



# AEDOS

Revista do corpo discente  
do PPG-História da UFRGS

## *Akira:* porque o pesadelo já começou

Vitor Claret Batalhone Jr.<sup>1</sup>

### **Resumo**

Este artigo visa estabelecer uma descrição iconográfica assim como também um estudo iconológico do *animê* Akira. Argumentar-se-á que a narrativa do referido *animê* possui como seu conteúdo, a questão dos perigos do uso da tecnologia das armas atômicas, de forma que possamos compreender tal significado iconológico como um tipo de pesadelo japonês acerca do terror experimentado com os ataques atômicos em Hiroshima e Nagasaki respectivamente em 6 e 9 de agosto de 1945, representado culturalmente através do animê Akira, sendo capaz de ser percebido e recebido por um público universal não diretamente herdeiro das conseqüências das explosões de Hiroshima e Nagasaki.

**Palavras-chaves:** Animê; Iconografia; Iconologia.

### **Abstract**

This article aims to provide an iconographic description as well as an iconological study of the *anime* Akira. I will argue that the narrative of the *anime* has as its content, the question of the dangers of the technology of atomic weapons using, thereby we can understand such an iconological meaning as a kind of Japanese nightmare about the experienced horror with the atomic strikes on Hiroshima and Nagasaki, respectively at 6 and 9 August of 1945, culturally represented by the *anime* Akira, and being able to be perceived and received by an universal audience not direct inheritress of the consequences of the explosions of Hiroshima and Nagasaki.

**Keywords:** Anime, Iconography, Iconology.

### **Introdução**

Este artigo tem como objetivo principal estabelecer uma descrição iconográfica e um estudo iconológico do *animê* Akira de Katsuhiro Otomo. Originalmente, Akira foi publicado como uma série de *mangá* (história em quadrinhos) a partir de 1987. Entretanto, o documento fundamental para a análise deste estudo é o *animê* (desenho animado) Akira, o qual foi exibido somente em julho de 1988. Desta forma, argumentar-se-á que a narrativa do referido *animê* possui como seu conteúdo a questão dos perigos do uso da tecnologia das armas

atômicas; e, como significado iconológico, uma espécie de “pesadelo” japonês acerca do terror oriundo das experiências de Hiroshima e de Nagasaki.

Todavia, é interessante propor algumas considerações metodológicas acerca dos documentos e referências utilizados neste artigo. Refiro-me à utilização recorrente, ou melhor, fundamental, de informações processadas a partir de fontes virtuais/digitais. De partida, devemos considerar que o documento principal, o *animê*, não deve ser confundido com a mídia que lhe fornece suporte, no caso, um *Digital Versatile Disc* (DVD).

Numa sociedade produtora de bens culturais em massa, a grande capacidade tecnológica de reprodução de obras artísticas e culturais fez vacilarem determinados parâmetros clássicos de valoração das mesmas. Creio que devemos estar alerta para não nos confundirmos ao assimilar os suportes às referentes produções; ou o valor artístico e cultural de um bem à sua maior ou menor capacidade de reprodutibilidade técnica. O preconceito da originalidade, calcado na ideia de uma nula ou quase inexistente diferenciação entre suporte e produção artístico-cultural levou frequentemente à ideia de que existiria uma arte mais verdadeira, superior, caracterizada por marcas de genialidade de seu criador e/ou reproduzidor, as quais apenas seriam perceptíveis através da experimentação da produção representada e manifestada originalmente.<sup>2</sup> Essa concepção negligencia que arte e cultura são fenômenos essencialmente relacionais.

Isso não significa, por exemplo, que a experimentação visual do original de *Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth*, de Joseph Mallord William Turner (1775-1851), não cause mais impacto e admiração do que a experimentação de uma reprodução impressa, ou uma cópia pintada, ou mesmo fotografada e reproduzida em suportes virtuais/digitais. Mas antes que, devido à evolução dos processos de reprodutibilidade técnica das obras de arte e dos bens culturais, com um computador e acesso à internet, qualquer pessoa em qualquer lugar do mundo pode visitar o site eletrônico do Tate Britain e realizar uma pesquisa virtual por sua coleção de obras de Turner<sup>3</sup>.

Tal discussão nos leva a um problema enfrentado ao longo da própria composição deste estudo. Grande parte das informações aqui contidas são oriundas de sites eletrônicos, às quais eu não teria acesso de outra forma, principalmente em função da distância e da dificuldade de acesso a determinados conjuntos documentais. O Hiroshima Peace Site, especialmente, forneceu dados de suma importância, os quais, de outra maneira, seriam intangíveis para mim. A imagem virtual em três dimensões que o site oferece para que possamos ter noção, ainda que mínima, do que se tornou a área central da destruição causada

pelas armas atômicas é impressionante. Entretanto, o manuseio de sites eletrônicos nos leva a uma séria questão acerca do ofício de historiador, qual seja: a demanda fundamental do imperativo de verdade. Como podemos construir uma narrativa segura acerca de realidades pretéritas, e oferecê-las ao público, uma vez que as informações acerca de tais realidades são retiradas de suportes voláteis, no sentido de que não possuímos garantias de sua permanência e existência virtuais na internet?

Sem querer dar uma resposta definitiva a essa questão, mas diante da necessidade de promulgar um posicionamento quanto à referida demanda fundamental do imperativo de verdade para o ofício de historiador, prefiro pensar que, de qualquer forma e apesar de nossos esforços de controle da realidade, não possuímos garantias referenciais últimas sobre nenhuma espécie de documentação ou informação sobre realidades passadas. Prefiro antes me resguardar ao direito de experimentar possibilidades sempre renovadas e bem refletidas acerca dos meios de conhecer e de produzir conhecimento sobre o passado, o que nos leva à questão principal deste texto: a experiência do terror surgida a partir dos dias 6 e 9 de agosto de 1945.

### **“História visual”**

Dia 16 de julho. As ruas estão desertas. Ao fundo, uma imagem ampla da cidade. Destacados no centro dessa imagem, alguns poucos prédios, não mais que cinco. De repente, um pouco mais ao fundo, tem início uma explosão. Uma luz ofuscante começa a irradiar do epicentro e se expande provocando brutos deslocamentos de gases. “Uma torre de 30 metros de altura evaporou-se com a explosão, que abriu ainda uma cratera de 400 metros de diâmetro”<sup>4</sup>. Então surge na imagem, no centro da cratera, o nome da arma utilizada para provocar a hecatombe: Akira.

A descrição, porém, poderia ser utilizada para descrever os testes desenvolvidos com as primeiras armas nucleares na região de Alamogordo, em Los Alamos, Novo México, no sudoeste dos Estados Unidos da América<sup>5</sup>. E de fato, a expressão entre aspas acima se refere especificamente ao Teste Trinity do Projeto Manhattan com a primeira arma nuclear de destruição em massa fabricada e utilizada pelo homem em 16 de julho de 1945, embora, no que tange à sua representação verbal, seja idêntica à que poderíamos utilizar para descrever a explosão da arma Akira<sup>6</sup>. Mais interessante ainda, é que a data da explosão da primeira bomba atômica em Los Alamos coincida em seu dia e mês, com a de Akira em Tokyo, alterando-se apenas o ano da ocorrência, 1988.

Para alívio do povo japonês e de toda a humanidade, a perigosa arma Akira existe apenas em folhas de papel, em algumas raras películas de sal de prata e em inúmeras versões de vídeo ou digitais de outras mídias quaisquer. Akira foi originalmente criado como uma série de desenhos em quadrinhos japonesa (*mangá*) criados por Katsuhiro Otomo em 1987<sup>7</sup>. O desenho animado (*animê*) porém, do qual trataremos neste estudo, foi exibido um ano mais tarde, em 16 de julho de 1988<sup>8</sup>. Semelhante e significativamente, na mesma data em que, no enredo do animê, explode a terrível arma Akira.

O enredo de Akira inicia-se com uma cena de explosão em Tokyo em 16 de julho de 1988. Logo em sequência o *animê* apresenta seu espaço e tempo de ocorrência no universo do enredo. A história desenvolve-se no ano de 2019 na cidade de Neo Tokyo construída após a destruição de Tokyo em 1988 pela primeira explosão de Akira. Quando a primeira explosão ocorre inicia-se também a Terceira Guerra Mundial. Apesar de não haver referência à duração desta Terceira Guerra, somos informados de que o enredo de Akira transcorre 31 anos depois do término dessa.

Neo Tokyo foi construída sobre a Baía de Tokyo para substituir a antiga capital. Segundo o enredo, a catástrofe foi iniciada pelo crescimento desmesurado dos poderes sobrenaturais de uma criança chamada Akira, a qual estava sendo utilizada como parte de pesquisas de um programa secreto do governo japonês para o desenvolvimento de uma poderosíssima arma de guerra. Na história do *animê*, um grupo de jovens pilotos de motos, que poderíamos identificar como uma *gang*, liderados por um jovem chamado Kaneda, se enfrenta com um grupo rival quando um de seus membros, a personagem Tetsuo, se depara com uma misteriosa criança de pele azulada. O Exército japonês surge então juntamente com membros de seu projeto de pesquisas em armas especiais para resgatar a criança azulada que havia escapado das instalações governamentais. Tetsuo é levado para exames de verificação de contaminação por ter entrado em contato com a estranha criança. A partir de então, Tetsuo é submetido a experiências que demonstram e desenvolvem seu incrível potencial como arma psíquica, potencial este somente equiparado ao de Akira. O problema foi que devido à arrogância e à irresponsabilidade desmedidas do cientista encarregado do projeto de pesquisas com armas especiais, as habilidades de Tetsuo foram evoluídas além do limite controlável pelos homens.

Depois da evolução das intrigas do enredo, chega-se ao final no qual Tetsuo se transforma em uma imensa aberração composta por deformações intermináveis, seguido da conseqüente derrota da abominação. Entretanto, Tetsuo não é derrotado pelos militares nem

tampouco pelo seu amigo Kaneda, mas sim devido ao retorno de Akira que até então estava sendo mantido em suspensão criogênica. Para eliminar Tetsuo, Akira explode novamente.

Destarte, este artigo visa estabelecer uma descrição iconográfica assim como também um estudo iconológico do referido *animê*. Argumentar-se-á que a narrativa do animê possui como seu conteúdo, a questão dos perigos do uso da tecnologia das armas atômicas, de forma que possamos compreender tal significado iconológico como um tipo de pesadelo japonês acerca do terror experimentado com os ataques atômicos em Hiroshima e Nagasaki respectivamente em 6 e 9 de agosto de 1945, representado culturalmente através do animê Akira, sendo capaz de ser percebido e recebido por um público universal não diretamente herdeiro das conseqüências das explosões de Hiroshima e Nagasaki.

Para dar cabo do estudo proposto, tratarei da análise de três grupos de conteúdos que acredito serem essenciais para a compreensão das representações iconográficas assim como da significação iconológica do *animê*, a saber: 1º) as relações entre o espaço e o tempo do animê e os do autor e de seu público; 2º) a relação entre a iconografia tradicional acerca da explosão da bomba atômica e a representação iconográfica da explosão de Akira; 3º) a relação entre a representação iconográfica do personagem Tetsuo após a manifestação final de seus poderes e as chagas e deformações causadas às vítimas sobreviventes aos ataques atômicos em Hiroshima e Nagasaki em agosto de 1945.

### **Tokyo, Neo Tokyo**

O enredo de Akira se desenvolve na cidade fictícia de Neo Tokyo. Na trama de Akira essa cidade surgiu no lugar da capital japonesa depois que a primeira explosão de Akira em 16 de julho de 1988 deixou Tokyo completamente destruída. A nova capital foi criada por Katsuhiro Otomo como uma representação futurística da Tokyo de sua época. Foi feito um grande trabalho de pesquisa visual para elencar características da capital original a serem utilizadas na formulação da Neo capital.<sup>9</sup> Entretanto, acredito que Neo Tokyo foi construída em interface com Tokyo não apenas para dar uma impressão de realidade aos telespectadores da animação, mas para significar algo mais, funcionando como uma representação simbólica da Tokyo da época do autor<sup>10</sup>. Otomo nos deixou algumas pistas para a decifração do código iconográfico.

Primeiramente, tratarei da sequência inicial que nos diz muito acerca da significação iconológica de Akira e para a qual Neo Tokyo é peça fundamental. A data da primeira

explosão de Akira citada logo ao início do *animê* e também no início deste artigo – 16 de julho de 1988 – funciona como um primeiro símbolo para tal significação<sup>11</sup>.



**Ilustração 01**<sup>12</sup>

No dia 16 de julho de 1945, explodiu pela primeira vez na história, na região de Alamogordo, em Los Alamos, no Novo México, no sudoeste dos Estados Unidos da América, uma arma atômica para fins dos testes Trinity. Era o denominado Projeto Manhattan. Alguns meses mais tarde, no dia 6 de agosto de 1945 explodiu uma arma atômica novamente pela primeira vez na história, infelizmente em Hiroshima, só que desta vez em alvos reais, ou seja, indivíduos japoneses. Três dias depois a catástrofe se repetiu em Nagasaki. As descrições feitas citam um poder de destruição inédito. “Uma torre de 30 metros de altura evaporou-se com a explosão, que abriu ainda uma cratera de 400 metros de diâmetro”<sup>13</sup>.



**Ilustração 02**



Ilustração 03

Ora, a descrição visual da primeira explosão de Akira além de corresponder com precisão às descrições verbais da primeira explosão de uma arma atômica em Los Alamos, ocorre justamente em um dia 16 de julho, só que com diferença na informação do ano, no caso do *animê*, 1988. Isso nos leva a crer que tal data, enquanto símbolo, faça referência tanto à primeira explosão dos testes de Los Alamos quanto à primeira explosão de Akira, enfeixando ambos os eventos em uma significação catastrófica indicada pela data 16 de julho. Assim, o símbolo 16 de julho ganha uma tripla significação: data da primeira explosão de uma arma nuclear; data da primeira explosão de Akira; data catastrófica.

Uma objeção poderia ser levantada porém: qual a relevância do significado da data 16 de julho enquanto primeira explosão de Akira? Não seria apenas um dado fictício tornado significativo através de uma relação a um evento traumático real, mas efetivamente desprovido de maiores significações? A resposta a tais questões é que a data é de extrema importância para uma interpretação iconológica de Akira, espécie de informação chave, mas que sem o estabelecimento de relações de significação com outros elementos iconográficos, se torna quase irrelevante. Passemos então ao local da explosão de Akira.

A cena de abertura do *animê* no mostra uma imagem aérea da cidade de Tokyo. Esta imagem representa com exatidão o mapa da cidade. “Tokyo, Mitaka, Shimorenjaku 7. No filme, este é o epicentro da explosão de Akira” e no mundo real, é também o endereço do Estúdio Akira, onde o *animê* foi criado<sup>14</sup>. Assim, para delimitarmos a simbologia da data 16 de julho partimos não somente da sua relação de significação com a data da primeira explosão em Los Alamos em 1945, mas também, com as referências de espaço citadas por Otomo. A própria animação foi exibida em estréia em Tokyo no dia 16 de julho de 1988<sup>15</sup>.

Desta forma podemos supor que 16 de julho enquanto um símbolo associado ao conjunto das representações iconográficas de Akira nos conduz à sua significação iconológica dentro do conjunto da animação. Creio que tal símbolo possibilite que o telespectador, ao assistir o *animê*, situe sua experiência em relação ao mundo da vida de Otomo em 1988, de forma a perceber elementos das experiências herdadas ou percebidas pelo autor e consequentemente articuladas com suas respectivas expectativas de futuro em 1988<sup>16</sup>.

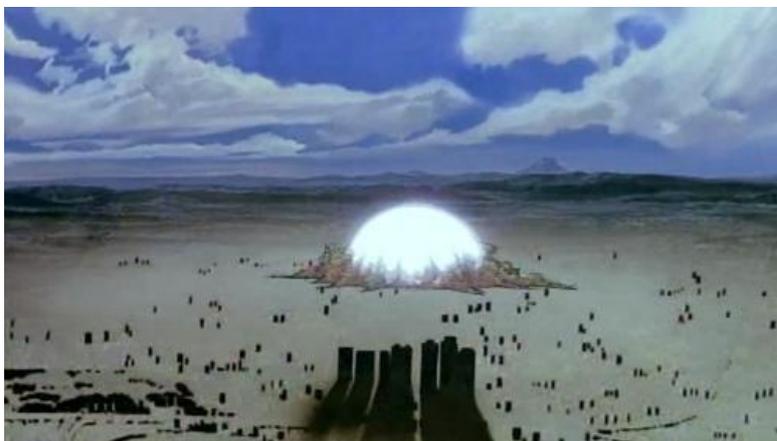
Com isso quero dizer que o símbolo 16 de julho enfeixa as significações dos testes com a primeira bomba atômica criada em Los Alamos em 16 de julho de 1945 e consequente terror causado pelos ataques em 6 e 9 de agosto do mesmo ano respectivamente em Hiroshima e em Nagasaki; e enfeixa também a significação da primeira explosão de Akira, que embora ficcional, está relacionada ao ano de produção e estréia do animê, sendo inclusive o epicentro da explosão na cena de abertura da animação, situado no endereço do estúdio do autor em uma representação visual do mapa de Tokyo em 1988. Isso por sua vez nos permite pensar que enquanto cidadão japonês nascido após o término da Segunda Guerra Mundial, Katsuhiro Otomo tenha o terror atômico como parte de sua carga de experiências traumáticas; e que tendo vivido durante os anos de Guerra Fria e experimentado novas situações limites em relação ao terror do uso potencial de armas nucleares; o enredo de Akira traga através de suas representações iconográficas e elementos simbólicos, a perspectiva do horizonte de expectativas de seu autor, ou seja: que uma nova guerra mundial e novas utilizações de armas nucleares seriam possíveis senão eminentes.

### **O cogumelo destruidor de mundos**

Entretanto, ainda seria possível se levantar objeção quanto à relação entre o símbolo 16 de julho e as interpretações subsequentes, como por exemplo ao relacionar a iconografia da explosão de Akira com a iconografia da explosão da bomba testada em Los Alamos e a conclusão de que Akira seja justamente uma representação iconográfica das armas nucleares. Para responder a esta hipotética objeção, realizarei uma análise semiótica da iconografia das explosões de Akira e da arma detonada em Los Alamos.

A cena de abertura do animê, como relatado acima, nos mostra o surgimento de um imenso hemisfério no meio de uma imagem de Tokyo representando uma explosão. Como ficamos sabendo ao longo do enredo do *animê*, tal explosão foi causada por um garoto cobaia de um projeto secreto do Estado japonês, que pretendia desenvolver poderes psíquicos e

telecinéticos em crianças para usá-las como armas de guerra. Mas ocorreu que as instituições e as autoridades responsáveis pelo projeto não foram capazes de controlar Akira, que também incapaz de controlar seus próprios poderes, explode gerando uma imensa catástrofe, destruindo a cidade de Tokyo. As imagens da sequência inicial são as seguintes:



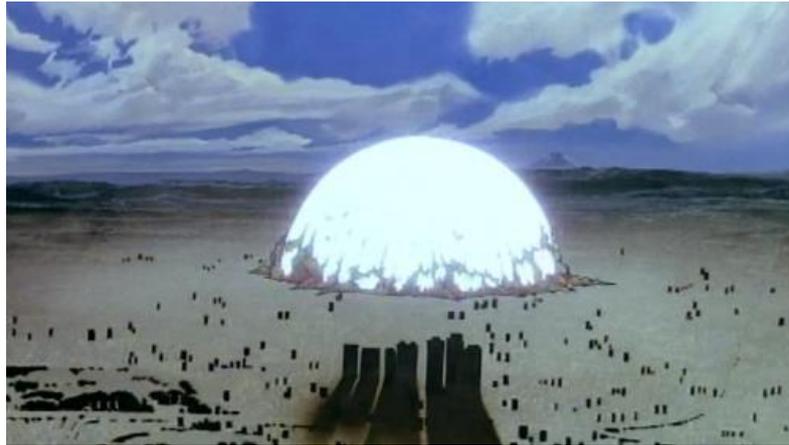
**Ilustração 04**



**Ilustração 05**



**Ilustração 06**



**Ilustração 07**

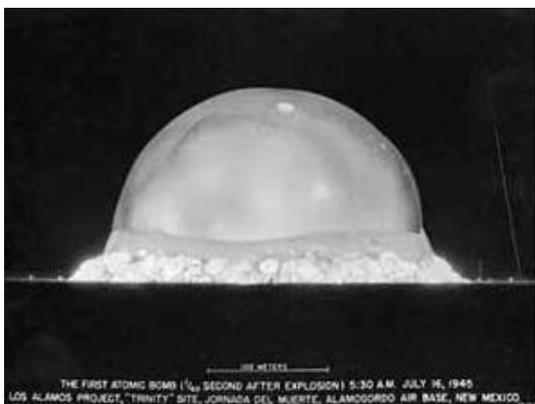
Destarte, se comparamo-las com as imagens gravadas pela equipe do Projeto Manhattan durante o Teste Trinity de 16 de julho de 1945, veremos o quão semelhantes são as duas sequências de imagens<sup>17</sup>. A seguir, as imagens do teste Trinity:



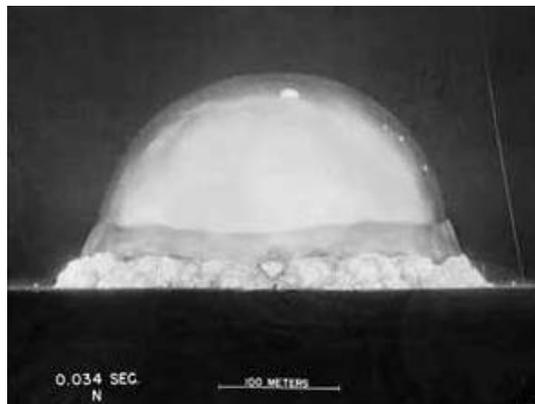
**Ilustração 08**



**Ilustração 09**



**Ilustração 10**



**Ilustração 11**

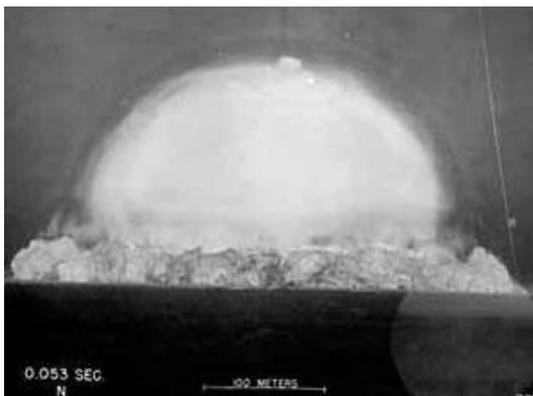


Ilustração 12

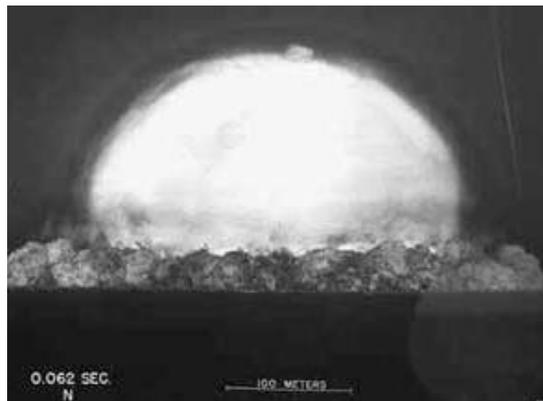


Ilustração 13

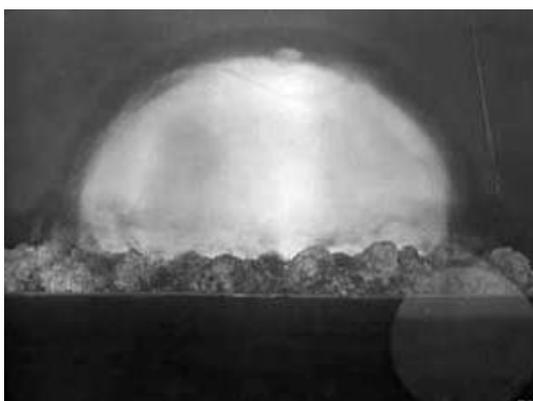


Ilustração 14



Ilustração 15

Portanto, acredito que podemos considerar tal hemisfério como uma representação comum da explosão de Akira assim como da explosão da bomba de Trinity. Desta forma, este hemisfério funciona semioticamente como um ícone, ou seja, ele é um substituto que significa a idéia da explosão por uma relação de similaridade entre as partes do referente primário – a explosão ocorrida no mundo real – e as partes dos objetos representações – explosão gravada pela equipe do Projeto Manhattan e explosão desenhada por Otomo<sup>18</sup>. Assim, quando observamos a cena da explosão de Akira no *animê*, nossa percepção e intelecto associam tais imagens diretamente à sua relação icônica com as imagens da explosão em Los Alamos. Assim, considerando que a “única maneira de comunicar uma idéia diretamente é através de um ícone”<sup>19</sup>, e concordando com Panofsky, poderíamos então tomar o ícone do hemisfério explosivo como o signo que representa o conteúdo factual da iconografia da explosão<sup>20</sup>. Para isso, basta que tenhamos visto tal imagem alguma vez na vida.

Um próximo passo para a constituição iconográfica do signo do hemisfério explosivo em Akira é sua conseqüente modulação de significado transformando-o em um símbolo.

Assim, como “uma importante propriedade peculiar ao ícone é a de que, através de sua observação direta, outras verdades relativas a seu objeto podem ser descobertas além das que bastam para determinar sua construção”<sup>21</sup>.

Um Símbolo é um signo naturalmente adequado a declarar que o conjunto de objetos que é denotado por qualquer conjunto de índices que possa, sob certos aspectos, a ele estar ligado, é representado por um ícone com ele associado. [...] Ora, encontramos a palavra símbolo amiúde, desde cedo, usada para significar uma convenção ou um contrato. [...] O símbolo é aplicável a tudo o que possa concretizar a idéia ligada à palavra; em si mesmo, não identifica essas coisas. [...] O símbolo está conectado a seu objeto por força da idéia da mente-que-usa-o-símbolo, sem a qual essa conexão não existiria.<sup>22</sup>

Concordando com Peirce, podemos então acreditar que o hemisfério explosivo enquanto um ícone representa tanto a explosão de Akira quanto a explosão da bomba de Trinity, significando a idéia da explosão por uma relação de similaridade entre o referente primário e os objetos das representações; mas também, através de uma modulação de seu caráter semiótico tornando-se um símbolo, a imagem do hemisfério agrega o significado de seu potencial destrutivo tornando-se um símbolo do poder destrutivo das armas atômicas assim como ocorreu com o signo cogumelo: “Como a bola de fogo amarelada e alaranjada subiu e se espalhou, uma segunda coluna, mais estreita que a primeira, cresceu e alastrou-se em forma de cogumelo, provendo assim a era atômica da imagem visual que se tornou impressa nas consciências humanas como um símbolo de poder e impressionante destruição”<sup>23</sup>.

O signo cogumelo, assumindo então os significados de “destruição”, de “poder” e de “era atômica”, torna-se símbolo desses significados por significar convencional e culturalmente tais idéias, estando “conectado a seu objeto por força da idéia da mente-que-usa-o-símbolo, sem a qual essa conexão não existiria”.<sup>24</sup> Assim ocorre também com o ícone do hemisfério explosivo modulado em símbolo, o qual também conecta “por força da idéia da mente-que-usa-o-símbolo”, seu referente a seu significado convencional de arma de destruição em massa, concretizando tal idéia. Como afirmei anteriormente, para enfeixarmos tais significações no par simbólico hemisfério-cogumelo, basta que tenhamos visto tal imagem alguma vez na vida e saibamos seus resultados. Isso nos leva ao próximo ponto de análise.

### As mutações de Tetsuo

Nas cenas finais do *animê*, Tetsuo encontra Akira no subsolo do Estádio Olímpico de Neo Tokyo, e após as sequências de combate entre Tetsuo e o Exército japonês, a trama os encaminha para a etapa final do desenvolvimento dos poderes de Tetsuo. Neste estágio Tetsuo havia se tornado extremamente perigoso, podendo operar maravilhas tais como ser capaz de voar ou de se metamorfosear. E é justamente esta habilidade que nos chama a atenção, pois a personagem não possui controle efetivo sobre suas capacidades de metamorfose. Inicialmente ele realiza alterações corporais para restituir uma parte de seu corpo que foi mutilado.

O problema surgiu quando as alterações físicas em seu braço saíram totalmente de controle. A partir de então, as metamorfoses vão se tornando mutações até atingirem o ponto em que todo o corpo de Tetsuo se deforma. Ele não mais é passível de ser reconhecido. O jovem garoto chega ao ápice das mutações ao se tornar uma massa disforme de matéria protéica.

O *animê* nos mostra assim, o que poderíamos considerar os efeitos colaterais da exposição de Tetsuo à energia da criança azulada e às experiências realizadas com ele nos laboratórios militares. No enredo fica bastante claro que além de seu contato com a estranha criança e das experiências, outro fator o levou a tais extremos de deformações: a influência de Akira. A partir do momento em que Tetsuo passa por tais experiências, Akira passa a o influenciar a todo o instante. Sabemos disso porque a personagem reclama com insistência acerca do assédio de Akira.

Desta forma, por alguma ação invisível de Akira, pelo contato com a estranha criança, e pelas experiências militares, Tetsuo absorveu algum tipo de influência que o deformou constantemente. Isso nos leva a pensar que tais representações possam funcionar iconograficamente como uma metáfora dos perigos da radiação emitida pelas armas nucleares. Pois representados com outras imagens e conceitos, assistimos em Tetsuo por decorrência do contato que a personagem teve com os fatores supracitados, efeitos posteriores análogos aos sofridos pelas vítimas de radiação de armas nucleares<sup>25</sup>.

A bomba atômica difere das bombas prévias que usavam explosivos químicos. Ela emitiu energia a um nível inteiramente diferente de magnitude, assim como também emitiu radiação. Em Hiroshima, uma vasta quantia inicial de radiação foi emitida dentro de um minuto depois da detonação da bomba. Isso causou terríveis males para os corpos das pessoas. Quase todos que absorveram diretamente a radiação dentro de um quilômetro do epicentro morreram. Radiação residual permaneceu na cidade. Por causa disso, todas as pessoas que não foram diretamente expostas mas que chegaram próximas do epicentro para resgate e operações de socorro ou para

procurar por suas famílias absorveram radiação. Muitas ficaram doentes e algumas morreram<sup>26</sup>.

Creio, porém, que as vicissitudes experimentadas por Tetsuo em Akira representam metafórica e iconograficamente os danos causados às vítimas da radiação oriunda dos ataques atômicos dos dias 6 e 9 de agosto de 1945. Pois assim como a radiação causa mutações como sequelas àqueles que foram expostos a níveis altos de radioatividade, a energia de Akira causa mutações àqueles que foram expostos a níveis altos de tal energia.

Recorro ao conceito metáfora porque não creio ser possível traçar uma relação mais direta de significação entre as imagens das vítimas e as imagens das mutações de Tetsuo. Através do uso da metáfora visual das mutações de Tetsuo, creio que Otomo consiga sensibilizar o telespectador acerca das consequências da exposição à radiação. Uma metáfora pode ser compreendida como a substituição de uma “denotação por um conteúdo de representação, mediante o nome de outro conteúdo, que se assemelhe ao primeiro em algum traço, ou tenha com ele qualquer ‘analogia’ indireta”<sup>27</sup>. Desta forma a metáfora trabalha a experiência “naquela concentração peculiar, naquela ‘intensificação’ da percepção sensorial” relacionada a uma hierarquia lógica de conceitos<sup>28</sup>. Ou seja, desde que as imagens das mutações de Tetsuo conservem traços gerais de analogia às imagens das mutações sofridas pelas vítimas dos efeitos mutantes da radiação, podemos pensá-las enquanto metáforas visuais destas últimas, criadas através de intensificação pictórica de tais características visuais para sensibilização dos telespectadores. Com isso, “os objetos e fatos assim identificados produzirão, naturalmente, uma reação em mim”<sup>29</sup>.

Também Tetsuo foi vítima de experiências militares e forças invisíveis que lhe proporcionaram posteriormente mutações incessantes a ponto de quase o matar. Assim, considerando o quão chocante são tais imagens causadas pelos ataques nucleares, examinemos então o pesadelo a seguir.

### **O pesadelo**

No enredo do animê, após a primeira explosão, tem-se início a Terceira Guerra Mundial, justamente o inverso do ocorrido na realidade, quando em agosto de 1945 o governo dos Estados Unidos decidiu lançar as duas bombas atômicas sob alegação de dar fim à Segunda Guerra Mundial, mesmo com o posicionamento reticente dos cientistas que desenvolveram a arma atômica<sup>30</sup>. Assim, podemos pensar que na situação real – Hiroshima e

Nagasaki – os ataques atômicos detonaram consigo também o pesadelo atômico, e que de certa forma esse pesadelo iniciado em 16 de julho de 1945, alastrou-se até Akira em 16 de julho de 1988.

A categoria pesadelo não será usada neste texto com base em bibliografia psicanalítica. Recorro entretanto, a um interessante estudo realizado pelo historiador alemão Reinhart Koselleck, intitulado “Terror e sonho – Anotações metodológicas para as experiências do tempo no Terceiro Reich”<sup>31</sup>. Neste artigo, Koselleck argumenta que os sonhos:

Embora não possam ser produzidos, os sonhos pertencem ao âmbito das ficções humanas, na medida em que, como sonhos, não oferecem uma representação real da existência. Mas isto não impede que eles façam parte da realidade da vida. Por isso, desde Heródoto até o início da era moderna, foram considerados merecedores de relatos históricos. Além disso, desde sempre tem-se desprendido deles, ou sempre lhes tem sido atribuída, uma força divinatória, uma especial relação com o futuro. Vamos abstrair essa história dos sonhos, que ainda não foi escrita. Os sonhos, pelo contrário, serão introduzidos como fontes que dão testemunho de uma realidade passada, de uma forma que talvez nenhuma outra fonte seja capaz de fazer. Os sonhos se encontram, sem dúvida, no ponto extremo de uma escala imaginável de racionalidade histórica. Mas, a rigor testemunham uma inevitável facticidade do fictício, com a qual um historiador não deveria deixar de envolver-se.

São formas de terror que se manifestaram corporalmente, sem que as testemunhas necessariamente tivessem que ser vítimas de violência física. Em outras palavras, precisamente como ficção eles foram um elemento da realidade histórica. Os sonhos não mostram apenas as condições que os tornaram possíveis – possíveis como ficção. Os próprios sonhos são formas de realização do terror<sup>32</sup>.

Destarte, creio que o animê Akira, enquanto produção artística de Katsuhiko Otomo, pode ser interpretado iconologicamente como um pesadelo no sentido de que manifesta uma “especial relação com o futuro” do autor, testemunhando “uma inevitável facticidade do fictício, com a qual um historiador não deveria deixar de envolver-se”. No caso específico do estudo de uma fonte visual, creio então que o sentido intrínseco do *animê* possa ser interpretado enquanto pesadelo, como sugerido por Koselleck, desde que tal conceito seja conjugado teoricamente com as propostas metodológicas de Panofsky acerca dos estudos de Iconografia e de Iconologia. Segundo o historiador, o significado intrínseco ou conteúdo:

é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra. Não é preciso dizer que estes princípios se manifestam, e portanto esclarecem, quer através dos “métodos de composição”, quer da “significação iconográfica”.

Tratamos a obra de arte como um sintoma de algo mais que se expressa numa variedade incontável de outros sintomas e interpretamos suas características composicionais e iconográficas como evidência mais particularizada desse “algo mais”. A descoberta e interpretação desses valores “simbólicos” (que, muitas vezes,

são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar) é o objeto do que se poderia designar por “iconologia” em oposição a “iconografia”<sup>33</sup>.

Portanto, considero Akira um *animê* possuidor de um conteúdo que comporta representações de perspectivas de futuro construídas com base no espaço de experiências do autor. Através do exame iconográfico e da interpretação iconológica da animação podemos perceber, registrado através de representações artísticas visuais, o potencial de projeção de futuro do autor num determinado momento histórico.

O Japão foi o “único país que experimentou os sofrimentos das bombas atômicas”<sup>34</sup>. A população que sobreviveu aos ataques adquiriu uma experiência ímpar em toda a história, pois nunca tanta destruição havia sido causada em tão pouco tempo. Mas não foram somente os japoneses – os mais atingidos, obviamente – que viveram o período pós Segunda Guerra Mundial tendo que carregar consigo toda a experiência histórica traumática da referida guerra e especialmente dos horrores dos dias 6 e 9 de agosto de 1945:

A Segunda Guerra Mundial mal terminara quando a humanidade mergulhou no que se pode encarar, razoavelmente, como uma Terceira Guerra Mundial, embora uma guerra muito peculiar. Pois, como observou o grande filósofo Thomas Hobbes, “a guerra consiste não só na batalha, ou no ato de lutar: mas num período de tempo em que a vontade de disputar pela batalha é suficientemente reconhecida” (Hobbes, capítulo 13). A Guerra Fria entre EUA e URSS, que dominou o cenário internacional na segunda metade do Breve Século XX, foi sem dúvida um desses períodos. Gerações inteiras se criaram à sombra de batalhas nucleares globais que, acreditava-se firmemente, podiam estourar a qualquer momento, e devastar a humanidade. Na verdade, mesmo os que não acreditavam que qualquer um dos lados pretendia atacar o outro achavam difícil não ser pessimistas, pois a Lei de Murphy é uma das mais poderosas generalizações sobre as questões humanas (“Se algo pode dar errado, mais cedo ou mais tarde vai dar”). À medida que o tempo passava, mais e mais coisas podiam dar errado, política e tecnologicamente, num confronto nuclear permanente baseado na suposição de que só o medo da “destruição mútua inevitável” (adequadamente expresso na sigla MAD, das iniciais da expressão em inglês – mutually assured destruction) impediria um lado ou outro de dar o sempre pronto sinal para o planejado suicídio da civilização. Não ocorreu, mas por cerca de quarenta anos pareceu uma possibilidade diária<sup>35</sup>.

Desta forma, quando relacionamos os três elementos da iconografia de Akira destacados ao longo deste estudo, percebemos que as representações visuais criadas por Otomo constituem o significado intrínseco do *animê* enquanto representação de suas pessimistas expectativas futuras quanto à possibilidade de ocorrência de uma nova Guerra Mundial e decorrentes usos de armamentos nucleares. Concomitantemente à universalidade da experiência catastrófica de Hiroshima e Nagasaki, o fato de que os *animês* se difundiram globalmente a partir da década de 1960, atingindo reconhecimento global na década de 1980 e

tornando-se um “veículo rápido de divulgação da cultura japonesa”, colabora para além das possíveis diferenças de códigos culturais, para que um público amplo possa perceber o conteúdo de Akira e sensibilizar-se com o mesmo<sup>36</sup>.

Portanto, creio que o símbolo 16 de julho associado ao conjunto das representações iconográficas de Akira nos conduz à experiência em relação ao mundo da vida de Otomo em 1988, de forma que podemos perceber elementos de seu espaço de experiências e de seu horizonte de expectativas. Com isso quero dizer que o símbolo 16 de julho enfeixa as significações da explosão da primeira bomba atômica criada em 16 de julho de 1945 e consequente terror causado pelos ataques em Hiroshima e Nagasaki; enfeixa também a significação da primeira explosão de Akira, que embora ficcional, está relacionada ao ano de produção e estréia do *animê*, sendo inclusive o epicentro da explosão na cena de abertura, situado no endereço do estúdio do autor em uma representação visual da cidade de Tokyo em 1988. Isso por sua vez nos permite pensar que enquanto cidadão japonês nascido no período pós Segunda Guerra Mundial, Katsuhiro Otomo tenha o terror atômico como parte de sua carga de experiências traumáticas; e que tendo vivido durante os anos de Guerra Fria e experimentado novas situações limítrofes em relação ao terror do uso potencial de armas nucleares, o enredo de Akira traga através de suas representações iconográficas e elementos simbólicos, a perspectiva do horizonte de expectativas de seu autor. Isso nos fica claro ao final do *animê*, quando Akira explode novamente.

Assim, além da primeira explosão de Akira ter dado origem à Terceira Guerra Mundial, ainda assistimos ao final do enredo, a uma nova explosão semelhante à realizada no Teste Trinity de 16 de julho de 1945 e ficcionalmente em Tokyo em 16 de julho de 1988.



Ilustração 17



Ilustração 18

Acredito que podemos considerar tal hemisfério como uma representação comum da explosão de Akira assim como da explosão da bomba de Trinity. Desde que tenhamos conhecimento de tais imagens, quando observamos a cena da explosão de Akira no *animê*, nossa percepção e intelecto associam-nas diretamente à sua relação icônica com as imagens da explosão em Los Alamos. O hemisfério explosivo enquanto um ícone representa tanto a explosão de Akira quanto a explosão da bomba de Trinity, significando a idéia da explosão por uma relação de similaridade entre o referente primário e os objetos das representações. Esse é o significado primário da imagem<sup>37</sup>. Entretanto, através de uma modulação de seu caráter semiótico tornando-se um símbolo, a imagem do hemisfério agrega o significado de seu potencial destrutivo tornando-se um símbolo do poder geral das armas atômicas. Nesta etapa observamos o tema secundário ou convencional, que segundo Panofsky, surge quando percebemos associações entre as figuras e os conceitos que lhe dão significados mais complexos tornando-as imagens, as quais “costumamos dar-lhes o nome de estórias e alegorias”<sup>38</sup>.

A identificação de tais imagens, estórias e alegorias é o domínio daquilo que é normalmente conhecido por “iconografia”. De fato, ao falarmos do “tema em oposição à forma”, referimo-nos, principalmente, a esfera dos temas secundários ou convencionais, ou seja, ao mundo dos assuntos específicos ou conceitos manifestados em imagens, estórias e alegorias, em oposição ao campo dos temas primários ou naturais manifestados nos motivos artísticos.<sup>39</sup>

Desta maneira, podemos presumir plausivelmente que Otomo possuísse receio quanto às suas perspectivas de futuro, pois não somente ele concebe uma nova explosão catastrófica a dar início a uma nova guerra mundial, já que a Segunda havia terminado com duas explosões atômicas, como também concebe novas catástrofes para um futuro ainda mais distante (2019). Se não as concebe imediata e conscientemente para sua vida real, ao menos como nos sonhos

relatados por Koselleck, tais catástrofes irrompem com toda força através da facticidade de sua ficcionalidade. Como o próprio Katsuhiro Otomo afirmou, Akira não trata das aventuras de um herói, ao invés, conta uma “história visual”.<sup>40</sup> Isso nos leva a crer que talvez, para as pessoas que viveram neste difícil período, as perspectivas de futuro não fossem realmente as melhores. As ameaças de uma nova guerra mundial, assim como de novas utilizações de armas nucleares deveriam parecer não somente possíveis, como inclusive, eminentes. E Akira nos testemunha este pesadelo: “Porque já começou”<sup>41</sup>.

### Filmografia

AKIRA. Katsuhiro Otomo. Manaus: Focus Filmes, 2008. DVD duplo (Aproximadamente 120 min.): DVD. NTSC, son., color.

### Sítios da Internet

DEUTSCHE WELLE. *Calendário Histórico*. <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,592473,00.html>. Acesso em 30 nov. 2009.

HIROSHIMA PEACE SITE. [http://www.pcf.city.hiroshima.jp/kids/KPSH\\_E/frame/hirotop8.html](http://www.pcf.city.hiroshima.jp/kids/KPSH_E/frame/hirotop8.html). Acesso em 30 nov. 2009.

LOS ALAMOS NATIONAL LABORATORY. <http://www.lanl.gov/history/atomicbomb/index.shtml>. Acesso em 30 nov. 2009.

TATE BRITAIN. <http://www.tate.org.uk/britain/>. Acesso em 30 abr. 2010.

U. S. DEPARTMENT OF ENERGY. *The Manhattan Project: An Interactive History*. <http://www.cfo.doe.gov/me70/manhattan/trinity.htm>. Acesso em 30 nov. 2009.

### Referências bibliográficas

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito: uma contribuição ao problema dos nomes dos deuses*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

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

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

HOBSBAWM, E. J. *Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KLEIN, Robert. Considerações sobre os fundamentos da iconografia. In: *A forma e o inteligível: escritos sobre o Renascimento e a arte moderna*. São Paulo: Edusp, 1998: 343-361.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro, Contraponto/Ed.PUCRJ, 2006.

PANOFSKY, Erwin. *Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença*. In: *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2004: 47-87.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SATO, Cristiane A. A cultura popular japonesa: animê. In: LUYTEN, Sonia M. Bibe (Org.). *Cultura pop japonesa: mangá e animê*. São Paulo: Hedra, 2005: 27-42.

---

<sup>1</sup> Doutorando do PPG em História da UFRGS. E-mail: [bitaka@gmail.com](mailto:bitaka@gmail.com)

<sup>2</sup> Para o caso da música, uma performance executora de um intérprete consagrado mesmo que potencialmente diferente da execução do compositor (considerando que ele seja capaz tanto da execução quanto da composição de sua obra) ainda assim pode ser enquadrada em nosso esforço de reflexão, pois uma execução ao vivo do intérprete consagrado continua sendo diferente e mais valorizada do que uma gravação da mesma execução em um suporte físico qualquer.

<sup>3</sup> TATE BRITAIN. <http://www.tate.org.uk/britain/>. Para uma imagem de *Snow Storm*, ver: <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=14786&tabview=image>. Para a Galeria On Line Turner, ver: <http://www.tate.org.uk/britain/turner/gallery3d.htm#6>. Acesso em 30 abr. 2010.

<sup>4</sup> DEUTSCHE WELLE. *Calendário Histórico*. <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,592473,00.html>. Acesso em 30 nov. 2009. “Precisamente às 5:30 horas da manhã de segunda feira do dia 16 de julho de 1945, teve início a era nuclear. Enquanto os membros da equipe do Projeto Manhattan assistiam ansiosamente, a invenção explodiu sobre o deserto do Novo México, vaporizando a torre e transformando o asfalto em torno à sua base em areia verde. Segundos depois da explosão veio uma imensa e violenta onda de vento e calor tostando tudo através do deserto. Ninguém pode ver a radiação gerada pela explosão, mas todos eles sabiam que ela estava lá. O container de aço ‘Jumbo’, pesando mais de 200 toneladas e transportado para o deserto apenas para ser eliminado pelo teste, foi partido ao meio mesmo estando a meia milha [aproximadamente 800 km] do ponto zero da explosão. Como a bola de fogo amarelada e alaranjada subiu e se espalhou, uma segunda coluna, mais estreita que a primeira, cresceu e alastrou-se em forma de cogumelo, provendo assim a era atômica da imagem visual que se tornou impressa nas consciências humanas como um símbolo de poder e impressionante destruição”. O texto original encontra-se em inglês, sendo a tradução de minha inteira responsabilidade. U. S. DEPARTMENT OF ENERGY. *The Manhattan Project: An Interactive History*. <http://www.cfo.doe.gov/me70/manhattan/trinity.htm>. Acesso em 30 nov. 2009. “Antes do teste, uma torre de aço de 30 metros foi colocada no ponto da explosão. O teste vaporizou a torre, exceto por uma parte de sua base. A bomba atômica produziu mais poder destrutivo do que seus cientistas imaginaram”. O texto original encontra-se em inglês, sendo a tradução de minha inteira responsabilidade. HIROSHIMA PEACE SITE. [http://www.pcf.city.hiroshima.jp/kids/KPSH\\_E/frame/hirotop8.html](http://www.pcf.city.hiroshima.jp/kids/KPSH_E/frame/hirotop8.html). Acesso em 30 nov. 2009.

<sup>5</sup> LOS ALAMOS NATIONAL LABORATORY. <http://www.lanl.gov/history/atomicbomb/index.shtml>. Acesso em 30 nov. 2009.

<sup>6</sup> “Às 5:29:45 horas da manhã na Montanha Tempo de Guerra aos 16 de Julho de 1945, a primeira bomba atômica do mundo explodiu cem pés acima da parte meridional do Novo México, no deserto conhecido como Jornada del Muerto – a Jornada do Homem Morto. Vendo a bola de fogo e o cogumelo de nuvem, J. Robert Oppenheimer recitou uma passagem do Bhagavad-Gita: ‘Eu me tornei a morte, o destruidor de mundos’. O Diretor do Teste Trinity, Kenneth Bainbridge, físico de Harvard, teve uma reação menos etérea, dizendo, ‘Agora nos tornamos todos uns filhos da puta’. O texto original encontra-se em inglês, sendo a tradução de minha inteira responsabilidade. LOS ALAMOS NATIONAL LABORATORY. <http://www.lanl.gov/history/atomicbomb/trinity.shtml>. Acesso em 30 nov. 2009.

<sup>7</sup> “Assim como Tezuka dividia sua atividade entre o mangá e o animê, o desenhista e diretor Katsuhiro Otomo também o faz. Admirador dos quadrinhos para adultos europeus e fã de filmes de *yakuza*, Otomo já era um desenhista de mangá consagrado quando lançou *Akira* em 1988, animê longa-metragem para cinema baseado na série de mangá que ele criou. Produzido em parceria de várias empresas, *Akira* trouxe às telas uma animação computadorizada apurada em equilíbrio com a animação tradicional, em uma aventura futurista, pessimista e catastrófica. O estilo agressivo de *Akira* deu a Otomo projeção internacional”. SATO, Cristiane A.. *A cultura popular japonesa: animê*. In: LUYTEN, Sonia M. Bibe (Org.). *Cultura pop japonesa: mangá e animê*. São Paulo: Hedra, 2005: 40-41. Katsuhiro Otomo nasceu em 1954 no município de Miyagi. Em 1973 estreou profissionalmente com *Jusei (Gun Report)*. AKIRA. Katsuhiro Otomo. Manaus: Focus Filmes, 2008. DVD duplo (Aproximadamente 120 min.): DVD. NTSC, son., color.

<sup>8</sup> *Mangá e animê* são como são chamados respectivamente os desenhos em quadrinhos e os desenhos animados no Japão. “Até a ocupação norte-americana, os desenhos animados no Japão eram em geral chamados de *dōga* (‘imagens em movimento’). Essa expressão servia também para definir ‘filme’. Não havia na língua japonesa uma palavra distinta que significasse ‘animação’. [ . . . ] A partir da década de 1950, o termo *anime*, derivado do inglês *animation*, passou a ser usado como sinônimo de desenhos animados. [ . . . ] “Com a difusão de produções de animação japonesas no exterior a partir da década de 1980, a palavra ‘animê’ virou sinônimo de animação com a estética e a técnica desenvolvidas pelos japoneses, embora no Japão ela signifique todo e qualquer desenho animado, japonês ou não”. SATO, Cristiane A., op. cit.: 31-32.

<sup>9</sup> AKIRA. Katsuhiro Otomo, op. cit..

<sup>10</sup> Quando uso o conceito representação estou me referindo ao caráter representacional de um signo qualquer. “O Signo pode apenas representar o Objeto e referir-se a ele. Não pode proporcionar familiaridade ou reconhecimento desse Objeto; isto é o que se pretende significar nesta obra, por Objeto de um Signo, ou seja, que ele pressupõe uma familiaridade com algo a fim de veicular alguma informação ulterior sobre esse algo”. A forma como um Signo representa seu Objeto é o que possibilita a veiculação de informação e a modulação de significação do signo, tornando-o ou um *ícone*, ou um *índice*, ou um *símbolo*. PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003: 47-48. A respeito da relação alegórica entre Tokyo e Neo Tokyo, Otomo afirmou que: “A idéia de Tóquio sempre surgia em minha mente no estágio de planejamento. Eu queria que [Neo Tokyo] fosse Tóquio”. AKIRA. Katsuhiro Otomo, op. cit..

<sup>11</sup> “Um *Símbolo* é um signo naturalmente adequado a declarar que o conjunto de objetos que é denotado por qualquer conjunto de índices que possa, sob certos aspectos, a ele estar ligado, é representado por um ícone com ele associado. [ . . . ] Ora, encontramos a palavra símbolo amiúde, desde cedo, usada para significar uma convenção ou um contrato. [ . . . ] O símbolo é *aplicável a tudo o que possa concretizar a idéia ligada à palavra*; em si mesmo, não identifica essas coisas. [ . . . ] O símbolo está conectado a seu objeto por força da idéia da mente-que-usa-o-símbolo, sem a qual essa conexão não existiria”. PEIRCE, Charles Sanders, op. cit.: 71-73.

<sup>12</sup> Todas as imagens do animê *Akira* utilizadas neste artigo foram retiradas da mesma mídia. AKIRA. Katsuhiro Otomo, op. cit..

<sup>13</sup> DEUTSCHE WELLE. *Calendário Histórico*. <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,592473,00.html>. Acesso em 30 nov. 2009.

<sup>14</sup> AKIRA. Katsuhiro Otomo, op. cit..

<sup>15</sup> AKIRA. Katsuhiro Otomo, op. cit..

<sup>16</sup> *Mundo da vida* é um conceito fenomenológico criado por Edmund Husserl, e que surgiu como consequência da rejeição epistemológica da oposição entre um sujeito cognoscente e um objeto/mundo cognoscível. O homem saía então de sua antiga posição extrínseca ao mundo dos fenômenos, de um papel de observador distanciado e direto do mundo, para ocupar um lugar de criador de realidades inserido no mundo dos fenômenos. O mundo dos objetos deixava de ser dado. Desta forma, no início do século XX, Edmund Husserl propôs uma nova maneira de se praticar o pensamento filosófico, a fenomenologia. Como nova pauta para a filosofia, Husserl almejava descrever “o único objeto não-transcendental possível de experiência [a um sujeito cognoscente], qual seja, a descrição das estruturas e mecanismos interiores pelos quais a mente humana constitui realidades e, ao mesmo tempo, a impressão de que elas são ‘objetivas’”. Apesar de nunca ter recebido “um esclarecimento sistemático

definitivo”, a proposta era compreender *mundo da vida* como um conceito que possibilitasse a compreensão e a descrição dos fenômenos sociais, os quais estão inseridos simultaneamente num mundo transcendental – transcendental enquanto mundo criado por terceiros e herdado por outros indivíduos que não esses – e num mundo histórico de situações específicas. Através do recurso ao conceito de *mundo da vida* é possível estabelecer uma compreensão do fenômeno de produção de sentido do referido *animê* não somente em si e por si, mas também em relação às realidades sincrônicas estabelecidas entre autor, leitor e o mundo no qual estão inscritos, no qual agem e sofrem ações. GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998: 162-175. KOSELLECK, Reinhart. “Espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”: duas categorias históricas. In: *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro, Contraponto/Ed.PUCRJ, 2006: 305-327.

<sup>17</sup> “O Teste Trinity ocorreu às 5:29:45 horas da manhã na Montanha Tempo de Guerra aos 16 de Julho de 1945. Estas fotografias do Teste Trinity foram tiradas a 10.000 jardas ao norte e feitas por uma câmera 18” Mitchell rodando a 120 quadros por segundo (frames per second / fps). Os horários dados são aproximados. Fotógrafo: B. Brixner. (.081 second / Neg. TR\_018\_9)”. O texto original encontra-se em inglês, sendo a tradução de minha inteira responsabilidade. LOS ALAMOS NATIONAL LABORATORY. [http://www.lanl.gov/history/atomicbomb/trinity\\_gallery/gallery\\_tr.shtml](http://www.lanl.gov/history/atomicbomb/trinity_gallery/gallery_tr.shtml). Acesso em 30 nov. 2009.

<sup>18</sup> PEIRCE, Charles Sanders, op. cit.: 64-65.

<sup>19</sup> Idem: 64.

<sup>20</sup> PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2004: 48.

<sup>21</sup> PEIRCE, Charles Sanders, op. cit.: 65.

<sup>22</sup> Idem: 71-73.

<sup>23</sup> O texto original encontra-se em inglês, sendo a tradução de minha inteira responsabilidade. U. S. DEPARTMENT OF ENERGY. *The Manhattan Project: An Interactive History*. <http://www.cfo.doe.gov/me70/manhattan/trinity.htm>. Acesso em 30 nov. 2009.

<sup>24</sup> PEIRCE, Charles Sanders, op. cit.: 73.

<sup>25</sup> HIROSHIMA PEACE SITE. [http://www.pcf.city.hiroshima.jp/kids/KPSH\\_E/frame/hirotop8.html](http://www.pcf.city.hiroshima.jp/kids/KPSH_E/frame/hirotop8.html). Acesso em 30 nov. 2009.

<sup>26</sup> O texto original encontra-se em inglês, sendo a tradução de minha inteira responsabilidade. HIROSHIMA PEACE SITE. [http://www.pcf.city.hiroshima.jp/kids/KPSH\\_E/frame/hirotop11.html](http://www.pcf.city.hiroshima.jp/kids/KPSH_E/frame/hirotop11.html). Acesso em 30 nov. 2009.

<sup>27</sup> CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito: uma contribuição ao problema dos nomes dos deuses*. São Paulo: Perspectiva, 1972: 104.

<sup>28</sup> Idem: 107.

<sup>29</sup> PANOFSKY, Erwin, op. cit.: 48.

<sup>30</sup> Os cientistas assinaram a 17 de julho de 1945, um documento intitulado “*A Petition to the President of the United States*” (“Uma Petição ao Presidente dos Estados Unidos”), temporizando acerca da possível utilização de uma arma atômica e suas nefastas consequências. HIROSHIMA PEACE SITE. [http://www.pcf.city.hiroshima.jp/kids/KPSH\\_E/hiroshima\\_e/sadako\\_e/subcontents\\_e/04kaihatsu\\_5\\_e.html](http://www.pcf.city.hiroshima.jp/kids/KPSH_E/hiroshima_e/sadako_e/subcontents_e/04kaihatsu_5_e.html). Acesso em 30 nov. 2009. Os Estados Unidos responderam a 25 de julho de 1945 com o documento “*The Order to Drop the Atomic Bomb*” (“A Ordem para Lançar a Bomba Atômica”). HIROSHIMA PEACE SITE. [http://www.pcf.city.hiroshima.jp/kids/KPSH\\_E/hiroshima\\_e/sadako\\_e/subcontents\\_e/04kaihatsu\\_6\\_e.html](http://www.pcf.city.hiroshima.jp/kids/KPSH_E/hiroshima_e/sadako_e/subcontents_e/04kaihatsu_6_e.html). Acesso em 30 nov. 2009.

<sup>31</sup> KOSELLECK, Reinhart, op. cit.: 245-265.

<sup>32</sup> Ibidem: 251, 254.

<sup>33</sup> PANOFSKY, Erwin, op. cit.: 52, 53.

<sup>34</sup> ETO, Jun. *Uma nação renascida: breve história do Japão de pós-guerra*. Rio de Janeiro: Consulado Geral do Japão, 1976: 7.

<sup>35</sup> Grifo meu. HOBBSAWM, E. J.. *Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995: 224.

<sup>36</sup> Como nos afirma Sato, o próprio Otomo produziu diversos outros projetos para o Ocidente além de *Akira*. SATO, Cristiane A., op. cit.: 29-41.

<sup>37</sup> “*Tema primário ou natural*, subdividido em *factual* e *expressional*. É apreendido pela identificação das formas puras, ou seja: certas configurações de linha e cor, ou determinados pedaços de bronze ou pedra de forma peculiar, como representativos de objetos naturais tais que seres humanos, animais, plantas, casas, ferramentas e assim por diante; pela identificação de suas relações mútuas como acontecimentos; e pela percepção de algumas qualidades expressivas, como o caráter pesadoso de uma pose ou gesto, ou a atmosfera caseira e pacífica de um interior. O mundo das formas puras assim reconhecidas como portadoras de significados primários ou naturais

---

pode ser chamado de mundo dos motivos artísticos. Uma enumeração desses motivos constituiria uma descrição pré-iconográfica de uma obra de arte”. PANOFSKY, Erwin, op. cit.: 50.

<sup>38</sup> PANOFSKY, Erwin, op. cit.: 50-51.

<sup>39</sup> PANOFSKY, Erwin, op. cit.: 51.

<sup>40</sup> AKIRA. Katsuhiko Otomo, op. cit.. *Akira* não versa acerca de modelos exemplares de personagens ou sobre a saga de superação de algum herói paradigmático. As personagens do animê funcionam mais como peças da “história visual” narrada por Otomo. Sobre a relação entre personagens, enredo e simbologia, ver: ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970: 209-279.

<sup>41</sup> Esta é a antepenúltima frase do animê. AKIRA. Katsuhiko Otomo, op. cit..