

07

KENTOSHI E O APOCALIPSE ATÔMICO¹

Pedro Sasse

Pedro Sasse

Doutor em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF).

Atualmente é professor substituto do departamento de Letras Clássicas e Vernáculas do Instituto de Letras da UFF.

Fez pesquisa de pós-doutorado intitulada “A estrutura da narrativa criminal”, na UFF, sob supervisão da Prof.^ª Carla de Figueiredo Portilho e “O caráter intermediático dos gêneros da ficção popular: horror, ficção científica e narrativa criminal”, na Faculdade de Formação de Professores da UERJ, sob supervisão da Prof.^ª Maria Cristina Ribas.

É membro dos Grupos de Pesquisa (CNPq) “Escritos Suspeitos: estudos sobre a narrativa criminal”, “Estudos do Gótico” e “Distopia e contemporaneidade”.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7219234746540444>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7441-7122>.

Resumo: Conforme o mundo avança em um caminho cada vez mais incontornável na direção de uma crise climática irreversível, vemos popularizarem-se ficções apocalípticas e pós-apocalípticas que se propõem a imaginar as consequências extremas do Antropoceno nas condições de vida do nosso planeta. No entanto,

1 Título em língua estrangeira: “*Kentoshi and the atomic apocalypse*”.

não é a primeira vez que a ficção experimenta uma intensa produção de obras do gênero. Ao longo do século XX, sobretudo após o ataque de Hiroshima e Nagasaki, produzimos por décadas uma ficção apocalíptica dedicada a pensar a recém-descoberta capacidade do homem de aniquilar o planeta de forma mais rápida e fulminante: por meio das bombas atômicas. Enquanto o fim da Guerra Fria levou a um progressivo abandono dessa temática na ficção, o trágico acidente de Fukushima, ao menos localmente, trouxe à superfície certos traumas nacionais que encontraram novamente na ficção uma forma de refletir sobre os horrores do apocalipse nuclear. Uma dessas obras é o romance *Kentoshi* (献灯使), de Yoko Tawada, publicado em 2014 e posteriormente traduzido para o inglês como *The Last Children of Tokyo*, ainda sem edição em português. Pretendemos, assim, colocar em diálogo o romance de Tawada com a tradição dos apocalipses atômicos, analisando os caminhos que a autora escolheu para retomar a reflexão sobre esse tema na cultura japonesa.

Palavras-chave: Apocalipse. Japão. Nuclear. Trauma. Distopia.

Abstract: As the world advances on an increasingly unavoidable path towards an irreversible climate crisis, we see the popularization of apocalyptic and post-apocalyptic fictions that aim to imagine the extreme consequences of the Anthropocene on the living conditions of our planet. However, this is not the first time that fiction has experienced an intense production of works in this genre. Throughout the 20th century, especially after the attacks on Hiroshima and Nagasaki, we produced for decades apocalyptic fiction dedicated to contemplating mankind's newly discovered ability to annihilate the planet more quickly and devastatingly: through atomic bombs. While the end of the Cold War led to a progressive abandonment of this theme in fiction, the tragic

accident of Fukushima, at least locally, brought certain national traumas to the surface that once again found in fiction a way to reflect on the horrors of the nuclear apocalypse. One such work is the novel “Kentoshi” (献灯使) by Yoko Tawada, published in 2014 and later translated into English as “The Last Children of Tokyo,” still without a Portuguese edition. We intend, thus, to engage in a dialogue between Tawada’s novel and the tradition of atomic apocalypses, analyzing the paths that the author chose to resume the reflection on this theme in Japanese culture.

Keywords: Apocalypse. Japan. Nuclear. Trauma. Dystopia.

A animação *Akira* (1992), de Katsuhiro Otomo, sem dúvida uma das maiores referências da ficção distópica japonesa, escolhe como cena inicial para a obra a explosão de uma bomba atômica no centro de Tóquio. A sequência retoma claramente o trauma de Hiroshima e Nagasaki, deslocando para o futuro o marcante evento do passado japonês. A história, no entanto, não é sobre essa explosão ou a geração que a experimenta diretamente, mas sobre o mundo que, tal qual uma infecção, cresce a partir da chaga aberta deixada pela bomba. Uma geração degenerada e sem esperança de futuro cresce nesse espaço de caos e desigualdade, distraído-se com o consumo e com as drogas para ignorar os horrores do que há a sua volta. *Neon Genesis Evangelion* (1995-1996), de Hideaki Anno, segue padrão semelhante: um incidente cataclísmico denominado de segundo impacto devasta boa parte do mundo — novamente reencenando o trauma atômico — e, da mesma forma, a história não se concentrará no incidente em si e na geração que o viveu, mas nos jovens do mundo apocalíptico que se ergueu a partir dessa situação, tentando sobreviver em um mundo radicalmente diferente daquele conhecido por seus antepassados.

Vemos, em ambos os casos, como o imaginário distópico/apocalíptico japonês foi marcado por esse constante retorno a Hiroshima e Nagasaki, o que representa não só como esse trauma marca a sociedade japonesa nas gerações posteriores ao pós-guerra, como persiste um medo de que tal horror volte a recair sobre o povo nipônico. O que, até recentemente, era uma apreensão projetada na ficção ganha, contudo, trágicos contornos de realidade diante de um novo incidente nuclear em 2011, as explosões na usina de Fukushima. Desencadeado por um potente terremoto e uma conseqüente tsunami de quase 15 metros de altura, o desastre é o único evento no mundo a ser classificado com o nível sete na Escala Internacional de Eventos Nucleares junto com Chernobyl.

A liberação de resíduos nucleares levou à criação de uma zona de exclusão com 20 quilômetros de raio, deslocando nesse processo mais de cem mil moradores da região, que já se encontravam em situações calamitosas pelos efeitos do terremoto e do tsunami e que, posteriormente, enfrentaram preconceito nas regiões para as quais foram deslocados. Estima-se que serão necessárias mais de três décadas para reabilitar o meio-ambiente na região, envolvendo o gasto de bilhões de dólares em limpeza de material radioativo cujo destino traz insegurança para a população: o despejo no mar.

Não é de se estranhar que, diante de tal evento cataclísmico, o imaginário japonês seja novamente alimentado de horrores nucleares, que vão tomando forma na ficção distópica pós-Fukushima, como bem analisado por Theresa Deichert em “A Dystopia Called Fukushima? Sono Sion’s *The Whispering Star* and the Post modern Apocalypse”. Nessa esteira, buscamos analisar

Kentoshi (献灯使) (2014), da autora japonesa Yoko Tawada, romance distópico/apocalíptico também diretamente influenciado pelo acidente de Fukushima.

Centrado na vida de Yoshiro, um idoso morador das periferias de Tóquio e seu pequeno bisneto Mumei, o romance é situado em um futuro próximo no qual uma catástrofe nuclear não só tornou a capital japonesa inabitável como causou danos severos à saúde das gerações nascidas durante e depois do evento. Por outro lado, aqueles que precedem o cataclismo parecem gozar de uma longevidade indeterminada, mantendo o vigor e a saúde mesmo em idades muito avançadas — como é o caso do protagonista, com mais de cem anos de idade. Se, em *Akira*, o incidente nuclear serve de abertura para uma extrema americanização da vida japonesa, em *Kentoshi* veremos o oposto: diante das reações do mundo ao evento, o governo japonês opta pelo fechamento das fronteiras, que, acompanhado de um curioso abandono progressivo da alta tecnologia, leva o país a um retorno simbólico à era Tokugawa, no século XVII. Tanto a catástrofe nuclear como o retorno a um passado pré-moderno, no entanto, não são signos de fácil interpretação.

Por um lado, a catástrofe nuclear, que, na tradição da ficção apocalíptica leva a cenários de grande desolação e horror, é trazida em *Kentoshi* como um cataclismo muito mais sutil e silencioso, cujos efeitos não abalam drasticamente a civilização, ainda que altere indelevelmente seu destino. Por outro, esse retorno ao passado pré-moderno, um *topos* do gênero desde sua origem no século XIX (SASSE, 2021), não explora as fantasias de libertação do realismo capitalista tal como propõe Mark Fisher (2009), mas é visto como uma condição de opressão mantida arbitrariamente pelo governo.

Proponho, aqui, dessa forma, uma leitura de *Kentoshi* que o enquadre, por um lado, na tradição das narrativas apocalípticas e pós-apocalípticas ocidentais centradas em cataclismos nucleares, mostrando como o trauma do bombardeio de Hiroshima e Nagasaki e a conseqüente corrida atômica na Guerra Fria alimentaram o imaginário geral a desenvolver a primeira causa humana para o fim da vida na Terra. Por outro, tento entender como *Kentoshi* dialoga com a produção japonesa de narrativas do gênero, partindo de sua própria relação com a ideia de apocalipse, cuja linearidade, a princípio, foge das visões de mundo da cultura japonesa. Espero, com isso, que *Kentoshi* não seja visto apenas como uma resposta alegórica ao incidente de Fukushima, mas como um romance em profundo diálogo com décadas de produções voltadas para pensar os impactos mais drásticos da energia nuclear em nosso planeta.

O MUNDO DAS CINZAS

Em 1815, o Monte Tambora, na Indonésia, atingiu o pico de uma atividade vulcânica intensa iniciada três anos antes. A erupção, cujo índice de atividade vulcânica foi de sete pontos em uma escala de zero à oito — sendo considerada assim a maior erupção registrada pela História —, não só afetou drasticamente o raio de sua explosão, mas trouxe conseqüências que puderam ser sentidas em todo o planeta. O ano de 1816, devido aos efeitos causados pela ejeção massiva de enxofre na atmosfera, foi denominado “O ano sem verão”, com uma onda de frio sentida em todo o planeta. Na Europa, a temperatura atingida no verão foi a mais baixa num período de aproximadamente 250 anos (Schurer *et al*, 2019, p. 1), causando perdas catastróficas na agricultura e levando a uma das

maiores crises de subsistência vividas pelo continente em tempos modernos. O acúmulo das substâncias na atmosfera também levou a uma mudança perceptível na iluminação atmosférica, como podemos ver amplamente nas pinturas da época (HUBBARD, 2023). O impacto do evento no imaginário servirá de gatilho para uma das primeiras obras apocalípticas seculares da literatura inglesa, o poema *Darkness*, composto por Lord Byron. Nele, o poeta descreve a queda da civilização e o desaparecimento progressivo da vida na Terra diante da súbita morte do Sol.

O trauma causado por eventos de grande magnitude, capazes de afetar não grupos isolados, mas cidades ou nações inteiras, senão o mundo como um todo, será um dos maiores combustíveis para a produção de narrativas pós-apocalípticas na modernidade. O conceito de trauma, a princípio, é, no entanto, aplicado a indivíduos, não grandes grupos, pessoas que, ao passarem por situações extraordinárias, podem adquirir uma sensação profunda de ruptura com a forma como suas vidas eram vividas até então:

As percepções de perigo, caos e uma crise de significado substituem sentimentos anteriores de segurança. Traumas desse tipo incluem, por exemplo, confrontar a morte súbita de uma criança ou cônjuge, ser vítima de estupro por um amigo ou conhecido, ou ser diagnosticado com o vírus da AIDS. Esses são eventos traumáticos no sentido de que ocorreu uma fratura nas vidas que homens e mulheres construíram. (NEAL, 2017, p. 3, tradução nossa²)

2 No original: “Perceptions of danger, chaos, and a crisis of meaning replace previous feelings of safety and security. Such traumas include, for example, confronting the sudden death of a child or a spouse, being raped by a friend or an acquaintance, or being diagnosed as having the AIDS virus. These are traumatic events in the sense that a fracture has occurred in the lives that men and women have built”.

No entanto, em certos casos, a origem desse evento traumático não é de natureza individual, mas coletiva, podendo atingir, assim, até mesmo uma nação inteira. Arthur G. Neal, em *National trauma and collective memory* (2017) aponta que, nesses casos, o papel que, no trauma individual, a memória exerce será transferido para a consciência coletiva. Assim como nos traumas individuais, não é possível simplesmente ignorar ou esquecer esses eventos: suas causas e consequências permanecem sendo revividas pelo povo afetado, e tentativas de reprimir essas memórias apenas as fazem retornar na forma de ansiedade ou desespero.

Como bem aponta Seligman-Silva (2002), o trauma — sobretudo oriundo de eventos extremos, como a experiência do Holocausto — traz, contudo, um paradoxo: ao mesmo tempo a necessidade de narrá-lo, como uma forma de processar o ocorrido e, assim, superá-lo, e a dificuldade senão impossibilidade de dar conta de seus horrores por meio da — limitada — linguagem. A literatura — assim como outras formas artísticas de construção de narrativas —, nesse sentido, servirá não raramente de mediação desse impasse. Para o autor:

A literatura está na vanguarda da linguagem: ela nos ensina a jogar com o simbólico, com suas fraquezas e artimanhas. Ela é *marcada* pelo “real” — e busca caminhos que levem a ele, procura estabelecer vasos comunicantes com ele. Ela nos fala da vida e da morte que está no seu centro — vide Blanchot... — do visível e de sua moldura que não percebemos no nosso estado de vigília e de constante *Angst* — diante do pavor do contato com as catástrofes externas e internas. (2002, p. 145)

A ficção pós-apocalíptica serve, assim, muitas vezes como um meio eficaz para processar esse “real” em algo digerível. Vale

lembrar, aqui, de como *Ensaio sobre a cegueira* e outros romances distópicos e pós-apocalípticos voltaram à lista de mais lidos e mais vendidos durante a recente pandemia de covid-19³, levando, posteriormente, a uma explosão de filmes e séries de TV no gênero, da adaptação televisa do romance *Estação onze*, de Emily St. John Mandel, em 2021, até a adaptação do aclamado jogo *The Last of Us*, em 2023.

Neal, em seu livro, se dedica a analisar os muitos traumas nacionais pelos quais os EUA teriam passado em sua história: a grande depressão, o ataque de Pearl Harbor, a guerra do Vietnã etc. Entre elas, em um capítulo dedicado ao medo do comunismo e, conseqüentemente, à Guerra Fria, Neal desenvolve um tópico chamado “Sobrevivendo à guerra nuclear” (*Surviving nuclear war*) que nos dá o caminho para pensar em uma das maiores influências no imaginário pós-apocalíptico do século XX.

Podemos destacar três eventos cruciais para suscitar o trauma coletivo global representado pela era atômica, separados entre si por aproximadamente duas décadas. O primeiro deles sem dúvida foi a primeira aplicação real do poder destrutivo da energia atômica nas cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki. Se, obviamente, seu efeito enquanto trauma coletivo foi infinitamente maior para os japoneses, de alguma maneira o mundo inteiro sentiu o abalo que tal ataque representava para o futuro da civilização humana em um século marcado pela perene e ominosa sombra da guerra.

3 ‘Ensaio Sobre a Cegueira’ vira best-seller durante a pandemia. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/ensaio-sobre-a-cegueira-dispara-em-vendas-durante-a-pandemia>. Acesso em: 18 dez. 2023.

Diante da possibilidade de destruição nuclear em larga escala, o imaginário social se viu alimentado por terríveis possibilidades de futuro que já não mais representavam uma continuidade na linha do progresso civilizatório, mas um retorno à barbárie trazida por um cataclismo de larga escala. Como bem lembra Neil, nesse tipo de evento:

As fronteiras entre a ordem e o caos, entre o sagrado e o profano, entre o bem e o mal, entre a vida e a morte tornam-se frágeis. As pessoas, tanto individual quanto coletivamente, veem-se adentrando um território desconhecido. As esperanças e aspirações centrais das vidas pessoais são temporariamente suspensas, substituídas pelos medos e ansiedades mais sombrios. Simbolicamente, o tempo ordinário parou: o Sol não brilha, os pássaros não cantam, e as flores não florescem. (2007, p. 5, tradução nossa⁴)

Criam-se, assim, no imaginário, as condições ideais para a formulação de cenários pós-apocalípticos, que, no campo da ficção, concretizem os piores prognósticos trazidos pelos traumas do real. Ainda que os primeiros exercícios imaginativos do uso bélico de poder nuclear antecedam os bombardeios reais, mostrando como a energia nuclear já começava a surgir como ameaça no horizonte das expectativas do mundo — Em 1939, no quase perdido romance de ficção científica *The Death Guard*, de Philip George Chadwick, vemos o uso de bombas atômicas ao lado de outras extrapolações tecnológicas, como gases elétricos e soldados híbridos —, é

4 No original: “the boundaries between order and chaos, between the sacred and the profane, between good and evil, between life and death become fragile. People both individually and collectively see themselves as moving into uncharted territory. The central hopes and aspirations of personal lives are temporarily put on hold, replaced by the darkest of fears and anxieties. Symbolically, ordinary time has stopped: the sun does not shine, the birds do not sing, and the flowers do not bloom”.

apenas após o bombardeio que vemos proliferarem-se histórias apocalípticas e pós-apocalípticas que tomam a guerra nuclear como ponto de partida.

Menos de um ano após o bombardeio que finaliza simbolicamente a Segunda Guerra Mundial, a NBC lançou uma série radiofônica, em julho de 1946, chamada *The Fifth Horseman*, título que fazia referência ao surgimento de um novo cavaleiro do apocalipse, o poder atômico. Composta por oito episódios mais ou menos independentes, a série imaginava como a tensão nuclear inaugurada por Hiroshima e Nagasaki poderia culminar em uma guerra nuclear de aniquilação mundial, dedicando um dos episódios a um cenário pós-apocalíptico de inverno nuclear marcado pela fome e miséria.

No mesmo ano é publicado *Mr. Adam*, romance pós-apocalíptico de Pat Frank — o autor retornará ao tema, no fim da década de 50 com *Alas, Babylon* — que imagina um acidente em uma usina nuclear que leva à esterilização de toda a raça humana, com exceção de um homem que se encontrava em uma mina tão funda que não foi afetado pela misteriosa radiação que havia condenado o planeta, tornando-o, assim, um novo Adão para o mundo, no retorno, como veremos posteriormente, ao tradicional tema do último homem (ROSENFELD, 2021).

A criação, em 1947, do Relógio do Juízo Final pelo comitê de organização do *Bulletin of the Atomic Scientists*, simbolizando o quão próxima a humanidade estava de sua extinção, é um forte sintoma da centralidade que a ideia do apocalipse exerceu na época e exerceria ao longo da década seguinte, uma das mais intensas

em produções de ficção apocalíptica atômica, com obras como o romance *Shadow of the Hearth* (1950), de Judith Merrill, narrando a situação de uma família após uma série de bombardeios atômicos em Nova York; o filme *Five* (1951), de Arch Oboler, centrado nos únicos cinco sobreviventes de uma guerra nuclear; o filme *Captive Woman* (1952), de Stuart Gilmore, tematizando o típico retorno a tempos pré-modernos da ficção pós-apocalíptica (SASSE, 2023) em uma Nova York medieval pós-Terceira Guerra Mundial; o romance *The Chrysalids*, de John Wyndham, também representando uma sociedade que retorna a um estágio civilizatório pré-moderno após uma guerra nuclear; *On the Beach*, romance de Nevil Shute de 1957 adaptado dois anos depois para o cinema, centrado na vida do que parece o último grupo de sobreviventes de uma guerra nuclear mundial, na Austrália, tendo que lidar com a angústia da morte iminente com a chegada da onda radioativa no país; e, talvez o mais conhecido da lista, *A Canticle for Leibowitz* (1959), de Walter M. Miller Jr., também centrado num retorno à barbárie, narrando diferentes recortes históricos de um mundo pós-apocalíptico, das ruínas áridas deixadas pela guerra nuclear até a recuperação, séculos mais tarde, das capacidades tecnológicas humanas que levam, inevitavelmente a outra guerra nuclear, numa visão cíclica da História.

A intensificação na produção da ficção apocalíptica acompanha o aumento da tensão na produção de armamento atômico durante a Guerra Fria, encontrando seu clímax no começo da década de 60. Chegamos assim, inevitavelmente, ao segundo ponto central na construção desse trauma global: a Crise dos Mísseis em Cuba. Como Neal frisa, nesse evento:

Por alguns dias em outubro de 1962, houve uma perturbadora possibilidade de que a vida humana neste planeta fosse extinta em questão de dias. Não houve nenhum episódio anterior na história do mundo em que as apostas fossem tão altas e o destino do mundo estivesse nas mãos de tão poucos. A fibra moral da própria sociedade foi questionada com o possível uso de armas nucleares para a destruição da civilização. A crise intrometeu-se na consciência cotidiana e temporariamente trouxe à tona perspectivas inimagináveis para a condição humana. A continuidade da vida em sociedade de uma geração para a próxima parecia duvidosa. O desejo por paz e tranquilidade temporariamente se colocou em contraste com a possibilidade de aniquilação. (2017, p. 30, tradução nossa⁵)

Para o autor, essa experiência ímpar foi responsável pela consolidação de um imaginário apocalíptico nuclear que se veria refletido na ficção da época, sem, no entanto, citar efetivamente as obras que teriam sido resultantes diretas dessa experiência (NEIL, 2017, p. 87). A verdade é que, no entanto, comparados à década anterior, os anos 60 não parecem representar um aumento significativo no ritmo de produção de ficções do gênero. De fato, apesar de a crise ocorrer na década de 60 e haver, obviamente, um número considerável de obras sendo produzidas no gênero, se acompanharmos o relatório do Relógio do Juízo Final, a década

⁵ No original: “For a few days in October 1962 there was a disturbing possibility that human life on this planet would be extinguished within a matter of days. There had been no previous episode in the history of the world in which the stakes were so high and the fate of the world in so few hands. The moral fiber of society itself was called into question with the possible use of nuclear weapons for the destruction of civilization. The crisis intruded into everyday consciousness and temporarily brought into focus unthinkable prospects for the human condition. The continuity of social life from one generation to the next seemed doubtful. The desire for peace and tranquility came to be temporarily juxtaposed against the possibility of annihilation”.

de 60, em comparação com os anos anteriores, é vista com um — cauteloso — otimismo. No ajuste de 1960, é a primeira vez que o relógio, em vez de avançar, retrocede na sua contagem regressiva em direção à meia-noite. Os cinco minutos de volta simbólica no tempo retornam os ponteiros para sua posição original, de 1947. Não era uma posição necessariamente tranquilizadora, mas sem dúvida o era muito mais do que os dois minutos que separavam simbolicamente o mundo de seu fim no ajuste de 1953. No editorial de 1960 do *Bolletín of the Atomic Scientists*, vemos as justificativas desse retorno, destacando o avanço das relações diplomáticas entre os EUA e a União Soviética e o comprometimento da comunidade científica global em afastar o mundo do belicismo. O editorial termina em tom de esperança:

Aqui estão os sinais de que um afastamento do caminho da política de poder tradicional está se tornando psicologicamente possível. Não duvidamos de que, até o momento, a corrente principal dos eventos políticos ainda é dominada pelo pensamento tradicional e pela inércia das instituições estabelecidas. Os contornos de uma nova comunidade mundial são apenas vagamente discerníveis por trás da estrutura tradicional de uma humanidade dividida. No entanto, em reconhecimento a esses novos elementos promissores no cenário mundial, estamos movendo o ‘relógio do juízo final’ na capa do Boletim alguns minutos para trás da meia-noite. Ao fazer isso, não estamos sucumbindo a um otimismo fácil, gerado por uma mudança no clima de nossas relações diplomáticas com a União Soviética, ou pela exaltação gerada pelos contatos pessoais dos líderes das grandes potências e suas visitas a diferentes países do mundo. Queremos expressar,

com essa mudança, nossa crença de que uma nova força coesiva entrou no jogo de forças que moldam o destino da humanidade e está tornando o futuro do homem um pouco menos sombrio. (BULLETIN OF THE ATOMIC SCIENTISTS, 1960, p. 6, tradução nossa⁶)

Apesar da redução da tensão no clima geral, a produção de ficção apocalíptica continua seu ritmo, com obras como o filme *Panic in the Year Zero*, de Ray Milland, lançado poucos meses antes da crise; o romance *Triumph*, de Phillip Wylie, em 1963; *Dr. Strange love or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, de Stanley Kubrick, em 1964, baseado no romance *Red Alert* (1958), de Peter George; o polêmico romance *Farnharm's Freehold* (1964), de Robert A. Heinlein; *Davy* (1965), de Edgar Pangborn — que continua em uma série de romances pelos próximos dez anos; o *pseudo-documentário* da BBC *The War Game* (1966), de Peter Watkins; o filme *In the Year 2889* (1967), de Larry Buchanan; e o ciclo de contos e graphic novel *A Boy and his Dog* (1969), de Harlan Ellison⁷.

6 No original: “These are the signs that a turning away from the path of traditional power policy is becoming psychologically possible. We do not doubt that, as of now, the mainstream of political events is still dominated by traditional thinking and by the inertia of established institutions. The outlines of a new world community are but vaguely discernible behind the traditional structure of divided humanity. Nevertheless, in recognition of these new hopeful elements in the world picture, we are moving the ‘clock of doom’ on the Bulletin’s cover a few minutes back from midnight. In doing so, we are not succumbing to a facile optimism, engendered by a change in the climate of our diplomatic relations with the Soviet Union, or to the exhilaration engendered by the personal contacts of the leaders of the great powers and their visits to different countries of the world. We want to express in this move our belief that a new cohesive force has entered the interplay of forces shaping the fate of mankind, and is making the future of man a little less foreboding”.

7 Vale mencionar que fora do eixo anglófono produções do gênero também existiam, como o filme francês *La Jetée*, de Chris Marker; ou o filme tcheco *Konec srpna v Hotelu Ozon* (O final de agosto no hotel Ozon), de Jan Schmidt, em 1967. O Brasil, que tem sua segunda onda de ficção científica na década de 80, produz em 1981 o filme *Abriço nuclear*, de Roberto Pires.

De finais da década de 60 até o começo da década de 70, o otimismo do Relógio do Juízo final continua a crescer, atingindo 12 minutos para a meia-noite em 1972. É uma época em que parece haver uma queda na produção da ficção apocalíptica atômica, até que, em 1975, há um novo boom de lançamentos, com a adaptação fílmica de *A boy and his Dog*, de L. Q. Jones; o filme *The Noah*, de Daniel Bourla; e o romance *Z for Zachariah*, de Robert C. O'Brien. A retomada do gênero pode estar relacionada a um novo incremento na tensão entre as potências, com o ajuste do relógio em menos 3 minutos em 1974 devido ao fracasso das políticas de controle nuclear, e, sobretudo, a operação Smiling Buddha, o primeiro teste nuclear feito por uma nação fora do conselho permanente de segurança das Nações Unidas, na Índia.

O relógio continuará avançando até chegar, em 1984, ao seu ponto mínimo desde 1953, faltando três minutos para a meia-noite, justificado pela crescente quebra nas negociações entre as superpotências nucleares. Apenas dois anos mais tarde, um catastrófico desastre nuclear marcará o terceiro grande trauma mundial sobre os perigos atômicos: o acidente da usina de Chernobyl. Sendo o maior acidente nuclear já registrado pela história, a emissão de radiação foi 400 vezes superior às bombas de Hiroshima e Nagasaki combinadas, levando a morte direta ou indireta de dezenas de pessoas e a problemas de saúde e impactos ecológicos cuja extensão sequer somos capazes de medir com precisão.

A década de 80 é, assim, marcada por um forte retorno à temática nuclear, com o emblemático lançamento de *Mad Max*

2⁸, de Geoge Miller, em 1881 — e depois o três, em 1985 —; a longa série de romances *The Surviva list*(1981-2019), de Jerry Ahern; o filme *Battletruck*⁹ (1982), de Harley Cokliss; o filme *Testament* (1983), de Lynne Littman, que se une a *The Day After*, de Edward Hume, no mesmo ano, e *Threads*, de Mick Jackson, no ano seguinte, em uma série de filmes que, no caminho oposto à fantasia excêntrica de George Miller, buscavam uma retratação cientificamente realista de um apocalipse nuclear; uma adaptação fílmica de *Z for Zachariah* (1984) produzida pela BBC; o romance *The Postman* (1985), de David Brin, posteriormente adaptado para o cinema (1997), com direção e atuação de Kevin Costner; e o romance *The Gate to Women's Country*, de Sheri S. Tepper; entre muitos outros filmes, livros, jogos e séries televisivas.

Nesse ponto, gostaríamos de destacar uma importante produção dos anos 80 que, vindo de fora do eixo tradicional do gênero, conseguiu grande penetração no mercado ocidental, se tornando uma das primeiras animações orientais a ganhar tal relevância, e consolidando seu assento permanente no campo das referências da cultura pop mundial: *Akira*, de Katsuhiro Otomo, lançado em 1988¹⁰. Junto com *Kaze no Tani no Naushika (Nausicaä do vale do vento)*, lançado quatro anos antes, de Hayao Miyazaki, obra também pós-apocalíptica que, metaforicamente remete a um

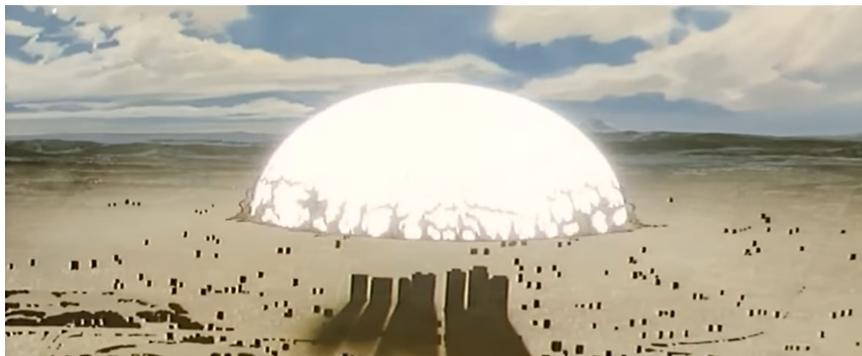
8 O primeiro filme da série, ainda que distópico, é situado antes do holocausto nuclear que marca os demais filmes da franquia até hoje.

9 Lançado no ano seguinte ao segundo *Mad Max*, é o primeiro de muitos similares que embarcarão na onda da fantasia *oil punk* criada por George Miller, como *I nuovibarbari*, de Enzo G. Castelari, de 1983.

10 Vale destacar que a animação é baseada no homônimo mangá, também de Katsuhiro Otomo, lançado entre 1982 e 1991. No entanto, é sua versão cinematográfica que alcançará o grande público, tornando-se uma amplamente parodiada referência visual e temática no campo da cultura pop.

holocausto nuclear, *Akira* é uma produção distópica que claramente se propõe a pensar o trauma da bomba na sociedade japonesa, o que podemos ver de forma inequívoca na primeira cena do filme, uma explosão nuclear em Tóquio.

Figura 1 – Explosão nuclear em Tóquio



Fonte: *Akira*, de Katsuhiro Otomo (1988).

A sociedade representada em *Akira* cresce, então, na chaga aberta deixada pela explosão, uma Tóquio corrompida pela ocidentalização, degeneração moral, violência juvenil, uso de drogas, consumismo exacerbado e escalada da desigualdade. Nele, Tetsuo Shima, adolescente membro de uma violenta gangue de motociclistas entrará em contato, durante um acidente de moto, com crianças utilizadas em um experimento do governo. Tal evento desencadeia nele alterações físicas e psicológicas, dotando-o de poderes paranormais. Capturado pelo governo para estudo, Tetsuo se revolta, tornando-se cada vez mais poderoso, e, conforme busca Akira, o experimento original, em uma espécie de jornada pela verdade, traz o caos e a destruição para Tóquio. O filme encerra com um novo cataclismo, a mesma explosão atômica que inicia a

narrativa a encerra, trazendo consigo, dessa vez, no entanto, um dilúvio purificador, capaz de limpar a cidade de toda a corrupção e violência, deixando um novo mundo para seus sobreviventes.

Figura 2 – Tóquio inundada



Fonte: Akira, de Katsuhiro Otomo (1988).

Se as tensões nucleares trazidas por Chernobyl e o acirramento da guerra fria na década de 80 trouxeram à superfície o trauma da bomba quatro décadas após o incidente, o mesmo ocorrerá em 2011, com o acidente de Fukushima, que, assim como o fim de *Akira*, traz a união da ameaça atômica e do dilúvio ao imaginário apocalíptico japonês. Ainda que vivêssemos, à época, um contexto bem menos intenso em relação às ameaças atômicas, o súbito retorno de uma crise nuclear foi suficiente para fazer retornar à luz o medo apocalíptico, agora por uma geração que não testemunhou diretamente o trauma original.

O acidente de Fukushima servirá de alimento para que Yoko Tawada, anos mais tarde, publique *Kentoshi* — traduzido na versão

inglesa por *The Last Children of Tokyo*, sem relação com o título original —, um romance pós-apocalíptico que toma como cataclismo central um acidente nuclear que torna Tóquio, capital e cidade mais populosa do Japão, inabitável. Vale notar como, diferente do que vemos na imensa maioria das narrativas pós-apocalípticas de cataclismos atômicos, em *Kentoshi* a destruição não tem origem bélica, mas em um acidente resultante da exploração do homem de uma matriz energética extremamente instável. Com isso, podemos, talvez, identificar duas tendências da ficção pós-apocalíptica contemporânea: por um lado, a ideia de uma guerra total, da qual sairíamos com um mundo devastado, parece ter cada vez menos espaço no imaginário, apontando para — mesmo em um contexto problemático, com as recentes guerras russo-ucraniana e israeli-palestina — uma maior confiança em uma relativa paz global; por outro, um reforço aos eco apocalipses, que apontam para um fim da vida na Terra causado pela má administração dos recursos e da preservação do meio ambiente, levando a desertificação, extinção animal, alta poluição, problemas de saúde etc.

Acompanhamos, no romance, a vida de Yoshiro, um idoso de mais de cem anos, e seu bisneto Mumei, uma das crianças nascidas após o evento. Sem que grandes explicações científicas sejam oferecidas — de forma que, muitas vezes, aproxima o romance do realismo mágico —, a radiação afeta os dois protagonistas de forma muito distinta: os idosos, em *Kentoshi*, se tornam cada vez mais vigorosos e longe vivos, de forma que a ideia de aposentadoria é abandonada e pessoas com 90 ou mais anos ainda trabalham; já as crianças sofrem efeitos graves de degeneração celular causada pela radiação, tendo sérios problemas de formação corporal e absorção

de nutrientes, com qualidade e expectativa de vida baixíssimas. Como é comum nos ecoapocalipses, não estamos diante de um romance *pós-apocalíptico stricto sensu*: a civilização ainda não ruiu, mas, se alterou drasticamente¹¹ diante das condições precárias de vida, com extinção animal em massa, escassez de alimentos — ainda que não muita —, alto desemprego e problemas de saúde causados pela radiação.

Antes, no entanto, de prosseguir a análise de *Kentoshi*, é importante pensarmos a presença da ficção pós-apocalíptica na cultura japonesa.

MOSTRAR O SILÊNCIO

Não há, originalmente, na cultura japonesa, um mito de fim, como vemos no apocalipse cristão, no *ragnarok* nórdico, no *frashokereti* zoroastrista ou a purificação de Kalki entre os hindus (Tanaka, 2011, p. 43). Dessa forma, é, sobretudo da influência cristã trazida pelos navegantes portugueses e, depois, holandeses e ingleses, ao território japonês que vem o atual entendimento de apocalipse na cultura do país, que batiza esse fim de mundo de *mokushi* (黙示), união dos kanjis 黙, que significa silêncio, e 示, utilizado para designar o ato de mostrar algo. Combinados, significam, como o grego *αποκάλυψις*, revelação, desvelamento.

Segundo Motoko Tanaka (2011), que dedicou sua pesquisa de doutorado a entender o imaginário apocalíptico japonês, é apenas com a chegada do budismo no Japão, no período Heian (séc. XI-XII),

11 Como *Parábola do semeador*, de Octávia Butler, *Faca de água*, de Paolo Bacigalupi ou a trilogia *Maddadão*, de Margareth Atwood — mas, nesse caso, apenas antes do cataclismo pandêmico criado por um dos personagens —, *Kentoshi* se alinha a uma tendência cada vez mais clara de obras eco apocalípticas, que tematizam o declínio da civilização, em vez de suas ruínas completas, como víamos, no geral, nos apocalipses atômicos.

que vemos uma noção escatológica de fim circulando no país. Tal noção vinha por meio da divisão das eras no budismo de acordo com a relação de proximidade dos homens com o Dharma, sendo a era *mappō* aquela em que o distanciamento seria completo, uma época de conflito, ignorância e corrupção que levaria ao fim — ainda que cíclico — das coisas. Por mais que tenham se difundido na sociedade até a era Meiji (séc. XIX):

[e]sses movimentos apocalípticos japoneses pré-modernos não foram suficientemente poderosos para se tornarem uma ideologia revolucionária capaz de reformar a sociedade. Isso pode ser porque a visão de mundo tradicional japonesa valoriza o presente como ele é, ou pode ser porque as pessoas simplesmente esperavam as renovações naturais de condições sociais estagnadas que a visão cíclica do tempo pressupõe. Em qualquer caso, apesar de ser adotado por vários movimentos sociais, o pensamento apocalíptico não teve um impacto sociocultural poderoso no Japão pré-moderno. (Tanaka, 2011, p. 45-46, tradução nossa¹²)

A entrada na era Meiji, momento em que o Japão volta a abrir suas fronteiras para o mundo depois de quase 200 anos de autoisolamento durante o período Edo, será o momento em que a ficção apocalíptica e pós-apocalíptica de fato conseguirá espaço na sociedade japonesa. Tanaka reforça a necessidade de uma ideia de futuro para que as fantasias apocalípticas possam

12 No original: “these premodern Japanese apocalyptic movements were not powerful enough to become a revolutionary ideology which could reform society. This may be because the traditional Japanese worldview values the present as it is, or it may be because people simply expected the natural renewals of stagnant social conditions that the cyclical view of time presupposes. In either case, despite being taken up by various social movements apocalyptic thought did not have a powerful sociocultural impact in premodern Japan.

florescer na cultura do Japão, ideia essa que será trazida pela modernidade ocidental que começa a penetrar no território após o isolamento (2011, p. 46). Se, no período anterior, a alteridade social era representada, em uma situação de isolamento, entre os agentes políticos locais, os daimiôs — senhores de terras — em oposição aos servos, a reabertura do país e o fim do xogunato deslocam essa alteridade para o ocidente, que é, nesse momento, tanto um objeto de desejo, pelas inovações tecnológicas trazidas, quanto uma ameaça as tradições e costumes do povo japonês. Segundo Tanaka:

De fato, para os intelectuais da era Meiji, a tarefa de preservar as tradições japonesas ao mesmo tempo em que incorporavam o pensamento e as tecnologias ocidentais era um desafio imponente. Eles enfrentavam o dilema de conciliar a japonesidade com a modernidade (ocidentalização) para manter pelo menos parte de sua identidade tradicional. Assim como os romances *junbungaku* foram fortemente influenciados pelo tema da modernização e pela nova subjetividade japonesa, a ficção apocalíptica no período Meiji também passou a abranger uma ampla variedade de temas influenciados pelo influxo de culturas estrangeiras, especialmente a ocidental. A tensão entre preservar raízes culturais e abraçar influências modernas desempenhou um papel significativo na formação do cenário intelectual e literário dessa época. (2011, p. 47, tradução nossa¹³)

13 No original: “it was a daunting task for Meiji intellectuals to maintain Japanese traditions while importing Western thought and technologies; their challenge was to reconcile Japaneseness and modernity (Westernization) in order to keep at least part of their traditional identity. Just as *junbungaku* novels were strongly influenced by the theme of modernization and the new Japanese subjectivity, apocalyptic fiction in the Meiji period also came to encompass a wide variety of themes influenced by the influx of foreign, particularly Western culture”.

Longe de uma preocupação pontual, o binômio cultura japonesa e cultura ocidental continuará acompanhando o imaginário japonês. Como já vimos, *Akira* utiliza como um dos elementos centrais na construção de seu espaço distópico uma forte ocidentalização naquilo que há de pior nela. Em *Kentoshi*, a construção do cenário também lida com essa preocupação, mas de uma forma distinta. Como antes mencionado, há na tradição da ficção pós-apocalíptica, certa recorrência da idealização de um retorno ao passado pré-moderno por meio do cataclismo, simplificando muitas das mazelas que a modernidade trouxe ao mundo (SASSE, 2023). Da mesma forma, em *Kentoshi* esse deslocamento ao passado pré-moderno se dá no retorno da política de fechamento de fronteiras da era Edo, período anterior a modernização do Japão.

O próprio nome do romance aponta para esse jogo: Yoshiro, protagonista da narrativa junto a seu neto Mumei, tem um romance não finalizado: “Ken-to-shi, Emissário para China, ele o chamou, seu primeiro e único romance histórico” (Tawada, 2018, s.p.). O nome *kentōshi* é uma referência aos emissários enviados à China da dinastia Tang durante os séculos VII, VIII e XIX com o objetivo de trazer para o Japão um pouco da cultura externa. Anova situação de isolamento vivida no romance de Tawada, leva a que alguns membros da sociedade — como Yoshiro e sua ex-mulher — se reúnam em uma organização clandestina cujo intuito é enviar crianças ilegalmente para fora do país como emissários, não para trazer informações de volta ao Japão, mas para levar a situação do país e de suas crianças para ser estudada no resto do mundo.

Ainda que a ideia de uma narrativa apocalíptica seja antiga na cultura ocidental, a ficção pós-apocalíptica, enquanto gênero

delineado, tampouco surge no ocidente antes que a visão de futuro tivesse se secularizado. Se, para o mundo pré-moderno cristão, o apocalipse representava um necessário, esperado e mesmo desejado fim para o plano terreno, conforme a idade moderna se afasta do imaginário religioso, esse imaginário apocalíptico se distancia de um evento metafísico que encerra a vida mundana e passa a ser representado na forma de desastres variados capazes de, não necessariamente encerrar a vida na Terra, mas aniquilar os pilares da civilização moderna. É o que imagina Mary Shelley em *The Last Man* (1826), considerado uma das primeiras obras de ficção pós-apocalíptica (Hicks, 2016, p. 4), ou Richard Jefferies em *After London* (1885).

Yasuo Nagayama (2001), um importante nome na crítica da ficção científica japonesa, elenca em *Natsukashii mirai* (“Futuro nostálgico”), algumas obras que compõem as primeiras aparições do gênero no país: um romance japonês de fato e duas traduções de obras ocidentais. Segundo Tanaka, essa primeira onda é influenciada, sobretudo, pela crescente popularidade da astronomia no país na virada para o século XX, em que a modernização das tecnologias de observação celeste alimentou profundamente o imaginário ocidental sobre o nosso universo.

Em *Sekai metsubo* (“A destruição do mundo”), romance de 1898 escrito por Nakagawa Kajo, vemos, assim, um apocalipse causado pela chegada de um grande cometa à Terra, do qual se salvam apenas um pequeno grupo de cientistas que escapa em um foguete, testemunhando assim o fim da civilização. Já em “Ankokusei” (“Planeta sombrio”), tradução do conto “The End of the World” (1903) do popular astrônomo Simon Newcomb, foi

publicado em 1905 no Japão, trazendo a história de um planeta fora de órbita que entra em rota de colisão com o Sol. Novamente, cientistas constroem uma forma de evitar o fim, por meio, desta vez, de um bunker nas profundezas do planeta, retornando depois à superfície para reconstruir a sociedade. Em 1923, o romance *La Fin du Monde* (1893), de Camille Flammarion, também ganha tradução para o japonês, passando a se chamar *Konoyo wa ika nishite owaruka* (“Como esse mundo terminará?”). Nesta narrativa, o fim do mundo — de forma muito semelhante ao que veremos em 1895 com *The Time Machine*, de H.G. Wells — vem apenas milhares de anos no futuro, com o inevitável esfriamento do nosso Sol e, posteriormente, a morte do nosso próprio universo. Tanaka conclui que essa primeira onda apocalíptica pré-guerra, que estava:

Direcionando-se a homens que enfrentavam uma crise de identidade provocada pela modernização inevitável e inescapável, serviu como uma ferramenta para escapar da total obliteração na forma de modernização e ocidentalização, uma maneira de fugir da realidade de uma sociedade que se moderniza rapidamente. (2011, p. 51, tradução nossa¹⁴)

Se, como vimos, os bombardeios de Hiroshima e Nagasaki tiveram um forte impacto no imaginário apocalíptico do ocidente, para o Japão, que permanece o único país do mundo a ter experimentado em primeira mão um ataque nuclear, os efeitos foram muito mais devastadores. Tanaka lembra como, em questão de número de mortes e destruição imediatos, as bombas atômicas

14 No original: “targeting men who were facing an identity crisis brought about by inevitable and inescapable modernization, functioned as a tool to escape total obliteration in the form of modernization and Westernization, a way to escape the reality of a rapidly modernizing society”.

não representaram necessariamente uma novidade. O bombardeio de Tóquio em março de 1945, o mais devastador da história, fez mais de 90 mil mortos em uma única noite sem usar poder atômico. No entanto, o impacto psicológico das armas nucleares eleva em muito o trauma causado e, conseqüentemente, sua influência no imaginário. Além disso, é importante lembrar que, para além do trauma em si, o bombardeio nuclear continua se fazendo presente mesmo num nível biológico, uma vez que a contaminação por radiação prossegue afetando os sobreviventes, chamados no Japão de *hibakusha*, e seus descendentes.

Márcio Seligman-Silva (2002), lendo o trabalho de Werner Bohleber, reforça como há, muitas vezes, uma lacuna entre o acontecimento traumático e a elaboração de seu testemunho. Dessa forma, muitas vezes, são as gerações futuras ao evento que acabam elaborando discursos sobre o trauma herdado:

Sobretudo nas famílias em que os pais se protegeram do trauma negando-o e se recusando a falar dele, as crianças receberam de modo inconsciente os fatos, relacionando-os com ele via fantasia e — dentro de um esquema mítico-repetitivo — ‘agindo’. Em certos casos, a identificação com o sofrimento do país levou ao que já foi denominado de ‘*teléscopage*’ de duas ou até três gerações. (2002, p. 141)

No plano do trauma nacional, o mesmo pode ocorrer, e, como vimos no caso de *Akira*, gerações do pós-guerra ainda mantinham vivo no imaginário o trauma de seus antecessores. Tanaka aponta como a sociedade japonesa fica tão atônita diante da experiência da derrota absoluta e da conseqüente ocupação do território por

forças estadunidenses que é preciso um grande intervalo de tempo até que tal experiência possa ser transformada em narrativa, o que começa a ocorrer, na ficção, nos anos 60.

A mais popular das obras da chamada *Genbaku bungaku* — “literatura da bomba atômica”, gênero centrado na representação das causas, da experiência e das consequências do bombardeio no Japão — é, talvez, *Kuroi Ame* (“Chuva negra”), escrita por Masuji Ibusee publicada em 1966. O romance — levado aos cinemas no mundialmente premiado filme homônimo de Imamura Shohei, em 1988 — se baseia em diários de sobreviventes para retratar de forma realista os horrores de Hiroshima e Nagasaki, sendo até hoje utilizado nas escolas como uma maneira de os alunos se aprofundarem no assunto. No plano da ficção especulativa, temos, em 1962, o curioso *Utsukushii hoshi* (“Bela estrela”), de Yukio Mishima, uma história sobre uma família de ascendência alienígena em um confronto sobre a destruição da Terra que dialoga com o clima da Guerra Fria no momento. *Dai-Yon Kamyōki* (1958-1959), traduzido para o inglês como *Inter Ice Age 4*, de Kobo Abe, considerado um dos primeiros romances completos de ficção científica japonesa (BOLTON, 2002), por mais que fuja da temática atômica de forma direta, lida com as tensões identitárias do pós-guerra imaginando um mundo eco apocalíptico a partir do derretimento das calotas polares e os conflitos causados por uma engenharia genética que busca criar humanos adaptados à vida marítima.

Vemos que esses romances apocalípticos e pós-apocalípticos japoneses não só são alimentados pelo trauma do bombardeio, mas que inevitavelmente revivem a angústia da ameaça atômica conforme se intensifica a Guerra Fria. A partir dos anos 90, ainda que

a ameaça nuclear começa a se distanciar de uma efetiva realidade na política global, a narrativa japonesa apocalíptica continua dialogando com o tema. Entre os exemplos dados por Tanaka de sua presença na cultura popular, há um espaço considerável para uma das mais influentes séries de animação do país no mundo, *Neon Genesis Evangelion*, de Hideaki Anno.

Assim como *Akira*, *Evangelion* toma como ponto de partida um incidente catastrófico — conhecido como “segundo impacto” —, que praticamente destruiu a Antártica e matou metade da população da Terra. Causada por falhas humanas na experimentação com poderes instáveis de criaturas alienígenas adormecidas na Terra, o cataclismo dialoga diretamente com Chernobyl. As consequências no cenário mundial decorrentes do impacto levam a mudanças climáticas e crises políticas, que culminam em uma guerra nuclear entre Índia e Paquistão. A guerra aumenta suas proporções e, em dado momento, uma bomba nuclear é lançada em Tóquio, resultando na morte de meio milhão de civis. A história, no entanto, de forma semelhante a *Akira*, se passa em uma geração seguinte a esses eventos, um mundo pós-cataclísmico, que luta, ao mesmo tempo, para recuperar-se dos danos deixados pela guerra e impedir que as criaturas estudadas do segundo impacto — alienígenas monstruosos chamados anjos — consigam causar um novo cataclismo.

É curioso pensar como dois dos mais relevantes e influentes exemplos da ficção pós-apocalíptica japonesa, *Akira* e *Evangelion*, lidam com o tema de uma forma diferente do que vemos tradicionalmente na tradição ocidental do gênero. Se observamos exemplos típicos do gênero na ficção ocidental, como *The Postman*

(1985), de David Brim, *A estrada* (2006), de Cormac McCarthy, ou a série *Mad Max*, de George Miller, os cataclismos são responsáveis por reduzir a civilização para além de um ponto de retorno. Uma vez que isso ocorre, seus danos são tão extensos, que o mundo moderno é varrido e um pré-moderno surge de suas cinzas, ainda que se alimentando dos refugos da modernidade que ruiu. Nos dois casos japoneses, notamos duas diferenças fundamentais: primeiro, o cataclismo nuclear, ainda que devastador, não é suficiente para varrer a civilização, que persiste, ainda que severamente alterada pelas consequências do evento; segundo, a ameaça representada pelo cataclismo não é dissolvida após o evento, mas persiste como uma sombra no horizonte, retornando inevitavelmente ao fim de ambas as obras.

Podemos propor, como hipótese, que, sendo o único país atacado por uma bomba atômica, e, logo, o único país a sobreviver a tal ataque, o cataclismo nuclear não assume, nessa ficção, as proporções apocalípticas plenas que encontraremos na ficção ocidental. São apocalipses locais, que concentram seu horror em um recorte no espaço e tempo, e que, mesmo mudando o rumo do mundo, não são suficientes para aniquilar a civilização. Reproduzem, assim, a trajetória traumática do Japão, que precisa, ao mesmo tempo, recuperar-se do trauma do bombardeio e conviver com as expectativas de uma nova e maior ameaça de aniquilação mundial. E quando pensamos que tal ameaça já está fora de cogitação, a natureza acaba tragicamente recuperando o trauma na forma de um tsunami capaz de vencer as piores expectativas dos engenheiros e causar o acidente nuclear de Fukushima, o segundo pior da História.

Kentoshi, assim como os exemplos anteriores, enfrenta um apocalipse localizado. Um acidente nuclear destrói, novamente, Tóquio, que serve nos três casos como símbolo da civilização que se perde, mas o Japão persiste, tentando se reerguer nas ruínas do acidente. As consequências do acidente são, aqui, de dois tipos: por um lado, diretamente ligadas ao evento, por outro, decorrentes de movimentações políticas suscitadas por ele.

Dessa forma, entre os impactos diretos, estão as mutações dos idosos, agora longe vivos e vigorosos e de uma juventude cada vez mais problemática e frágil. Por um lado, essa tensão etarista pode ser encontrada em obras da ficção distópica ocidental, como vemos no clássico *Laranja mecânica* (1962), de Anthony Burgess, em que a alteridade da juventude é retratada de forma monstruosa, como vemos em *Akira* e, que, em *Kentoshi*, recai sobre o neto de Yoshiro, Tomo, pai de Mumei. Tomo não tem interesse pelos estudos formais, é viciado em apostas, e abandona Mumei com o avô sem ter interesse na criança. No entanto, no caso japonês, há um agravante nessa visão da juventude: a perda de identidade notada em uma juventude cada vez mais ocidentalizada. Se vemos isso em *Akira* facilmente pela moda, pelas músicas e mesmo pelas pichações nos muros, em *Kentoshi* as referências são um pouco mais sutis. Em determinado momento, questionado sobre o que gostava de fazer da vida pelo avô, Tomo responde “Comprar. Jogar. Beber” (TAWADA, 2018, s.p., tradução nossa¹⁵), que, ditos nessa sequência em japonês, indicam especificamente pagar por prostituição, jogar em apostas e embriagar-se. Yoshiro implica com o neto, dizendo que os verbos vieram sem seus objetos, e, ironicamente, Tomo

15 No original: “Buying. Throwing. Drinking”.

complementa com objetos inofensivos mas, de clara influência ocidental: “Eu compro *comics*, eu jogo *baseball* e eu bebo chocolate quente” (TAWADA, 2018, s.p., tradução nossa¹⁶).

Por outro lado, a representação sobretudo da infância na ficção pós-apocalíptica costuma diferir bastante dessa visão negativa projetada na juventude distópica. Se observarmos, por exemplo, *A estrada*, o filho do protagonista, nunca nomeado na história, representa o pilar de sensibilidade que impede o pai de reificar-se diante do ambiente hostil. Representações semelhantes serão vistas em *Mad Max 2* e *3*. A criança não raramente simboliza, nessas histórias, o novo mundo que surge das ruínas do passado pré-apocalíptico. Em obras mais pessimistas, isso pode carregar um sinal negativo, de uma selvageria inata, popularizada, talvez, por *Lord of the flies* (1954), de William Golding, mas já vista antes em obras pós-apocalípticas como *The Scarlet Plague* (1912), de Jack London, e posteriormente em *The Memoirs of a Survival* (1974), de Doris Lessing. O mais recorrente, no entanto, é que essa infância represente tanto a âncora de humanidade dos adultos que precisam protegê-las quanto a esperança de que, pertencentes a uma geração pós-cataclísmica, serão as únicas capazes de guiar o mundo a um lugar melhor. Em *Akira*, essa é a função das crianças utilizadas como experimentos pelo governo, sobretudo o homônimo Akira, que, na obra, assumirá um papel messiânico. Já em *Evangelion*, os únicos capazes de fundir as almas com os híbridos robóticos monstruosos construídos para proteger o mundo de um novo impacto são as crianças, revelando seu papel especial naquele cenário.

16 No original: “I buy comics, I throw baseballs, and I drink hot chocolate”.

No caso japonês, esse papel ainda parece mais ambíguo, uma vez que as crianças que simbolizam esse potencial e pureza, pagam um alto preço por isso. Em *Akira*, são conservadas em um estado artificial infantil, com corpos cada vez mais degenerados pelo efeito dos remédios que controlam seus poderes; em *Evangelion*, o processo de união mental com as criaturas híbridas e a própria experiência da guerra têm efeitos devastadores sobre a psique das crianças.

Em *Kentoshi*, Tawada mantém essa ambiguidade que simboliza a infância pós-apocalíptica no Japão. Por um lado, Mumei traz consigo esse caráter especial das crianças pós-apocalípticas. Em diversos momentos da obra, Yoshiro percebe a sensibilidade extraordinária da criança:

Mumei tinha uma habilidade assombrosa de ler os pensamentos das pessoas. Isso assustava Yoshiro às vezes, da forma como ele não apenas percebia o humor geral de uma pessoa, mas realmente parecia ler suas mentes, como se estivesse lendo um livro. (TAWADA, 2018, s.p., tradução nossa¹⁷)

Essa sensibilidade, no entanto, é paga com um alto preço. Mumei, assim como qualquer outra criança daquela geração, estava fadada a uma morte jovem, por degeneração celular causado pela radiação. Desde criança, vemos a fraqueza muscular e a fragilidade dos ossos, que vai progredindo até o ponto em que Mumei, já adolescente ao final do livro, precisa usar cadeira de rodas, tem movimentos limitadíssimos e suas funções vitais são parcialmente mantidas por aparelhos tecnológicos — uma das únicas tecnologias

17 No original: “Mumei had an uncanny ability to read people’s thoughts. It spooked Yoshiro sometimes, the way he didn’t just sense a person’s general mood, but actually seemed to read their minds, as if he were reading a book”.

que continuam funcionando num país que havia abandonado computadores, carros e celulares.

O preço final, para Mumei, será enfim, a morte, em uma tocante cena em que ele e Suiren, outra emissária, levando com esforço seus corpos até a beira-mar, fazem planos impossíveis sobre o futuro, até que, longe de seus aparelhos, a morte inevitavelmente chega. A morte de Mumei, ao final, simboliza o retorno do apocalipse, que, como vimos anteriormente, também ocorre em *Akira* e *Evangelion*. O tema do retorno edênico, em que um casal sobrevive ao cataclismo e se torna responsável por dar continuidade à vida humana é um tropo do gênero visto pelo menos desde o romance *The Purple Cloud* (1901), de M. P. Shiel e o filme dinamarquês *Verdens Undergang* (1916), traduzido para o inglês como “The Endofthe World”, de August Blom.

Figura 3 – Novos Adão e Eva



Fonte: *Verdensundergang* (1916), August Blom.

Por outro lado, igualmente popular é o tema anti-edênico, ou seja, o tropo do último homem ou do último casal. É o que faz

Jean-Baptiste Cousin de Grainville em 1805 com *Le Dernier Homme*, narrando a história de Omegarus, último homem de um futuro em que a habilidade humana de se reproduzir está desaparecendo, e Syderia, última mulher fértil do planeta. O que poderia ser um novo Éden, no entanto, é evitado por um Adão amaldiçoado a testemunhar sua prole maldita ao longo do tempo, encarregado, agora, de convencê-los a não procriar e, assim, encerrar a jornada humana na Terra. Dada a circulação da obra na Inglaterra da época, é possível aventar a hipótese de que o livro tenha inspirado seu homônimo inglês, *The Last Man* (1926), de Mary Shelley, que apesar de diferente no desenrolar do enredo, não deixa de guardar semelhanças temáticas, e o já mencionado poema “Darkness”, de Lord Byron.

Em *Kentoshi*, ainda que Mumei e Suiren não sejam de fato o último casal, eles simbolizam um futuro impossibilitado pelas mutações causadas pelo acidente nuclear. Uma vez que a geração de seus netos e bisnetos parece incapaz de viver o suficiente para se reproduzir, os idosos, como o amaldiçoado Adão de *Le Dernier Homme*, permanecem, como testemunhas de um mundo em vias de extinção. Seguindo os versos finais do poema *The Hollow Man*, de T.S. Eliot, se o começo do fim foi inaugurado por um “bang” — a catástrofe nuclear —, o real apocalipse é o discreto “whimper” do envenenamento radioativo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por mais que nossa atenção, aqui, tenha sido concentrada nos aspectos apocalípticos do romance, vale dizer que não é esse o foco da própria narrativa. Em artigos anteriores (SASSE, 2021), eu me dedico as estruturas mais típicas dos enredos de obras pós-

apocalípticas, em enredos que passam por típicas situações como sobreviver ao caos da queda da civilização, pilhar os restos da modernidade e erguer novas sociedades feudais etc. Em *Kentoshi* tais elementos até estão presentes, mas são apenas lembrados de forma superficial por Yoshiro, cuja real preocupação é a vida de Mumei. Temas que, na típica ficção do gênero, assumiriam claramente o protagonismo — como o isolamento de algumas ilhas produtoras de alimentos no interior do país, a vida dos mensageiros em um mundo que abandonou a tecnologia ou mesmo a organização do grupo revolucionário que envia emissários para fora do país —, ficam, aqui, postos em segundo plano enquanto assistimos os esforços de Mumei para se alimentar, para caminhar até a escola ou brincar com seus colegas. Nesse sentido, a escolha peculiar de foco narrativo lembra a de *Memoirsofa Survivor*, de Doris Lessing, em que vemos um apocalipse econômico — como o de *Parable of the Sower*, de Octavia Butler — testemunhado basicamente pela janela de uma casa da classe média, em que vivem uma mulher e a menina que acaba sob seus cuidados. Tais romances, assim como, por exemplo, *Never Let Me Go*, de Kazuo Ishiguro, ou o recente *Mugre Rosa* (2020), de Fernanda Trías, parecem se esquivar de contar histórias *sobre* os mundos distópicos ou apocalípticos que criam, buscando, por outro lado, retratar, de forma detalhada, como a sensibilidade humana reagiria a essas situações de extrema exceção. Representam, assim, não a vida dos Winston Smiths, Guy Montags e Bernard Marx de seus mundos, mas dos cidadãos comuns, que vivem também suas próprias jornadas heroicas pessoais, mesmo que nos bastidores dos grandes movimentos políticos de seus mundos fictícios. Mas isso é tema para ser explorado em futuros artigos.

REFERÊNCIAS

- ABE, Kodo. *Inter Ice Age 4*. New York: Random House, 2009.
- AKIRA. Direção: Katsuhiko Otomo.1988. (124min.), son., color, digital.
- BOLTON, Christopher. Introdução a “Two Essays on Science Fiction”, de Abe Kobo. *Science Fiction Studies*, v. 29, n. 88, p. 340-350, nov., 2022.
- BULLETIN OF THE ATOMIC SCIENTISTS. *Bulletin of the Atomic Scientists*. Editorial: The Dawn of a New Decade, v. 16, n. 1, 1960.
- FISHER, M. *Capitalist Realism*. Is there no alternative? Winchester — UK; Washington — EUA: Zero Books, 2009.
- HICKS, Heather J. *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2016.
- HUBBARD, Zachary. Paintings in the Year Without a Summer. *Philologia*, v. 11, n. 1, p. 17-33, 2019. Available at: https://www.researchgate.net/publication/334584-078_Paintings_in_the_Year_Without_a_Summer. Accessed on: 18 Dec. 2023.
- IBUSE, Masuji. *Chuva negra*. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.
- NAGAYAMA, Yasuo. *Natsukashii mirai (A Good Old Future)*. Tokyo: Chuo koronsha, 2001.
- MISHIMA, Yukio. *Beautiful Stars*. London: Penguin Books, 2022.
- NAUSICAA do vale do vento. Direção: Hayao Miyazaki. 1985. (117min.), son., color, digital.
- NEAL, Arthur G. *National trauma and collective memory: extraordinary events in the American experience*. 2. ed. Nova York, Oxon: Routledge, 2017.
- NEON Genesis Evangelion (1-4 seasons). Direção: Hideaki Anno. Japan: Gainax, 1988.
- ROSENFELD, Aaron S. *Character and Dystopia: the last man*. Nova York, Oxon: Routledge, 2021.
- SASSE, Pedro. O pós-apocalipse pandêmico de Jack London. In: CARDOSO, André Cabral de Almeida et al. *Epidemias: literatura, história e cultura*. Rio de Janeiro: Makunaima, p. 74-105, 2021.

SASSE, Pedro. Futuros do pretérito: diálogos entre o gótico e a ficção pós-apocalíptica. In: Donada, Jaqueline Bohn; ZANINI, Claudio (Orgs.). *Manifestações e Intersecções do Gótico: de Otranto ao Apocalipse*. Rio de Janeiro: Dialogarts, p. 194-219, 2023.

SCHURER, Andrew P. Disentangling the causes of the 1816 European year without a summer. *Environmental Research Letters*, v. 14, n. 9, 2019. Available at: <https://iopscience.iop.org/article/10.1088/1748-9326/ab3a10/pdf>. Accessed on: 18 Dec. 2023.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e trauma. *Pro-posições*, v. 13, n. 3, p. 135-153, set./dez., 2002.

TANAKA, Motoko. *Apocalypticism in Postwar Japanese Fiction*. Tese (Doutorado em Estudos Asiáticos). — Universidade da Colúmbia Britânica, Vancouver, 2011.

TAWADA, Yoko. *The Last Children of Tokyo*. Tradução de Margaret Mitsutani. Londres: Granta Book, 2018. [Kindle].