UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

GABRIEL LACERDA DE SOUZA

PÓS-GUERRA E SENSIBILIDADES NO STUDIO GHIBLI: O DISCURSO ANTIGUERRA NAS OBRAS DE HAYAO MIYAZAKI E ISAO TAKAHATA

PONTA GROSSA
2023

GABRIEL LACERDA DE SOUZA

PÓS-GUERRA E SENSIBILIDADES NO STUDIO GHIBLI: O DISCURSO ANTIGUERRA NAS OBRAS DE HAYAO MIYAZAKI E ISAO TAKAHATA

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado para obtenção do título de Licenciado em História na Universidade Estadual de Ponta Grossa, área de Ciências Humanas.

Orientador: Prof. Dr. Erivan Cassiano Karvat

PONTA GROSSA
2023

GABRIEL LACERDA DE SOUZA

PÓS-GUERRA E SENSIBILIDADES NO STUDIO GHIBLI: O DISCURSO ANTIGUERRA NAS OBRAS DE HAYAO MIYAZAKI E ISAO TAKAHATA

Trabalho de coclusão de curso apresentado(a) para obtenção do título de licenciado em história na Universidade Estadual de Ponta Grossa.
Orientador(a): Prof. Dr. Erivan Cassiano Karvat.

Ponta Grossa, ... de ..... de .....

Dr. Erivan Cassiano Karvat.

Doutor em História/UFPR

Camila Jansen

Doutora em História /UFPR

Sissi Valente Pereira

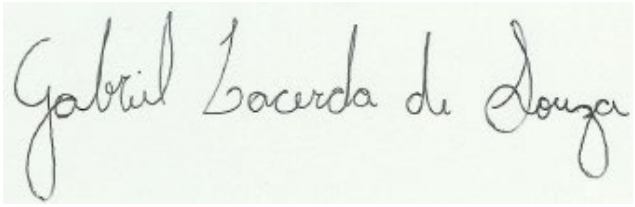
Doutora em História /UFPR

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIENCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

DECLARAÇÃO DE COMPROMISSO ÉTICO

Responsabilizo-me pela redação deste Trabalho de Conclusão de Curso, atestando que todos os trechos que tenham sido transcritos de outros documentos (publicados ou não) e que não sejam de minha autoria estão citados entre aspas e está identificada a fonte e a página de que foram extraídos (se transcritos literalmente), ou somente indicadas fonte e página (se apenas utilizada a ideia do autor citado). Declaro, outrossim, ter conhecimento de que posso ser responsabilizado(a) legalmente caso infrinja tais disposições.

Ponta Grossa, 05 de dezembro de 2023.



Assinatura do(a) Acadêmico(a)

RA: 20010389

Dedico este trabalho a todos aqueles esquisitos assim como eu, apaixonados pela História, pelo Cinema e pela Cultura Pop.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar, o que acredito que não seja um exagero, ao *Studio Ghibli* em si, pois sem a produção de Hayao Miyazaki e de Isao Takahata possibilitada por este meio, eu não teria meu trabalho de conclusão de curso, então acho justo abrir esses agradecimentos por aí.

Em seguida agradeço à minha família, por mais clichê que possa ser, mas especialmente à minha mãe, Jozelia Carla Lacerda; meus avós maternos, Helena e João; aos meus tios Josmar e José; ao meu padrasto, que é mais que um pai, Luiz. Pois foi através do intermédio de todos esses que hoje estou aqui escrevendo esses agradecimentos, foi por me criarem como indivíduo, por me apoiarem e mesmo brigando me entenderem e motivarem a seguir a vida que estou trilhando desde que me encontrei no curso de História.

Agradeço à minha linda, engraçada e estimada namorada Bruna, que mesmo tendo entrado no capítulo mais recente da minha história, se tornou uma personagem essencial na minha narrativa, a qual não consigo me ver sem, me apoiando, me entendendo e me aturando, além de sempre me motivando e fazendo sorrir. Inclusive fez parte dos finalmentes do desenvolvimento de minhas análises fílmicas ao assistir as obras pela primeira vez, enquanto eu revia e em alguns momentos estragava a experiência dela para anotar coisas pra lidar no trabalho hausha me desculpa e obrigado, te amo.

Também agradeço a todos os amigos verdadeiros que fiz ao longo desta jornada, não citarei nomes aqui para não gerar briga se deixar alguém de fora, mas sei que saberão. Se você está lendo isso é possivelmente uma dessas pessoas, que eu sei que posso contar e carregar no peito pro resto da vida, alguns que mesmo saindo do meu cotidiano, foram e ainda são tão importantes para mim e que querendo ou não me motivaram e influenciaram em diversos momentos para chegar até aqui, motivos de tantas risadas nos momentos em que o mundo estava desabando e peças essenciais em conversas dos temas mais idiotas até os mais reflexivos possíveis.

Inicio os agradecimentos acadêmicos à professora Camila Jansen, que definitivamente marcou minha vida e trajetória com a disciplina de História e Cidade, me fazendo ver o mundo com outros olhos e a valorizar a minha forma pessoal de olhar para o meu entorno. Foi por culpa dessa professora que eu fecho minha

graduação com este tema de pesquisa, pois foi em um trabalho seu que eu descobri que minhas paixões pessoais também poderiam ser meus objetos de estudo dentro da História em diversos âmbitos, acho que agradecê-la é até pouco.

E também agradeço muito àquela que foi não só minha professora de História no Ensino Médio, mas também alguém que me ouviu e ajudou a decidir que caminho trilhar em um momento no qual eu estava tão perdido e não tinha mais com quem conversar sobre isso. A responsável por me esclarecer dúvidas, motivar e incentivar a escolher a História como meu caminho. Muito obrigado professora Grazy! Se hoje estou à beira da minha formatura como um professor de História em breve, foi muito por conta das suas aulas e seu modo de ser em sala de aula que me motivaram. Almejo ser um dia uma pessoa e profissional assim como você, que extrapola o papel de apenas lecionar, realmente impacta e faz a diferença na vida dos alunos.

Agradeço também à minha tão querida chefe, independente dela falar que não é chefe, Luciana Cristina, a responsável pelo Centro de Documentação e Pesquisa em História (C. D. P. H.) que tem sido meu lar dentro da UEPG por mais de um ano como estagiário, de longe uma das melhores experiências que levarei do curso para a vida. Agradeço-a, pois, se não fosse por sua colaboração e compreensão eu nem teria conseguido fazer essa pesquisa, foi graças a sua humanidade que consegui esse feito. Sem contar as incontáveis tardes conversando enquanto trabalhamos, as fofocas sussurradas dentro do C.D.P.H., as risadas genuínas dadas na copa durante nossos cafezinhos, isso tudo me deu forças pra continuar dia após dia.

Por fim, mas absolutamente não menos importante por isso, diria que o agradecimento que se coloca como uma cereja no bolo, agradeço ao meu inestimável professor e, com muito orgulho posso chamar, orientador, professor e doutor Erivan Cassiano Karvat. O homem mais elegante que já pisou na Central de Salas, também um dos mais queridos e gentis. Este homem é definitivamente a causa de eu estar prestes a me formar, ele é a razão de eu ter essa pesquisa tão bem estruturada, foi o professor Erivan que me aceitou quando o busquei com a ideia de realizar uma iniciação científica sobre um tema que tanto amava e tinha vislumbrado a possibilidade de trabalhar com ele academicamente, graças a professora Camila. Mas acima de tudo, foi ele quem não me deixou largar esse sonho quando eu já não tinha mais forças ou esperanças para seguir com a IC, no

dia em que entrei na sua sala tão triste por ir conversar explicando que na situação infelizmente não conseguiria finalizar a pesquisa. Erivan foi muito além do que a sua função de professor e orientador exigia, ele me aconselhou e me fez criar novas esperanças que poderia finalizar a pesquisa em tempo e entregar a IC, saí daquela sala tão empolgado e feliz que nem parecia que tinha ido lá para largar a IC. Foi por conta dessa atitude que eu consegui ter um gás para finalizar o trabalho e entregar minha IC, que mesmo tão simples já foi capaz de me dar tantas oportunidades academicamente. Além de ter sido aquele que me acolheu quando fui novamente busca-lo para seguir como meu orientador no TCC, aquele que eu já conjecturava para esse papel desde que tive as aulas no meu primeiro ano de curso. Após todas as nossas reuniões repletas de dúvidas de minha parte, de referências trocadas entre nós dois e diversos bate papos sobre tantos assuntos culturais, sei que não poderia ter escolhido um orientador melhor. Professor Erivan, você foi muito além do que eu poderia pedir como professor e orientador em minha trajetória até então, você foi acima de tudo uma pessoa amável e gentil, capaz de entender o próximo, neste caso teu orientando às vezes tão perdido. E essa característica humana e pessoal da tua personalidade, a compreensão e a gentileza, isso eu tenho certeza que são coisas que valem mais do que qualquer titulação e foram pra mim aquilo que fez a maior diferença para seguir até aqui e ter em você uma figura a quem se espelhar tanto academicamente quanto humanamente. Minhas palavras podem soar pouco, mas são as mais verdadeiras que eu poderia expressar tanta estima, muito obrigado professor Erivan!

A Beleza da Casa é imensurável;
sua Bondade, infinita.
(Susanna Clarke - Piranesi)

RESUMO

Busca-se analisar o discurso antiguerra e pacifista presente em obras selecionadas da carreira dos diretores Hayao Miyazaki e Isao Takahata, no *Studio Ghibli*. Para isso é feito uso da História das Sensibilidades, buscando compreender e demonstrar como suas vivências pessoais, seus sentimentos e emoções, influenciaram suas carreiras e sua arte. Levando em consideração que ambos cresceram no Japão durante e após a guerra se almeja demonstrar como esse fato moldou suas identidades e produções artísticas ao longo da vida. Em um primeiro momento do trabalho se discutirá sobre as particularidades do tema, do cinema japonês e das narrativas sobre a Segunda Guerra que o envolvem, buscando se fazer um paralelo com relação ao uso do cinema durante o conflito e nas décadas seguintes ao seu fim, além da área historiográfica no qual essa pesquisa se insere, a História das Sensibilidades, também se apresentará conceitos de autores que serão usados como referência durante as análises. Em um segundo momento se analisará as obras, buscando uma metodologia que consiste em apresentar uma sinopse e breve noção do enredo, seguido de exemplificações de cenas e/ou diálogos em que transpareçam as intenções discursivas dos diretores e possibilitem tal leitura proposta no trabalho. Isso será feito com dois filmes de animação: *Nausicaä do Vale do Vento* (1984), de Hayao Miyazaki, e *Túmulo dos Vagalumes* (1988), de Isao Takahata. Também se almeja, através da comparação entre as obras dos dois diretores, exemplificar e demonstrar a presença do discurso antiguerra e pacifista em formas distintas e particulares de cada um dos dois artistas dentro do *Studio Ghibli*.

Palavras-chave: Studio Ghibli; antiguerra; sensibilidades; animações; Hayao Miyazaki e Isao Takahata.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Comparação do poster japonês de *Túmulo dos Vagalumes* (1988) superexposto....26
Figura 2 – Últimos minutos de vida de Seita numa estação de trem....27
Figura 3 – Seita e Setsuko vendo que Kobe foi destruída com o bombardeio....29
Figura 4 – Japonês saúda o imperador do Japão em meio às chamas do bombardeio 30
Figura 5 – Mãe de Seita e Setsuko com o corpo todo queimado após o bombardeio 32
Figura 6 – Cenas de Setsuko enterrando os vagalumes intercaladas com cenas de sua mãe morta 33
Figura 7 – Cena final do filme com Seita olhando diretamente para o espectador ...35
Figura 8 – Poster japonês de *Nausicaä do Vale do Vento* (1984)....41
Figura 9 – Créditos iniciais do filme mostrando cenas da sociedade que viveu há mil anos 42
Figura 10 – Cena inicial mostrando como eram os *Guerreiros Gigantes*....42
Figura 11 – Cena que apresenta o cenário tóxico para humanos chamado *Mar Podre* 43
Figura 12 – Primeira aparição de um Ohmu na trama 45
Figura 13 – Nausicaä tranquiliza Teto....46
Figura 14 – Apresentação do Vale do Vento....47
Figura 15 – Sequência onde Nausicaä resolve o conflito através do pacifismo....48
Figura 16 – Momento em que Nausicaä se choca com sua única reação violenta e tem medo do ódio....50
Figura 17 – Diferentes ambientações que aparecem ao longo da narrativa 51
Figura 18 – Pejite destruída após um confronto de humanos e insetos....52
Figura 19 – Sequência de cenas finais do filme no clímax da narrativa....53

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO **11**
1.1 ***A visão possibilitada pela História das Sensibilidades*** **12**
1.2 ***Cinema japonês como ferramenta de propaganda*** **15**
1.3 ***A imaginação social presente no contexto japonês*** **18**
2 CINEMA JAPONÊS, EXPERIÊNCIA HISTÓRICA E SENSIBILIDADES **21**
2.1 ***Túmulo dos Vagalumes (1988): a efemeridade da vida em tempos de guerra*** **25**
2.2 ***Nausicaä do Vale do Vento (1984): pacifismo e ambientalismo caminhando juntos*** .. **39**
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS **56**
REFERÊNCIAS **58**

1 INTRODUÇÃO

Inicialmente, antes de adentrar a análise de discurso proposta no trabalho, creio ser de vital importância destacar o fato de que não se ignoram aqui os crimes de guerra cometidos pelo Império Japonês, tanto antes – quanto ao longo - da Segunda Guerra Mundial, nem se defende o Japão como uma vítima do conflito. Como caráter fundamental de um historiador, não se pretende fazer juízo de valor algum sobre este cenário. Assim como também não há pretensão em se omitir fatos históricos que envolvem tal tema tão delicado, produto da guerra e da violência que causou milhões de mortes, principalmente de pessoas inocentes e civis. Acredito que isso fica muito bem sintetizado na seguinte fala de Douglas Pastrello:

> Compreender a história da Segunda Guerra Mundial vai muito além de compreender as batalhas, os grandes fronts da guerra ou até mesmo as grandes operações, é preciso compreender também as sociedades envolvidas no conflito, indo para além do militar, se torna necessária uma perspectiva mais humana e menos maniqueísta que visa compreender o homem comum frente todo o discurso de guerra. Não se trata de justificar e sim compreender, os impactos de um evento deste porte vão para aquém dos soldados ou os fronts de batalha, torna-se assim denotar o papel que o civil compreender no meio do conflito também é relevante e que diferente do que o discurso vitorioso traça: o lado vencido também tem uma história. (2019, p. 220-221)

Tendo isso posto, outro fator de extrema relevância para entender tal debate é a divisão existente na sociedade japonesa, desde o imediato pós-guerra até o presente, entre pacifistas e nacionalistas e não só no âmbito comum da sociedade nipônica, mas também na historiografia japonesa sobre o tema, como afirma Marina Magalhães Barreto Leite da Silva em seu trabalho *Kioku: as representações de memórias japonesas no tempo presente*.

> A relação atual do Japão com as memórias de conflito geradas interna e externamente é caracterizada por dois pontos: as diferenças entre as apropriações dos fatos e a ligação entre passado e presente. Atualmente, é possível observar tais apropriações em diversos aspectos. A política, o cinema e as animações têm sido os principais meios de expressão deste conflito de memória em relação à guerra. (SILVA, 2011, p. 7)

Também se afirma essa dicotomia ~~na~~ sociedade japonesa do presente, com disputas de narrativas sobre as memórias de guerra, segundo Janaina de Paula do Espírito Santo:

> Hoje, essas memórias se dividem - e as vezes recorrem a uma ou a outra de maneira amálgama - em dois aspectos elementares que caracterizam duas poderosas e também distintas particularidades do país. O Pacifismo e o Nacionalismo, que está presente tanto no ensino escolar quanto nas informações que o estudante acessa fora da escola. Igarashi fala da importância do equilíbrio entre esses discursos e especialmente o papel que a narrativa em torno da paz representou nos anos posteriores à guerra no Japão. (ESPÍRITO SANTO, 2023, p. 62)

Parcela da sociedade pacifista critica e se coloca contra essa violência e às atitudes japonesas durante a guerra e mesmo atualmente quando ocorrem retomadas conservadoras e com intuito belicista por parte do Estado. Esse grupo faz o esforço em seguir relembrando os fatos que tomaram lugar no período de guerra e perpetuando essa memória das vítimas de todos os lados, enquanto outra parcela da sociedade japonesa, que se posiciona como nacionalista, se esforça para perpetuar um apagamento sobre os crimes de guerra cometidos pelo Japão, pintando o país como uma vítima dos ataques nucleares e forçosamente deixando de fora os crimes cometidos pela nação anteriormente, utilizando-se das bombas atômicas como um bode expiatório para justificar atitudes nacionalistas nos dias atuais[1].

Tendo isso posto, o foco deste trabalho, a partir de uma perspectiva das sensibilidades, se volta para os sentimentos e emoções de indivíduos civis que vivenciaram esse contexto histórico e político da guerra em suas vidas. Não se focam estratégias militares, figuras proeminentes durante o conflito, movimentos de ataque realizados pelo Império Japonês, outros membros do Eixo ou mesmo por parte dos Aliados. Tudo isso invariavelmente faz parte do contexto e é um plano de fundo para a discussão a qual se pretende aprofundar ao longo dessa pesquisa, porém não são o foco principal. Por isso aqui não se toma um lado ou outro do conflito, defendendo uma nação como vilã e outra como vítima. A Segunda Guerra Mundial foi um conflito entre Estados-nações em escala global, tendo como interesse inumeráveis razões, portanto não se pode encarar esse momento histórico como algo raso ou banal a ponto de classificar as coisas em uma simples dicotomia “preto no branco”, é um debate que se faz presente nas escalas dos “cinzas”.

1.1 *A visão possibilitada pela História das Sensibilidades*

Como apontado anteriormente, o foco proposto é o de se explorar a visão de indivíduos que vivenciaram o período da Segunda Guerra Mundial no Japão, Hayao Miyazaki (1941) e Isao Takahata (1935), ambos diretores do *Studio Ghibli*, que nasceram e cresceram nesse país durante e imediatamente à guerra. Tal análise se

[1] Se ignora, por exemplo, o Massacre de Nanquim, com soldados imperiais japoneses invadindo Nanquim em 1937 e matando e mutilando mais de 300 mil chineses, inclusive crianças, idosos e mulheres, até mesmo estupradas. Ou ainda a escravidão sexual forçada de mulheres, referenciada pelo nome de “mulheres de conforto”. Crime este que mesmo hoje ainda nunca houve um pedido de desculpas ou declaração formal por parte do Estado Japonês para com as vítimas ainda vivas e suas famílias (MARCELO NETO, 2021).

faz possível através da lente que a História das Sensibilidades oferece, visando investigar a perspectiva desses seres humanos dotados de sentimentos, emoções e sensibilidades e como as suas produções culturais marcam a história.

Aliado ao que afirma Raniery Bezerra da Silva (2012, p. 6), em seu texto *O tema das sensibilidades na produção historiográfica contemporânea*, “possivelmente não há história sem sensibilidade”. Silva fala isso mais precisamente sobre o próprio historiador, que sempre intrinsicamente haverá de estar cercado por uma multiplicidade de afetos humanos e sociais, fazendo-o, perceber e entender o mundo no qual se insere. Além desse aspecto direto sobre o historiador do qual Silva fala, tal afirmativa se estende, também, para o objeto de pesquisa deste trabalho, pois não haveria a produção artística nem de Miyazaki, tampouco de Takahata, sem suas sensibilidades, sem sua visão de mundo, sem o contexto no qual estiveram inseridos. Ainda como aponta Sandra Pesavento, “as sensibilidades são uma forma do ser no mundo e de estar no mundo, indo da percepção individual à sensibilidade partilhada. [...] Os homens aprendem a sentir e a pensar, ou seja, a traduzir o mundo em razões e sentimentos.” (PESAVENTO, 2003 apud SILVA, 2012, p. 8).

> Em termos gerais, pode-se dizer que a proposta da H.C. seria, pois, decifrar a realidade do passado por meio de suas representações, tentando chegar àquelas formas, discursivas e imagéticas, pelas quais os homens expressam a si próprios e ao mundo. (PESAVENTO, 2003 apud SANTOS, 2009, p. 10)

Nádia Maria Weber Santos, seguindo Pesavento, aponta que essa preocupação da História Cultural com as sensibilidades trouxe a emergência da subjetividade nas reflexões durante a produção historiográfica (2009, p. 7), salientando para o fato da importância em se atentar para essa subjetividade inerente à produção cultural. Assim, no caso desta pesquisa, é buscada em seus próprios filmes, através da experiência histórica pessoal expressada nas emoções e sentimentos dos diretores do *Studio Ghibli*.

Enfim, como defende Marcia Lupion, é muito atípico essa busca em interpretar e analisar essas emoções dos indivíduos, ou mais excepcional ainda, de uma coletividade, mas justamente aí reside a atuação da História Cultural, da História das Sensibilidades: “abordar os temas e objetos que em princípio não parecem ser da ordem dos historiadores e sim de terapeutas e psicólogos, mas, que após pesquisados, mostram-se plenamente capazes de explicar determinados aspectos da sociedade.” (LUPION, 2017, p. 2536). É o que se busca e objetiva na análise aqui proposta.

Sobre outro aspecto referente ao uso da História Cultural, Sandra Pesavento afirma que tal qual um crítico de arte, assim também o historiador não se atém apenas ao primeiro plano ou somente às aparências de uma primeira e breve impressão, mas sim busca o segundo plano procurando os detalhes que cercam e rondam essa cena principal em foco, analisando cada um dos elementos em relação ao conjunto como um todo. (2003, p. 64). Pesavento faz uso de Walter Benjamin para outra comparação, que inclusive tem muito a ver com o presente trabalho, aproximando o caminho do historiador como algo semelhante a montagem cinematográfica que partindo de fotografias combinadas produzem o movimento e o sentido.

> É preciso recolher os traços e registros do passado, mas realizar com eles um trabalho de construção, verdadeiro quebra-cabeças ou puzzle de peças, capazes de produzir sentido. Assim, as peças se articulam em composição ou justaposição, cruzando-se em todas as combinações possíveis, de modo a revelar analogias e relações de significado, ou então se combinam por contraste, a expor oposições ou discrepâncias. Nas múltiplas combinações que se estabelecem, argumenta Benjamin, algo será revelado, conexões serão desnudadas, explicações se oferecem para a leitura do passado. (PESAVENTO 2003, p. 64)

Seguindo essa citação de Pesavento, é como se as sensibilidades, os aspectos cinematográficos e os fatos históricos fossem peças de quebra-cabeças a serem encaixados ao longo da análise que se propõe aqui. “Tudo a ser submetido ao olhar detetivesco do historiador”, como afirma a autora (2003, p. 64-65). Segue-se nesse sentido outra argumentação de Pesavento que soma, em muito, à proposta levantada da análise fílmica do discurso antiguerra presente nos filmes juntamente com as sensibilidades e emoções exprimidas pelos autores em suas obras:

> Não se trata apenas, como o nome pode sugerir, de descrever o objeto minuciosamente, mas sim de aprofundar a análise do mesmo, explorando todas as possibilidades interpretativas que ele oferece, o que só poderá ser dado por meio de um intenso cruzamento com outros elementos, observáveis no contexto ou mesmo fora dele. (PESAVENTO, 2003, p. 66)

Em outra obra, Pesavento aborda algo que se relaciona à intenção levantada daquilo que vai se desenvolver posteriormente nesse trabalho, a forma de como as sensibilidades se traduzem em emoções relacionadas aos sentidos que são afetados por fenômenos físicos ou psíquicos, uma vez em contato com a realidade (2007, p. 10). No exemplo a ser tratado de forma aprofundada à frente no desenvolvimento desta pesquisa, isso se percebe em relação às experiências de Hayao Miyazaki e Isao Takahata, resultantes, tanto física quanto psicologicamente, da guerra e da ocupação estadunidense e como afetaram, portanto, suas

sensibilidades e emoções. Experiências que se manifestam ou são compartilhadas em suas narrativas fílmicas.

> A sensibilidade revela a presença do eu como agente e matriz das sensações e sentimentos. Ela começa no indivíduo que, pela reação do sentir, expõe o seu íntimo. Nesta medida, a leitura das sensibilidades é uma espécie de leitura da alma. Mas, mesmo sendo um processo individual, brotado como uma experiência única, a sensibilidade não é, a rigor, intransferível. Ela pode ser também compartilhada, uma vez que é, sempre, social e histórica. (PESAVENTO, 2007, p. 13-14)

Em justificativa à prática da História Cultural, Pesavento afirmava como ela vinha se empenhado em resgatar as tais sensibilidades do passado, práticas culturais do sensível por meio das marcas que foram deixadas em arquivos, nas artes, na literatura e através dos quais seria "possível encontrar registros da alma, trações do mundo sensível de uma outra época." (2007, p. 15):

> Toda a experiência sensível do mundo, partilhada ou não, que exprima uma subjetividade ou uma sensibilidade coletiva, deve se oferecer à leitura enquanto fonte, precisando ser objetivada em um registro que permita a apreensão dos seus significados. O historiador precisa, pois, encontrar a tradução das subjetividades e dos sentimentos em materialidades, objetividades palpáveis, que operem como a manifestação exterior de uma experiência íntima, individual ou coletiva. Mais do que os fatos em si, este historiador da cultura vai tentar ler nas fontes as motivações, sentimentos, emoções e lógicas de agir e pensar de uma época, pois suas perguntas e questões são outras. (PESAVENTO, 2007, p. 19)

1.2 *Cinema japonês como ferramenta de propaganda*

É importante salientar o fato de que o uso do cinema como um meio capaz de transmitir uma mensagem relacionada à guerra, seja ela positiva ou negativa, não é uma exclusividade da cinematografia do *Studio Ghibli*. Vale relembrar que o Japão não foi o único país a fazer uso do cinema como uma ferramenta de propaganda militar, como bem apontam Graziele Oliveira e Fábio Silva:

> Em termos ideológicos, convém ressaltar que o ideal de supremacia racial, tão arraigado na Alemanha e na Itália, também se fez presente de forma equivalente na sociedade japonesa. Para Hobsbawm, "Os japoneses não perdiam para ninguém em sua convicção de superioridade racial e da necessidade de pureza racial, em sua crença nas virtudes militares de auto-sacrifício, obediência absoluta a ordens, abnegação e estoicismo" [...]. (HOBSBAWM, 1995 apud OLIVEIRA; SILVA, 2019, p. 252)

Nem mesmo a especificidade de se criticar essa violência causada pelos conflitos é uma exclusividade do Studio Ghibli, visto que isso já foi produzido no cinema japonês ainda na década de 1950, após o fim da ocupação estadunidense, com o filme *Godzilla* (1954). Porém é possível afirmar que a crítica à violência e à guerra, devido suas consequências para a população civil, seja sim uma

exclusividade inaugurada pelo *Studio Ghibli* a partir da década de 1980, nas animações japonesas.

> Em 1954, despertado do seu sono eterno por testes nucleares americanos no Atol de Biquíni, Godzilla ataca Tóquio. Na vida real, tais testes nucleares e o incidente Lucky Dragon serviram de inspiração para o roteiro do filme. Em março de 1954, um navio pesqueiro de atum, o Daigo Fukuryumaru (Lucky Dragon V), foi apanhado pela chuva de partículas radioativas de um dos testes, e todos os 23 tripulantes foram expostos à radiação. Notícias sobre o Lucky Dragon romperam o longo silêncio sobre o estado de guerra nuclear no Japão, um silêncio que foi imposto ao Japão ocupado pelas restrições da censura americana. Godzilla alude, veladamente, ao envolvimento dos EUA fazendo menções sobre o Lucky Dragon em sua sequência de abertura. (IGARASHI, 2011, p. 278)

Como apontado, o uso do cinema como ferramenta pró-guerra no Japão antecede mesmo a Segunda Guerra Mundial, inclusive sendo utilizado no cinema de animações japonesas, como afirma Mônica Lima de Faria em seu texto *História e Narrativa das animações nipônicas: Algumas características dos animês*. No contexto japonês da Segunda Guerra Sino-Japonesa (1937-1945), com as tropas imperiais do Japão invadindo o território chinês e cometendo inúmeros crimes de guerra ofuscados até hoje, a produção cinematográfica possuía um caráter propagandista militar, característica essa que tendeu a crescer a partir do momento que o Japão, como parte do Eixo, entrou na Segunda Guerra Mundial. Para Faria, esse foi o momento no qual a animação japonesa mais evoluiu, considerando o incentivo governamental para a produção dos materiais de propaganda veiculados no cinema contra as nações inimigas no conflito mundial.

> Na década de 30 o Japão entra em guerra contra a China, e nessa época toda a produção cinematográfica é voltada à exibição de filmes e animações de propaganda militar. A influência militarista estendeu-se até a Segunda Guerra, fincando os meios de comunicação, inclusive estúdios de cinema e animação, sob controle dos militares. Porém, apesar da censura e falta de liberdade de expressão, foi no período militar que a animação japonesa mais evoluiu tecnicamente, graças ao incentivo financeiro do governo para a produção de seu material (SATO, 2005 apud FARIA, 2008, p. 151)

Ainda acerca desse aspecto propagandista do cinema nipônico, é possível constatar que o Japão usou a mesma estratégia em dois momentos do cinema de animação como uma ferramenta popular de cunho militarista e propagandista. Em um primeiro momento, antes da entrada na Segunda Guerra Mundial, esses filmes faziam uso de personagens folclóricos e de conhecimento popular japoneses em narrativas que tinham por intenção mostrar como a nação japonesa era melhor do que outras nações asiáticas, acima de tudo a nação chinesa. Mais tarde isso passou a ser utilizado com relação às nações ocidentais, nesse caso com o Japão já participando da Segunda Guerra Mundial de fato, para se representar como um povo

e uma nação superior aos referenciais culturais estadunidenses (NOVAES, 2021). Algo semelhante feito por “União Soviética, Estados Unidos e Alemanha, [pois] todos fizeram uso do cinema como propaganda ideológica e/ou de guerra como viés pedagógico”, como afirma Francisco Carlos Teixeira da Silva (2004, p. 5-6).

> Assim, a guerra frequentou o cinema intensamente, desde suas origens, ora sob a forma de cinejornal – poucas vezes diferenciado da propaganda política de cunho nacionalista – ora como ficção, celebrando o heroísmo nacional e a tragédia grandiosa da guerra. Algumas vezes, o cinema assumiu, de modo claro, um papel fortemente pacifista, de combate e denúncia contra a guerra, pensada enquanto irrazão. (SILVA, 2004, p. 3)

Porém, esse uso das animações como um meio de propagar ideais militares no Japão foi censurado depois da ocupação estadunidense, que se deu no território nipônico após a rendição incondicional do Japão, marcando o fim da Segunda Guerra Mundial. Deve-se ter em vista que tal ocupação, comandada pelo general Douglas MacArthur, proibia toda e qualquer crítica à sua vigência, que se deu imediatamente após a rendição japonesa entre 1945 e 1952.

> Com o fim da Segunda Guerra, o Japão sofreu imediatamente um processo de desmilitarização, entre suas consequências está a censura em relação ao material nacionalista ou de propaganda bélica, exatamente o contrário da realidade anterior. (LUYTEN, 2005 apud FARIA, 2008, p. 151)

Também, segundo Novaes (2021), esses usos cinematográficos japoneses somados com a censura estadunidense, acabaram por influenciar o modo de se fazer animação no Japão como um todo. Algo que acarreta diretamente na carreira de Hayao Miyazaki e Isao Takahata, por exemplo, quando começaram a atuar na área do cinema de animação e, que acabou impactando também as produções futuras no *Studio Ghibli*. Com a censura estadunidense, restava aos japoneses fazerem adaptações de livros e histórias de origem estrangeiras em suas animações, fossem elas europeias, chinesas ou mesmo norte-americanas, não mais fazendo uso de seus personagens folclóricos como antes utilizados para expor ideias de superioridade cultural. O novo cenário das animações japonesas acabaria por refletir em toda a atuação dos diretores produzindo e dirigindo filmes muitas vezes adaptados de obras literárias, ou no caso de Miyazaki, de sua própria autoria por vezes. Sobre este diretor, especialmente, vale apontar suas influências e referências internacionais que acabaram impactando em suas produções de no *Studio Ghibli:*

> Phillipa Pearce, Rosemary Sutcliffe, Eleanor Farjeon e Arthur Ransome. [...] O diretor descreveu esses autores como algumas das fontes de inspiração mais influentes por trás dos seus filmes, citando a Grã-Bretanha, especificamente, como "um tesouro dos autores infantis". Subsequentemente, Miyazaki consumiu avidamente a obra de muitos

> autores europeus e americanos - notadamente, Jonathan Swift, Júlio Verne, J.R.R. Tolkien, Maurice Leblanc, Antoine de Saint-Exupéry, Isaac Asimov, Brian Aldiss, Ursula K. Le Guin. Diana Wynne Jones e Frank Herbert. Seu trabalho, mais do que isso, evidencia uma competência mais do que meramente superficial em lidar com elementos derivados das mitologias gregas e nórdicas, contos folclóricos e contos-de-fadas ocidentais, e da Bíblia. Ao mesmo tempo, Miyazaki foi profundamente influenciado por cartunistas e animadores estrangeiros, incluindo Winsor McCay, Max Fleischer, Paul Grimault, Lev Atamanov, Fréderic Back e Yuri Norstein (CAVALLARO, 2006 apud BATISTA NETO, 2020, p. 64)

1.3 *A imaginação social presente no contexto japonês*

Vale evidenciar o fato de que a Segunda Guerra Mundial marca a memória do povo japonês de uma forma que mesmo hoje, no século XXI, mais de sete décadas depois, ainda é muito perceptível. E isso é algo que se torna fixo no imaginário de sua população, visível através das mais diferentes formas de representação cultural, elemento este que é diretamente relacionável com o que o historiador e filósofo polonês Bronislaw Baczko afirma sobre a imaginação social. Ao mesmo tempo em que esse imaginário foi marcado ao longo de décadas persistindo até hoje com as memórias da guerra, durante o conflito essa área do imaginário social foi utilizada em conjunto com as ferramentas de disseminação ideológica das nações participantes do conflito, na utilização do cinema como palco do discurso pró-guerra. Conforme observa Baczko:

> Só com a instalação do poder estatal, nomeadamente o poder centralizado, e com a relativa autonomia a que acede o domínio político, é que as técnicas de manejo dos imaginários sociais se desritualizam, ganhando em autonomia e diferenciação. No decurso do longo caminho histórico que conduz dos mitos com implicações ideológicas as ideologias que escondiam uma parte dos mitos seculares, formou-se progressivamente uma atitude instrumental e utilitária perante os imaginários sociais. As situações conflituais entre poderes concorrentes estimulavam a invenção de novas técnicas de combate no domínio do imaginário. Por um lado, estas visavam a constituição de uma imagem desvalorizada do adversário, procurando em especial invalidar a sua legitimidade; por outro lado, exaltavam através de representações engrandecedoras o poder cuja causa defendiam e para o qual pretendiam obter o maior número de adesões. (1985, p. 300)

Isso é algo relacionável ao uso do imaginário social japonês ligado a figura mítica do imperador, aspecto que segundo Marina Silva (2011), o governo estadunidense tinha plena noção e, portanto, trabalhou essa característica do imaginário social mítico de forma estratégica durante a ocupação em solo nipônico.

> O maior desafio para as forças norte-americanas que ocuparam o Japão após o término da Segunda Guerra Mundial foi a mudança de mentalidades. No curto período de ocupação, a missão de mudar o que havia sido construído lentamente ao longo de um extenso período de tempo era praticamente impossível. O que levou, por exemplo, à pressão política interna em relação à manutenção da imagem do imperador como símbolo japonês por parte do Supremo Comando das Forças Aliadas instalado no país – sob comando do General Douglas MacArthur –, no sentido de manter

> ao menos alguns aspectos de identidade nacional e evitar maiores revoltas em relação à presença norte-americana no território. (SILVA, 2011, p. 25)

Algo que se relaciona com essa estratégia adotada por parte do governo estadunidense pode ser percebido a partir da reflexão de Baczko: “pensa-se então em fabricar um contra-imaginário, arma de combate, mas também instrumento de educação destinado a inculcar no espírito do povo novos valores e novos modelos formadores.” (1985, p. 301). Isso foi basicamente o que se fez com a figura do imperador Hirohito após a rendição incondicional japonesa e a construção da nova constituição, preservando-se a figura mitológica no imaginário social japonês, porém tornando-o, de certa forma, uma espécie de fantoche dos interesses estadunidenses com novos valores e práticas políticas que marcariam a ocupação entre 1945 e 1952, assim como essa fase de colaboração forçada entre Japão e Estados Unidos como aliados durante a reestruturação econômica e social do Japão após a derrota.

> Por insistência política e por medo de uma revolta por parte da população que ainda adorava o imperador, o general mudou de ideia e assumiu três pontos principais para a elaboração da constituição: em primeiro lugar, a permanência do imperador como “cabeça” do Estado, mas apenas simbolicamente; em segundo, a proibição do direito à guerra; e, por fim, a demolição do sistema, considerado por ele, feudal. A constituição, considerada, por parâmetros legais, apenas uma revisão da constituição Meiji, nunca foi revisada novamente desde sua promulgação, no dia 3 de maio de 1947. (SILVA, 2011, p. 46)

Há ainda na produção de Baczko algo que se relaciona entre a existência do imaginário social que se expressa nas produções culturais e a abordagem da História das Sensibilidades aqui proposta, pois no imaginário social se fazem presentes as aspirações, expectativas, lutas e conflitos de um povo apresentando-se repleto de sentimentos, emoções e sensibilidades de indivíduos. Elementos de extrema correlação com a proposta vigente de trabalho que aqui se coloca, em analisar os discursos presentes em meio à produção cinematográfica de indivíduos que a fazem a partir de suas sensibilidades enquanto contrários e opostos à guerra. Em consonância com essa concepção de imaginário social apresentada por Baczko, podemos aproximar Sandra Pesavento quanto está fala sobre o imaginário ligado diretamente à área das sensibilidades.

> Tal virada da história, acreditámos, se deve às novas indagações da História Cultural, manifestas em estudar as representações que se constroem sobre o mundo, em todas as décadas; em entender o imaginário como um sistema de idéias e imagens de representação coletiva que atribuem significado às coisas; em discutir o caráter da escrita da História, introduzindo a ficção e a verossimilhança frente às reivindicações de veracidade da disciplina; em trabalhar com a fabricação da memória e do esquecimento, como formas de presentificar ausências; em estudar não só a produção e a escrita como a leitura e a recepção dos textos, passando também a analisar a fabricação, os significados e o consumo das imagens

> através da história; em resgatar no tempo as sensibilidades, as razões e as sociabilidades que pautaram a conduta e a percepção dos homens do passado; em entender como são produzidas estas comunidades imaginárias de sentido que constroem pertencimentos, delimitando o in e o out, a identidade e a alteridade, a inclusão e a exclusão; [...] E, sobretudo, entender que a metáfora, a retórica e a poesia não são propriedades do mundo das artes e que os homens estão sempre dispostos a inventar e requalificar o passado, assim como em sonhar e imaginar o futuro, para melhor explicar e agir no presente. (PESAVENTO, 2003, p. 7-8)

Segundo Baczko, o imaginário social trata de um aspecto da vida social que se manifesta na diversidade de produtos referentes às atividades dos agentes sociais, que por sua vez designa a identidade de uma certa coletividade (1985, p. 14). Isso se evidencia quando focamos, por exemplo, o objeto a ser aqui analisado, os filmes do *Studio Ghibli* dirigidos por Hayao Miyazaki e Isao Takahata, pertencentes a uma coletividade pacifista da comunidade japonesa e expressando tal imaginário social e visão de mundo, constitutivos de identidade em suas produções artísticas. A produção de ambos, como toda produção fílmica, se nutre da imaginação social e, de mesmo modo, a alimenta, pois "o imaginário social elaborado e consolidado por uma coletividade é uma das respostas que esta dá aos seus conflitos, divisões e violências reais ou potenciais." (BACZKO, 1985, p. 309). Um conceito semelhante e em concordância se faz presente na perspectiva da História Cultural, com o enfoque nas emoções quando a autora Barbara Rowenwein constata que "é possível utilizar algumas obras representativas de uma pessoa como evidência de uma comunidade emocional caso se tenha em mente que os escritos dele ou dela foram dirigidos a um público e, assim, implicam um grupo maior." (2011, p. 23).

Perante esse pertencimento identitário expresso nos produtos culturais de indivíduos, pode-se afirmar como as obras de Miyazaki e Takahata definem, de certa forma, um imaginário social referente aos sobreviventes de guerra que vivenciaram na pele as consequências do conflito e cresceram com esse cenário político e cultural. Imaginário social, ainda, que acaba por se estender até as gerações mais novas que não vivenciaram a guerra ou mesmo as suas consequências diretas durante a segunda metade do século XX, mas que somente tiveram contato com isso através das memórias e das sensibilidades presentes na confecção dos produtos culturais dos agentes sociais que viveram isso. Ainda, assim, indiretamente, passam a expressar o mesmo sentimento de pertencimento e identidade, congregando o mesmo imaginário social, contribuindo – no caso – para a formação e manutenção de uma postura pacifista através disto.

2 CINEMA JAPONÊS, EXPERIÊNCIA HISTÓRIA E SENSIBILIDADES

Antes de finalmente adentrar as análises dos filmes *Nausicaä do Vale do Vento*[2] (1984) e *Túmulo dos Vagalumes*[3] (1988), é de suma importância se ter noção de quem são os seus diretores – Hayao Miyazaki e Isao Takahata, respectivamente – e o contexto em que estavam inseridos.

Miyazaki nasceu em Tóquio no dia 5 de janeiro de 1941, em meio à Segunda Guerra Mundial – ainda que o Japão só fosse entrar oficialmente na guerra em 7 de dezembro daquele ano com o ataque a Pearl Harbor, o conflito em escala global já acontecia há dois anos e mesmo o Japão já agia militarmente na Ásia antes de fazer parte oficialmente da Segunda Guerra Mundial. O pai de Miyazaki era diretor na empresa familiar chamada de *Miyazaki Airplane*, que construía peças de aviões usados na guerra (CHAVES; TORRES, 2017). Por sinal peças que faziam parte do avião japonês modelo Mitsubishi A6M Zero, conhecido por ter sido o caça utilizado pelos pilotos kamikazes japoneses. Esse envolvimento familiar desde a infância com máquinas voadoras justifica em partes a paixão por aeromodelismo de Miyazaki, com abordagens sobre voar observáveis em toda sua filmografia.

> Notamos a importância da relação do diretor com a guerra, apesar de ter vivido muito pouco o conflito. O pai, Katsuji, era diretor de uma fábrica, cujo dono era tio de Miyazaki e que produzia componentes para os Zero – aviões usados na guerra pelo Japão. A relação da família com a fábrica, além de influenciar na temática da guerra, constantemente revisitada em sua obra, aparece também na paixão do cineasta pelo voo, tanto por aeronave, quanto por uma visão mágica do ato de voar, repetida em filmes como A Viagem de Chihiro e o Serviço de Entregas de Kiki (Majo no takkyuubin, 1989). (PESSEL, 2009, p. 25).

Isao Takahata nasceu em Ise no dia 29 de outubro de 1935, às vésperas da Segunda Guerra Sino-japonesa que se estenderia até o fim da Segunda Guerra Mundial. Algo que se destaca muito nesse quesito é a diferença de idade entre Takahata e Miyazaki, pois por mais que seja apenas de cerca de cinco anos de diferença, nessa fase da vida na infância é um mundo à parte de distância principalmente no que diz respeito à formação identitária. Característica que até mesmo Miyazaki compreende e comenta em entrevista registrada no documentário

---

[2] Sinopse que acompanha o encarte do blu-ray: Após os Sete Dias de Fogo, uma guerra que destruiu a civilização humana e a maior parte do ecossistema da Terra, surge uma floresta que exala gases venenosos. Apenas insetos e um ser conhecido como Ohmu vivem por lá. Nausicaä, filha do rei do Vale do Vento, tem o estranho poder de conseguir sentir o que a floresta sente e se vê obrigada a sair em uma jornada para tentar evitar outra guerra devastadora.

[3] Sinopse que acompanha o encarte do blu-ray: Os irmãos Setsuko e Seita vivem no Japão em meio a Segunda Guerra. Após a morte da mãe num bombardeio americano e a convocação do pai para a Guerra, eles vão morar com alguns parentes. Insatisfeitos, saem da cidade e acabam num abrigo isolado na floresta, onde lutam contra a fome e as doenças e se divertem com as luzes dos vagalumes.

Reino dos Sonhos e da Loucura (2013), sobre o fato de Takahata quando criança, após escapar de um bombardeio estadunidense, ainda ter caminhado por mais de quatro dias sem receber nenhuma ajuda das pessoas. Na concepção de Miyazaki isso é algo que teve um papel significativo na forma de Takahata ver o mundo. Algo que se pode conferir como possível ao ver a sua obra e sabendo como um evento traumático assim na infância tem a capacidade de impactar e moldar a formação de um indivíduo até o resto da vida, acarretando, como veremos, nas sensibilidades e emoções as quais ele expressa em sua obra.

Por mais que Isao Takahata e Hayao Miyazaki fossem amigos, colegas de profissão e ambos cofundadores e diretores no *Studio Ghibli*, isso não significa que seus filmes sejam parecidos, muito pelo contrário. A obra de Takahata possui uma grande carga dramática, com uma abordagem extremamente crua e realista das consequências que a violência da guerra tem na vida dos civis. Tendo em vista que Takahata já era mais velho quando presenciou a Segunda Guerra Mundial e as consequências dos ataques em território japonês, com cerca de 10 anos de idade; isso pode justificar a forma com a qual ele lida dessa forma com a adaptação da história muito mais calcada na vida como ela é, sem floreios, diferentemente de como são as escolhas de direção de Miyazaki, por exemplo.

Diante disso se comparamos a produção de Hayao Miyazaki com a de Isao Takahata, o primeiro parece ter uma assinatura muito mais otimista e fantástica em suas obras, como é possível se ver em *Nausicaä do Vale do Vento* (1984) na análise em frente ou mesmo outras obras como *Princesa Mononoke* (1997), O Castelo Animado (2004), *Vidas ao Vento* (2013); Takahata tem o que aparenta ser uma visão muito mais pesarosa e crua da vida real, como podemos ver em *Túmulo dos Vagalumes* (1988) também na análise em breve ou outros trabalhos como Memórias de Ontem (1991) e *O Conto da Princesa Kaguya* (2013), por exemplo.

Isso posto, ambos os diretores mais proeminentes e cofundadores do *Studio Ghibli* cresceram com o cenário presente da Segunda Guerra Mundial em suas infâncias e com o Japão ocupado por tropas estadunidenses desde a rendição japonesa até 1952, eles viveram isso no início de suas formações como indivíduos, em um cenário de completo furor político e militar e de profundas transformações culturais. Além do que, como aponta Figueiredo (2020, p. 20), ambos os diretores eram reconhecidamente pessoas integradas a parcela pacifista da sociedade japonesa.

> Como fizera uma primeira geração do manga moderno, e como também fez ainda Tezuka no manga e em seu anime, os diretores [Hayao Miyazaki e Isao Takahata] se posicionaram publicamente, relatando suas lembranças e recorrentemente aparecendo no debate público junto a grupos pacifistas, contrários às então recentes mudanças propostas à constituição japonesa para ampliar sua possibilidade de participação militar em conflitos no estrangeiro, ou ainda contra instalação de plantas industriais ou usinas que fossem vistas como potencialmente danosas ao meio ambiente. (FIGUEIREDO, 2020, p. 50).

A vivência da guerra para Miyazaki e Takahata é algo que evidentemente os marca para a vida toda, sendo que, de certa forma, podemos falar que isso ficaria gravado em suas sensibilidades e na sua imaginação social e que futuramente em suas vidas adultas como diretores, tais elementos seriam transpostos para as suas obras, intencionalmente ou não, como uma espécie de carimbo da direção e da visão de mundo desses dois indivíduos que cresceram no pós-guerra japonês.

Baczko aponta para o fato de que os sistemas simbólicos nos quais se assenta e através do qual o imaginário social é construído se dá a partir da experiência de vida dos agentes sociais, além de seus anseios, desejos, aspirações, motivações e novamente porquê não de seus sentimentos e sensibilidades (1985, p. 311). Algo que entra em sintonia com o que Nádia Santos afirma sobre a História das Sensibilidades, assegurando que “em suma, as sensibilidades estão presentes na formulação imaginária do mundo que os homens produzem em todos os tempos.” (2009, p. 10). Isso se mostra interessante em relação ao objeto de estudo deste trabalho, quando percebemos aspectos do imaginário social presentes nas obras de Miyazaki e de Takahata, elementos resultantes da experiência de vida dos autores que cresceram, como já dito, no contexto japonês marcado pela Segunda Guerra Mundial.

Sobre os filmes já citados dos autores a serem analisados, *Nausicaä do Vale do Vento* (1984) é o primeiro filme dirigido por Hayao Miyazaki a ser considerado parte da filmografia do *Studio Ghibli*, enquanto que *Túmulo dos Vagalumes* (1988) é o primeiro filme dirigido por Isao Takahata dentro do *Studio Ghibli* em si, já fazendo parte da filmografia oficial. Ainda que o *Studio Ghibli* só tenha sido efetivamente fundado em 1985 em uma colaboração entre os diretores Hayao Miyazaki e Isao Takahata e o produtor Toshio Suzuki, isso só foi possível por conta do sucesso comercial realizado pelo lançamento do trio trabalhando juntos já em 1984 com *Nausicaä do Vale do Vento*. Portanto, assim como os envolvidos no projeto e no estúdio já estavam presentes nesse primeiro filme, da mesma forma a direção característica, neste caso de Miyazaki, também já se mostrava presente com

características que viriam futuramente a se tornar marcas registradas do *Studio Ghibli*, como o pacifismo, o ambientalismo, o protagonismo feminino e as máquinas voadoras, por exemplo. Isso posto, se classifica *Nausicaä do Vale do Vento* (1984) como sendo sim um filme que compõe a filmografia do *Studio Ghibli*, incluído até mesmo em coleções de DVD e Blu-ray de várias outras obras do estúdio com recortes destintos.

Acerca dos aspectos dos imaginários sociais que se mostram relacionados e presentes na cinematografia de ambos os diretores, as influências que estes têm em atuar sobre as visões de mundo e modo de ser de uma sociedade, depende diretamente de sua disseminação e, portanto, dos meios que possibilitam essa difusão (BACZKO, 1985, p. 313). Algo que se relaciona diretamente com isso que se vê no cenário do cinema como o meio difusor do imaginário social e da experiência histórica dos autores do *Studio Ghibli*.

Por fim, antes de seguir às análises, uma última coisa a se comentar são alguns outros exemplos desse marco na memória e na imaginação, suscitados por Baczko, e que podem ser vislumbrados no contexto japonês para além das animações do *Studio Ghibli*, presentes em outras formas de representações. Neste sentido, acontecendo ao *Studio Ghibli*, temos o já citado *Godzilla* (1954), como uma clara alusão aos efeitos das bombas atômicas na natureza, com uma mensagem extremamente direta e clara ao perigo do poderio nuclear tanto em medida às bombas lançadas sobre o Japão, quanto acerca dos testes atômicos que aconteciam mesmo após a Segunda Guerra Mundial, como é o caso do incidente com a chuva de partículas radioativas de um teste nuclear no Atol de Bikini atingindo o navio pesqueiro Dragão Sortudo V que suscita a crítica presente no filme.

> A monstruosidade de Godzilla é uma personificação mimética do abjeto: os efeitos da devastação que o monstro inflige são reais, mas, são os efeitos que ainda não podem ser identificados. A aparência tenebrosa do monstro está inscrita por memórias da guerra, mesmo que essas inscrições estejam, não obstante, incompreensíveis para o público. (IGARASHI, 2011, p. 277).

Além de Godzilla, outros exemplos seriam a animação *Gen, Pés Descalços* (1983) – adaptação do mangá de mesmo nome de Keiji Nakazawa, lançado uma década antes e explorando a vida de jovens sobreviventes da bomba atômica jogada em Hiroshima – ou então outra obra repleta de analogias e metáforas, assim como as que se veem presente na produção de Miyazaki, adaptação de mangá, autoria de Katsuhiro Otomo em 1982, que ganha as telas do cinema em 1988, *Akira*, explorando o discurso antiguerra com um mundo pós-apocalíptico resultado de uma

terceira guerra mundial que dizimou Tóquio com uma explosão de proporções atômicas. Então podemos afirmar que a abordagem antiguerra no cinema e produções culturais japonesas é um elemento presente e que antecede as animações do *Studio Ghibli*.

Isso definido, assim como Francisco Silva (2004, p. 2) pontua, é de importância lembrar que mesmo que um filme não seja um texto em si, ele é de certo modo a junção de vários textos simultâneos que vemos representados pelo roteiro, que por muitos acaba por ser considerado o único texto do filme, mas que também podemos encontrar para a análise na iluminação, na trilha sonora ou na fotografia da obra. E como todo texto, há sempre um subtexto que se expressa em montagens, alegorias e metáforas.

> Neste sentido, qualquer trabalho com o cinema implica a observação detalhada de todos estes textos superpostos e simultâneos, ultrapassando a análise do roteiro expresso em "falas" dos personagens em cena. Assim, torna-se imperativo um estudo claro de outros elementos componentes do filme, muitas vezes desprezados pelo historiador, em especial as soluções fílmicas em termos de montagem, iluminação e trilha sonora. (SILVA, 2004, p. 2).

Como Jacques Aumont (p. 2004, p. 6-7) bem pontua, não existe uma teoria unificada do cinema e de mesmo modo não há qualquer método universal para se analisar um filme, não existe um método que permita a análise de qualquer tipo de filme, cada filme terá métodos que se encaixam em sua forma de narrativa possibilitando uma análise. No caso das análises aqui propostas essa análise será feita contextualizando o enredo da história ao passo em que destacar-se-ão cenas selecionadas, diálogos e elementos narrativos que expressam o discurso antiguerra e as sensibilidades dos autores.

2.1 *Túmulo dos Vagalumes (1988): a efemeridade da vida em tempos de guerra*

Em *Túmulo dos Vagalumes* (火垂るの墓 / Hotaru no Haka) de 1988, adaptado e dirigido por Isao Takahata (高畑 勲), acompanhamos a história de Seita e Setsuko, um casal de irmãos respetivamente com 14 e 4 anos de idade, nos meses finais da Segunda Guerra Mundial. Por mais que o filme seja muito calcado na realidade e adaptado de uma autobiografia semificcional de mesmo nome, escrita em 1967 por Akiyuki Nosaka, não se trata de uma história de sobreviventes das bombas atômicas. Na verdade, Seita e Setsuko são sobreviventes de um tipo de ataque bem mais comum do período, o bombardeio incendiário, no caso da história um ataque

aéreo sobre a cidade natal dos protagonistas, Kobe. Após os irmãos conseguirem escapar com vida e sem ferimentos do ataque, acabam por perder a mãe devido aos ferimentos causados no incêndio que atingiu o local onde ela estava, além de não poderem contar com a figura do pai, que é um militar de patente na marinha japonesa e não está presente no acontecido. Portanto ambos, agora sozinhos, precisam encontrar um jeito de sobreviverem e se manterem vivos em um Japão inserido num cenário social de guerra e já em grande parte arrasado pelos bombardeios.

No caso de *Túmulo dos Vagalumes* (1988) um dos próprios pôsteres de divulgação do filme já é por si só um objeto digno de análise. Como se pode ver abaixo, na imagem de um dos pôsteres japoneses do filme, há iluminação superexposta de forma digital, porque originalmente no poster não era possível se reparar essa silhueta do avião estadunidense Boeing B-29 Superfortress sobrevoando o céu noturno acima dos protagonistas.

Figura 1 – Comparação do poster japonês de *Túmulo dos Vagalumes* (1988) superexposto



Fonte: TÚMULO dos Vagalumes. Direção: Isao Takahata. Japão: Studio Ghibli, 1988.

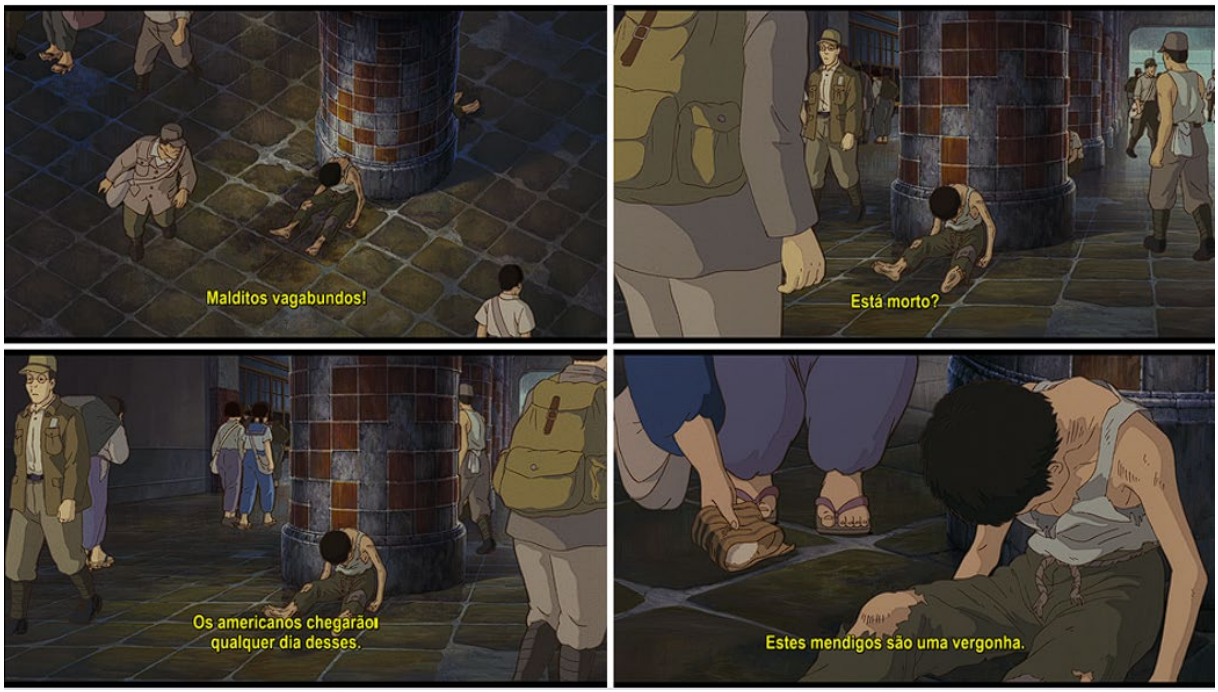
Ao se ver o poster, ademais com o título Túmulo dos Vagalumes, considerando os protagonistas brincando com vários pontos de luz se subentenderia que todos estes pequenos focos luminosos são vagalumes, mas ao se decifrar a imagem com a sombra do B-29 no escuro do céu percebe-se então que além dos focos luminosos mais arredondados, que estes sim são vagalumes, há também outros focos de luz mais estreitos em uma inclinação que dão a entender se tratar de bombas incendiárias sendo jogadas em um ataque aéreo. Isso por si só é uma bela introdução para o clima que a obra carrega e se vê desde aí a forma com a qual

Takahata lida com a história evidentemente dramática, além de possibilitar a interpretação já da crítica antiguerra desde o poster, com a guerra e sua violência consequentemente causando o fim trágico da vida de jovens crianças.

O filme se inicia com Seita relatando aos espectadores, enquanto olha diretamente através da tela, o seguinte: “21 de setembro, 1945...essa foi a noite em que morri.” Passamos, então, a acompanhar a história de como foram os últimos meses de vida dele e sua irmã Setsuko, já sabendo qual o fim trágico que os aguarda, tudo isso a partir da visão de uma espécie de fantasma de Seita que, vez ou outra, ressurge na narrativa indicando que acompanha o decorrer da história de suas memórias com a irmã antes da morte que vemos nos segundos iniciais de filme.

Tal fantasma, seja na figura de Seita ou de Setsuko, sempre aparecem acompanhados de uma iluminação avermelhada presente nestes personagens, algo que, de certa forma, pode-se relacionar com a luz do fogo dos ataques aéreos, que foi o catalizador do destino trágico de ambos. Em alguns momentos, inclusive, surgem na cena acompanhados de vagalumes também com um tom avermelhado, que faz lembrar aquela relação do poster do filme com o fogo de bombas incendiárias se mesclando com as luzes dos vagalumes distraindo as crianças. Escolhas como esta, ainda mais se tratando de uma animação feita de forma tradicional em células de desenho, certamente não foram ao acaso e devem ter correlação com a intenção a qual Takahata quis passar com esse elemento visível na história.

Figura 2 – Últimos minutos de vida de Seita numa estação de trem



Fonte: TÚMULO dos Vagalumes. Direção: Isao Takahata. Japão: Studio Ghibli, 1988.

A sequência acima demonstra os últimos segundos de vida de Seita, enquanto japoneses passam por ele na estação e o chamam de mendigo ou vagabundo, algo que se destaca é um homem que passa por Seita e fala em tom de preocupação como a qualquer dia os estadunidenses chegarão ali a qualquer momento, tendo em vista a ocupação estadunidense, então este homem está mais preocupado com as aparências e com não transparecer a nação japonesa como derrotada e menor do que a nação invasora, de certa forma fomentando aquele aspecto revanchista de certa forma no modo de pensar.

Porém este homem nem ficamos sabendo quem é, pois não vemos um personagem falando isso, apenas ouvimos. Enquanto a figura que o diretor escolhe destacar nesse momento é uma moça que se abaixa ao lado de Seita e lhe entrega um onigiri para servir de alimento na situação pela qual está passando – a fala na legenda é de outro homem passando ao fundo que não vemos quem é –, mal sabe ela que o menino já não tinha condições de ingerir o alimento e irá morrer de inanição numa questão de minutos. Com essa sequência podemos entender na intenção e na escolha do diretor como ele decide não nos mostrar aqueles que criticam o garoto sem nada fazerem, aliados a esse sentimento revanchista, enquanto isso opta por nos mostrar uma figura que se compadece da situação e escolhe agir com humanidade.

Uma leitura que em certa medida se relaciona muito bem com algo que Baczko afirma acerca do imaginário social:

> O imaginário social é, deste modo, uma das forças reguladoras da vida coletiva. As referências simbólicas não se limitam a indicar os indivíduos que pertencem a mesma sociedade, mas definem também de forma mais ou menos precisa os meios inteligíveis das suas relações com ela, com as divisões internas e as instituições sociais, etc. (BACZKO, 1985, p. 309-310)

Figura 3 – Seita e Setsuko vendo que Kobe foi destruída com o bombardeio



Fonte: TÚMULO dos Vagalumes. Direção: Isao Takahata. Japão: Studio Ghibli, 1988.

A sequência selecionada acima é possivelmente a mais rica na questão de elementos convergindo para a interpretação, pois nela temos o registro do momento após o bombardeio incendiário que destrói Kobe, no momento em que Seita e Setsuko saem do lugar perto de um córrego onde haviam conseguido se proteger. Inicia-se com a chuva negra poluída com a fuligem do incêndio que começa a cair sobre a cidade, passa-se para um take mostrando parte da destruição local em um instante antes de Seita conseguir contemplar totalmente a escala da destruição após subir até uma estrada. E então temos um momento dele e sua irmã chocados com a visão que encontram da cidade em cinzas e chamas em tão pouco tempo.

A isso soma-se uma iluminação densa e escura colocando os protagonistas contra um céu negro de cinzas, fuligem e fumaça, além de uma trilha sonora de tom completamente temeroso e desolador após o ataque, juntamente com o silêncio momentâneo dos protagonistas apenas com os rostos em choque com a visão que têm naquele instante. Os personagens vão caminhando pelo cenário desolado,

sendo mostradas cenas de corpos carbonizados, quarteirões minimizados a escombros ainda em chamas e cinzas, enquanto Seita responde Setsuko que provavelmente a casa deles também foi destruída e relembrando ao passar por lugares em que já haviam visitado como agora nada restava a não ser destruição.

Em especial a característica de mostrar tantos corpos de pessoas após o ataque com chamas tomando a tela, ou os já citados corpos carbonizados amontoados e ainda outros usos de corpos violentados, é um elemento presente em torno da obra inteira em diversos momentos. Mas tal característica é algo que se relaciona com um apontamento feito por Antoine de Baecque justamente ao tratar a figura dos corpos no cinema, quando fala que

> [...] o cinema deve mudar, mudou, porque ninguém mais pode permanecer inocente, nem os cineastas, nem os espectadores, nem os atores, nem os personagens. A história do século inventou o cinema moderno através dessa representação tão particular: um olhar que nos olha, remetendo a corpos traumatizados, torturados, executados, massacrados, eliminados. (BAECQUE, 2008, p. 497)

A grande chave de leitura de *Túmulo dos Vagalumes* (1988) como sendo um filme com discurso antiguerra reside nessa forma de nos contar e mostrar a história e as condições com as quais esses personagens são forçados a tentarem sobreviver, da maneira mais direta e realista possível dentro das limitações e liberdades da animação. As escolhas da direção de Takahata, ao adaptar essa obra para o cinema em forma de animação, coloca todo o horror da guerra e a violência causada por ela através da lente da visão de seus protagonistas, duas crianças nesse cenário destruído, caminhando por escombros e se escondendo para se proteger de mais ataques aéreos em diversos momentos da história. Escolhas que, ao que tudo indicam, devem ter relação com a sensibilidade do próprio diretor, visto a vivência que ele próprio teve durante a Segunda Guerra Mundial, tendo que fugir de ataques aéreos, de bombardeios incendiários e vagar sem rumo e sem ajuda por dias e dias, como relata Miyazaki em entrevista ao falar do amigo e colega. Portanto é inegável que a vivência de Takahata no período de formação pessoal impactou a sua vida e obra posteriores, sua sensibilidade se vê expressa em escolhas de direção ao longo do filme, como nessa sequência de cenas escolhidas de modo a exemplificar isso.

Figura 4 – Japonês saúda o imperador do Japão em meio às chamas do bombardeio



Fonte: TÚMULO dos Vagalumes. Direção: Isao Takahata. Japão: Studio Ghibli, 1988.

Há em uma cena ainda durante o bombardeio onde um japonês grita com os aviões B-29 despejando as bombas incendiárias sobre Kobe, enaltecendo a vida do imperador e não se escondendo ou se protegendo. Algo que se relaciona com o que Baczko denuncia quando fala dos usos das funções dos imaginários sociais vinculadas por um mito, pois “este último, embora não seja mais do que uma ilusão, assegura a coesão social ao legitimar em especial as hierarquias sociais rigorosamente definidas.” (1985, p. 301). Isso é algo que se liga diretamente a esse uso do imaginário social presente no Japão durante a guerra, e mesmo até os dias atuais, quando se considera os discursos da parcela nacionalista da população, com relação à figura mítica do imperador Hirohito, neste caso como se vê representado na cena acima.

Mas com a direção da cena, a intenção de Takahata parece ser a de representar essa figura como certa forma de um louco nacionalista capaz de sacrificar sua vida pelo imperador, agindo em meio as chamas e escombros, gritando contra aviões que não podem lhe ouvir, enquanto acompanhamos a cena a partir do ponto de vista das pessoas que se refugiam e escondem como podem para terem uma chance de proteção durante o ataque, inclusive com algumas olhando de forma surpresa e sem crer naquilo que presenciam com essa figura ao centro. Assim, é como se quisesse dar a entender, com isso, que é uma loucura almejar ou tentar revidar contra esse inimigo, uma mensagem de que escolher a violência como

resposta à violência é uma atitude de loucos fadados a morrer nas consequências dessa violência da guerra.

Figura 5 – Mãe de Seita e Setsuko com o corpo todo queimado após o bombardeio



Fonte: TÚMULO dos Vagalumes. Direção: Isao Takahata. Japão: Studio Ghibli, 1988.

Outro elemento do filme de Takahata que evidencia essa violência oriunda da guerra é a exposição dos corpos que sofrem com isso, não se poupando o espectador de ver a cruel realidade exposta por consequência da guerra; assim como choca ver a cena em que Seita finalmente reencontra a mãe depois do bombardeio incendiário, apenas para vê-la na situação acima, com o corpo completamente desfigurado em queimaduras extremas. Nesse instante, com a ausência de trilha no filme, há apenas silêncio e então a respiração pesada da mãe sofrendo ao ter finalmente conseguido dormir, sendo que, pouco tempo depois, recebe-se a notícia de que ela não resistiu aos ferimentos graves e morreu. A escolha de Isao Takahata, ao representar este segundo momento com os mosquitos e vermes já se alastrando pela carne em decorrência dos ferimentos abertos e o

calor, expõe a intenção do autor em demonstrar como as consequências dessa violência são graves, acima de tudo sobre aqueles que são inocentes nesse conflito. Soma-se isso ao fato de a sequência contar com a presença do som desconfortante de moscas voando sobre o corpo já morto, além de mais uma vez uma trilha sonora evidentemente triste com a intenção de atingir o emocional do público.

Esse uso expositivo do corpo violentado e ferido pode se relacionar com algumas características do que fala Igarashi, em seu livro *Corpos da memória*, quando trata do assunto ao analisar justamente a figura do corpo no imaginário japonês e como essa representação tem relação com as memórias e traumas da Segunda Guerra Mundial. Por exemplo quando ele está tratando do título de sua obra e fala o seguinte:

> O título deste livro, *Corpos da Memória*, se refere a maneira como o Japão relembrou o passado após a guerra: estas memórias foram construídas discursivamente através de figuras de linguagens corporais. O pós-guerra japonês herdou essa prática discursiva do regime de regulamentação dos tempos de guerra que aspirava criar um corpo nacional saudável (Kobutai). (2011, p. 30)

A cena que vem logo em seguida a este momento, com a mãe de Seita e Setsuko sendo jogada em uma vala comum com outros corpos para serem cremado, é referenciada posteriormente no filme de forma sutil. Após a morte da mãe, ambos vão para a casa de uma parente distante e vivem lá por um tempo com certa ajuda no começo e depois de um tempo veem a situação com certa negligência por parte da figura adulta e com muita cobrança, então Seita decide que era melhor sair de lá e tentar sobreviver sozinho com Setsuko. Em um momento posterior, ambos já estão vivendo sozinhos em um abrigo antibomba abandonado na encosta de um lago, Seita tem a ideia de pegar vários vagalumes e prender dentro da rede mosquiteiro para alegrar Setsuko. Porém na manhã seguinte quando acordam, todos aqueles vagalumes que iluminaram a noite no abrigo das crianças agora estão mortos no chão, então Setsuko decide cavar um pequeno túmulo para enterrar os insetos.

Quando Seita lhe pergunta o que ela está fazendo, responde que é um túmulo assim como sua mãe também está em um. E com isso temos um contraponto entre Setsuko jogando os vagalumes no pequeno túmulo e sua mãe sendo jogada em uma vala para ser cremada no início da história. Deixando clara a relação entre os vagalumes com vidas tão efêmeras e os próprios japoneses inocentes que morreram no conflito em razão de decisões do Estado.

Figura 6 – Cenas de Setsuko enterrando os vagalumes intercaladas com cenas de sua mãe morta



Fonte: TÚMULO dos Vagalumes. Direção: Isao Takahata. Japão: Studio Ghibli, 1988.

Nesta altura da história já estamos acompanhando Seita roubando plantações e até mesmo pertences de casas durante bombardeios para trocar por alimento depois, tudo isso agravado pelo fato de Setsuko estar gravemente desnutrida e sofrendo de diarreia constante por falta de nutrientes, além de problemas com feridas nas costas, tudo por conta da alimentação pobre em nutrientes. Em certo momento Seita descobre que a mãe tinha um dinheiro guardado no banco e na esperança de usar esse dinheiro para comprar alimentos e curar Setsuko ele vai para o banco na cidade sacar o dinheiro. Eis que chegando lá, Seita descobre indiretamente que o Japão havia se rendido incondicionalmente e que a guerra havia chegado ao fim, além de falarem que a frota de navios japoneses ter sido inteiramente afundada, o que significava a morte certa do pai de Seita e Setsuko, do qual não tinham notícias desde o começo da história.

Após isso Seita volta para o abrigo onde se refugia com Setsuko, desolado com a notícia, mas não transparece para a irmã, lhe leva os alimentos que comprou e não conta os fatos da derrota do Japão e a morte do pai, preocupado com sua saúde tenta lhe alimentar, mas já é tarde demais e após adormecer neste dia Setsuko nunca mais acordou, como nos informa a voz de Seita narrando, após um longo silêncio no filme, apenas com sons esporádicos do vento. Na manhã seguinte ele vai comprar os preparativos para cremar sua irmã e enquanto isso outra sequência de cenas vai tomando lugar, com uma família aparentemente de classe

média/alta retornando para a casa agora após o fim da guerra, muito provavelmente haviam se refugiado no exterior para fugir do conflito.

Ao passe que as jovens da família colocam um disco de música clássica para tocar na vitrola e vão de deleitar com a vista que sentiam falta da varanda que dá de frente para o lago onde Seita e Setsuko se refugiaram nos momentos finais dentro do abrigo antibomba, uma nova sequência de cenas de partir o coração vai tomando lugar. Enquanto aquela música iniciada pela vitrola, *Home Sweet Home* de Amelita Galli-Curci, segue tocando, agora Takahata nos apresenta um compilado de momentos felizes da pequena Setsuko sendo apenas uma criança inocente, brincando aos arredores do abrigo no lago, se distraindo sozinha como podia, nos momentos em que Seita estava fora tentando roubar alimento para os dois sobreviverem. Até que esse momento dá lugar a Seita preparando a cremação da irmã e então acompanhamos ele esperando restarem apenas as cinzas para juntar.

Figura 7 – Cena final do filme com Seita olhando diretamente para o espectador



Fonte: TÚMULO dos Vagalumes. Direção: Isao Takahata. Japão: Studio Ghibli, 1988.

E por fim temos a cena que encerra o longa, com o fantasma de Seita se reencontrando com o fantasma da Setsuko, olhando diretamente à frente através da câmera em direção ao espectador, como que se, de certa forma, a intenção de Takahata, com isso, fosse nos colocar no lugar de testemunhas dos eventos que vimos tomar lugar na tela, as consequências enfrentadas pela violência adjacentes da guerra e o preço que pessoas inocentes pagam nisso.

Após esse instante, a câmera corta para uma visão atrás dos personagens sentados observando a vista da colina onde a menina foi cremada, que com o subir da câmera revela ser uma paisagem do Japão moderno do presente de quando a obra foi produzida, os anos 1980, ao invés dos anos 1940 no qual os personagens estavam inseridos na história. Mesmo ao longo do filme em alguns diferentes momentos, além do próprio início, em instantes esporádicos vemos a figura dos fantasmas, seja de Seita ou de Setsuko, acompanhando as memórias da jornada de ambos em vida, ao passo que encerram o filme com essa aparição, assim como também se iniciou em uma.

Fato da narrativa do filme que corrobora tanto com a defesa de Takahata em sua intenção de demonstrar a juventude japonesa de sua atualidade, como com o que se apresenta nesta pesquisa de elencar as características antiguerra da história. Visto que os fantasmas de Seita e Setsuko passam por “assombrar” o Japão, mesmo cerca de quatro décadas após a Segunda Guerra Mundial, no sentido de Takahata isso sendo um fantasma das atitudes da juventude, enquanto por outra lente vemos isso como um fantasma que assombra a memória do povo japonês dividido entre aqueles nacionalistas e pacifistas, os que assumem os crimes de guerra cometidos pelo Império Japonês e aqueles que negam esses fatos e são assombrados por essa mancha histórica se justificando com o vitimismo de guerra.

Além de outro fato relacionado às cores e tons usados para representar esses espectros fantasmagóricos de Seita e Setsuko já mortos acompanhando momentos da história e o fatídico fim do filme. São sempre representados com uma coloração próxima de tons terrosos e avermelhados, algo relacionável com as chamas das bombas incendiárias e o fogo que destruiu sua cidade natal Kobe e foi responsável pela morte de sua mãe. Assim como ao mesmo tempo remete com os tons amarronzados e terrosos, o fator de serem fantasmas, serem memórias de pessoas que viveram e sofreram as consequências da guerra direta e indiretamente. Como se suas vivências estivessem enterradas, mas nesses momentos de aparições

esporádicas, fossem desenterradas, vindo à tona para a visão do espectador e assim seguem surgindo em momentos onde tais vivências e memórias são desenterradas e capazes de assombrar o presente onde se apresentam.

Um elemento de destaque da animação em si é o uso da cor marrom para o contorno dos personagens, ao invés da cor preta usada nas animações como de costume, para finalizar o contorno dos personagens em destaque e contraste ao plano de fundo. Isso é relatado em entrevista à revista *Animerica* (1994) por Michiya Hoda, o coordenador de colorização do filme, escolha essa que tinha por intenção gerar uma sensação mais suave aos espectadores, vendo na tela isso mesmo que inconscientemente. Ainda outros aspectos sobre escolhas na animação são exemplificados por Takahata na mesma entrevista, ao comentar sobre a dificuldade de tratar da história de forma séria e real em relação às emoções e expressividades, considerando que nas animações o exagero de uma risada ou um choro, por exemplo, são a norma da linguagem, se mostram os sentimentos de forma muito mais destacada do que na vida real. E isso foi um desafio de se trabalhar no filme, ainda mais considerando a idade de Seita na adolescência, geralmente um período da vida mais inexpressivo, segundo Takahata. Portanto pode-se afirmar que mesmo em meio a outras animações, *Túmulo dos Vagalumes* (1988), se destaca não apenas pelo teor de sua história triste e calcada na realidade, mas até mesmo por suas escolhas artísticas e criativas com relação a animação em si.

Diferente de Takahata, a equipe que trabalhou na animação do filme não viveu o período da Segunda Guerra Mundial. Por isso toda a equipe teve que se debruçar em pesquisas sobre o conflito, em especial sobre os bombardeios e como era a destruição causada, com a ajuda de relatos e fotos do período.

Porém, segundo Oliver Jia (2021), Isao Takahata negou em entrevistas ao longo de sua vida que fosse sua intenção fazer o *Túmulo dos Vagalumes* (1988) como um filme antiguerra. Ainda para Takahata, seria impossível fazer um filme antiguerra, já que a obra não seria capaz de impedir ou parar um conflito, as guerras iriam acontecer no mundo quisesse ele ou não, houvesse seu filme ou não, sua arte não poderia impedir esse fato.

Akiyuki Nosaka, o autor da história original, na mesma entrevista presente na revista *Animerica* (1994) diz com todas as letras como ele odiava os filmes chamados de antiguerra ou situações onde o protagonista da história é colocado em uma situação cruel com a intenção de gerar uma reação catártica no público. Soma-

se isso ao fato de que Nosaka se encontrava naquela parcela da população japonesa alocada dentro do vitimismo da guerra, repleto de culpa pela sua vida pessoal e com um sentimento de que havia sido uma vítima da guerra. A obra de Nosaka pontua esse seu ponto de vista vitimista da história da guerra.

Tanto Takahata quanto Nosaka concordam com o fato de que a animação foi o meio ideal de se adaptar a história de realismo tão brutal dessa obra. Mas Takahata dizia que sua intenção com a adaptação e direção dessa obra era representar a juventude japonesa dos anos 1980, pois como Jia (2021) afirma, o diretor queria tentar educar uma geração de jovens japoneses que a seu ver tinham se tornado egoístas, de certa forma mostrando criticamente o que acontece se não há colaboração na sociedade e se age com egoísmo, então aí reside o desfecho de Seita e Setsuko. Nesse sentido, para Takahata, ambos foram mortos pela atitude egoísta de Seita em tentar sobreviver e manter a irmã sozinhos no Japão durante a guerra.

Entretanto, Igarashi tem uma visão sobre esses aspectos da obra, ainda que se tratando do livro original, mas que mesmo na adaptação em anime nos permite fazer uma leitura antiguerra, a partir das atitudes dos protagonistas. Quando fala que as mortes miseráveis, tanto de Seita quanto de Setsuko, apresenta-nos um sintoma da irracionalidade da guerra, pois mesmo que ambos nunca tivessem prejudicado ninguém, ainda assim eles sofreram por simplesmente tentarem manter suas inocências perante a insanidade desta sociedade em meio ao conflito (IGARASHI, 2011, p. 422).

> Na medida em que vão sendo abandonados por ela, Seita e sua irmã rejeitam a sociedade japonesa dos tempos de guerra. É Seita quem toma a decisão de deixar a casa da viúva para viverem por conta própria. Seita decide que os dois devem ficar à margem dessa insana sociedade da guerra. Apesar de sua decisão não ser um ato de resistência contra o esforço de guerra, a independência de Seita e Setsuko lhes garante imunidade da culpa da guerra. Os dois recusam participação naquela insanidade e têm que pagar o preço por isso com as próprias vidas. Até os pequenos furtos de Seita servem como sinais da resistência passiva conta a sociedade que persegue as metas da guerra à custa dos “inocentes”. (IGARASHI, 2011, p. 420)

Mas independente da intenção que Takahata disse ter com a produção e direção de sua obra, é inegável que mesmo hoje, 35 anos depois do lançamento do filme, ele ainda ressoe mundialmente como uma obra de arte antiguerra, sendo que a leitura e interpretação da obra através da análise, do imaginário e das sensibilidades principalmente, possibilitam concluir este fato com tudo que foi levantado. Como defende Aumont (2004, p. 10), se considera o filme como uma

obra artística autônoma, capaz de possuir uma análise de discurso textual, que se faz fundamentada na sua narrativa e seu enredo, nas suas características visuais, além da parte que fala com o espectador, que se faz diretamente das sensibilidades expressas no filme.

Segundo Pesavento (2012, p. 65) é justamente aí que está um elemento essencial para o historiador analisar isso com a perspectiva da História das sensibilidades, ao montar, combinar, compor revelar detalhes e dar relevância a coisas que parecem secundárias, está aí o segredo desse método para dessas formas atingir os sentidos partilhados pelas pessoas de um outro tempo. E sendo assim, desse jeito se vê que a sensibilidade de Takahata, como um sobrevivente da Segunda Guerra mundial, é expressada em escolhas artísticas da direção do filme, mesmo que sua intenção primária fosse representar e educar a juventude japonesa dos anos 1980, sua experiência de vida, tendo passado por tudo aquilo na própria pele, acabam por representar o período de certa forma que com a história nos passa uma mensagem e discurso antiguerra que segue reverberando a cada vez que se revê a obra.

2.2 *Nausicaä do Vale do Vento (1984): pacifismo e ambientalismo caminhando juntos*

Em *Nausicaä do Vale do Vento* (風の谷のナウシカ / Kaze no Tani no Naushika) de 1984, dirigido por Hayao Miyazaki (宮崎 駿) e adaptado de um mangá de sua própria autoria, acompanhamos a protagonista Nausicaä, que dá título à obra, vivendo em uma espécie de vila comunal no local chamado de Vale do Vento. O mundo se faz presente em um futuro pós-apocalíptico, cerca de 1000 anos depois de uma guerra de proporções colossais ter acontecido e devastado o planeta, então restam apenas pequenos grupos de pessoas ainda vivendo em alguns locais isolados em meio a um ambiente hostil. Ao longo da jornada de Nausicaä acompanhamos a personagem evoluindo como pessoa, tendo de assumir o comando de seu povo e deixar o Vale do Vento em busca de solucionar um conflito em grande escala que está sendo arquitetado por outras pessoas que podem colocar em risco a humanidade mais uma vez com outra guerra em escala gigantesca.

Temos em *Nausicaä do Vale do Vento* o primeiro filme do diretor a já ser posteriormente considerado como parte da obra do *Studio Ghibli*, como apontado

anteriormente, tendo sido através do sucesso comercial desta obra que foi possível a união de Miyazaki, Takahata e Suzuki para formarem o estúdio em 1985, como relatado no documentário *Reino dos Sonhos e da Loucura* (2013). Ainda conta com características da direção do próprio Hayao Miyazaki, com traços que se tornaram característicos do *Studio Ghibli* como o discurso antiguerra e pacifista, que por várias vezes se encontra aliado ao ambientalismo, assim como o protagonismo feminino em diversas histórias, ou ainda os elementos da paixão aérea destacante do diretor e ainda "[...] outra característica autoral de Miyazaki. As metáforas como forma de transmitir uma mensagem do diretor para o público que assiste suas obras." (NOVAES; VADICO, 2020, p. 143), entre outros aspectos.

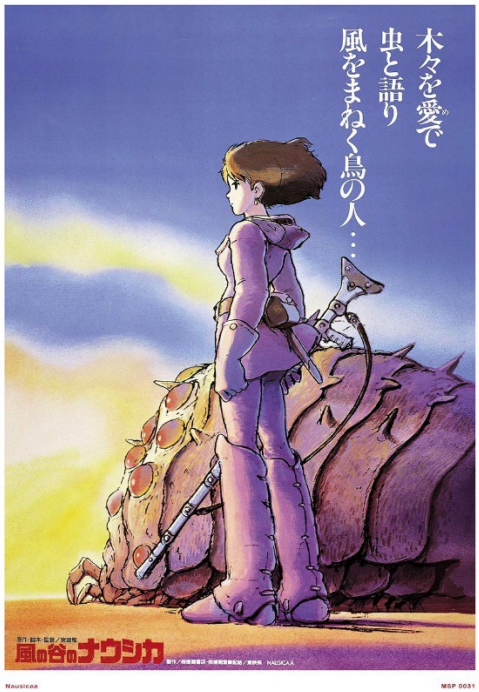
É relevante se ter em mente que o sucesso comercial da obra aconteceu num período econômico e social conhecido popularmente como a "época do milagre econômico japonês", quando o Japão estava numa crescida econômica exponencial desde o fim da Segunda Guerra Mundial, com incentivo financeiro internacional para a reconstrução do país após a derrota e rendição. Algo inclusive visível já no primeiro crédito que abre o filme, quando vemos a logo com um panda presente da *World Wide Fund for Nature* (Fundo Mundial para a Natureza), uma organização não-governamental fundada em 1961 que age na área da preservação da natureza e na redução do impacto humano no meio ambiente, mensagens que tem tudo a ver com a obra de Miyazaki, mas que nos prova um dos elementos deste período de incentivo financeiro externo injetado na economia japonesa de reconstrução.

Diferentemente de Isao Takahata, Miyazaki não nega suas intenções com a obra ou com aquilo que expressa em suas histórias ter teor pacifista, algo que evidentemente faz parte da assinatura do diretor quando se vê suas outras obras em comparação a forma que certas temáticas surgem na narrativa. Há inclusive um momento no já citado documentário onde Miyazaki ao finalizar os *story boards* de *Vidas ao Vento* (2013) e repassar para o produtor Toshio Suzuki verificar o trabalho concluído, Suzuki questiona Miyazaki sobre o fato da forma que o diretor trata a história – neste caso também uma adaptação inspirada em um livro – ter expressado um tom fortemente antiguerra, ao qual Miyazaki concorda e afirma que esta foi sim a sua intenção desde o início. Em outro momento até mesmo admite ter, por muito tempo, discutido com o pai e falado que ele havia apoiado a guerra ao trabalhar produzindo peças para o avião modelo *Zero* japonês. É inegável que para Miyazaki

ser um pacifista e expressar isso no discurso antiguerra dos filmes é algo que faz parte de sua sensibilidade e de assinatura como diretor.

> [...] Miyazaki evita elogiar qualquer agenda ideológica, liderada por sua própria desilusão pessoal com a política revolucionária, toma cuidado com qualquer sistema codificado de pensamento. Profundamente influenciado por teorias marxistas em sua juventude, como atestado por suas atividades como presidente da União Animadores na Toei Animation Studios, Miyazaki desenvolveu gradualmente uma aguda aversão à noção de aderir servilmente a qualquer doutrina e procurou, ao contrário, princípios pacifistas e igualitários. Para este efeito, ele afirmou que nos anos 90, ele "abandonou totalmente o marxismo" como resultado de ter "parado de ver as coisas por classe. É uma mentira que alguém está certo só porque ele é um trabalhador. O público em geral faz muitas coisas estranhas. Eu não posso confiar em política" (Miyazaki, 1994). (CAVALLARO, 2015, p. 33 apud NOVAES; VADICO, 2019, p. 96).

Figura 8 – Poster japonês de *Nausicaä do Vale do Vento* (1984)



Fonte: NAUSICAÄ do Vale do Vento. Direção: Hayao Miyazaki. Japão: Studio Ghibli, 1984.

Assim como já se viu em *Túmulo dos Vagalumes* a questão do poster, o de *Nausicaä do Vale do Vento* traz em sua concepção, intenções do autor e uma leitura que permite identificar até mesmo em certo aspecto a sensibilidade do diretor e da equipe envolvida na elaboração do filme e do poster em especial. Como Tomaz Figueiredo ressalta:

> O pôster original traz a personagem principal ao lado de um Ohmu, criatura fantástica da narrativa e que representa certa força da natureza. Ambos direcionados para o mesmo lado – no caso, para a esquerda e em harmonia com os ângulos de sombra, nuvens, da criatura. Uma composição voltada para um público de leitura na métrica oriental (da direita para a esquerda). A frase do pôster está escrita nos moldes de um poema tradicional, algo que surge como opção, seja estética ou ideológica, uma vez que desde a ocupação norte-americana a impressão de livros japoneses também já era

> feita em organização de parágrafos, linhas horizontais e da esquerda para a direita (HANE. 2013, p. 184). A paleta de cores se dá pela tríade amarelo-azul- anil róseo, cores que se abrem para suas gradações mais quentes (o amarelo mais saturado no canto inferior esquerdo), auxiliando essa mesma movimentação do olhar e a abrir um horizonte amplo e vazio. Cores mais frias e menos saturadas, com muitas marcas de textura, trazendo então a maior impressão de um trabalho artesanal. (FIGUEIREDO, 2020, p. 92).

Já de início acompanhamos um personagem, que mais a frente terá sua identidade revelada como sendo Lorde Yupa, enquanto ele vasculha os resquícios de uma vila que foi tomada pelo *Mar Podre*. É explicado sobre o que isso se trata minutos depois com um breve texto no filme com a seguinte informação: “Mil anos após a destruição da civilização industrial o Mar Podre, uma floresta que produz um ar tóxico, cobriu a terra com destruição, ameaçando a sobrevivência humana”.

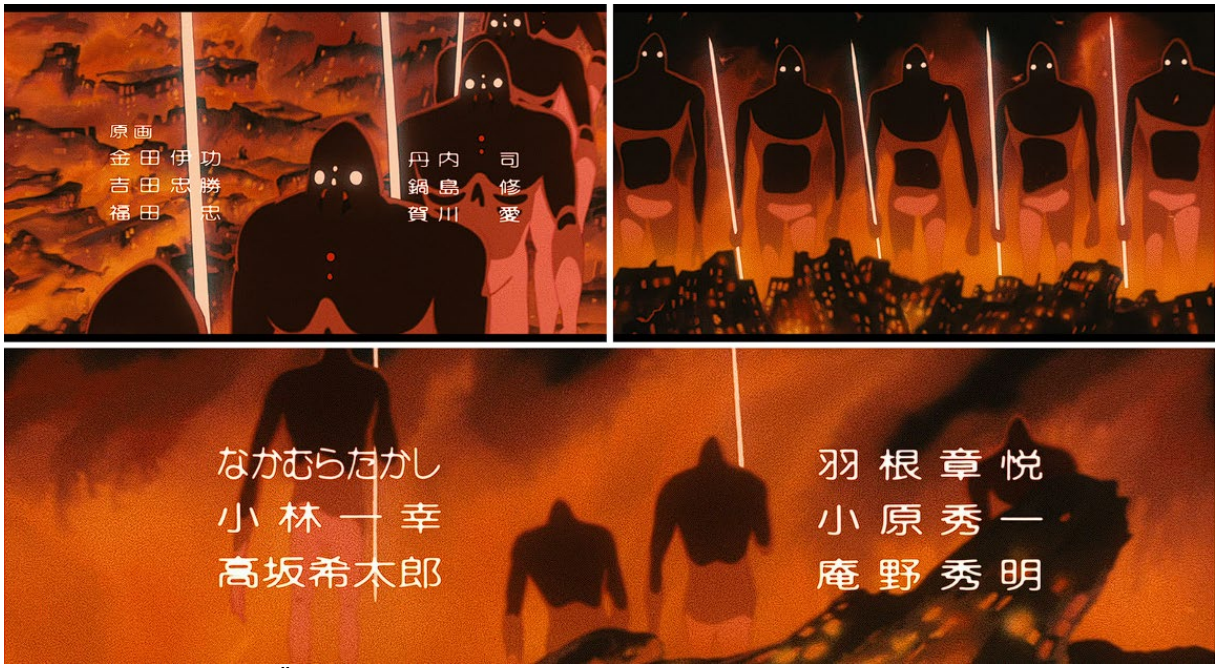
Figura 9 – Créditos iniciais do filme mostrando cenas da sociedade que viveu há mil anos



Fonte: NAUSICAÄ do Vale do Vento. Direção: Hayao Miyazaki. Japão: Studio Ghibli, 1984.

E então ao passar dos créditos iniciais do filme somos apresentados a uma espécie de tapeçaria que aparenta representar a civilização anterior ao colapso que aconteceu na história, e nela podemos ver essas figuras com formas de barcos sobrevoando a terra, representando que tinham tecnologia capaz para criar veículos voadores. E em sequência vemos ainda nessa tapeçaria, as pessoas construindo uma figura humanoide de proporções colossais, que então é representada cuspindo fogo e destruindo uma cidade. Em seguida se corta para uma cena mostrando como eram essas figuras, chamadas de *Guerreiro Gigante*, em ação durante a guerra que dizimou a Terra, chamada de *Sete Dias de Fogo*.

Figura 10 – Cena inicial mostrando como eram os *Guerreiros Gigantes*



Fonte: NAUSICAÄ do Vale do Vento. Direção: Hayao Miyazaki. Japão: Studio Ghibli, 1984.

Estes dois elementos iniciais do filme já apresentam as analogias mais gritantes da obra de Miyazaki, algo que se reforça e comprova ao passo que se acompanha a história claramente. A crítica antiguerra, mais próxima neste caso do pacifismo em questão, do filme está presente tanto nas atitudes de Nausicaä, como se verá em cenas a seguir, quanto nestes dois elementos relacionáveis com a Segunda Guerra Mundial. Em primeiro lugar temos as figuras dos *Guerreiros Gigantes* com um nível de poder comparável ao poderio nuclear de uma bomba atômica, como se pode ver no nível da destruição capaz de cada um deles fazer, com os destroços dos restos da civilização aos seus pés. E em segundo lugar temos no filme a consequência da ação destas ferramentas de guerra à nível nuclear, o *Mar Podre* que representa a toxicidade referente à radiação gerada por estes seres.

Figura 11 – Cena que apresenta o cenário tóxico para humanos chamado *Mar Podre*



Fonte: NAUSICAÄ do Vale do Vento. Direção: Hayao Miyazaki. Japão: Studio Ghibli, 1984.

Como o filme nos mostra, o *Mar Podre* se formou em torno dos corpos dos *Guerreiros Gigantes* mortos após o fim da guerra dos *Sete Dias de Fogo*. E dentro deste ecossistema resultante da toxicidade, apenas criaturas insectoides de tamanho gigantesco são capazes de habitar. “Toda a flora e fauna foram destruídas como resultado dessa guerra, ou seja, o ecossistema terrestre entrou em degradação. Como consequência, surgiram as terríveis e temidas florestas de gás tóxico chamada de Mar da Podridão ou Fukai.” (CHAVES; TORRES, 2017, p. 172). A analogia que Miyazaki faz com isso na obra é diretamente relacionável com a radioatividade das bombas nucleares, que foram tóxicas e cancerígenas para os cidadãos japoneses que tiveram a sorte de sobreviver à explosão das bombas nucleares tanto em Hiroshima quanto em Nagasaki, para após isso morrerem depois de algum tempo em consequência da radiação ou mesmo viveram uma vida sofrendo por conta dessa exposição. Algo que também remete a imagem já bem conhecida mundialmente do Godzilla no cinema, como uma figura animalesca de proporções gigantes, resultado da radiação nuclear, além da criatura consumir/se alimentar desta mesma radiação. Enquanto Godzilla é um reflexo das bombas atômicas no filme, em *Nausicaä do Vale do Vento* (1984) são os insetos enormes que ocupam esse lugar em resposta direta da natureza frente aos danos químicos causados pela guerra em escala mundial.

> “Mar podre” refere-se ao ecossistema das terras devastadas pela poluição da antiga cidade industrial. O mundo estava prestes a ser engolido de forma

> silenciosa pela floresta gigante, que produz fungos venenosos a que apenas insetos conseguem sobreviver (MIYAZAKI, 2006, p. 20, vol.1 apud CHAVES; TORRES, 2017, p.172).

Neste momento inicial do filme, quando acompanhamos Nausicaä adentrando o *Mar Podre*, e por mais que carregue uma arma, Miyazaki nos mostra na atitude da personagem como ela não compactua com a violência, sempre respeitando o ambiente em que está, assim como os insetos que lá vivem, além do que usa sua arma para conseguir remover um pedaço do exoesqueleto deixado por um inseto maior, chamados de Ohmu, aproveitando aquilo que a natureza lhe proveu, sem caçar e matar. E ainda nesta cena vemos a protagonista parar para apreciar os poros tóxicos se soltando das plantas dentro da floresta, respeitando o local e inclusive citando como tudo aquilo é lindo mesmo que seja capaz de matá-la. Nessas pequenas atitudes, pensamentos e forma de agir é que Miyazaki vai construindo a personalidade de Nausicaä e, como também se pode crer, expressando a sua própria sensibilidade dentro do discurso pacifista da protagonista.

Figura 12 – Primeira aparição de um Ohmu na trama



Fonte: NAUSICAÄ do Vale do Vento. Direção: Hayao Miyazaki. Japão: Studio Ghibli, 1984.

Saindo dessa cena Nausicaä age de uma forma representada até mesmo como heroica, salvando Lorde Yupa que estava sendo perseguido por um ohmu furioso. A protagonista consegue acalmar o inseto gigante e guia-lo de volta para a floresta. Nessa sequência inclusive Miyazaki escolhe fazer um uso das cores para representar a mudança de humor do ohmu, com os olhos todos vermelhos enquanto

está tomado pela raiva e agindo por impulso sem pensar, mudando para olhos azuis claro como o tom do céu no instante em que finalmente Nausicaä consegue acalmá-lo e guiar o ohmu de volta para seu habitat natural.

Após Nausicaä ver que aquele que ela havia ajudado era Lorde Yupa, que há muito tempo não se viam, tem uma interação conversando sobre os acontecidos e nisso Yupa mostra para Nausicaä um animal que ele havia resgatado e causado todo aquele alvoroço, uma espécie chamada de raposa-esquilo, a qual a protagonista batiza de Teto.

Figura 13 – Nausicaä tranquiliza Teto



Fonte: NAUSICAÄ do Vale do Vento. Direção: Hayao Miyazaki. Japão: Studio Ghibli, 1984.

A cena, porém, traz um forte simbolismo do discurso que Hayao Miyazaki pretende transparecer em sua obra. A forma que Nausicaä age com o animal demonstra a sua índole diferenciada nesse mundo, escolhendo um caminho de não violência, enquanto o animal está arisco e assustado após o acontecido a primeira coisa que faz após subir na protagonista é cravar os dentes em seu dedo, mas ela

apenas deixa isso acontecer para mostrar que o pequeno animal não deveria se sentir com medo. Ao passo em que o animal deixa de se sentir ameaçado e em uma atitude quase que de vergonha pelo ato, passa a lamber o ferimento de Nausicaä. Esta cena está carregada dessa sensibilidade a qual Miyazaki expõe ao longo da obra, com Nausicaä agindo de forma a, de certo modo, se sacrificar em prol da paz, colocar a si mesma em frente as situações para evitar o pior que decorreria de agir com violência.

Após esse momento ambos personagens rumam de volta para casa, o Vale do Vento que dá título à obra, e lá somos apresentados a esse único refúgio pacífico que há de uma parcela da humanidade que conseguiu sobreviver à guerra que dizimou o mundo.

Figura 14 – Apresentação do Vale do Vento



Fonte: NAUSICAÄ do Vale do Vento. Direção: Hayao Miyazaki. Japão: Studio Ghibli, 1984.

O Vale do Vento leva esse nome característico por conta de sua formação geológica, com o assentamento humano residindo em seu fundo, que é varrido pelos

ventos que sopram de frente para ele, vindos de um lago, que por sinal tem a água ácida. Mas é isso que permite essas pessoas ainda resistirem e viverem ali, pois os poros tóxicos do *Mar Podre* não conseguem chegar até ali para se alastrarem por conta do vento que os impede de voar e chegar até o solo do vale para contaminar. A água que eles consomem é retirada do subsolo através do trabalho dos moinhos de vento que puxam essa água. Então Miyazaki nos mostra essa sociedade que só é capaz de resistir e seguir vivendo por conta de sua atitude pacifista e aliada ao meio ambiente, vivendo em sintonia com este sem explorá-lo em prol de benefício próprio.

Porém esse cenário de vida bucólica é interrompido de forma inesperada quando uma nave da nação de Torumekia cai no Vale do Vento, trazendo consigo, além da destruição causada no local da queda, além de insetos vindos do *Mar Podre*, também como prisioneira dentro da nave, a princesa Lastel da nação de Pejite, que mesmo salva por Nausicaä dos destroços da nave em chamas, não resiste e morre no local.

Figura 15 – Sequência onde Nausicaä resolve o conflito através do pacifismo



Fonte: NAUSICAÄ do Vale do Vento. Direção: Hayao Miyazaki. Japão: Studio Ghibli, 1984.

Nesse mesmo momento do filme tem a sequência que melhor exemplifica a intenção pacifista de Miyazaki, exposta nesta obra: é quando alguns aldeões estão confusos sobre o que fazer com um inseto grande que ainda sobreviveu ao impacto da queda e explosão da nave – que por sinal lembram muito os cenários de destruição causados pela guerra, como se isso simbolizasse a inescapável guerra

chegando mesmo ao Vale do Vento – então pensam até em usar armas para o matar antes que acabe atraindo mais outros insetos para o vale e condenando o destino de todos. Mas então Nausicaä chega ao local e se prontifica, como a princesa do seu povo, em resolver a situação sem fazer uso da violência e de nenhuma arma. Ela apenas conversa com o inseto e faz uso de um apito para focar sua atenção, até que consegue fazer o inseto se levantar dos escombros e levantar voo e assim a protagonista o guia de volta até o *Mar Podre* sem causar a morte de mais nenhum ser vivo ou fazer uso da violência. Inclusive outros personagens, aliviados com a resolução da princesa, comentam como teria havido grandes consequências, piores ainda, se aquele inseto tivesse sido morto ali ou mesmo deixado preso para atrair outros até o vale.

Essa forma de Miyazaki apresentar a resolução do conflito, com Nausicaä agindo racionalmente e lidando com paz para solucionar algo que outros teriam feito com o uso da violência, mostra a partir da sensibilidade do autor como se faz presente em seu discurso no filme o posicionamento extremamente pacifista, e sendo assim antiguerra, tal como o de respeito à natureza. Algo que se relaciona com a perspectiva da História das Sensibilidades, muito bem sintetizada por sinal em uma fala de Nádia Santos, quando diz que justamente

> É a partir da experiência histórica pessoal que se resgatam emoções, sentimentos, idéias, temores ou desejos, o que não implica abandonar a perspectiva de que esta tradução sensível da realidade seja historicizada e socializada para os homens de uma determinada época. Os homens aprendem a sentir e a pensar, ou seja, a traduzir o mundo em razões e sentimentos. (SANTOS, 2009, p. 8)

Há um único momento em que Nausicaä perde a razão e age por impulso de forma violenta sem pensar, levando-se em consideração que ao longo da história estamos vendo a protagonista em um processo de descoberta e de evolução/construção de identidade e personalidade. Esse momento se dá quando a nação militar de Torumekia invade o Vale do Vento, atrás da carga que a nave que caiu trazia, um *Guerreiro Gigante* que passou mil anos adormecido abaixo de Pejite e agora foi roubado com intuito de ser usado como uma arma capaz de destruir o *Mar Podre* e restaurar a vida humana na terra como antes, na concepção Kushana uma das comandantes de Torumekia, que diz ainda que regiões periféricas como o Vale do Vento deveriam se unir a Torumekia por estarem vivendo sob o risco de morrer a qualquer momento com o avanço do *Mar Podre*, além de afirmar que estavam levando a paz, um discurso hipócrita e muito conhecido. Neste momento da

invasão o rei e pai de Nausicaä é assassinado e quando ela chega ao quarto e vê isso perde a cabeça e ataca os soldados de Torumekia, matando alguns deles, até que Lorde Yupa interfere no conflito para parar a princesa antes que ela sele um destino que aniquilaria a todo o seu povo do Vale do Vento. Mais tarde no filme, em outro diálogo, temos a própria protagonista admitindo a Lorde Yupa como nesse instante ela sentiu medo de si mesma quando perdeu o controle e do que a violência era capaz de fazer. Elemento este do filme onde Miyazaki nos mostra como mesmo essa linha de se trilhar as decisões, aliadas ao pacifismo, é algo tão difícil e uma linha tênue entre a violência e a guerra, exigindo da personagem protagonista um esforço além do que aqueles que agem no impulso da violência escolhendo a guerra como solução dos conflitos na história.

Figura 16 – Momento em que Nausicaä se choca com sua única reação violenta e tem medo do ódio



Fonte: NAUSICAÄ do Vale do Vento. Direção: Hayao Miyazaki. Japão: Studio Ghibli, 1984.

Antes de Nausicaä partir do Vale do Vento, levada sob custódia de Kushana, ela chama Lorde Yupa para lhe mostrar a sua descoberta, que consiste em ter compreendido que as plantas de dentro da floresta do *Mar Podre* não são tóxicas, nem exalam gases tóxicos. Ela tem recolhido sementes que pega sempre que vai até a floresta e plantado isso em um local escondido com água vinda do subsolo através dos moinhos de vento do vale, assim como areia também o subsolo. E nessas condições as plantas crescem sem se tornarem tóxicas, então Nausicaä conclui que a verdadeira toxicidade está presente no solo do planeta após toda a

guerra dos *Sete Dias de Fogo* e não propriamente no lugar de dentro da floresta do *Mar Podre*.

Essa descoberta se prova real quando mais tarde na narrativa, Nausicaä acaba sendo atacada enquanto a tropa de naves de Torumekia atravessava os céus acima de uma parcela do *Mar Podre* e ela cai dentro do ambiente e antes que consiga sair, acaba presa em areia movediça e vai parar no subsolo abaixo da floresta. E lá a protagonista vê como estava certa, pois o ar é puro e não existe toxicidade no solo nem em nada. No fim das contas os insetos e a floresta eram uma resposta da Terra para abater e filtrar toda a toxicidade deixada na superfície do planeta após a guerra de mil anos atrás, sendo esse ecossistema não o causador da impureza, mas sim o filtro que limpa esta do ambiente.

Figura 17 – Diferentes ambientações que aparecem ao longo da narrativa



Fonte: NAUSICAÄ do Vale do Vento. Direção: Hayao Miyazaki. Japão: Studio Ghibli, 1984.

Um fator que se destaca nessa correlação é a coloração usada para representar cada tipo de ambiente na obra, neste caso o Vale do Vento com um resquício de população sobrevivente vivendo em harmonia com a natureza; o deserto que virou a face do planeta devastado após a guerra; a floresta tóxica do *Mar Podre*; e por fim, aquilo que há abaixo deste último lugar, de forma diferente, ele é extremamente limpo e puro para os seres humanos, pois se trata do ecossistema responsável por remover a toxicidade da própria Terra, presente no *Mar Podre*. Miyazaki usa tons frios e escuros para representar o lugar impróprio para as pessoas com a toxicidade do ambiente relacionável à radiação nuclear, enquanto

que os tons quentes e vivos são usados no Vale do Vento com a vida do povo resistindo ou mesmo no resto do planeta desertificado, mas que não é tóxico. Por fim utiliza os tons mais claros e sóbrios, que causam uma impressão de pureza representando o subsolo limpo da toxicidade, com troncos de árvores cristalinos, com areia branca e água translúcida. Cores e elementos estes do subsolo que passam uma forma de mensagem de coisas do passado que não morreram, ainda estão lá aguardando para serem descobertas, capazes de gerar algo bom daquilo que sobreviveu após a guerra e a toxicidade.

Figura 18 – Pejite destruída após um confronto de humanos e insetos



Fonte: NAUSICAÄ do Vale do Vento. Direção: Hayao Miyazaki. Japão: Studio Ghibli, 1984.

Após conseguir sair do subsolo da floresta, Nausicaä vai rumo a Pejite, acompanhada do irmão da princesa, que era prisioneira e morre no início da história. Ao chegarem à cidade, Hayao Miyazaki nos mostra cenas que se não fossem pelos insetos gigantescos teriam tudo de semelhança com cenas de destruição de uma guerra real, com a cidade destruída em meio a nova guerra que se inicia por parte tanto de Torumekia quanto de Pejite.

A protagonista descobre logo em seguida, assim que os sobreviventes de Pejite chegam até eles, que essa destruição toda foi causada por um conflito entre as forças militares de Torumekia e que o próprio povo de Pejite fez os insetos gigantes e ohmus atacarem a cidade para derrotarem a outra nação, resultando em um cenário desolado. Algo que mais afrente na história se entenderá como tal nação conseguiu “controlar” os insetos, na verdade Pejite captura um filhote de ohmu e

assim os motiva a perseguir o filhote capturado para retomá-lo, dessa forma sendo tomados por ódio os ohmus destroem tudo pelo caminho em busca de recuperar seu filhote.

Além do que estes sobreviventes de Pejite agora planejam, em retaliação, atacar o Vale do Vento, fazendo com que os ohmus e insetos gigantes ataquem o vale e destruam tudo, fazendo da mesma forma como fizeram com seu próprio lar. Este plano é motivado pelo fato de que o *Guerreiro Gigante* está lá sob posse de Torumekia, e se trata de uma arma de poder de destruição comparável ao nuclear, em consequência do nível de destruição que são capazes de fazer, além da toxicidade que consequentemente causam no local após sua ação. Os sobreviventes de Pejite acreditam que a única solução para tudo isso é a guerra e a violência, então botam esse plano em prática.

Por mais que Nausicaä tente conversar com a população de Pejite e busque os fazer mudar de ideia, dissuadi-los de agir com violência e perpetuar uma guerra sem fim, eles não tentam compreender Nausicaä e a prendem. Mas algumas pessoas que, mesmo sendo de Pejite, concordavam com Nausicaä e ajudam-na a escapar com esperança de solucionar o conflito que já estava em uma grande escala a essa altura da narrativa. Enquanto a protagonista ruma para o Vale do Vento, encontra no caminho incontáveis ohmus avançando com os olhos vermelhos, tomados pelo ódio e mais à frente avista como aquilo estava sendo orquestrado, com soldados de Pejite levando um filhote de ohmu amarrado e perfurado em uma nave servindo de isca para que todos os outros ohmus fossem movidos pelo ódio para retomar seu filhote, com a intenção de levá-lo até o vale e largar lá para que os ohmus destruíssem tudo.

Figura 19 – Sequência de cenas finais do filme no clímax da narrativa



Fonte: NAUSICAÄ do Vale do Vento. Direção: Hayao Miyazaki. Japão: Studio Ghibli, 1984.

Mas mais uma vez, ao invés de agir com violência em retaliação a tudo que estão fazendo, Nausicaä age com pacifismo e se coloca diante dos tiros dos soltados em uma posição pronta de sacrifício para conseguir derrubar a nave e libertar o filhote de ohmu que vinha sendo mal tratado, para então ir até a frente dos milhares de ohmus furiosos devolver o seu filhote e impedir o conflito que iria destruir tudo que a população do vale tinha, incluindo suas vidas. Enquanto isso Kushana desperta o *Guerreiro Gigante* antes dele estar pronto para ser usado como a arma final, mas mesmo assim seu poder é equivalente a bombas nucleares e capaz de dizimar uma multidão dos ohmus e sendo assim apenas enfurecer mais ainda os que seguem, porém a arma humanoide se desfaz em pouco tempo derretendo como não havia ficado pronta, mas é o suficiente para os ohmus irem mais furiosos ainda para a direção do Vale do Vento.

Até que Nausicaä finalmente chega à frente de todos com o filhote, em um primeiro momento a multidão de ohmus atropela ela e a pequena criatura, mas pouco a pouco a comoção e a razão vai tomando os insetos e seus olhos de vermelho com ódio passam ao azul em paz, enquanto levantam Nausicaä com espécies de tentáculos dourados a curando dos ferimentos que poderiam tê-la levado a morte. Nessa sequência Miyazaki apresenta a maior atitude antiguerra que poderia haver no filme todo, com a protagonista escolhendo o caminho pacifista e se colocando em autossacrifício frente a uma guerra aniquiladora já instaurada, mas

desta forma conseguindo resolver o conflito com o uso da paz, se mostrando uma figura quase messiânica, cumprindo uma profecia que havia sido apresentada brevemente ao início da história antes de todo conflito começar. Nausicaä é a figura de liderança que levaria o seu povo a uma terra de pureza, desvendando os mistérios do *Mar Podre* e unindo a todos com o meio ambiente, se sacrificando em prol de perpetuar a paz e evitar outra guerra que acabaria com a humanidade restante, agindo como a salvadora pacifista na história.

Ao combater a violência de forma até mesmo semelhante a um caráter messiânico, Nausicaä consegue ao fim da história chegar nesse ponto de harmonia entre as partes, da humanidade em relação ao restante da natureza, uma mensagem final de Miyazaki muito clara com relação a suas intenções contra a guerra, vide as consequências que essa causa, e juntamente com o ambientalismo estruturando tal argumento. “A animação, ao criar um universo diverso, mas ainda reconhecível, situa-se como poderosa ferramenta de ressonância, ultrapassando a prosaica associação com a realidade usual.” (MIGUEL, 2010, p. 5).

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Perante toda a análise que se fez presente até aqui do trabalho, se acredita que fica visível, e talvez em alguns exemplos até explícito, a forma como se dá o discurso antiguerra tanto em *Túmulo dos Vagalumes* (1988) quanto em *Nausicaä do Vale do Vento* (1984), este mais próximo do pacifismo ainda que não deixe de ser antiguerra, tanto na forma de roteiro e direção de Hayao Miyazaki quanto na forma de adaptação e direção de Isao Takahata. Mesmo se tratando de apenas um exemplo de cada artista, tais discursos são presentes inclusive em outras obras, que não puderam ser analisadas mais profundamente ou com atenção neste momento, mas que o podem em um futuro próximo em algum outro projeto de pesquisa. Exemplos como filmes já citados de ambos diretores, de Hayao Miyazaki *Princesa Mononoke* (1997), com um forte discurso ambientalista e pacifista; próximo em alguns sentidos de *Pom Poko* (1994), de Isao Takahata também evidentemente ambientalista; ou ainda *Vidas ao Vento* (2013), com a inegável adaptação e direção antiguerra intencional de Miyazaki; ou até mesmo *O Castelo Animado* (2004) onde a adaptação e direção de Miyazaki transformam o plano de fundo do filme para sua linha pacifista e antiguerra; enfim, são muitos exemplos de outros trabalhos possíveis com as obras do *Studio Ghibli* que podem ainda não terem sido trabalhadas desta maneira.

Diferente do que se pode ver antes com Isao Takahata, Miyazaki tem uma forma muito diferente de tratar o tema da guerra, com presença sempre da fantasia e constantemente do lúdico, como pode se ver em outras obras já citadas do diretor, além de sua forma caraterística de fazer uso de analogias durante a narrativa para passar as mensagens que intenciona com a história. No quesito da animação em si, conseguimos ver ainda uma diferença também muito forte principalmente no estilo dos personagens, cenários e em especial nas cores usadas se destacando em muito dos tons mais reais de *Túmulo dos Vagalumes* (1988), além de ser uma história mais espirituosa e com um final otimista.

> A Segunda Guerra Mundial teve grande impacto no imaginário japonês e por consequência em suas representações culturais. Devido a isso podemos perceber diversas referências aos acontecimentos da Segunda Guerra em filmes, no entanto o diretor Hayao Miyazaki em “Serviço de Entregas da Kiki” (1989) se foca não nos acontecimentos em si, mas em uma consequência destes.” (NOVAES; VADICO, 2020, p. 149).

Além do que podemos ver como imaginário social japonês foi extremamente marcada pelas consequências civis sofridas durante o processo da Segunda Guerra

Mundial, seja em seu período de ação direta ou em suas inúmeras consequências posteriores, no período de ocupação estadunidense ou mesmo durante a reestruturação econômica da sociedade japonesa e até mesmo nos dias atuais, como isso ainda se mantem presente. Aquilo que foi causado pela guerra na população nipônica se mantém constante em suas representações culturais e seu imaginário social mesmo nos dias de hoje, algo evidentemente expresso pelas sensibilidades, seja destes autores aqui trabalhados ou de outros que produzam outras obras relacionadas com o tema. E pensando a partir da História Cultural e da História das Sensibilidades, como fala Nádia Santos (2009, p. 14) o trabalho do historiador cultural é muito parecido com um trabalho detetivesco, quando se tem de ir seguindo pistas e cainhos que até então não foram sondados para então se encontrar outros relatos e fatos, vozes de outros indivíduos, outros tipos de documentos para se pensar o passado e por fim outros sentimentos e emoções que se relacionam com a história.

Outro ponto importante para se entender esse fato é a noção da memória que possibilita tal manutenção de representações derivadas do que foi sofrido pelas pessoas comuns durante esse período de guerra. É por conta desse aspecto que se pode falar em construção identitária e ver nesta algo validador da própria cultura: “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (LE GOFF, 1990, p. 476 apud HORTA, 2018, p. 2).

Ademais, pensa-se que se demonstrou de que forma se faz presente no discurso dos diretores Hayao Miyazaki e Isao Takahata, cada um à sua maneira particular, tanto o elemento antiguerra e pacifista, seja ele intencional ou não, e mesmo como se mostram em elementos das narrativas e de escolhas artísticas, as suas sensibilidades como pessoas que sobreviveram à Segunda Guerra Mundial e cresceram num Japão ocupado por tropas estadunidenses, com tudo isso influenciando diretamente suas visões de mundo, impactando seus imaginários sociais e se tornando elementos que vivariam marca registrada da vida e obra de ambos no *Studio Ghibli*.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **A análise do filme**. 3. Ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.

BACZKO, Bronislaw. **A imaginação social**. *In: Leach, Edmund et Alii. Anthropos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. p. 296-332.

BAECQUE, Antoine de. **O corpo no cinema**. *In: História do corpo*. vol. 3: As mutações do olhar. O século XX. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 481-507.

BATISTA NETO, Ary. **Representações de uma identidade japonesa contemporânea em *A Viagem de Chihiro* (Hayao Miyazaki0 2001)**. 2020. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2020.

CHAVES, Ravena Amorim; TORRES, José Wanderson Lima. **Distopia e animação: O universo fantástico em Nausicaä do Vale do Vento, de Hayao Miyazaki**. *In: Revista Desenredos*. n. 27. Teresina: Publicação independente, 2017. p. 169-175.

ESPÍRITO SANTO, Janaina de Paula. **História do tempo presente**: Japão e o mangá "O Zero Eterno". *In: Oriente 23: Estudos Japoneses*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Proj. Orientalismo/ UERJ, 2023. p. 61-65.

FARIA, Mônica Lima de. **História e narrativa das animações japonesas**: algumas características dos animês. *In: Actas de Diseño*. n. 5. Buenos Aires: Universidade de Palermo, 2008. p. 150-157.

FIGUEIREDO, Tomaz Castrillon de. **Nausicaä atravessa o pacífico**: adaptação e internacionalização de Nausicaä do Vale dos Ventos, de Hayao Miyazaki. Dissertação (Mestrado em História Comparada) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2020.

HORTA, Lilia Nogueira Calcagno. **Lisa, Ponyo e Yubaba: Três representações de Hayao Miyazaki que contestam a construção da memória feminina japonesa**. *In: Congresso Internacional Comunicação e Consumo – Comunicon*. São Paulo: ESPM, 2018.

IGARASHI, Yoshikuni. **Corpos da memória**: narrativas do pós-guerra na cultura japonesa (1945-1970). São Paulo: Annablume, 2011.

JIA, Oliver. **Grave of the Fireflies**: misunderstood masterpiece. Asian Times: Hong Kong, 2021. Disponível em: https://asiatimes.com/2021/05/grave-of-the-fireflies-misunderstood-masterpiece/. Acesso em 11/11/23.

LUPION, Marcia Regina de Oliveira. **O percurso da História das Sensibilidades**. *In: VIII CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, XXII SEMANA DE HISTÓRIA,* 8., 2017, Maringá. Anais [...] Maringá: UEM, 2017. p. 2535-2542.

MARCELO NETO, Mario. **Entre a bomba atômica e os crimes de guerra**: o negacionismo e a historiografia japonesa em perspectiva. *In: Revista Brasileira de História*. v. 41, n. 87. São Paulo: ANPUH, 2021. p. 37-60.

MIGUEL, Alcebíades Diniz. **O fluxo imaginário da memória: A animação como arte de conjurar/construir o passado israelense**. *In: Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos*. v. 4. n. 6. Belo Horizonte: UFMG, 2010. p. 4-12.

NAUSICAÄ do Vale do Vento. *Direção: Hayao Miyazaki*. Japão: Studio Ghibli, 1984. (117 min).

NOVAES, Viktor Danko Perkusich; PAULO, Inajara Barbosa. **Os cartoons no front**: a Segunda Guerra Mundial sob a perspectiva estadunidense e japonesa (1936-1955). *In: II Diálogos sobre História: Ciclo de Minicursos Online da UFPR*. Curitiba: UFPR, 2021.

NOVAES, Viktor Danko Perkusich; VADICO, Luis Antonio. **A influência da Segunda Guerra Mundial nas animações japonesas: Um histórico de características e influências que são observadas até os dias de hoje**. *In: Revista de Debates Insubmissos*. v. 2. n. 5. Caruaru: UFPE, 2019. p. 79-106.

NOVAES, Viktor Danko Perkusich; VADICO, Luis Antonio. **A metáfora do comportamento japonês após a Segunda Guerra Mundial presente no filme "O Serviço de Entregas da Kiki" (1989) de Hayao Miyazaki**. *In: Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicaión*. v. 19. n. 34. São Paulo: ALAIC, 2020. P. 140-150.

OLIVEIRA, Graziele Rodrigues; SILVA, Fábio Alexandre da. **Breve análise do cotidiano oriental no filme "Bom dia"**: uma perspectiva histórica do Japão pós-guerra. *In: Extremo Oriente Conectado*. Rio de Janeiro: Edições Especiais sobre Ontens, 2019. p. 251-262.

PASTRELLO, Douglas. **A nação que nunca é** – a cultura política do corpo e a honra nipônica. *In: Extremo Oriente Conectado*. Rio de Janeiro: Edições Especiais Sobre Ontens, 2019. p. 215-221.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Em busca de um método**: as estratégias do fazer História. *In: História & História Cultural*. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. p. 63-68.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Apresentação**. *In: História Cultural*: experiências de pesquisa. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003. p. 7-8.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Sensibilidades**: escrita e leitura da alma. *In: Sensibilidades na história*: memórias singulares e identidades sociais. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. p. 9-21.

PESSEL, Matheus Silveira. **O cinema de animação de Hayao Miyazaki**. 2009. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Comunicação Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
REINO de Sonhos e Loucura. *Direção: Mami Sunada*. Japão: Toho, 2013. (118 min).

ROSENWEIN, Barbara. **Em busca de uma história das emoções**. *In: História das emoções*: problemas e métodos. São Paulo: Letra e Voz, 2011. p. 21-47.

SANTOS, Nádia Maria Weber. **A sensibilidade na vida e obra da historiadora Sandra Pesavento** – a questão da interdisciplinaridade, postura crítica e a História Cultural. *In: Revista de História e Estudos Culturais*. v. 6, ano VI n. 3. Uberlândia: Núcleo de Estudos em História Social de Arte e Cultura, 2009. p. 1-21

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. **Guerras e Cinema**: um encontro no tempo presente. *In: Tempo*, n. 16. Rio de Janeiro: Editora da UFF, 2004. p. 1-22.

SILVA, Marina Magalhães Barreto Leite da. **Kioku**: As representações de memórias japonesas no tempo presente. 2011. Dissertação (Mestrado em História Comparada) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

SILVA, Raniery Bezerra da. **O tema das sensibilidades na produção historiográfica contemporânea**. *In: VI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA CULTURAL, ESCRITAS DA HISTÓRIA: VER – SENTIR - NARRAR*, 6., 2012. Teresina. Anais [...] Uberlândia: GT Nacional de História Cultural, 2012. p. 1-10.

The Animerica Interview: **Takahata and Nosaka**: Two Grave Voices in Animation. *In: Animerica*. v. 2, n. 11, 1994. Viz Media: Estados Unidos, 1994. p. 6-11. Disponível em: https://ghiblicon.blogspot.com/2011/04/animerica-interviews-isao-takahata-and.html. Acesso em: 12/11/23.

TÚMULO dos Vagalumes. *Direção: Isao Takahata*. Japão: Studio Ghibli, 1988. (89 min).