



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

RODRIGO GALO QUINTINO

**O CAMPO E A CIDADE NA ANIMAÇÃO *MEMÓRIAS DE*  
*ONTEM:*  
REPRESENTAÇÕES E APROPRIAÇÕES NO JAPÃO DOS  
ANOS 1980 E 1990**

---

Londrina  
2023

RODRIGO GALO QUINTINO

**O CAMPO E A CIDADE NA ANIMAÇÃO *MEMÓRIAS DE*  
*ONTEM:*  
REPRESENTAÇÕES E APROPRIAÇÕES NO JAPÃO DOS  
ANOS 1980 E 1990**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina, como requisito para obtenção do título de Mestre em História Social.

Orientador: Prof. Dr. Richard Gonçalves André

Londrina  
2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Quintino, Rodrigo Galo.

O campo e a cidade na animação Memórias de Ontem : Representações e apropriações no Japão dos anos 1980 e 1990 / Rodrigo Galo Quintino. - Londrina, 2023.  
65 f. : il.

Orientador: Richard Goncalves André.

Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2023.

Inclui bibliografia.

1. Memórias de Ontem - Tese. 2. Studio Ghibli - Tese. 3. Revisionismo - Tese. 4. Neoliberalismo - Tese. I. Goncalves André, Richard. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Social. III. Título.

CDU 93

RODRIGO GALO QUINTINO

**O CAMPO E A CIDADE NA ANIMAÇÃO *MEMÓRIAS DE*  
*ONTEM:*  
REPRESENTAÇÕES E APROPRIAÇÕES NO JAPÃO DOS  
ANOS 1980 E 1990**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina, como requisito para obtenção do título de Mestre em História Social.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. Dr. Richard Gonçalves André  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Profa. Dra. Carolina Amaral de Aguiar  
Universidade Estadual de Londrina - UEL

---

Profa. Dra. Michiko Okano Ishiki  
Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP

Londrina, 24 de agosto de 2023.

A minha família.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço ao meu orientador, pelos muitos momentos de sabedoria e apoio no desenvolvimento do trabalho, e à Universidade Estadual de Londrina, pelo acolhimento e oportunidade.

Agradeço aos professores que se disponibilizaram e ceder tempo para ler a dissertação e participar das bancas de qualificação e final, Dra. Carolina Amaral de Aguiar; Dra. Michiko Okano Ishiki e Dr. José Rodolfo Vieira.

Agradeço à minha família, pelo apoio e por aturarem as muitas crises que acompanharam todo o desenvolvimento da pesquisa.

Agradeço a todos os meus amigos, em especial: à Laís, à Mariane, ao Daniel e ao Vinícius, pela amizade histórica desde a graduação; à Harumi, por ter me apresentado a obra que se tornou minha fonte de pesquisa; à Larissa, pela amizade, pelas conversas e conselhos que me fizeram crescer; ao Marco, à Jéssica, ao Matheus e ao Erick, pelos momentos de descontração em meio à tensão de pesquisar e lecionar ao mesmo tempo.

Agradeço aos meus professores da graduação: Flávia, Roger, Lourdes e Pallotta, por despertarem em mim a paixão pela pesquisa histórica.

Sem eles, eu não teria conseguido.

“Campo” e “cidade” são palavras muito poderosas, e isso não é de estranhar, se aquilatarmos o quanto elas representam na vivência das comunidades humanas (WILLIAMS, 1989, p. 11).

QUINTINO, Rodrigo Galo. **O campo e a cidade na animação *Memórias de Ontem*: representações e apropriações no Japão dos anos 1980 e 1990**. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2023.

## RESUMO

Após um período de crescimento, os anos 1990 marcaram uma estagnação econômica no Japão, o que potencializou duas formas de pensamento: os revisionistas, que idealizavam uma sociedade pré-contato estadunidense, e os reformistas, que buscavam o estabelecimento de medidas neoliberais no país. Mesmo aparentemente antagônicas, as duas formas de pensamento se retroalimentavam. O presente texto de qualificação tem como objetivo analisar a animação *Memórias de Ontem*, lançada em 1991 sob a direção de Isao Takahata, suas representações e inserção no contexto supracitado. Utiliza-se como metodologia a análise fílmica atrelando as propostas de Vanoye e Goliot-Lete, David Bordwell e Kristin Thompson, bem como o paradigma indiciário de Carlo Ginzburg. Como principais aportes teóricos, mobiliza-se os conceitos de apropriação, estratégias e táticas segundo Michel de Certeau. Como discussões, identificou-se que *Memórias de Ontem* se apropria de elementos defendidos por revisionistas, principalmente no que diz respeito à idealização do campo e da vida rural, para agir taticamente criticando o modelo neoliberal, sobretudo no que tange às relações de trabalho e às políticas ambientais. **Palavras-chave:** *Memórias de Ontem*. Studio Ghibli. Isao Takahata. Japão contemporâneo. Revisionismo. Neoliberalismo.

QUINTINO, Rodrigo Galo. **The country and the city in the animation Memórias de ontem**: representations and appropriations of Japan in the 1980s and 1990s. Dissertation (Masters Degree in Social History) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2023.

## ABSTRACT

After a period of growth, the 1990s marked economic stagnation in Japan, which boosted two forms of thought: the revisionists, who idealized a pre-American society, and the reformists, who sought the establishment of neoliberal measures in the country. Even apparently antagonistic, the two forms of thought fed back. This qualification text aims to analyze the animation *Only Yesterday*, released in 1991 under the direction of Isao Takahata, its representations and insertion in the aforementioned context. Film analysis is used as a methodology, linking the proposals of Vanoye and Goliot-Lete, David Bordwell and Kristin Thompson, as well as the evidence paradigm of Carlo Ginzburg. As main theoretical contributions, the concepts of appropriation, strategies and tactics according to Michel de Certeau are mobilized. As discussions, it was identified that *Only Yesterday* appropriates elements defended by revisionists, mainly with regard to the idealization of the countryside and rural life, to act tactically by criticizing the neoliberal model, especially with regard to labor relations and environmental policies.

**Keywords:** *Only Yesterday*. Studio Ghibli. Isao Takahata. Contemporary Japan. Revisionism. Neoliberalism.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1 - Taeko em meio a colheita .....</b>	<b>25</b>
<b>Figura 2 - Taeko e Toshio observando a paisagem .....</b>	<b>25</b>
<b>Figura 3 - Escritório de trabalho de Taeko .....</b>	<b>26</b>
<b>Figura 4 - Taeko falando ao telefone com sua irmã .....</b>	<b>27</b>
<b>Figura 5 - Taeko no metrô de Tóquio .....</b>	<b>27</b>
<b>Figura 6 - Taeko em seu quarto com a janela aberta .....</b>	<b>29</b>
<b>Figura 7 - Gato passando pela sacada .....</b>	<b>29</b>
<b>Figura 8 - Taeko criança conversando com sua amiga .....</b>	<b>31</b>
<b>Figura 9 - Taeko em peça de teatro .....</b>	<b>33</b>
<b>Figura 10 - Taeko e Toshio no mirante .....</b>	<b>44</b>
<b>Figura 11- Taeko criança com avó carregando bonsai .....</b>	<b>51</b>
<b>Figura 12 - Mulheres da família de Taeko comendo melancia .....</b>	<b>53</b>
<b>Figura 13 - Taeko passando pela banca de frutas .....</b>	<b>55</b>
<b>Figura 14 - Taeko encantada com o abacaxi .....</b>	<b>55</b>
<b>Figura 15 - Taeko, suas irmãs, e sua avó observando o abacaxi .....</b>	<b>56</b>
<b>Figura 16 - Taeko e sua família observando o abacaxi enquanto comem banana .....</b>	<b>56</b>
<b>Figura 17 - Família observando descascar o abacaxi .....</b>	<b>59</b>
<b>Figura 18 - Família comendo abacaxi .....</b>	<b>60</b>

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>1. O NOSTÁLGICO E O BUCÓLICO: REPRESENTAÇÕES DO CAMPO</b> .....	23
<b>2. A CRÍTICA AMBIENTAL E AO CAPITALISMO NEOLIBERAL: O CAMPO E A CIDADE EM APROPRIAÇÕES TÁTICAS</b> .....	34
<b>3. A CIDADE E A NATUREZA ENCLAUSURADA</b> .....	50
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	61
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	62

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho propõe a análise das representações do campo presentes na animação japonesa *Memórias de Ontem*, lançada em 1991 sob a direção de Isao Takahata. O enredo da obra acompanha Taeko, uma mulher que trabalha em um escritório na cidade de Tóquio, porém tem, desde criança, fascínio pela vida rural. Devido a isso decide, em seu período de férias, visitar uma fazenda no interior, a fim de trabalhar na colheita de açafrão junto a uma família de agricultores. A viagem e o contato com a natureza trazem à tona memórias da infância, e fazem a protagonista repensar seu estilo de vida na metrópole.

O filme se insere em um contexto histórico, social e cultural complexo da recente história do Japão, no qual se soma a estagnação econômica após um período de grande crescimento entre as décadas de 1950 e 1980; e a ascensão e fortalecimento de ideologias reformistas e revisionistas que, ao mesmo tempo, conflitavam e se retroalimentam. Enquanto reformistas defendiam a implantação de medidas neoliberais e abertura para a mão-de-obra estrangeira, revisionistas defendiam o retorno a um Japão anterior à intervenção estadunidense no pós-guerra, utilizando-se de representações idealizadas do campo e construções de memórias nostálgicas para justificar sua perspectiva (ODA, 2020).

Objetiva-se, assim, a compreensão do papel de *Memórias de Ontem* no contexto político, social e cultural do início da década de 1990 no Japão, se atentando às representações do campo na obra, as quais podem representar aspectos críticos à ascensão do neoliberalismo reformista e do conservadorismo revisionista no país. A escolha de *Memórias de Ontem* como filme se dá pelo fato da obra apresentar temáticas que se relacionam diretamente ao contexto do período, uma vez que se utiliza de discursos idealizados e nostálgicos sobre o campo, tal como realizado pelos revisionistas, ao mesmo tempo em que, implícita e sintomaticamente, apresenta críticas ao modelo capitalista e ao estilo de vida urbano contemporâneo, além de trazer à tona questões ambientais.

Dentre as inspirações para a escolha do objeto de pesquisa, destaca-se uma das mais importantes obras de Raymond Williams, publicada no ano de 1973: *The country and the city*, lançada no Brasil em 1989 sob o título de *O campo e a cidade: na História e na Literatura*. Como o nome aponta, o livro aborda as relações entre campo e cidade ao longo da história na Inglaterra, utilizando como fontes obras

literárias, extrapolando o aspecto demográfico para abarcar as representações do campo construídas em tais obras; essas representações, ora demonizando, ora endeusando o ambiente rural, denunciam aspectos sociais, culturais e políticos das sociedades analisadas (WILLIAMS, 1989).

O pioneirismo da obra de Williams ao apontar os usos políticos das diferentes representações do campo transcende as fronteiras das ilhas da Grã-Bretanha, impactando pesquisas em diferentes regiões e com diferentes recortes espaciais e temporais, incluindo a desenvolvida na presente pesquisa.

Michel de Certeau afirma que o historiador não é um analista neutro, mas um sujeito histórico dotado de vontades, construções sociais e psíquicas próprias; dessa forma, sua obra, desde a escolha dos objetos e fontes até a escrita final, não é completamente objetiva, mas envolta de subjetividades e individualidades (CERTEAU, 2000). Convém, baseado nisso, apontar as características subjetivas que levaram à construção do objeto aqui analisado.

Morei a vida inteira em uma cidade do interior e relativamente pequena. Agudos, na região centro-oeste de São Paulo, está distante do estereótipo de interior idealizado das revistas do Chico Bento (PARRILLA, 2006), mas possui muitas características normalmente relacionadas à visão mais difundida do ambiente interiorano, principalmente no que se refere ao contato com a natureza, devido à proximidade de uma serra. Crescer neste ambiente e, conforme crescia, acompanhar as lentas transformações nos espaços físicos, os quais se tornaram dotados de significados (CERTEAU, 1994), rumo a um gradual processo de urbanização, sem dúvidas contribuiu no encantamento pela temática ao entrar em contato tanto com o livro de Williams e os demais estudos sobre a relação entre campo e cidade, quanto com a obra de Takahata.

Mas por que trabalhar essa temática especificamente com o Japão contemporâneo? O impacto da chamada cultura pop não pode ser ignorado, pois eu consumia alguns *animes* e *mangás*<sup>1</sup> quando adolescente; essa característica pode ter pesado tanto na escolha do recorte espacial e temporal do objeto, quanto na seleção da fonte: um filme animado. No entanto, o *insight* para o estudo acadêmico da História do Japão veio no primeiro semestre da graduação, em uma aula de História Antiga,

---

<sup>1</sup> O termo “mangá” é popularmente relacionado a histórias em quadrinhos produzidas no Japão, as quais possuem características estéticas e formais diferentes das ocidentais. Já “animes” referem-se às adaptações em cinema de animação de tais histórias ou mesmo produções originais.

com a leitura de *Orientalismo*<sup>2</sup>, célebre livro de Edward Said (2007); mesmo trabalhando com outro contexto histórico, e com todas as críticas que o envolvem, dentre as quais se sobressai a que diz respeito à generalização do Oriente trazida pelo termo (VIEIRA; ANDRÉ, 2022), o livro de Said foi a janela que permitiu começar a enxergar o Oriente e, em particular, o Japão, com olhares que fogem das generalizações e estereótipos.

Elucidadas as questões subjetivas, é importante destacar o que, acadêmica e socialmente, fundamenta a importância da presente pesquisa. O campo de estudos voltados para história e cultura do Japão tem crescido e se fortalecido no Brasil nas últimas décadas, e, embora o maior escopo esteja relacionado a questões envolvendo a imigração japonesa, novos objetos têm surgido constantemente no campo da História. Dessa forma, uma pesquisa abordando a história recente do país, tendo como base as construções de memória e idealizações sobre a relação entre campo e cidade, temática ainda pouco abordada em publicações na língua portuguesa, tem a contribuir para o avanço e fortalecimento do campo de estudos japoneses no Brasil.

Somado a isso, é preciso considerar a imensa popularidade de produtos audiovisuais nipônicos na cultura *pop* ocidental; o fenômeno dos *animes*, cuja exportação para o ocidente se inicia após a década de 1960, tem sua intensificação nas décadas de 1980 e 1990, ganhando grande popularidade entre o público brasileiro, e o *Studio Ghibli*, cuja fundação data justamente do final dos anos 80, se insere nesse contexto. O estúdio, que já era extremamente popular, ganhou ainda mais projeção com a facilidade de acesso a suas obras após a inserção no catálogo da plataforma de *streaming* Netflix, em fevereiro de 2021; dessas obras, inclui-se *Memórias de Ontem*.

Assim, a escolha da animação como fonte contribui não só para a compreensão do objeto de pesquisa, como também para fortalecer o arcabouço historiográfico escrito em português relacionado a obras da cultura *pop* japonesas, potencializando as reflexões sobre os impactos sociais de tais obras, e disponibilizando novas perspectivas de análise para tal obra, as quais podem ser úteis não só para a reflexão acadêmica do tema, como também para o uso em sala de aula, visto que o público dos chamados *animes* é, majoritariamente, jovem.

---

<sup>2</sup> Segundo Said (2007), o Orientalismo é o termo dado à maneira pela qual o Ocidente enxergaria o Oriente, de forma, em muitos casos, pejorativa e fantasiosa, carregada de estereótipos.

Conforme exposto, a fonte utilizada para a pesquisa é uma obra audiovisual, o que implica a necessidade de uma metodologia específica para a análise fílmica. Para a compreensão do caminho teórico-metodológico utilizado para análise de *Memórias de Ontem*, é preciso ter em mente que um filme não é um retrato fiel da realidade, mas, como outras fontes imagéticas (BURKE, 2004), carrega consigo significados, discursos e ideologias<sup>3</sup> específicas. Assim, pode-se afirmar que, se afastando da ideia de fidelidade histórica, o cinema se apresenta como uma representação.

Compreende-se representação, segundo Roger Chartier (2002), como uma reapresentação da realidade ausente no presente, por ter existido no passado, por meio de diferentes objetos culturais que se apresentam como linguagem. Essa representação é, portanto, condicionada pelo seu contexto de produção, imbuída de ideologias e significados.

Para a compreensão desses diferentes significados, os teóricos David Bordwell e Kristin Thompson propõem uma estrutura de análise que, embora pouco utilizada por historiadores, mostra-se interessante para a análise histórica. Os autores dividem os múltiplos significados de uma obra fílmica em quatro grandes categorias: os significados referenciais, que seriam o enredo do filme, ou a trama base; os explícitos, ideias comunicadas de entendimento mais fácil; os implícitos, ideias mais profundas, não explicitadas, e que exigem maior aprofundamento para apropriação e compreensão; e os sintomáticos, sintomas presentes nas camadas mais profundas de uma obra, que exigem maior abstração por apresentarem ideologias de forma velada (BORDWELL; THOMPSON, 2013). Segundo os eles:

Muitos dos significados de filmes são essencialmente ideológicos, ou seja, eles têm sua origem em sistemas de crenças culturalmente específicas do mundo. Crenças religiosas, opiniões políticas, conceitos relacionados a etnia, gênero ou classe social, até mesmo nossas noções mais profundamente arraigadas sobre os valores da vida – tudo isso constitui nossa estrutura ideológica de referência (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 123).

A perspectiva proposta acima é interessante para a História por organizar e sistematizar a análise se aproximando do que Carlo Ginzburg (1989) apresentou como Paradigma Indiciário. Para Ginzburg, o trabalho do historiador se aproxima do detetive ou do médico ao se ater, na análise do objeto e da fonte, aos sintomas, para identificar

---

<sup>3</sup> Compreende-se “ideologia” como um conjunto de estruturas de pensamento, ideias ou doutrinas que moldam e ressignificam a forma de interagir com o mundo de determinada sociedade (SOUSA FILHO, 2011).

indícios, detalhes pequenos, que em uma leitura macro passam despercebidos, mas comportam significados e ideologias que podem ressignificar toda a análise do macro.

Ao observar os significados implícitos e sintomáticos, e por meio dos sintomas, identificar sinais e indícios profundos, articulam-se as perspectivas metodológicas de Bordwell e Thompson e de Ginzburg, construindo uma metodologia para o trabalho historiográfico de análise fílmica. Essa metodologia, dividida em quatro camadas de análise supracitadas, somada às características específicas de animações que serão mencionadas posteriormente, será aplicada ao longo do trabalho para análise de *Memórias de Ontem*.

É essencial salientar que a identificação dos sintomas e indícios presentes em um filme se dá não só pela análise dos temas da obra, mas a partir da observação da forma. A compreensão dos diversos componentes que constituem a linguagem audiovisual é indispensável ao historiador, uma vez que um filme não se apresenta apenas por meio de palavras, mas de imagens e sons, podendo carregar seus diferentes significados manifestos para além do enredo em si. Através da montagem, fotografia, cenografia, trilha sonora, figurinos, pode-se observar e analisar elementos que contribuem para a compreensão da obra como fonte histórica (NAPOLITANO, 2015). Desse modo, para além de uma análise puramente conteudista ou temática, é necessário observar como a forma do filme constrói, dialoga e altera seu conteúdo, uma vez que “a forma geral da obra modela nossa percepção dos significados” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 122).

Assim, para a análise de um filme, é preciso realizar sua desconstrução, de forma mais ou menos aprofundada, obtendo assim os diversos elementos da linguagem cinematográfica que formam a obra em conjunto. Em seguida, deve-se reconstruir esses elementos, estabelecendo elos a fim de compreender como eles se relacionam formando o todo da obra, e os diversos significados nela contidos (VANOYE; GOLIOT-LETE, 2002). Compreende-se dessa forma que “um filme *representa* significados ideológicos por meio de seu sistema formal único e particular” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 124).

Uma vez que a forma expressa, ressignifica e produz o conteúdo dentro de uma obra fílmica, é necessário o olhar atento para as especificidades das animações. Há um elemento essencial que as diferencia das outras formas de cinema existentes: a produção da imagem.

Tal como o ato fotográfico, o qual proporciona um recorte espaço-temporal da realidade (DUBOIS, 1993), o cinema de filmagem direta captura as imagens em movimento que existem na realidade, proporcionando uma representação do movimento em si (DELEUZE, 1983). Ou seja, os chamados filmes *live-action* partem da realidade dada a *priori*, no mundo primário, para construir suas imagens.

Já a animação não parte da captura de um movimento que já existe no mundo primário, mas da própria criação de movimento para algo, inicialmente, estático. Partindo da definição etimológica, na qual *anima* vem do latim, com o significado de alma, a animação se define como uma arte que proporciona alma, e vida, e consequentemente movimento a imagens antes inanimadas (WELLS, 1998).

O ato de dar vida a imagens inanimadas permite ao cinema de animação criar sua própria realidade por meio de diferentes técnicas, ou seja, as imagens em movimento não são capturadas do real, mas produzidas artificialmente. Essa característica potencializada o aspecto criativo das animações ao não se prenderem ao caráter indicial da imagem cinematográfica<sup>4</sup> de filmagem direta, permitindo a criação, manipulação e transformação de objetos, universos e qualquer outra coisa, independentemente das leis físicas existentes (MACKEE, 2006).

A animação potencializa, assim, a capacidade de criação de mundos secundários<sup>5</sup> que permitem a exploração de elementos estranhos, maravilhosos e fantásticos, representando visualmente ideias, personagens e objetos que dificilmente ganhariam visualidade de outra forma. Isso não significa que a animação se restrinja ao gênero de fantasia, mas, ainda que dentro de um universo que simula a lógica de realidade do mundo primário, permite a exploração de movimentações criativas dos personagens, mesmo quando ocorridas em situações cotidianas ou ordinárias (FIALHO, 2013).

Essas especificidades da animação criam a necessidade de atenção a alguns elementos técnicos. O primeiro deles é com relação à técnica utilizada para criação da obra, sendo uma das mais comuns e utilizada na fonte da presente pesquisa, a do desenho em 2d. Nela, o animador desenha cada fotograma que será posteriormente animado. Isso promove uma inversão na lógica de captura da imagem: o que no

---

<sup>4</sup> Compreende-se por caráter indicial a capacidade da imagem cinematográfica de se aproximar da realidade, criando verossimilhança (NICHOLS, 2016).

<sup>5</sup> Segundo J.R.R. Tolkien, mundo primário se refere ao mundo real, enquanto mundo secundário é o mundo fantástico criado por determinado autor, com sua lógica e leis próprias (TOLKIEN, 2020).

cinema de filmagem direta é capturado de fora da realidade fílmica para dentro dela, aqui é criado diretamente dentro de sua lógica interna.

Devido a isso, é necessário o olhar para o design dos personagens, a movimentação, a criação dos cenários, bem como os traços, o uso das cores, a composição do universo criado, os usos de luz e sombra, a existência ou não de elementos visuais para representar ideias, sons, e elementos não materiais, o uso ou não de profundidade de campo e outras técnicas comuns à linguagem da filmagem direta, e de que forma esses elementos se articulam para a composição da *mise-en-scène*<sup>6</sup> e contribuem para as ideias cinematográficas explícitas, implícitas e sintomáticas.

Como representações, filmes geram implicações e, por sua vez, são implicados pelo contexto histórico não só tematicamente, como também esteticamente. As produções artísticas e filosóficas, a concepção de tempo e espaço, e mesmo elementos do cotidiano de uma determinada cultura, contribuem consciente ou inconscientemente para a construção de uma obra fílmica. Assim, é essencial observar também as particularidades das animações japonesas com relação àquelas produzidas no ocidente.

O *Ukiyo-e* se destaca como um dos principais marcos da construção estética das animações japonesas, tanto por ser uma das mais populares formas de arte visual do Japão até o período Meiji, quanto por ser considerado um dos precursores dos chamados Mangás, estilo de HQs japonesas intimamente relacionadas com as animações (HORTA, 2017). Compreendido como “imagens do mundo flutuante”, o *Ukiyo-e*, inicialmente um estilo de xilogravura, se destacou artisticamente tanto pelas suas características estéticas, como a leveza dos traços (HASHIMOTO, 2002), quanto pelas temáticas, normalmente dedicadas a temas cotidianos, inicialmente tristes, e com o tempo outros aspectos, como o entretenimento das cidades, o sobrenatural, a sexualidade e a vida dos trabalhadores. Por tais características, o gênero é categorizado por Afonso Medeiros como uma forma de crônica visual (MEDEIROS, 2002). Além das artes visuais, o teatro também foi importante na construção estética dos animes, com destaque, sobretudo, para o *Kabuki* e para o *Nō*.

Além das implicações de outras artes, aspectos culturais como o *Mono no Aware* e o *Ma* também aparecem como especificidades nas produções

---

<sup>6</sup> Do francês, “colocar em cena”, dentro dos estudos cinematográficos se refere a tudo aquilo que aparece na imagem, ou seja, que é colocado em frente a câmera (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

cinematográficas animadas. Sobre os termos, *Mono no Aware* refere-se à contemplação manifestada em uma pessoa ao entrar em contato com algum objeto (SORTE JUNIOR, 2008). Já o *Ma*, compreendido como um *modus operandi* da sociedade nipônica, refere-se aos espaços vazios ou intervalares existentes, os quais não são sinônimos de ausência, mas existem como potencial da manifestação de algo. Segundo Michiko Okano:

O *Ma*, enquanto possibilidade, associa-se ao “vazio”, que, distinto de uma concepção ocidental cujo significado é o nada, é visto como algo do nível da potencialidade, que tudo pode conter, e, portanto, da possibilidade de geração do novo (OKANO, 2014, p. 151).

Escrito com a junção dos ideogramas portão 門, e sol 日, formando assim 間, o *Ma* “[...] traz a semântica do espaço intervalar formado por duas portinholas, através do qual se entrevê o sol” (OKANO, 2014, p. 152). Assim, o *Ma* é vazio enquanto com potencial de que algo se manifeste por meio e através dele. Conforme aponta Hayao Miyazaki, cofundador do *Studio Ghibli* em entrevista ao crítico estadunidense Roger Ebert, o *Ma* é “[...] Vazio. Isso está lá intencionalmente (MIYAZAKI, 2012)”.

Por fim, é importante destacar que os significados, sintomas, indícios e ideologias citados não se dão apenas pela intenção do autor, podendo estar presentes mesmo que de forma alheia à sua vontade. Ou seja, espectador ou analista podem observar mensagens e interpretações que não foram originalmente pensadas no momento de criação do filme (BARROS, 2011). Assim, destaca-se que, embora seja importante considerar as intenções do diretor ao conceber uma obra, aspectos do contexto histórico podem ser evidenciados sem que tenham sido pré-concebidos (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

O apontamento apresentado carrega uma segunda variável que precisa ser considerada na equação: além do contexto histórico de produção, as práticas de consumo e apreciação dos objetos culturais geram, no consumidor, diferentes representações (CHARTIER, 2002). Ou seja, a recepção do filme por parte do espectador também pode alterar os múltiplos significados presentes, uma vez que nós atribuímos sentido para os diferentes objetos culturais de acordo com nosso próprio contexto histórico, social e cultural (CERTEAU, 1994). Bordwell e Thompson mais uma vez contribuem ao apontar que “os filmes têm significado porque atribuímos significado a eles. Não podemos, portanto, tratar o significado como um simples conteúdo a ser extraído do filme” (BORDWELL; THOMPSON, 2013, p. 124).

Dessa forma, embora o contexto de vida de Isao Takahata seja essencial para compreensão de *Memórias de Ontem*, os significados apresentados ao longo da pesquisa podem indicar elementos não pensados pelo diretor, que, no entanto, ainda manifestam características da temporalidade em que o filme está inserido.

Tão importante quanto os aspectos metodológicos para a análise da fonte, são as ferramentas teóricas que irão nortear a análise do objeto de pesquisa aqui colocado. Dessa forma, é importante salientar que a análise do objeto exige a utilização de ferramentas teóricas específicas, as quais se baseiam nos escritos do teórico Michel de Certeau (1994), sobretudo os conceitos de apropriação, estratégia e tática, compreendidos segundo a perspectiva do autor.

Apropriação, o primeiro dos conceitos citados, diz respeito ao ato de se apossar de determinados conceitos ou ideias, os adequando a uma cultura específica. As apropriações podem se dar tanto por aqueles que estão em posições de privilégio quanto de desvantagem nas relações sociais de poder, no primeiro caso utilizadas para reforçar discursos e práticas estratégicas, e no segundo, táticos.

Estratégias são as práticas adotadas por determinado grupo social para exercer dominação sobre outro, criando variadas relações sociais que tendem a isolar indivíduos de acesso a diferentes saberes. Táticas, ao contrário, são as práticas de resistência cotidianas a essas estratégias estabelecidas, normalmente se apropriando de elementos das próprias estratégias e os utilizando, ora de forma crítica, ora como prática de sobrevivência (CERTEAU, 1994).

A escolha da perspectiva certeuniana se dá pela proximidade das teorias do autor com o objeto e os objetivos da pesquisa, sendo os conceitos de apropriações, estratégias e táticas, indispensáveis para compreensão da atuação do *Studio Ghibli*, e sobretudo da animação *Memórias de Ontem*, no cenário japonês pós-1980.

Finalizando a introdução, cabe comentar brevemente a estrutura dos capítulos da dissertação. No primeiro capítulo, são analisadas as representações do campo e da cidade no período de lançamento de *Memórias de Ontem*, destacando como setores revisionistas e reformistas da sociedade japonesa se apropriam estrategicamente de tais representações idealizadas e nostálgicas para justificar a consolidação de uma estrutura neoliberal; além disso, apresenta-se a crítica feita pelo filme a essa questão, a idealização da nostalgia, sobretudo no que diz respeito às cenas do passado de Taeko. O segundo capítulo se dedica a analisar com mais profundidade as críticas feitas pelo filme a tais apropriações estratégicas, mostrando

como *Memórias de Ontem* se apropria taticamente da visão nostálgica e idealizada do campo para tecer uma crítica à própria estrutura neoliberal; também será mostrado como o xintoísmo, principalmente em sua vertente ecológica, gera implicações tanto as apropriações estratégicas como táticas das representações do campo. Por fim, o terceiro capítulo demonstra como, em meio a tais críticas e apropriações táticas, *Memórias de Ontem* se propõe a ser uma experiência de contato com o campo e a vida rural dentro do ambiente urbano, permitindo ao espectador uma experiência da vivência espaço-temporal do *agora-aqui*.

## 1. O NOSTÁLGICO E O BUCÓLICO: REPRESENTAÇÕES DO CAMPO

O objetivo do presente capítulo é a análise das representações do campo em *Memórias de Ontem*, atentando para as representações estratégicas de caráter nostálgico e suas relações com o contexto político da década de 1990 no Japão.

Lançado em 1991 sob direção de Isao Takahata, *Memórias de Ontem* acompanha Taeko, uma mulher de meia idade que nasceu e viveu toda sua vida em Tóquio, mas desde a infância possui fascínio pela natureza e pelo campo. Já adulta, em um período de férias de seu serviço em um escritório, decide ir a uma fazenda no interior, ajudar uma família de agricultores na colheita de açafrão. Lá, em meio a um ambiente repleto de natureza e afeto, diferentemente da cidade, consegue se conectar com a natureza e consigo mesma, relembrando e recordando momentos de sua infância, repensando suas escolhas, refletindo sobre amor e felicidade e, conseqüentemente, repensando seu estilo de vida.

Como será abordado no decorrer do capítulo, há vários conceitos que embasam a obra. Um deles é o *Ma*, uma das características marcantes do *Studio Ghibli*. Boa parte do tempo de filme se constrói em cenas calmas e contemplativas onde aparentemente nada acontece; no entanto, são elas que permitem a Taeko acessar suas memórias e repensar seu estilo de vida, o que acarreta a decisão final da personagem de se manter no campo. Assim, enquanto a vida fadigada e burocrática do ambiente urbano consumia o tempo da personagem, os momentos de desaceleração e contemplação permitem a ela se redescobrir.

Além da manifestação do *Ma*, considerando a data de lançamento do filme em 1991, a ida de Taeko para a colheita de açafrão se relaciona diretamente com duas palavras que, conforme aponta Jennifer Robertson (1997), ganharam grande destaque no período: *Kokusaika* 国際化 e *Furusato* ふるさと *Kokusaika*, podendo ser traduzida como internacionalização, é utilizada para designar a abertura do Japão para o exterior, englobando as relações entre o Japão e outros países, bem como a entrada de mão-de-obra e capital internacional no Japão. Ainda dentro dessa perspectiva, é necessária a diferenciação de internacionalização com o termo globalização: enquanto o primeiro define as relações entre o Japão com o exterior dentro do território japonês, o segundo diz respeito a tais relações de forma mais

ampla, abrangendo acordos diplomáticos e a presença do Japão no território internacional (ROBERTSON, 1997).

Já *Furusato* é entendido como lugar nativo, sendo utilizado como referência ao pensamento nostálgico e de idealização do passado e do campo. A palavra é utilizada para representar o ideal de lugar de origem, perfeito e bucólico, normalmente ligado ao ambiente rural e sem a corrupção advinda da internacionalização e das grandes cidades (ROBERTSON, 1995).

Sobre a escrita de *Furusato*, Jennifer Robertson (1995) aponta que existem diferentes formas de representar a palavra, destacando duas: 故郷, em *kanji*, escrita simbólica e ideogramática, apresenta a ideia de um lugar de origem específico e existente, que pode ser apreendido pelos sentidos; já ふるさと, em *hiragana*, uma das duas formas de escrita fonéticas da língua japonesa, dá maior ênfase ao som, se desprende da ideia personificada de um lugar fixo e carrega uma ideia genérica de local de origem, com atmosfera bucólica e nostálgica. Baseado nessas definições optou-se por utilizar a segunda grafia.

Dentro da lógica do *Furusato* e do *Kokusaika*, além de inúmeros festivais de exaltação cultural, surge o chamado *Furusato-zukuri* (ふるさとづくり). Segundo Robertson (1995), tal política tinha o objetivo de industrializar e incentivar a ida de pessoas para regiões do campo pouco povoadas, visto que, com o grande crescimento industrial e empresarial das décadas anteriores, houve um processo de esvaziamento populacional em áreas de zona rural. Esse processo, ao mesmo tempo, aumentava significativamente a produção rural e servia para a consolidação dos objetivos ideológicos revisionistas, com a criação de fazendas idealizadas para a venda, aos estrangeiros e aos japoneses das grandes cidades, de um ideal da verdadeira experiência de ser japonês.

Essas fazendas se enquadraram na construção dos chamados *Furusato-village*, vilarejos em zonas rurais demograficamente instáveis, revitalizados de acordo com as tradições dos ideais nacionalistas para receber fazendeiros honorários, normalmente turistas vindos dos grandes centros urbanos que desenvolvem atividades no campo em temporadas de férias em busca de maior conexão com a natureza ou de novas experiências culturais. Esses fazendeiros honorários, no entanto, não dependem do trabalho na agricultura para sobreviver, e acabam entrando

em contato com contextos de vida rural artificiais e que atendem aos interesses nacionalizantes (ROBERTSON, 1995).

Retornando a *Memórias de Ontem*, o período de Taeko adulta, tido como o presente da narrativa, passa no início da década de 1980, cerca de dez anos antes do contexto de produção e lançamento da animação. Por esse motivo, na *diegese*<sup>7</sup> da obra, as políticas públicas apontadas por Robertson (1995) de incentivo ao turismo e à migração para áreas rurais ainda não haviam sido implementadas; ainda assim, levando em consideração o ano de lançamento, é possível estabelecer a relação entre a viagem de Taeko com as ações de *Furusato-zukuri* e *Furusato-village*. A protagonista escolhe por duas vezes passar suas férias no interior, a princípio como fazendeira honorária e, dentre suas motivações, em busca de reconexão com a natureza perdida pelos seres humanos ao longo de toda uma vida na metrópole.

Em *Memórias de Ontem*, uma das principais temáticas reside justamente na idealização do campo e da vida rural. Por meio do uso das cores, em tons claros e coloridos, levemente saturados, e da *mise-en-scène* com paisagens abertas e iluminadas, o ambiente rural é apresentado como agradável e acolhedor (**Figuras 1 e 2**).

---

<sup>7</sup> Dimensão interna da obra cinematográfica. Em outras palavras, é tudo aquilo que se passa dentro do universo ficcional e narrativo do filme (BORDWELL; THOMPSON, 2013).

**Figura 1 – Taeko em meio à colheita (cena do filme a 1h20m21s)**



**Fonte:** *Memórias de ontem* (1991).

**Figura 2 – Taeko e Toshio observando a paisagem (cena do filme a 1h22m41s)**



**Fonte:** *Memórias de ontem* (1991).

Em oposição, nas poucas cenas de Tóquio no presente diegético, Taeko aparece majoritariamente em ambientes fechados, envolta em papéis e burocracias (Figura 3), fechada em seu pequeno quarto (Figura 4) e na estação de metrô no subsolo, escura e com aparência suja (Figura 5). O contraste entre os ambientes abertos e iluminados do campo com os fechados e com poucas cores da cidade sugerem a ideia idealizada do campo. Embora os locais apresentados nas figuras 4 e 5, com os quais Taeko tinha mais convívio cotidianamente em sua vida pré-viagem, não sejam desagradáveis, indicando que ela possuía um grau de conforto em sua vida, ainda assim são apresentados como ambientes fechados e com pouca iluminação natural.

**Figura 3 – Escritório de trabalho de Taeko (cena do filme a 2m15s)**



**Fonte:** *Memórias de ontem* (1991).

Figura 4 – Taeko falando ao telefone com sua irmã (cena do filme a 5m55s)



Fonte: *Memórias de ontem* (1991).

Figura 5 – Taeko no metrô de Tóquio (cena do filme a 14m07s)



Fonte: *Memórias de ontem* (1991).

A arquitetura dos lugares também indica em imagens o estado de espírito de Taeko, que mesmo com um bom emprego e um grau de conforto em seu cotidiano, sentia-se enclausurada em sua própria vida por não realizar os sonhos de infância de estar em contato direto e constante com a natureza. Outro elemento interessante das figuras 3 e 4 e que contribui para essa percepção é a presença de janelas e portas ao fundo, acentuando as questões envolvendo os ambientes fechados e artificiais. As janelas do escritório não permitem a visualização do ambiente externo, já o quarto possui uma porta para uma sacada, na qual é possível observar o que há do lado de fora, incluindo a silhueta distante de uma árvore. Desta forma, a construção dos elementos também contribui para a compreensão da transformação de Taeko já no começo do filme, demonstrando a proximidade maior com a sensação de liberdade após tomar sua decisão de viajar, e se comunicar via telefone com sua irmã enquanto arruma as malas. O lado de fora, que antes não era vislumbrado, agora passa a ser possível de se alcançar, mesmo que ainda distante.

Aqui, é possível observar um dos usos da estética do *Ma* por meio da arquitetura. As janelas, essencialmente espaços vazios, contribuem para a visualização do ambiente externo, representando visualmente o estado de espírito da personagem.

Ainda na sequência de Taeko no quarto, uma troca de perspectiva de imagem também contribui para tal percepção. Enquanto conversa com sua irmã pelo telefone – revelando que já havia viajado para o campo nas férias anteriores para colher arroz e, dessa vez, trabalharia na colheita de açafrão –, a personagem é capturada em frente à porta da sacada, primeiramente com a câmera filmando de dentro do quarto para fora (Figura 6). Quando revela sobre a colheita de açafrão, a perspectiva muda, enquadrando-a de fora para dentro, e com a presença de um gato que passeia pelo parapeito e a chama atenção (Figura 7). Numa possível leitura, a mudança de enquadramento da imagem também representa a mudança interna da personagem, além da atenção voltada para a figura de um animal que aglutina a relação conflituosa entre natureza e ambientes urbanos.

**Figura 6 – Taeko em seu quarto com a janela aberta (cena do filme a 6m23s)**



Fonte: *Memórias de ontem* (1991).

**Figura 7 – Gato passando pela sacada (cena do filme a 6m34s)**



Fonte: *Memórias de ontem* (1991).

Voltando às figuras 3 e 4, outro elemento merece destaque: a natureza enclausurada. No escritório (Figura 3), as únicas presenças naturais são duas plantas em vasos, no fundo da imagem, contrastando com o primeiro plano de telefones,

papéis e pessoas trabalhando. O quarto de Taeko (Figura 4) também apresenta poucos elementos de natureza, presentes em um pequeno vaso ao fundo do quarto, posicionado atrás de uma televisão, em uma pintura na parede acima da cama e, em último plano, na já citada silhueta distante de uma árvore dividindo o ambiente com uma torre. No próximo capítulo, a temática da natureza enclausurada aparecerá novamente, mas representa tanto a tentativa de domínio da natureza quanto a relação ambígua de Taeko com o mundo natural, ao mesmo tempo próxima e distante. A obra, portanto, se apropria de elementos utilizados estrategicamente por grupos políticos que buscavam a manutenção do poder e a consolidação de uma estrutura de pensamento conservadora.

Mas quem são esses grupos políticos? A década de 1990 trouxe consigo um período de crise econômica advinda, sobretudo, dos grandes empréstimos realizados por bancos devido à sua relação com as grandes corporações (HAYASHI; PRESCOTT, 2002). Com isso, a ideia de consumo como conciliador e a forte imagem simbólica das empresas começa a ser contestada, levando ao crescimento de duas formas de pensamento político antagônicas, mas que se relacionam e retroalimentam: o revisionismo e o reformismo neoliberal.

Os revisionistas defendiam a reabilitação de um passado idealizado pré-guerra, estrutura de pensamento herdada dos setores conservadores existentes nas décadas anteriores. Tal perspectiva é adotada uma vez que, segundo eles, os intelectuais democráticos do pós-guerra teriam corrompido as gerações posteriores com a falta de orgulho nacional e com o pensamento individualista ocidental. Já os reformistas, ao contrário, defendiam a adoção de medidas neoliberais no governo, se opondo às elites paternalistas tradicionais das grandes empresas que haviam se consolidado nas décadas anteriores, e se adequando ainda mais a nova lógica econômica mundial com o final da Guerra Fria (ODA, 2020).

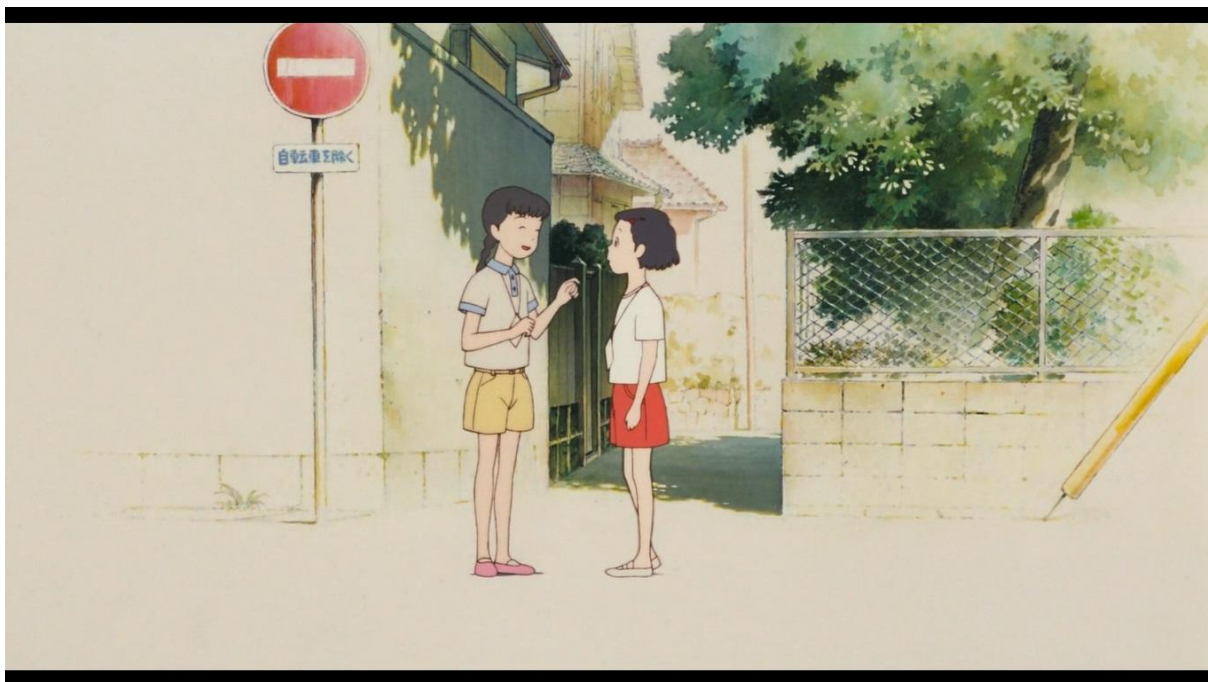
Apesar de aparentemente contraditórios, os dois ideais se articularam e retroalimentam. Isso se dá, sobretudo, pelo fato dos reformistas enxergarem necessidade de se apoiar na popularidade do discurso revisionista para se consolidarem no poder. Dessa forma, ao mesmo tempo em que se fortalece um discurso nostálgico e idealizado do passado, políticas de imigração de trabalhadores estrangeiros, e de estímulo ao trabalho urbano são adotadas (ROBERTSON, 1997).

Esse contraste e perspectiva idealizada estão presentes em *Memórias de Ontem*: a obra apresenta Taeko e sua família como tendo vivido a vida toda na cidade,

exercendo trabalhos urbanos, porém a protagonista carrega consigo não só a perspectiva de uma vida ideal como sendo em ambiente rural, como também a idealização do passado sob uma perspectiva nostálgica, lembrando-se de suas memórias, mesmo amargas, com saudosismo e carinho, conforme será abordado nas próximas páginas.

As cenas que buscam evocar as memórias de Taeko também carregam singularidades em sua construção audiovisual, as quais se diferenciam das cenas no presente da personagem em suas cores mais opacas e menos saturadas, além de envoltas em branco, possibilitando a sensação quase onírica de lembranças e recordações<sup>8</sup> (Figura 8).

**Figura 8 – Taeko criança conversando com sua amiga (cena do filme a 5min38s)**



**Fonte:** *Memórias de ontem* (1991).

Tal escolha estética evidencia a relação de Taeko com suas memórias, as quais se apresentam, mesmo quando se dão em acontecimentos traumáticos ou negativos, de forma leve e saudosista. Tal característica, embora as cenas do

<sup>8</sup> Os conceitos de lembrança e recordação são compreendidos segundo a perspectiva de Paul Ricoeur. Para o autor, lembranças são memórias vindas à mente de forma involuntária, enquanto recordações são narrativas, ou seja, memórias voluntariamente retomadas pela mente, as quais demandam esforço (RICOEUR, 2007). No caso específico de Taeko em *Memórias de Ontem*, ao longo do filme, suas memórias variam entre as duas formas.

passado também se passem na cidade, ajuda a ambientar o espectador sob a sensação nostálgica necessária para a construção bucólica do filme.

No entanto, analisando os indícios da obra, observa-se que Takahata trabalha as cenas do passado sob uma perspectiva de aparente contradição: em termos visuais, embora a construção de cenas ocorra conforme sugerido, boa parte dos acontecimentos no passado de Taeko não são necessariamente lembranças e recordações boas. Essa dualidade ajuda a evidenciar o aspecto crítico da obra, que se apropria de elementos utilizados por setores conservadores revisionistas, como a idealização do campo e da vida rural, e a valorização da família tradicional, para, de forma táctica, tecer uma crítica a esses próprios elementos e ao crescimento do capitalismo neoliberal reformista que, estrategicamente, se pautava neles para ganhar espaço no Japão.

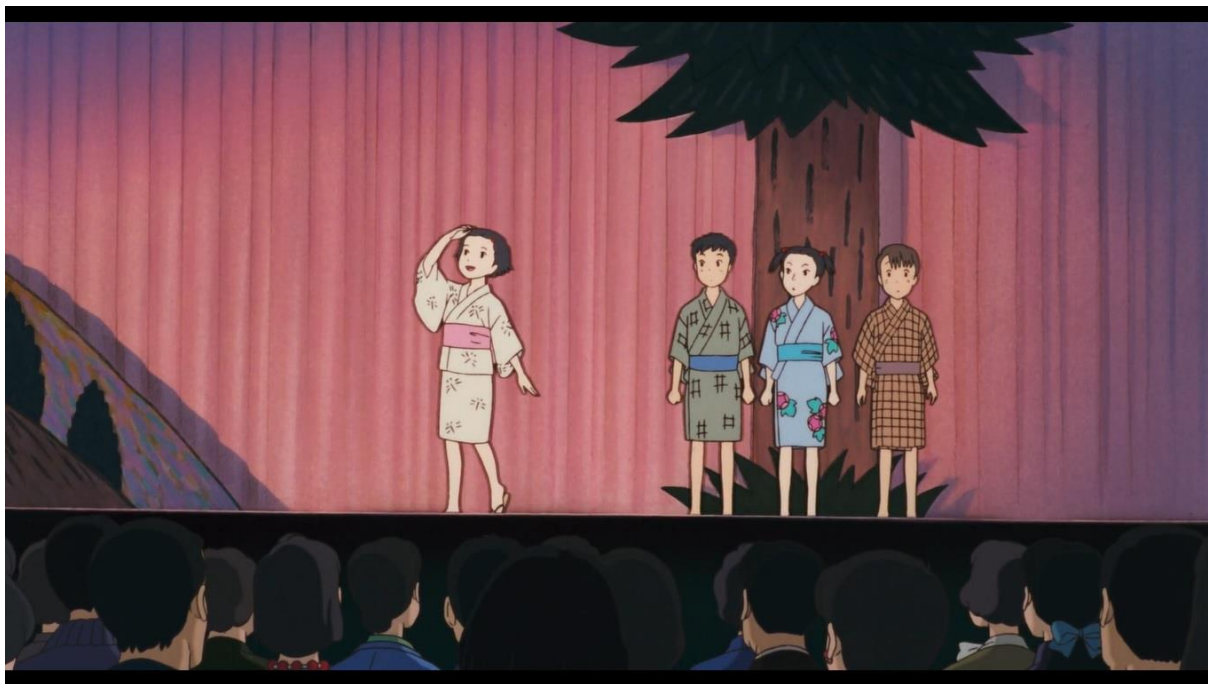
Três cenas permitem fundamentar essa interpretação. Na primeira delas, em 59m55s, a família está reunida para jantar e, enquanto discutem sobre presentes e uma bolsa usada por sua irmã do meio e que não foi dada a Taeko, ela separa as cebolas do prato de macarrão, acreditando que seu pai iria comê-las. No entanto, o pai, que fica o tempo inteiro com o rosto coberto por um jornal, evidenciando a dificuldade de diálogo familiar com as filhas, pede para a esposa jogar os restos de cebola fora. Ao ver o ocorrido, Taeko se desespera pedindo para a mãe não jogar fora; esta, porém, responde com a seguinte frase: “É sua culpa. Termine você mesma da próxima vez (59m50s)”.

A segunda recordação começa logo em seguida, em 59m40s. Taeko, seus pais e sua irmã do meio se preparam para ir comer fora, e a protagonista revela estar chateada por não ter uma bolsa condizente com sua idade. Com ordens de sua mãe, sua irmã a contragosto busca a bolsa citada na cena anterior e a joga na cabeça de Taeko. A criança se chateia e decide não ir, mas ao ver que sua família não se importou e iria sem ela, corre atrás deles se sentindo abandonada. Ao sair da casa esquecendo-se de calçar os sapatos, leva, por esse motivo, um tapa no rosto de seu pai, que, vendo a filha chorar, esboça feição de arrependimento, porém continua parado na porta sem demonstrar outra reação para a criança ou oferecer consolo.

A terceira lembrança se inicia em 1h23m30s, sendo um relato de Taeko a uma jovem da fazenda. A protagonista revela que, em uma peça infantil, destacou-se muito em meio a um improviso, mostrando ter habilidades artísticas aguçadas (Figura 9), o que contrastava com a grande dificuldade em aprender matemática revelada ao longo

das cenas de memórias. Por seu destaque, chegou a receber um convite para atuar em uma peça infantil de uma companhia de teatro, porém seu pai a proibiu, alegando que não era uma profissão para mulheres decentes.

**Figura 9 – Taeko em peça de teatro (cena do filme à 1h24m55s)**



**Fonte:** *Memórias de ontem* (1991).

Os três eventos da infância de Taeko revelam as dificuldades de crescimento da personagem, em meio a maus tratos da irmã mais velha, a falta de afeto e constantes julgamentos dos pais e a ter que abrir mão de uma carreira da qual gostava e poderia se destacar com futuro próspero, para se enquadrar em modelos e expectativas criados pela família, baseados em uma estrutura de pensamento tradicionalista e conservadora.

Como discutido no decorrer do capítulo, tanto as cenas abordadas no campo quanto aquelas sobre o passado de Taeko sugerem a temática da nostalgia, da idealização do campo e do passado apresentadas na obra. Isso se aplica aos aspectos do contexto histórico de produção da obra, desenvolvendo-se também no tempo diegético da narrativa.

## 2. A CRÍTICA AMBIENTAL E AO CAPITALISMO NEOLIBERAL: O CAMPO E A CIDADE EM APROPRIAÇÕES TÁTICAS

A perspectiva apresentada no capítulo anterior indica as representações do ambiente rural e da vida no campo apresentadas por *Memórias de Ontem*, as quais parecem indicar que a obra segue a perspectiva idealizada em consonância com os ideais reformistas e revisionistas. No entanto, um olhar atento aos indícios e sintomas presentes na obra, bem como a trajetória de vida de seu diretor, indicam que *Memórias de Ontem* se apropria de tais representações bucólicas para taticamente utilizá-las em forma de crítica ao próprio processo político do Japão no período e, paralelamente, à ação do sistema capitalista. Tal crítica reside, sobretudo, no que diz respeito às questões ambientais abordadas na obra, as quais estão entre os temas característicos do *Studio Ghibli*. Este é o foco do presente capítulo.

Inserido no contexto político de transição das décadas de 1980 a 1990, o *Studio Ghibli* foi fundado em 1985 por Hayao Miyazaki, Isao Takahata, Toshio Suzuki e Yasuyoshi Tokuma<sup>9</sup> (STUDIO GHIBLI, s.d.). A ideia de criação do estúdio veio após o sucesso de *Nausicaä do Vale do Vento - Kaze no Tani no Naushika* 風の谷のナウシカ, lançado no ano anterior sob a direção de Miyazaki e produção de Takahata. O nome *Ghibli - Jiburi* ジブリ, que significa “O vento quente que sopra do Saara”, curiosamente se relaciona com a temática desértica de *Nausicaä*.

Sobre *Nausicaä*, a obra acompanha a jornada de uma jovem em um universo distópico e desértico, habitante do chamado Vale do Vento, a qual se revela a personagem de uma antiga profecia e responsável por restaurar a natureza do local. A temática ambiental abordada em *Memórias de Ontem*, e que se tornaria tendência em boa parte das obras do estúdio, já se apresenta fortemente em seu primeiro filme, o qual, conforme descrito, tem em sua construção de mundo um local desolado pela devastação ambiental e destruição humana da natureza.

Miyazaki e Takahata, que somados dirigiram 14 dos 23 filmes do Studio lançados desde sua fundação até o ano de 2021<sup>10</sup>, possuem características estéticas

---

<sup>9</sup> Dados referentes à data de fundação e membros fundadores retirados do portal Studio Ghibli Brasil. Disponível em: < <https://studioghibli.com.br/studioghibli/>>.

<sup>10</sup> Os números apresentados incluem *Nausicaä*, mesmo tendo sido lançado um ano antes da fundação oficial do estúdio. Isso se dá pelo filme já contar com a equipe de fundadores e com algumas das principais características identitárias do *Ghibli*.

e de narrativa diferentes. Enquanto Miyazaki explora universos fantásticos e maravilhosos (ANDREO, 2015; PLATA, 2011), Takahata adotava temáticas mais realistas, exaltando aspectos cotidianos (MARTINELLI, 2020). No entanto, há elementos que se destacam por se assemelharem em quase todas as obras de ambos, o que os tornam partes de uma agenda de valores presentes no estúdio.

Bruggemann (2016) argumenta que os filmes do estúdio atuam, sobretudo, com três temáticas principais: o pacifismo, o ambientalismo e o feminismo. O pensamento pacifista, segundo o autor, viria a partir das experiências traumáticas vividas pelos japoneses na Segunda Guerra Mundial, e serviria como forma de amenizar a visão construída nos demais países do Leste Asiático, sobretudo Coreia e China, causada pela política imperial. A temática ambientalista nasceria da crítica ao capitalismo e ao avanço tecnológico exacerbado advindo do milagre econômico. Já a abordagem feminista seria utilizada como crítica à cultura de objetificação da mulher, também presente em obras inseridas dentro de uma ótica capitalista.

Tais temáticas se justificam ao observarmos a trajetória de vida de cada um dos diretores. Conforme aponta Oliveira (2016), Miyazaki, nascido em 1941, teve uma experiência traumática em sua infância, ao fugir de um bombardeio estadunidense em sua cidade durante a Segunda Guerra Mundial. Takahata, nascido em 1935, também vivenciou em sua infância o contexto de guerra. Tendo os dois crescido em um Japão pós-45, foram fortemente impactados pela traumática experiência bélica, assim como pela ocupação estadunidense e pela instabilidade gerada durante o imediato pós-guerra.

Posteriormente, entre as décadas de 1950 e 1960, ambos os diretores frequentaram ambientes universitários, tendo Miyazaki cursado Ciência Política na Universidade Gakushuin (LENBURG, 2012) e Takahata Literatura Francesa na Universidade de Tóquio (MARTINELLI, 2020). Dessa forma, é possível inferir que, estando em cursos relacionados às linguagens e ciências humanas, possivelmente entraram em contato e foram impactados pelos debates envolvendo o pensamento pacifista e democrático do pós-guerra, bem como com o ideal de consumo como conciliador social (ODA, 2020). Além dos discursos universitários, a própria construção social do Japão nos anos de 1960 gerou implicações sobre o pensamento de Takahata e Miyazaki, sobretudo os inúmeros protestos de rua, muitos violentos, ocorridos na época (IGARASHI, 2011). A temática dos movimentos estudantis chegou a ser representada em uma obra do próprio *Ghibli*, *Da colina Kokuriko*, dirita por Gorō

Miyazaki, filho de Hayao Miyazaki, que também passou a atuar em produções mais recentes do estúdio.

Em ambos os diretores, é possível observar os debates de tradição *versus* ocidentalização, estética e tematicamente. No caso de Miyazaki, percebe-se a questão ao adaptar obras de literatura ocidental, mas, ao mesmo tempo, abordar os debates envolvendo tradição e modernidade. Já em Takahata, a dialética está presente esteticamente, uma vez que, embora o diretor também aborde de maneira contundente os debates entre tradição e modernidade, como veremos a seguir, seu estilo fílmico transita entre aspectos cinematográficos japoneses e ocidentais, como o Neorrealismo italiano, a *Novelle vague* francesa e o expressionismo alemão (MARTINELLI, 2020).

No campo literário, há também elementos que marcam esteticamente Takahata, o que pode ser observado, sobretudo, em *Meus Vizinhos, os Yamada - Hōhokeyo Tonari no Yamada-kun* ホーホケキヨとなりの山田くん, estruturado narrativamente em Haikai. Os Haicais são poemas curtos, normalmente estruturados em três versos, sendo o primeiro e o terceiro com cinco sílabas, e o segundo com sete; essa referência pode ser observada na estrutura de *Meus Vizinhos Yamada*, sendo um filme dividido em pequenos esquetes, relatando eventos cotidianos de uma família, aparentemente sem ligação direta entre eles. Assim, Takahata se utiliza da forma poética do Haikai para construir a estrutura narrativa de seu filme.

Em um recorte mais específico, dos cinco filmes dirigidos por Takahata, *Túmulo dos Vagalumes - Hotaru no Haka* 火垂るの墓, seu primeiro filme com o Studio Ghibli, lançado em 1988, trata temática antibélica; os outros quatro, a saber, *Memórias de Ontem - Omoide Poro Poro* おもひでぼろぼろ de 1991; *Pom Poko* - 平成狸合戦ぽんぽこ, de 1994; *Meus Vizinhos, os Yamada - Hōhokeyo Tonari no Yamada-kun* ホーホケキヨとなりの山田くん de 1999; e *O Conto da Princesa Kaguya - Kaguya-hime no Monogatari* かぐや姫の物語, lançado em 2013 e o último filme do diretor, abordam diretamente a crítica à modernidade, o pensamento ambientalista e a idealização da natureza e do campo.

A idealização da natureza e do campo, bem como a crítica à modernidade, já puderam ser observados no capítulo anterior, mas, conforme citado, tal perspectiva carrega consigo uma forte crítica ambientalista, que difere das perspectivas

revisonistas das alas conservadoras. Tal crítica reside, sobretudo, na apropriação tática da ideia de *Furusato*, centrada principalmente na questão do agronegócio e nos danos ao meio-ambiente.

As críticas são personificadas principalmente na figura de Toshio, personagem que acompanha Taeko na fazenda e, com o desenvolvimento da trama, torna-se também seu interesse romântico. A primeira menção de tais críticas aparecem no trecho de diálogo iniciado em 45m33s, no qual, enquanto andam de carro rumo à fazenda, Taeko questiona Toshio sobre as dificuldades da agricultura com as mudanças do mercado; o jovem, por sua vez, responde que o cultivo familiar estava se tornando cada vez mais difícil. Ainda na mesma sequência, Toshio revela que abandonou seu trabalho anterior em um escritório para se dedicar à agricultura orgânica e natural, sem a adição de produtos químicos.

A menção à escolha de Toshio cria uma narrativa interessante de paralelo com a história de Taeko que, sem saber, em sua chegada à fazenda, vislumbra seu próprio futuro. Já a menção à agricultura orgânica praticada por Toshio é retomada em outros momentos do filme, sempre evidenciando a dificuldade e as lutas do personagem em sobreviver com uma forma de produção que respeite o meio-ambiente, inserido em uma sociedade cada vez mais industrializada no contexto urbano e rural. Em seu pensamento, além de prejudicar a qualidade das colheitas com agrotóxicos, as grandes indústrias de agronegócio também contribuem e são causadoras de muito da degradação ambiental existente. Tal discurso – a busca por uma produção rural que não agrida o meio-ambiente, contrapondo-se às grandes empresas mesmo em detrimento de lucro, além de adotar uma postura periférica no mercado – é retomado por Toshio diversas vezes ao longo da obra. O discurso de idealização do campo e exaltação da natureza é forte, porém é usado como forma de crítica à sociedade capitalista neoliberal que estava se consolidando no contexto do Japão na transição dos anos 80 e 90.

A cena supracitada continua com Toshio questionando Taeko sobre a situação do trabalho na cidade. Como resposta, ela comenta que, assim como o campo, que está cada vez mais difícil, em Tóquio as pessoas não vivem para o trabalho, exceto ela mesma. Muito embora seu caso seja utilizado como exceção na diegese, Taeko personifica em si a precariedade crescente dos empregos no Japão, nos quais os trabalhadores são submetidos a jornadas longas de trabalho.

Um termo utilizado para se referir a esses trabalhadores é *sarariman* サラリーマン, literalmente os assalariados. Ao final da Segunda Guerra Mundial, ser contratado como assalariado era sinônimo de estabilidade, porém, ao longo do século XX, conforme abordado no parágrafo anterior, tal perspectiva se reverteu para formas de exploração do trabalhador.

A articulação das falas de Toshio sobre as dificuldades da fazenda orgânica e de Taeko sobre as dificuldades de seu trabalho em Tóquio apontam para a perspectiva ambientalista e crítica ao capitalismo mencionada anteriormente, o que é comum aos filmes do *Studio Ghibli*. A denúncia, ao mesmo tempo, das condições de atuação dos trabalhadores urbanos, da degradação ambiental e da falta de oportunidades advindas da industrialização do campo, aparecem de forma sutil, implícita, mas evidenciam e justificam tal perspectiva.

Nesse sentido, as críticas apresentadas por Takahata encontram sustentação em uma das religiões mais populares no Japão: o xintoísmo. Exercendo grande impacto sobre as tradições e costumes culturais do Japão, impactando a obra do *Ghibli*, o xintoísmo auxilia a basear tanto os ideais de *Furusato* na perspectiva revisionista-reformista, quanto as críticas ao sistema capitalista apresentadas em *Memórias de Ontem*.

O xintoísmo contribui principalmente no que diz respeito à conexão com os *Kami* da natureza, ao ideal de pertencimento a um local e ao ideal de busca pela pureza, de modo que a natureza é enxergada como uma dádiva para os seres humanos (ROCHEDIEU, 1982; KANEOYA, 2013). Sobre isso, no discurso hegemônico sobre a relação da religião com a natureza, afirma-se que:

[...] as raízes do Xintoísmo refletem uma consciência de ordem natural, seus santuários mais antigos estão localizados em lugares com rica natureza, com grandes e majestosas montanhas e cachoeiras. Isso criou um senso de temor e maravilha em seus observadores diante da Natureza, como também de inspiração diante de seus elementos, como as rochas, os animais, as árvores e vários objetos inanimados (NASCIMENTO, 2019, p. 34).

Adotando tal perspectiva, uma vez que o grande aumento dos centros urbanos e a criação de novas tecnologias impactam diretamente tal relação entre homem e natureza, e considerando as pautas ambientais surgidas na segunda metade do século XX, setores das esquerdas no Japão se apropriam de elementos tradicionais do xintoísmo em sua relação com a natureza para defender pautas ambientalistas e anticapitalistas.

No entanto, tal perspectiva que prevê a ancestralidade da relação entre o xintoísmo e a natureza vem sendo questionada, apontada como algo inexistente na religião *a priori*, mas um discurso construído na segunda metade do século XX. Sobre isso, o teórico da religião Aike Peter Rots afirma que:

The explicit discursive association of “Shinto” with environmental problems, I argue, corresponds to the description of shrine forests (*chinju no mori*) by scientists as ecological resources in need of conservation, which dates from the late 1970s. That is, it was around this time that a movement for the protection of *chinju no mori* emerged, and that Shinto was linked directly to environmental issues. Initially, this movement was mainly run by non-clergy scientists—well-known proponents include architect Ueda Atsushi 上田 篤 and forest ecologist Miyawaki Akira 宮脇 昭[...] but Shinto scholars and priests soon became interested, and joined forces with these scientists to protect shrine forests. Among them were two of Japan’s most prominent “green” Shinto scholar-priests, Sonoda Minoru 蓑田 稔 and Ueda Masaaki 上田正昭, both of whom have written extensively on Shinto history and culture, shrine forests, and environmental issues [...]. Not coincidentally, then, the first articles in the weekly shrine newspaper *Jinja shinpō* discussing environmental issues—predominantly those related to forest conservation—date from around 1980. Still, it was not until the late 1990s or early 2000s that the notion of Shinto as an ecological tradition gained widespread acceptance, as illustrated by the sharp increase in the number of books and articles addressing this topic around that time (ROTS, 2015, p. 214).<sup>11</sup>

O que Rots argumenta, portanto, é que a construção da ideia de um xintoísmo ecológico é contemporânea, criada de forma a parecer mais antiga do que realmente é. A partir disso, fenômeno que data desde o fim dos anos 1970, a categorização do xintoísmo como uma religião relacionada com a natureza e a preservação ambiental se torna cada vez mais comum, a ponto de consolidar um novo paradigma na religião (ROTS, 2013). De tal forma, “‘nature’ and ‘environmental issues’ have become

---

<sup>11</sup> Em tradução livre, “A associação discursiva explícita de ‘Shinto’ com problemas ambientais, eu argumento, corresponde à descrição de florestas de santuários (*chinju no mori*) por cientistas como recursos ecológicos que precisam de conservação, que data do final dos anos 1970. Ou seja, foi nessa época que surgiu um movimento de proteção ao *chinju no mori*, e que o xintoísmo estava ligado diretamente às questões ambientais. Inicialmente, esse movimento era dirigido principalmente por cientistas não clérigos – conhecidos proponentes incluem o arquiteto Ueda Atsushi 上田 篤 e o ecologista florestal Miyawaki Akira 宮脇 昭 [...] mas estudiosos xintoístas e sacerdotes logo se interessaram e uniram forças com esses cientistas para proteger florestas do santuário. Entre eles estavam dois dos mais proeminentes xintoístas ‘verdes’ do Japão. Sacerdotes eruditos, Sonoda Minoru 蓑田 稔 e Ueda Masaaki 上田正昭 escreveram extensivamente sobre a história e cultura xintoísta, florestas de santuários e questões ambientais [...]. Não por acaso, então, os primeiros artigos no jornal semanal do santuário *Jinja shinpō* discutindo questões ambientais – predominantemente aquelas relacionadas à conservação da floresta – datam de cerca de 1980. Ainda assim, não foi até o final dos anos 1990 ou início dos anos 2000 que a noção de xintoísmo como uma tradição ecológica ganhou ampla aceitação, conforme ilustrado pelo aumento acentuado no número de livros e artigos abordando esse tópico nessa época.”

standard tropes in written introductions to Shinto – whether websites, books or tourist pamphlets – and become a central part of many contemporary Shinto self-definitions”<sup>12</sup> (ROTS, 2013, p. 156).

Essa construção do xintoísmo ecológico é apropriada politicamente por três vertentes políticas, as quais se desenvolvem, sobretudo, com o grande crescimento econômico ocorrido entre as décadas de 1950 e 1980. Tais vertentes, que coexistiam e entraram em embate, somadas à posterior estagnação e crise econômica, levariam à ascensão do regime conservador na década de 1990. Com a ocupação estadunidense no pós-guerra, houve a disseminação de ideais antimilitaristas, os quais passaram a ser defendidos por parte das elites intelectuais. Esse pensamento antibélico e em defesa de democracia, adotado por parte dos intelectuais acadêmicos do pós-guerra, passou a ser duramente criticado a partir da década de 1960, apontado como excludente e desarticulado da realidade das “pessoas comuns”. Os críticos apontavam que tais ideais eram restritos a uma elite intelectualizada, a qual não percebia as reais necessidades da população em um Japão em transformação, e que a postura pacifista enfraquecia o país frente ao cenário internacional (ODA, 2020).

Isso se conecta com o crescimento da indústria de bens de consumo, e o consumo e entretenimento passa a ser utilizado para justificar os interesses da população. Nessa perspectiva, a televisão ganha grande destaque, abrindo espaço para a popularização, em território nacional, dos já citados animes e programas que viriam a ser exportados para o ocidente. Com isso, criou-se a ideia do consumo como conciliador de problemas sociais. (ODA, 2020; IGARASHI, 2011).

Enquanto se difundia o ideal acima citado, fortalecendo a imagem de empresas como símbolos nacionais, o ideal antibélico e pacifista ainda se disseminava em setores intelectuais, sobretudo relacionados às esquerdas. Além disso, em oposição à intervenção estadunidense, setores conservadores defendiam a perspectiva nacionalista em defesa e exaltação de uma cultura tradicional anterior a ocupação da década de 1950 (ODA, 2020).

Nas três formas de pensamento – o consumo como pensamento empresarial, o pensamento antibélico das esquerdas e o conservadorismo que se opõe à intervenção estadunidense –, o Xintoísmo assume um papel importante. A perspectiva

---

<sup>12</sup> Em tradução livre, “‘natureza’ e ‘questões ambientais’ tornaram-se tropos padrão em introduções escritas ao xintoísmo - sejam sites, livros ou panfletos turísticos - e se tornaram uma parte central de muitas autodefinições xintoístas contemporâneas.”

empresarial do consumo como conciliador social se utiliza da religião uma vez que as empresas adotavam estruturas familiares com as lideranças sendo passadas de geração. Dessa forma, aproxima-se das estruturas familiares tradicionais e criar identificação com elas. O xintoísmo é utilizado, portanto, se baseando no culto aos antepassados, uma vez que nas empresas adotava-se o hábito de “rogar pela prosperidade da companhia e honrar a memória dos fundadores (NAKAMAKI, 2005)”.

Os setores nacionalistas, conforme mencionado, seguiam pautando a religião na perspectiva ancestral, como uma das formas de resistência à invasão de produtos e culturas internacionais. Já entre os setores antibélicos das esquerdas, o xintoísmo é utilizado, sobretudo, em seu aspecto de conexão com a natureza.

Os setores empresariais se apoiam na perspectiva da ancestralidade da religião para justificar as lideranças familiares das empresas. Já os nacionalistas, também sob a perspectiva de ancestralidade, se utilizam do xintoísmo ecológico para justificar a necessidade de retorno a um Japão anterior à invasão internacional. Sobre isso, Rots aponta para a tentativa de alguns autores de desvincular o xintoísmo com o ocorrido durante e após a Restauração Meiji e no período Imperial, segundo eles, retomando, a característica ancestral de adoração à natureza de um Japão purificado, com perfeito equilíbrio ecológico, social e com os *kami*, tida como uma “civilização da floresta” (ROTS, 2013).

Essa perspectiva estaria distante do Japão construído na segunda micro-temporalidade<sup>13</sup> do pós-guerra, durante a qual as cidades e a lógica capitalista ocidental estariam corrompendo essa pureza bucólica. Ainda sobre isso, Rots acrescenta, sobre a relação entre o conservadorismo nacionalista e a conservação ambiental xintoísta, que:

Clearly, the majority of these initiatives not only serve to preserve or improve shrine forests and their ecosystems: the organizers are equally committed to the teaching of “traditional culture,” the reestablishment of a “community spirit,” and, often, a revitalization of supposedly traditional Japanese values (ROTS, 2015, p. 227)<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Compreende-se por micro-temporalidades as fases de desenvolvimento do Japão no pós-Segunda Guerra Mundial. A primeira micro-temporalidade é marcada pelo pós-guerra imediato, período de grande instabilidade econômica, social e política no país.

<sup>14</sup> Em tradução livre, “Claramente, a maioria destas iniciativas não serve apenas para preservar ou melhorar as florestas de santuários e seus ecossistemas: os organizadores estão igualmente

Tal perspectiva ajuda a compreender os fenômenos do *Kokusaika* e do *Furusato-zukuri*, utilizado tanto para delimitar a diferença entre japoneses e não-japoneses, como para consolidar o sentimento de pertencimento, e a sensação de nostalgia com relação ao Japão rural idealizado (ROBERTSON, 1997), discussão que será apresentada mais adiante.

No entanto, o próprio Rots alerta para a multiplicidade de usos do xintoísmo ecológico, o qual, embora esteja intimamente relacionado à perspectiva conservadora nacionalista, também, conforme já citado, é utilizado por setores de esquerda em pautas ambientalistas, além das apropriações táticas realizadas por diferentes grupos locais no intuito de promover a preservação e revitalização de florestas e matas próximas a santuários (ROTS, 2015). Esse aspecto se relaciona diretamente com *Memórias de Ontem*, uma vez que o filme se apropria taticamente dos ideais nostálgicos de idealização do ambiente rural japonês para desenvolver uma crítica ambientalista ao próprio capitalismo japonês.

Retornando a *Memórias do ontem*, em outra parte do filme, mais especificamente aos 1h14m43s, há uma sequência que enfatiza a questão. Enquanto Taeko e Toshio estão caminhando, este expressa sua insatisfação com a facilidade com que os agricultores desistem, aceitando e se adaptando rapidamente à lógica das grandes cidades, sem questionar. Ele afirma que está em busca de repensar o verdadeiro significado da prosperidade e voltar aos antigos métodos de cultivo. Além disso, Toshio destaca a importância de pensar de forma coletiva e colaborativa a produção, uma vez que a produção rural está em declínio.

Essa cena revela uma aparente semelhança com o discurso dos revisionistas, mostrando a complexidade do filme em meio às disputas ideológicas da época. No entanto, a tensão entre o campo e a cidade, assim como a exaltação do ambiente rural, não são exclusivas dos revisionistas. Esses temas estão presentes em várias obras de arte e estruturas de pensamento (ODA, 2017). Assim como os setores conservadores e liberais se apropriam estrategicamente desses discursos para justificar seu poder, o filme de Takahata também se apropria taticamente deles como uma crítica às ideologias nacionalistas que, no entanto, serviam à agenda neoliberal.

---

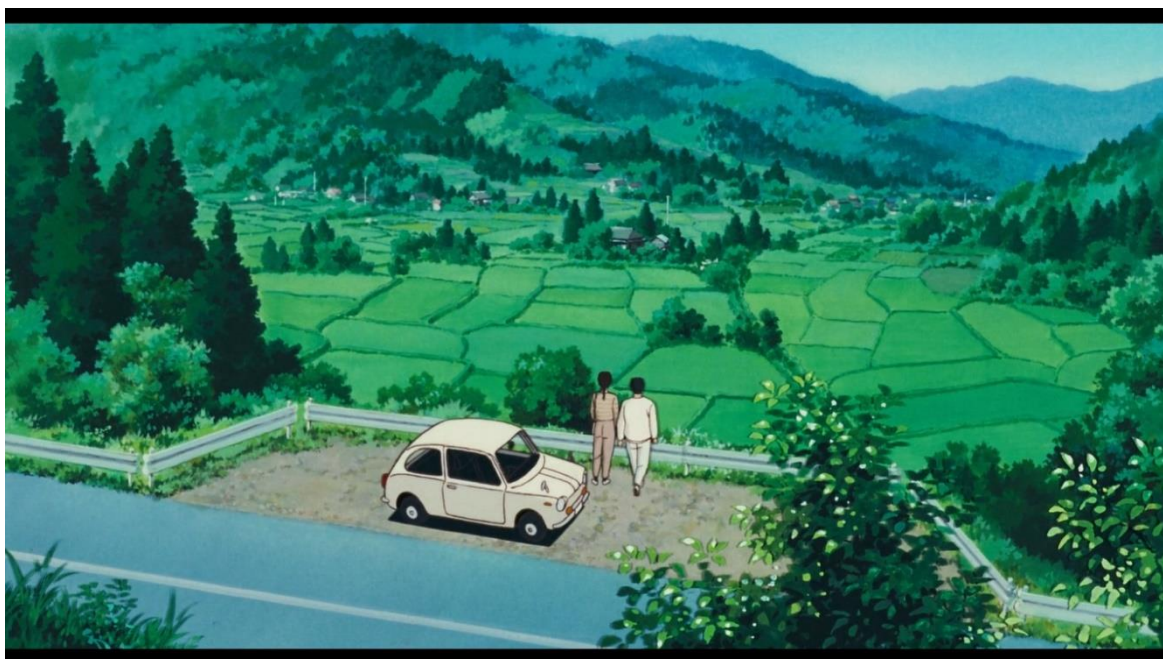
comprometidos com o ensino da 'cultura tradicional', o restabelecimento de um 'espírito de comunidade' e, muitas vezes, uma revitalização de valores supostamente tradicionais japoneses".

Na animação, isso fica evidente na ênfase dada à ideia de pensamento coletivo por parte dos agricultores, que se opõe ao individualismo crescente na sociedade japonesa. A ideia de coletividade é utilizada não para fortalecer uma comunidade imaginada de nação unificada com propósitos políticos, mas sim para criticar um ideal de capitalismo predatório. Da mesma forma que o filme funciona taticamente dentro do contexto social japonês em que foi lançado, dentro da lógica da história, a fazenda em que Toshio trabalha também desempenha papel tático em meio ao crescimento do capitalismo, que estava suprimindo os pequenos produtores e agricultores em favor da lógica da produção industrial também no campo.

Em outra cena, por volta de 1h17m5s, Toshio e Taeko estacionam o carro em um mirante para apreciar a paisagem. Toshio compartilha com sua companheira como aquela paisagem, apesar de parecer natural, foi totalmente moldada pela intervenção humana (**Figura 10**). Dessa forma, ele sinaliza a relação de ancestralidade familiar com a terra, contando sobre os ancestrais que já cultivavam no ambiente, e mencionando, após Taeko dizer que se sente em casa no campo, que ele próprio sempre se sentiu assim e, por ter nascido e crescido no ambiente rural, que sua alma está ali. Ao mesmo tempo, ele desmistifica a ideia de uma natureza intocada e pura, revelando as complexidades da relação entre o homem e o mundo natural. Ele aponta para o fato de que muitas coisas vendidas como se sempre tivessem existido daquela maneira na cidade foram, na verdade, construídas culturalmente.

Além disso, a cena de Toshio também revela uma valorização do trabalho rural ao argumentar que, diferente de como as pessoas da cidade acreditam, as coisas não vêm pura e simplesmente da natureza, mas são construídas, em consonância com a natureza, por meio do trabalho das pessoas.

Figura 10 – Taeko e Toshio no mirante (cena do filme a 1h17m05s)



Fonte: *Memórias de ontem* (1991).

Nesse trecho, há indícios que problematizam questões como o xintoísmo ecológico e a perspectiva de *Furusato*, tal como apresentado por Robertson (1995; 1997). Assim como na fazenda de Toshio, nas construções de tradições do *Furusato-zukuri* e na própria construção do xintoísmo ecológico, as coisas são construídas para parecerem mais antigas do que realmente são. Para Takahata, pelo contrário, sob a aparência da tradição, há construções históricas tardias, ainda que importantes.

Além disso, mais uma vez a temática da coletividade é inserida. Toshio destaca não apenas a colaboração entre os fazendeiros, mas também a colaboração e a coletividade entre o homem e a natureza como extremamente importantes, retomando aspectos que, potencialmente, remontam ao xintoísmo ecológico. Para ele, ambos são partes de um todo e só podem existir por meio de uma conexão intensa e um respeito mútuo, sinalizando, mais uma vez, a crítica ao capitalismo e ao estilo de vida urbano, que vê a natureza como algo para ser usado. Em *Memórias de ontem*, a referência ao xintoísmo é bastante indireta e, de fato, indiciária. No entanto, em outras produções de Takahata, como *Princesa Kaguya*, a questão é sublinhada de forma importante.

A dualidade entre coletividade e individualismo é marca de um processo histórico vindo desde o final da Segunda Guerra Mundial, com a derrota do Eixo e, conseqüentemente, do Japão, intensificando a conjuntura de mudanças iniciada com

a abertura de fronteiras com a Restauração Meiji<sup>15</sup> (ANDRÉ, 2019). A derrota japonesa coloca em xeque a representação da figura imperial divina construída nas décadas anteriores. Além disso, o estabelecimento de tropas estadunidenses após 1945 em território nipônico altera política e economicamente o país, assim como intensifica a entrada de produtos, comportamentos e códigos culturais ligados ao *American Way of Life*<sup>16</sup> (RICHIE, 1997; COLE, 2015).

Essa conjuntura histórico gerou implicações sobre as construções de memória a respeito da rendição japonesa diante dos Estados Unidos ao final da guerra. No período, sobretudo norte-americanos, criou-se a narrativa de que as bombas atômicas que destruíram as cidades de Hiroshima e Nagasaki teriam sido essenciais para a rendição japonesa e, conseqüentemente, o término do conflito, justificando assim os bombardeios como necessários para estabelecimento da paz (IGARASHI, 2011). Tal perspectiva é, hoje, contestada pela historiografia, uma vez que a entrada do exército vermelho já evidenciava a rendição, sendo as bombas desnecessárias para o fim da guerra, consistindo numa demonstração de poder estadunidense às portas da Guerra Fria (TOLAND, 2003).

A perspectiva narrativa de inevitabilidade das bombas “[...] 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” (IGARASHI, 2011, p. 61), tendo sido essencial para a manutenção das memórias conflitantes entre Estados Unidos e Japão e, com isso, para o reestabelecimento de relações amigáveis, mesmo após os conflitos até 1945. Isso não quer dizer que, no Japão, essa narrativa tenha sido aceita de forma acrítica, na medida em que emergiram diversas críticas à utilização de bombas nucleares pelos EUA, ainda que de forma a princípio velada.

Seja como for, a narrativa de essencialidade das bombas eximia parte da culpa dos Estados Unidos, permitindo a continuidade de relações amigáveis. Por outro lado, do ponto de vista do governo nipônico, permitia a emergência de uma visão que eximia certos grupos, principalmente a casa imperial, dos crimes de guerra, que teriam sido

---

<sup>15</sup> A Restauração Meiji foi o período quando o Japão reabriu os portos e as fronteiras para contato com o Ocidente, após o período de quase total isolamento conhecido como Xogunato de Tokugawa ou Período Edo (1603-1868). Apesar disso, durante o período de isolamento, havia contato controlado com alguns países ocidentais, como a Holanda.

<sup>16</sup> *American Way of Life* é uma expressão utilizada para se referir às formas de comportamento dos estadunidenses surgidas com o fim da Primeira Guerra Mundial, as quais se baseiam no consumo de bens materiais e culturais para alcançar o bem estar pessoal e social (PURDY, 2007).

cometidos pela ala militar do Estado. Tais construções de memória são trabalhadas, posteriormente, pelo próprio Takahata em sua obra *Túmulo dos Vagalumes (Hotaru no Hara 火垂るの墓)*, primeiro filme do autor produzido no *Studio Ghibli*, lançado em 1988 (GOLDBERG, 2009).

Entretanto, a reconstrução do país, bem como a era de prosperidade econômica, não foi imediata. O período imediatamente após a ocupação ficou conhecido como *kyodatsu*, expressão que remete à profunda exaustão física e mental dos japoneses. O pós-guerra imediato pode ser classificado como a primeira das três micro-temporalidades presentes no pós-guerra japonês, tendo sido marcado pelo profundo trauma referente às bombas atômicas, além da grande crise econômica advinda da guerra. Nele, a população japonesa sofria as mazelas de um país que acabara de sair de um conflito bélico, enfrentando, além da destruição do Japão, a fome e a crise sem precedentes (DOWER, 2000).

A ocupação estadunidense perdurou até 1952, quando houve a retirada das tropas militares, excetuando a região de Okinawa. Mesmo sem a presença militar e política direta dos Estados Unidos, o impacto do país no Japão continuou nas décadas posteriores, contribuindo para a rápida recuperação econômica no pós-guerra e para o período conhecido como milagre econômico, o segundo período na divisão de micro-temporalidades. Dentre as formas de contribuição:

O Japão apropriou-se de conhecimentos aprendidos na Europa e nos Estados Unidos por seus inúmeros estudantes que se especializaram particularmente nos campos das ciências e da tecnologia. Esses aprendizes foram incorporados nas empresas estatais e privadas e ajudaram a criar o parque industrial que rapidamente se instalou no Japão (SAKURAI, 2008, p. 194).

A política de exportação de jovens citada por Sakurai foi essencial para a reconstrução econômica que levou ao período de prosperidade. Tais jovens eram responsáveis por trazer novas tecnologias e novas técnicas de trabalho aprendidas no ocidente as grandes empresas, principalmente familiares, do Japão. Além disso, se apropriavam de hábitos e elementos culturais ocidentais, sobretudo estadunidenses, contribuindo ainda mais para a inserção da cultura do *American Way of Life* nas terras nipônicas.

Além da apropriação de elementos ocidentais e do apoio internacional, outro elemento merece destaque para a rápida recuperação econômica do Japão: a forma de lidar com o tempo baseada no *agora-aqui*. Tal conceito é apresentado por Shuichi

Kato (2012) e pode ser definido como a junção das concepções de tempo e espaço dos japoneses, pautadas sempre nas experiências do presente e do lugar vivido, criando uma relação com o tempo<sup>17</sup> diferente da ocorrida no Ocidente.

Ou seja, para Kato (2012), o tempo no Japão, ao mesmo tempo linear no fluir da vida, e cíclico nas estações do ano, é orientado sempre com referência no presente, sem grandes remorsos com o passado ou anseios com o futuro. Com o fluir das águas do tempo, é necessário adaptar-se a atual correnteza para continuar a navegação. O tempo linear no fluir da vida não retorna, tornando impossível mudar o que já passou, e criando a referência de que o que tiver que vir, virá em seu tempo. Já o tempo cíclico das estações cria o foco no hoje, tendo cada estação suas características próprias que devem ser vivenciadas sem preocupações com a anterior ou a próxima (KATO, 2012; PASTRELLO, 2021).

A natureza desempenha, portanto, papel importante dentro do escopo cultural do Japão na própria concepção de tempo e espaço que forma o *agora-aqui* (KATO, 2012), contribuindo para a noção de passagem de tempo e mudanças no calendário, como, por exemplo, a partir do florescimento das cerejeiras (ASAMI, 1984).

Tal perspectiva contribui para superar tanto os traumas da guerra causados pelas bombas atômicas, quanto o histórico violento imperialista, ao mesmo tempo em que permite focalizar na reconstrução do país com foco no hoje. O agora permite com que o país construa um senso de coletividade que contribui para a reconstrução e reestruturação econômica. Nas palavras do próprio Shuichi Kato:

[...] dentro da cultura japonesa, como princípio, as pessoas conseguem enterrar o passado (“deixar a água levar”) – especialmente um passado inconveniente. Ao mesmo tempo, não há por que se inquietar com o futuro. Amanhã soprarão os ventos de amanhã (“O futuro a Deus pertence”). Os terremotos ocorrem mesmo, a bolha econômica estoura mesmo (KATO, 2012, p. 248).

Sobre isso, Douglas Pastrello (2021) argumenta que o pensamento do *agora-aqui* foi preponderante para a rápida mudança de mentalidade no Japão, da estrutura imperial militarizada do período pré-guerra, para a cultura pacífica do pós-guerra, uma vez que, com o foco no presente, se dá a fácil adaptação a tais mudanças. Para o autor:

---

<sup>17</sup> O conceito de *Agora-Aqui* cunhado por Kato guarda semelhanças com a ideia de presentismo, apresentada por François Hartog (2013). Optou-se por utilizar o conceito de Kato pelo fato de ser um autor que trata especificamente do Japão, analisando sua forma de lidar com tempo e espaço de forma específica, ao contrário do conceito de Hartog, cunhado na Europa e de caráter mais abrangente.

A sociedade japonesa apresenta-se como fruto do “Agora = aqui”, o que significa que suas mudanças são ditadas pelas necessidades do tempo e do lugar do presente, transformando o Japão na mesma direção que o lugar e o tempo se movem [...] quando o Japão foi derrotado na Segunda Guerra Mundial e ocupado durante parte de seu pós-guerra, a sociedade nipônica atrelava suas mudanças às necessidades que esses eventos provocavam, catalisando, assim, um processo de adaptação presentista – que, a despeito de possuir resistências, foi concluído.

A estrutura de pensamento do *agora-aqui*, embora tenha contribuído para a rápida recuperação econômica, contrastava com os ideais capitalistas estadunidenses. O pensamento do *agora*, pautado no presente, entra em oposição com o ideal de tempo ocidental, finito e, sobretudo, caminhando para o progresso. Já o pensamento do *aqui*, voltado para o coletivo e para o pertencimento ao lugar de origem, se choca com a perspectiva capitalista de propriedade, principalmente em seu aspecto individualizante (ABREU, 2016). Com tais embates e a tentativa de deslocamento, com o pensamento estadunidense, do presente para o futuro e do coletivo para o indivíduo, é gerada no Japão uma crise identitária em variados setores sociais (COLE, 2015).

Já no final dos 50 e início dos 60, a rápida industrialização e modernização, somada à entrada de bens culturais estadunidenses, levou a um processo que também contribuiria para a alteração da perspectiva do *agora-aqui*, e intensificaria a crise identitária crescente: trata-se da migração do campo para a cidade. O êxodo rural contribui para a quebra da perspectiva de pertencimento do *aqui*, sobretudo nas gerações mais jovens, bem como, com o desenvolvimento tecnológico, urbano e de bens de consumo, modifica também a relação entre ser humano e natureza.

Conforme elucidado, a presença estadunidense, somada aos ideais do *agora-aqui*, embora antagônicos, contribuíram para a rápida recuperação econômica durante a segunda micro-temporalidade do pós-guerra, que levou ao período conhecido como milagre econômico, compreendido entre os anos 1955 e 1975. O Japão, no período, foi alçado ao posto de potência econômica na esfera internacional (SAKURAI, 2008). Com tal crescimento e o ganho de espaço no contexto internacional, o Japão passou também a exportar produtos culturais para o Ocidente.

Se, nos anos de ocupação e boa parte da década de 50, o Japão se apropriou de elementos, características e costumes estadunidenses, as décadas posteriores marca a inversão de tal característica, com a terra do sol nascente exportando sua cultura para o ocidente. Não uma cultura pura e livre de implicações como desejavam

alguns setores sociais ligados às elites econômicas e militares (GOLÇALVES, 2020), mas hibridizada e se apropriando de elementos ocidentais.

Tais características apresentam implicações sobre os discursos político-sociais da década de 1990, sendo abordadas em *Memórias de Ontem*, sobretudo nas cenas supracitadas envolvendo Toshio. O destaque do personagem para a necessidade de fortalecimento de uma coletividade, contrastando com o individualismo capitalista, evidencia, mais uma vez, os embates identitários gerados pelo *agora-aqui*.

### 3. A CIDADE E A NATUREZA ENCLAUSURADA

O presente capítulo visa analisar como *Memórias de Ontem* apresenta, sobretudo no ambiente urbano, a questão da natureza enclausurada. O argumento principal é que a obra demonstra a relação entre campo e cidade, bem como as questões envolvendo nostalgia, por meio também das cenas em ambientes urbanos, mostrando como o ser humano busca na natureza enclausurada e controlada estabelecer o contato devido com o mundo natural.

Da mesma forma que as representações do *agora-aqui* marcam a perspectiva de coletividade sobre o trabalho no campo de Toshio, tal elemento também se apresenta em outro aspecto: a infância de Taeko. Aqui, observa-se um elemento interessante da obra, ou seja, a existência de três diferentes espaço-temporalidades diegeticamente: a Tóquio do presente de Taeko, grande metrópole, marcada pelo trabalho no escritório, pelo metrô sujo e escuro, e pelo apartamento pequeno; o campo, marcado sobretudo pelo grande contato com a natureza, pelos espaços abertos e pelas dinâmicas familiares; e a Tóquio do passado de Taeko, ainda uma metrópole, porém com características mais próximas a um subúrbio ou bairro residencial, marcada pela calma e contato com a natureza em relação à cidade do presente.

Logo a 2m31s, na primeira cena da protagonista criança, enquanto sai da escola com suas amigas, elas comentam que irão visitar parentes no interior. Ao chegar em casa e conversar com sua mãe, que a questiona sobre a nota baixa em matemática, Taeko pergunta se também irão para o campo, indicando, desde a infância, sua conexão com o ambiente rural. Sua mãe, por sua vez, responde que irá levá-la ao cinema, que vivem na cidade há gerações e não possuem nenhum parente no ambiente rural. A cena indica a característica de *agora-aqui*, mostrando que, ao contrário de Toshio, a família de Taeko tem uma relação de pertencimento com o ambiente urbano. Aqui, novamente é possível observar a perspectiva crítica de Takahata na construção da obra. Enquanto Toshio demonstra que a construção da natureza rural é feita pelas mãos humanas e pelo trabalho, Taeko quebra a tradição familiar de pertencimento ao ambiente urbano.

A mesma cena evidencia ainda outro aspecto importante do filme: a natureza enclausurada. Durante o diálogo entre Taeko e sua mãe, podemos perceber, em segundo plano, uma porta aberta que ocupa o centro da imagem. Do lado de fora, há

uma mesa com alguns bonsais. Quando a mãe de Taeko sai de cena, Taeko fica sozinha em primeiro plano, à esquerda, enquanto sua avó surge ao fundo, carregando um bonsai e o colocando cuidadosamente na mesa, bem no centro da imagem (**Figura 11**). Essa composição visual sugere uma conexão simbólica entre as personagens e a natureza, destacando a presença dos bonsais como um elemento de ligação entre elas, embora de forma desigual quando comparada à relação com o ambiente no campo.

**Figura 11 – Taeko criança com avó carregando bonsai (cena do filme à 3m35s)**



**Fonte:** *Memórias de ontem* (1991).

O bonsai, uma árvore cultivada em um vaso, muitas vezes é a única forma de conexão com a natureza para pessoas que vivem em grandes metrópoles, como Tóquio, onde o espaço para cultivar outras árvores ou plantas é limitado. Dentro da narrativa, essa cena retrata a necessidade de Taeko se conectar com a natureza e, ao mesmo tempo, a dificuldade dessa conexão. Isso é simbolizado pela posição de Taeko de costas para sua avó e o bonsai, que estão em planos diferentes. Além disso, a composição da cena também destaca a presença de elementos contrastantes. A televisão, um símbolo do avanço tecnológico na modernidade, sobretudo nos anos do milagre econômico, durante o qual Taeko viveu sua infância, está em primeiro plano, enquanto os elementos naturais estão em segundo plano. A iluminação da imagem também reforça essa ideia, uma vez que o cenário dentro da casa e o caminho pelo

qual a mãe de Taeko sai são mais escuros, enquanto a avó, do lado de fora, está iluminada pelo sol.

A escolha do bonsai em detrimento de outras possíveis plantas de vaso também parecer ser um indício da perspectiva defendida pela obra. O processo de produção das pequenas árvores, para mantê-las no tamanho desejado e criar o movimento necessário nas copas e galhos, ocorre por meio da amarração de suas raízes com arames, processo conhecido como aramagem. Tal processo permite a manipulação humana do crescimento natural da planta, o que é considerado violento por algumas pessoas. Além disso, a poda é essencial para manter o formato desejado e o tamanho no bonsai. No entanto, conforme citado, ele tende a ser a única forma de contato de muitas pessoas do ambiente urbano com a natureza. Assim, evidencia-se um processo contraditório, uma vez que, por meio de um processo considerado violento por alguns e que manipula o estado original de uma planta, é possível que pessoas em ambientes urbanos tenham contato com a natureza.

Ainda na cena citada acima, dentro da característica de manipulação humana da natureza, é possível estabelecer uma relação com a já analisada no capítulo 2, na qual Toshio e Taeko observam a paisagem (**Figura 10**). Em ambos os casos, é evidenciada a ação humana sobre coisas que, sob um olhar superficial, parecem naturais.

Diversas outras cenas do filme evidenciam a natureza enclausurada no ambiente urbano, como as já mencionadas cenas do escritório, em 2m15s, e do quarto, em 5m55s, as quais possuem vasos de plantas, sempre em segundo plano (**Figuras 3 e 4**). Há também a próxima cena da infância de Taeko, a 3m59s, na qual ela, suas irmãs, sua mãe e sua avó estão sentadas à mesa comendo melancia, enquanto a porta aberta revela, ao fundo, vasos de plantas, sempre em segundo plano na imagem (**Figura 12**). O elemento das plantas em segundo plano e da fruta sendo consumida – embora ambas não tenham destaque na cena –, ajudam a evidenciar a perspectiva do ambiente urbano, o qual usa a natureza como parte da composição, manipulando-a e atendendo às necessidades humanas.

**Figura 12 – Mulheres da família de Taeko comendo melancia (cena do filme à 4m00s)**



Fonte: *Memórias de ontem* (1991).

De maneira sintomática, assim como um bonsai, a melancia ou os vasos de plantas, o filme cria a ilusão de oferecer uma oportunidade de conexão com a natureza, especialmente por meio da sensação de construir uma temporalidade diferente, mais próxima do campo, em sua duração. Essa conexão não é tangível, mas, assim como a janela na cena mencionada, proporciona um vislumbre desse estilo de vida e pensamento. O filme se propõe, portanto, a permitir, mesmo que ilusoriamente, que o espectador experimente uma conexão simbólica com a natureza, transportando-os para um espaço mental onde é possível apreciar e refletir sobre a vida no campo, mesmo que por um breve momento.

Aqui, novamente é possível observar o uso e a manifestação do *Ma* na construção narrativa da obra. É importante relembrar o significado de *Ma*, entendido como um espaço vazio que potencializa algo a se manifestar por meio dele (OKANO, 2014), assim como uma janela vazia permite a entrada de luz em um ambiente, ou como uma porta permite o acesso à natureza, mesmo que enclausurada. Takahata se utiliza do *Ma* construindo o próprio filme como um espaço que permite a conexão com a natureza por seus espectadores.

A narrativa do filme é construída de maneira lenta, utilizando planos estáticos e longos. A paisagem bucólica e a trilha sonora sutil ou ausente contribuem para desacelerar o ritmo frenético da cidade, criando no espectador a sensação de se transportar para um tempo e um espaço diferentes. Isso é ainda mais enfatizado em

várias cenas que não avançam diretamente a história, mas fazem uma pausa para mostrar elementos cotidianos, como a família de Taeko quando criança cortando um abacaxi, ou o processo de colheita do açafrão até a produção de tinta na fazenda.

A constante transição entre as memórias de Taeko e os momentos de sua vida adulta encontra-se atrelada à sua busca por viver e apreciar intensamente cada momento na fazenda, ressaltando a valorização do presente, “deixando o passado ser levado pelas águas e confiando o futuro à direção do vento” (KATO, 2012, p. 16). Taeko revisita seu passado no presente e permite que ele flua, ao mesmo tempo em que, ao confrontar o futuro, deixa-se levar como as folhas ao sabor da brisa, compreendendo a importância de valorizar o presente.

Da mesma maneira, quando o espectador entra em contato com uma narrativa cinematográfica que valoriza cada momento de forma lenta, sem se preocupar em criar grandes ganchos para a continuidade da trama, também é possível ter a sensação de se desligar da velocidade e das preocupações com o futuro típicas da vida urbana. Assim, o espectador pode ter a ilusão de experimentar momentaneamente a atmosfera rural e a apreciação do momento presente. Ao imergir nessa narrativa contemplativa, é como se fosse oferecida uma pausa para escapar do ritmo acelerado da vida moderna e apreciar a serenidade e a valorização dos instantes.

Tal perspectiva se relaciona diretamente com as apropriações tácticas e críticas tecidas ao longo da obra. Ao mesmo tempo em que aquele que assiste se permite, mesmo que momentaneamente, uma reconexão com a natureza e com a forma de experimentar o tempo do *agora-aqui* – o que contrasta com a ideia neoliberal capitalista –, sintomaticamente esse espectador também entra em contato com ideias que, não só sensorial, mas narrativamente, criticam tal perspectiva reformista-revisionista em prol de uma forma de pensar e se relacionar com o campo idealizada e romântica, porém diferente da narrativa revisionista utilizada estrategicamente pelo projeto neoliberal.

Outra sequência envolvendo o consumo de frutas e a infância de Taeko merece atenção. Ela se inicia em 9m10s, com Taeko adulta, ainda na estação de metrô, passando por uma banca de frutas na qual estão dispostos, lado a lado, um cacho de bananas e alguns abacaxis (**Figura 13**). A cena então muda para uma lembrança de infância, da primeira vez que Taeko experimentou abacaxi. Quando seu pai traz a fruta

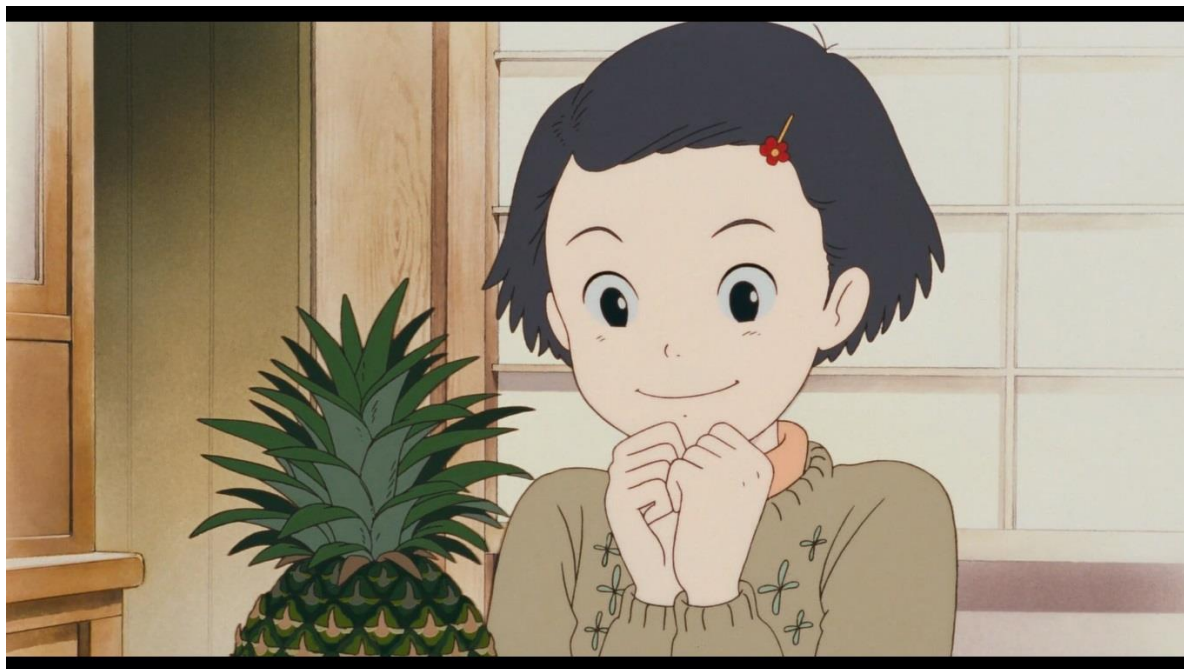
em um embrulho, tanto ela quanto suas irmãs ficam encantadas com a fruta excêntrica (Figuras 14, 15 e 16).

Figura 13 – Taeko passando pela banca de frutas (cena do filme à 9m10s)



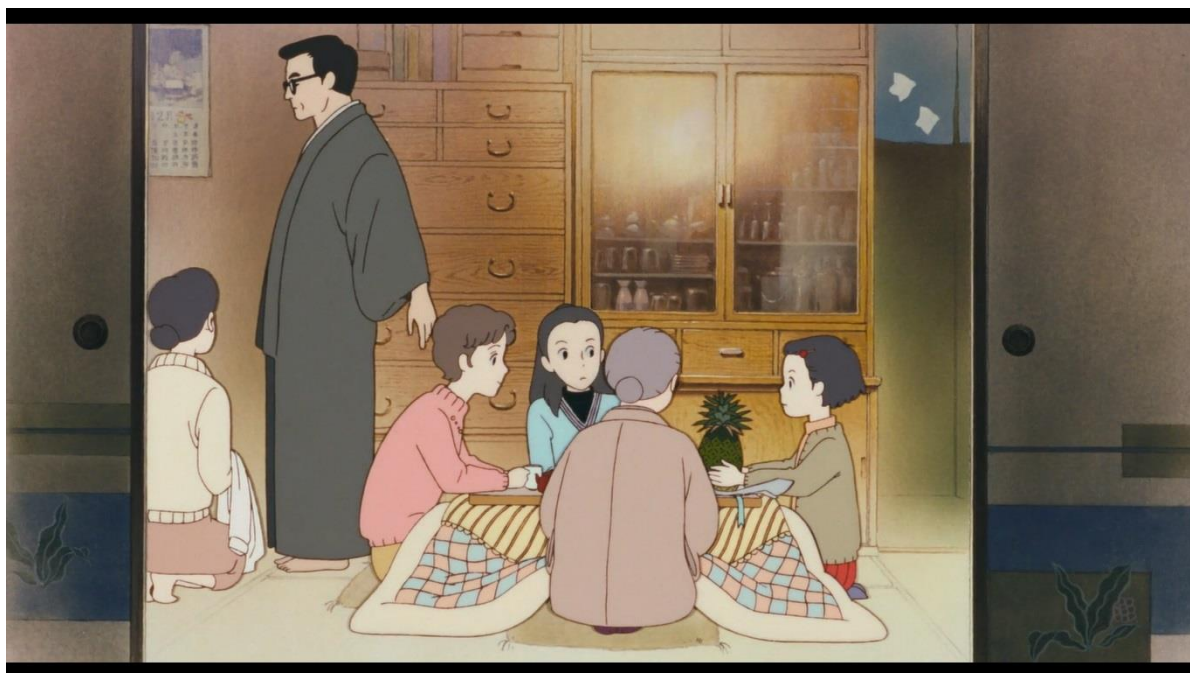
Fonte: *Memórias de ontem* (1991).

Figura 14 – Taeko encantada com o abacaxi (cena do filme à 9m21s)



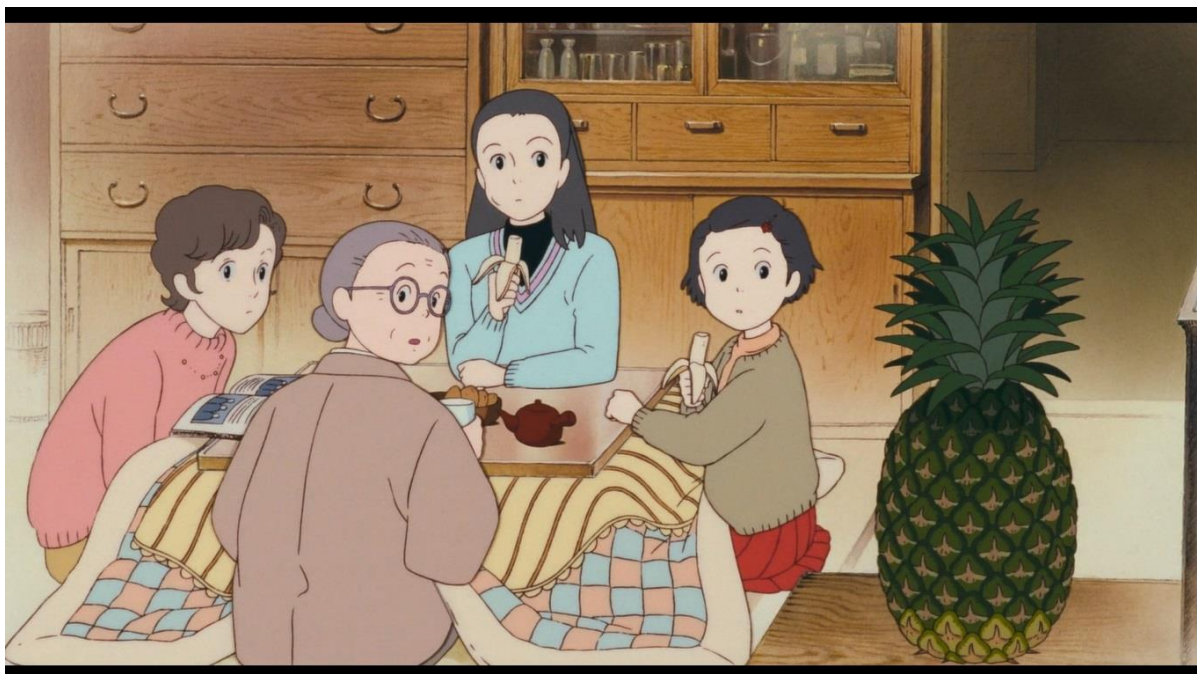
Fonte: *Memórias de ontem* (1991).

Figura 15 – Taeko, suas irmãs, e sua avó observando o abacaxi (cena do filme à 9m25s)



Fonte: *Memórias de ontem* (1991).

Figura 16 – Taeko e sua família observando o abacaxi enquanto comem banana (cena do filme à 10m07s)



Fonte: *Memórias de ontem* (1991).

Toda a sequência acima evidencia o desconhecimento da família de Taeko com relação ao abacaxi. Nota-se o encantamento com relação ao aspecto visual da fruta, grande, de cores diferentes e com a peculiar coroa, o que faz com que as irmãs o intitulem como o rei das frutas. A **figura 14** sugere o encantamento de Taeko com a nova fruta e a expectativa de experimentar algo novo e natural; a **figura 16**, a curiosidade com relação ao novo, em detrimento de algo já conhecido: a banana. Isso é evidenciado por, em ambas as imagens, o abacaxi estar em destaque no primeiro plano, mostrando que não as figuras humanas, mas sim a fruta, é a estrela da cena. Além disso, a **figura 16** apresenta um enquadramento de câmera em *contre-plongée*<sup>18</sup>, com o abacaxi no primeiro e a família em segundo plano, em posição baixa, demonstrando ainda mais o destaque na fruta.

Mesmo com toda a expectativa por parte da família e, sobretudo, de Taeko, o abacaxi não é consumido no exato momento em que é colocado em casa. A mãe declara às filhas que a fruta só será comida no domingo, muito devido ao desconhecimento com relação à manipulação do mesmo. Esse desconhecimento indica quatro diferentes aspectos da cena: o desconhecimento do campo; o desconhecimento e encantamento com o estrangeiro; a velocidade do capitalismo e a rigidez da família tradicional japonesa.

O primeiro e o segundo aspectos se destacam justamente pela curiosidade e desconhecimento da fruta. O fato de Taeko e suas irmãs nunca terem visto um abacaxi, e nenhum membro de sua família saber cortá-lo, indicam o afastamento da família, tradicionalmente urbana, para com o campo e o ambiente rural. Além disso, o fato de ser uma fruta importada e causar tanta expectativa, atrelada ao já citado desconhecimento da própria manipulação da fruta, tendem a indicar a característica típica da década de 1990: incentivo à entrada de produtos estrangeiros e, ao mesmo tempo, demarcação da separação entre o japonês e o de fora. Mesmo sendo uma família urbana, a cena toda é construída de modo a salientar que se trata de uma família com valores tradicionais, o que se reflete na dificuldade de entender e lidar com uma fruta vinda de fora, tanto no aspecto tátil, quanto do sabor, evidenciando assim as intenções de delimitar as diferenças entre o japonês e o estrangeiro, as quais se apoiam nas políticas de *Furusato e Kokusaika*.

---

<sup>18</sup> Ângulo de câmera posicionado na diagonal, de cima para baixo.

Já o aspecto do capitalismo se destaca pelo contraste entre o abacaxi e a banana na mesma cena. O abacaxi é uma fruta de difícil manipulação e que demanda mais tempo para ser descascado e consumido; por isso, mesmo já tendo sido comprado, exige-se que a família o consuma em uma ocasião de fim de semana, quando a mãe terá tempo para entender como se abre e descasca. Já a banana é uma fruta prática, de fácil descasque, manipulação e consumo, sendo mais adequada ao consumo em uma sociedade urbana inserida em um contexto de velocidade e praticidade.

Por fim, a **figura 15** apresenta, além do elemento da fruta, outro aspecto: a rigidez da família considerada tradicional japonesa. A composição da cena mostra um enquadramento com a geração mais velha posicionada em outro cômodo, muito comumente utilizado nas obras de Yasujiro Ozu. No caso de Ozu, a escolha de tal enquadramento se dá por diversos motivos, dentre os quais podemos destacar a emulação da forma de se sentar tradicional de um japonês (BORDWELL, 1988), bem como a exploração do *Ma*, na criação de espaços vazios tanto nas cenas, quanto no ambiente entre o posicionamento da câmera e o local na qual são realizadas as ações. Os usos de tais espaços por Ozu são destacados por Okano como:

[...] índices de sentimento e tempo [...] A organização delas faz-se presente na obra de Ozu por uma reiteração topográfica que pode denunciar a ausência, ou por uma montagem que destaca a ambiguidade, a ausência e a metáfora de sentimentos por meio das suas aparições como vestígios (OKANO, 2007, p. 129-130).

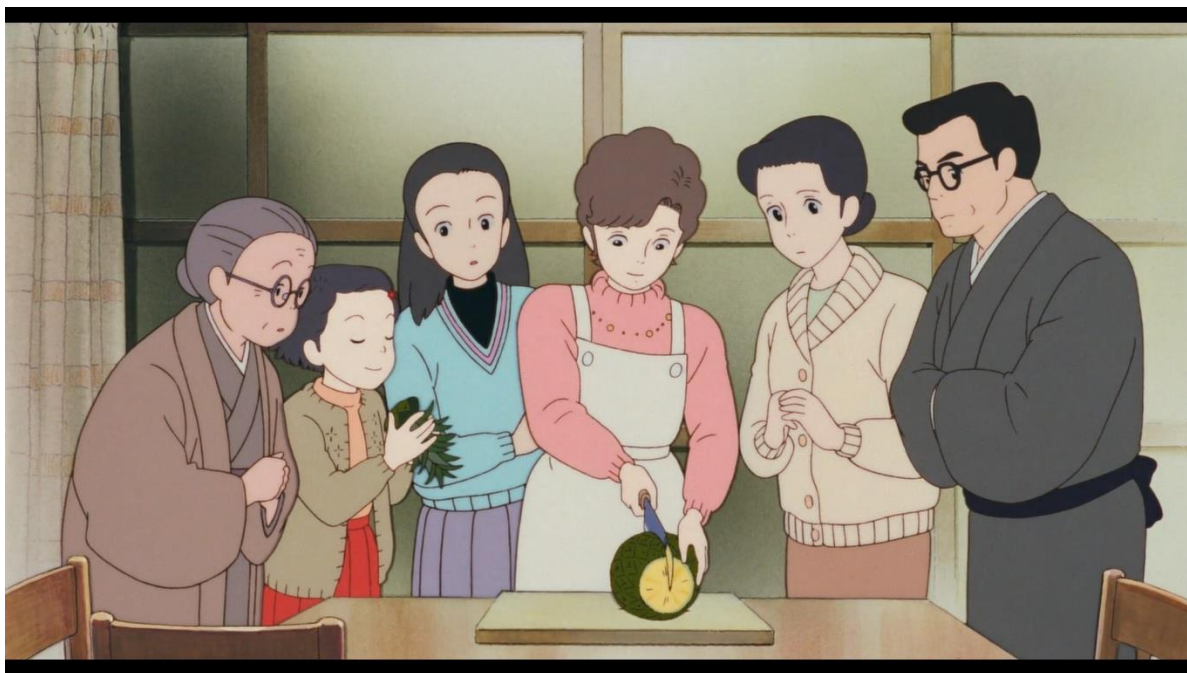
No caso específico do uso de Takahata, o sentimento de vazio e afastamento criado pelo posicionamento de câmera pode simbolizar metaforicamente o sentimento de distância, afastamento e falta de diálogo existente entre a própria família, sobretudo entre o pai e o restante dos familiares.

Além disso, enquanto Taeko, suas irmãs e sua avó se encontram na região central da imagem, sentadas à mesa, seu pai no canto, está em pé e de costas para elas, criando, como evidenciado, uma barreira física que evoca a barreira de comunicação entre as mulheres da casa e o pai. A mãe se encontra posicionada de joelhos em frente ao esposo, demonstrando a submissão feminina e a característica de servidão ao homem existente na estrutura familiar hierárquica tradicional. Tal característica também pode se evidenciar pelo fato da figura masculina da cena ser a única em pé.

As semelhanças entre *Memórias de Ontem* e as obras de Ozu não se restringem às escolhas de composição cênica, refletindo-se também nas temáticas abordadas por Takahata, ao abordar sutilmente as relações familiares conflitantes em meio a uma Tóquio em constante transformação, temas esses comuns à filmografia daquele considerado o “cineasta do vazio” (NOVIELLI, 2007).

Todos esses aspectos são evidenciados ainda mais com a conclusão da cena. A irmã mais velha, após aprender com uma amiga, quase ritualisticamente descasca e parte o abacaxi, ato que é acompanhado com expectativa por toda a família (**Figura 17**). No entanto, quando experimentam, tal expectativa não é correspondida, e o sabor da fruta é de desagrado de todos os membros da família (**Figura 18**).

**Figura 17 - Família observando descascar o abacaxi (cena do filme à 10m30s)**



Fonte: *Memórias de ontem* (1991).

Figura 18 – Família comendo abacaxi (cena do filme à 11m15s)



Fonte: *Memórias de ontem* (1991).

Com a cena do abacaxi, o filme demonstra um indício de crítica à sua própria perspectiva. Ao mesmo tempo em que se propõe a criar a ilusão de contato com o campo e o ambiente rural, demonstra, por meio da ação e reação das personagens com relação à fruta, que, conforme abordado em toda a obra, tal contato, embora idealizado nostálgica e bucolicamente, nem sempre se dá de forma positiva, e que o mundo natural apresentado é imbuído de ação humana.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Memórias de Ontem*, de Isao Takahata, é uma complexa obra inserida no contexto histórico da transição das décadas de 1980 para 1990 no Japão. A nostalgia com relação ao campo e a vida rural foram apropriadas estrategicamente por dois grupos políticos, revisionistas e reformistas, os quais, ao mesmo tempo, eram antagônicos e se retroalimentavam para a consolidação de uma estrutura econômica neoliberal.

Nesse contexto, *Memórias de Ontem* se apropria taticamente das tais manifestações bucólicas para tecer uma crítica ao próprio sistema neoliberal, bem como às estruturas de organização do trabalho rural e as transformações no campo com ele trazidas. Tal crítica reside principalmente sob dois aspectos: da nostalgia, centrado nas memórias da infância de Taeko, criando uma dualidade entre a estética etérea e inocente, com os eventos traumáticos lembrados ou recordados; e da crítica ambientalista, centrado nas cenas de Taeko no campo e, sobretudo, na figura de Toshio e sua luta para construir uma agricultura orgânica e sustentável em meio à industrialização do campo.

Sintomaticamente, *Memórias de Ontem* se propõe a ser, para o espectador, uma experiência de acesso ao campo e à vida rural, permitindo, por meio de sua protagonista, ao mesmo tempo uma reflexão crítica sobre o impacto do neoliberalismo no campo, como a experiência, em muitos casos não vivenciada pelas pessoas da cidade, de, ao menos durante a duração da obra, viver uma temporalidade diferente, pautada nos ideais de *agora-aqui*. Ao mesmo tempo, sobretudo com o uso das cenas do passado de Taeko, demonstra que as idealizações e nostalgias criadas podem mascarar elementos constituintes da cultura tradicional japonesa, não tão positivos como disseminados pelos discursos revisionistas e reformistas.

## REFERÊNCIAS

### 1. FONTE PRIMÁRIA

**Memórias de Ontem.** Direção: Isao Takahata. Produção: Toshio Suzuki. Japão: Studio Ghibli, 1991.

### 2. BIBLIOGRAFIA

ABREU, Anna Lígia Pozzetti de. **Terra, família e agricultura:** um estudo sobre a transição ao capitalismo no Japão (XVII-XIX). 2016. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Econômico) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

ANDRÉ, Richard Gonçalves. A peregrinação do demônio: o fotógrafo Ken Domon e a busca pela essência budista do Japão no Pós-Guerra (1939-1975). **Estudos de Religião**, v. 33, n. 2, maio-ago., p. 55-76, 2019. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/ER/article/view/9452>>. Acesso em: 30 set. 2020.

ANDREO, Marcelo Castro. Os outros-mundos na animação de Hayao Miyazaki: Totoro, Mononoke, Chihiro e Ponyo. **Anais**. V Encontro Nacional de Estudos da Imagem e II Encontro Internacional de Estudos da Imagem, Universidade Estadual de Londrina, 2015.

ASAMI, Tooru. O japonês e o seu relacionamento com a natureza. **Estudos Japoneses**, n. 4, p. 105-118, 1984. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/142582>>. Acesso em: 1 ago. 2022.

BARROS, José D'Assunção. Cinema e história – considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas. **Comunicação e sociedade**, v. 32, n. 55, p. 175-202, jan./jun. 2011. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/CSO/article/view/2324>>. Acesso em: 3 abr. 2020.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do Cinema:** Uma Introdução. Trad. Roberta Gregoli. Campinas: Editora Unicamp/São Paulo: Edusp, 2013.

BORDWELL, David. **Ozu and the poetics of cinema.** New Jersey: Princeton University Press, 1988.

BRUGGEMANN, Diogo. **O Japão do soft power:** o potencial dos filmes do *Studio Ghibli* no contexto do *Cool Japan*. 2016. Monografia (Bacharelado em Relações Internacionais) – Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular:** história e imagem. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru: EDUSC, 2004.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano:** 1, artes de fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da História.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Trad. Maria Manuela Galhardo. 2 ed. Lisboa: Difel, 2002.

COLE, Emily Elizabeth. **Towards a new way of seeing**: finding reality in postwar Japanese photography, 1945-1970. 2015. Thesis (Master of Arts) – Department of History and Graduate School of the University of Oregon, Oregon.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. Trad. Stella Senra. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1983.

DOWER, John. **Embracing Defeat**: Japan in the Wake of World War II. Nova Iorque: W. W. Norton & Company; Illustrated edition, 2000.

DUBOIS, Philippe. O golpe do corte. In: DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Marina Appenzeller. 2. ed. Campinas: Papirus, 1993. p. 149-157.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de uma paradigma indiciário. In: GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais**: morfologia e História. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 143-274.

GOLDBERG, Wendy. Transcending the Victim's History: Takahata Isao's Grave of fireflies. **Mechademia**, v. 4, p. 39-52, 2009.

HAYASHI, Fumio; PRESCOTT, Edward. The 1990s in Japan: A Lost Decade. **Review of Economic Dynamics**, v. 5, n.1, jan. 2002.

IGARASHI, Yoshikuni. **Corpos da Memória**: Narrativas da Pós-Guerra na Cultura Japonesa. 1945-1970. Trad. Marco Souza; Marcela Canizo. São Paulo: Annablume, 2011.

KANEOYA, Ichihiko. Xintoísmo: Mitologia e Influência na formação da cultura e do caráter do povo japonês. **Nipocultura**, 2013. Disponível em: <<http://www.nipocultura.com.br/wpcontent/uploads/2013/08/xinto%C3%ADsmo7.pdf>>. Acesso em: 1 ago. 2022.

KATO, Shuichi. **Tempo e Espaço na Cultura Japonesa**. Trad. Neide Nagae; Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

LENBURG, Jeff. **Hayao Miyazaki**: Japan's Premier Anime Storyteller. Nova Iorque: Infobase Publishing, 2012.

MARTINELLI, Rafael Colombo. **“Túmulos dos Vagalumes” (Hotaru no Haka, 1988), de Isao Takahata**: Objetos de memória que se atualizam – esquecimentos que lampejam. 2020. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia.

MCKEE, Robert. **Story**: Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros. Curitiba: Arte e Letra, 2006.

MEDEIROS, Afonso. O ukiyo-e como crônica visual ou a modernidade do prosaico. **Estudos Japoneses**, n. 22, p. 19-38, 2002. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/ej/article/view/142851>>. Acesso em: 7 jun. 2021.

MIYAZAKI, Hayao. Hayao Miyazaki Interview. **RogeEbert.com**, 12 set. 2012. Entrevista concedida a Roger Ebert. Disponível em: <<https://www.rogerebert.com/interviews/hayao-miyazaki-interview>>. Acesso em: 1 nov. 2018.

NAKAMAKI, Hirochika. A religião nas empresas japonesas. **Estudos Japoneses**, n. 25, p. 57-70, 2005. Disponível em: <<file:///C:/Users/W10/Downloads/142929-Texto%20do%20artigo-282229-1-10-20180201.pdf>>. Acesso em: 1 ago. de 2022.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes Históricas**. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2015. p. 235-290.

NASCIMENTO, Mariana Bandeira do. **Robôs humanóides e a interação humano-máquina na cultura japonesa**: uma exploração do imaginário tecnológico contemporâneo. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado e Licenciatura em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2016.

NOVIELLI, Maria Roberta. **História do cinema japonês**. Trad. Lavínia Porciúncula. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

ODA, Ernani. A idealização da “pessoa comum” e o discurso nacionalista no Japão. **Civitas** – Revista de ciências sociais, n. 20, v. 3, set./dez. 2020.

OKANO, Michiko. Ma – a estética do “entre”. **Revista USP**, São Paulo, n. 100, p. 150-164, fev. 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/76178>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

OKANO, Michiko. **Ma**: Entre espaço da comunicação no Japão – um estudo das relações entre Oriente e Ocidente. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

OLIVEIRA, Janete da Silva. **Por entre mitos e fadas**: diálogos metafóricos com a literatura midiática japonesa da obra de Hayao Miyazaki. 2016. Tese (Doutorado em Literatura) – Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro. Disponível em: <<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=27476@1>>. Acesso em: 31 ago. 2021.

PARRILLA, Franciele Aline. **Chico Bento, um caipira do campo ou da cidade?** A representação do espaço rural e urbano e de seus habitantes na revista em quadrinhos do Chico Bento (1982-2000). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual Paulista, Assis. 2006.

PASTRELLO, Douglas. As transformações da cultura japonesa sob a ótica do “aqui=agora” de Shuichi Kato. **Prajna**: revista de estudos orientais, v. 2, n. 2, jan./jun. 2021. Disponível em:

<<https://revistaprajna.com/ojs3/index.php/prajna/article/view/11/26>>. Acesso em: 20 maio 2022.

PLATA, Laura Montero. **La construcción de la identidad en la obra de Hayao Miyazaki**: memoria, fantasía y didáctica. 2011. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

PURDY, Sean. A era progressista: 1900-1920. In: KARNAL, Leandro (Org). **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. São Paulo: Contexto, 2007.

RICHIE, Donald. The occupied arts. In: SANDLER, Mark (Ed). **The confusion era**: art and culture of Japan during the Allied Occupation, 1945-1952. Seattle; London: Arthur M. Sackler Gallery; University of Washington Press, 1997. p. 11-21.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François et al. Campinas: Unicamp, 2007.

ROBERTSON, Jennifer. Empire of Nostalgia: Rethinking ‘Internationalization’ in Japan Today. **Theory Culture Society**, v. 14, p. 97-122, 1997.

ROBERTSON, Jennifer. Hegemonic Nostalgia, Tourism, and Nation-Making in Japan. **Senri Ethnological Studies**, v. 38, p. 89-103, 1995.

ROCHEDIEU, Edmond. **Xintoísmo**. Lisboa: Verbo, 1982.

ROTS, Aike Peter. Sacred Forests, Sacred Nation The Shinto Environmentalist Paradigm and the Rediscovery of *Chinju no Mori*. **Japanese Journal of Religious Studies**, n. 42 v. 2, p. 205-233, 2015.

ROTS, Aike Peter. **Forests of the Gods**: shinto, nature, and sacred space in contemporary Japan. 2013. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of Oslo, Oslo.

SAKURAI, Célia. **Os Japoneses**. São Paulo: Contexto, 2008.

SAID, Edward. **Orientalismo**: Oriente como invenção do Ocidente. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

SORTE JUNIOR, Waldemiro Francisco. Uma análise de valores estéticos japoneses do período Heian: *Miyabi e Mono no Aware*. **Estudos Japoneses**, n. 40, p. 81-100, 2018. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ej/article/view/159798>>. Acesso em: 4 set. de 2020.

SOUSA FILHO, Alípio de. Ideologia e transgressão. **Revista Psicologia Política**, v. 11, n. 22, p. 207-244, dez. 2011. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rpp/v11n22/v11n22a03.pdf>>. Acesso em: 12 out. 2022.

TOLAND, John. **The Rising Sun: The Decline and Fall of the Japanese Empire, 1936-1945**. New York: Modern Library, 2003.

TOLKIEN, J. R. R. Sobre histórias de fadas. In: TOLKIEN, J. R. R. **Árvore e Folha**. Trad. Reinaldo José Lopes. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2020.

UEDA, Nancy Naomi; MORALES, Leiko Matsubara. A presença da mídia na socialização contemporânea dos jovens: o caso do animé como convite ao estudo da língua japonesa. **Estudos Japoneses**, n. 26, p. 75-96, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ej/article/view/141738/136776>>. Acesso em: 20 set. 2020.

VANOYE, Francois; GOLLOT-LETE, Anne. **Ensaio sobre análise fílmica**. Trad. Marina Appenzeller. 2. ed. Campinas: Papirus, 2002.

VIEIRA, José Rodolfo; ANDRÉ, Richard Gonçalves. O Oriente entre lutas de representação: à guisa de introdução. In: VIEIRA, José Rodolfo; ANDRÉ, Richard Gonçalves. (Orgs.). **A construção do Oriente pela imagem: representações, conflitos, relações**. Londrina: LEDI, 2022.

WELLS, Paul. **Understanding animation**. London: Routledge, 1998.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.