark tenta compreender melhor como foi a situação e Tadao explica que não se sabe muito bem: “a cidade inteira estava em chamas”. Ao fundo entra um grupo de idosos caminhando em direção ao monumento.
> 180 – 1:11:45-1:12:39; Todos esses idosos que entraram em cena são mostrados de costas para a câmera e de frente para o monumento, todos eles prestam respeito por alguns momentos.
> 181 – 1:12:40-1:12:51; A família de Tateo e Clark observam os idosos colocando flores ao redor do monumento como sinal de luto.
> 182 – 1:12:52-1:12:53; A câmera nos dá um *close* de Clark que está silencioso e pensativo enquanto observa a situação.
> 183 – 1:12:54-1:13:09; O corte de cena nos mostra um dos idosos limpando a placa da data que está no monumento.
> 184 – 1:13:10-1:13:12; Novamente, um *close* em Clark que ainda está apenas visualizando a cena.
> 185 – 1:13:13-1:13:27; Mostra um idoso cego tocando o monumento retorcido.
> 186 – 1:13:28-1:13:43; A câmera se afasta nos dando uma visão de cima do cenário. Vemos todos os idosos plantando as flores de luto.

A cena desenrolada é tocante, porém isso não é um aspecto negativo, pois os sobreviventes demonstram ter um enorme carinho com aqueles que não tiveram a mesma sorte, supostamente, limpando e cuidando anualmente do monumento. A atenção da cena se volta especialmente ao sobrevivente cego que passa sua mão no brinquedo retorcido, na placa e nas flores. Como Tuan (1980) explica,

> A natureza fundamental do sentido do tato nos 'é demonstrada quando refletimos que uma pessoa sem a visão pode ainda atuar no mundo, com bastante eficiência, mas sem o sentido do tato é duvidoso que possa sobreviver. Estamos sempre "em contato”. Por exemplo, neste momento podemos estar sentindo a pressão da cadeira contra nossas costas e a pressão do lápis em nossa mão. O tato é a experiência direta

> da resistência, a experiência direta do mundo como um sistema que nos persuade da existência de uma realidade independente de nossa imaginação (TUAN, 1980, p.9).

O indivíduo cego entra em contato direto com os lugares de memória por meio do tato. Frequentemente, nos esquecemos que entramos em contato com o mundo por mais sentidos do que somente a visão e, indo além, como cada sentido interpreta o mundo de uma forma específica. O contato visual com o “trepa-trepa” retorcido gera um desconforto, uma poluição visual, pois o objeto parece não se encaixar na cena em que se insere. O visual poderia nos remeter justamente à ideia de que o brinquedo representa uma anomalia na memória japonesa. Enquanto pelo tato, passando a mão por cada dobra e curva do brinquedo, se denotaria justamente a mudança dos ângulos das barras que o formam, inicialmente retos, agora todos torcidos, demonstrando a dor que a memória carrega. As pessoas que conseguiram sobreviver estão presentes fisicamente no mundo, porém mudadas, diferentes, muitas em formas agonizantes.

Essa cena trata bem a ideia de Kurosawa para “Rapsódia em Agosto”, uma narrativa serena e clara, com enquadramentos horizontais ou panorâmicos em que as falas e as cenas demonstram grande teor emocional. Essa cena é altamente simbólica, com Clark prestando luto e respeito ao falecido tio, demonstrando para os jovens que a visão preconceituosa que tinham do nipo-americano estava errada.

Depois, de volta à casa de Kane, os netos arrumam um lugar para que Clark possa descansar, o nipo-americano conversa com a idosa, enquanto Shinjiro e Tadao espiam a conversa. Na sequência, Clark diz sentir muito pelo falecimento do tio – marido de Kane – e se desculpa, como se segue:

> **(In) Sequência 12**
> 192 – 1:15:01-1:15:29; Tadao e Machino conversam entre si enquanto arrumam a sala após o jantar. Sentem-se envergonhados pela situação que causaram. Shinjiro entra em cena e pergunta por Clark; ao saber que ele e avó estariam lá fora verifica se eles estão “se dando bem”.
> 193 – 1:15:30-1:16:43; Shinjiro ao fundo, na porta da casa, observa a conversa entre Clark e Kane. Clark diz sentir muito por não ter percebido o óbvio: Kane nasceu e cresceu em Nagasaki e provavelmente foi vítima de alguma forma pela bomba atômica, pedindo desculpas pelo ocorrido. Kane se emociona com o momento e diz estar tudo bem.

> 194 – 1:16:44-1:16:45; Tadao e Machino, ao notarem Kane se emocionando, começam a espreitar para ver o que está acontecendo no Jardim.
> 195 – 1:16:47-1:16:59; Kane, então, agradece-o em inglês: “Thank you very much”, Clark responde, “No, thank you very much; you’ve made me very happy”.
> 196 – 1:17:00-1:17:09; Shinjiro corre em direção ao quarto onde os outros netos estão e conta a eles que viu Clark e sua avó apertando as mãos.
> 197 – 1:17:10-1:19:36; Os netos comemoram, Tateo se vira para o órgão e começa a tocar. O órgão foi consertado e seu tom está correto, os netos cantam a música que Tateo constantemente tocava enquanto tentava consertar o instrumento. Clark entra após o final e elogia a performance dos netos de Kane. Ele vê a cama, agradece e deita. Após deitar na cama, vê à distância fotos do seu falecido tio, ele vai até elas verificar e recebe a confirmação de que são fotos do falecido avô das crianças.

O momento é marcado por um simbolismo profundo, principalmente pelo fato de que Clark pede desculpas a Kane pelos bombardeios atômicos. Clark representa na narrativa o lado estadunidense, não obstante é, ainda, do Havaí, demarcando ainda mais profundidade em sua aproximação com Kane. A pergunta que frequentemente se segue após a cena é: se Clark havia pedido desculpa pelas bombas atômicas, Kane não poderia ter pedido pelas atrocidades cometidas pelos japoneses na Segunda Guerra Mundial, tais como Pearl Harbor? De fato, Clark se desculpa, todavia suas desculpas se referem à dor causada pelo artefato atômico, sendo uma forma de empatia com sua tia, pois o filme não debate a guerra no sentido estrito da palavra – o conflito entre duas forças –, mas a guerra sob uma perspectiva humana, que causa dores, perdas e sofrimento.

Se de um lado temos um estadunidense pedindo desculpas pela dor que os artefatos atômicos possam ter causado, do outro temos uma octogenária que perdeu parte de sua família e precisou criar os filhos sozinha, devido aos bombardeios atômicos. Diferentemente dos estadunidenses, os japoneses não justificam suas agressões de guerra, podem evitar o assunto na maioria das vezes, mas nunca é justificado como um ato necessário. Parte-se do pressuposto de que os “crimes” de guerra cometidos pelo Japão durante a Segunda Guerra Mundial já seriam considerados errados, já a bomba atômica é vista pelos estadunidenses como meio que justifica um determinado fim.

Em um segundo momento, a harmonia da “Rapsódia em Agosto” se faz presente com o conserto do órgão e a música cantada pelos quatro netos juntos. Antes, Kane andando ao ritmo do órgão desafinado significava que a idosa já

estaria “sem salvação”, agora a cena emplaca um simbolismo positivo em sua personalidade, que fez as pazes consigo mesma e com suas memórias, ou seja, seu trauma teria sido enfrentado.

O efeito catártico de Kane é transpassado, também, na cena seguinte: durante o próximo dia – 9 de agosto –, começam as cerimônias de homenagem aos mortos pela bomba. Clark assiste, junto de seus familiares, a Kane e outros idosos recitarem um mantra budista, *o Maka Hanny Haramita Shingyo (*Coração do sutra da sabedoria)[88]. Clark não compreende bem toda a situação, mas demonstra respeito e pergunta o que as grandes letras no centro do mantra significavam para Tadao, que responde: “Vamos todos nos encontrar para nos juntarmos no além”. Logo, o nipo-americano responde com um gesto de reverência com as mãos voltadas para a cerimônia.

Essa cerimônia é um exemplo *oku* da memória. Dentro desses locais, durante as cerimônias, é permitido externalizar as dores e conflitos da memória. Embora, toda a situação ocorra sem dizer nenhuma palavra a mais que o necessário para o mantra.

Além da cerimônia, há outro elemento extremamente simbólico na cena: Shinjiro e Clark focalizam sua atenção para um grupo de formigas que caminhavam em direção a uma flor. A cena remete à letra da canção popular que Tateo pratica um dedilhado no órgão e à letra de *heidenroslein*, já que ambas tratam da fixação com uma flor, uma rosa, e, como dito anteriormente, é possível fazer um paralelo entre as formigas e a rosa com Clark, os familiares e Kane. Da mesma forma que a rosa é um objeto de fixação por parte das formigas que se sentem impotentes frente à beleza e grandiosidade de suas pétalas, Kane se torna um objeto de fixação e admiração quando se aprende a olhar para além de sua aparência de uma idosa cansada. Sua memória, vivência e experiência são fascinantes para todos aqueles que a cercam.

A última cena da sequência 12, que encaminha o final do filme, quebra um pouco as expectativas otimistas que foram criadas. Clark vai até a cachoeira para brincar com as crianças, e Tadao chega correndo com uma carta em mãos, comunicando que Suzujiro, irmão de Kane e pai de Clark, falecera. Clark prontamente se dirige ao aeroporto e volta para o Havaí. O desenrolar final é

[88] O mantra pode ser visualizado na integra no anexo 3.2.

sinônimo de uma tragédia grega: Kane fica visivelmente abalada por perder seu recém-redescoberto irmão sem poder visitá-lo antes. Soma-se a isso que uma tempestade de nuvens negras e relâmpagos começa a moldar os céus. Esses elementos fazem com que Kane passe a reviver o dia 9 de agosto de 1945. Armada de sua sombrinha, parte em direção a Nagasaki para avisar a todos e tentar salvá-los do que, supostamente, está se aproximando. O filme se encerra com a segunda e a terceira geração correndo em meio à tempestade atrás da idosa, sem alcançá-la, enquanto Kane enfrenta a tempestade, marchando em direção à cidade. Toda a sequência final ocorre ao som de *heidenroslein*.

A cena final da película de Kurosawa é um exagero teatral, mas serve para elucidar como, mesmo em paz consigo e com o passado, as cicatrizes da memória ainda atuam com força sobre o indivíduo.

3.3 – O *aftermath* de "Rapsódia em Agosto"

As críticas – na maioria, norte-americanas – atacaram o filme, afirmando que seria "antiamericano", acusando Kurosawa de colaborar com o "discurso fascista". Canby (1991) diz que muitas pessoas no festival de Cannes ficaram revoltadas porque o filme não menciona as "atrocidades" na China ou em Pearl Harbor. O cineasta concorda com as críticas, porém o que esses críticos em específico não perceberam, ou foram incapazes, é que o filme trata da dor e das memórias. Assim, a mensagem que Kurosawa passa com "Rapsódia em Agosto" é a de que a guerra é justamente entre governos, e não entre pessoas (ERBERT, 1992), pois as pessoas acabam presas no fogo cruzado e sofrem com as consequências da guerra.

Dessa maneira, fica evidente que a maioria dos críticos perdeu o ponto principal do filme. Para eles, é um filme sobre a bomba atômica e/ou a Segunda Guerra Mundial. Além do mais, até os que dão crédito a Kurosawa pela ideia dizem enfaticamente que o filme é pouco profundo no assunto. Entre as críticas negativas ou *mea culpas* do filme, estão as de Roger Erbert (1992), Canby (1991), Erhlich (2013) e Hinson (1992).

A crítica negativa que o filme recebe recai sobre duas coisas em específico. Primeiro, uma falta de compreensão do foco e da profundidade do filme, levando esses espectadores a acreditarem que o filme se trata,

novamente, de uma elucidação da guerra, ou então que busca uma reconstrução histórica precisa, e não de um filme sobre a dor individual de um sobrevivente das bombas atômicas. Em segundo lugar, a crítica aponta um “antiamericanismo” no filme, em especial devido ao final da cena na sequência 11. Assim como a primeira crítica, é infundada na realidade, talvez até mais que a primeira, pois consideram o assunto tabu o suficiente para que não se dê o mínimo de atenção a ele.

Claro que, para a audiência se conectar ao filme, é necessário um exercício de empatia, assim como compreender as cicatrizes que demarcam os corpos sobreviventes, como os de Kane. Como demonstrado anteriormente, o *self*, assim como o quadro “Relatividade” (1953), de Escher, é uma espiral eterna entre as memórias, vivências e o presente do indivíduo. Logo, não é de surpreender que o *self* dos sobreviventes da bomba atômica internalizou o trauma. As próprias críticas negativas ao filme demonstram o porquê de ainda ser necessário, mesmo após mais de meio século após as explosões atômicas.

As memórias da primeira geração, transpassadas por Kane, demonstram como houve esse esquecimento, como o *self* dessa geração foi capaz de se remodelar conforme a narrativa do momento. É interessante apontar que, na narrativa, Kane era uma professora, um dos cargos mais influentes na formulação da cultura da honra na sociedade nipônica, e seu marido – também professor – morreu nas explosões. Ela perdeu seu cabelo, provavelmente na chuva negra, indo à procura dele, mas, como Tadao diz para Clark no filme, era impossível identificar os cadáveres, pois todos foram carbonizados.

Para um espectador ocidental, embora a afirmação seja triste para a cultura japonesa, há um significado muito maior. Os mortos para a cultura nipônica não são vistos como cascas vazias e sem almas, mas são tratados como se ainda estivessem ali. Logo, há um cuidado muito grande no processo de luto para o falecido, inclusive é comum que se tenha o morto cremado em urnas dentro de casa, em algum lugar respeitoso. Desse modo, é possível conjecturar que, por não ter sido capaz de passar pelo processo de luto como deveria, Kane provavelmente carrega isso marcado em si.

Kane, somente por pertencer à primeira geração, já seria “doutrinada” o suficiente dentro da cultura da honra. É de se esperar que, como professora, suas raízes na cultura da honra nipônica seriam mais profundas, então, não se

espanta o trauma internalizado pela personagem. Foi-lhe negado o luto pelo marido e, mesmo que ela e outras pessoas se encontrem esporadicamente para externar dores em conjunto, ou que as crianças vão até a escola de Nagasaki prestar homenagens aos colegas falecidos, isso não significa que a externalização do luto fora do ambiente pessoal do trauma seja socialmente aceita.

Dessa forma, concebe-se como a memória de dor é pesada nesse *self* que fora doutrinado no período durante e anterior à guerra, pois, diferente da geração que cresce durante a ocupação e assume a culpa do passado naturalmente, a primeira geração precisou se silenciar e calar, em resistência ou não, impedindo a catarse da liberação da dor.

Por meio do filme, se demonstra – uma vez mais – como a sociedade nipônica se baseia no agora para viver e moldar sua cultura. Yoshikuni Igarashi trabalha com um conceito semelhante, ao chamar o Japão de “Entre lugar”, afirmando que o país se adapta e assimila outras culturas com facilidade, conforme elaborado no capítulo 2. Isso serve de explicação para as memórias da terceira geração, cujo trauma parece um conto de um tempo muito distante, como, por exemplo, a indignação dos netos com os visitantes de Nagasaki na sequência 3.

Da mesma forma que o Japão rapidamente se modificou no pós-guerra, rapidamente se assimilou após a reforma Meiji e em outros momentos ao longo de sua própria história, o que também significa que as informações – muitas vezes – não são processadas corretamente, demonstrando como o *self* dos sobreviventes carrega tamanha dor e trauma, algo extremamente visível na personagem de Kane.

Podemos afirmar que, no recorte entre 1945 e 1990, proposto no filme, existem quatro *selfs* distintos. No caso, os três núcleos geracionais e Clark. Cada núcleo específico possui um *self* com um esquecimento particular, motivações e inclinações diferentes em relação ao nipo-americano, enquanto no núcleo representado por Clark não há um *self* banhado pelo esquecimento, e sim por negligência histórica. Do ponto de vista estadunidense, não surge a dúvida da necessidade da bomba atômica, por isso uma negligência. Como o próprio personagem de Clark afirma durante a conversa com a idosa Kane, ela teria nascido e vivido em Nagasaki, logo, seria óbvio que de alguma forma a explosão

do dia 9 de agosto teria afetado sua vida. Entretanto, isso foi algo que ele não havia pensado antes por conta própria.

A primeira geração, representada por Kane, viveu os momentos anteriores, durante e após a guerra. Para essa geração, houve um esquecimento causado pelas mudanças culturais que o Japão viveu. Conforme atestado no primeiro capítulo, esse grupo foi remodelado no pós-guerra à expectativa da aliança política entre os Estados Unidos e o Japão, sendo que se parte do pressuposto que Pearl Harbor foi um ato de agressão gratuita, culminando na bomba atômica como um meio necessário para finalizar a guerra.

Essa geração possui seu *self* emplacado na "memória proibida", seu "Agora = aqui" reflete o período da ocupação norte-americana e a reconstrução do Japão. De fato, é a geração que carregou o maior sofrimento relativo ao "esquecimento", pois considera que as forças da ocupação da censura e o trabalho para retomada econômica do Japão foram forças coercitivas poderosas.

A visão que o filme de Kurosawa emplaca sobre a primeira geração é um misto de heroísmo e dor. Há um lado heroico relacionado à sobrevivência e à capacidade de seguir adiante, mesmo com todos os problemas em torno da bomba atômica. Todavia, há também um lado humano, pois Kane não é um super-humano e demonstra um sofrimento visível, frequentemente evitando o assunto. Sua personalidade é dividida quanto às próprias memórias, que misturam misticismo com os fatos, levando o telespectador, inicialmente, a pôr em dúvida a credibilidade da idosa. Entretanto, à medida que o filme progride – em especial na cena do "olho da bomba" –, é demonstrado que as memórias míticas de Kane são intrínsecas à sua vida, sendo a maneira que a idosa interpreta o mundo e, paralelamente, suas memórias de dor são mais reais que a própria realidade: nelas, há duendes e "olho da bomba".

Além disso, os poucos momentos do filme em que o plano não é feito com um recorte geral, panorâmico e apresenta *closes* se dão quando a narrativa foca nas memórias de Kane, nos lugares de memória de Nagasaki e na cena das formigas escalando a roseira.

Como mencionado anteriormente, o conceito de "corpos da memória" abarca a relação do indivíduo com seus sentidos. Kane demonstra a ligação de seu corpo com o trauma ao reviver o dia da bomba atômica com as sensações semelhantes às que viveu em 1945. O surto da idosa pode parecer exagerado,

mas retrata exatamente o estresse pós-traumático, que, entre seus sintomas, apresenta sentimento de hipervigilância, esquiva dos assuntos/lugares que a lembram do trauma, além dos *flashbacks*/pesadelos[89].

Kane apresenta os três sintomas acima durante o filme, demonstrando desconforto ao ter que comentar sobre a guerra ou a bomba atômica, evitando o assunto, demonstrando pelas suas memórias – *flashbacks* – que os traumas ainda são vívidos e, como atestado ao fim do filme, durante seu surto, uma tentativa de salvar todas as vidas de Nagasaki da bomba atômica. O personagem de Kane é fictício, mas é feito para carregar a dor de todos que vivenciaram a Segunda Guerra Mundial e as explosões atômicas. Logo, seu surto pode ser parte de uma obra fictícia, sendo plausível pensar que diversos japoneses possam ter adquirido um transtorno de estresse pós-traumático em decorrência do conflito e dos artefatos atômicos.

A narrativa de coerção ainda nos apresenta uma suposta valorização da vida, pois a bomba atômica não só teria salvado milhares de soldados estadunidenses, como também os soldados japoneses e seus civis de sofrerem mais baixas com a guerra. Logo, refutar essa versão histórica seria o mesmo que atacar as vidas “salvas”, além de desrespeitar aqueles que faleceram em combate, lutando pelo fim do conflito. Ao se discutir a necessidade da bomba, abre-se margem para uma interpretação de que o ato teria sido desnecessário e cruel. Dessa forma, o silenciamento e o esquecimento causados nas memórias dessa geração se deu por conta do sufocamento da memória individual frente à construção da memória nacional. Esse conflito pode ser evidenciado na sequência 2, quando Kane reluta acreditar que Suzujiro fosse seu irmão, já que “ele seria americano”, demonstrando desconforto com a ideia.

Tornou-se um tabu para os japoneses abrir suas feridas publicamente e questionar o horror atômico. Esse sentimento *oku* tornou o interior do grupo dos sobreviventes o único momento em que se aceita esse questionamento. Seriam cerimônias que, ao mesmo tempo em que são públicas, são privadas e locais, pois se referem a um ínfimo recorte no núcleo dos sobreviventes.

Os dias que marcam os aniversários das bombas atômicas – 6 e 9 de agosto – representam uma marca temporal muito profunda nessa geração. No

---

[89] Via *National Institute of Mental Health*, ver referências.

filme, essa marca é representada pela morte de Suzujiro no dia 9 de agosto de 1990. Para anciã Kane, esse evento é o gatilho que desencadeia seu surto de memórias, responsável por fazê-la crer que está no dia 9 de agosto de 1945.

Já na segunda geração, os elementos que causam o esquecimento de seu *self* se dão propriamente no pós-guerra, com pouco ou quase nenhum contato com os elementos anteriores. Os sobreviventes da geração estão com suas memórias veiculadas ao esquecimento causado pela vergonha. Ao crescerem no período da ocupação, só tiveram contato com a narrativa de coerção e, por consequência, suas memórias do conflito acabam por ver a bomba como um fato necessário, além de que responsabilizar os estadunidenses pela explosão atômica significa, em contra partida, assumir os erros de seus antepassados militares.

Nessa geração, o princípio do *tatemae* rege o “Agora = aqui”, ou seja, o passado incômodo deve ser enterrado e jamais mencionado. Logo, desenterrar esse passado seria causar um desconforto desnecessário, decidindo vestir a máscara da cortesia histórica.

Para a terceira geração, o assunto tornou-se conto de um passado distante, o esquecimento que o *self* dessa geração vivencia é causado pelo não conhecimento. Nascidos após a reconstrução do Japão, desconhecem o país de “antes”, também não viveram a escassa crise do pós-guerra, considerando que já surgiram imersos no capitalismo de consumo estadunidense. Seus gostos, vontades e desejos se assemelham aos de jovens estadunidenses do mesmo recorte, porém presenciam o horror nuclear ao entrar em contato com os lugares de memória e/ou com sobreviventes. Paradoxalmente, a terceira geração atribui um significado sólido para a realidade material e uma visão mítica para o holocausto nuclear, tornando-se o oposto do que Kane faz com a realidade e suas memórias da bomba atômica.

Entretanto, esses três *selfs* carregam em comum a conexão dividida entre eles, os “corpos da memória” nipônicos e os lugares de memória nuclear. Os lugares da memória, como os monumentos em Nagasaki, representados no filme, carregam uma narrativa intrínseca que transpassa o físico, sendo uma memória viva em constante apropriação por parte de seus espectadores. Ao se referirem aos monumentos como “desculpas”, significaria dizer que a bomba foi “errada”.

É justamente na problemática dos lugares de memória que o conflito se insere, já que a narrativa gira em torno do pós-guerra, e não da dor daqueles desintegrados pela explosão. Trata-se de uma disputa pelo controle da memória nacional, sobre qual narrativa irá vigorar e, sendo assim, o ato de buscar a cura para as cicatrizes da memória é, por si só, um ato de rebeldia.

Por outro lado, as memórias carregadas pelos corpos japoneses, especificamente da primeira e segunda geração, se inserem como um contraste à narrativa oficial, ou seja, um impasse a ser superado. Por isso, o contato entre as gerações é um dado importante na discussão da memória de dor do pós-guerra. Porém, esse fato também significa implicar a possibilidade de estimar uma quarta geração histórica, ainda mais distante que a terceira, que cada vez mais se torna incapaz de entrar em contato com os “corpos da memória” à medida que as duas primeiras gerações vão falecendo.

O filme “Rapsódia em Agosto”, mais do que proporcionar o contato entre lugares de memória, torna-se, ele próprio, um lugar de memória. Por meio da película, é possível acessar esse “discurso pronto” e simbólico que involucra a bomba atômica, transformando a obra cinematográfica de Kurosawa em um ponto de referência na memória contemporânea japonesa, não só capaz de criar vínculos entre as diversas memórias do ocorrido, como também possibilitando que as gerações distantes do conflito entrem em contato com a memória de dor do holocausto nuclear. A narrativa que o diretor busca passar com sua obra é clara: é um filme antiguerra, que busca demonstrar – assim como explicitado no capítulo 1 – que os civis sofrem nas mãos de seu Estado belicoso e do inimigo que busca destruí-los.

Em termos históricos, o filme é uma excelente análise de caso sobre como as gerações interagem entre si em relação a uma memória oficial; de como, frequentemente, as experiências individuais se diferenciam da narrativa coletiva; e de que forma os lugares de memória não só contradizem a narrativa oficial, como podem ser apropriados por aqueles que não possuem a experiência no recorte de sua narrativa simbólica. Assim, consideramos que os dois principais fatores que interpelam na memória de dor são o esquecimento e o tempo.

3.4 – O esquecimento e o tempo

A análise feita neste capítulo evidenciou como diversos *selfs* japoneses interagem com a memória de dor, demonstrando como, quanto mais distante se encontra o *self* do fato originário da memória, menos conflitos há entre a memória individual com a narrativa coletiva, não só pela falta de experiência que das gerações mais novas com o fato em si, como também pelo silenciamento que a memória oficial causou sobre as primeiras gerações. O tempo, a passagem cronológica em direção oposta ao evento aumenta proporcionalmente o esquecimento do fato. Logo, as gerações mais recentes estão cada vez mais desconectadas com a memória de dor.

O grande problema não é somente o confronto das narrativas antagônicas, mas a disputa pelos lugares de memória das narrativas, de um lado visando justificar o uso das bombas atômicas e do outro elucidando a dor causada pelos artefatos. Como já mencionado anteriormente, pelo fator cultural do esquecimento, ao causar um silenciamento prolongado sobre a memória, mesmo por razões de resistência do individual frente ao coletivo, pode eventualmente silenciar a memória permanentemente com o falecimento de seus portadores.

Pelas lentes do filme, temos um vislumbre de duas gerações tocadas diretamente pelos acontecimentos, Kane – a idosa sobrevivente da bomba atômica em Nagasaki – e seus filhos, crescidos durante a ocupação norte-americana. Os dois eventos demarcam, respectivamente, a origem da memória de dor e seu silenciamento, moldando de forma direta o *self* dessas gerações, além de gerar um conflito entre as memórias representadas pelas personagens.

Dessa forma, notamos como a problemática da dor vai além do físico, já que, quando as vítimas tiveram seu luto negado, seu *self* demonstra cicatrizes psicológicas de difícil superação. Temos as marcas físicas da guerra, tais como as mutilações, os destroços, a radiação, as deficiências e as mortes causadas, mas simultaneamente possuímos as marcas invisíveis: o luto, a dor, o estresse pós-traumático, a vivência quebrada com a forçada mudança de hábitos e o silenciamento coercitivo causado pela narrativa oficial.

A primeira geração possui todas essas marcas inseridas em sua memória, já as gerações seguintes possuem mais marcas invisíveis do que as físicas. Por

exemplo, na película de Kurosawa, a segunda geração é marcada pela morte do pai – esposo de Kane – e pelos destroços (a reconstrução), enquanto a terceira apenas é delimitada por suas marcas abstratas, sendo relegada a imaginação para reconstruir esse passado quase mítico em que se envolvem.

Por fim, verificamos a existência de “memórias de dor”, no plural, considerando que cada geração humana possui um vínculo diferente com os artefatos atômicos e a Segunda Guerra Mundial. Além do mais, denotamos que a decisão de Kurosawa de dirigir e produzir a narrativa foi de nos oferecer uma visão dos conquistados, daqueles a quem foi negada a voz, assim como a imagem esquecida de um dos maiores eventos que o mundo já presenciou.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> Thus this is a story with no heroes but no real villains, either—just men. The ending of the Pacific War was in the last analysis a human drama whose dynamics were determined by the very human characteristics of those involved: ambition, fear, vanity, anger, and prejudice. (HASEGAWA, 2005, p. 302)

Ao longo desta dissertação, foi vislumbrado como há um grande embate entre a memória e a política do pós-guerra no Japão. A nação nipônica foi reconstruída depois da rendição e tutelada pelos Estados Unidos, porém notamos como a própria cultura japonesa é um facilitador nesse processo.

Não seria possível admitir que a pressão cultural exercida durante o pós-guerra seria o suficiente para que se enterrassem todas as problemáticas envolvidas na memória de dor do *self* japonês. A própria censura oferece exemplos disso: filmes como “Um domingo maravilhoso” (1947), de Kurosawa, foram censurados; foram, porém lançados após o fim da ocupação estadunidense.

Como visto anteriormente, a própria noção de espaço e tempo na cultura japonesa contribuiu para que houvesse o “esquecimento” dessa memória. A questão do tempo com o “Agora”, focando sempre nos problemas do presente e “enterrando” o passado, enquanto a noção de espaço com o “Aqui” colaborava com a ideia da reconstrução de um novo Japão e estabelecendo lugares “privados” para a dor(*oku)*.

Conhecendo esses aspectos da cultura japonesa, é possível debater se a “efetividade” da censura, nos *selfs* japoneses seguintes, seria de mérito da própria censura ou apenas catalisada – também – por esses elementos culturais. O *self* japonês reside na tríade da “memória do corpo”, a “memória coletiva” e os “lugares de memória” e dualidade do “Agora = aqui”, tornando a interpretação que esse *self* tem dos eventos não só dependente de suas próprias experiências, como também de seu próprio tempo, como afirma Alistair Thomson:

> Nossas memórias são perigosas e dolorosas se elas não encaixam na “narrativa mítica”. Assim, tentamos compor nossas memórias para assegurar que elas encaixaram com o que é publicamente aceitável. (APUD Seaton, 2006, p. 53)

A forma com que relembramos o passado outrora “esquecido” varia de acordo com o momento em que estamos. Cada novo “agora” e “aqui” do Japão tem seus próprios motivos para relembrar o passado ou esquecê-lo.

Há uma forte pressão para que a lembrança da memória nipônica no pós-guerra também signifique que o Japão pense nos próprios crimes cometidos durante sua investida imperialista no Pacífico, em especial as agressões feitas à Coreia do Sul e à China. Essas agressões moldaram não só as nações afetadas, como também são corresponsáveis pelo Japão do presente, tendo forte presença na constituição japonesa de 1947, como afirma Kijima (2009).

Entretanto, esse é o cenário ideal para que se confrontassem as bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki, ou seja, que o Japão confrontasse seus próprios fantasmas do passado, como afirma Hasegawa (2005). O “esquecimento”, como ocorre nas gerações seguintes ao pós-guerra, acaba por ser conveniente para que o Estado japonês jamais precise assumir sua parcela de culpa com a população, além de não permitir que aqueles envolvidos no processo sejam absolvidos da sua própria culpa.

O caso de Ayako Kurahashi é um dos exemplos em que o “esquecimento” promove a não absolvição e o esquecimento permanente, a perda de uma memória. O pai de Ayako, quando próximo de falecer, pediu que esculpissem em sua lápide a seguinte frase: “Eu participei da agressão na guerra, me desculpem pelos atos que eu cometi contra o povo da China, me desculpem sem ressalvas” (SEATON, 2006, p. 55).

A relação simbiótica entre a culpabilidade do Japão nos atos cruéis da Segunda Guerra Mundial e nas bombas atômicas acontece justamente porque, no cerne da memória atômica, reside a “cultura do corpo e da honra” do período Meiji. Observamos essa relação no primeiro capítulo, como o “corpo” japonês foi moldado no período do pré e pós-guerra, como a narrativa mítica do “novo Japão” foi forjada sob o selo da união entre os Estados Unidos e o Japão, simbolizando as forças coercitivas externas que agiram sobre a memória nipônica.

No segundo capítulo, foi demonstrado o aparato teórico-cultural que justifica a ideia do “esquecimento”, enquanto no terceiro se discutiu a memória no pós-guerra, com base na fonte fílmica “Rapsódia em agosto”. Porém, tudo

isso tem como base a “reeducação” demonstrada no primeiro capítulo, em que se dão novos significados para o corpo e sua memória frente aos novos desafios que a ocupação norte-americana e a escassez do pós-guerra trazem.

A “reeducação” do Japão foi um fator determinante na transformação do Japão ao que Igarashi chama de “Entre-lugar”, um lugar propício para as trocas culturais entre o Ocidente e o Oriente. Porém, não se pode esquecer como a própria cultura japonesa facilitou essa transição. O foco no “Agora = aqui” da sociedade japonesa fez com que fosse possível uma transformação seguida de um esquecimento social de todo o drama da guerra. Todavia, como visto, isso não significa que o “esquecimento” foi de caráter permanente, apenas permaneceu dormente na memória, transbordando em determinados casos e momentos – como o filme analisado durante o capítulo 3.

“Rapsódia em agosto” busca refletir essas problemáticas, desde a culpabilidade do Japão, a vergonha na memória e a dor causada pelas bombas atômicas. Cada geração presente no filme tem sua própria relação com a memória de dor dos bombardeios atômicos, devido às problemáticas que seus próprios tempos inseriram na memória.

A partir do filme de Kurosawa, foi possível estabelecer laços entre essas questões culturais e políticas que cerceiam o “esquecimento” japonês. O longa evidencia o que é explanado nos dois primeiros capítulos: fatores coercitivos externos à cultura japonesa e internos a ela dentro das políticas do pós-guerra. A personagem de Kane, por exemplo, ao elaborar frases que culpabilizam somente a guerra pelo bombardeio atômico, está a reproduzir a narrativa de coerção do pós-guerra.

A primeira geração tem a “memória proibida” e a “memória indizível”, impedida de repensar o evento, podendo se manifestar apenas entre aqueles que também estavam presentes ou nas cerimônias dos dias 6 e 9 de agosto. A segunda geração carrega a memória da vergonha, aceitando a alusão de culpa que a bomba atômica significa para o Japão, assim como não querem confrontar a memória, pois sabem que o passado do país não é tão limpo quanto acreditam. A terceira geração, a mais distante temporalmente, conhece os eventos como se descrevem em livros didáticos, mas desconhece a profundidade da dor. Além do mais, essa geração não carrega nenhuma memória latente, mas, por meio dos gatilhos proporcionados pelo lugar de memória, entram em contato com a

memória de dor. Os questionamentos feitos pela terceira geração são reais, pois ajudam a entender que os bombardeios atômicos de Hiroshima e Nagasaki foram causados deliberadamente, não como a narrativa mítica propõe, como se os bombardeios “só tivessem acontecido”.

Kurosawa não buscou criar um filme que vitimiza o Japão e seus civis, muito menos aluir as culpas do Japão “antes da guerra”, mas sim demonstrar como há uma memória que permeia o seio nipônico.

O filme parece abraçar o artigo 9 da nova constituição e buscar retratar a paz, deixando em evidência a frase de George Lucas na cerimônia do Oscar de 1990: “não podemos ser felizes juntos?”. Talvez, a cena mais clara dessa ideia seja as pazes entre Clark e Kane, próximas ao fim do longa. Com essa cena, o diretor parece querer demonstrar que as narrativas em torno do pós-guerra são apenas isto: narrativas. No meio da disputa de memórias, há seres humanos que vivem, sentem e morrem, sendo que muitos apenas querem o reconhecimento de sua existência e suas dores.

Entretanto, mesmo que Kurosawa não busque vitimizar ou culpabilizar o Japão mediante os atos da Segunda Guerra Mundial, a memória de dor japonesa não será honesta consigo mesma enquanto não reconhecer a existência de erros devido ao próprio comportamento cultural do Japão anterior ao fim do conflito. Isso não significa que os eventos da “bomba atômica” e a “crueldade nipônica” estejam intrinsecamente interligados, não são meros causa-efeito. Porém, são eventos independentes entre si, mas, para serem confrontados, devem ser feitos em sua totalidade, pois enquanto houver a “omissão dos pecados” de um lado, haverá o eterno ciclo do: “E os estupros de Nanking?[90]” ao “A bomba atômica não era necessária”.

Em suma: ou há um questionamento de ambos os atos, ou não há como reconhecer os erros e a crueldade de nenhum lado. Mesmo que o Estado japonês tenha emitido uma série de “desculpas” públicas (WIKIPÉDIA, 2020)[91],

---

[90] A crueldade em Nanking é amplamente reconhecida, porém essa situação em que não se conclama legalmente pela responsabilização dos envolvidos permite que grupos e ideias negacionistas se proliferem. Um caso conhecido do assunto seria o de Chieko Mukai, filha de Toshiaki Mukai – um dos dois tenentes executados pela responsabilidade na “competição de Nanking” (que ocorreu entre os tenentes Tsuyoshi Noda e Toshiaki Mukai, tendo sido uma disputa para ver quem entre os dois conseguiria matar 100 pessoas com a espada primeiro), em 1937[90]. Em seu livro, Chieko nega todas as acusações, afirmando que a “grande competição de cabeças em Naking” jamais ocorreu e teria sido apenas barulho da mídia. (SEATON, 2006).

[91] A referência apenas reúne as “desculpas” emitidas em ordem cronológica.

ainda não houve uma responsabilização “legal” pelos atos cruéis do Japão em outros países, em específico as “mulheres de conforto”, na Coreia do Sul[92].

Mas o que na prática isso significa? Significa que quanto maior a distância do Japão consigo mesmo, maiores as chances de se reverterem as conquistas pacíficas do pós-guerra, tais como no artigo 9 (A renúncia à guerra). Igarashi (2011) é enfático em afirmar que a população japonesa abraçou o artigo 9 e tem lutado pela sua manutenção. Já Kijima (2009) aponta quatro fatores que são determinantes na manutenção do artigo: o povo japonês, a pressão das nações do leste asiático, a mudança nos paradigmas de “defesa” do Japão[93] e a transformação do povo em um agente na ação de busca pela paz.

Todavia, tal distanciamento do Japão consigo mesmo pode acarretar uma leve inclinação a ações em direção ao “passado”, como argumenta João Fábio Bertonha (2014), ao afirmar que o Japão tem feito mudanças estratégicas para aumentar sua capacidade de ação militar.

Primeiro, como o próprio autor afirma:

> A lei japonesa vetava, além disso, que o orçamento dessa Agência de autodefesa possa superar 1% do PIB nacional. Um por cento do PIB de um país como o Japão representava, porém, um dos maiores orçamentos militares do mundo e o país, mesmo antes das atuais reformas, estava longe de ser desarmado. As forças de autodefesa contavam, por exemplo, com várias centenas de milhares de homens, alguns milhares de tanques e blindados, [...]. Sua Marinha contava com dezenas de navios de guerra e centenas de aviões de patrulha e a Força Aérea com centenas de aviões e mísseis, muitos dos quais de última geração. Grandes indústrias japonesas também fabricavam material militar de primeira linha. Essa força militar sofreu cortes em orçamento e efetivo nos anos 1990, seguindo o fim da Guerra Fria, mas o Japão nunca foi um país realmente desarmado (BERTONHA, 2014, p. 40).

Logo, esses avanços japoneses na autodefesa não significam uma expressa novidade ou a criação de algo totalmente novo para as últimas sete décadas, mas sim a intensificação de algo já existente. Segundo Bertonha, o

---

[92] Um artigo publicado na *Korean Times,* em dezembro de 2015, debatia a visão das vítimas sobre o pedido de desculpas do governo japonês e a compensação monetária oferecida. Uma das vítimas chegou a afirmar que “O que nós queremos não é uma compensação monetária, mas uma resposta legal. Não queremos dinheiro. Aqueles que cometeram crimes precisam responder legalmente. Irei lutar até o dia que eu morrer” (SE-JEONG, 2015).

[93] “Estabelece a ideia de que, no lugar de formar alianças militares que pressupõe a existência de Estados inimigos, o Japão tenta alcançar a segurança estabelecendo um quadro abrangente de segurança regional.” (KIJIMA, 2009, p. 173).

Japão faz suas mudanças políticas de forma longa e gradual. Nesse caso em específico, a partir de pequenas mudanças pouco a pouco em seu aparato bélico.

Entretanto, o próprio autor afirma que essas pequenas mudanças ainda estão longe de equiparar o Japão a uma potência militar, como a China. Para que o Japão alcançasse o nível bélico de uma potência desse porte, seria preciso que "(gastos) militares teriam que ser aumentados exponencialmente e até mesmo uma capacidade nuclear teria que ser adquirida, o que a sociedade japonesa ainda não aceita[94]" (BERTONHA, 2014, p. 41).

Essas mudanças podem ser explicadas a partir de duas problemáticas japonesas, primeiro em função dos "Agora = aqui" que adaptam o Japão para as necessidades do presente, como a rápida ascensão da China ou o terrorismo. Em um segundo momento, por conta do "esquecimento" parcial da memória japonesa sobre o "velho Japão", que impediu um enfrentamento real das próprias ações bélicas do Estado japonês.

Obviamente, o Japão voltar a ter pressão militar externa não significa necessariamente que se tornará o mesmo Japão imperialista do século XX, todavia é exatamente isso que tanto a população como as nações do leste asiático temem.

Considera-se, então, que os *selfs* japoneses estão cada vez mais distantes da memória em torno dos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial – como visto durante a análise do filme. Cabe o aumento da importância dos "lugares de memória", que permitem que os novos *selfs* entrem em contato com a narrativa da bomba atômica, além de ser preciso expandir a discussão para aquém dos lugares *oku,* em que é conferido o direito de protestar e dialogar sobre o assunto.

A pesquisa de Kobayashi Toshiyuki (2007), publicada pela NHK, revela justamente como o interesse entre os mais novos pelo assunto tem diminuído ao longo das décadas.

---

[94] Uma pesquisa produzida pela *Nippon Hoso Kyokai (NHK),* entre 2000-2005, e veiculada em 2007, por Kobayashi Toshiyuki, aponta que no Japão pelo menos 78% dos entrevistados consideram que é errado utilizar ou possuir o poderia nuclear. A NHK é uma organização de mídia do governo do Japão.

Esse problema fica mais visível dentro da pesquisa de Kobayashi quando se denota que um a cada quatro residentes de Hiroshima não sabe a data do bombardeio atômico da própria cidade. Sua pesquisa também apontou que para a pergunta “Como preservar o legado atômico?”, a maioria das respostas (87%) seja por meio da educação escolar, enquanto apenas 47% das respostas levam em consideração a experiência dos sobreviventes como uma forma de manter o legado atômico vivo.

Paralelamente os entrevistados pela mesma pesquisa que são estadunidenses tendem a ser mais favoráveis ao bombardeio atômico quando mais velhos. Entre os que responderam que a bomba atômica teria sido “definitivamente uma forma correta de responder / provavelmente correta”, tem-se 42%, para os entre 20-30 anos, e 70, para os com mais de 60.

Naturalmente a distância temporal entre o presente e os dias 6 e 9 de agosto de 1945 faz com que o número de sobreviventes se reduza gradativamente. Por isso, torna-se necessário que os *selfs* sobreviventes ao bombardeio atômico tenham seus registros feitos na História. Portanto, cabe ao historiador a tarefa de trazer essas narrativas à luz, combatendo a ideia de que existem memórias “vergonhosas”, “proibidas” ou “indizíveis”, antes que esses *selfs* sejam permanentemente esquecidos.

Fonte fílmicas citadas:

***Nihon no Higeki(*A tragédia japonesa).** Direção: Fumio Kamei. Produtor: Akira Iwasaki. Japão: Nihon Eiga-sha 1954. (39min): sonoro, preto-branco.

Rapsódia em agosto. Direção: Akira Kurosawa. Produtor: Hisao Kurosawa. Roteiro: Akira Kurosawa. Japão: Shochiku Films Ltd. Distribuidora: Shochiku Films Ltd. 1991. DVD(98min): sonoro, cores, legendado: Port/Inglês.

The effects of the atomic bomb on Hiroshima and Nagasaki. Direção: Sueo Ito. Produtor: Akira Iwasaki. Japão: Nihon Eiga-sha 1954. (160min/22min): sonoro, preto-branco.

Referências

ANIMAGE. **TWO GRAVE VOICES IN ANIMATION**. Tokyo. v. II. nº11. 1987.

ALPEROVITZ, Gar. **Did we have to drop the bomb?**. Washington Post. 1985. Disponível online. Último acesso em 28/11/2018 https://www.washingtonpost.com/archive/opinions/1985/08/04/did-america-have-to-drop-the-bombnot-to-end-the-war-but-truman-wanted-to-intimidate-russia/46105dff-8594-4f6c-b6d7-ef1b6cb6530d/?utm_term=.587bf4e461d7

BAGGULEY, John. A guerra mundial e a guerra fria. In: Horowitz, David (org.). **Revolução e Repressão.** Rio de Janeiro, Editora Zahar, 1969. P.90-148.

BENEDICT, Ruth. **O crisântemo e a espada:** Padrões da Cultura Japonesa. São Paulo: Perspectiva, 1997.

BESS, Michael. **Choices under fire:** moral dimensions of world war II. 2008.

BERSTEIN, Serge. A cultura política. In: RIOUX, Jean-Pierre; SIRINELLI, Jean François (org.) **Para uma história cultural**. Lisboa: Estampa, 1998. P.349-363.

BERTONHA, João F. A nova estratégia nacional de Defesa japonesa**.** In: **Boletim Meridiano** 47, vol 15, n. 142. 2014. P.39-44.

CANBY, Vincent**. Review/Film; Kurosawa, Small in Scale and Blunt**. 1991. New York Times. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1991/12/20/movies/review-film-kurosawa-small-in-scale-and-blunt.html>. Último acesso em: 24 de Abril 2018.

CANBY, Vincent. **Kurosawa's one wonderful Sunday.** 1982. New York Times. Disponível em:< https://www.nytimes.com/1982/06/29/movies/kurosawa-s-one-wonderful-sunday.html>. Último acesso em: 24 de abril 2018.

Children Of The Atomic Bomb. **Hiroshima and Nagasaki death toll.** Disponível em: <http://www.aasc.ucla.edu/cab/200708230009.html>. Acesso em: 03 fev. 2020.

D'AMATO, Claudio; TORRES, João P. M. and MALM, Olaf. **DDT (dicloro difenil tricloroetano): toxicidade e contaminação ambiental - uma revisão.** *Quím. Nova* [online]. 2002, vol.25, n.6a, pp.995-1002. ISSN 1678-7064. https://doi.org/10.1590/S0100-40422002000600017.

EBERT. Roger. ***Rhapsody in August***. 1992. Roger Erbert Reviews. Disponível em: https://www.rogerebert.com/reviews/rhapsody-in-august-1992. Último acesso: 30/11/2019.

ERHLICH. Linda C.. *The extremes of innocence: Kurosawa's dreams and rhapsodies* **In: *HIBAKUSHA CINEMA***: *Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film.* BRODERICK, MICK. 2013. P. 160-178.

FITZPATRICK, Sheila; GELLATELY, Robert. *Introduction to the Practices of Denunciation in Modern European History.* In. **The Journal of Modern History**, 68, 4. 1996. p.747-767.

IGARASHI, Yoshikuni. **Corpos da memória:** Narrativas do pós-guerra na cultura japonesa (1945-1970) Tradução deMarco Souza e Marcela Canizo. São Paulo: Annablume, 2011.

HASEGAWA, Tsuyoshi. **Racing the enemy**: Stalin, Truman and the surrender of Japan. Cambridge: the belknap press of harvard university press. 2005.

HICKS, Chris. ***Film review: Rhapsody in August.*** 1992. Deseret News. Disponível em: https://www.deseret.com/1992/7/14/20088496/film-review-rhapsody-in-august. Último acesso: 30/11/2019.

HINSON. Hal. ***Rhapsody in August (PG)***. 1992. The Washington Post. Disponível em: https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/rhapsodyinaugustpghinson_a0a745.htm. Último acesso em:30/11/2019.

JAPÃO. **A constituição japonesa**. Disponível em meio online: https://www.br.emb-japan.go.jp/cultura/constituicao.html

LANDES. David**. The wealth and poverty of nations**: why some are rich and some are poor. New York: W.W Norton. 1998.

KATO, Shuichi. **Tempo e espaço na cultura japonesa**. São Paulo: Estação da liberdade, 2012.

KIJIMA, Akihiko. **Peace in East Asia and the Japanese Constitution**: A Reexamination 60 Years After Its Making. 2009.

KORNIS, Mônica Almeida. HISTÓRIA E CINEMA: um debate metodológico. Rio de Janeiro: **Revista estudos históricos**. vol.5 n. 10. 1992. p.237-250.

KOLAKOWSKI, Christopher. **The MacArthur Memorial.** Disponível em: <http://www.macarthurmemorial.org/>. Acesso em: 24 de Abril. 2018.

MACARTHUR, Douglas. ***REMINISCENCES**: General of the Army.* Annapolis: Naval Institute Press. 2001.

MANZENREITER, Wolfram. **Sport and body politics in Japan**. Abingdon: Taylor & Francis. 2014.
NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2005. p. 235-289. São Paulo: Cosac Naify. 2010.

MUNHOZ, Sidnei. **Os EUA e a conclusão da II Guerra Mundial**: os impasses concernentes à Guerra do Pacífico e ao extremo oriente. Huellas de Estados Unidos. Nº9. 2015. p.5-23

NISHIKAWA, Toshiyuki. **Peace in East Asia and the Japanese Constitution**:A Reexamination 60 Years After Its Making. 2009.

NOGAMI, Teruyo. **À espera pelo tempo**: filmando com Kurosawa. São Paulo: Cosaic Naify. 2010.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares**. In. Projeto História**, São Paulo, n.10, dez. 1993, p.7-28 .

NORNES, Abé Mark. **JAPANESE DOCUMENTARY FILM**: The Meiji Era through Hiroshima. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2003.

NOVIELLI, Maria Roberta. **História do cinema japonês.** Brasília: Editora UNB, 2007.

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

PRINCE, Stephen. **The warrior's camera**: The cinema of Akira Kurosawa. Princeton: Princeton University Press, 1990.

Post-traumatic Stress Disorder (PTSD). Maryland: National Institute of mental health. 2017. Disponível em: https://www.nimh.nih.gov/health/publications/post-traumatic-stress-disorder-ptsd/ptsd-508-05172017_38054.pdf. Último acesso 30/11/2019.

PURDY, Sean. **O General Estadista**: Douglas MacArthur e o Século Americano. 1. ed. São Paulo: Intermeios, 2018.

OCHIAI, Eiichiro. **Hiroshima to Fukushima**: Biohazards of Radiation. Vancouver: British Columbia. 2014.

OSCARS, ***Akira Kurosawa Receives an Honorary Award:*** *1990 Oscars.* 2013. (7min03s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MTs5AVcArMs

SAKURAI, Célia. **Os japoneses**. São Paulo: Contexto, 2011.

SEATON, Philip. *Do you really want to know what your uncle did?* Coming in terms with the relative's war actions in Japan. ***Oral history society***. Vol 34. N. 1. 2006.

SMITH, Bradley F. **O tribunal de Nuremberg**. Rio de Janeiro: F. Alves. 1979;

SNOW, Mat. ***Rhapsody in August review***. 2000. Empire Reviews. Disponível em: https://www.empireonline.com/movies/reviews/rhapsody-august-review/. Último acesso em 30/11/2019.

TRAVERSO, Enzo. "Historia y memoria: notas sobre un debate" In: Marina Franco y Florencia Levín (comps.), ***Historia Reciente****: Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires, Paidós, 2007.

Sutra do Coração(*Maka Hannya Haramita Shingyo)*. Acesso online, último acesso 30/11/2019. Disponível em: https://www.sotozencuritiba.org/sutracor2.php

THOMAS, Kevin. ***Movie review: War, Reconciliation in Kurosawa's "Rhapsody".*** 1991. LA Times. Disponível em: https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1991-12-23-ca-639-story.html. Último acesso em: 30/11/2019.

TOSHIYUKI, Kobayashi. ***Fading memories of the atomic bomb and growing fears of Nuclear War****.* Tóquio: NHK Broadcasting studies. N.5. 2007. Disponível online em: https://www.nhk.or.jp/bunken/english/reports/pdf/06-07_no5_10.pdf. Último acesso: 24/03/2020.

TUAN,Yi-fu. **Topofilia:** um estudo da percepção, Atitudes e Valores do Meio Ambiente. São Paulo: Difel. 1974.

VALIM, Alexandre Busko. **Imagens vigiadas:** Uma história social do cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954. Universidade Federal Fluminense: Niterói. 2006.

WORLD WAR II MUSEUM. **Research Starters:** US Military by the Numbers. 2019. Disponível em: <https://www.nationalww2museum.org/>. Acesso em: 10 jan. 2019.

ANEXOS

Anexo 1.1 – Tabela comparativa entre as constituições de 1898 e 1947.

	Constituição do Império do Japão	**Constituição do Japão pós-guerra.**
Ano	1898	1947
Soberania	Soberania do Imperador.	Soberania popular. (Artigo 1)
O Imperador	É sagrado e inviolável, chefe maior do Estado imperial.	É um símbolo da paz e da unidade nacional. (Artigo 1)
Poder militar	Sob o comando supremo do Imperador. Recrutamento masculino.	Renuncia à guerra, desmantelamento das forças armadas. (Artigo 9)
Separação dos poderes.	Não há.	Separação dos poderes: criação do cargo de primeiro ministro e a criação de um parlamento bicameral (Capítulo IV e V).
Igualdade de gênero.	Não há direitos femininos ao voto e	Igualdade de raça e gênero. (Artigo 14)

	questões legais como divórcio.	

Anexo 3.1 Divisão das sequências do filme

Sequência 1 - Mostra Tadeo desanimado e entediado enquanto toca o órgão de sua avó ,buscando identificar o problema, até que Tami vai à sala onde ele se encontra para comunicar a chegada de uma carta do Havaí.

Sequência 2 - A leitura da carta por Tateo que é cercado por sua irmã, primos e avó. Eles leem a carta de seu pai que parece bem contente com o encontro de seus parentes americanos. Eles visualizam as fotos enviadas por Tadeo juntos, enquanto a avó demonstra certa desaprovação com o que está havendo, os netos se empolgam com a carta e o convite de Clark para que Kane vá visitá-los também.

A sequência se fecha com Kane evitando a discussão do assunto e seus netos reclamando de sua teimosia e vida arcaica, enquanto ela anda ao som do órgão quebrado o que pode insinuar que ela, também, não teria conserto.

Sequência 3: A sequência se passa ao redor do jantar deles, a comida, supostamente deliciosa para a velha Kane, para os netos seria apenas uma “gororoba” horrorosa, questionando os padrões culinários de Kane, os netos conseguem fazer com que ela ceda para que Tami passe a cozinhar.

A cena final se fecha com os netos comemorando que Tami irá cozinhar a partir daquele momento e o planejamento de uma ida à cidade no dia seguinte, fazer compras, ao som do órgão estragado.

Sequência 4 – Visita dos netos à Nagasaki e seu centro histórico.

Sequência 5 - A cena se passa com a volta dos três netos da cidade. Uma janta feita por Tami, e todos eles satisfeitos e felizes tanto com o dia e a comida. Uma

breve narrativa de vitimização japonesa feita pelos netos enquanto a avó traz a narrativa de coerção, em que a guerra seria a culpada e por fim conta a história de um de seus irmãos, Natakichi.

Sequência 6 - Tami e Tateo vão a busca das supostas árvores que teriam "cometido suicídio juntas". Ao encontrar e observá-las, voltam para casa e veem Kane e uma estranha senhora em silêncio durante certo tempo enquanto se olham. Logo após no jantar, Tateo surge com uma carta para os parentes do Havaí e Shinjiro questiona sua avó sobre a estranha senhora que a encarava em silêncio, à tarde.

Sequência 7 - Kane se lembra do nome de outro irmão, Suzuchiki, o irmão mais novo. Ela conta brevemente o que se lembra dele, intrigando os netos com uma história misteriosa.

Sequência 8: Os netos vão a um piquenique na cachoeira da história de Suzuchiki e lá encontram uma cobra que poderia vir a ser de onde Suzuchiki teria tirado os olhos que tanto desenhava. Ao voltarem para casa, encontram Kane e outras senhoras praticando uma sutra budista. Kane então conta a história do olho da bomba para os netos.

Sequência 9 - Kane conta aos netos a história de Suzuchiki salvo pelo espírito da água.

Sequência 10 - Eles confirmam a autenticidade da hereditariedade de Suzujiro pelos nomes dos irmãos. Os pais dos netos voltam do Havaí. Há um conflito moral quanto aos interesses dos "adultos", assim chamados pelos netos, em direção ao bem-estar da avó e a relação com os novos parentes.

Sequência 11 - Essa cena mostra a vinda de Clark, filho de Suzujiro, para o Japão, em resposta ao último telegrama enviado. Clark, ao contrário do que pensava Machino e Tadeo, demonstra tristeza e luto para com a morte de seu tio. Eles então visitam o monumento feito em frente à escola que o avô lecionava e presenciam uma cerimônia de luto das crianças que sobreviveram aquele dia.

Sequência 12 - Já na casa de Kane, os netos arrumam o local que Clark descansaria. Kane e Clark se entendem e o órgão é consertado. A resolução dos conflitos, então, é marcada pela rapsódia tocada por Tateo e cantarolada pelos netos. Clark participa da cerimônia budista no dia 9 de agosto e se diverte com as crianças, até que uma carta vinda de sua terra natal o comunica do falecimento de seu pai.

Sequência 13 – Clark volta para o Havaí. Uma grande tempestade se forma nos céus, e Kane revive o dia do bombardeio atômico. Kane tem um “surto” e parte em direção à cidade, buscando avisá-los do que estaria por vir; o filme se fecha com Kane correndo contra a tempestade e seus familiares tentando alcançá-la, sem sucesso.

Anexo 3.2. CORAÇÃO DO SUTRA DA SABEDORIA

Ó Shariputra, forma não se diferencia de vazio, vazio não se diferencia de forma. Forma é exatamente vazio, vazio é exatamente forma. O mesmo é para sentidos, percepção, impulsos e consciência.

Ó Shariputra, todos os dharmas são marcados pelo vazio, não aparecem e nem desaparecem, não são impuros e nem puros, sem perdas e nem ganhos.

Portanto no vazio não há formas, nem sensações, percepções, impulsos e consciência; não há olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo e mente; não há cor, som, cheiro, sabor, tato, objeto do pensamento; sem o mundo da visão, sem o mundo da consciência, sem ignorância e o fim da ignorância; sem velhice, sem morte e sem o fim da velhice e da morte; sem sofrimento, sem causa do sofrimento, sem a sua extinção e sem objetivo; sem conhecimento e sem ganhos; sem nada obter o Bodhisattva em paz praticava o Prajna Paramitta.

Sem obstáculos na mente; sem obstáculos o medo desaparece. Para além do pensamento em ilusão, este é o Nirvana. Todos os Budas do passado, presente e futuro, vivem o Prajna Paramitta. . Portanto obtém a completa e perfeita Iluminação. Portanto, conheçam o Prajna Paramita, o grande mantra da transcendência, o grande mantra da iluminação, o mantra sem limites, o supremo mantra, podendo remover todo o sofrimento, este é a verdade, sem falsidades. Então recitem o mantra Prajna Paramita, recitem o mantra que diz: vá, vá, vá além, vá além do além, Prajna Paramita.