

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INSTITUTO DE HISTÓRIA

RAFAEL COLOMBO MARTINELI

**“Túmulo dos Vagalumes” (*Hotaru no Haka*, 1988), de Isao Takahata: Objetos de
memória que se atualizam – esquecimentos que lampejam**

UBERLÂNDIA

2020

RAFAEL COLOMBO MARTINELI

“Túmulo dos Vagalumes” (*Hotaru no Haka*, 1988), de Isao Takahata: Objetos de memória que se atualizam – esquecimentos que lampejam

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia como requisito final para a obtenção do título de mestre em História Social.

Linha de Pesquisa: História e Cultura

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Brincalepe Campo

UBERLÂNDIA

2020

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

M385 2020	<p>Martineli, Rafael Colombo, 1994- “Túmulo dos Vagalumes” (Hotaru no Haka, 1988), de Isao Takahata: Objetos de memória que se atualizam – esquecimentos que lampejam [recurso eletrônico] / Rafael Colombo Martineli. - 2020.</p> <p>Orientadora: Mônica Brincalepe Campo. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em História. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.di.2020.369 Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.</p> <p>1. História. I. Campo, Mônica Brincalepe, 1965-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em História. III. Título.</p> <p>CDU: 930</p>
--------------	--

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074


UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1H, Sala 1H50 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4395 - www.ppghis.inhis.ufu.br - ppghis@inhis.ufu.br


ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	História				
Defesa de:	DISSERTAÇÃO DE MESTRADO, Ata 3, PPGHI				
Data:	Dezoito de fevereiro de dois mil e vinte	Hora de início:	09:00	Hora de encerramento:	[12h]
Matrícula do Discente:	11812HIS016				
Nome do Discente:	Rafael Colombo Martineli				
Título do Trabalho:	"Túmulo dos Vagalumes" (Hotaru no Haka, 1988), de Isao Takahata: Objetos de memória que se atualizam – esquecimentos que lampejam				
Área de concentração:	História Social				
Linha de pesquisa:	História e Cultura				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Narrativas Subjetivas: a memória, a história e o discurso em primeira pessoa nas narrativas cinematográficas				

Reuniu-se na Sala 48, Bloco 1H - Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em História, assim composta: Professores Doutores: Gilberto Cezar de Noronha (UFU), Yumi Garcia dos Santos (UFMG - participação via SKYPE), Mônica Brincalepe Campo orientadora do candidato.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Dra. Mônica Brincalepe Campo, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Mônica Brincalepe Campo**, **Professor(a) do Magistério Superior**, em 18/02/2020, às 12:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gilberto Cezar de Noronha**, **Membro de Comissão**, em 18/02/2020, às 12:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Yumi Garcia dos Santos**, **Usuário Externo**, em 18/02/2020, às 12:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1841505** e o código CRC **062253A7**.

“Túmulo dos Vagalumes” (*Hotaru no Haka*, 1988), de Isao Takahata: Objetos de memória que se atualizam – esquecimentos que lampejam

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Mônica Brincalepe Campo
(Orientadora – UFU)

Prof. Dr. Gilberto César de Noronha
(Examinador – UFU)

Profa. Dra. Yumi Garcia dos Santos
(Examinadora –UFMG)

Agradecimentos

Uma das partes mais gratificantes desse trabalho, depois de vê-lo escrito, é poder agradecer. Agradecer, mesmo que apenas em palavras, tudo, todas e todos, que contribuíram para que essa pesquisa fosse possível.

Agradeço a Universidade Federal de Uberlândia, pública e de qualidade, pois sem ela e sem o espaço acadêmico o mestrado não seria possível. Obrigado.

Agradeço à Professora Mônica, mais uma vez, por ter me acompanhado nesse meu percurso como pesquisador, historiador, como sujeito repleto de subjetividades e sensibilidades, desde a graduação. Obrigado por sair de sua zona de conforto e enfrentar esse tema comigo e por todas as contribuições que levarei para a vida. Meu muito obrigado!

Agradeço à banca: Professora Yumi e Professor Gilberto, obrigado por terem aceito o convite para comporem a banca de qualificação e de defesa, por todos os caminhos e contribuições apontados e, principalmente, por terem se dedicado a leitura do meu trabalho. Obrigado.

Agradeço à CAPES pela bolsa concedida, confiando na qualidade do trabalho e da pesquisa.

Agradeço aos funcionários e técnicos da UFU, à coordenação e sua prontificação em esclarecer dúvidas. Obrigado.

Agradeço as amigas redescobertas, que o tempo afastou e a vida nos trouxe de volta, sejam nas mesas de bar, nos corredores da UFU, nas aulas do mestrado ou no LEAH. Milani, Mirela, Olávio, Cristiano, Dyovanna. O mestrado é algo muito cruel e solitário, mas vocês me mostraram que esse caminho não precisa (e não deve) ser trilhado sozinho. Obrigado por todas as risadas, companhias de r.u e de aula.

Aos amigos que me acolheram nos semestres em que morei em Uberlândia: Cruzado, Lucas, Robertinho e Pará obrigado por serem minha família fora de casa, por todos os momentos compartilhados, pelas resenhas, pela acolhida. Espero que os caminhos de vocês sejam repletos de realizações e luz e felicidade. Que nos reencontremos sempre!

Ao Rick e Bruno, porque a distância e o tempo não são capazes de desatar os laços de amigas tão lindas como a de vocês. Obrigado por todas as noites de sábados que curtimos, pelas acolhidas, pelas risadas. Amo vocês. Pururca!

Agradeço a minha família, meus pais José e Tânia, minha irmã Beatriz, que me proporcionaram concluir essa etapa da minha vida. Obrigado pelo amor, carinho, compreensão e por tudo que

fizeram, pois foi com a torcida e ajuda de vocês que nossa família teve uma primeira geração numa universidade pública e de qualidade. Aos meus avós, Tito, Isabel e Delfino por todo amor e presença. Espero que vocês sintam por mim o mesmo orgulho que eu sinto por vocês.

Agradeço aos ausentes, aqueles que já não puderam me acompanhar nessa caminhada. Vó Leonilda, que onde você estiver possa estar olhando por mim, cuidando e iluminando meus passos. Me pergunto como teria se sentido, de tão medrosa que era, vendo seu neto estudando e morando numa cidade grande e longe. Sei que estaria orgulhosa. Obrigado por fazer parte das minhas memórias afetuosas. Tio Brás, grande jogador de truco e “bisca”, obrigado por todo ensinamento que sua história de vida me mostrou. Minhas bisas Marias, que não tiveram a oportunidade do estudo, minha titulação é pra vocês.

Agradeço à Beatriz, por estar comigo, pelo carinho dos abraços e beijos, por me acompanhar e incentivar sempre. Obrigado por acreditar em meu potencial, por todos os elogios, pelos nossos momentos juntos, por passar por esse processo tão desgastante ao meu lado. Que o nosso amor pra sempre viva!

Por fim, agradeço ao Rafael de 2017 e 2018 por ter perseverado e insistido na pesquisa, em meio a tantas reviravoltas e dificuldades. Obrigado por não ter desistido do mestrado.

Segredos, mentiras, alegrias

São filhos dos deuses que criaram nosso universo

Ayaka Hirahara. Tema de “A Viagem de Chihiro”

Resumo

“Túmulo dos Vagalumes” (*Hotaru no Haka*, 1988) é um filme de animação baseado na obra homônima de Akiyuki Nosaka (1967), dirigido por Isao Takahata e lançado pelo Studio Ghibli. O presente trabalho tem como proposta de análise, a partir do produto cultural (filme), os caminhos que a memória da Segunda Guerra Mundial percorre, se atualizando à medida que novas produções culturais são concebidas, cada qual em suas décadas, com tempos históricos e políticos que lhe são próprios. Perpassa pela questão de como a guerra permaneceu no imaginário e nas políticas culturais de memória e esquecimento, alimentando tabus, mitos, revisionismos históricos e como esses assuntos são pertinentes para a concepção do filme naquele momento (ou não). Propõe uma análise de uma possível construção da psique japonesa no pós-guerra e como a percebemos no filme. Objetiva perceber como o filme se configura e irá se portar como um objeto de memória, dotado de subjetividades e sensibilidades que serão capazes de irromper memórias involuntárias em cada diferente telespectador.

Palavras-chave: *Túmulo dos Vagalumes*, Japão, cultura, memória, políticas do esquecimento.

Abstract

“Grave of the Fireflies” (*Hotaru no Haka*, 1988) is an animated film based on Akiyuki Nosaka's (1967) homonym work directed by Isao Takahata and released by Studio Ghibli. The present work aims to analyze, from the cultural product (film), the paths that the memory of World War II travels, updating itself as new cultural productions are conceived, each in its decades, with historical and political times that are its own. It goes through the question of how the war remained in the imagination and cultural policies of memory and forgetting, feeding taboos, myths, historical revisionisms and how these subjects are pertinent to the conception of the film at that time (or not). It proposes an analysis of a possible postwar construction of Japanese psyche and how we perceive it in the film. It aims to understand how the film is configured and will behave as a memory object, endowed with subjectivities and sensitivities that will be able to erupt involuntary memories in each different viewer.

Keywords: *Grave of the Fireflies*, Japan, culture, memory, forgetfulness policies.

Sumário

Introdução	9
Capítulo I - Takahata, Ghibli e os Vagalumes: Um drama de Guerra	19
1.1 Isao Takahata: Uma breve biografia	21
1.2 No Studio Ghibli	23
1.3 Influências e estilos	25
1.4 O visual na cultura japonesa: o gênero de animação.....	28
Capítulo II – Família e Sociedade de consumo: Perspectivas do Individualismo e do Grupismo em “Túmulo dos Vagalumes”.....	44
2.1 Os Revisionismos	45
2.2 Núcleo Familiar: Seita, Setsuko e a tragédia do privilégio	57
2.3 Teoria Contextual e a cultura do consumo: Perspectivas em Túmulo dos Vagalumes	62
2.4 Uma Interpretação de Psique Japonesa do Após-guerra: A Figura da Mulher	71
Capítulo III - 1980, 1960, 1950: Memórias que se atualizam – Fantasmas que lampejam	79
3.1 Memória voluntária e involuntária: Historicizada x Subjetiva.....	81
3.2 Tempos da Memória: o espaço e o tempo	86
3.3 Objetos de memória: os anos 1980, 1960 e 1950 – memórias que se atualizam	90
Considerações Finais	100
Referências	102
Fontes Filmográficas	102
Filmografia	102
Bibiliografia	102

Introdução

“A política da memória não pode prescindir do esquecimento”.

Andreas Huyssen¹

1945 não foi uma zero hora, um recomeço radical e não sobrecarregado pela memória. Tanto a Alemanha como o Japão do após-guerra, foram assombrados pelo trauma da guerra, da mortandade em massa e da destruição. Ambos os países foram incutidos por políticas de memória, ou melhor, deveres de memória, de lembrar, de erigir memoriais, reconstruir as ruínas, monumentalizar o que não era possível de ser dito, em simultaneidade por políticas de esquecimento. A invisibilidade dos judeus na Alemanha do pós-guerra imediato era uma realidade que se transpunha para o campo das representações, bem como a ausência de representações dos ataques atômicos e dos *raids* incendiários e suas vítimas no Japão. Um artifício do discurso, politicamente idealizado para que as duas nações pudessem “continuar”, edificar uma sociedade democrática, estrategicamente amparadas por uma política de esquecimento: a Alemanha “se esqueceu”, ou melhor, “precisou” esquecer dos bombardeios ingleses para poder retornar à democracia progressista e monumentalizar a memória dos judeus; o Japão “precisou” esquecer da derrota e da guerra contra os EUA, bem como de seu imperialismo no leste Asiático, para que a reconstrução e o crescimento econômico fossem alcançados.

Esse trabalho pretende desenvolver sua discussão a partir do filme “Túmulo dos Vagalumes” (*Hotaru no Haka*), dirigido por Isao Takahata no ano de 1988 e baseado na obra homônima de Akiyuki Nosaka de 1967, norteador por questões que abordam a memória e o esquecimento. Observamos como suas linguagens – da memória e do esquecimento – podem estar inseridas e entranhadas no contexto cultural, político, social e econômico dessa e de outras obras dos anos do após-guerra.

Partindo da ideia de um preâmbulo para essa dissertação, vamos explorar um mote fundamental para a pesquisa: o “Novo Discurso Fundador” como o início de uma negação e um esquecimento deliberado e institucional do passado e de como produções culturais, como *Godzilla* (*Gojira*, 1954), contestaram e denunciaram tal discurso. É a partir de *Gojira* que

¹ HUYSEN. Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro, Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014, p. 160.

podemos enunciar o embate da memória *versus* o esquecimento (institucionalizado) no Japão do pós-guerra.

“O Discurso Fundador” que segue à rendição é concebido em conjunto pelo Japão e pelos Estados Unidos. A partir dele, constrói-se a narrativa da importância das bombas nucleares como marco necessário para o término do conflito. E, ainda, é com ele que se reconfigura a relação entre Japão e Estados Unidos: da animosidade para uma importante e próspera aliança. A transformação de inimigo para aliado, nos anos imediatos do pós- guerra, criou uma situação difícil para se pensar a identidade nacional japonesa, uma vez que, sua sobrevivência dependeria da hegemonia do seu ex-agressor. “A narrativa fundadora capturou, com força, o imaginário popular dos dois países e definiu as discussões das relações mútuas até a década de 1980, quando o paradigma político da Guerra Fria foi sendo dissolvido”². Fez-se necessário, portanto, estabelecer uma narrativa capaz de diminuir a tensão e, assim, a aceitação da derrota.

Segundo esta narrativa, a rendição se torna um disfarce, passando a ser compreendida como uma necessidade estratégica que visava preocupações pela humanidade como um todo, em vista do potencial destrutivo proporcionado pelo poderio bélico atômico norte americano, conciliando os conflituosos pontos de vistas americano e japonês: para o primeiro a utilização da bomba é, predominantemente, justificado uma vez que seu uso trouxe a paz; para o segundo a bomba é uma arma cruel que não deveria ser utilizada nunca.

A caracterização da bomba de cada lado, entretanto, é, no fim das contas, revestida por um julgamento moral que condena os dois países a relações conflituosas. Memórias da Segunda Guerra Mundial podem ainda protelar as percepções que os dois países têm um do outro; contudo, as atuais relações do pós-guerra superaram, facilmente, a animosidade mútua que foi sendo fomentada durante os anos de guerra. Logo após a guerra, o Japão e os EUA, os dois mais antagônicos inimigos no Pacífico, tornaram-se os dois mais próximos aliados³.

Assim, a manutenção do discurso pelos dois países reformula a animosidade entre ambos, através de um remapeamento ideológico, reconfigurando as memórias coletivas tanto no Japão como nos Estados Unidos.

Os argumentos para se fundamentarem a consolidação giravam em torno do Imperador

² IGARASHI, Yoshikuni. *Corpos da Memória, Narrativas do Pós-Guerra na Cultura Japonesa (1945-1970)*, trad. bras. de Marco Souza e Marcela Canizo. São Paulo: Annablume, 2011. Op. cit., p. 61.

³ Ibidem. Op. cit., p. 58.

Hirohito⁴ e de sua “decisão divina”⁵ em encerrar a guerra, culminando na aceitação da superioridade americana, originando, a cumplicidade dos dois governos: a decisão de Truman em utilizar as bombas para terminar o conflito e a intervenção de Hirohito, que se comoveu e salvou o Japão e, no limite, a humanidade, da destruição total.

As narrativas americanas e japonesas parecem contradizer uma a outra com suas, aparentemente, ênfases separadas: a decisão de Truman e a intervenção de Hirohito. Contudo, eles complementam-se satisfatoriamente. As diferentes funções deles servem como subtramas de uma narrativa maior na qual Truman e Hirohito se espelham e se refletem, e na qual as decisões deles são construídas como atos benevolentes para salvar vidas. De acordo com essa narrativa, a intervenção de Hirohito foi tão crucial quanto à decisão de Truman em terminar o conflito entre os dois países; a explosão da bomba atômica está localizada, centralmente, entre as ações destes dois homens. O poder sem precedentes da bomba foi codificado através das ações de agentes humanos⁶.

Percebe-se, portanto, que o Novo Discurso Fundador justifica a utilização da bomba e a rendição⁷ por parte da “decisão divina” tomada pelo Imperador, relegando a culpa das ações tomadas durante os anos de guerra aos militares. Ainda, negligencia a agressão japonesa contra os países asiáticos durante a guerra na Ásia, coloca o Japão como uma vítima da guerra e de que o Imperador arriscou a própria vida para proteger o seu povo e liderará-los para o futuro. Todavia, revelações negativas apenas dramatizam o desenlace positivo dessa transformação: foi terrível, mas necessário. Consequentemente, qualquer retomada desse passado seria pura nostalgia negativa. A memória da guerra seria transformada em um mal necessário para se atingir o posterior milagre econômico. Apesar da criação de uma “narrativa fundadora”, a sociedade japonesa passa por uma contradição: seu desejo por esquecer e seu ímpeto por lembrar o passado, que continuava a assombrar os japoneses. A tensão entre esses sentimentos marcou a produção cultural no Pós-guerra, criando monstros como *Gojira*, que pode se tornar capaz de traçar as memórias da guerra que assombraram o Pós-guerra do Japão.

Os anos imediatos do Pós-guerra apontam para uma tentativa, uma necessidade de se erradicarem as memórias negativas da guerra. Segundo Igarashi (2011), esse processo é conturbado e contraditório. Na tentativa de se esquecer dos tempos de conflito, bem como os ataques nucleares sofridos, reprimindo o trauma, o ato de lembrar se faz intrínseco a esse processo. No âmbito coletivo atuam as “narrativas fundadoras” e a necessidade, após a aliança

⁴ Uma vez que, para se manter a hegemonia no Japão, os EUA necessitavam da manutenção da instituição imperial e, para isso, da figura do Imperador.

⁵ Primeira e única vez que o Imperador interveio politicamente.

⁶ IGARASHI, Yoshikuni. *Corpos...* Op. cit., p. 66-67.

⁷ Não foi uma derrota, foi um ato consciente do Imperador em poupar as vidas japonesas e de toda a humanidade no geral.

com os EUA, de moldar as memórias de guerra numa justificativa estratégica e necessária para o fim do conflito, a paz e o bem da sociedade japonesa. Porém, as memórias permanecem em cada indivíduo da sociedade, em contraste com a memória pública: Discurso Fundador, propagandas da cultura do trabalho e consumo, reconstrução das ruínas, encobrem as lembranças privadas (sobreviventes).

O discurso fundador cria, portanto, uma situação difícil para a identidade japonesa, uma vez que as memórias coletivas contrapõem as memórias individuais. Para Michel Pollak (1989), as memórias coletivas corroboram para a manutenção de uma “memória oficial”, uma memória nacional. Dessa forma, permitir a manifestação das memórias individuais ou, subterrâneas, é dar voz aos marginalizados e excluídos dessa sociedade. Ainda assim, as “narrativas fundadoras” inibem as manifestações dessas memórias individuais relegando-as a um saudosismo da guerra e não as trata como fruto do trauma, consolidando uma crise de identidade e moldando a contradição dos desejos de esquecer e lembrar. Podemos dizer que os japoneses do após-guerra foram unidos pelo segredo das centenas de milhares de cadáveres no porão do novo Discurso Fundador, uma espécie de segredo de família, por assim dizer, que alimentou o fluxo de energia psíquica que possibilitou o milagre econômico a partir da década de 1950.

O trauma, segundo a concepção freudiana, é a quebra provocada por um susto. Temos um distúrbio da memória em que não ocorre uma experiência plenamente vivenciada do fato e que excede nossa capacidade de percepção. Dessa forma, necessita-se um tempo de incubação e elaboração até que a testemunha esteja preparada para dar seu testemunho nas diferentes formas de linguagem, daí a razão do tempo entre o fato em si e sua representação. O mesmo pode ser pensado com as produções culturais de massa japonesas a partir da desocupação das tropas americanas na primeira metade da década de 1950, quando as memórias retornam, uma vez que as linguagens da memória se formam em um percurso descontínuo, justamente ocasionado devido um período de incubação: a permanência das tropas americanas no arquipélago. Nesse sentido, Márcio Seligman-Silva⁸ alude que

A experiência traumática é, para Freud, aquela que não pode ser totalmente assimilada enquanto ocorre. Os eventos de acontecimentos traumáticos são batalhas e acidentes: o testemunho seria a narração não tanto destes fatos violentos, a resistência à compreensão dos mesmos. A linguagem tenta cercar e dar limites àquilo que não foi submetido a uma forma no ato de sua recepção. Daí Freud destacar a repetição constante, alucinatória, por parte do “traumatizado” da cena violenta: a história do trauma é a história de um choque violento, mas também com um desencontro com o real (em grego, vale

⁸ SELIGMAN-SILVA, Márcio. *História, Memória, Literatura. O testemunho na era das catástrofes*, org. por M. Seligmann-Silva, Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

lembrar, “trauma” significa ferida). A incapacidade de simbolizar o choque – o acaso que surge com a face da morte e do inimaginável – determina a repetição e a constante “posterioridade”, ou seja, a volta *après coup* da cena⁹.

Logo, as produções culturais da década de 1950 estarão intimamente ligadas a essas memórias de guerra que foram suprimidas, uma vez que, como nos salienta Pollak (1992) as formulações e/ou manutenções de memórias estão relacionadas ao seu momento presente: no Japão, a narrativa da produção cultural de massa conhecida como *Gojira* irá se opor a “narrativa fundadora” e retomar as memórias da guerra e da destruição e personificá-las em uma monstrosidade pré-histórica/mítica.

A memória é, em parte, herdada, não se refere apenas à vida física da pessoa. A memória também sofre flutuações em virtude do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória. Isso é verdade também em relação à memória coletiva, ainda que esteja bem mais organizada. Todos sabem que até as datas oficiais são fortemente estruturadas do ponto de vista político. Quando se procura enquadrar a memória nacional por meio de datas oficialmente selecionadas para as festas nacionais, há muitas vezes problemas de lutas políticas. A memória organizadíssima que é a memória nacional constitui um objeto de disputa importante, e são comuns os conflitos para determinar que datas e que acontecimentos vão ser gravados na memória de um povo¹⁰.

Desconsiderar o trauma e as memórias individuais será o conflito nacional japonês perante a ocupação norte americana nos anos seguintes ao pós-guerra e seus produtos de mídias culturais irão trazer à tona esse conflito após a desocupação. O desejo contraditório de esquecer e lembrar moldaram a cultura de massa japonesa na década de 1950, produzindo estratégias para representar as memórias do passado, tornando-se ícones culturais.

O Japão do Pós-guerra naturalizou a ausência e o silêncio do passado ao erradicar sua própria luta para lidar com suas memórias. Pode parecer que a sociedade do pós-guerra facilmente deixou suas experiências para trás na busca por sucesso econômico. Entretanto, o progresso atual do esquecimento da perda não foi fácil: isto envolveu uma luta constante para transformar as memórias da guerra em uma forma nostálgica e benigna. A sociedade japonesa conseguiu, afinal, ocultar a luta do pós-guerra pelo esquecimento. Quando o próprio processo histórico do esquecimento foi erradicado, as experiências e as perdas da guerra foram enterradas junto com a sociedade do pós-guerra. Com a intenção de recordar o passado, este processo de esquecimento tem que ser trazido à tona¹¹.

Com isso, o processo dual de expressão e repressão do passado irão ser representados

⁹ Ibidem. Op. cit., p. 48-49

¹⁰ POLLAK, Michel. *Memória e Identidade Social*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, Vol.5, n 10, 1992, p. 200-215. Op. cit., p. 204.

¹¹ IGARASHI, Yoshikuni. *Corpos...* Op. cit., p. 40.

pelas imagens corporais e suas transformações. Aquele corpo saudável do Japão Imperial irá se transformar radicalmente em imagens desmembradas que serão remontadas no pós-guerra com o intuito de articular uma nova nacionalidade reformulada pelas “narrativas fundadoras”. Dessa forma, partes do corpo foram, metaforicamente e conjuntamente, suturadas a fim de recuperar a unidade orgânica da nação e para superar o trauma, ainda que a cicatriz da sutura que foi deixada na superfície do corpo discursivo servisse como uma lembrança constante do trauma (Igarashi, 2010). A perda foi ocultada e, simultaneamente, inscrita como uma crosta visível na superfície do corpo.

O primeiro filme do *Gojira* (Godzilla) de 1954, produzido pela Toho Film Company Ltd, dirigido por Ishiro Honda, sugerimos, é a possível figura de linguagem da memória e do esquecimento presentes no corpo do discurso cultural do pós-guerra japonês. O corpo monstruoso e grotesco que tem a função contraditória de sutura: um novo vocabulário visual para lidar com a presença do passado no Japão do após-guerra.

Um gigantesco réptil mutante com 50 metros de altura surge em virtude de testes nucleares. A monstruosa criatura cria um rastro de destruição no seu caminho até Tóquio, que corre o risco de ser totalmente destruída se o monstro, imenso como um dinossauro, não for detido. Cabe às autoridades conter o pânico da população e tentar deter ou, em última instância, matar o que ameaça a cidade. *Gojira*, um monstro que desafia a compreensão humana se tornou a ferramenta de representar as memórias das perdas da guerra, fruto “das condições históricas da metade da década de 1950 no Japão, período no qual as marcas da perda estavam, ininterruptamente, desaparecendo”¹².

Em 1954, *Gojira* foi despertado de seu sono eterno pela ocorrência de testes nucleares, possivelmente americanos, no Atol de Biquíni, ocasionando sua fúria e o início da destruição que chega a 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”¹³. O acontecimento com o *Lucky Dragon* viria a romper o longo silêncio sobre o estado de guerra nuclear no Japão, “um silêncio que foi imposto ao Japão ocupado pelas restrições da censura americana”¹⁴. As cenas iniciais do filme, dessa forma, aludem, veladamente, ao envolvimento dos EUA, os testes e ao *Lucky Dragon*. Entretanto, menções diretas aos EUA

¹² Idem, p. 276.

¹³ Idem, p. 278.

¹⁴ Idem, p. 278.

estão, notavelmente, ausentes: ao mencionar os testes nucleares, por volta dos 24 minutos de filme, não há sequer uma insinuação da responsabilidade americana na destruição provocada pelo monstro, se tornando um assunto puramente nacional/doméstico. *Gojira* destrói Tóquio e é destruído, subsequentemente, pelos próprios japoneses sem qualquer auxílio estrangeiro. Uma vez que “se o monstruoso corpo de Godzilla corporificava, verdadeiramente, as ameaças nucleares americanas, seria lógico que apenas forças japonesas atacassem. As forças americanas, sendo assim representadas em Godzilla, não poderiam fazer parte desse ataque”¹⁵.

Mesmo não sendo nomeado como tal, os EUA voltam como o inimigo, através da representação de *Gojira* que invoca as memórias da guerra. Quanto à destruição de Tóquio, ela se assemelha ao cenário criados pelos raids aéreos americanos, de modo semelhante aos vistos em Hiroshima e Nagasaki. Tal alusão pode ser percebida na cena do hospital, quando um contador Geiger mostra que mesmo aqueles que não foram vítimas dos danos físicos do monstro, por exemplo crianças, foram contaminados pela radiação.

Esse tipo de encenação reflete, diretamente, as experiências dos idealizadores do filme – o diretor Ishiro Honda e o diretor de efeitos especiais Eiji Tsuburaya – trabalharam juntos, anteriormente, na produção de dramas de guerra em 1953 e 1954. [...] A destruição de Tóquio por Godzilla foi, realmente produzida a partir das imagens da destruição de Tóquio pelos raids aéreos de 1945¹⁶.

Gojira tem uma narrativa que opera fora do espaço discursivo da “narrativa fundadora”. O filme, pensando a partir da proposta interpretativa de Rancière (2009), pode ser considerado uma “revolução estética”. Quando o discurso do longa apaga, visivelmente, o nome dos Estados Unidos da América, apesar de eles persistirem por trás da destruição primordial, reformula-se em *Gojira* o novo Édipo da revolução estética: a nomeação de uma nova ideia de tragédia. Por *Gojira* personificar e retomar o “novo” EUA, ocorre “a abolição de um conjunto ordenado de relações entre o visível e o dizível, o saber e a ação, a atividade e a passividade”¹⁷. O monstro, dessa forma, é o novo herói (as vítimas japonesas da guerra no Pacífico) e, ao mesmo tempo, o vilão (os EUA), preenchendo as dimensões da tela de projeção. O monstro é a corporificação das memórias da perda, relegadas pela “narrativa fundadora”, se tornando o abjeto, “aquilo que é um dos elementos constitutivos da história e que também não consegue ser nomeado”¹⁸. A monstruosidade grotesca de *Gojira* é uma personificação mimética do abjeto: os efeitos da devastação infligidas pelo monstro são reais, mas, são efeitos que ainda não podem ser

¹⁵ Idem, p. 281.

¹⁶ Idem, p. 281-2.

¹⁷ RANCIÈRE, Jacques. O inconsciente estético. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 25.

¹⁸ IGARASHI, Yoshikuni. Corpos da memória... Op. cit., p. 277.

identificados.

Édipo é aquele que sabe e não sabe, que age absolutamente e que padece absolutamente. Ora, é precisamente através dessa identidade de contrários que a revolução estética define o próprio da arte. À primeira vista, ela parece apenas opor às normas do regime representativo uma potência absoluta do fazer. A obra resulta de sua própria lei de produção e é prova suficiente de si mesma. Mas, ao mesmo tempo, essa produção incondicionada se identifica com uma absoluta passividade. O gênio kantiano resume essa dualidade. Ele é o poder ativo da natureza que opõe sua própria potência a qualquer modelo, a qualquer norma, ou melhor, que se faz norma. Mas, ao mesmo tempo, ele é aquele que não sabe o que faz, que é incapaz de prestar contas¹⁹.

A aparência sombria do monstro é carregada de memórias da guerra, mesmo que elas estejam incompreensíveis para o público. “A figura grotesca e o lamento de repúdio do monstro são provocantes para a identificação humana e até mesmo para o próprio entendimento acerca do monstro”²⁰. A escuridão do filme é a chave para construir essa incompreensão. Assim, não apenas as memórias da perda, mas, a perda em si mesma (as vidas perdidas na guerra) regressaram para Tóquio na forma de *Gojira*, espetáculo da estética grotesca e da destruição.

Outro fator que coloca *Godzilla* como uma narrativa que vai contra as “narrativas fundadoras” está no ato de destruição do centro de Tóquio e a destruição de monumentos. Depois de destruir Ginza, o Prédio da Assembleia Nacional e a torre de televisão, *Gojira* está bem perto do Palácio Imperial. Porém, *Gojira* destrói, somente, o próspero centro de Tóquio “que foi tão célere em apagar os vestígios da guerra, deixando intocável a residência do imperador que serviu como instrumento de repressão das memórias da guerra”²¹. Huyssen (2000), compreende o ato de destruir alguns símbolos japoneses, apontando para os vestígios de monumentos: “quantos mais monumentos, mais o passado se torna invisível, mais fácil se torna esquecer: a redenção, portanto, pelo esquecimento”²². Porém, o ato simbólico de não destruir o Palácio Imperial configura o poder do encanto, sombrio e compulsivo, que o imperador possui, além de ser o mesmo ato realizado pelos Estados Unidos ao manter, como parte da aliança e para construção das “narrativas fundadoras”, a instituição imperial, bem como seus símbolos, uma vez que, *Gojira* personifique, também, o próprio EUA.

Mediante as tentativas falhas de conter o avanço do monstro a única opção que resta é domar *Gojira* ou destruí-lo a fim de evitar novos encontros com as memórias do passado. O filme recoloca o expectador no centro das cenas de destruição, o mesmo espaço compartilhado

¹⁹ RANCIÈRE, Jaques. O inconsciente estético. Op. cit., p. 27.

²⁰ IGARASHI, Yoshikuni. Corpos da memória... Op. cit., p. 278.

²¹ Idem, p. 283.

²² HUYSEN, Andreas. Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia... Op. cit., p. 44.

pelos mortos da guerra. O público é, então, preparado para o encerramento definitivo das memórias de destruição por um cientista japonês, que desenvolveu um armamento que reconfigura os átomos de hidrogênio, ou seja, uma bomba atômica de hidrogênio.

A invenção do dr. Serizawa e a intervenção final destroem o monstro. Mas, por ter permitido o encerramento definitivo, o dr. Serizawa permanece para sempre na cena da destruição, acompanhado pelas almas dos mortos no fundo do mar. Anteriormente, o filme estabeleceu que o dr. Serizawa foi ferido na guerra e, por isso, obrigado a ficar à distância da sociedade do pós-guerra; seu sacrifício derradeiro completa sua religação com a comunidade dos mortos na guerra. O autosacrifício do cientista é uma ação que, obstinadamente, recusa a absorção pela narrativa histórica²³.

Considerando este novo “Discurso Fundador” e a função icônica que *Gojira* parece assumir para lidar com esta instituição do esquecimento, questionamos: será que, mesmo com essa política institucional do esquecimento, a memória de guerra se manteve, se prolongou no após-guerra japonês? Se sim, de quais imagens essa memória é constituída? Como ela permanece (se permanece)? Para responder a tais questões é que escolhemos o filme que interessará a este trabalho.

Existem trabalhos acadêmicos que se propõem estudar as formas de representações da tragédia e do trauma japonês, seja a partir de *Hotaru no Haka*, *Gen Pés descalços*, dentre outros. Porém, quase nenhum²⁴ aborda a temática da memória elegendo esses filmes e obras literárias – no caso particular desta dissertação *Gojira* e *Túmulo dos Vagalumes* – como uma proposta de estudo dentro da história e da historiografia. Portanto, “Túmulo dos Vagalumes”, através de sua análise, vislumbra-se a possibilidade de abordar e/ou inquirir a existência de memórias de guerra e seu percurso no espaço-tempo num intervalo de mais de 40 anos, conferindo a essa pesquisa originalidade e pioneirismo em língua portuguesa.

Estruturado em três capítulos, esse trabalho propõe estudar o filme a partir de um objetivo geral de mapear, perceber, se é possível e como as memórias de guerra têm permanecido na sociedade. A partir disso, alguns objetivos específicos são elencados para darem sustentação aos capítulos. O primeiro capítulo busca apresentar ao leitor quem é Isao Takahata, diretor do filme, com uma breve biografia, a origem da parceria entre ele e Hayao

²³ IGARASHI, Yoshikuni. *Corpos da memória...* Op. cit., p. 285.

²⁴ Durante a elaboração da pesquisa não encontrei nenhum trabalho com o qual pudesse dialogar, seja em português ou inglês.

Miyazaki e a criação do Studio Ghibli. É nele que vamos explorar, primariamente, o filme e sua composição técnica, pensando a animação, a estética, influências dos estilos de Takahata, etc. Como Takahata foi capaz de construir seu filme? É possível pensarmos e discutirmos sobre a manifestação de sua subjetividade, como sobrevivente da guerra e, portanto, suas sensibilidades, enquanto sujeito, no filme?

O segundo capítulo se propõe a pensar os anos 1980 e as possíveis relações políticas, sociais, econômicas e culturais para a elaboração da obra. Como podemos perceber como o filme se insere ou se opõe aos discursos revisionistas e colonialistas? Pretendo ainda inquirir como a estrutura familiar é responsável por edificar a psicogênese coletiva japonesa, provocada pela memória e o esquecimento, a partir de “Túmulo dos Vagalumes”. Proponho também debater como a cultura do consumo consolidada nos anos 1980, período do lançamento do filme, pode atuar como uma linguagem de esquecimento sobre aqueles eventos fatídicos de décadas passadas? Contribuem para a formulação da análise desta dissertação os textos de Ernani Oda, Renato Ortiz, Marta de Matsuhita.

O terceiro capítulo comporta a articulação das principais questões conceituais que nortearam a pesquisa. Busca-se o suporte da discussão nas teorias da memória para se debater os objetivos específicos da dissertação, qual seja, que memória é essa que o filme reifica nos anos 1980? Como o filme, enquanto produção cultural, torna-se uma memória exterior, uma memória fora do indivíduo, ou seja, um objeto memória? A pesquisa, portanto, questiona como o filme se configura em um objeto de memória, e qual memória é essa que ele e outras produções comportam em si, mediante suas décadas de produção. Como entender a memória involuntária enquanto percurso histórico, partindo das perspectivas de Proust e Bergson, tendo como Seixas a interlocutora e estudiosa dessa memória subjetiva e dotada de sensibilidades, passando por Walter Benjamin, Agamben e Nietzsche.

Capítulo I - Takahata, Ghibli e os Vagalumes: Um drama de Guerra

Um robô gigante que liberta sua ira e destruição contra os soldados que o tiraram de séculos de sono. Duas meninas sonhadoras voam pelo ar dentro de um ônibus-gato com sorriso radiante, cujos olhos são faróis que traçam linhas amarelas pelo céu acima da floresta. Os céus sob Kobe estão repletos de agentes que trazem a morte, fazendo chover fogo sobre uma população aterrorizada. Uma bruxa adolescente, com seu cabelo bagunçado pelo vento, voa pela noite na vassoura de sua mãe. Uma trabalhadora da cidade que se vê recordando histórias da sua infância na década de 1960. Um guerreiro viajante, em busca da cura de sua maldição, se apaixona por uma feroz princesa Mononoke numa terra devastada pela guerra entre homens e as criaturas da floresta. Os pais de uma garota são transformados em porcos e ela passa a trabalhar numa casa de banho, onde mais de cem mil deuses vão para descansar, para salvá-los. Deuses e monstros. Amor e perda. Alegria e desespero. Os horrores da guerra. As maravilhas da infância. A paixão pela vida. Este poderia ser o cartaz de boas-vindas ao mundo de coração generoso, eufórico, primoroso, aterrorizante, compassivo, humano e, acima de tudo, emocional do Studio Ghibli.

Se de um lado das produções do Studio Ghibli temos as fantasias criadas por Hayao Miyazaki, do outro temos Isao Takahata, que nos presenteia com obras que abordam temáticas da vida cotidiana, trazendo para tela cenas delicadas, sutis, cheias de detalhes que nos colocam em algum lugar da história japonesa. “Túmulos dos Vagalumes” (*Hotaru no Haka*, 1988), baseado no livro homônimo de Akiyuki Nosaka, escrito em 1967²⁵, é um filme de animação, dirigido por Takahata e lançado pelo estúdio, que vai apresentar a história de dois irmãos que perdem a mãe nos bombardeios incendiários na cidade de Kobe, Japão, e anseiam por seu reencontro com o pai que lutava como oficial da marinha japonesa na guerra. No longa acompanhamos a história a partir da perspectiva do garoto (14 anos) com sua irmã, Setsuko (4 anos), e suas lutas para sobreviverem em uma cidade arrasada pela guerra.

A animação inaugura a filmografia de Takahata no Studio Ghibli. Mas a parceria entre os dois é de longa data, uma vez que foi Takahata, depois de quatro anos na Toei Animation, quem descobriu Miyazaki, que há pouco tempo ingressara na empresa. Dessa forma, os dois se tornaram parceiros de trabalho: Takahata, cerca de cinco anos mais velho, servia de mentor, e,

²⁵Tido como um relato parcialmente autobiográfico do autor, que vivenciou tais acontecimentos e os ficcionaliza em sua obra. Com a obra, Nosaka venceu, em 1967, o prestigioso prêmio Naoki.

enquanto ele dirigia as animações, Miyazaki desenhava suas artes e, assim, permaneceram juntos em outros trabalhos e em outras empresas, até Miyazaki lançar seu próprio projeto e, posteriormente, a criação do estúdio juntamente com Takahata.

Isao Takahata: Uma breve biografia

Isao Takahata foi um diretor de cinema, animador, roteirista e produtor japonês que ganhou notoriedade da crítica internacional por seu trabalho como diretor de animês. Responsável por dirigir filmes que entraram para a história da animação mundial como o drama ambientado na Segunda Guerra Mundial “Túmulo dos Vagalumes” (*Hotaru no Haka*, 1988), o drama romântico de Taeko que tenta resolver seus dilemas em “Only Yesterday” (*Omohide Poro Poro*, 1991), a aventura ecológica de guaxinins que lutam pela salvação da floresta do avanço dos subúrbios e condomínios é “PomPoko – A Grande Batalha dos Guaxinins” (*Pom Poko*, 1994) e a comédia “Meus Vizinhos, os Yamadas” (*Hōhokeyo Tonari no Yamada-kun*, 1999). O último e mais recente filme de Takahata como roteirista e diretor é o tocante, “O Conto da Princesa Kaguya” (*Kaguya-hime no Monogatari*, 2013), que remete à história folclórica japonesa do “Conto do Cortador de Bambu”, e foi indicado ao Oscar na categoria de Melhor Filme de Animação no 87º Oscar, em 2015. Diagnosticado com câncer de pulmão, Isao Takahata faleceu aos 82 anos de idade, no dia 5 de abril de 2018, em Tóquio.

Takahata nasceu em Ujiyamada, atual Ise, na prefeitura de Mie, Japão, no dia 29 de outubro de 1935. Formou-se na Universidade de Tóquio em Literatura Francesa em 1959. O que explica sua admiração pela animação é, por seu contato com a cultura francesa, ter assistido o desenho animado “O Rei e o Pássaro” (*Le Roi et l’oiseau*, 1952), dirigido por Paul Grimault, baseado em um conto de fadas de Hans Christian Andersen. Ele ficou impressionado com o filme e intrigado pelas capacidades e possibilidades, bem como certas liberdades, provenientes do gênero de animação, mesmo o filme não estando completamente finalizado²⁶.

Ao contrário de muitos diretores de animação, Takahata não começou sua carreira como animador ou desenhista. Seu primeiro trabalho vem pela Toei Animation, quando o contato se deu através de um amigo que sabia que a empresa queria um diretor- assistente. Na Toei, sua estreia na direção foi através do filme “Horus: O Príncipe do Sol” (*Taiyo no Oji: Horusu no Daiboken*, 1968). O filme não obteve o reconhecimento financeiro esperado e, como ele era um membro da equipe de produção considerado responsável pelo fracasso, ele foi, portanto, rebaixado. Após “Horus”, Miyazaki passa a fazer parte da equipe de Isao Takahata, juntamente de Yasuo Otsuka, que era ao mesmo tempo, instrutor dos dois. Permaneceram assim por 15 anos até que Takahata e Miyazaki saíram da Toei Animation, após divergências com o estúdio.

Em 1971, após a saída da Toei, a empresa Zuiyo Enterprise convidou Takahata, Kotabe

²⁶ O que ocorre somente nos anos de 1980.

e Miyazaki para dirigir uma série animada do romance *Heidi*²⁷ e os três aceitaram a oferta. O resultado foi “A Menina das Montanhas” (*Heidi*, 1974). Depois, quando a seção de produção da Zuiyo foi estabelecida como uma empresa subsidiária da produção de desenho animado de Zuiyo Eizo (atualmente Nippon Animation), ambos se juntaram à companhia. Takahata assumia (novamente) a direção de séries - se tornando um dos maiores marcos da carreira de Takahata - e Miyazaki desenhava detalhadamente o *layout* de cada episódio. E, conforme a produção de séries continuava, a dupla acabou percebendo que precisava de um estúdio que produzisse um tipo de produto, no qual o prazo e orçamento não seriam tão apertados (como eram e ainda são as séries animadas para a TV).

Era o fim da parceria entre Isao Takahata e Hayao Miyazaki. Miyazaki saiu da Nippon Animation e desenvolveu seu próprio projeto²⁸. Em 1981 Takahata foi convidado para dirigir o filme “Chie: a Pirralha” (*Jarinko Chie*), deixando, também, a Nippon Animation e se mudando para a Telecom. O trabalho foi elogiado e transformou-se em uma série de animação para a TV, que teve uma recepção favorável, na qual Takahata foi o diretor principal. Após isso, Takahata seria convidado para ser o produtor de “Nausicaã do Vale do Vento”, dirigido e desenhado por Miyazaki, reestabelecendo, assim, a parceria entre os dois. A animação fez tanto sucesso que, logo no ano seguinte, em 1985, foi criado o Studio Ghibli, sob o comando do trio Miyazaki, Takahata e Toshio Suzuki.

²⁷ Livro infantil escrito em 1880 pela escritora suíça Johanna Spyri.

²⁸ O projeto viria a ser **Nausicaã do Vale do Vento** (*Kaze no tani no Naushika*, 1984). Miyazaki convidou Takahata e Toshio Suzuki para serem produtores.

No Studio Ghibli

O sucesso comercial de Nausicaä possibilitou a parceria entre a Tokuma Shoten²⁹, Miyazaki, Takahata e Suzuki, com a Tokuma garantindo o aporte e o controle financeiro, possibilitando que o aviãozinho recém idealizado pudesse voar alto sobre o Japão³⁰. Com a criação do estúdio, que se encontrava em um andar alugado de um prédio em Kichijoji, no subúrbio de Tóquio, um lugar reduzido e barato³¹, os diretores possuíam maior liberdade criativa e estipulavam seus próprios prazos, produzindo filmes originais, desvencilhando, dessa forma, a ligação dos animês com os mangás, numa época em que as animações giravam em torno dos quadrinhos que faziam sucesso, o que garantiria sua produção, ou não, e, assim, evitando um fracasso de distribuição.

Takahata e Miyazaki nunca produziram juntos dentro do Studio Ghibli, pois os dois tinham ideias muito opostas, fazendo com que cada um desenvolvesse os seus projetos cada qual a seu próprio jeito, cultivando um tipo de “rivalidade amigável”. “Sem dúvida, eles são rivais. Concorrentes amigáveis. Nesse sentido, lançar os dois filmes ao mesmo tempo, é a grande motivação deles. Acho que isso os ajudará a fazer grandes filmes. É algo estratégico” diz Suzuki, o terceiro membro do trio fundador do Studio Ghibli, sobre a amizade de Takahata e Miyazaki no documentário “Estúdio Ghibli, Reino de Sonhos e Loucura” (*Yume to Kyoki no Okoku*, 2013), com roteiro e direção de Mami Sunada.

O antagonismo da dupla foi marcado logo nas primeiras produções do estúdio, lançadas de forma simultânea, cada um assinando um título: “Meu Amigo Totoro” (*Tonari no Totoro*, 1988), de Miyazaki, e “Túmulo dos Vagalumes” (*Hotaru no Haka*, 1988), de Takahata, o que levou um grande empenho de toda equipe do Ghibli. O próprio presidente da Tokuma, Yasuyoshi Tokuma, se responsabilizou pela divulgação e distribuição³² dos filmes, indo contra sua política de não interferir nos assuntos do estúdio. Todo esse esforço foi refletido tanto em público quanto em indicações e premiações de festivais japoneses, principalmente no caso de “Meu Amigo Totoro”. Com o sucesso da criatura carismática, o Studio Ghibli passa a

²⁹ A Tokuma Shoten Publishing Co., Ltd. é uma editora japonesa, com sede em Shinagawa, Tóquio. A empresa foi fundada em 1954 por Yasuyoshi Tokuma em Minato, Tóquio.

³⁰ Ghibli também é o nome de um avião italiano produzido na Segunda Guerra.

³¹ Para minimizar os custos da empresa e possíveis fracassos financeiros, foram necessárias a criação de certos parâmetros para que as obras sempre proporcionassem lucros. Dessa forma, toda a equipe era contratada de forma temporária, ou seja, para a realização de apenas um filme. Fazia-se um filme por vez e se o sucesso fosse obtido prosseguia-se para o próximo (MIYAZAKI, 2018).

³² Embora a Tokuma fosse a responsável pela distribuição dos filmes do estúdio, “Túmulo dos Vagalumes” foi distribuído pela Shinchosha, uma vez que era a detentora dos direitos da história original publicada por Nosaka.

desenvolver uma área para a venda de produtos, com foco em brinquedos. Não é à toa que o símbolo do Studio Ghibli é, ainda hoje, o *Totoro*.

Em 1988, com o lançamento simultâneo dos filmes de ambos os diretores, percebemos, para além das divergências temáticas retratadas, os anseios de Takahata e Miyazaki. “Meu Amigo Totoro” é uma animação com elementos fantasiosos, cultivando os mais diferentes públicos e, como o próprio Miyazaki afirma, “uma animação infantil”. Já “Túmulo dos Vagalumes” apresenta uma narrativa que detalha o cotidiano de duas crianças órfãs, de uma forma realista, tornando-o uma experiência de guerra fidedigna. Essa representação do cotidiano é uma temática recorrente nos filmes do diretor³³, assim como, a preferência por temas relacionados com certos aspectos da história do Japão³⁴. Tais características na filmografia do diretor nos levam a entender suas influências: o Neorrealismo italiano, a Nouvelle Vague francesa, o Expressionismo alemão, são algumas das características presentes. Em seus filmes é evidente a quantidade de atenção aos detalhes que ele tem na exibição de eventos mundanos diários, esses eventos são mostrados em detalhes meticulosos e muitas vezes formam uma parte importante de sua obra apresentando sua influência do neorrealismo.

³³ Com exceção de “Horus: O Príncipe do Sol”.

³⁴ “Túmulo dos Vagalumes”, “Pom Poko”, “Only Yesterday”, são filmes que se passarão em períodos de guerra ou no pós-guerra, evidenciando os novos paradigmas que surgem com o sucesso econômico alcançado pelo Japão.

Influências e estilos

Além do neorrealismo italiano, por ser um acadêmico da literatura francesa, passou a ter contato com as produções culturais do país e, assim, seu estilo acabou influenciado pela Nova Onda Francesa³⁵ e Jacques Prévert durante os anos 1960. Dessa forma, são essas influências que tornam a filmografia de Takahata diferente da maioria das animações, que se concentram na fantasia, como os filmes de Miyazaki. Seus filmes, por outro lado, são realistas com conotações expressionistas.

A influência do neorrealismo em seus filmes, como dito, fica evidente na construção das sequências das cenas, na quantidade de atenção minuciosa aos detalhes que ele demonstra ao exhibir eventos cotidianos. Um exemplo é a sequência a seguir, que tem início aos 7 minutos e se prolonga por 15 segundos.



Figura 1,2,3,4 e 5 - Túmulo dos Vagalumes (1988), Isao Takahata

Percebemos, a partir desse plano-sequência, e por meio dos detalhes do cotidiano, a cena

³⁵ Foi uma nova estética de cinema criada na França, em 1958, como reação contrária às superproduções hollywoodianas da época, encomendadas pelos grandes estúdios. A contraproposta eram filmes mais pessoais e baratos – o chamado “cinema de autor”.

nos sugerir o conhecimento e, portanto, métodos preventivos dos moradores de Kobe sobre os bombardeios incendiários, visto os equipamentos de controle de incêndio presentes nas cenas. O balde com o ideograma (*kanji*) referente a fogo (火), por exemplo, pode significar sua utilização para o controle de incêndios, bem como o tanque com água (não potável e não recente e, portanto, imprópria para consumo). É notável a atenção aos detalhes e as formas, como o jogo de luz, a estética do fogo e mesmo as ondulações na água e as larvas de insetos. Todos esses eventos são mostrados em minúcias e muitas vezes formam uma parte importante de seu trabalho. Takahata, no início de sua carreira, para os seus primeiros programas de TV, se dedicou a olhar para eventos como ir à igreja toda semana, ter um emprego para limpar garrafas ou o trabalho que os agricultores fazem nos campos e seus detalhes trazendo suas percepções desse cotidiano para os episódios, ou seja, a maioria de seus trabalhos são ambientados em situações predominantemente realistas.

As influências expressionistas no trabalho de Takahata são geralmente marcadas por cenas em que a imaginação de um personagem ganha vida na tela. Em “Túmulo dos Vagalumes”, está evidente este momento quando Seita e Setsuko capturam um punhado de vagalumes para iluminar o abrigo antiaéreo (uma caverna na colina) onde passaram a morar, pois Setsuko estava com medo do escuro. Soltos dentro do abrigo, os vagalumes passam a iluminar o lugar e suas luzes acendem na memória de Seita um desfile naval do qual tinha participado na época em que o cruzeiro de seu pai, o Maya, estava em formação com a frota. E é na dança dos vagalumes que a imaginação de Seita projeta o desfile do pai.



Figuras 6,7,8, e 9 - Túmulo dos Vagalumes (1988), Isao Takahata.

Seita conta para sua irmã sobre o desfile e os vagalumes-navios dão espaço para encouraçados de verdade, fogos de artifício, música e uma multidão aplaudindo a frota imperial. Com o fim das cenas do desfile o garoto, então, se pega perguntando o paradeiro do pai. As cenas retomaram a proposta do neorrealismo. Seita rola para onde Setsuko estava deitada e a abraça, a garota se debate e ele a solta, terminando a sequência com Seita rolando para o outro lado, encolhendo-se e a câmera foca um vagalume grudado no mosquiteiro do abrigo, sua luz vai se esvaindo e ele cai morto. Fim da cena. Essas sequências expressionistas vão contra o enredo realista e a animação de Takahata, mas são conscientemente usadas pelo diretor para fazer a transição do realismo para o mundo irreal da fantasia animada, garantindo a complexidade das personagens e aumentando sua humanidade trazendo-a à vida.

No documentário “Estúdio Ghibli, Reino de Sonhos e Loucura”, o animador Yasuo Ōtsuka revela que os filmes de Takahata tiveram uma grande influência em Miyazaki, além de ele obter seu senso de responsabilidade social de Takahata e que sem Takahata, Miyazaki provavelmente estaria apenas interessado em coisas de quadrinhos.

O visual na cultura japonesa: o gênero de animação

Partindo da imagem como elemento principal desde a escrita e, portanto, o visual imagético se torna fundamental na sociedade japonesa, Luyten (2012)³⁶ explica que

constamos que a própria história da escrita japonesa tem essa abstração de traços de figuras reais, isto é, signos que representam e expressam visualmente a ideia das palavras, diferentemente da escrita alfabética, que não transmite sensorialmente nenhum sentido. Para entendê-la, é preciso decodificar as palavras em conceitos para se obter o sentido desejado³⁷.

A elaboração das animações possui um diálogo direto com as técnicas de estruturação e produção dos mangás³⁸, estas relações diretas das técnicas cinematográficas, como aponta Ortiz (2000)³⁹ estão em que “a experiência dos animation deriva das histórias em quadrinhos”⁴⁰. Ainda como parte de sua análise, o sociólogo reitera a forte relação entre a arte do cinema e o desenho

Isso significa, da parte dos desenhistas, uma busca do aperfeiçoamento de técnicas cinematográficas adaptadas ao papel. Se é possível dizer que atualmente os desenhos japoneses diferem dos americanos é porque eles bebem em tradições diferentes. Como dizem Trish Ledoux e Doug Ranney, enquanto as histórias japonesas utilizam um conjunto de técnicas, “filmagens com trilho, para dar a impressão de movimento, planos longos, ângulos diferenciados das câmeras, em contrapartida a maior parte da produção de desenhos animados americanos se restringe a uma ação/obsessão a meia distância”⁴¹. O efeito cinematográfico que havia sido introjetado pelos artistas quando ainda desenhavam, com a televisão e o filme se reforça⁴².

Os animês, portanto, possuem um lugar de destaque impressionante dentro da cultura japonesa. Enquanto as animações nos Estados Unidos, em grande parte, são destinadas ao entretenimento infantil, os animês no Japão permeiam praticamente todos os aspectos da sociedade, uma vez que as animações japonesas (bem como os demais produtos de mídia cultural do país asiático) podem conter qualquer assunto imaginável, independentemente de sua configuração ou temática. É uma arte única usada para contar histórias.

A indústria de animação japonesa ainda distribui boa parte de seu conteúdo para os

³⁶ LUYTEN, Sonia M. Bibe. *Mangá, o poder dos quadrinhos japoneses*. (3ª edição) São Paulo: Ed. Hedra, 2012.

³⁷ Ibidem. Op. cit., p. 20-21.

³⁸ Mangás são produtos da mídia cultural japonesa e são praticamente histórias em quadrinhos. Os mangás se diferenciam dos quadrinhos ocidentais não só pela sua origem, mas principalmente por se utilizar de uma representação gráfica completamente própria. Se consolidam como cultura popular no pós-guerra.

³⁹ ORTIZ, Renato. *O próximo e o distante: Japão e modernidade-mundo*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

⁴⁰ Op. cit., p. 165.

⁴¹ Apud citação in T. Ledoux e D. Ranney, *The Complete Anime Guide: Japanese Animation*, Issaquah, Tiger Mountain Press, 1997, p. 3.

⁴² ORTIZ, Renato. 2000, op. cit., p. 167-8

jovens. Mesmo com um público especificamente delimitado, Shinobu Price (2001)⁴³ nota que, mesmo assim, os animês possuem uma “paleta muito mais livre para escolher audiência e assunto”⁴⁴ [tradução nossa]⁴⁵, se compararmos com as animações ocidentais. Os espectadores ocidentais costumam ver a animação como parte ou um subconjunto de uma categoria de mídia mais ampla, como cinema ou televisão; animês, no entanto, fazem parte essencialmente de uma esfera de mídia paralela. Dessa forma, levamos em conta que existe uma diversidade do meio. Ainda que possam ser feitas diversas afirmações, é devidamente importante lembrar que as animações japonesas vão desde “romances de xadrez” a “dramas esportivos”, passando por “pornografia violenta e misógina” e “mitos sensuais de cyberpunk tecnológicos”, como aponta Price.

Isso se deve pelo fato da capacidade da animação (em particular os filmes do Studio Ghibli), em especial a japonesa, de retratar aspectos que não são alcançados com as revistas de mangás, com a literatura infanto-juvenil, ou mesmo filmes em *live-action*⁴⁶. Uma capacidade de construir um mundo imaginário verdadeiro e único, inserindo personagens equivalentemente únicos e complexos, cativando, portanto, adolescentes e adultos.

Os animês, para os mais jovens, se tornam um escape, um mundo particular. Se pensarmos na cultura escolar japonesa, onde se exige um esforço e demasiada pressão para se escolher um curso de sucesso em uma boa universidade, bem como os exames, “é uma fase da vida quando os mais jovens parecem ter muita liberdade, mas são, na verdade, muito oprimidos”⁴⁷ [tradução nossa]⁴⁸. Dessa forma, para escapar dessa situação depressiva, eles se pegam desejando poder viver em um mundo criado por eles mesmos e para eles, “um mundo que eles podem dizer ser verdadeiramente deles, um mundo desconhecido até para seus pais”⁴⁹ [tradução nossa]⁵⁰. Ou seja, para eles, os animês são algo que eles podem incorporar para seu mundo particular. É esse mesmo sentimento, porém dotado de nostalgia, que, para Hayao Miyazaki, também impulsiona os adultos a se interessarem pela animação.

⁴³ SHINOBU, Price. “Cartoons from Another Planet: Japanese Animation as Cross-Cultural Communication”. *The Journal of American Culture*, on-line, volume 24, Issue 1-2, Spring/Summer 2001. Disponível: https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/j.1537-4726.2001.2401_153.x. Acesso em 13/01/2019. ISSN 1542-734X.

⁴⁴ Op. cit. p., p.153.

⁴⁵ Much freer pallet from which to choose its audience and subject matter.

⁴⁶ Filmes com atores reais.

⁴⁷ MIYAZAKI, Hayao. *Starting Point: 1979 – 1996*. San Francisco, VIZ Media, LLC. 2018, op. cit., p. 18.

⁴⁸ It’s a period of life when young people appear to have a great deal of freedom, but are in many ways actually very oppressed.

⁴⁹ Op. cit., p. 18.

⁵⁰ A world they can say is truly theirs, a world unknown even to their parents.

Adultos, recordando com carinho algo de sua infância, muitas vezes falam de nostalgia. Mas mesmo (quando criança) com três, quatro e cinco anos de idade sentem um sentimento similar. É algo que todos nós, independentemente da idade, realmente experimentamos. E à medida que envelhecemos, a amplitude - ou profundidade - da nossa nostalgia definitivamente aumenta. Acredito, de fato, que a nostalgia é um dos pontos de partida fundamentais para a maioria das pessoas envolvidas na criação de animação⁵¹ [tradução nossa]⁵².

Para Miyazaki existe uma diferença fundamental entre as produções culturais ocidentais e japonesas: a construção de interpretação de objetos. Para o diretor, em suas conversas com animadores norte-americanos, Hayao Miyazaki sente que “eles tendem a interpretar objetos de maneiras muito diferentes. Eles tendem a querer olhar primeiro para o volume e a tridimensionalidade dos objetos. Mas nós japoneses tendemos a pensar nas linhas utilizadas para representar os objetos”⁵³ [tradução nossa]⁵⁴. Miyazaki compara a maneira norte-americana de observar como a visão de computadores, que não utilizam linhas para identificar objetos, mas o fazem a partir de planos e pontos. “Em outras palavras, no Japão e em outros países do Leste da Ásia, parece que temos algum tipo de sentido especial de que as coisas devem ser representadas por linhas”⁵⁵ [tradução nossa]⁵⁶. Mesmo os artistas europeus que possuem anos de história desenhando raios de luz para representar a textura das coisas, produzindo linhas fabulosas, mas, mesmo assim, para Miyazaki, eles tentaram enfaticamente expressar volume ou quantidade.

Por exemplo, quando retratando um rosto humano, se tentarmos aplicar sombras, nós primeiros desenhamos algumas linhas, e com base nisso, depois atribui-se cores ou tons, e isso é suficiente. Meus amigos americanos, contudo, invariavelmente fogem da sua maneira de aplicar gradações de tons. Eles dizem, por exemplo, que não há linhas nas sombras⁵⁷ [tradução nossa]⁵⁸.

As narrativas imagéticas (mangás e animações) e suas linguagens não se limitam, como dito, a um público exclusivamente infantil. Desde o início ela se volta para expectadores

⁵¹ Op. cit., p. 18.

⁵² Adults, fondly recalling something from their childhood, often speak of nostalgia. But even three -, four -, and five-year-olds feel a similar sentiment. It's something that all of us, regardless age, actually experience. And as get older, the breadth - or depth - of our nostalgia definitely increases. I believe, in fact, that nostalgia is one of one the fundamental starting point for most people involved in creating animation.

⁵³ Op. cit., p. 95.

⁵⁴ I sense that they tend to interpret objects in a very different way. They tend to want to look at the volume and the three-dimensionality of objects first. But we Japanese tend to think of the lines used to represent the objects.

⁵⁵ Op. cit., p. 95.

⁵⁶ In other words, in Japan and other East Asian countries, it seems that we have some sort of special sense that things should be represented by lines.

⁵⁷ Op. cit., p. 95.

⁵⁸ For example, when depicting a human face, if we try to apply shadows, we first draw some lines, and based on this then assign colors or tones, and that's enough. My Americans friends, however, invariably go out of their way to apply a gradation of tone. They say, for example, that there are no lines in the shadows.

diferenciados, explorando os enredos em múltiplas direções, sejam aventura, terror, comédia, drama, romance, política ou erotismo. Quando pensamos em “Túmulo dos Vagalumes” reconhecemos esse elemento da narrativa que engloba os diferentes públicos. Nas cenas a seguir (figura 11) Seita acompanha o corpo de sua mãe que é levado, após seu falecimento, para ser queimado em uma vala comum, sem os ritos característicos do funeral japonês, seja ele budista ou xintoísta, previstos por lei desde Meiji (1868), que impunha que todos os corpos sejam incinerados em crematórios oficiais. Antes devemos pensar na sequência da animação que é construída para retratar esse evento⁵⁹. Sua narrativa tem início no reaparecimento do corpo da mãe do menino (figura 10), já coberto por vermes devido ao calor do dia, seguida pela fixação de sua identificação.



Figuras 10 e 11 – Túmulo dos Vagalumes (1988), Isao Takahata

Estas cenas se desenvolvem em intervalos de 5 segundos, tempo em que podemos perceber como Takahata demonstra suas influências do neorrealismo, propondo a estética realista, dedicada aos detalhes e registro de um cotidiano, trabalhando com sequências que possuem uma sensibilidade de caráter forte, representando a perda e a cremação em vala comum, sem cerimônias de funeral apropriadas, um cuidado delicado apresentado pelo diretor na estruturação das cenas. Segundo Christine Greiner⁶⁰ “para a cultura japonesa, imagem é tudo, e a estética sempre esteve ligada à discussão de representação”⁶¹. Partindo disso, podemos pensar que a estranheza que essas sequências possam causar, numa perspectiva ocidental, deixam de ser subversiva, para os japoneses, para se tornar um produto ligado ao consumo. Ainda para a autora, “esses efeitos de realidade não só borraram de maneira irreversível o trâmite entre ficção e realidade, como também chamaram a atenção para a supremacia da exibição”⁶². O que podemos perceber é como a narrativa estética das linguagens de animação consegue

⁵⁹ Percebemos como a cena é construída para o choque cultural e estético: sem os ritos tradicionais e as composições de imagens realistas.

⁶⁰ GREINER, Christine. *Leituras do Corpo no Japão*. São Paulo: N-1 Edições, 2015.

⁶¹ Op. cit., p. 193.

⁶² Ibidem. Op. cit., p. 193.

transmitir para o telespectador tal sentimento e, dessa forma, sugerir como, então, Isao Takahata utiliza o neorrealismo para representar esse momento, diferente da construção fílmica que propõe Miyazaki através das fantasias.

A finalidade da animação japonesa é simples e seus objetivos ficam evidentes se levarmos em conta que ela é capaz de discutir conteúdos aparentemente contraditórios. O animê está mais internacionalizado do que nunca; mas ainda pertence ao interesse de um determinado grupo. E, mesmo adquirindo uma popularidade internacional, a animação japonesa está enraizada em um estado de espírito oriental. Dessa forma, os *animês* tendem a satisfazer as necessidades extremas do espectro de seu público, com violência grotesca ou delicadeza e afeto; mas também incorpora um número potencialmente infinito de gêneros, temas e arquétipos.

Hotaru no Haka: um drama da guerra

O filme tem em sua cena inicial Seita (voz de Tsutomu Tatsumi), apresentado em primeiro plano, na perspectiva frontal, retomando suas memórias instantes antes de morrer. Em seguida, o espírito de Seita caminha até seu corpo, as sequências apresentam um Seita moribundo e pouco consciente. Após o olhar de Seita para si, recostado em um pilar da estação de trem de Sannomiya, Kobe, representando um local de partida, sua partida para a outra vida, as sequências abrem para uma perspectiva em *plongée*⁶³, mostrando o garoto no chão, em meio aos transeuntes, definhando por desnutrição e fome. Por fim, Seita perece e, seu olhar vazio e sem vida fita o telespectador ao proferir sua última palavra: “Setsuko”. Era 21 de Setembro de 1945.



Figuras 12 e 13 – Túmulo dos Vagalumes (1988), Isao Takahata

Na cena seguinte um zelador encontra o corpo de Seita caído e sem vida. É-nos revelado que aquela situação se tornou algo corriqueiro e Setsuko e Seita não seriam as primeiras nem as últimas vítimas do desamparo social e apático da rendição japonesa para as forças aliadas, sugerindo o lugar marginalizado do garoto, que nos dá a entender uma falta de empatia encontrada por ele em sua própria sociedade⁶⁴. Seguindo a cena, o mesmo zelador encontra uma lata de balas e, aconselhado por outro homem (também zelador), a joga fora. Ao tocar o chão a lata se abre e percebemos que Seita a utilizava como um relicário para sua irmã, onde guardou parte de suas cinzas e pedacinhos de seus ossos. O espírito de Setsuko (voz de Ayano Shiraishi), então, aparece e é acompanhado pelo espírito de Seita, bem como um punhado de vaga-lumes. Começa a narrativa de suas histórias, um extenso flashback dos meses finais da Segunda Guerra Mundial.

⁶³ Palavra francesa que significa “mergulho” – quando a câmera está acima do nível dos olhos, voltada para baixo. Também chamada de “câmera alta”.

⁶⁴ Utilizamos esse juízo de valor partindo do nosso conceito ocidental judaico-cristão de empatia e solidariedade, em vista de uma sociedade oriental com seus próprios entendimentos dos mesmos, que podem nos ajudar (ou não) em formular nossa análise.



Figuras 13, 14, 15 e 16 – Túmulo dos Vagalumes (1988), Isao Takahata

Após as cenas em sépia-avermelhadas, que ocorrem sempre nos momentos em que os espíritos de Seita e Setsuko estão na tela, o flashback começa em Kobe por volta de março⁶⁵ de 1945. Na sequência inicial, vemos uma frota de bombardeiros B-29 Superfortress americanos que sobrevoam a cidade. Após os anúncios do bombardeio, Setsuko e Seita ficam para proteger a casa e seus pertences, permitindo que sua mãe, que sofre de problemas cardíacos, vá para um abrigo antiaéreo. Enquanto Seita está enterrando os suprimentos, disponibilizados pela marinha às famílias dos oficiais, eles são pegos de surpresa quando os bombardeiros começam a derrubar centenas de bombas incendiárias, dando início a enormes incêndios que irão rapidamente destruir a vizinhança e uma grande parte da cidade.

⁶⁵ Após os primeiros bombardeios no Japão, em abril, como especulado acima, mediante os utensílios utilizados para a extinção de incêndios pequenos.

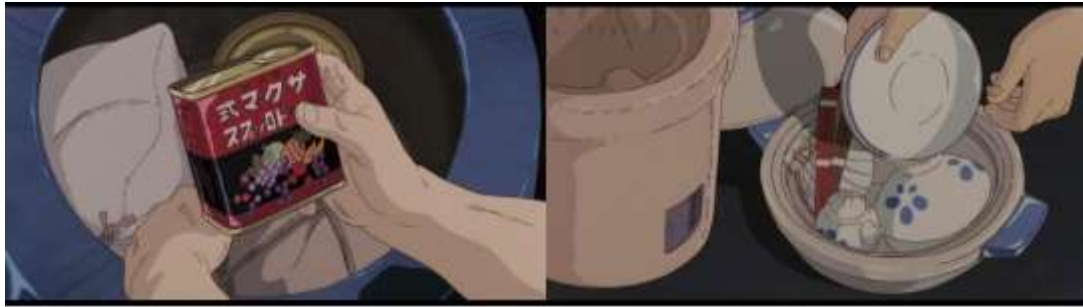


Figuras 17, 18, 19 e 20 – Túmulo dos Vagalumes (1988), Isao Takahata

Embora sobrevivam ilesos, sua mãe é gravemente queimada e morre no dia seguinte. Com os parentes mais próximos morando em Tóquio e sem ter notícias do pai, Seita e Setsuko vão morar com uma tia⁶⁶ viúva de parentesco distante, que lhes permite ficar, mas convence Seita a vender os quimonos de sua mãe para conseguir arroz, desagradando a pequena Setsuko, que não sabia do seu falecimento. Enquanto moravam com a viúva, Seita volta para onde costumava morar para buscar os suprimentos que ele havia enterrado antes do bombardeio. Ele os entrega para a viúva, mas esconde uma pequena lata de balas de fruta Sakuma, a guloseima preferida de Setsuko, que se torna um ícone recorrente durante todo o filme. A mulher continua a abrigá-los, contudo, à medida que as rações de alimentos vão diminuindo, e Seita não obtém sucesso em contatar o pai, sua relação com as crianças começa a piorar, insultos se tornam mais frequentes à medida que ela observa como eles não fazem nada para ganhar a comida que ela cozinha. Entretanto, vale lembrar que, a comida era proveniente dos suprimentos entregue por Seita para a viúva. Mediante tais circunstâncias, Seita compra utensílios para ele e Setsuko fazerem sua própria comida e cozinhareem o próprio arroz que foi obtido com as vendas dos pertences da mãe. Mesmo eles cozinhando o próprio alimento e consumindo do próprio estoque de mantimentos e mesmo sendo crianças, a humilhação passou a ser cada vez mais constante, uma vez que, para ela, Seita possuía idade e a força necessárias para trabalhar em prol da nação e do imperador, enquanto Setsuko atrapalhava o sono dos que se dedicavam pelo seu país

⁶⁶ O termo utilizado pelas crianças no filme é おばちゃん (Oba-chan) que pode ser traduzido por tia. Mas, também, é um tratamento de respeito utilizado para se referir a pessoas mais velhas. Trata-se de uma senhora que possui um parentesco distante das crianças, ou seja, possui certo tipo de vínculo com elas.

quando chorava de noite.



Figuras 21 e 22 – Túmulo dos Vagalumes (1988), Isao Takahata

Seita e Setsuko finalmente decidem sair da casa da viúva e se mudam para um abrigo antibomba abandonado nas colinas, onde tinham estado uma vez durante um bombardeio. Vasculham os escombros da cidade em busca de coisas que poderiam utilizar em sua nova morada, compram mantimentos de um produtor local e se instalam no abrigo. Em uma noite, para iluminar o abrigo, Seita e Setsuko capturam vagalumes. Com o amanhecer, Setsuko se lamenta ao descobrir que todos os insetos haviam morrido e revela a Seita, enquanto enterra todos em um túmulo, que sabia que a mãe também morreria, e se pergunta por que eles tiveram que morrer, bem como sua mãe.



Figuras 23, 24, 25 e 26 – Túmulo dos Vagalumes (1988), Isao Takahata

O que era para ser um recomeço feliz, um novo contrato de vida, torna-se obscuro e devastador à medida que começam a ficar sem alimentação básica, como arroz, forçando Seita a roubar os agricultores locais e saquear as casas durante os ataques aéreos na busca

por objetos e roupas que poderia vender para conseguir um pouco de dinheiro e poder sustentar ele e a irmã. Há um momento em que o garoto é surpreendido por um agricultor, que o espanca e o leva a polícia. Porém, sua maior preocupação é quando se dá conta da gravidade da enfermidade da irmã. Em seu desespero, Seita leva Setsuko, cada vez mais doente, a um médico, que o informa que a garota está sofrendo de desnutrição, mas não oferece nenhuma ajuda. Em pânico, Seita retira todo o dinheiro que resta na conta bancária de sua mãe, no intuito de fazer uma boa refeição para a irmã. É quando descobre, de dois senhores que conversavam, que o Japão havia se rendido incondicionalmente às Forças Aliadas. Seita se dá conta que seu pai, um capitão da Marinha Imperial Japonesa, provavelmente está morto, já que quase toda a marinha do Japão está agora no fundo do oceano.

Ele retorna ao abrigo com uma grande quantidade de comida e encontra uma Setsuko já delirante, fazendo bolinhos de lama para o irmão e balas de fruta de botão. Seita, então, dá um pedaço de melancia e entrega à irmã. As últimas palavras de Setsuko para o irmão são: “delicioso” e “obrigada, irmão”. A câmera reenquadra o frágil e sonolento corpo de Setsuko segurando a melancia. Em seguida, ouvimos a voz de Seita em *off* “E Setsuko nunca mais acordou”. Seita crema o corpo de Setsuko e coloca suas cinzas na lata de frutas, que ele carrega junto com a fotografia de seu pai, até sua morte por desnutrição na Estação Sannomiya algumas semanas depois.

Na sequência final, a câmera, então, se coloca à frente deles, vemos os espíritos de Seita e Setsuko saudáveis, bem vestidos e felizes ao sentarem juntos, próximo ao local em que Seita crema a garotinha. Por fim, a câmera viaja para trás dos dois, nos apresentando a perspectiva de Seita, rodeados por vagalumes, que observa a cidade moderna de Kobe.



Figuras 27 e 28 – Túmulo dos Vagalumes (1988), Isao Takahata

Assim como Akiyuki Nosaka, Isao Takahata e Hayao Miyazaki também são sobreviventes da guerra e dos bombardeios. Dessa forma, compartilham de uma perspectiva

semelhante, cada qual às suas especificidades e subjetividades, o que contribuí para a construção de uma narrativa fílmica sobre o gênero abordado. Porém, a maioria dos integrantes da equipe do filme nasceu após a guerra e, conseqüentemente, em uma época de crescimento econômico exponencial e de conturbadas discussões sobre a memória desse período⁶⁷. Tal fato nos leva a refletir: como Takahata conseguiu que a equipe, que não vivenciou a guerra e tão pouco os bombardeios, pudesse reproduzir essa representação de forma fidedigna na tela?

Parte do trabalho da direção de Takahata e, portanto, da equipe, como visto acima, (e tendo como perspectiva artística o neorealismo) é composto pela observação e consulta. Dessa maneira, para além das experiências de Takahata, a equipe recorreu aos registros e entrevista de sobreviventes e suas famílias. Podemos compreender esse processo nos extras do DVD de “Túmulo dos Vagalumes” distribuído pela Versátil Home Vídeo em 2017 (utilizado como a fonte dessa dissertação). Na entrevista Takahata comenta o processo:

A mãe de Yoshifume Kondo (desenho das personagens) conhece pessoas que sobreviveram aos bombardeios. E parte dos preparativos foi ouvir essas histórias. Ouvimos, procuramos documentos, e trocamos, dentro da equipe, as diversas informações recolhidas. Aquilo que não era relacionado à imagem do filme, - como a psicologia dos personagens -, era uma questão de adaptação do livro. Esse foi o ponto de partida. [...] Lemos a história e começamos a esboçar o roteiro. Não uma estrutura perfeita, mas um roteiro básico. Na fase de criação do roteiro, passei muita coisa para a equipe. Nos inspiramos em várias fontes. Mas há coisas que não se acha mais. Por exemplo, algo que já não existe, como a paisagem desolada daquela época. Também há elementos que o livro descreve de maneira diferente da realidade, assim como o abrigo perto do rio. De fato, o rio alimentava Nishinomiya com sua água potável. Se analisarmos bem, vamos descobrir que não dava para ter um abrigo antiaéreo ali. Nesses momentos, a história inclui elementos de ficção. As fotos por si só não permitem saber qual era o aspecto da terra arrasada pelos bombardeios. Quando vi filmes de animação com o Japão destruído pelos bombardeios ou pela bomba, percebi que usavam asfalto demais. E não havia tanto asfalto assim nos povoados japoneses. Eu sei disso porque falei com pessoas e porque sobrevivi aos ataques. No começo do filme, caem bombas incendiárias. Não sabíamos se as chamas seriam visíveis durante o dia. Certamente, seria difícil vê-las. Mas com a fumaça, era possível distingui-las do resto. E assim foi. Tentamos combinar lógica e imaginação e falar através da animação de acordo com nossos recursos (Takahata em “Túmulo dos Vagalumes” (1988), extras, Isao Takahata).

Notamos, na fala de Takahata, a sensibilidade do diretor em abordar o assunto, principalmente nos momentos que aludem aos bombardeios e o fato de ter sobrevivido, remetendo um pesar em seu tom de fala. Tal sensibilidade nos remete a outro elemento do filme: a trilha sonora. Yoshio Mamiya também é um sobrevivente da guerra. Seu primeiro trabalho

⁶⁷ Pretendemos abordar melhor essa questão nos capítulos que seguirão.

com esse tema é uma música que ele compõe relacionada à bomba atômica, composta em 1979. “Na cena do bombardeio, em “Túmulo dos Vagalumes”, a casa de Seita e Setsuko é incendiada. A música de fundo, quando estão no meio daquela destruição, é o tema principal de “Minha Amiga” (*Tomo Yo*)⁶⁸. A flauta é simples e harmônica. Me lembra os vagalumes”, diz Mamiya em seu depoimento para os extras do DVD. A melodia é capaz de criar um paralelo entre as efêmeras vidas de “Túmulo dos Vagalumes”: a vida efêmera dos vagalumes e a vida efêmera que Setsuko acaba deixando, assim como Seita. O músico ainda completa dizendo que “aproxima você do sentimento do autor do livro (Nosaka) por sua irmã quando evoca a pálida luz dos vagalumes” (Mamiya em “Túmulo dos Vagalumes” (1988), extras, Isao Takahata).

As cores também compreendem uma parte significativa para o filme, fazendo transbordar o neorrealismo do mundo cotidiano e o expressionismo para a tela. A partir do trabalho de observação e consulta de documentos, Takahata e a equipe se atentaram para as diferenças das cores entre as terras de Kanto e Kansai⁶⁹. A terra de Kansai é branca, proveniente do granito, o que se tornou uma dificuldade para a equipe colocar isso na tela. Nizo Yamamoto, diretor artístico, indica a complexidade para a elaboração das cores da animação. Para ele,

Como vemos nos impressionistas, o amarelo brilha. A parte brilhante é amarela. É muito interessante trabalhar com esses elementos. Mas quando chove, o céu escurece, e, de repente, o solo parece mais claro. O solo absorve a água, mas parece branco. Em uma cena com chuva, a Setsuko deixa cair uma batata em uma poça. Achei que o barro devia ser esbranquiçado, que ficaria bem na cena. Na verdade, não há poças em solos de granito. Mas Takahata queria. Não sei até que ponto brincamos com a realidade. Ele queria pensar nas poças, em como deixa-las mais interessantes. Eu também achei melhor. Essa foi uma das dificuldades. Nunca vi poças em um solo de granito. Trabalhei por instinto (Yamamoto em “Túmulo dos Vagalumes” (1988), extras, Isao Takahata).

⁶⁸ Uma radionovela baseada nas obras da compositora Kyoko Hayashi, sobrevivente da bomba-atômica de Nagasaki. Compôs muitas obras sobre o assunto e suas experiências.

⁶⁹ Ambas regiões de Honshu, principal ilha do arquipélago japonês.



Figuras 29, 30, 31 e 32 – Túmulo dos Vagalumes (1988), Isao Takahata

“Na verdade, não há poças em solos de granito. Mas Takahata queria. Não sei até que ponto brincamos com a realidade”. Yamamoto acredita que deve representar a realidade tal qual ela se apresenta. Mas a mentalidade de Takahata, ao recontar, além das memórias de Nosaka, mas suas próprias memórias como sobrevivente, apresenta-as com suas subjetividades as quais consegue alcançar as sensibilidades do expectador. Pois, o filme é dotado de memórias e a memória, portanto, constrói o real mais do que o resgata. O solo de granito com poças é tão real, dotado de sensibilidades e subjetividades quanto o solo de granito que não forma poças. Pois ao agir, a memória “tece” os fios entre os seres, os lugares, os acontecimentos mais do que apenas recupera ou descreve o passado tal qual ele “realmente” aconteceu. O passado, assim, se atualiza e reencontra o vivido tanto no passado quanto no presente, através das capacidades da imaginação a memória recria o real. Temos, portanto, a própria realidade se transformando na memória.

Além do solo e suas particularidades, a iluminação desempenha um papel igualmente delicado. “Quando desenhamos, consideramos o valor ou o grau de uma luminosidade de uma cor. Essa era a maior questão e também a complementariedade. Por exemplo, fomos ousados e demos um leve tom de vermelho à terra. É mais um marrom avermelhado. Depois, colocamos em cima um verde escuro” (Yamamoto em “Túmulo dos Vagalumes” (1988), extras, Isao Takahata).



Figuras 33, 34, 35 e 36 – Túmulo dos Vagalumes (1988), Isao Takahata

A miscelânea de cores produzida pela equipe revigora, sem saturações, a narrativa imagética proposta pela animação. A partir delas, percebemos as sutilezas retratadas nas paisagens e no cotidiano das personagens elaboradas por Nosaka e que ganham vida com o filme de Takahata. Ainda,

Então, mesmo com um verde azulado, esse jogo de tons suavizou a cor da grama. Assim, há terra avermelhada, grama verde escuro, verde oliva, e, em cima disso, um tom ligeiramente azul. A luz do verão refletida na grama é amarela. Depois, pintamos de azul as sombras da parte amarela; de verde oliva, as da parte azul; e de vermelho, as da parte oliva. Essa foi a base. Depois disso, fizemos testes em celuloide para ver se daria certo ou não. Demoramos para achar esse caminho (Yamamoto em “Túmulo dos Vagalumes” (1988), extras, Isao Takahata).



Figuras 37, 38 e 39 – Túmulo dos Vagalumes (1988), Isao Takahata

A principal dúvida que o filme gerava era se as ideias, previamente definidas, dariam certo na tela. Define-se, primeiro, a estrutura do filme e, em seguida, dentro dessa estrutura, são pensadas as personagens. Mas até a animação estar terminada, não há como saber se a ideia daria certo. “É primordial preparar bem o *layout* para evitar ao máximo possível falhas na fase de animação” diz Yoshiyuki Momose, diretor assistente de animação em seu depoimento nos extras. São pensados os mínimos detalhes como, por exemplo, a idealização das cores que irão compor a água e o vidro, sem se tornarem saturadas ou alegres demais, na tentativa de se aproximar de cores reais, diferente de como visto na TV, ou seja, um azul saturado. Michiyo Yasuda, colorista responsável, em sua participação nos depoimentos revela que, “o realismo não permite usar cores tão saturadas. E as cores vivas não combinam com a guerra. No começo, fazia minhas cores com produtos comercializados, mas o resultado não era bom. O diretor queria cores mais discretas. E por isso diminuí a saturação” (Yasuda em “Túmulo dos Vagalumes” (1988), extras, Isao Takahata).



Figuras 40 e 41 – Túmulo dos Vagalumes (1988), Isao Takahata

Dessa forma, a animação só existe por conta da contribuição e empenho de todos os envolvidos, não somente do roteiro e da direção, mas de todos os responsáveis da equipe. Percebemos que a composição de *Túmulo dos Vagalumes*, por Takahata, é dotada de sensibilidades e carrega, intrínseca na sua estrutura, as memórias de guerra de seu diretor, constrói o real mais do que deseja recuperá-lo tal qual foi. Por isso o solo de granito que forma poças, o abrigo na colina estar tão próximo de um rio, local inexistente na geografia de Kobe. São estruturas criadas por Takahata para uma maior imersão e reconhecimento do público, cada qual com suas sensibilidades e subjetividades, que irão reconhecer na história de Seita e Setsuko, uma memória afetiva que irrompe as barreiras do cinema e se manifestam nos corpos, nos objetos e nas pessoas.

Capítulo II – Família e Sociedade de consumo: Perspectivas do Individualismo e do Grupismo em “Túmulo dos Vagalumes”

As vidas de Seita, Setsuko, a mãe e o pai, e tantos outros, foram tragadas por um turbilhão de fugacidade, assim como os vagalumes, que perecem na alvorada de um novo dia, ressignificando, através da metáfora desse morrer, a efemeridade dessas vidas durante a guerra e, também, das memórias desse período (lembradas/esquecidas, a todo instante) que irão compor narrativas, em produtos culturais, nos anos que vão suceder a rendição incondicional japonesa para as forças aliadas. A história de sobrevivência de Seita e Setsuko, ficcionalizada por Akiyuki Nosaka, é um produto cultural japonês intimamente relacionada aos anseios de sua década de produção. Enquanto Nosaka, um sobrevivente dos bombardeios incendiários, tenta enterrar sua experiência num túmulo – e a partir daí compreendemos a alegoria do título do seu livro parcialmente autobiográfico – no final dos anos 1960, contemporâneo às políticas de memória do Holocausto, na Alemanha – que buscavam uma solução para lidar com o trauma – a renarração dessas memórias relampejadas pelo filme da década de 1980 – contemporânea às narrativas e literaturas dos sobreviventes aos campos de concentração – proporciona a exumação desses corpos, outrora enterrados ou, parcialmente enterrados, irrompendo imagens lembrança, como fantasmas, que ainda assombram o Japão moderno.

Esse capítulo busca dialogar o filme com os revisionismos políticos e culturais pelo qual o Japão passou na década da produção e lançamento do filme, buscando compreender as possíveis tensões que proporcionaram o renarrar dessas memórias tanto de Nosaka como de Isao Takahata. Perceber como conceitos de grupismo e individualismo são construídos na sociedade japonesa, o papel da família na estruturação social e cultural e a procura do bem estar social através do consumo (consolidado na sociedade dos anos 1980), apresentando unidades harmônicas, e colocando em questão até que ponto funciona essa harmonia grupal.

Os Revisionismos

A crise do petróleo dos anos 1970 não foi capaz de frear o crescimento econômico japonês nem a confiança proveniente do consumismo dos períodos anteriores. Contudo, a década seguinte vai apresentar não só sua estagnação e ápice, mas também, o surgimento de produções culturais e intelectuais que antecipam as discussões que surgirão com a crise de 1990: uma crise cultural, política e econômica. As concepções do *nihonjinron*⁷⁰ (teorias sobre o caráter japonês), que procuravam identificar uma essência imutável e única à cultura japonesa e, serviram, também, para justificar e legitimar o sucesso do crescimento econômico (modelo capitalista japonês), que com o estouro da bolha financeira foram perdendo credibilidade e força.

No contexto dos anos 1960 e 1970, o que os autores de *nihonjinron* faziam ao teorizar sobre a essência da tradição japonesa era na verdade para explicar e legitimar o sucesso do capitalismo japonês, não para criticar. Dessa forma, toda a produção das empresas e indústrias japonesas eram atribuídas, por exemplo, a uma suposta ética japonesa de fidelidade e sacrifício, que foi herdada dos samurais, ou então a uma atitude de conformismo, vinda dos princípios confucionistas, ou ainda a uma rigorosa estrutura hierárquica que é própria da família tradicional. O tom glorioso emanado por essas teorias chegava, em alguns momentos, ao ponto de insinuar inclusive que o Japão não somente teria alcançado, mas até ultrapassado o próprio Ocidente, tornando-se moderno e avançado, mais do que a Europa e os Estados Unidos, justamente graças ao caráter exclusivo de sua cultura.

Mesmo autores fora do Japão adotaram uma posição semelhante, popularizando expressões como “Japan as number one”. Portanto, se no período imediatamente posterior ao final da Segunda Guerra Mundial a cultura japonesa encontrava-se numa posição de inferioridade, a partir das décadas de 1950 e 1960 ela volta a ser vista como motivo de orgulho. Mas esse orgulho não será usado para rejeitar os padrões capitalistas da Europa e dos Estados Unidos; pelo contrário, o grande mérito da tradição japonesa estaria justamente na sua capacidade de incorporar e eventualmente até mesmo

⁷⁰ Este gênero literário e acadêmico discorre sobre valores japoneses como exclusividade, homogeneidade, conformidade, dependência mútua, orientação grupal e harmonia, postos em contraposição aos valores ocidentais, um discurso de afirmação e celebração da cultura japonesa. Ao fazer isso, enfatiza demasiadamente a diferença entre o Japão e o Ocidente, sem se referir aos países asiáticos vizinhos, além de simplesmente não mencionar as diferenças internas e transformações históricas. Num sentido mais amplo, os determinantes culturais como os valores religiosos, a língua, os padrões sociais e organização econômica, mais do que marcas psicológicas e genéticas, têm sido utilizados para dar significado à existência de uma identidade japonesa homogênea e imutável. Dessa forma os japoneses contemporâneos são transformados por um passado idealizado, sendo a heterogeneidade ignorada e a memória histórica apagada.

aperfeiçoar esses padrões⁷¹.

Para Ernani Oda (2011), e a intelectualidade japonesa, a década de 1980 foi uma década de desconfiança, que originou novos estudos e produções culturais que não dialogam mais com o discurso *nihonjinron* e contestam a capacidade do consumo de reter as memórias de guerra, uma vez que o crescimento econômico e o consumo simbolizam o êxito do Japão em superar a dureza e as privações da guerra e falar sobre o passado era aludir imagens banais e nostálgicas.

De maneira semelhante, a própria visão confiante da cultura japonesa, que como vimos estava diretamente ligada ao crescimento econômico, passou a ser cada vez mais problemática. O essencialismo e a autoindulgência do *nihonjinron* continuariam populares durante essa época. Mas o consumismo, a apatia política e o cinismo moral se tornavam cada vez mais evidentes na sociedade japonesa, o que ficava patente no profundo enfraquecimento dos movimentos estudantis e sindicais e no tom acrítico de grande parte da produção artística, desde programas televisivos até a literatura. Munesuke Mita, um dos mais influentes sociólogos japoneses, cunhou o termo “era da ficção” (*kyok no jidai*) para se referir a este período, termo este adotado por diversos outros autores (Mita, 1992, pp. 522-527; Ohsawa, 2008; Azuma, 2009). Isso colocava em dúvida a ideia otimista de que o Japão seria o local onde os valores tradicionais e o sistema capitalista teriam unido forças para criar uma sociedade para além da própria modernidade⁷².

“Túmulo dos Vagalumes” dirigido por Takahata é uma produção cultural que comporta, na estrutura de sua narrativa fílmica, elementos que desconstroem o discurso *nihonjinron*, constituindo parte das obras que, são idealizadas num período de desconfiança, questionam conceitos como a homogeneidade japonesa, o grupismo, a harmonia, “negando a existência de qualquer característica essencial, e denunciando as relações de poder por trás desse tipo de discurso”⁷³, que se tornaram sinônimos de “valores” japoneses embasados no crescimento econômico e no “Novo Discurso Fundador”.

⁷¹ ODA, Ernani. “Interpretações da “Cultura japonesa” e seus reflexos no Brasil”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* - VOL. 26 N° 75, São Paulo, 2011. Op. cit. p. 109.

⁷² ODA, Ernani. 2011, op cit. p. 109-110.

⁷³ Ibidem. Op. cit. p. 110.



Figuras 42, 43, 44 e 45 – Túmulo dos Vagalumes (1988), Isao Takahata

A cena se desenvolve após o primeiro bombardeio incendiário, quando Seita e Setsuko se separam da mãe e buscam um abrigo para se proteger. Aos 10min50seg nos deparamos com esse diálogo entre os irmãos. Podemos interpretar a construção da cena como uma proposta crítica de Takahata ao consumismo como uma forma de bem-estar social. Pode parecer anacrônico se levarmos em conta apenas o contexto apresentado pelo filme, ou seja, 1945, quando ainda não havia uma cultura do trabalho e do consumo, mas devemos recorrer ao filme como um produto influenciado e influenciador de sua época, 1988, a qual a sociedade japonesa estava no auge de sua cultura de consumo como um meio garantidor de bem estar social, o que nos permite construir e realizar a análise. Ao questionar a garota se ela estava bem, Seita obtém como resposta que ela havia perdido um de seus sapatos e, imediatamente, o irmão diz que lhe comprará melhores. Por mais que sejam duas crianças, não podemos deixar de perceber que o ideal de consumo e sua cultura estão inseridas na sociedade japonesa desde a infância, atribuindo, portanto, um valor “moral” ao consumo, como indica Ortiz (2000), “um conjunto de valores simbólicos e ideológicos que idealmente ordena os signos e os que deles se apropriam”⁷⁴. Se partimos pela perspectiva que o enquadramento da câmera, meio primeiro plano *plongée* e de perfil, e planos médios abertos, percebemos que ela pode sugerir a posição do espectador como alguém que está passando pelos dois e ouve o diálogo. Dessa forma, podemos propor a interpretação da cena como algo comum do cotidiano japonês, devido à naturalidade com que o conteúdo nos é apresentado.

⁷⁴ ORTIZ, Renato. *O próximo e o distante*. Op. cit., p. 105.

Quando Seita demonstra sua preocupação com o bem-estar de Setsuko, sua intenção não é se voltar para um consumo imediato, mas deu a brecha para o consumo se tornar o garantidor desse bem-estar, uma prática, uma linguagem⁷⁵ do esquecimento instituído no Japão do sucesso econômico. Porém, no caso das crianças, esse esquecimento, como fruto do consumo, não se faz de forma negativa, diferente do que será analisado com a imposição do esquecimento institucional. É um esquecimento positivo e necessário (como propôs Nietzsche⁷⁶), naquele momento, para que eles continuem agindo (buscando sua sobrevivência), redistribuindo, a partir do esquecimento – “deletando”, numa metáfora do ato de se jogar ao rio *Letes*⁷⁷ – mesmo que por um instante, as imagens de destruição (dos males) pelas quais acabaram de ser expostos.

Embora a cena não extrapole um minuto de duração, ao realizar o corte, percebemos, quase instantaneamente, assim como os quadros que vão surgindo, a crítica contundente de Takahata, mostrando a cidade destruída. Uma crítica não ao que Seita e Setsuko dialogaram; não ao esquecimento necessário; uma crítica de que: como o discurso do consumo e do sucesso econômico – que perduram por mais de trinta anos – podem satisfazer as necessidades de um país às portas de uma crise? Ou, ainda, como esse consumo proveniente das políticas de esquecimento – do capitalismo, da modernidade, do progresso – tornou as pessoas incapazes de agirem, que veem o mundo se despedaçar e vão junto, se deteriorando⁷⁸. Dessa forma, Takahata percebe a incapacidade de o consumo permanecer como um fruto positivo do sucesso econômico e do progresso que garantiu, temporariamente, o Japão lidar com suas memórias de guerra. A fantasia das crianças logo é interrompida pela chuva negra de fuligens: o discurso do consumo não é capaz, assim como a chuva, de apagar o fogo da destruição – de continuar suprimindo as memórias de guerra que voltaram a irromper dos túmulos dos vagalumes.

⁷⁵ Pois, se o esquecimento é um par com a memória, que se forma, mesmo que descontinuamente, a partir de uma narrativa (imagens), portanto, linguagem, assim o é, também, o esquecimento: uma narrativa que possui linguagens que lhe são próprias.

⁷⁶ NIETZSCHE. *Segunda consideração intempestiva*: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

⁷⁷ Mesmo que suscetíveis à memória involuntária e, portanto, ao não esquecimento.

⁷⁸ Utilizando da alegoria do Fausto de Goethe.



Figuras 46, 47 e 48 – Túmulo dos Vagalumes (1988), Isao Takahata

Se de um lado movimentos intelectuais e culturais buscavam revisar as consequências positivas do crescimento econômico japonês, apresentando críticas ao *nihonjinron* e renarrando as memórias de guerras, por outro, um ascendente nacionalismo⁷⁹ reivindicava demandas que tinham como objetivo a retomada do fortalecimento militar e do revisionismo dos livros didáticos de história. Para os nacionalistas, mesmo com o crescimento econômico e da subsequente prosperidade material alcançada até os anos 1980, os japoneses desenvolveram uma identidade autodepreciativa (MATSUHITA, 2011; ODA, 2018) devido às restrições do pós-guerra que foram impostas ao Japão, que resultou numa postura passiva e submissa no cenário internacional⁸⁰. Dessa forma, o revisionismo sugere que, para superar essa situação, seria necessário esclarecer primeiro que os erros cometidos pelo Japão até a Segunda Guerra Mundial não teriam sido tão graves como se costuma afirmar e, dessa forma,

teria havido na realidade uma ênfase exagerada nos erros cometidos pelo Japão até então e, devido a essa imagem distorcida, teriam sido implantados vários mecanismos institucionais e simbólicos destinados a punir injustamente o povo japonês, enfraquecendo assim a influência do país no mundo⁸¹.

O nível de autoconfiança, impulsionado pelo desenvolvimento econômico e consumo,

⁷⁹ Que ganhará mais força e importância nos anos 1990.

⁸⁰ Essa visão de passividade, submissão e fragilidade japonesa teve início no pós-guerra imediato, quando a imprensa, principalmente a norte americana, cobriu o encontro entre o General MacArthur, o supremo comandante das forças Aliadas, e o Imperador Hirohito. A representação do relacionamento entre Japão e Estados Unidos, no pós-guerra, se tornou um melodrama altamente sexualizado, colocando os EUA no papel do homem, Hirohito e o Japão no de mulher, ilustrando o Japão como um país “dócil, que aceita incondicionalmente os desejos dos EUA por autoconfiança” (c.f IGARASHI, 2011, p. 82 – 91).

⁸¹ ODA, Ernani. “Condições Estruturais do Nacionalismo Japonês Recente”. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política* – n° 103, São Paulo, jan./abr. 2018. Op. cit., p. 14.

pode ser uma das possíveis interpretações do nascimento das pautas de revisionismo nacionalistas. No início dos anos 1980, o então primeiro ministro Yasuhiro Nakasone, de notável orientação nacionalista, manifestou e realizou atitudes que foram consideradas polêmicas na perspectiva internacional. Oda (2018) analisa três posicionamentos de Nakasone durante esse período: os debates sobre os livros didáticos de história que eram usados nas escolas do país e o modo como eles tratavam da dominação colonial japonesa na Ásia; sua visita ao santuário Yasukuni, um santuário xintoísta que foi criado na cidade de Tóquio em 1869 com o propósito de celebrar aqueles que morreram em combate pelo Japão. Porém, a partir de 1978 se tornou um local que passou a prestar homenagens, também, a líderes militares que foram condenados como criminosos de guerra após o fim da Segunda Guerra Mundial. Essa associação do santuário com a memória do militarismo, portanto, levou muitos líderes japoneses a se afastarem dele, ou então a apoiá-lo de forma menos ostensiva; e seu posicionamento de fortalecimento militar japonês e uma possível afronta à constituição. Esses casos manifestam uma lógica claramente revisionista e ocasionaram fortes protestos na China e na Coreia do Sul.

O intuito desse trabalho não é discutir as origens do nacionalismo japonês em si, nem os jogos políticos que abriram espaços para o afloramento dessas ideias, mas cabe, minimamente uma exposição, pois a discussão contribui para elaborarmos nossas interpretações de como os anos 1980 e seus desdobramentos políticos, culturais, econômicos, sociais, bem como, essas posições revisionistas, impactaram e/ou colaboraram para que as produções culturais fossem desenvolvidas corroborando ou criticando/desconstruindo esses discursos e ideais.

O caráter revisionista no governo japonês ganha voz quando Nakasone, membro do Partido Liberal Democrático (PLD), porém, de uma ramificação nacionalista, se torna o primeiro ministro. A hegemonia do partido no controle do parlamento se manteve por mais de 30 anos (de 1955 a 1993, sem interrupções), configurando, “uma das características da política japonesa, (...) o longo período de predomínio de um único partido”⁸². Porém, mesmo com a permanência do partido por um longo período de tempo detendo o poder, o PLD possuía várias ramificações, ou melhor, facções dentro da estrutura partidária o que resultou em “várias e profundas transformações pelas quais passou o PLD e a estrutura político-partidária do Japão em geral (...) essas transformações tiveram grande impacto na difusão de discursos nacionalistas e

⁸² ODA, Ernani. 2018, Op. cit., p. 20.

demandas revisionistas, especialmente a partir da década de 1980”⁸³.

De forma sucinta, visto que, como dito, nosso intuito não é mapear as origens do nacionalismo japonês⁸⁴, mas compreender parte desse processo político, levamos em conta que o partido engloba uma gama de facções que comportam, para além do discurso liberal do pragmatismo do desenvolvimento econômico, mas

desde sua origem, o partido era bastante dividido, organizando-se em diversas facções que se engajavam em intensas disputas internas (Kitaoka, 2008; Park, 2001). Ao mesmo tempo, as várias facções sentiam necessidade de centralizar o partido em torno de uma liderança única, embora não houvesse acordo sobre qual das facções deveria assumir esse papel; cada uma tentava assim conquistar para si o controle do PLD⁸⁵.

Essa estratégia do partido, de girar as lideranças, tida como um mal necessário a ser eliminado, ou seja, essa necessidade de centralização devia-se ao receio que os políticos do Partido Liberal Democrático tinham em relação ao Partido Socialista Japonês (PSJ), principal oposição até a década de 1980. “Embora o PSJ nunca tenha de fato ameaçado o domínio do PLD, havia o receio de que a base de apoio do PSJ pudesse eventualmente crescer e mudar a configuração de poder partidário”⁸⁶, uma vez que, com a industrialização e a urbanização japonesa a partir da década de 1950, havia a perspectiva concreta de um aumento das classes industriais operárias – e, teoricamente, mais favoráveis a uma agenda socialista – em detrimento da base de apoio do Partido Liberal Democrático, os eleitores rurais que eram maioria até aquele período. Na prática, o que iria acontecer era outra coisa. A propagação da cultura do consumo, como uma ferramenta de esquecimento, dotada de uma linguagem que comporta em si significantes e imagens que passam a construir e narrar uma nova memória, a do progresso, para se esquecer, ou silenciar, os anos em guerra e da rendição incondicional, bem como os traumas atômicos, passou a ser praticada e englobada pelo discurso *nihonjinron*.

Os anos seguintes, porém, não confirmaram essas expectativas. Apesar da consolidação de uma sociedade urbana e industrial, o PSJ não obteve mais apoio da população. Pelo contrário, a afluência material e a diversificação dos valores e das práticas culturais iniciada nos anos 1960 atuaram para enfraquecer o apelo das antigas ideologias socialistas (Nakakita, 2014, p. 86; Kitada, 2005). Isso beneficiou o PLD, que podia ainda contar com uma base rural fiel, mas seus membros perceberam que tinham a mesma dificuldade do

⁸³ Ibidem. Op. cit., p. 20.

⁸⁴ Para mais, ver o artigo de Ernani Oda, “Condições Estruturais do Nacionalismo Japonês Recente”. Lua Nova: Revista de Cultura e Política – n° 103, São Paulo, jan./abr. 2018.

⁸⁵ Ibidem. Op. cit., p. 20.

⁸⁶ Ibidem. Op. cit., p. 20.

PSJ em alcançar os novos eleitores urbanos⁸⁷.

A iniciativa, portanto, do Partido Liberal Democrático foi de investir em políticas pontuais, sobretudo no campo dos benefícios sociais, que buscassem atrair esses novos grupos urbanos. Mas, para além dela, as lideranças dentro do partido trabalharam para reformular a própria identidade do PLD. As fragmentações do partido, e as diversas disputas por lideranças entre as facções, serviriam para justificar a nova propaganda ideológica de que a força do partido vem das divisões e que um partido estruturado através de uma centralização não seria a solução para se manter a maioria no parlamento.

Se antes as disputas entre as diversas facções eram tidas como um mal a ser eliminado, os novos ideólogos passaram a defender que a força do partido estaria justamente nessas divisões. Isso porque uma estrutura centralizada seria rígida demais para dar conta de uma sociedade urbana e industrial diversificada. As facções seriam mais eficientes nesse sentido, podendo atender a uma variedade muito maior de demandas e grupos de interesse, em troca, evidentemente, de recursos para eleger seus respectivos membros e manter sua influência no parlamento. É certo que os conflitos entre as facções continuaram a ser vistos como um problema a ser resolvido, mas a solução não estaria numa estrutura centralizada ou no domínio de uma única facção, e sim num novo estilo de barganha e concessões mútuas entre as diversas facções. Foi essa visão que acabou predominando no PLD a partir da década de 1980 (Nakakita, 2014, pp. 85-88 e 120-128)⁸⁸.

Com a nova estruturação do partido possibilitando barganhas e concessões, os nacionalistas, embora presentes, mas sem predomínio substancial no parlamento e que estiveram sob o controle das facções mais pragmáticas que estavam interessadas em promover o crescimento econômico, deixando o revisionismo em segundo plano, passariam a ganhar notoriedade e voz. Se desde a década de 1950 o discurso soberano era o do desenvolvimento econômico, nos anos 1980, com a estagnação da economia, os sentimentos de euforia e confiança alimentaram o nacionalismo e suas formulações revisionistas.

Foi o que aconteceu com a facção de Yasuhiro Nakasone, que não por acaso se tornou o principal defensor da nova ideologia. Como já mencionado, Nakasone sempre foi uma figura associada a ideias nacionalistas, mas liderava uma facção menor dentro do PLD. Ele conseguiu chegar ao poder e se tornar primeiro-ministro em 1982 graças a uma aliança com a facção majoritária da época, liderada por Kakuei Tanaka, muito embora essa facção não adotasse o mesmo perfil nacionalista (Nakakita, 2015, pp. 117-128; Wan, 2006, pp. 101-102). Esse contexto ajuda, por um lado, a explicar por que na década de 1980 havia mais espaço para a manifestação de discursos revisionistas. Para além de um estado psicológico de “confiança” na sociedade japonesa, parece mais relevante enfatizar que a nova estrutura do PLD permitiu que figuras nacionalistas negociassem um espaço maior na esfera política para expressar

⁸⁷ Ibidem. Op. cit., p. 21.

⁸⁸ Ibidem. Op. cit., p. 21.

suas visões. Isso não significa, é claro, que o contexto de estabilidade econômica fosse irrelevante. Para que os diversos grupos de interesse na sociedade pudessem garantir os favores das várias facções, era necessário que eles tivessem uma fonte confiável de recursos, e a afluência da economia japonesa contribuiu para isso. Mas não se trata de motivação psicológica ou de “confiança”, e sim das condições da cena política da época⁸⁹.

Porém, mesmo com maior atuação dos nacionalistas no cenário político, proveniente da lógica das barganhas, essa mesma lógica impunha também limites. Ainda que beneficiados por essa lógica, os nacionalistas ainda eram minoria e, dessa forma, os discursos nacionalistas eram rapidamente contidos. Esse mecanismo de controle era exatamente a pressão das facções mais moderadas do PLD. A visita ao santuário Yasukuni, de Nakasone, por exemplo, foi vista pela facção de Tanaka como problemática, uma vez que, além de não exibir a mesma atitude nacionalista de Nakasone, a facção Tanaka era tradicionalmente mais próxima da China. Dessa forma, a visita do primeiro ministro a um lugar que se tornou um local de memória da opressão japonesa no Pacífico durante a Segunda Guerra, não seria benéfico para as relações entre os países. Muitos dos membros da facção de Tanaka mantinham vínculos fortes com líderes chineses. “Por isso mesmo, alguns deles ajudaram na mediação entre Nakasone e o governo chinês. Este exigia que a visita não voltasse a ocorrer, o que de fato se confirmou (Hattori, 2012, pp. 180-183)⁹⁰”.

A mesma repressão aconteceu no caso dos livros didáticos. Uma das principais pautas do revisionismo nacionalista, os livros didáticos eram acusados pela facção de serem responsáveis pela sociedade japonesa ter uma identidade autodepreciativa, pois era ensinado apenas a história de opressão do Japão, renegando os feitos obtidos com a recuperação e crescimento econômico do pós-guerra. O discurso tomou grandes proporções nacionais e internacionais, Nakasone e seus ministros chegaram mesmo a tomar a iniciativa para conter os nacionalistas para não perderem apoio das outras facções.

Em 1982 o governo criou uma regra segundo a qual os livros didáticos aprovados pelo poder público deveriam ser mais moderados e levar em consideração possíveis repercussões negativas em países vizinhos. Em 1986, ele praticamente vetou a publicação de conteúdos revisionistas em um livro elaborado por grupos nacionalistas (Kimura, 2014, pp. 126-128). Embora simpatizassem com os nacionalistas, Nakasone e seus aliados precisavam contê-los, visto que o apoio das outras facções poderia se enfraquecer⁹¹.

Mesmo atuando enfaticamente para conter os revisionismos nacionalistas, as facções

⁸⁹ Ibidem. Op. cit., p. 22-23.

⁹⁰ Ibidem. Op. cit., p. 23.

⁹¹ Ibidem. Op. cit., p. 23.

mais moderadas não impediram Nakasone de aumentar o orçamento militar japonês no ano 1987. “Por outro lado, isso não resultou numa atuação mais ativa das forças japonesas, o que ficou claro na recusa do Japão em enviar tropas para a Guerra do Golfo em 1990-1991”⁹². Porém, mesmo não participando de conflitos bélicos, o discurso nacionalista de fortalecimento do exército pode ferir a constituição⁹³ de 1946. Com o fim da Segunda Guerra e com a rendição do Imperador, era necessário um bode expiatório para responder pelos crimes de guerra, uma vez que o imperador era uma figura central para se fortalecerem os pactos entre Japão e Estados Unidos e não poderia ser considerado culpado, logo, serão os militares os acusados de buscarem o conflito bélico, contrariando a figura do imperador e, assim, sobre eles foi legada a culpa. Ao retomar esse discurso do fortalecimento militar e realizar uma visita ao santuário Yasukuni, evocam-se as memórias de guerra e todos os feitos realizados pelos militares, principalmente, na China e na Coreia do Sul, bem como no próprio Japão.

Na animação, em uma cena no abrigo, quando Seita, aludido pelas luzes dos vagalumes, rememora o desfile naval que havia ido anos antes, existe uma sutil desconstrução da personagem do garoto que podemos sugerir como uma interpretação de Takahata sobre os discursos revisionistas de fortalecimento do exército. Seita é filho de um oficial da marinha japonesa. Assim como o pai, Seita acreditava no grande Exército Imperial Japonês.



Figuras 49 e 50 – Túmulo dos Vagalumes (1988), Isao Takahata

Porém, Seita foi deixado sozinho para cuidar de Setsuko: o pai estava na guerra; a mãe havia morrido; não suportava morar com a viúva que lhes insultava. E é na primeira noite no abrigo que Seita se dá conta de seu abandono. Com a captura dos vagalumes para iluminar o abrigo, nos minutos que sucedem as cenas de sua rememoração do desfile, Seita é inundado

⁹² Ibidem. Op. cit., p. 23.

⁹³ **Capítulo II. Renúncia a Guerra:** Artigo 9. Aspirando sinceramente a paz mundial baseada na justiça e ordem, o povo japonês renuncia para sempre o uso da guerra como direito soberano da nação ou a ameaça e uso da força como meio de se resolver disputas internacionais. Com a finalidade de cumprir o objetivo do parágrafo anterior, as forças do exército, marinha e aeronáutica, como qualquer outra força potencial de guerra, jamais será mantida. O direito a beligerância do Estado não será reconhecido.

pelo entusiasmo do militarismo.



Figuras 51, 52, 53 e 54 – Túmulo dos Vagalumes (1988), Isao Takahata

Após os 30 segundos de euforia da cena, podemos perceber no frame a seguir, em que o garoto mira nos vagalumes, como se fossem os “aviões inimigos”, que seu entusiasmo se transforma em descrédito. Nesse momento podemos perceber que o garoto questiona a legitimidade da guerra e busca imaginar onde estaria seu pai, senão ali com eles, cuidando e protegendo os seus filhos. Talvez, Nosaka e Takahata transpareçam outra sutil crítica: o militarismo separa as famílias, cria órfãos, como é possível, então, enquanto sociedade, o Japão permitir e dar voz a esse esse discurso revisionista?



Figuras 55, 56, 57 e 58 – Túmulo dos Vagalumes (1988), Isao Takahata

Núcleo Familiar: Seita, Setsuko e a tragédia do privilégio

Como em outros contextos culturais, a família é no Japão um grupo básico no qual os valores e as pautas de conduta se alimentam e são transmitidas, um processo que é completado pelo sistema educacional. A família, como estrutura de grupo vertical, portanto, é o modelo indiscutível para outras organizações sociais, desde o Estado até a empresa privada moderna. A ideologia de “*ie*” ou da família patriarcal tradicional está legal e formalmente vinculada ao sistema “*koseki*”⁹⁴, ou seja, ao registro familiar, e que, por conseguinte, controla toda a vida dos japoneses, uma vez que todos são registrados em detalhes. Cada uma das mudanças na vida de um indivíduo “*Koseki*” é uma manifestação do conceito de “*seki*” que significa a entrada e o registro formal de um indivíduo em um grupo, um conceito que se estende a muitos outros mecanismos sociais. Por exemplo, casar é “*nyuseki*”, ou seja, fazer parte do registro do marido; “*gakuseki*” é o registro formal de estudantes em escolas ou universidades, ou seja, ingressaram e fazem parte de uma instituição educacional.

O “*koseki*” patriarcal é considerado como a forma tradicional e típica da antiga família japonesa, mas na verdade, era um modelo de família da classe samurai de Edo, hoje Tóquio, que vai ser imposta como modelo “tradicional” durante a Era Meiji. “Ou seja, o conceito de “*koseki*” e, portanto, de família, não era generalizado e podemos dizer que não tinha nada em comum com a vida da plebe, onde observamos a existência de divórcios, relações sexuais fluídas e poucos preconceitos de gênero” [tradução nossa]⁹⁵. O conceito de “*ie*” refere-se tanto à base física, à casa da família, com ideias antigas de continuidade e vigilância, para que alguém sempre tenha que estar em casa, e também ao grupo da família e sua trajetória ao longo do tempo. Nessa perspectiva, nasceram modalidades como a “sucessão legal”⁹⁶, que foram suprimidas legalmente após a guerra, mas permaneceram em vigor nos fatos, como a necessidade de um filho do sexo masculino e a instituição da possibilidade de adotarem o genro quando havia apenas filhas do sexo feminino, bem como na obsessão de transmitir costumes familiares com um relacionamento difícil de sogra e nora por esse motivo. Essa família tradicional tinha uma estrutura autoritária e respondeu com cega obediência às ordens e desejos do homem mais velho da família, de modo que todos os atos dos membros individuais foram

⁹⁴ Instaurado como lei e aprovado pelo Código Civil de 1898.

⁹⁵ Matsuhita *in*: La cultura de Japón: mitos, educación, identidad nacional y sociedad. Buenos Aires: Kaicron, 2011. Op. cit. p 221. “Esa modalidad familiar no era generalizada y hasta puede decirse que no tenía nada en común con la vida de la plebe, en la que se veían divorcios, relaciones sexuales fluídas y pocos prejuicios de género”.

⁹⁶ Legado; herdeiro; primogenitura.

determinados ou suprimidos não por seus desejos ou conveniências, mas pelo propósito superior de força e continuidade da família.

Esse conceito da “família tradicional” estava ligado à ética confucionista. Introduzido em 1660, o confucionismo era um guia para uma moral prática enraizada na família e no governo, um corpo doutrinário localizado no aqui e agora, que desenvolveu um senso de pertencimento à sociedade, respeito pela linhagem familiar e autoridade política. Encorajada por essa influência, a família tradicional japonesa pode ser considerada como uma instituição quase religiosa. A educação familiar foi realizada por diretrizes internalizantes que faziam entender que o ser humano deve ser constituído de um comportamento socialmente moral que o realizará ao longo de sua vida. O confucionismo funcionou social e politicamente como uma ideologia conservadora cujo pilar fundamental era a concepção da família patriarcal, vista como a realização (manutenção) de uma ordem natural. “De acordo com o confucionismo, a família não podia ser separada dos conceitos de dívida de gratidão e reverência inerentes à ordem social, e era organizada como uma estrutura fortemente hierárquica, em termos de idade e gênero” [tradução nossa]⁹⁷.

“Na dinâmica do grupo familiar funcionavam os laços de obediência cega e dependência, que em troca eram correspondidos com proteção. A mulher estava em uma situação de dependência e conforme os ensinamentos do confucionismo, deviam obedecer três vezes na vida: primeiro ao pai, depois ao marido e finalmente ao filho” [tradução nossa]⁹⁸. O grupo familiar estava estruturado com intensa dependência e obediência rigorosa das relações verticais hierárquicas, não só entre pais e filhos, mas também entre o irmão mais velho e os mais novos. Essa relação fica evidente quando pegamos a língua japonesa: o esposo “*shujin*”, ou o “mestre/senhor”; a esposa “*okusan*”, que significa “a pessoa em segundo plano/ao fundo” (literalmente); e os irmãos e irmãs mais velhos são tratados pelo termo “irmão mais velho(a)” precedido pelo honorário “o” – “*onisan*” e “*onesan*” (irmão mais velho e irmã mais velha respectivamente) – e não pelo seu nome⁹⁹.

⁹⁷ MATSUHITA. La cultura de Japón... Op. cit. p. 222. “Conforme al confucionismo, la familia no podía ser separada de los conceptos de deuda de gratitud y reverencia inherentes al orden social, y estaba organizada como una estructura fuertemente jerárquica, em términos de edad y género”.

⁹⁸ Ibidem. Op. cit., p. 222. “En la dinámica del grupo familiar funcionaban los lazos de obediencia ciega y dependencia, correspondidos por la protección. La mujer estaba em una situación dependiente y conforme a las enseñanzas del confucionismo debía obedecer tres veces en la vida: primero al padre, luego al marido y finalmente al hijo”.

⁹⁹ Essas palavras ainda são utilizadas no japonês hoje em dia, embora exista uma tendência em mulheres jovens de chamarem seus maridos por seus nomes e não mais “*shujin*”. “*Okusan*” segue sendo uma palavra de tratamento para senhoras e os irmãos mais novos seguem utilizando as expressões tradicionais para falar dos

Com a Era Meiji, houve desenvolvimentos importantes não apenas sobre o próprio grupo familiar, mas também sobre as dimensões políticas de sua existência, com ideias e iniciativas nem sempre consistentes e até contraditórias. Por um lado, surgiu uma consciência entre os intelectuais da modernização de que a estrutura familiar tradicional “*ie*” era composta de autoritarismo que permeava negativamente o tecido social e político, atuando contra os propósitos da modernização. Apesar das críticas dos intelectuais que haviam assumido o partido da modernização, o governo Meiji impôs esse modelo tradicional de família como um tipo ideal, mesmo para a nação. No momento de traçar paralelos, vieram em apoio ao modelo a consciência do bem do grupo sobre o indivíduo, os mecanismos de obediência e proteção e a disposição de sacrifício em prol do todo pelo interesse das partes. A política de Meiji foi bem-sucedida em seus esforços para transmitir aquele modelo que dava prioridade absoluta aos objetivos do grupo, neste caso particular, da nação japonesa. O modelo de família também foi imposto à atividade econômica, pois a empresa se apresentava como um tipo de família que exigia lealdade e desempenho fiel em troca da qual fornecia proteção, na forma de segurança e estabilidade. Esse modelo de família chegou a ser transmitido à contracultura e, a partir daí, verificou-se que nas organizações criminosas os membros se dirigem ao chefe como “*oyabun*” (pai)¹⁰⁰ e “*onesan*” (irmã mais velha) à esposa dos chefes.

No momento em que a legislação da Era Meiji foi elaborada, havia uma forte ligação entre a ideologia do “*ie*” e o nacionalismo que patrocinava o “*kazoku kokka*” ou o estado-família. O movimento feminista do final do século XIX criticou o vínculo entre a figura autoritária do pai de família e o autoritarismo político que nasceu com Meiji e permaneceu evoluindo até chegar ao militarismo posterior. A instrumentalização política da imagem familiar continuou até a guerra, acentuada pelo militarismo e nacionalismo que a alimentavam.

Uma feminista, Fumiko Kaneko (1903-1926) criticou a imagem instrumentada da família como um lugar de amor incondicional, possibilitado quase que exclusivamente pelo sacrifício de mulheres e também apontou para a imagem “paterna” do Imperador. Com lucidez, ela denunciou que os cidadãos japoneses eram educados como “filhos”, dos quais consideravam e valorizavam a obediência, e que serviam aos interesses de grupos privilegiados [tradução nossa]¹⁰¹.

mais velhos.

¹⁰⁰ Remetendo àquela visão autoritária do pai, do chefe, enfim, da figura de maior poder dentro da casa/máfia.

¹⁰¹ MATSUHITA. La cultura de Japón... Op. cit. p. 224. “*Uma feminista, Fumiko Kaneko (1903-1926) criticó la imagen instrumentada de la familia como un lugar de amor incondicionado, posibilitado casi exclusivamente por el sacrificio de la mujer y también apuntó los dardos hacia la imagen “paternal” del Emperador. Con lucidez, denunciaba que los ciudadanos japoneses eran educados como “niños” de los que se ponderaba e valoraba la obediencia, y que eso servía a los intereses de los grupos privilegiados*”.

A família de Seita e Setsuko nos é apresentada aos moldes do tradicionalismo patriarcal de “*ie*”, ou seja, a “família tradicional” japonesa. Estruturada verticalmente, percebemos a ênfase da hierarquia através da figura do pai como um superior da Marinha Japonesa, logo, as relações (pai e mãe/ pai e filhos (Seita) / mãe e filhos / irmão e irmã) são tecidas a partir do viés militarizado e hierárquico. Ainda, é a forma tradicional de família privilegiada, se levarmos em conta os benefícios e os suprimentos que o pai de Seita deixa para a família enquanto luta na guerra. Portanto, Seita e Setsuko estão inseridos num grupo seletivo, filhos do privilégio militar do Japão Imperialista do entreguerras e Segunda Guerra Mundial. Seita, durante 14 anos, teve sua identidade forjada por essa interação e estrutura familiar, bem como pelo privilégio. A tragédia de Seita é ainda mais dolorosa para ele, pois tem início no momento em que perde seus privilégios. Quando ele abdica de sua independência¹⁰² (*inter*)social, uma vez que Seita era despreocupado com responsabilidades¹⁰³, para viver com a sua parente viúva, percebemos as manifestações das fronteiras do grupismo e do individualismo que são presentes na sociedade japonesa.

A viúva que os acolhe é uma parente distante, o que lhe compete certas responsabilidades sociais para com as crianças. Uma delas é a hierarquia da estrutura familiar consanguínea e o privilégio que circunda Seita. Porém, deveria ser uma situação temporária, uma vez que ela esperava que o pai de Seita retornasse da guerra ao descobrir que sua esposa tinha morrido e seus filhos estavam sozinhos. Fato é que a carta nunca foi lida por ele. Outro fator era a existência de outro ramo da família das crianças que moravam em Tóquio, cujos laços eram mais estreitos, logo, possuiriam privilégios parecidos.

Quando o convívio com a viúva que os abrigava se tornou insuportável, por conta dos enfrentamentos dela e de Seita, pelas atitudes egoístas do garoto, justamente por sua falta de preocupação com as responsabilidades, Seita e Setsuko se mudam para o abrigo antibombas numa colina. A atitude do garoto, ao descobrir que pode viver sem a viúva demonstra sua autonomia por conta de sua condição social. Não há nenhuma relutância por parte da mulher em persuadir as crianças de partirem, deixando-os a própria sorte. Enquanto, por conta de suas condições sociais serem muito discrepantes, em seu pensamento, a dependência deles para com ela era um estorvo, uma vez que nada faziam para merecerem a alimentação ou a casa que ela proporcionava, mesmo que, por um bom período de tempo, eles¹⁰⁴ houvessem consumido as

¹⁰² Estruturada na família hierarquizada e privilegiada.

¹⁰³ Fruto do seu privilégio.

¹⁰⁴ A viúva, sua filha, um homem que está morando na casa dela, além de Seita e Setsuko

provisões – de boa qualidade¹⁰⁵ – que Seita e Setsuko levaram. A atitude de Seita de viver sozinho e da viúva de abandonar as crianças, ou permitir sua partida, põe em evidência a fronteira do que é o grupismo e o individualismo: a hierarquia e os privilégios das condições sociais. A atitude de ambos (individualismo de Seita e o individualismo da viúva) opõem-se ao discurso *nihonjinron*: de uma sociedade baseada na ideia do grupismo e unidade.



Figura 59 – Túmulo dos Vagalumes (1988), Isao Takahata

¹⁰⁵ Por serem membros de família de militar, possuíam rações de boa qualidade e até mesmo raras naquele momento de racionamento.

Teoria Contextual e a cultura do consumo: Perspectivas em Túmulo dos Vagalumes

Como propomos, o filme desempenha o papel de desconstruir as narrativas revisionistas e o *nihonjinron*. Não é à toa, uma vez que um dos mais, senão o mais¹⁰⁶, analisado e criticado dos traços da psicologia social japonesa é o chamado “Grupismo”. Trata-se de uma filosofia institucionalizada que explica a atuação dos japoneses através de preocupações mais coletivas que individuais, como se isso fosse uma tendência natural deles como etnia ou nação. Podemos dizer que essa característica é um modelo de relações institucionalizado, aprimorado pelo *nihonjinron*, uma vez que esse “comunalismo” é resultado de arranjos políticos conscientemente inseridos na sociedade por uma elite dominante há mais de 300 anos¹⁰⁷, permanecendo em vigência até hoje. A partir desses arranjos políticos, os indivíduos da sociedade japonesa têm sido educados, por gerações, em uma ideia de aceitar como inevitável que o crescimento psicológico e intelectual do indivíduo deve ser restringido pela vontade do coletivo (MATSUHITA, 2011).

A política japonesa pode ser descrita como aquela que obedece aos ditames culturais e, dessa forma, o japonês comum (médio) é convencido de que seu mundo é um produto de opções e predileções das gerações passadas e do povo em sua totalidade. Há tentativas de fazer uma nova pintura, relativizando o peso do fator cultural, porque enfatizá-la (a cultura) é como negar que o poder existiu e foi exercido a ponto de formar a própria cultura e mentalidade, quando na realidade os arranjos políticos do passado foram decisivos para essa formação.

Em situações de relativo isolamento as antigas elites não só podiam manter o poder, mas escolher do exterior as técnicas e atitudes que serviram para consolidar seu poder, eliminando outras, por exemplo, o impacto do pensamento que poderia ser subversivo. Também não havia possibilidade de um grande desafio intelectual crescer para o poder da elite, em parte porque a noção de ideias universais e transcendentais jamais poderia criar raízes no pensamento japonês¹⁰⁸.

Enquanto na Europa do século XIX existiu uma “mobilização intelectual”, que partiu de filósofos, escritores, advogados, dentre outros, que podiam ser distinguidas das ações políticas e sociais, no Japão nós não percebemos tal feito. Mesmo com a existência de alguns

¹⁰⁶ Segundo Marta Pena de Matsuhita in: *La cultura de Japón: mitos, educación, identidad nacional y sociedad*. Buenos Aires: Kaicron, 2011.

¹⁰⁷ Portanto, tem início no Xogunato Tokugawa.

¹⁰⁸ MATSUHITA, Marta Pena de. *La cultura de Japón: mitos, educación, identidad nacional y sociedad*. Op. cit., p. 154. “En situaciones de relativo aislamiento las antiguas élites no sólo podían detentar el poder sino elegir del extranjero aquellas técnicas y actitudes que servían a la consolidación de su poder, eliminando las demás, por ejemplo, el impacto del pensamiento que podía resultar subversivo. No hubo tampoco posibilidad de que creciera un desafío intelectual de envergadura al poder de la élite, en parte porque la noción de ideas universales y transcendentales nunca pudo echar raíces en el pensamiento japonés”.

daimyo (senhores feudais para nosso conhecimento ocidental) e samurais que se dedicavam aos estudos europeus, que desempenharam um importante papel, mesmo assim, não se pode traçar um paralelo entre eles e os intelectuais europeus “pela extraordinária simplicidade e clareza do objetivo que orientou esses estudos”¹⁰⁹. Dessa forma, podemos apreender que vários aspectos da sociedade e cultura japonesa, como o citado grupismo, o ideal de lealdade, a falta de individualismo, a falta de interesse pelo debate e enfrentamento, a centralidade dos arranjos políticos, são tendências dessas antigas raízes que limitam a busca intelectual.

Presumir que o Japão possui um governo central que toma as decisões políticas e assume as responsabilidades pelas consequências é relativizar a relação que há, por séculos, um equilíbrio entre o governo e diversos grupos semiautônomos que compartilham o poder. Essa relação não pode ser comparada simplesmente à prática do lobby político, como são conhecidas em diversos países. Desde tempos remotos, os japoneses são ensinados a pensar que seu interesse pessoal coincide com o interesse do grupo e lealdade a ele (o grupo) é considerada a virtude suprema. Somos levados a perceber que é, portanto, um fenômeno estrutural de uma complexa estrutura hierárquica em forma de uma pirâmide incompleta.

O pós-guerra introduz o individualismo ocidental no Japão. O conceito¹¹⁰ ocidental de indivíduo se caracteriza pelo egocentrismo, a autossuficiência, e por enxergar as relações pessoais como um meio. Eshun Yamaguchi, concebe, dessa forma, uma “teoria contextual” como um conceito crítico e ao mesmo tempo justaposto ao conceito do individualismo ocidental. Dessa forma, “a mentalidade contextual dos japoneses os induz a interdependência, confiança mútua e uma visão de relacionamentos interpessoais como intrinsecamente valiosos em si mesmos”¹¹¹.

A teoria contextual, portanto, afirma a existência de uma diversidade de grupos que mediam entre o indivíduo e a sociedade como um todo. A partir disso ela ainda sugere que isso é um modelo típico da sociedade japonesa, na qual o grupo é o verdadeiro ator nas relações interpessoais. Se pensarmos na própria escrita japonesa para “humano” que é *ningen*, percebemos que o vocábulo literalmente significa “entre pessoas”/“interpessoal”, pois é escrito por dois ideogramas, os quais são “pessoas” e “entre”. A leitura que indiretamente pode ser

¹⁰⁹ Ibidem. Op. cit., p. 154. “*Por la extraordinaria simplicidad y claridad del objetivo que guiaba esos estudios*”.

¹¹⁰ Que remete ao contrato social e, portanto, às origens do pensamento democrático, com Hobbes, Locke e Rousseau e a rejeição do poder político legitimado pelo direito dinástico, herança ou pela vontade divina.

¹¹¹ MATSUHITA, Marta Pena de. *La cultura de Japón*. Op. cit., p. 143. “*la mentalidad contextual de los japoneses los induce a la interdependencia, confianza mutua y una visión de las relaciones interpersonales como intrinsecamente valiosas en sí mismas*”.

feita é que se a sociedade japonesa é perfeitamente contextual, e o contextual é a forma essencial da sociedade humana, as demais sociedades mostrariam sérios problemas. “O risco que envolve essa teoria é que ao afirmar que o contextual se desenvolveu de uma forma acabada na sociedade japonesa pode conduzir a uma auto bajulação não muito longe do passado, levando a ideias perigosas de superioridade nacional e racial”¹¹².

Talvez a crítica mais importante é que o indivíduo é um ser complexo, que desenvolve sua vida através de uma multiplicidade de relações e papéis sociais, e ao enfatizar seu pertencimento a um grupo em específico gera uma paralela incapacidade de gerenciar as múltiplas relações sociais na qual está inserido. O intelectual japonês Hisayasu Nakagawa compila crônicas e conferências numa coletânea¹¹³ cuja finalidade é introduzir o leitor ocidental à cultura japonesa através de uma antropologia recíproca. Seus textos são escritos no intervalo dos anos 80 a 2000. Em um de seus ensaios percebemos como ele enaltece e divulga o discurso de união grupal e harmônica da sociedade japonesa, num contraponto às suas experiências em uma faculdade francesa a qual ele diz possuir uma vontade individual distinta e não homogênea:

Essa organização unicelular japonesa, na qual cada parte reage aos estímulos exteriores e em nome da organização total, mostra o zelo ferrenho de manter a igualdade entre todas as partes. É uma das expressões do igualitarismo e da democracia japonesa, em que reina a uniformidade. Todos os japoneses são muito sensíveis a essa atmosfera uniformizadora e à sua maravilhosa capacidade de identificação; estão sempre prontos a adaptar-se imediatamente. Em tal atmosfera, entretanto, não será bem-visto o indivíduo que demonstra ser independente do todo, e os outros chegam a dar mostras de animosidade contra quem se destaca¹¹⁴.

Assim, persiste a ideia de que os japoneses são relutantes em aceitar tal individualismo, uma vez que são educados na ideia de viver em harmonia e para alcançá-la, toda expressão de uma personalidade individual é considerada um obstáculo a ser evitado.

Em outro sentido, a questão de “nação japonesa” também se desdobra no conceito contextual. A nacionalidade é enaltificada a partir de um mito fundador de homogeneidade de sociedade e cultura. Fato é, que o discurso imperialista japonês, antes e durante a Segunda Guerra Mundial, embasava, defendia e justificava suas ocupações alegando que os países do leste asiático contribuíram para a construção da cultura e costumes nipônicos e, portanto, seu

¹¹² Ibidem. Op. cit., p. 150. “El riesgo que conlleva esta teoría es que al afirmar que lo contextual se ha desarrollado en forma acabada en la sociedad japonesa puede conducir a una autoadulación no muy alejada de pasadas y peligrosas ideas de superioridad nacional o racial”.

¹¹³ NAKAGAWA, Hisayasu. *Introdução à cultura japonesa*: Ensaio de antropologia recíproca. São Paulo: Martins, 2008.

¹¹⁴ NAKAGAWA, Hisayasu. *Introdução à cultura japonesa...* Op. cit., p. 16.

colonialismo não traria tantos impactos. Como salienta Matsuhita, o grande mito fundador da nacionalidade é o que vai afirmar a existência desse carácter homogêneo do Japão como sociedade e como cultura, bem como a consciência do carácter único que é seu universo cultural, o que conduz a uma visão do mundo dividido em dois: Japão e o que não é Japão, o interpessoal. “É verdade que o "orientalismo" ocidental tem sua parte de responsabilidade na formação e estabelecimento dos estereótipos, centrados na ideia de que o indivíduo no Japão carece de uma personalidade independente e que a relação intergrupo é harmônica, sempre apontando ao consenso¹¹⁵”.

A força com que o mito da homogeneidade e singularidade opera na mentalidade japonesa é surpreendente, principalmente quando percebemos que se trata de uma alienação que as políticas nacionais construíram. E nos surpreende ainda mais

porque é um povo de alto nível educacional e que seu conhecimento é capaz de saber que muitas das reivindicações feitas com base na crença de que o Japão é essencialmente diferente não resiste a uma análise menos científica. Para começar, a alegação de que a nação japonesa é formada por uma única raça, quando bem se sabe que o povo japonês é uma mistura de elementos mongóis, polinésios e grupos nativos que habitavam o arquipélago no momento das migrações vindas do continente asiático, pode ser submetido a avaliação crítica¹¹⁶.

E é nos primeiros segundos da animação que podemos perceber que o discurso da teoria contextual e da organização unicelular não se aplica à totalidade como se propõe. Vemos um Seita já moribundo, na estação de trem de Sannomiya, que é ignorado, mal visto por alguns e, dessa forma, uma presença que incomoda as pessoas que transitam pela estação. Seita, recostado no pilar é, diversas vezes, ignorado e quando é percebido, personifica, na mentalidade dos que o julgam, como um vagabundo qualquer. Nas cenas a seguir, analisamos a ação de um homem, frame por frame, que vem pela direita de Seita (esquerda do telespectador). Ao se deparar com o garoto, ele desvia seu caminho, assustado e incomodado, e termina sua aparição na cena, de 5 segundos (53 aos 56 segundos de filme), xingando a presença do garoto.

¹¹⁵ MATSUHITA, Marta Pena de. *La cultura de Japón...* Op. cit., p. 55. “Por cierto que el "orientalismo" occidental tiene su parte de responsabilidad en la formación y establecimiento de los estereotipos, centrados en la idea de que el individuo en Japón carece de una personalidad independiente y que la relación intragrupo es armónica, siempre apuntando al consenso”.

¹¹⁶ Ibidem. Op. cit., p. 55. “por tratarse de un pueblo de alto nivel de educación que por tu conocimientos está en condiciones de saber que muchas de las afirmaciones hechas en base a esa creencia de que Japón es esencialmente distinto no resisten al menor análisis científico. Por empezar, la afirmación de que la nación japonesa está formada por una raza única, cuando bien se sabe que el pueblo japonés es una mezcla de elementos mongólicos, polinesios y grupos nativos que habitaban el archipiélago al momento de las migraciones venidas desde el continente asiático, puede ser objeto de una opinión crítica”.



Figuras 60, 61, 62, 63, 64 e 65 – Túmulo dos Vagalumes (1988), Isao Takahata

Ou mesmo quando o garoto constata a desidratação de Setsuko, quando ela confessa que estava com diarreia, Seita é pego roubando um ramo de cana-de-açúcar. Embora a causa não justifique a ação, levamos em conta o desespero de um garoto de 14 anos que não sabe o que fazer com a irmã doente e o que ele tem ao alcance são os pequenos furtos, na calada da noite, aos produtores locais. O garoto é flagrado pelo dono da plantação que o agride e, mesmo prostrado e tentando explicar a situação, continua sendo surrado. Ao encontrar o abrigo onde as crianças passaram a morar, ele ainda encontra outros legumes que foram roubados. Mediante toda situação, ele sequer tenta entender e se compadecer com a situação de Seita, dizendo que roubos são pagos com a morte, mesmo em tempos de guerra, levando o garoto para a polícia e deixando Setsuko sozinha.



Figuras 66, 67, 68, 69, 70, 71 e 72 – Túmulo dos Vagalumes (1988), Isao Takahata

A análise que se pretende é pensar que mesmo com a teoria contextual, o grupismo e a propaganda de uma sociedade unicelular e, dessa forma, o discurso *nihonjinron*, não são capazes de promover uma sensibilidade com as questões da fragilidade humana nos tempos de guerra. Porque não há como separar a estrutura mais básica da sociedade japonesa: a família e, dentro dessa estrutura hierárquica e patriarcal, os privilégios de certas condições sociais, que são os motes direcionais das interações sociais grupais e individuais. Mas que, pra além da formação da identidade japonesa (moldada pela hierarquia e “tradicionalismo familiar”), mesmo com o individualismo intergrupar, as situações de Seita e Setsuko criassem uma situação de comoção entre os grupos para sua assistência.

Seita se esforça para cuidar e proteger sua irmã, ainda que no fim ambos tenham sucumbido diante das circunstâncias. Por não pertencerem a nenhuma associação de bairro, ou outro núcleo socializador¹¹⁷, não lhes era permitido receberem rações de comidas e mesmo recorrendo às economias da poupança da mãe e a pequenos roubos, a saúde dos dois se deteriorou rapidamente.

Essa é a individualidade da sociedade militarizada no contexto dos anos imediatos ao fim da guerra, ou seja, que repercute as incertezas, a tragédia, onde há o específico da loucura daquele ano: o não saber de nada e a crise econômica. O pai voltaria ou não? Qual estrutura social – familiar – haveria? Não se sabia de nada além da vivência das perdas, uma tragédia coletiva e com temor dos americanos, do que eles fariam a partir da ocupação. Ou seja, a vida dos japoneses era articulada entre as mentiras e os rumores do governo e, dessa forma, o individualismo, enquanto corrente teórica, é explicado visando a sobrevivência durante e após os insanos anos de guerra.

Para Igarashi¹¹⁸,

na medida em que vão sendo abandonados por ela [pela sociedade], 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 contra a sociedade que persegue as metas da guerra à custa dos “inocentes”¹¹⁹.

Igarashi vê no isolamento de Seita e a rejeição da sociedade como uma forma de se manterem puros e inocentes diante da insanidade da guerra, ou seja, ao fugirem da alienação do grupismo para viverem sozinhos – enaltecendo a individualidade e o individualismo –, a punição é a morte. Mas, para além da interpretação de Igarashi, reconhecemos a atitude de Seita como uma manifestação de sua condição social de privilegiado, por ser parte de uma família de militares, num período de exarcebado militarismo. Seita, filho do privilégio, não percebe a tragédia, não reconhece e interpreta a realidade da tragédia e, assim, negligencia a ideia de que a tragédia poderia acontecer com eles. É a confiança de Seita que faz com que ele

¹¹⁷ Justamente por sua condição social e filho do privilégio.

¹¹⁸ Professor Associado de História na Universidade Vanderbilt, Estados Unidos. IGARASHI, Yoshikumi. *Corpos da Memória, Narrativas do Pós-Guerra na Cultura Japonesa (1945-1970)*, trad. bras. de Marco Souza e Marcela Canizo. São Paulo: Annablume, 2011.

¹¹⁹ IGARASHI, Yoshikuni. *Corpos da Memória...* Op. cit., p. 420.

não encherie sua necessidade de dependência.

Como ocorre com toda vítima de conflitos, a malha social estava esgarçada. Talvez no filme este tema tenha sido o anti-militarismo, demonstrando como as escolhas militarizadas podem colocar em risco aqueles que são os mais frágeis da sociedade. Nos anos 1980, com o revisionismo, se pretende retomar as forças armadas japonesas, e os EUA são simpáticos a isso. Vejamos que agora, décadas depois e com resistências, a expansão da base americana no Japão está em franco processo, e a própria armada japonesa, justificada como de defesa, está imensa, o que contraria a Constituição japonesa.

O desenvolvimento econômico desempenha papel importante nessa estruturação de sociedade integradora, harmônica e contextual. É a partir dele e, consequentemente, dos novos arranjos urbanos e geográficos, que novas “redes sociais” são construídas. Uma vez que as cidades japonesas não são mais adjacências de aldeias, mas uma mistura desordenada de grandes lojas e enormes edifícios corporativos que coexistem com pequenas lojas, pequenos produtores e unidades residenciais. Esse grau de urbanidade “existente na atual sociedade japonesa torna difícil a preservação dos laços identitários locais, assim como dos vínculos forjados no seio de grupos como a família, a firma ou a vizinhança”¹²⁰. É, portanto, através da participação em uma cultura comum de consumo que vai se unificar essa variedade de espaços urbanos e estilos de viver. Embora a geografia e o modelo espacial, lugar de residência, por exemplo, na prática influenciem a forma das redes, elas não se identificam com a localidade e, diferentemente dos lugares, de naturezas múltiplas, em seu caráter dinâmico podem surgir e desaparecer ao longo do tempo, “daí a importância da ideia de rede: ela projeta os indivíduos para fora de sua “localidade” inserindo-os num fluxo incessante de contatos”¹²¹. O consumo se torna, portanto, um sistema coletivo e com capacidade integradora. “As redes individuais são construídas nesse contexto, agrupando as pessoas em virtude de suas necessidades, identificações e comportamentos”¹²². O consumo foi um dos poucos meios de integração de Seita na sociedade japonesa. Quando o garoto, motivado em comprar utensílios para cozinhar, bem como alimentos, para não depender mais da parente viúva que lhe acolheu e o insultava, busca estar inserido nessa sociedade preservando o seu próprio grupo ao assumir o lugar de direção enquanto o pai não retorna, entretanto, os seus núcleos de interação social estavam desfigurados: a família, a escola, o trabalho, etc, o que o faz fracassar neste intuito.

¹²⁰ ORTIZ, Renato. *O próximo e o distante: Japão e modernidade-mundo*. Op. cit., p. 105.

¹²¹ Ibidem. Op. cit., p. 105.

¹²² Ibidem. Op. cit., p. 106.

O consumo, a modernidade e o desenvolvimento econômico simbolizam o triunfo da nação japonesa, pois a grandeza de seu crescimento industrial é vista como o resultado de um esforço coletivo, da “união do povo japonês” em vista de objetivos comuns. “Nesse sentido, a aquisição de bens duráveis é uma exaltação do trabalho, sua decorrência”¹²³. Dessa forma,

o consumo constitui um “mundo”, isto é, um universo de significação capaz de modelar as práticas cotidianas. Nele os indivíduos se reconhecem uns aos outros, constroem sua identidade, imagens trocadas e reconfirmadas pela interação social. Neste sentido, ele é fonte de autoridade, possui legitimidade para definir a validade das ações individuais, orientando-as nesta ou naquela direção. Não é necessário considerarmos a existência deste cosmo lúdico-mercadológico-estético como sendo algo homogêneo a ponto de determinar unidirecionalmente a conduta. Legitimidade é um conceito distinto de homogeneização. Mas, reitero, o consumo atua como uma esfera de valor concorrente com outras instâncias de socialização¹²⁴.

A imagem de união e harmonia da sociedade japonesa são oriundas desse tipo de interação. A sociedade, como um todo, não é harmônica. A harmonia, a união unicelular e o grupismo existem quando pegamos nichos¹²⁵ separados. Dessa forma, o possível grupismo ocorre quando analisamos os trabalhadores de uma fábrica, assim como os “*salary man*” que trabalham em empresas, que mantêm relações fluídas com seus companheiros de trabalho e superiores, mas é incapaz de manter uma conversa com alguém fora de seu grupo, mesmo com seus vizinhos; os executivos de uma empresa; a família; ou o departamento de uma universidade; o exército; podem ser percebidos nessa situação de grupismo, entretanto, fora desses espaços, não há uma uniformidade e o que temos é o individualismo: a individualidade dos tempos de guerra (egoísmo) [1945]; os individualismos da época de crescimento econômico[décadas de 1960/70]; o individualismo na sociedade de consumo [anos 80].

¹²³ Ibidem. Op. cit., p. 111.

¹²⁴ Ibidem. Op. cit., p. 110-111.

¹²⁵ E mesmo essas estruturas organizacionais passam a ser contestada por uma geração de jovens dos anos 1980 que não se sentiam pertencentes desses nichos, criticando tal modelo. Ficaram conhecidos como *Shinjinrui*, termo de conotação depreciativa significando nova “raça” ou “espécie” humana

Uma Interpretação de Psique Japonesa do Após-guerra: A Figura da Mulher

Entre as grandes mudanças do pós-guerra, as relacionadas à família têm grande destaque tanto na estrutura quanto nas características e funções. A abolição da “sucessão legal”, que, no entanto, continuou a ser observada, foi um primeiro golpe para a família patriarcal. A tendência imposta de fora para o Japão após a derrota, no sentido de promover relações e atitudes mais democráticas, influenciou a estrutura da família, juntamente com o fato de uma maior participação social e econômica das mulheres.

No após-guerra, a família patriarcal deu lugar à família nuclear com um rápido e forte encolhimento do núcleo familiar, como evidenciado pelo fato de que passou de uma média de 5 pessoas em 1955 para 3 pessoas em 1990, uma mudança que na Europa levou 100 anos para ser feita. Neste esquema da família nuclear, é cada vez mais raro os idosos morarem com seus filhos casados¹²⁶. Entre os motivos, destacam-se a maneira de pensar dos filhos que não desejam perder sua liberdade, bem como, a grande lacuna geracional, que torna difícil a convivência de três gerações e o trabalho das mulheres, que não conseguem mais cuidar dos pais velhos.

Muitas das características da família japonesa típica não são tão antigas, elas provêm das experiências do pós-guerra e, em particular, foram formadas durante a época do grande crescimento econômico. Foi durante esse período que uma ideologia do trabalho foi imposta como um mecanismo de bem-estar individual e de prosperidade do país. Uma cultura do trabalho e do consumo foram impostas, partilhando uma política institucional de esquecimento, onde a identidade japonesa é moldada para o consumo como uma via para não se pensar/lembrar os anos de guerra, na rendição/derrota e mesmo nos feitos imperialistas na Ásia, assim, as sedutoras formas culturais modelam a demanda dos consumidores, produzem necessidades e moldam um “eu-mercadoria” com valores consumistas. “Essas imagens sociais, econômicas e políticas projetam em nossas interações sociais a apresentação do eu na vida diária, nossa maneira de nos relacionar com os outros e a criação de nossos valores e objetivos sociais”¹²⁷.

A população foi doutrinada na ideia de que, sendo uma sociedade sem classes

¹²⁶ No Japão do pós-guerra (ou seja, nessa transição dos anos de 1955 a 1990) algumas atitudes tradicionais permaneceram, como por exemplo a preferência dos pais de viverem com o filho mais velho, em que o número de pessoas com mais de 65 anos morando com seus filhos é em uma proporção de 3 a cada 10. O Japão também apresentava a maior taxa de casados entre os países industrializados, cerca de 95% das pessoas até os 50 anos. Na mesma via encontramos a taxa de divórcio, que é muito baixa se comparada a outros países, com 1,3% frente a 4,8% dos EUA. Uma, dentre as várias razões, é o fator econômico que um divórcio implica e a fragilidade econômica e social que as mulheres enfrentam, uma vez que a grande maioria dos homens não cumprem sua obrigação de repassar os custos de manutenção que lhes correspondem.

¹²⁷ KELLNER, Douglas. *A Cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2001. Op. cit., p. 29.

sociais, não havia barreiras que se interpusessem entre o talento do indivíduo e seus esforços sem relutância no trabalho e, em consequência, algumas conquistas materiais que a geração anterior nem sequer sonhara, como a casa própria, o carro, as viagens e o acesso ao capital cultural tornaram-se possíveis. O nível de entrega à empresa e o total comprometimento com o trabalho exigiam um mecanismo para a divisão de funções no lar que permitisse ao homem fazer a entrega que lhe era exigida e necessária, colocando tudo relacionado ao lar e as finanças domésticas nas mãos das mulheres, assim como a criação e educação das crianças [tradução nossa]¹²⁸.

Dentro dessa separação de papéis, o homem se limita a ganhar a vida e é por isso que o sociólogo Maruyama¹²⁹ disse que o Japão é uma sociedade sem pais, não apenas por causa da perda de autoridade e prestígio, mas porque o pai parou de transmitir para seus filhos conhecimento e noções morais.

A família japonesa se caracteriza pela independência entre seus membros, marido, esposa e filhos, que levam vidas paralelas. Não é comum que as famílias comam reunidas e a vida social se faz separadamente, a casa não é o palco principal, o que resulta no baixo nível de comunicação entre os membros do grupo familiar. “Um funcionário de uma empresa fala 17 minutos por dia com sua esposa e 30 com seus filhos e 60% dos homens japoneses, qualquer que seja o trabalho, confessa ter hobbies nos fins de semana em que a família não participa, como é o caso de golfe” [tradução nossa]¹³⁰. Se o homem dedica um tempo para sair com sua família, isso tem um nome especial, “serviço familiar”, isto é, um tipo de favor especial e excepcionalmente “concedido” a mulher e aos filhos. Até agora, a falta de participação do homem na vida doméstica era resultado de preconceitos resultantes de fortes estereótipos masculinos e femininos, bem como de condições de trabalho, que tornam o homem o grande ausente de casa. Percebemos que a transição da família tradicional patriarcal “*ie*” para a família nuclear vai edificar a identidade dos nascidos no após-guerra, que perceberão na figura paterna e masculina da transição¹³¹ a ausência dentro de casa, proveniente da cultura do trabalho e do consumo que bombardeiam a sociedade com imagens de bem estar social que só é atingido a

¹²⁸ MATSUHITA. *La cultura de Japón...* Op. cit. p. 227. “Se adoctrinó a la población en la idea que siendo una sociedad sin clases sociales, no había barreras que se interpusieran entre el talento del individuo y su esfuerzos sin reticencias en el trabajo, algunos logros materiales que la generación anterior no había ni siquiera soñado, como la casa propia, el coche, los viajes, el acceso al capital cultural se volvieron alcanzables. El nivel de entrega a la empresa y de compromiso total con su trabajo exigía un mecanismo de división de roles en el hogar que permitiera al hombre realizar esa entrega que se le exigía, poniendo en manos de la mujer todo lo relativo al hogar y las finanzas domésticas, la crianza y educación de los niños”.

¹²⁹ MARUYAMA, Mayumi. *Gender and development; the Japanese experience in comparative perspective*. New York, Palgrave Macmillan, 2005.

¹³⁰ MATSUHITA. *La cultura de Japón...* Op. cit., p. 228 “Un empleado de una empresa habla 17 minutos por día con su esposa y 30 con sus hijos y un 60% de los hombres japoneses, cualquiera sea su trabajo, confiesa tener aficiones los fines de semana en las cuales la familia no participa, como es el caso del golf”.

¹³¹ Ou seja, a geração que nasceu no entreguerras, a qual realiza a transição das estruturas de família.

partir do consumo daquelas mercadorias, de uma cultura como mercadoria. Muitas crianças japonesas respondem pesquisas dizendo que o pai não é um bom companheiro, apesar de 50% das crianças dizerem que o respeitam e querem se parecer com ele; no entanto, apenas 30% das filhas dizem que gostariam de se casar com um homem semelhante ao pai. Em um estudo comparativo com a Alemanha, os resultados mostram que 90.4% das crianças alemãs pensam que seus pais as amam e 90% que as entendem, valores que no Japão são 68% e 60%, respectivamente.

Esse tipo de família foi o fruto da época de alto crescimento econômico, quando surgiu a chamada “cultura do assalariado”, ou seja, um homem que dedica sua vida exclusivamente a seu trabalho, uma esposa que não trabalha e é somente dona de casa e filhos que vivem sem um papel específico no lar, dedicados apenas a estudar para preparar seu futuro. Desse modo, esse esquema “decidiu que o sucesso da mulher seria medido por seu sucesso como mãe, que por sua vez é medido por sua capacidade de levar seus filhos para uma escola famosa. Ou seja, o papel que a sociedade atribui às mulheres implica em um sacrifício e abandono de seus próprios objetivos na vida” [tradução nossa]¹³².

Quando analisamos o processo de nuclearização familiar no Japão, é claro que não houve uma transição clara do sistema tradicional de “*ie*” para a família moderna, e também que ainda existem algumas permanências tradicionais, como seriam as famílias de camponeses e principalmente aquelas dedicadas às artes e ofícios tradicionais. No pós-guerra, muitos jovens foram para as cidades e lá formaram suas próprias famílias, de modo que a nuclearização avançou por razões demográficas e não por um questionamento do sistema de “*ie*”.

Cabe dar ênfase na transformação da família e da mulher a partir dos anos 1960 até os anos 1980, mesmo não sendo a família ou estrutura retratadas no filme, mas é por ser, justamente, o período de grandes tensões e transformações que influenciarão as produções culturais dos seus respectivos anos. A difusão da TV nos anos 1960 permitiu a divulgação de dramas familiares, muitos vindos dos Estados Unidos, que tiveram muito boa aceitação. Mostravam o pai no centro da vida familiar, mas no final da década muitos dramas feitos no Japão giravam em torno da vida familiar com três gerações: avós, filhos e netos. A história apresentava uma família ideal baseada na conjunção de dois elementos díspares: a forma

¹³² MATSUHITA. *La cultura de Japón...* Op. cit., p. 229. “... resultó que el éxito de la mujer pasó a ser medido por su éxito como madre, lo cual a su vez se mide por su capacidad de hacer entrar a sus hijos a una escuela famosa. El rol que la sociedad le asigna a la mujer implica en cierta medida un sacrificio y abandono de sus propios objetivos en la vida”.

tradicional “*ie*” e a família nuclear democrática do pós-guerra. Na difusão desses ideais de família, séries de desenhos animados, os animês, transmitidas pela TV tiveram um papel significativo, especialmente “*Sazae-san*” e “*Chibi Maruko-chan*”, que capturam e transmitem muito bem as características dos anos 1960 e 1970. Em ambos os casos as protagonistas são mulheres que vivem em famílias formadas por três gerações. “*Sazae-san*” é uma série de mangá e animê criada por Machiko Hasegawa, publicada pela primeira vez em abril de 1946¹³³, enquanto o animê foi exibido pela primeira vez em 1969. É considerada a série mais longa da história, em produção até hoje, contando com mais de 7500 episódios. E talvez o enorme sucesso de “*Sazae-san*” se deve precisamente à sua maneira brilhante de fundir dois ideais de família contraditórios: o jovem casal e os filhos moram com os pais de Sazae e não com os do marido, como ocorria na família tradicional, eliminando da trama a questão traumática do relacionamento da sogra e da nora, permitindo enfatizar a alegria de viver em uma família grande.

Cabe destacar o papel da mídia, principalmente a partir da televisão, na formação da identidade japonesa nos anos 1960, 1970 e 1980. A mídia se transformou em força dominante na cultura, na socialização, na política e na vida social com o advento da televisão no pós-guerra, a qual em conjunto de outras tecnologias de entretenimento doméstico, acelerou a disseminação, o alcance e o aumento do poder da cultura veiculada pela mídia (Kellner, 2001).

Por ser um produto comercializável, a cultura de mídia precisa ser chamativa para atrair as massas e proporcionar o lucro de suas empresas veiculadoras. A transmissão de “*Sazae-san*” idealizou uma nova estrutura familiar. Assim, a família apresentada em “*Sazae-san*” se tornou uma mercadoria dessa cultura de mídia, num período de transição dos valores de “*ie*” para a família “moderna” do pós-guerra. Dessa forma, a necessidade de vender “significa que as produções da indústria cultural devem ser o eco da vivência social, atrair grande público e, portanto, oferecer produtos atraentes que talvez choquem, transgridam convenções e contenham crítica social ou expressem ideias correntes possivelmente originadas por movimentos sociais progressistas”¹³⁴. O animê de “*Sazae-san*”, por ser um sucesso, é lançado até hoje. Podemos interpretar que ele faz parte da lógica da cultura de mídia que se transforma em uma cultura industrial, ou seja, comercial, produzindo mercadorias que tem como objetivo atrair o lucro privado e a grande audiência.

¹³³ Publicado até fevereiro de 1974.

¹³⁴ KELLNER, Douglas. A Cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2001, p. 27.

Portanto, a cultura de mídia (formada por imagens, sons e espetáculos) é um instrumento do capitalismo eficaz para moldar as opiniões políticas, bem como os comportamentos de uma sociedade, forjando assim uma identidade esculpida pelas culturas de mídia, fornecendo símbolos, mitos e os recursos que ajudam a construir uma cultura comum para a maioria dos indivíduos. “A cultura veiculada pela mídia fornece o material que cria as identidades pelas quais os indivíduos se inserem nas sociedades tecnocapitalistas contemporâneas, produzindo uma nova forma de cultura global”¹³⁵.

A partir dos anos 1970, uma “nova “família” ganha centralidade nas discussões de revistas e propagandas: conceber uma família cheia de amor e vida.

O jornal “*Asahi*” publicou em 1976 uma série intitulada “*Quando os bebês do pós-guerra se casam*”, esclarecendo as tendências de caracterização da nova família, em termos de atividades compartilhadas pelo casal: os cuidados das crianças, tanto quanto possível, pelos dois; o casamento como um relacionamento de bons amigos que compartilham as diversões; o casal com pouca diferença de idade, muitas vezes ex-colegas de escola, universidade ou trabalho; ambos conscientes dos ditames da moda, vestindo o mesmo jeans; o casamento que sai e come fora [tradução nossa]¹³⁶.

Transmitiam a imagem de hedonistas que apreciam e vivem o momento, e a lista preparada pelo jornal acrescentou uma explicação de que o marido das famílias tomadas como base era funcionário de uma empresa de alguma importância com o dobro da renda de famílias médias. Mudanças nos hábitos de consumo também são mencionadas, como por exemplo, esses casais compravam vinho e o bebiam juntos. “Foi uma sensação, porque o comum era que o homem fosse beber depois do trabalho com os colegas e não o fizesse com a esposa, e principalmente porque revelava uma preocupação em criar um ambiente acolhedor, que favorecesse a comunicação entre o casal” [tradução nossa]¹³⁷.

Contudo, cabe ressaltar que essa mudança estrutural do casal da “nova família” não foi bem aceita pela sociedade¹³⁸. Uma vez que, as “novas famílias” vanguardistas eram

¹³⁵ KELLNER, Douglas. *A Cultura da mídia...* Op. cit., p. 9.

¹³⁶ MATSUHITA. *La cultura de Japón...* Op. cit., p. 233. “*El periódico “Asahi” publicó en 1976 una serie titulada “Cuando los bebés de postguerra se casan”, aclarando las tendencias caracterizadoras de la nueva familia, en términos de actividades compartidas por la pareja, incluyendo en lo posible el cuidado de los niños, el matrimonio como una relación de buenos amigos que comparten diversiones, la pareja con poca diferencia de edad, muchas veces ex compañeros de la escuela, la universidad o el trabajo, ambos conscientes de los dictados de la moda, usando los mismo vaqueros, el matrimonio que sale y come fuera*”.

¹³⁷ Op. cit., p. 233. “*Esto fue una sensación pues lo común era que el hombre fuera a beber después del trabajo con sus compañeros y no lo hacía con su esposa y lo era en especial porque se revelaba una preocupación por crear un ambiente cálido, que favoreciera la comunicación entre la pareja*”.

¹³⁸ Na década de 1960, os moradores de apartamentos públicos se tornaram a vanguarda de um novo estilo de vida, caracterizado pela falta de contato das famílias nucleares e seus vizinhos. As famílias se tornaram exemplos de autossuficiência, uma vez que até as instituições de assistência social pareciam desnecessárias, já que a

autossuficientes, ou seja, o individualismo familiar não era bem visto por sociedade que prioriza o coletivo. E mesmo que a denominação de “nova família” seja anunciada, a única novidade foi que a mulher passou a interagir mais com seu companheiro, pois ainda permanecia dentro de casa e cuidando dos filhos. Já o homem, tudo permanecia o mesmo, pois ainda praticava os mesmos atos que lhe convinham desde a família tradicional, apenas incluindo uma maior dedicação ao seu casamento. Concluindo: apenas as mulheres são “novas”, mas os homens não.

Para a “nova família”, novos problemas vieram à tona a partir dos anos 1980, alimentando dúvidas sobre a felicidade doméstica da mulher. Um deles era “o alcoolismo entre as mulheres, que foi reconhecido como um fenômeno social chamado de “alcoolismo de cozinha”, e também começou a se falar sobre o adultério feminino, tornando-se um tema debatido mais abertamente” [tradução nossa]¹³⁹. Essas situações, sem dúvida, atestam o fato de que, embora a sociedade assuma que a vida da mulher casada e dona de casa seja confortável e satisfatória, na realidade parece ser uma importante fonte de insatisfação e baixa autoestima, uma mensagem que deixou perplexa a opinião pública, especialmente homens.

O que queremos destacar é que, com o passar do tempo, a família se modificou e, dessa forma, é impossível falar das mudanças da instituição familiar sem ter em mente as transformações ocorridas no campo do gênero. Embora a discussão de gênero não seja o caminho pelo qual queremos progredir, cabe, mesmo que minimamente, uma percepção do papel da mãe/mulher na construção da identidade japonesa no pós-guerra, principalmente nos anos 1980, período o qual o filme é lançado. Houve enormes transformações na situação das mulheres, nos direitos civis, na guarda parental compartilhada e o direito de transmitir a nacionalidade aos filhos, coeducação nas escolas secundárias, remoção de diferenças no currículo e expansão do ensino superior entre as mulheres, mas as imagens sobre gênero não mudaram muito e ainda alimentam várias formas de discriminação.

A modernização da Era Meiji teve um enorme impacto na posição da mulher: se outrora ela era submissa à família tradicional de “*ie*”, confucionista, e permanecia em segundo plano/ao fundo, agora a preocupação dos grandes modernizadores reformistas era sua educação, mas essa preocupação não buscou superar por completo essa imagem tradicional, pois a preocupação que

mulher sempre estaria disposta a prestar serviços de assistência e cuidados aos familiares. Outra característica muito marcante é o enfraquecimento das relações entre parentes, incluindo irmãos casados que moram na mesma cidade.

¹³⁹ MATSUHITA. *La cultura de Japón...* Op. cit., p. 234. “... el alcoholismo entre las mujeres que fue reconocido como un fenómeno social bajo el nombre de “alcoholismo de cocina”, y también se empezó a hablar de adulterio femenino, convertido en un más abiertamente debatido”.

se pretendia era educar as mulheres para que fossem mães sábias e boas esposas. Ou seja, apesar da modernização a mulher seguiu sendo relacionada ao lar, representando estabilidade e continuidade das tradições, enquanto que o homem simbolizava a mudança e a modernidade.

Com a Constituição de 1947, foi estabelecida a igualdade de gênero e com ela o direito ao voto, a liberdade de escolher com quem casar, o direito a educação e na participação da força de trabalho. Mesmo com a constituição

surgiram muitos obstáculos, começando com a realização do objetivo modesto das mulheres de colocar a família acima do trabalho, difícil de aceitar na sociedade japonesa, mesmo atualmente. Algumas atitudes masculinas para pretextar a defesa das mulheres eram, na verdade, instrumentos para monopolizar os homens em alguns empregos [tradução nossa]¹⁴⁰.

Nos anos 1960, com o advento da televisão, uma nova família se faz mercadoria pela mídia. Em pouco percebemos mudança na estrutura familiar, e mesmo se houvesse, o ideal, transmitido pela cultura de mídia, era uma família que conseguiu unir a tradicional e a família nuclear em uma harmonia democrática. Mas a mulher/mãe ideal também permanecia em casa, sem ocupar os lugares que lhes eram por direito desde sempre.

Já na década de 1970, os jornais e revistas promoveram a “nova família”, com imagem dos novos casais, na tentativa de vender uma nova estrutura familiar como mercadoria a ser consumida pelos japoneses. Mediante isso, o que nos chama atenção não é propriamente a imagem transmitida do “novo” casal e de suas “novas” atitudes dentro do casamento. O que nos chama atenção são as imagens de mulheres que são exibidas pelas revistas, em especial a “*Croissant*”, “com uma profusão de fotografias de mulheres que trabalham, que leem livros, e tal foi sua influência nas décadas de 70 e 80 que se falou de uma “síndrome de *Croissant*” para se referir a mulheres que buscavam sua independência e realização pessoal” [tradução nossa]¹⁴¹. Ou seja, a atitude das mulheres que corriam atrás de seus sonhos, sua liberdade, era considerada uma síndrome, ou ainda, algo errado perante a sociedade, resumindo a situação de independência das mulheres para uma imagem de que esperaram demais por casar, e no final elas não conseguiram.

A revista, da nossa perspectiva, mesmo não sendo bem quista pela sociedade,

¹⁴⁰ MATSUHITA. *La cultura de Japón...* Op. cit., p. 237. “*numerosos fueron los obstáculos que se presentaron, empezado por la realización del modesto objetivo de las mujeres de poner la familia por sobre el trabajo, de difícil aceptación en la sociedad japonesa, aún en la actualidad. Algunas actitudes masculinas de pretextar la defensa de la mujer fueron en realidad instrumentos para monopolizar los hombres algunos trabajos*”.

¹⁴¹ Op. cit., p. 234. “*Con profusión de fotografías de mujeres que trabajan, que leen libros, y tal fue su influencia en los 70 y los 80 que llegó a hablarse de un “síndrome de Croissant” para aludir a mujeres buscando su independencia y su realización personal*”.

revolucionou na forma de apresentar a independência da mulher. A revista faz parte da cultura de mídia, ou seja, uma mercadoria que se torna “o eco da vivência social e, portanto, oferece produtos atraentes que talvez choquem, transgridam convenções e contenham crítica social ou expressem ideias correntes possivelmente originadas por movimentos sociais progressistas”¹⁴².

Na construção das produções culturais dos anos 1970 e 1980, e mesmo na formação da identidade japonesa, podemos interpretar a ausência da mãe como uma imagem a ser lida que remete à independência que as mulheres conseguem obter nos anos 1970, fugindo do papel que lhes foi atribuído de mãe exemplar pela sociedade, buscando sua autonomia. Interpretamos uma fragilidade com que é vista a transição do protagonismo e do lugar da mulher, principalmente pelos homens, pois ameaça a manutenção de seus privilégios dentro da sociedade machista e patriarcal, além de uma incapacidade dos homens de gerir um lar e no cuidado das crianças; quando a mulher não aceita mais submissão e vai atrás de seus sonhos, não persistindo na propaganda da sociedade de que o papel da mulher é manter um lar de aparências e educar seus filhos para boas escolas e universidades. Tal é a situação que delineou a psicogênese coletiva japonesa nos anos do pós-guerra: a possibilidade da ausência feminina dentro do espaço que lhe foi outorgado. Possibilidade, pois o número de mulheres que conseguem sua independência, sua afirmação no mercado de trabalho, ou mesmo realizar funções que são exclusividades dos homens, é baixíssimo. Esse medo (da sociedade patriarcal) da ausência, portanto, é reproduzido nos filmes, demonstrando a incapacidade do homem de gerir um lar e, quando a mãe é ausente, os filhos não recebem os cuidados necessários, moldando uma identidade juvenil inconsequente e sem conhecimento sobre obrigações, o que pode resultar em tragédia, como no caso de “Túmulo dos Vagalumes”. Significa, portanto, a libertação feminina e, assim, a quebra de uma das principais forças motriz da sociedade japonesa: a hierarquia.

¹⁴² KELLNER, Douglas. A Cultura da Mídia... Op. cit. p. 27.

Capítulo III - 1980, 1960, 1950: Memórias que se atualizam – Fantasmas que lampejam

*Quando um espelho se quebra, estilhaços se
espalham pelo chão
Lampejos de uma vida nova refletem-se por toda
parte*

Kimura Yumi¹⁴³

A ideia desse capítulo é de realizar uma análise regressiva, a partir dos anos 1980 até os anos 1950, das produções culturais que passam a contestar as políticas de memória que buscavam esquecer os eventos da Segunda Guerra Mundial e de como ela vai se atualizando – em seus diversos tempos históricos – à medida em que são renarradas. Partindo da perspectiva da memória transdisciplinar com os diversos campos dos saberes, a partir da filosofia (Bergson, Nietzsche e Walter Benjamin) e de concepções literárias (Proustiana) opostas, em grande parte, à temporalidade cronológica (que rege os regimes de historicidade) e, portanto, de uma memória e esquecimento não lineares ou subjugados pela história, ou seja, uma memória historicizada.

No Pós-guerra imediato, as memórias de guerra são suprimidas por um “Novo Discurso Fundador” (Igarashi, 2010), que justificava a derrota, ou melhor, a rendição, como um mal necessário para o fim do conflito bélico. Dessa forma, esquecer e lembrar (da guerra e dos seus acontecimentos) se tornou um processo contraditório e inseparável. Narrativas culturais são fomentadas para comportar o discurso e garantir sua credibilidade e, ao mesmo tempo, outras produções culturais irão irromper para confrontar as políticas de esquecimento construídas conjuntamente entre Japão e Estados Unidos. Partindo dessa análise, em intervalos de décadas, podemos perceber, e sugerir, que as narrativas são (re)construídas a partir de atualizações de memórias, uma vez que as intenções de cada produção estão ligadas ao seu presente histórico, buscando negar ou corroborar com as políticas vigentes: a primeira atualização de memória acontece a partir da segunda metade dos anos 1950, com a desocupação norte americana, com, por exemplo, o filme *Godzilla (Gojira, 1954)*, que não vai ser capaz de citar os EUA como causador de sua destruição e criação de um criatura que corporifica o grotesco, suturada por um esquecimento que não conseguem mais suportar (daí o paradoxo esquecimento *versus* lembrança), mas identifica e reconhece, em uma furtiva alegoria, quem foi seu causador. A segunda, a partir dos anos 1960, que passa a questionar o desenvolvimento econômico, onde podemos interpretar o consumo, proveniente da cultura do trabalho, como uma linguagem do esquecimento, um mecanismo composto por imagens de bem estar social que os bens de

¹⁴³ Tema de encerramento de “A Viagem de Chihiro” (*Sen to Chihiro no Kamikakushi*, 2001), de Hayao Miyazaki

consumos proporcionam, o que leva os japoneses a acreditarem que o consumo, aos moldes do *american way of life*, é a nova cultura e, assim, (re)lembrar dos tempos de guerra é negar esse progresso e é nesse novo contexto cultural e econômico, onde os sobreviventes que não conseguem lidar com suas memórias passam a ficcionalizá-las em livros – como Akiyuki Nosaka, Masuji Ibuse¹⁴⁴, Kenzaburo Oe¹⁴⁵, Keiji Nazakawa¹⁴⁶, dentre outros –. E a possível terceira atualização que se manifesta nos anos 1980, negando o consumismo e a “cultura japonesa”, revirando os túmulos, fazendo ressurgir fantasmas que não foram exorcizados sob as ruínas do progresso. Assim, o “Novo Discurso Fundador”, corrobora com a solidificação de mitos como o da existência de uma harmonia unicelular japonesa provenientes da, também nova, “cultura japonesa”, diretamente ligadas ao sucesso econômico vivido pelo Japão no Pós-guerra e da concepção de discursos contraditórios: uma categoria de vítima, e não mais imperialista – agressiva –, que são justificadas através de Hiroshima e Nagasaki, pela perspectiva internacional, e uma visão, considerada pela vertente dos nacionalistas, como autodepreciativa retratada pelos livros didáticos.

¹⁴⁴ Masuji Ibuse escreve o romance *Chuva Negra*, em 1965.

¹⁴⁵ Kenzaburo Oe escreve o romance *Notas de Hiroshima*, em 1965.

¹⁴⁶ Keiji Nazakawa escreve o mangá autobiográfico *Gen Pés Descalços*, em 1973.

Memória voluntária e involuntária: Historicizada x Subjetiva

Pierre Nora¹⁴⁷ cunhou noções como “lugares de memória” e “memória historicizada”, num processo onde a memória é tragada pela história e, assim, se transforma em história, “a memória transformada pela sua passagem pela história”, estabelecendo uma oposição entre história e memória (“... tomamos consciência de que tudo as opõe.”¹⁴⁸), sinalizando a memória como algo “afetivo e mágico” que se alimenta de vagas lembranças, enquanto a história é uma “operação intelectual”. Dessa forma, Nora compreende que a memória é ressignificada pela “história” e, portanto, por ela subjugada, pois – escreve – “no coração da história trabalha um criticismo destrutor de memória espontânea. A memória é sempre suspeita para a história, cuja verdadeira missão é destruí-la e a repelir”¹⁴⁹, instituindo, assim, que lugares de memória enunciam, a partir de um novo regime de verdade, lugares de história: consciência histórica. Nora também enxerga a existência de estratégias de interesses políticos que buscam se beneficiar da memória (ou da falta dela) para reforçar seus discursos que reflete, portanto, nas esferas da sociedade.

Podemos concordar com Nora quando ele afirma que há uma relação entre políticas que se utilizam de memórias, ainda que, talvez, como um resquício daquela história dos vencedores¹⁵⁰. Mas devemos ficar atentos quando ele diz que a memória não existe mais, pois ela se torna uma memória historicizada. Dessa forma, Nora não percebe – ou não quer perceber – que a memória não luta contra a história, nem é história, mas sim, diferente da história, dotada de subjetividades e linguagens particulares, noções concebidas a partir das perspectivas construídas dialogando com a filosofia (Bergson, Nietzsche e Walter Benjamin) e de concepções literárias (Proustiana).

Antes de Pierre Nora voltar sua atenção aos estudos de memória e história, Maurice Halbwachs¹⁵¹ havia dado início à prática no campo das ciências humanas, até então a história estava à parte dessa discussão. Em consequência disso, é importante compreender sua influência com a elaboração, na década de 1920, de uma sociologia da memória, referência da base teórica a qual fundamenta a maioria dos trabalhos historiográficos, seja na vertente

¹⁴⁷ NORA, Pierre. [1984] *Entre história e memória*. Trad. Yara Khoury. Revista Proj. História, PUC/São Paulo, (10), dez. 1993, p.7-28.

¹⁴⁸ NORA, Pierre. [1984], op. cit., p. 09.

¹⁴⁹ Ibidem. Op. cit., p. 09.

¹⁵⁰ Uma vez que boa parte dessa obra de Pierre Nora faz alusões às datas oficiais francesas, analisando e (re)formulando uma história oficial da França partindo das festividades da Revolução Francesa. Tudo como “lugares de memória”, ou seja, um empreendimento nacionalista da memória.

¹⁵¹ HALBWACHS, Maurice. [1949] *Memória coletiva e memória individual*. São Paulo: Vértice, 1990.

'francesa', ou no campo da história oral. Suas noções fundamentais, a de memória social e de memória coletiva, influenciou Pierre Nora, que, nos anos 1980, na historiografia, concebeu e legitimou a divisão e oposição entre memória e história e daí deduziu suas noções-chave, escrevendo sedutoramente: "memória e história: tudo as opõe".

Para Halbwachs o indivíduo que lembra é sempre um indivíduo inserido e habitado por grupos de referência; dessa forma, a memória é sempre construída em grupo. A memória (lembrança) é sempre fruto de um processo coletivo, uma vez que necessita de uma comunidade afetiva, constituída no "entreter-se internamente com pessoas", característica das relações nos grupos de referência. Essa interação é o que permite trazer uma identificação da mentalidade do grupo no passado e atualizar o hábito e o poder de pensar e lembrar como membro da comunidade afetiva no presente. Assim, uma semente de rememoração pode permanecer um dado abstrato, ou, se configurar em imagem e, como tal, permanecer ou, finalmente, tornar-se uma lembrança viva. Ambas dependem da ausência ou presença de outros que se constituem como grupos de referência.

O grupo de referência é um grupo do qual o indivíduo faz (ou fez) parte e com o qual estabeleceu uma comunidade de pensamentos, identificou-se e fundiu-se a seu passado. O grupo está presente para o indivíduo não necessariamente pela sua presença física, mas pela possível capacidade que o indivíduo tem de retomar os modos de pensamento e a experiência que são comuns ao próprio grupo. As relações sociais do grupo é o que dá vitalidade às imagens, que constituem a lembrança. Por isso, a lembrança é sempre fruto de um processo coletivo e está sempre inserida num contexto social preciso.

O que dá consistência às lembranças é a permanência do apego afetivo à comunidade. Para Halbwachs, o desapego está ligado ao esquecimento. "Esquecer um período de sua vida é perder contato com aqueles que então nos rodearam"¹⁵², anuncia o sociólogo. No desapego não há reconhecimento, não há memória. Dessa forma, a perda de contato não pode ser restituída pela mera descrição, mesmo que exata, dos acontecimentos desse passado, pois, na descrição, as imagens se apresentam como dados abstratos. São a partir dos grupos, no presente e no passado, que o sujeito faz a localização da lembrança num quadro de referência espaço-temporal que, justamente, possibilita sua constituição como algo distinto do fluxo contínuo e passageiro das vivências.

Para Halbwachs, a lembrança se forma pelo reconhecimento e reconstrução. É

¹⁵² HALBWACHS, Maurice. [1949], op. cit., p. 32.

reconhecimento, pois traz à tona o "sentimento do já visto". E é reconstrução em dois sentidos: um deles, porque não é uma repetição linear de acontecimentos e vivências do passado, mas sim um resgate destes acontecimentos e vivências no contexto de um quadro de preocupações e interesses atuais; por outro, porque se faz diferenciada, destacada da massa de acontecimentos e vivências evocáveis e localiza-se num tempo, num espaço e num conjunto de relações sociais.

Dessa forma, Halbwachs rejeita a memória subjetiva e afetiva¹⁵³, uma vez que as lembranças dos indivíduos são, sempre, construídas a partir de sua relação de pertencimento a um grupo e, também não se propõe a pensar o esquecimento como um par da memória e não seu antagonico.

É ainda no final do século XIX e início do XX que os campos da filosofia e da literatura passam a pensar a memória como algo subjetivo e afetivo, possibilitando a elaboração de uma possível teoria da memória a partir de Bergson e Proust. É nesses autores, também, que pode ser repensada a noção de tempo histórico, abrangendo o tempo da memória como um novo tempo histórico, uma vez que a memória possui seu tempo e sua duração próprios.

As memórias, reconhecidas por Bergson e Proust como voluntária (as reminiscências, recordações) e involuntária (afetivas, que evocam sensibilidades, precisam de um *instante* para serem acessadas) ainda carecem, segundo Seixas¹⁵⁴, de uma interpretação adequada dentro da historiografia, que se apropria apenas da memória voluntária (e ignoram o involuntário e o afetivo), para reconhecer a cumplicidade entre memória e história e não suas oposições ou apropriações, como defende Nora. Assim, a autora propõe a reflexão sobre os “tempos” da memória (o espaço-tempo em que ela se movimenta), bem como a necessidade dos estudos históricos a incorporarem reconhecendo e respeitando sua identidade e linguagens que lhe são próprias. Dessa forma, busca romper o paradigma de que toda memória é historicizada e a urgência de reapreender o diálogo entre memória e história.

Para compreender a movimentação da memória, que está em eterno movimento, Seixas propõe a imagem de uma espiral, “uma *espiral* no espaço e no tempo, que se configura e atualiza no presente – da “sensação atual”, segundo Proust, pelo acaso – e de forma espontânea, se “estende, simultaneamente, sobre várias épocas””¹⁵⁵. Ou seja, a memória parte das sensações

¹⁵³ Mesmo sendo um discípulo (infel) de Bergson.

¹⁵⁴ SEIXAS, Jacy Alves de. “Os tempos da memória: (des)continuidade e projeção. Uma reflexão (in)atual para a história”? Projeto História. *Revista do Programa de Estudos Pós-graduados de História*. São Paulo: Ed.PUC/SP, jun 2002, pp.43-63.

¹⁵⁵ Op. cit., p. 45.

(afetivas, subjetivas) do presente e irrompe um passado, a partir de diferentes épocas – não linear –, caracterizada pela memória involuntária. Bem como a memória rememoração, que parte da intenção de lembrar e pode romper com o espaço tempo que se busca rememorar remetendo à essa outra (a involuntária).

Diferente do que aponta Halbwachs, a memória (a verdadeira, involuntária), tanto em Bergson como em Proust, não é um resgate seletivo de porções de passado que vêm compor e ilustrar o (nosso) presente; ela vem, antes de mais nada, prolongar o passado no presente, configurando-se projetiva, lançando-se em direção ao que está por vir, o devir. Escreve, “a memória não é regressiva (algo que parte do presente fixando-se no passado); ela é prospectiva e, mais do que isso, é projetiva, lançando-se em direção ao futuro”¹⁵⁶.

Dessa forma, a memória parte do presente, sem traduzir o passado tal qual como foi, projeta-se para o presente e para o futuro atualizando-se. Assim, a *espiral* se configura em planos, chamados por Bergson de *planos de consciência*.

A partir da acepção bergsoniana, portanto, a memória desenha *planos de consciência* e cabe à inteligência – razão – para mensurar o tempo. A percepção do presente está centralizada sobre um plano que representa essa atividade, que, ao realizar o exercício da rememoração “se abrem em círculos que percorrem o espaço da memória voluntária e se expandem, de forma virtual e crescente, atingindo regiões mais amplas e profundas da memória involuntária”¹⁵⁷. Se toda lembrança se transforma à medida que se atualiza (do passado para o presente e projetando-se no devir), “esse processo desenvolve e enriquece a percepção atual que, por sua vez, atrai um número crescente de lembranças complementares, dessa forma, podemos avaliar a elasticidade e a tensão constitutivas desses campos ou espaços da memória”¹⁵⁸. Em Proust, a imagem da espiral também se mostra operante; “a memória estende-se por planos múltiplos, embora teça profundas restrições ao papel desempenhado nesse processo pela inteligência”¹⁵⁹.

Tanto em Bergson como em Proust, encontramos a concepção de uma memória virtual que permanecerá inalcançável e intocável, em sua integralidade. Assim, ela jamais será tocada, reatualizada, e nesse sentido para sempre perdida. E a memória que se atualiza não executa esse percurso de forma uniforme e sua extensão é desconhecida. “A memória não se possui, mas se

¹⁵⁶ Ibidem. Op. cit., p. 45.

¹⁵⁷ Ibidem. Op. cit., p. 45.

¹⁵⁸ Ibidem. Op. cit., p. 46.

¹⁵⁹ Ibidem. Op. cit., p. 46.

percorre”¹⁶⁰. A memória possui um espaço elástico no qual se move interessadamente, supondo uma sequência de planos em “profundidade” que colocam em pauta a noção de tempo. Por isso, para falar de tempo da memória, Bergson e Proust evocam o espaço, a duração, personificando a movimentação espaço- temporal desse movimento (SEIXAS, 2002). É a partir das noções de *duração*, em Bergson e em Proust, que podemos pensar uma historiografia da memória, acompanhando seu tempo de duração.

¹⁶⁰ Ibidem. Op. cit., p. 46.

Tempos da Memória: o espaço e o tempo

Duração é noção que Bergson propõe para entender o tempo real. Ela é, como aponta Seixas, “uma continuação daquilo que não é mais naquilo que é”¹⁶¹, ou seja, uma retomada ininterrupta daquilo que precede no que se segue, um fluxo que é contínuo e sem término e igualmente sem começo, que projeta-se incansavelmente em direção ao presente e ao devir. “Configura um *desenrolar-se* persistente que basta a si mesmo”¹⁶².

A duração – e a memória, pois ambas vêm juntas – não é passível de ser dividida, fatiada, paralisada; é impossível isolar um fragmento desse movimento contínuo. Dessa forma, a linear concepção de tempo bergsoniana expulsa o instante como constituindo algo irreal, pois todo o fragmento de tempo vivido e experimentado, por mínimos que sejam, *dura*¹⁶³.

Se o tempo está imerso num fluxo contínuo, ele não admite rupturas. Bergson aponta, apud Seixas, “um tempo real uno, indivisível, em permanente devir: “toda duração é espessa: *o tempo real não possui instantes*””¹⁶⁴. Não é uma concepção de tempo absoluto, impessoal e homogêneo. Portanto, a relação passado-presente-futuro, não se detêm, não se singularizam, não há espaço entre elas. O presente já é passado. A memória, para Bergson, possui um caráter intrinsecamente projetivo, que percebem o passado imediato e determina um futuro imediato. Dessa forma, “a memória que se atualiza no presente, e que se move do passado em direção ao presente, não se detêm nele; pela própria natureza contínua da duração, ela é portadora do futuro”¹⁶⁵, escreve Seixas.

Para Proust, diferente de Bergson, a duração é vazia e descontínua e, dessa forma, a memória é incompatível com as noções de continuidade e linearidade; “mas ela também constrói um tempo prospectivo e projetivo”¹⁶⁶. O passado proustiano é feito de lacunas e de muitas possibilidades de encontros e perdas, “a memória atualizada projeta-o num futuro iminente, conferindo-lhes tons próprios”¹⁶⁷. Seixas afirma, a partir de Proust, que “os movimentos do passado não são imóveis, guardam em nossa memória o movimento que os conduzia em direção ao futuro – um futuro que se tornou igualmente passado”¹⁶⁸. Dessa forma, a memória proustiana não é a repetição imediata do passado (o “eterno retorno”), mas sim, uma eterna

¹⁶¹ Ibidem. Op. cit., p. 47.

¹⁶² Ibidem. Op. cit., p. 47.

¹⁶³ Ibidem. Op. cit., p. 47.

¹⁶⁴ Ibidem. Op. cit., p. 48.

¹⁶⁵ Ibidem. Op. cit., p. 48.

¹⁶⁶ Ibidem. Op. cit., p. 49.

¹⁶⁷ Ibidem. Op. cit., p. 49.

¹⁶⁸ Ibidem. Op. cit., p. 49.

retomada, “uma forma diferente de durar, um tempo que começa de novo”¹⁶⁹.

Assim, os inúmeros passados, para Proust, estariam confinados em inúmeros recipientes fechados, que são referências aos variados momentos de nossas vidas, tempo que não deixamos de mudar. O passado é re-narrado a partir de um *instante* único e isolado, que mantém no seu íntimo a possibilidade da memória, pois é no *instante* em que a memória se atualiza, a qual a duração descontínua se revelará por inteiro e, assim, também se abre, na alegoria da espiral do tempo (e da memória) igualmente lacunar e sem mais mistérios. “De uma memória também fugidia, que se movimenta para frente e para traz sem obedecer a qualquer sucessão necessária”¹⁷⁰.

A distância e a descontinuidade entre as lembranças que nos vêm bruscamente e o nosso estado atual não é pequena e, no entanto, afirma Proust, porque já os experimentamos outrora, sentimos uma “sensação profunda de renovação” ao reencontrá-las ou ao reexperimentá-las. De fato, a reatualização operada pela memória se dá num instante, que não possui duração maior que a de “um relâmpago”¹⁷¹.

É ao trazer à tona fatos e afetos, que fogem do controle da razão e da rememoração (voluntário), conclui Seixas, “que constituem o fundamento mesmo da memória, pois o passado que “retorna” de alguma forma não passou, continua ativo e atual, e, portanto, muito mais do que reencontrado ele é retomado (re-narrado), recriado, *reatualizado*”¹⁷².

Proust ainda *funde* instante e duração, e ao fazer isso, ele cria uma dimensão particular do tempo: “o “fora do tempo”, o “atemporal”; este “*hors du temps*” proustiano que só emerge, entretanto, porque trama todos os tempos descontínuos e assimétricos constitutivos de uma duração”¹⁷³, complementa Seixas. E, diferente de Bergson, esse “fora do tempo” não implica um momento imobilizado entre presente e o passado, e possibilita a reconciliação do instante com a duração.

Em suas teses sobre o conceito de história, Benjamin¹⁷⁴, sob forte influência de Proust, postula alguns aspectos que podemos elencar para se pensar uma historiografia da memória. A

¹⁶⁹ SEIXAS, Jacy Alves de. de. “Os tempos da memória: (des)continuidade e projeção. Uma reflexão (in)atual para a história?” Projeto História. *Revista do Programa de Estudos Pós-graduados de História*. São Paulo: Ed.PUC/SP, jun 2002, pp.43-63. Apud citação in POULET, Georges. *Etudes sur le temps humain*. Op.cit., v.4, p.309.

¹⁷⁰ SEIXAS, Jacy Alves de. “Os tempos da memória: (des)continuidade e projeção. Uma reflexão (in)atual para a história?” Op. cit., p. 56.

¹⁷¹ Ibidem. Op. cit., p. 56.

¹⁷² Ibidem. Op. cit., p. 57.

¹⁷³ Ibidem. Op. cit., p. 58.

¹⁷⁴ BENJAMIN, Walter. “Teses sobre o conceito de história”. In: Walter Benjamin – Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

quinta tese de Benjamin inicia com a seguinte frase: “a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz”¹⁷⁵. As imagens do passado e, conseqüentemente, as imagens da memória passam de forma veloz. “O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido”¹⁷⁶. Portanto, a memória (voluntária) amplamente utilizada pela historiografia e história oral, é só um lampejo da verdadeira memória (involuntária), onde as imagens se manifestam de forma veloz e se faz necessário um mecanismo (a inteligência/razão) para diminuir a velocidade com que passa, materializando, assim, um possível começo, segundo Bergson. Mas existe o lampejo das imagens da memória involuntária que, segundo Proust, se manifestam a partir das sensibilidades ligadas aos lugares de memória, diversas e múltiplas, juntamente com um *instante* único e, assim, impossíveis de serem acessadas através do exercício intelectual. Uma memória fugidia que irá se movimentar para frente e para trás. “Pois irrecuperável é cada imagem do passado que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela” – para Proust, o *instante* é que se faz necessário para esse (re)visitar das imagens do passado e, portanto, passíveis de se manifestarem no presente – a cada sensibilidade subjetiva. Porque a memória constrói o real, muito mais do que o resgata, recriando um passado diferente pois é atualizado.

O filme, assim como a memória, possui sua característica própria de duração. Não apenas no sentido físico de duração (1h30min), mas no fato dele estar inserido no “*hors du temps*” que Proust anuncia. Por estar distante de 1945, ele não quer retomar esse passado tal qual ocorreu, nem quer prolongar a guerra em 1988, uma vez que a guerra, enquanto conflito bélico, não tem mais lugar nos anos 1980. Em sua duração o filme enlaça as tramas dos tempos e o faz em 1988, pois está situado num momento de esquecimento voluntário, uma época em que estava desaparecendo a geração que tinha vivido essa experiência traumática.

A discussão do “espaço-tempo”, apontado por Seixas como elástico, em que a memória se movimenta e vai tecendo vínculos com a percepção situada no tempo presente e com a ação/*instante*, apresenta às duas faces que a constituem de modo íntimo, a memória voluntária e a memória involuntária, que apontam para planos de profundidade diversos. A memória involuntária, avessa em grande medida à temporalidade cronológica (que controla os regimes de historicidade), e sua inscrição radical no tempo presente – e que parte dele – que lampeja, o qual nos fala Benjamin – no tempo-de-agora –, nos leva à uma consideração fundamental dos tempos: que é plural, no qual se movimenta a memória, bem como, sua descontinuidade e, ao

¹⁷⁵ Ibidem. Op. cit., p 224.

¹⁷⁶ Ibidem. Op. cit., p 224.

mesmo tempo, possui a função de atualização das experiências passadas e também projetiva, de devir.

À vista disso, devemos pensar igualmente o esquecimento como inseparável aos atos de memória; compreender o esquecimento não como antagônico, disfunção, perda ou negatividade em si, mas também como linguagem atuante na gestão do poder e das práticas de liberdade. Linguagens da memória e do esquecimento, portanto, que incidem sobre as sensibilidades, nos sentimentos morais que são coletivamente partilhados, da imagem e do imaginário na história. E se nos lembramos (ou esquecemos) de acontecimentos, pessoas, experiências – uma metáfora ao caleidoscópio, que a cada movimento apresenta combinações variadas, assim como a memória que se movimenta na *espiral* do espaço tempo, tecendo memórias que se atualizam em caleidoscópicas paisagens rememoradas do passado-presente – é preciso reconhecer a imaginação como um lugar central para suas manifestações, seja na ressurreição ou na reconstrução, que é sempre interessada, ainda que espontânea, das lembranças. Portanto, para Seixas, memória e o esquecimento constituem uma linguagem que lhes é própria e que parte das imagens.

Assim, as linguagens particulares da memória e do esquecimento inserem-se na cultura, que é, também, por elas modulada em permanência. O filme, dessa forma, como um produto cultural, pode ser compreendido como uma manifestação das linguagens da memória, pois é dotado de imagens que carregam em si sensibilidades que atuam no imaginário social japonês, mesmo transcorridos 40 anos do fim da Segunda Guerra Mundial. A animação, em si, não reconstrói o passado já vivido, mas re-narra e recria um passado diferente porque atualizado. É Vidal-Naquet que se atenta e afirma, ao se referir às obras de Proust e, podemos dizer o mesmo de “Túmulo dos Vagalumes”, que “elas não tratam de expressar nossa relação com o passado, mas de suprimir a distância que nos separa dele, fazer como se a representação o tornasse presente”¹⁷⁷.

¹⁷⁷ VIDAL-NAQUET, Pierre. *El héroe, el historiador y la elección*. In *Los judíos, la memoria y el presente*, Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1996, p.247.

Objetos de memória: os anos 1980, 1960 e 1950 – memórias que se atualizam

E se a memória existe “fora de nós”, como propõem Bergson e Proust, impregnada nos objetos, nos lugares e nas paisagens, nos cheiros, nas imagens, nos monumentos, nas ruínas, nas comemorações, nos artefatos, nos arquivos, ou seja, nos *lugares* mais variados, é preciso reconhecê-la e apreendê-la em seu próprio movimento e linguagem, ao mesmo tempo espontâneo e interessado, sempre descontínuo e atual. Pois a memória, para Proust, em seu ponto inicial, está situada no presente, nos objetos cotidianos, na percepção destes objetos, na sensação e sentimentos que eles despertam. Portanto, a linguagem da memória, através da metáfora do objeto, exige que o sujeito, para compreendê-la, renuncie a capacidade intelectual da rememoração (memória voluntária), pois os esforços da inteligência são inúteis para manifestar a verdadeira memória (a involuntária), da memória externa ligada às sensibilidades que esses objetos carregam e provocam (SEIXAS, 2002)¹⁷⁸. O filme, a partir dessa perspectiva, se torna um objeto que inscreve em si sensibilidades que despertam no presente, a partir do reencontro com o sujeito que se lembra, um passado, atualizando-o sem reconstituí-lo, pois, o passado tal como foi vivido por Nosaka não pode ser reencontrado jamais.

Se Nosaka tentou enterrar as suas memórias de guerra em túmulos para poder lidar com suas experiências, Takahata irá revirar esses túmulos nos anos 1980 e as imagens proporcionadas pela animação evocarão fantasmas. Uma vez que, na sequência inicial é o espírito de Seita quem começa a narrativa e é, a partir de sua perspectiva, que sempre acompanharemos o re-narrar de sua luta pela sobrevivência. E na sequência final são os espíritos de Seita e Setsuko que encerram a narrativa.

O fato do filme começar e terminar com o espírito de Seita, acreditamos, pode estar relacionada, para além de outros fatores, com as crenças religiosas japonesas¹⁷⁹ (budismo e xintoísmo) de vida após a morte. Baseadas nessas crenças que evocam monstros, demônios, fantasmas, na capacidade das almas dos mortos se fixarem em objetos e suas possíveis reencarnações. Uma das lendas mais famosas do Japão contemporâneo, talvez, seja a da boneca Okiku. Conta a lenda que a jovem Eikichi Suzuki, no final da década de 1910, em visita a Hokkaido, a ilha mais setentrional das três principais, comprou uma boneca de estilo *okappa* – boneca tradicional japonesa, que veste um *kimono*, possui cabelos que se estendem até a altura

¹⁷⁸ SEIXAS, Jacy Alves de. “Os campos (in)elásticos da memória: reflexões sobre a memória histórica”. In: SEIXAS, Jacy; BRESCIANI, Stella; BREPOHL, Marion. *Razão e paixão na política*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2002, p.59-77.

¹⁷⁹ Mas não só exclusividade delas.

do queixo e uma franja curta – para sua irmã mais nova Kikuko, de três anos. Um ano depois, a criança, que não se separava da boneca, veio a falecer. Como costume japonês, a família cremou a menina junto dos objetos pessoais, menos a boneca que foi guardada num santuário com as cinzas de Kikuko, como forma da família se lembrar e rezar por ela. É nesse momento que deram a boneca o nome de Okiku. Com o passar do tempo, a família percebeu um gradual crescimento de cabelo na boneca, bem como a boca levemente aberta e húmida. A boneca foi encaminhada a um templo (Mannenji) onde está a disposição para visitas até hoje. Independente das explicações sobre o fenômeno, o que levamos em consideração é a mentalidade japonesa e, dessa forma, às sensibilidades.

A alusão que fazemos é: assim como a crença de que a alma dos mortos incarna em alguns objetos, a nossa memória – porque somos sujeitos históricos providos de sensibilidades – possui a mesma capacidade, escondendo pedaços de cada momento de nossa vida. Ali ela permanece, capturada, para sempre, até reencontrarmos esse objeto em que ela se esconde – e, por isso, as memórias não são desvinculadas dos sujeitos que dela se lembram. Dessa forma, as sensações e afetos permanecerão ali até reencontrarmos esse objeto – ou não. Pois a memória é intrinsecamente ligada às sensibilidades. Os próprios vagalumes, que na crença popular são tidos como os mortos que retornavam ao mundo, personificam essa questão sensível da memória. Uma vez que “os vagalumes estavam desaparecendo rapidamente da paisagem japonesa por causa da poluição industrial e do uso de pesticidas”¹⁸⁰. Os vagalumes, assim como as memórias de guerra, passam a desvanecer com o desenvolvimento industrial e o consumo, linguagens de esquecimento institucional japonês.

Nos anos 1980, “Túmulo dos Vagalumes” configura a memória exterior, se tornando um objeto impregnado de memórias de guerra, dotado de imagens que partem do presente, buscando um passado que, por isso, se torna atualizado no presente. Re-narra as memórias de Nosaka, lampejando, no agora, os fantasmas que foram enterrados nos túmulos. Fantasmas que ali permanecerão, sentados, vislumbrando a cidade que se ergue moderna. Recalcados pelo esquecimento, pois, na condição de espíritos, não possuem ninguém para assombrar além da sociedade que os renegara: a mãe e o pai haviam morrido; a viúva pouco se importou. A animação é uma memória que evoca fantasmas. Não comporta o discurso do vitimismo de guerra, estando para além disso: contrapõe o discurso de desenvolvimento modernista japonês. Na condição eterna de fantasmas observam a reconstrução simbólica da cidade de Kobe, com

¹⁸⁰ IGARASHI, Yoshikuni. *Corpos da Memória...* Op. cit., p. 421.

arranha-céus, monumentos da modernidade e, assim, do esquecimento: “quanto mais monumentos, mais o passado se torna invisível, mais fácil se torna esquecer: a redenção, portanto, pelo esquecimento”¹⁸¹.

Na sequência final, Seita e Setsuko estão sentados próximo ao lugar em que Seita crema o corpo da irmã. Setsuko se deita no colo do irmão para dormir. Ambos estão saudáveis, como deveriam ser, e Setsuko adormece, calmamente, diferente das noites em que chorava. A câmera está focando os dois. Seita, então, encara o telespectador por quatro segundos. Seu olhar que nos fita transmite uma mensagem, antes da câmera se movimentar para trás, mostrando os dois e a cidade moderna de Kobe: nós permanecemos aqui, e permaneceremos, eternamente, até que nos reencontrem.



¹⁸¹ HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 44.



Figuras 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87 e 88 – Túmulo dos Vagalumes (1988), Isao Takahata.

Seita e Setsuko são enterrados no túmulo dos vagalumes por Nosaka nos 1960. Ele não é o único a tentar se desvencilhar do passado e de suas memórias. Masuji Ibuse vai produzir o romance *Chuva Negra*, em 1965; Kenzaburo Oe escreveu o também romance *Notas de Hiroshimai*, em 1965; e o testemunho de Keiji Nazakawa recriando a tragédia no mangá autobiográfico *Gen Pés Descalços*, em 1973. São obras que podemos perceber diferentes perspectivas para um mesmo evento.

Chuva Negra conta a história de uma jovem que foi pega pela “chuva negra”, a chuva radioativa, que caiu após o bombardeio de Hiroshima. Ibuse baseou seu conto na vida real por meio de diários e entrevistas com as vítimas do bombardeio atômico. O romance não vai descrever o bombardeio em si, mas, contextualiza a importância da reintegração da vida comum, a necessidade de se encontrar uma maneira de viver com as consequências dos eventos nucleares. Como aponta Ana Cristina Gonçalves¹⁸²

para Ibuse, o trabalho de escrever parece ter sido muitas vezes um trabalho de luto, pois ele usa como fontes cartas de amigos que morreram em Hiroshima e testemunhos que partilhou de pessoas com as quais conviveu e acompanhou a trajetória de vida e morte. Isso explica a importância dada aos rituais religiosos de seus personagens e a frequência com que eles aparecem em *Chuva Negra*, talvez como uma forma de cura ou uma tentativa de reestruturação do caos interior ou, ainda, como uma busca por um resgate dos costumes e tradições.

Notas de Hiroshima vai explorar a questão dos *hibakushas* durante o pós-guerra. Oe vê

¹⁸² GONÇALVES, Ana Cristina. *Representações de Hiroshima: a problemática da representação a partir de Gen Pés Descalços*. São Paulo, dissertação de mestrado, FFLCH/USP, 2011, o. cit., p. 18.

a cidade pelo viés do existencialismo sartreano, mostrando uma Hiroshima negligenciada pelo governo e relata as experiências das vítimas da bomba atômica (*hibakusha*), “seu profundo sofrimento, seu silêncio e desespero e, por fim, seu ativismo para sobreviver”¹⁸³.

Gen Pés descalços (*Hodashi no Gen*) contará a trajetória de Gen, um menino de 6 anos que morava em Hiroshima com sua mãe e vivenciou o poder devastador do ataque nuclear àquela cidade. Após isso, acompanhamos o garoto e demais sobreviventes que são obrigados a conviver e a sobreviver com as consequências daquela devastação. Através do mangá somos tragados para esse momento, sentindo, através da narrativa de Keiji e de suas imagens, o traumático evento que viria a dar fim a Segunda Guerra Mundial, bem como, a milhares de vidas inocentes. E acompanhamos essa história pela perspectiva de um garoto de seis anos. Temos, a todo o momento, o conflito com a sociedade que irá marginalizar esses sobreviventes (*hibakushas*), o medo da contaminação radioativa, sem que Gen perca sua inocência de criança. O relato biográfico do autor compartilha a característica de representações do passado, que nesse caso é o dos sobreviventes dos ataques nucleares.

Podemos perceber que as obras citadas acima estão profundamente ligadas à uma memória afetiva (involuntária) que é acionada por acontecimentos ligados às sensibilidades que, por fim, vão realizar esse exercício de re-narração¹⁸⁴.

Contemporâneo a esse re-narrar das memórias de guerra no Japão, estão os primeiros livros memorialísticos sobre o holocausto – como, por exemplo, *A trégua* (1963) de Primo Levi –, bem como o julgamento de Eichmann, um dos responsáveis pela logística do transporte dos judeus aos campos de concentração e, com isso, um dever de memória sobre a temática.

As discussões que problematizam a questão do Holocausto, com sua vasta produção memorialística e teórica, proporcionam de certa forma uma abertura que nos mostra um caminho para se discutir eventos violentos, como “Túmulo dos Vagalumes” e as bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki, por exemplo. Levando em conta o cuidado referente às diferenças históricas, políticas, culturais e sociais, não há como negar uma aproximação entre esses acontecimentos de igual violência. Dito isto, podemos reconhecer que tanto a *Shoah*

¹⁸³ Op. cit., p. 18.

¹⁸⁴ Com Nazakawa, por exemplo, após a morte de sua mãe, em 1966, ele retornou às suas lembranças da destruição de Hiroshima e começou a expressá-las em suas histórias. *Batido pela Chuva Negra* (Kuroi Ame ni Utarete), o primeiro de uma série de cinco livros, constitui-se de uma história fictícia de sobreviventes de Hiroshima envolvidos no mercado negro do pós-guerra. Nazakawa escolheu para retratar sua própria experiência direta, em 1972, a história *Eu Vi* (Ore wa Mita), publicada pela *Shonen Jump* mensal. Imediatamente após a conclusão de *Eu Vi*, Nazakawa começou seu principal trabalho, *Gen Pés Descalços* (Hadashi no Gen).

quanto os raids incendiários e as bombas atômicas compartilham algumas características e singularidades, como serem eventos que são parte da história do século XX, ou de serem igualmente violentos os quais levantam questões acerca da moral e da ética em um dado contexto político. São eventos que, para além do extermínio em massas de gigantescas proporções, destruição e danos físicos, deixaram sequelas psíquicas que marcaram os sobreviventes, evidenciando uma discussão de um dever de memória – esquecer ou lembrar?

Para Paul Ricoeur¹⁸⁵, o dever de memória implica essencialmente um dever de não esquecer. Assim, a memória sempre deve ser capturada pela história (Nora) e ser historicizada, realizando a tarefa de não ser do não esquecer, postura adotada pela historiografia recente. Porém, a memória histórica (a memória voluntária), como aponta Nietzsche¹⁸⁶ é um vício, pois o conhecimento histórico não leva mais à ação, fazendo com o indivíduo “perca sua relação com a vida, sua vivacidade, sua exterioridade sua capacidade de se e transformar o mundo”¹⁸⁷, pois, aponta Nietzsche “somente na medida em que a história serve à vida queremos servi-la”¹⁸⁸. E diferente do que pensa Ricoeur, se dever de memória é não esquecer jamais, Nietzsche contrapõe, vendo positividade no esquecimento, pois o homem que não pode esquecer é um escravo do passado e da memória (voluntária); “está acorrentado ao passado, imobilizado, para ele não existe presente e nem futuro; está, portanto, condenado a repetir o mesmo indefinidamente”¹⁸⁹. O esquecimento é o responsável por conduzir à ação, pois toda ação exige o esquecimento, enquanto que o conhecimento histórico leva à paralisia, indicando que a memória nasce do esquecimento, se tornando um par indissociável dela. Dessa forma, “reconhecer que o esquecimento, em sua mistura com a memória, é crucial para o conflito e a resolução nas narrativas que compõem nossa vida pública e nossa vida íntima. Esquecer não apenas torna a vida vivível, como constitui a base dos milagres e epifanias da própria memória”¹⁹⁰. Assim como a memória, o esquecimento pressupõe uma linguagem que lhe é própria, também ligada às sensibilidades e imagens que o evocam.

Porém, no Japão do pós-guerra o discurso que se anuncia é dotado de um esquecimento institucional. Sua linguagem é percebida nas imagens criadas a partir do bem-estar social e do

¹⁸⁵ RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain Fraçois. Ed. Unicamp, 2008.

¹⁸⁶ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

¹⁸⁷ SEIXAS, Jacy Alves de. “Comemorar entre memória e esquecimento”. *História: Questões & Debates*. Curitiba: Ed. da UFPR, no32, jan/jun 2000. p.75-95. Op. cit., p. 85.

¹⁸⁸ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Segunda consideração...* op. Cit., p. 4.

¹⁸⁹ SEIXAS, Jacy Alves de. “Comemorar entre memória e esquecimento”. Op. Cit., p. 86.

¹⁹⁰ HUYSEN. Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro, Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.

consumo de bens duráveis, do aumento significativo das horas de trabalho para se atingir se adquirir tal conforto, uma imagem extremamente distante das ruínas do final da Segunda Guerra. No higienizado e brilhante Japão dos anos 1960, as memórias da guerra perderam os seus pontos de referência, uma vez a derrota do Japão, devia ser deixada para trás. Nos anos que seguiram 1955, a economia japonesa vivenciou uma tremenda expansão. A segunda metade da década de 1960 foi o período de crescimento sem precedentes. Em apenas cinco anos o Produto Nacional Bruto cresceu 2,2 vezes, atingindo, surpreendentemente, a taxa média anual de 11,6%¹⁹¹. É durante esse período, como aponta Igarashi (2011) que o povo japonês trabalhou mais horas do que nunca buscando melhores condições de vida.

O autor também revela as linguagens de esquecimento presentes na sociedade do milagre econômico japonês, suprimindo as memórias da guerra e, assim, deixando seus afetados à margem dos discursos de representação e reconhecimento, uma vez que a opinião pública da época estava mais preocupada com a cultura do trabalho e consumo, com a guerra fria do que com as memórias da guerra – lembrar vs esquecer.

A euforia que tomou conta da sociedade japonesa ao final da década de 1960 culminou na EXPO 70, cujo tema global foi o “Desenvolvimento e a Harmonia da Raça Humana”. Em cerca de seis meses, quase 64 milhões de pessoas visitaram a EXPO em Osaka. No espaço festivo da EXPO, referências à Guerra do Pacífico na Ásia foram, cuidadosamente, omitidas na exibição de História Japonesa no Pavilhão Japonês, notadamente, deu-se um salto do Período Meiji para 1970 sem nenhum incômodo em deixar de lado os acontecimentos entre as duas épocas. “Desenvolvimento” na EXPO 70 parecia ser uma progressão linear distante das memórias dolorosas da guerra. No final da década de 1960, imagens luminosas do progresso ofuscaram o fantasma da guerra na sociedade japonesa. O sucesso das Olimpíadas de Tóquio e, em seguida, o crescimento econômico da nação promoveram uma imagem linear da história que reduziu a guerra a nada mais do que uma condição necessária para a subsequente prosperidade do Japão. A dureza e a privação que o povo japonês sofreu durante a guerra e, imediatamente, após a guerra viraram parte integral de uma narrativa que todos sabiam que terminava com um final feliz¹⁹².

Muitos japoneses, portanto, aceitaram essa reconstituição de suas experiências da guerra. Outros, por outro lado, expressaram objeções, mas, não tinham habilidades para articularem os motivos de suas dúvidas.

Por exemplo, em uma discussão em um programa da NHK em agosto de 1969, alguns estudantes universitários rejeitavam, fortemente, a premissa não dita de participantes mais velhos, que tiveram experiências de primeira mão da guerra e que acreditavam que suas experiências deveriam ser compartilhadas com gerações mais jovens. Os participantes que sobreviveram aos anos da

¹⁹¹ Disponível em: <http://factsanddetails.com/japan/cat16/sub110/item524.html>

¹⁹² IGARASHI, Yoshikuni. *Corpos da memória...* p. 395.

guerra enfatizaram o significado de suas experiências para a compreensão da sociedade japonesa daquela época. Em contraste, no mínimo, metade dos estudantes universitários do estúdio da NHK se opôs ao que foi dito através de uma associação acrítica entre tempos de guerra e o Japão daquela época. Esses estudantes pareciam não ter uma posição teórica clara pela qual fosse possível articular suas objeções, resultando tal prática, ao reagirem, mesmo sem uma posição clara, com um sonoro “não” à representação nostálgica das experiências de guerra¹⁹³.

Ao ficcionalizar suas memórias de guerra na parcial autobiografia “Túmulo dos Vagalumes”, em 1967, Nosaka utiliza do artifício literário para escapar do assombro das memórias do passado. Porém, a principal diferença entre suas experiências reais e as ficcionalizadas, é que Nosaka sobreviveu à guerra para narrar suas experiências, se sentindo culpado por ter sobrevivido. E é essa culpa que o leva a revisitar constantemente o passado¹⁹⁴.

Seu impulso criativo incorporava, profundamente, um desejo de reexperimentar a devastação da guerra. No curso normal das atividades comuns, como assistir tv, sentar na arquibancada de um estádio ou caminhar de noite em uma rua movimentada, ele se encontrava voltando aos dias que conduziram à derrota e aos dias da derrota do Japão. Ele buscou espaços aonde poderia ser envolvido por suas “ilusões”. Esses momentos levaram Nosaka a criar ficção; e assim que colocou essas ilusões no papel, elas desapareceram. Para Nosaka, escrever foi uma forma de exorcismo. Porém, esse movimento duplo de conjurar e exorcizar as memórias gerou apenas um novo sentimento de culpa em Nosaka, que estava ciente que o que escrevia não era mais do que “autojustificação”¹⁹⁵.

Nosaka não percebeu, assim como Igarashi ao fazer suas análises, que suas memórias estavam intimamente ligadas aos lugares que desencadeavam o re-narrar do passado e atualizava-o no presente. Ao achar que sua saída era a ficção, ele só estaria criando novos objetos de memória que o fariam visitar esse passado que ele deseja esquecer. Como reflexo dessa tentativa de fuga, as linguagens do esquecimento se manifestaram em seu corpo através das dependências, seja pela escrita ficcional ou pelo alcoolismo. “Sua luta com memórias passadas acendeu um sinal vermelho em seu corpo: ele foi internado seis vezes no hospital por problemas de fígado decorrentes do alcoolismo. Ele bebia para mitigar a dor de suas memórias recorrentes”¹⁹⁶. Nosaka não havia percebido, como percebeu Proust, que o esquecimento não progride regularmente. A memória voluntária, que nos faz reviver o passado com suas cores e tonalidades emocionais é dependente de dosagens exatas de memória e esquecimento. Uma vez que o esquecimento – tal qual a verdadeira memória – também irrompe de um *instante*, que é no momento do agora, transformando o embate entre memória e esquecimento algo dotado de

¹⁹³ Idem, p. 396-7.

¹⁹⁴ Pois irá ficcionalizar outras obras baseadas nas suas experiências de guerra.

¹⁹⁵ IGARASHI, Yoshikuni. *Corpos da memória...* p. 424.

¹⁹⁶ Idem, p. 425.

afetividade. “E se esse aprendizado é cruel e carregado de dor, mais ainda é saber que a força do esquecimento certamente se sobrepujará à memória”¹⁹⁷ e que, em algum momento, Nosaka será capaz de transitar indiferente, pelos mesmo espaços que, naquele momento, lhe causam tanto pesar.

Portanto, quando Nosaka ficcionaliza sua memória em “Túmulo dos Vagalumes”, ele esperava exorcizar seu passado e acordar, no dia seguinte, sem a culpa pela morte da irmã. A irmã¹⁹⁸ mais nova de Nosaka, Keiko, de 16 meses de idade, não sobrevive. Nosaka se esforçou para alimentar a irmã, mas, ele não conseguia sobrepujar a própria fome, comendo as porções dela sem nenhuma culpa na época. A irmã dele logo começou a chorar o tempo todo, dia e noite, por causa da deterioração da saúde, o que fez com que ele comesse a bater nela com o punho para fazê-la calar. Na época, Nosaka acreditou que sua irmã parava de chorar por medo da dor que o punho dele causava. Ele soube mais tarde que, provavelmente, ela parou de chorar não por temer a dor, mas, porque havia sofrido uma concussão¹⁹⁹. “A memória da irmã dele está ligada ao sentimento de culpa na mente de Nosaka, a culpa por ter sido incapaz de protegê-la”²⁰⁰.

Akiyuki Nosaka enterra suas memórias da guerra no túmulo dos vagalumes, indicadores da morte e da perda. Não obstante, memórias de perda não desapareceram como os vagalumes, que serviam como lembranças hápticas da perda. As memórias permanecem em Nosaka na forma de memórias involuntárias que se atualizam a cada nova ficção, culpando-o por sobreviver à guerra; essas memórias, ou a tentativa de esquecimento, manifestaram sua linguagem em seu corpo. Nosaka se sente compelido a continuar revisitando suas memórias que ele objetificou e purificou em “Túmulo dos Vagalumes”.

Enquanto na década de 1960 Nosaka enterrou suas memórias do passado, os anos imediatos do pós-guerra, em 1950, corporificaram as memórias num corpo grotesco, animalesco. O desejo contraditório de esquecer e lembrar moldaram a cultura de massa japonesa na década de 1950, produzindo estratégias para representar as memórias do passado, tornando-se ícones culturais.

O Japão do Pós-guerra naturalizou a ausência e o silêncio do passado ao erradicar sua própria luta para lidar com suas memórias. Pode parecer que a sociedade do pós-guerra facilmente deixou suas experiências para trás na busca por sucesso econômico. Entretanto, o progresso atual do esquecimento

¹⁹⁷ SEIXAS, Jacy Alves de. “Comemorar entre memória e esquecimento”. Op. Cit., p. 92.

¹⁹⁸ A qual Setsuko é baseada.

¹⁹⁹ NOSAKA, *Waga Shikkoku no Hi*.

²⁰⁰ IGARASHI, Yoshikuni. *Corpos da memória...* op. Cit., p. 423.

da perda não foi fácil: isto envolveu uma luta constante para transformar as memórias da guerra em uma forma nostálgica e benigna. A sociedade japonesa conseguiu, afinal, ocultar a luta do pós-guerra pelo esquecimento. Quando o próprio processo histórico do esquecimento foi erradicado, as experiências e as perdas da guerra foram enterradas junto com a sociedade do pós-guerra. Com a intenção de recordar o passado, este processo de esquecimento tem que ser trazido à tona²⁰¹.

Gojira é a animalidade grotesca do esquecimento forçado. O esquecimento é necessário, como propõem Nietzsche e Proust. Mas seu excesso, sua imposição, reduz o homem a animalidade. A partir de Agamben²⁰², percebemos o monstro como a potência da linguagem do indizível. O que nele se expressa “não é senão a estrutura íntima dual do testemunho como ato de um *autor*, como diferença e integração de uma impossibilidade e de uma possibilidade de dizer, de um não-homem e de um homem, de um ser vivo e de um ser que fala”²⁰³. Pois a memória supõe também o não dito, o esquecimento: “ou seja, como sistema das relações entre o não-dito e o dito em cada ato de palavra, entre a função enunciativa e o discurso sobre o qual se projeta, entre o fora e o dentro da linguagem”²⁰⁴.

As memórias que compõem as produções culturais japonesas se tornam sempre atualizadas a partir do *instante*, do momento, do agora, se tornando memórias exteriores ao indivíduo, se tornam objetos que remetem às sensibilidades e sensações e encerram em si memórias do passado, permanecendo como tais – objetos – eternamente. Se *Gojira* personifica a animalidade do esquecimento em excesso e institucional, “Túmulo dos Vagalumes” de Nosaka é a memória que se atualizou, a partir de *Gojira*, desse esquecimento em excesso motivados pelas imagens de consumo e desenvolvimento. Nosaka tenta enterrar suas experiências que serão, novamente, atualizadas e vão lampear como fantasmas nos anos de 1980, reconfigurando suas necessidades de se fazer lembrar mediante as circunstâncias, sempre interessadas, do momento do agora de suas épocas e como objeto de memória permanecerá, para sempre, até ser achada ou não. “É claro que as representações de traumas históricos propõem assombrosos desafios teóricos e políticos, mas isso não nos deve impedir de reconhecer as situações mutáveis de mediação e de transmissão, que podem requerer novas formas, novos gêneros e novas mídias para que a memória pública se renove”²⁰⁵.

²⁰¹ Idem, p. 40.

²⁰² AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008.

²⁰³ Op. cit., p. 151.

²⁰⁴ Idem, p. 146.

²⁰⁵ HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro, Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014. Op. cit., p. 159.

Considerações Finais

A dissertação elaborada visa estudar um filme como documento base de análise histórica e cultural de um período. Ao escolher “Túmulo dos Vagalumes”, podemos compreender como a memória involuntária se manifesta e porque ela é uma atualização, não um eterno retorno ou retomada de um passado, pois o passado tal qual Nosaka e Takahata viveram jamais poderá ser repetido. É, justamente, a partir deste objeto de memória, dotado de imagens, sons e sensações que a memória verdadeira (involuntária) se manifesta, sempre atualizada em seus momentos de encontro com o espectador.

Takahata e Nosaka foram sobreviventes da Segunda Guerra Mundial no Japão. Precisamente sobreviventes dos *raids* incendiários. Logo, suas experiências, suas memórias, compõem suas obras, seja o livro ou o filme, cada qual dotado de sensibilidades e subjetividades. Cada memória se manifestou de forma interessada no presente de sua elaboração, irrompendo um passado que lampeja nesses presentes.

Quando se pretendeu realizar “Túmulo dos Vagalumes” em 1967, Nosaka o fez na tentativa de lidar com suas memórias de guerra. Assombrado por seu passado, pois sobreviveu, Nosaka ficciona sua experiência na tentativa de enterrar suas memórias e esquecer de uma vez por todas o trauma do conflito. Porém, memória e esquecimento são um par e não antagônicos, assim como a memória involuntária precisa de suas linguagens para se manifestar, assim o faz o esquecimento e, logo, não é possível simplesmente esquecer. Assim, o livro de Nosaka se tornou, também, um objeto de memória, que faria irromper em seu autor, sempre que fosse encontrado, falado, as memórias que ele tentou enterrar. “Túmulo dos Vagalumes” em 1988, foi dirigido como uma atualização de memória no contexto dos anos 1980, além de significar que a geração que havia sobrevivido estava desaparecendo. Além de ser contemporânea ao festival da memória historizada liderada por Nora e Ricoeur.

Ambas as obras buscam irromper do silêncio do esquecimento, cada qual em seu contexto cultural e histórico, iniciado pelo “Novo Discurso Fundador”. Pois o esquecimento precisa ser situado num capo de termos e fenômenos como silêncio, desarticulação, evasão, apagamento, desgaste, repressão – todos os quais revelam um espectro de estratégias tão complexo quanto o da própria memória.

A memória é interessada. O esquecimento é necessário. “O esquecimento consciente e voluntário pode ser produto de uma política que, em última instância, beneficia o querer saber

e a construção de uma esfera pública democrática”²⁰⁶. Dois conjuntos de memória sempre existiram: o bombardeio nuclear sobre Hiroshima e Nagasaki, bem como os *raids* aéreos incendiários, traumáticas para o grosso da população urbana japonesa, e as lembranças do período militar e imperialista, que, afinal, não eram um trauma japonês. A justaposição dos bombardeios e da ocupação asiática sempre definiu o complexo papel dos japoneses como vítimas e como perpetradores – vítimas em consequência de seus próprios atos, mas vítimas, assim mesmo. Os autores dos anos 1960, bem como Nosaka, também Takahata em 1980, abordaram a imagística dos bombardeios e sobreviventes com uma intenção crítica às políticas do esquecimento, mas as imagens do imperialismo japonês em si são ausentes em seus trabalhos. Pode haver vestígios de presença na ausência de representação, do mesmo modo que a presença na representação pode levar a novas formas de esquecimento e invisibilidade.

Dessa forma, “Túmulo dos Vagalumes” enquanto objeto de memória vai permanecer. E quando forem reencontrados, irão fazer com que memórias de um passado remoto, mas que está presente na ausência, sejam irrompidas e renarradas. Pois, como conclui Huyessen, “no fim, porém, nem a literatura, nem o cinema, nem a reconstrução das cidades, nem os monumentos, são capazes de solucionar a derradeira aporia de qualquer trabalho da memória no fim do século XX: o fato de que desastres do passado não podem ser desfeitos e continuam a assombrar nossa imaginação”²⁰⁷.

²⁰⁶ HUYSEN. Andreas. Culturas do passado-presente... Op. Cit., p. 160.

²⁰⁷ Ibidem. Op.cit., p. 136.

Referências

Fontes Filmográficas

Hotaru no Haka (Túmulo dos Vagalumes). Direção: Isao Takahata. Studio Ghibli, 1988. DVD (89 min), NTSC, color.

Gojira (Godzilla). Direção: Ishiro Honda. Toho Film Company Ltd, 1954. DVD (98 min), NTSC, preto e branco.

Filmografia

Yume to Kyōki no Okoku (Estúdio Ghibli, Reino de Sonhos e Loucura). Direção: Mami Sunada. Nobuo Kawakami, 2013. Blu-ray (118 min), NTSC, color.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008.

ANKERSMIT, F.R. “Representação e Referência”. In *A escrita da História: a natureza da representação histórica*. Londrina: Eduel, 2012.

BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BENEDICT, Ruth. *O crisântemo e a espada*. São Paulo, Perspectiva, 1972.

BENJAMIN, Walter. “Imagens do pensamento”. In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas II*. Rua de mão única. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa, 3aed. São Paulo: Brasiliense, 1993, p.235-237.

_____. *Teses sobre o conceito de história*. In: Walter Benjamin – Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaaios sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

BORGES, Jorge Luis. [1941] “Biblioteca de Babel”. *Obras completas I (1923-1949)*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1999, p.516-523.

_____. [1942] “Funes o memorioso”. In: *Obras completas I (1923-1949)*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1999, p.539-546.

CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. “O mundo como representação”. *Revista Estudos avançados*. 11 (5), 1991. <https://doi.org/10.1590/S0103-40141991000100010>

DELEUZE, Gilles. “Os estratos ou formações históricas: o visível e o enunciável”. In: [1986] *Foucault*. Trad. Claudia Sant’Anna Martins. Rev. Trad. Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005. 6ª reimpr. da 1ªed. de 1988.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FERRO, Marc. - “O filme : uma contra análise da sociedade?”, in: LE GOFF, J. e NORA, P. (org.) - *História: Novos Objetos*, RJ, Francisco Alves, 1988.

GREINER, Christine. *Leituras do Corpo no Japão*. São Paulo: N-1 Edições, 2015.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro Editora, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiência do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HIRATA, Helena. “Vida produtiva e reprodução. Família e empresa no Japão”. *Nova divisão sexual do trabalho? Um olhar voltado para a empresa e a sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2002, p. 133-146.

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

_____. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro, Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.

IGARASHI, Yoshikumi. *Corpos da Memória, Narrativas do Pós-Guerra na Cultura Japonesa (1945-1970)*, trad. bras. de Marco Souza e Marcela Canizo. São Paulo: Annablume, 2011.

JOLY, Martine. “Introdução a análise da imagem”. In: *Coleção Ofício de Arte e Forma*. Campinas: Papirus, 1996.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2001.

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

LEVI, Giovanni Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LUYTEN, Sonia M. Bibe. *Mangá, o poder dos quadrinhos japoneses*. (3ª edição) São Paulo: Ed. Hedra, 2012.

MARUYAMA, Masao. *Studies in the intellectual history of Tokugawa Japan*. Trad. Mikiso Hane. Tóquio, University of Tokyo Press, (1974).

MARUYAMA, Mayumi. *Gender and development; the Japanese experience in comparative perspective*. New York, Palgrave Macmillan, 2005.

MATSUSHITA, Marta Pena de. *La cultura de Japón: mitos, educación, identidad nacional y sociedad*. Buenos Aires: Kaicron, 2011.

MIYAZAKI, Hayao. *Starting Point: 1979 – 1996*. Translated by Frederik L. Schodt and Beth Cary. San Francisco: VIZ Media, fifth printing, 2018.

NAKAGAWA, Hisayasu. *Introdução à cultura japonesa: Ensaio de antropologia recíproca*. São Paulo: Martins, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NORA, P. (org.) - [1984] *Entre memória e história*. Prefácio do v.I de Les Lieux de Mémoire. Paris : Gallimard, 1984. Tradução de Yara Aun Khoury. Proj. História, São Paulo, (10), dez. 1993, pp.7-28.

ODA, Ernani. “Condições Estruturais do Nacionalismo Japonês Recente”. *Lua Nova: Revista*

de Cultura e Política – n° 103, São Paulo, jan./abr. 2018. <https://doi.org/10.1590/0102-01038/103>

_____. “Interpretações da “Cultura japonesa” e seus reflexos no Brasil”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* - VOL. 26 N° 75, São Paulo, 2011. <https://doi.org/10.1590/S0102-69092011000100006>

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *O próximo e o distante: Japão e modernidade-mundo*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

POLLAK, Michael. “Memória e Identidade Social”. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, Vol.5, n 10, 1992, p. 200-215.

_____. “Memória, Esquecimento, Silêncio”. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, Vol.2, n.3, 1989, p. 3-15.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível – estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2005.

_____. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain Fraçois. Ed. Unicamp, 2008.

RÜSEN, Jörn. *Razão histórica*. Teoria da História: os fundamentos da ciência histórica. Brasília: Editora UnB, 2001.

SAID, Edward. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichnberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SEIXAS, Jacy Alves de. “Comemorar entre memória e esquecimento”. *Revista História: Questões & Debates*. Curitiba: Ed. da UFPR, no32, jan/jun 2000. p.75-95.

_____. “Os campos (in)elásticos da memória: reflexões sobre a memória histórica”. In: SEIXAS, Jacy; BRESCIANI, Stella; BREPOHL, Marion. *Razão e paixão na política*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2002.

_____. “Os tempos da memória: (des)continuidade e projeção. Uma reflexão (in)atual para a história?” Projeto História. *Revista do Programa de Estudos Pós-graduados de História*. São Paulo: Ed.PUC/SP, jun 2002, pp.43-63.

SELIGMMAN-SILVA, Márcio. *História, Memória, Literatura*. O testemunho na era das catástrofes, org. por M. Seligmann-Silva, Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

SHINOBU, Price. “Cartoons from Another Planet: Japanese Animation as Cross-Cultural Communication”. *The Journal of American Culture*, on-line, volume 24, Issue 1-2, Spring/Summer 2001. Disponível: https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/j.1537-4726.2001.2401_153.x. Acesso em 13/01/2019. ISSN 1542-734X.

UENO, Chizuko. *Modern Family in Japan*. Its rise and fall. Melbourne, Trans Pacific Press (s/d).

WATSUJI, Tetsuro. *Climate and culture: a philosophical study*. Trad. Geoffrey Bownas. Nova York, Greenwood Press, (1988).

YAMASHIRO, José. *Japão: Passado e Presente*. Aliança Cultural Brasil-Japão, 3ª Edição, São Paulo, 1997.