



Janete da Silva Oliveira

**Por entre mitos e fadas:
diálogos metafóricos com a literatura
midiática japonesa da obra de
Hayao Miyazaki**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras o Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Eliana Lucia Madureira Yunes

Rio de Janeiro
Março de 2016



Janete da Silva Oliveira

**Por entre mitos e fadas:
diálogos metafóricos com a literatura
midiática japonesa da obra de
Hayao Miyazaki**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Eliana Lucia Madureira Yunes
Orientadora
Departamento de Letras - PUC-Rio

Prof. Luiz Antonio Luzio Coelho
Departamento de Artes e Design - PUC-Rio

Profa. Helena Franco Martins
Departamento de Letras - PUC-Rio

Profa. Carlinda Fragale Pate Nuñez
UERJ

Profa. Neide Hissae Nagae
USP

Profa. Denise Berruezo Portinari
Coordenadora setorial do Centro de Teologia e
Ciências Humanas - PUC-Rio

Rio de Janeiro, 16 de março de 2016

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora ou do orientador.

Janete da Silva Oliveira

Graduou-se em Comunicação social em 1994, em Letras Português/Japonês em 2010 e possui mestrado em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Atualmente é professora assistente do setor de Japonês do Instituto de Letras e coordenadora do Grupo de Comunicação Intercultural ELO do Instituto de Letras da UERJ. Tem participado dos encontros da ABEJ (Associação Brasileira de Estudos Japoneses) e dos Encontros de Língua, Literatura e Cultura Japonesa da APLERJ (Associação de Professores de Língua Japonesa do Estado do Rio de Janeiro) apresentando trabalhos ligados à área de literatura midiática japonesa.

Ficha Catalográfica

Oliveira, Janete da Silva

Por entre mitos e fadas: diálogos metafóricos com a literatura midiática japonesa da obra de Hayao Miyazaki / Janete da Silva Oliveira ; orientadora: Eliana Lucia Madureira Yunes. – 2016.

277 f. : il.(color.) ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2016.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Mito. 3. Metáfora. 4. Literatura fantasia. 5. Animação japonesa. 6. Miyazaki, Hayao. I. Yunes, Eliana Lucia Madureira. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para minha mãe,
pelo amor incondicional .

Agradecimentos

Aos meus pais, pela educação, amor e carinho em todas as horas;

À minha orientadora Professora Eliana Yunes pelo carinho, paciência, parceria, compreensão e coragem de abraçar um tema tão inusitado;

Aos meus amigos Carlos Moreno, Joelson Santana e Simone Chaves pelo ombro amigo em todos os momentos;

Aos curadores da mostra MOK, Jansen Raveira e Simone Evan pela oportunidade;

À falecida professora Reiko Kato por ter me ensinado meus primeiros passos na língua japonesa;

Aos colegas professores do setor de Japonês da Uerj;

À Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e, em especial, à Vice-Reitoria de Assuntos Acadêmicos da instituição, pela concessão da Bolsa VRAC, que permitiu a isenção das taxas escolares durante o período do meu curso de doutorado;

Aos funcionários do departamento de Letras da PUC-Rio, todos sempre muito delicados, dedicados e acolhedores;

Aos professores que participaram da Comissão examinadora;

A todos os professores e funcionários do Departamento de Letras da PUC-Rio pelos ensinamentos e pela ajuda;

A todos os amigos que sempre me apoiaram e incentivaram durante o processo do doutorado.

Resumo

Oliveira, Janete da Silva; Yunes, Eliana Lucia Madureira, **Por entre mitos e fadas: diálogos metafóricos com a literatura midiática japonesa da obra de Hayao Miyazaki**. Rio de Janeiro, 2016. 277p. Tese de Doutorado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Durante muito tempo as palavras utilizadas para referir-se a oriente e ocidente foram “exótico”, “civilizado”, “arcaico” ou “desenvolvido”. Isso porque as imagens atribuídas a ambos eram de atrasado x avançado como o pseudo antagonismo entre mito e logos. No entanto, a falência do discurso cartesiano de verdade, como narrativa organizadora do cenário contemporâneo, abre espaço para uma nova abordagem do mito como parte atuante na leitura do mundo. Nesta tese nos propomos a utilizar a recuperação do mito através da metáfora ainda presente no discurso filosófico feita por Hans Blumenberg, e fazer um paralelo com a recuperação da metáfora feita por Paul Ricoeur para um *approach* entre oriente e ocidente pelo viés da literatura midiática que identificamos na obra do renomado diretor japonês de animação Hayao Miyazaki.

Palavras-chave

Mito; metáfora; literatura; fantasia; animação japonesa; Hayao Miyazaki

Abstract

Oliveira, Janete da Silva; Yunes, Eliana Lucia Madureira (Advisor). **Through myths and fairy: metaphorical dialogues with the japanese mediatic literature of Hayao Miyazaki's work**. Rio de Janeiro, 2016. 277p. Doctoral Thesis - Departamento de Letras, Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

For a long time the words used to refer to East and West were "exotic", "civilized", "archaic" or "developed". That's because the images assigned to both were backward vs. advanced as well as the pseudo antagonism between myth and logos. However, the failure of the Cartesian discourse of truth as a structuring ordering narrative of the contemporary world opens a door to a new approach to myth as an active part in the reading of the world. This thesis proposes to use the restoration of the myth through metaphor as in Hans Blumberg's philosophical work and to form a parallel with Paul Ricouer's restoration of the metaphor, employing this method as an approach between East and West to delve into the work based on the literary world of renowned Japanese animation director Hayao Miyazaki.

Keywords

Myth; metaphor; literature; fantasy; japanese animation; Hayao Miyazaki

Sumário

1. Sobre este trabalho de tese e a mostra MOK	
1.1. Como nasceu a ideia	15
1.2. Literatura midiática e repercussões da mostra MOK	19
1.3. Magia Miyazaki	40
2. Mito, metáfora e literatura midiática	
2.1. Mito, caos e natureza. .	44
2.2. De Blumenberg a Ricoeur: mito, metáfora e linguagem	58
2.3. Intersecções metafóricas	76
3. Estética, imaginário e fantasia	
3.1. Entendendo a estética japonesa	81
3.2. Literatura, linguagem e natureza	93
3.3. O imaginário, fantasia e contos de fadas	107
4. O universo de Hayao Miyazaki.	
4.1. A animação japonesa no mundo	115
4.2. Biografia	123
4.3. Comentários sobre a cinematografia do diretor	137
4.4. O universo Miyazaki	144
5. Leituras intersemióticas	
5.1. Por que <i>A viagem de Chihiro</i> ? Perguntas e prováveis respostas	151
5.2. <i>A Viagem de Chihiro</i> : mitologia e fantasia	162
5.3. <i>A Viagem de Chihiro</i> (千と千尋の神隠し - Sen to Chihiro no kamikakushi) - filme Miyazaki X livro Sachiko Kashiwaba	169
5.4. Diferenciações de outras adaptações literárias de Miyazaki:	
5.4.1. <i>Serviço de entregas da Kiki</i> (魔女の宅急便 - Majō no Takkyūbin): filme Miyazaki X livro Eiko Kadono	192
5.4.2. <i>O Castelo Animado</i> (ハウルの動く城- Hauru no ugoku shiro) - filme Miyazaki X livro Diana Wynne Jones	214

6. Afinidades (in)esperadas	
6.1. Conto de fadas X Mitologia japonesa: <i>A Viagem de Chihiro</i> (Por que diferente?)	234
6.2. Considerações sobre o <i>approach</i> Japão e ocidente	239
6.3. Considerações para “re-pensar”	249
7. Referências Bibliográficas	255
8. ANEXOS	266
ANEXO A - Lista de livros escolhidos por Miyazaki	267
ANEXO B - Carreira do diretor	272
ANEXO C - Contos japoneses	275

Lista de Ilustrações

Figura 1 - Imagens do livro de Sonia Bibe Luyten	17
Figura 2 - Imagem do debate da edição do Rio de Janeiro	20
Figura 3 - Filas para as sessões de cinema - Caixa Cultural/RJ - julho/2011	20
Figura 4 - A mostra foi também visitada por escolas municipais - vista do saguão principal da Caixa Cultural/RJ - julho/2011	21
Figura 5 - Público em Salvador	32
Figura 6 - Curso em andamento em Salvador	32
Figura 7 - Público em Recife	33
Figura 8 - Curso em andamento em Recife	34
Figura 9 - Público na fila em São Paulo	35
Figura 10 - Curso em andamento em São Paulo	36
Figura 11 - Exibição em andamento - SP	36
Figura 12 - Depoimento 1 - SP	37
Figura 13 - Depoimento 2 - SP	37
Figura 14 - Filas em Brasília	38
Figura 15 - Grandes filas e sessões esgotadas em Brasília	38
Figura 16 - Curso em andamento em Brasília	39
Figura 17 - Público em Brasília - o maior da mostra	39
Tabela 1 - Números Mostra MOK	40
Figura 18 - Portal da Tarde - Salvador	42
Figura 19 - Painel na estação de metrô da Avenida Paulista na edição de São Paulo	42
Figura 20 - Correio Braziliense - Brasília	43
Figura 21 - Guia Cultural Curitiba - Julho/2015	43
Figura 22 - Local onde a deusa Amaterasu supostamente se escondeu	49
Figura 23 - Lago Misogi e indicação de onde nasceram os filhos do deus Izanagi	49
Figura 24 - Lança celestial	50
Figura 25 - Estátua da vinda de Ninigi à terra	50
Gráfico 1 - Influência dos países no Mundo - 2005-2006	51

Gráfico 2 - Visões das diferentes influências dos países	51
Gráfico 3 - Visões da influência do Japão	52
Tabela 2 - Quadro comparativo Blumenberg X Ricoeur	73
Figura 26 - Imagens de ídolos ligados à natureza do período <i>Jōmon</i>	83
Figura 27 - <i>Mono no aware</i>	87
Figura 28 - <i>Torī</i> de templo xintoísta	89
Figura 29 - Tigela usada para tomar chá, exemplifica a estética do <i>wabi-sabi</i>	90
Figura 30 - Monge Sen no Rikyu	91
Figura 31 - Cenas do filme <i>Rikyu ni tazuneyo</i>	92
Figura 32 - Exemplos de <i>sumi-e</i>	94
Figura 33 - Jardins japoneses - <i>Wabi-sabi</i>	94
Figura 34 - Olhando para o mar de palavras. - Cena do filme <i>Fune o amu</i>	103
Figura 35 - Comparativo entre os filmes <i>Perfect Blue</i> e <i>Requiem para um sonho</i>	118
Figura 36 - Comparativo entre cena do filme <i>Cisne Negro</i> e <i>Perfect Blue</i>	119
Figura 37 - Cartazes promocionais de <i>A Origem</i> e <i>Paprika</i>	119
Figura 38 - Comparativo de cenas dos filmes <i>Princesa Mononoke</i> e <i>Branca de Neve e o Caçador</i>	120
Figura 39 - Capas do mangá <i>Sabaku no Maō</i>	127
Figura 40 - Imagens do cartaz e do filme <i>Hakujaden</i>	128
Figura 41 - Comparativo <i>Meu Vizinho Totoro</i> e o <i>gato de Alice no País das Maravilhas</i>	132
Figura 42 - Cartaz da exposição	132
Figura 43 - Títulos: “Crônicas hipotéticas”	148
Figura 44 - Título: “Nosso retiro sagrado é o verde”	148
Figura 45 - Título: “Folclore dos seres imaginários”	149
Figura 46 - Título: “Da terra para a eternidade”	149
Figura 47 - Comparativo <i>Edo Tokyo Tatemono-en</i> e <i>A Viagem de Chihiro</i>	158
Figura 48 - Sachiko Kashiwaba	169

Figura 49 - Capas do original japonês e da tradução da editora Kōdansha para o inglês	170
Tabela 3 - Comparativo <i>Kiri no mukō no fushigi na machi e A Viagem de Chihiro</i>	175
Figura 50 - Chihiro e o vento	177
Figura 51 - Haku voando: fugindo dos <i>shikigamis</i> e com Chihiro	178
Figura 52 - Dōsojin (道祖神)	180
Figura 53 - Oshira-sama (おしら様)	180
Figura 54 - Ushioni (牛鬼)	180
Figura 55 - Namahage (ナマハゲ)	181
Figura 56 - Kasuga no Kami (春日様)	181
Figura 57 - Toshidon (トシドン)	181
Figura 58 - Máscara Noh (能)	182
Figura 59 - Chihiro expressa seu aborrecimento	183
Figura 60 - <i>Torī</i> (鳥居) em <i>A Viagem de Chihiro</i>	184
Figura 61 - Chihiro vai encontrar Yubaba	186
Figura 62- Haku diz a Chihiro que quem não trabalha é transformado em animal por Yubaba.	187
Figura 63 - Fita de cabelo que permanece com Chihiro	188
Figura 64 - Esquema comparativo livro e filme - <i>A Viagem de Chihiro</i>	191
Figura 65 - Eiko Kadono	192
Figura 66 - Capa do livro <i>O menino Luizinho</i>	193
Figura 67 - Edições japonesa e americana	194
Figura 68 - Uso de dinheiro em Kiki	200
Figura 69 - Preparativos para a partida	202
Figura 70 - Partida de Kiki	203
Figura 71 - Chegada de Kiki a Koriko	204
Figura 72 - No filme, a senhora Osono recebe a ajuda de Kiki para entregar um objeto esquecido por uma cliente	206
Figura 73 - No filme, Kiki fica desanimada com a frieza da cidade	

e pensa em procurar outra	208
Figura 74 - No filme, Kiki tenta ignorar os apelos dos desejos típicos da adolescência feminina	209
Figura 75 - Kiki é aclamada em Koriko	210
Figura 76 - Comparativo livro e filme - <i>Serviço de Entregas da Kiki</i>	213
Figura 77 - Diana Wynne Jones	214
Figura 78 - Edição japonesa	215
Figura 79 - As várias capas do livro de Jones	216
Figura 80- Construções do filme e do <i>Edo-Tokyo Tatemono-en</i> no Japão	221
Figura 81 - Encontro de Sophie com a bruxa e a maldição	223
Figura 82 - Aparece o castelo do mago Howl	225
Figura 83 - Howl vai à guerra	226
Figura 84 - Howl e a beleza	227
Figura 85 - Sophie e Howl	228
Figura 86 - Howl salva a estrela cadente dando seu coração em troca	229
Figura 87 - Sophie devolve o coração a Howl	230
Figura 88 - As máquinas voadoras em <i>O Castelo Animado</i>	230
Figura 89 - Comparativo livro e filme - <i>O Castelo Animado</i>	232
Figura 90 - Comparativo filmes	234
Figura 91 - Imagem do filme <i>Princesa Mononoke</i> (1997)	236
Figura 92 - Imagem do filme <i>Princesa Mononoke</i> (1997)	237
Figura 93 - Imagem do filme <i>Princesa Mononoke</i> (1997)	237
Figura 94 - Metaforização de “deusa das águas”	242
Figura 95 - Hayao Miyazaki e os livros	254

Onde está a chave desse mistério? Para dizer a verdade, na magia das sombras. Se a sombra originada em recessos e recantos fosse sumariamente banida, o nicho reverteria de imediato à condição de simples espaço vazio. A genialidade de nossos antepassados escureceu propositalmente um espaço vazio e conferiu ao mundo de sombras que ali se formou profundidade e sutilidade que superam qualquer mural ou peça decorativa.

Jun'ichiro Tanizaki, *Em louvor da sombra*.

Sobre este trabalho de tese e a mostra MOK¹

Quando pensamos em fazer uma pesquisa que talvez gere um livro, uma dissertação de mestrado ou uma tese de doutorado, uma questão crucial é pensar “será que esse tema/assunto mobiliza alguém além de mim?”. Haverá um eco no ambiente sociocultural no qual me insiro? Nesse primeira seção, pretendemos mostrar que o tema que propomos para esta tese materializa-se em experiência midiática apresentada aqui, através das edições de uma mostra de cinema de animação promovida por duas pessoas decididas a celebrar o interesse e a paixão por este tipo de expressão artística. Paixão essa que é compartilhada no Brasil (esse aspecto é apresentado pela itinerância do evento que vamos descrever), não distinguindo idades, sexo ou classe social, um Japão naturalizado que se concretiza aqui e agora.

1.1

Como nasceu a ideia

Em suma, construir um mundo de seres imaginários, fictícios, que não possa ser feito nem nas revistas de mangá, nem nos livros infantis, só na animação. Inserir personagens que eu goste e realizar um drama único. Para mim, isso é animação.
Hayao Miyazaki²

Quando criança, sempre fui fã de quadrinhos ou desenhos animados, como é até comum para essa fase. Os quadros coloridos e com personagens, mais ou menos da mesma idade que eu, fazendo travessuras ou passando por experiências semelhantes às minhas no mundo infantil, sempre me fascinaram. Olhos e mente em perfeita sintonia descobrindo novos mundos. Na época *Luluzinha* (*Little Lulu* - 1935), *Bolota* (*Little Lotta* - 1953), *Brasinha* (*Hot Stuff* - 1957), entre outros,

¹ Sobre a romanização dos nomes japoneses, utilizaremos o sistema Hepburn e a para os nomes chineses, o PinYin.

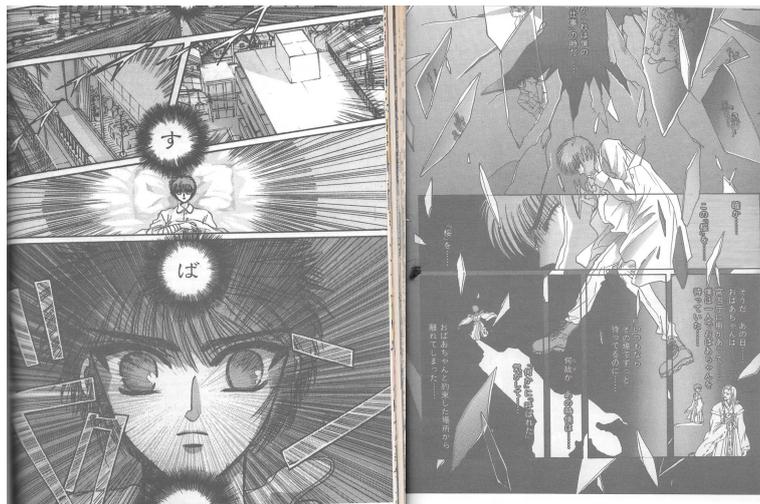
² MIYAZAKI, Hayo. *Shuppatsu ten 1979-1996*. Tóquio: Tokuma Shoten, 1999.
要するに漫画雑誌でも、児童文学や実写映画でもない、アニメでしかできない架空・虚構の世界をつくりあげて、そこへ自分の好ましい登場人物をほうり込み、一つのドラマを完成させる。結論めいてしまったが、私にとってアニメーションとは、そういうのである (tradução nossa).

eram os meus preferidos. Antes, mesmo com a invasão dos quadrinhos da Disney, esses títulos atraíam mais minha atenção do que *Mickey* e companhia. Com isso, o meu interesse pelos quadrinhos, pelas histórias que se moviam, diminuiu. Normal, poder-se-ia pensar. Afinal, a pessoa cresce e “quadrinhos” e “animações” são coisas de criança. Depois, descobri que não era bem assim, pois aqueles elementos mexiam com a imaginação, fantasia, e não se tem idade para imaginar. O que muda com o passar dos anos passa a ser o imaginado e o tipo de fantasia. E, como a *Disney* e seus quadrinhos nunca me seduziram, eis que, em algum momento da adolescência, descobro os quadrinhos, também americanos, da *DC Comics* e da *Marvel*. Mas não foi o mocinho Super-Homem o principal atrativo dessas publicações, mas os personagens com problemas existenciais e personalidades conturbadas. Depois vieram outros, mas isso já dá um indício da descoberta de que imagens coloridas e animadas podem não ser só “coisas de crianças” e podem ser uma estratégia muito eficaz de problematizar e extrapolar o que chamamos de “realidade”.

Após uma relativamente longa convivência com os quadrinhos americanos, e agora por influência dos meus irmãos mais novos, comecei a tomar conhecimento do universo dos quadrinhos e animações japonesas. Quão diferente elas eram: personagens principais morriam, as revistas/histórias chegavam ao fim, existia uma transgressão na maneira de desenhar (sangrias e onomatopéias em profusão). Como analisa Sônia Bibe Luyten³ na figura 1, a seguir.

Quis saber mais sobre este universo. Trabalhava com Comunicação naquela época e, pouco depois, entraria para o mestrado na mesma área, e, no ano de 2002, entrei no curso de japonês para a comunidade da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (LICOM - Uerj). Aprofundava-se então minha aventura com a língua e cultura japonesas. Utilizo o verbo “aprofundar” porque meu relacionamento com a cultura nipônica já havia começado com o filme *RAN* (亂 - Japão, 1985) do diretor Akira Kurosawa (黒澤明), cujo impacto nas minhas concepções cinematográficas tinha sido considerável.

³ LUYTEN, Sonia Bibe. *Mangá: o poder dos quadrinhos Japoneses*. São Paulo: Hedra, 2000. p 139 e 167. Doutora em Comunicação pela USP e especialista em quadrinhos e cultura pop do Japão.



Com a popularização da televisão, os mangás ganharam muito mais dinamismo na técnica de diagramação.

A estrutura narrativa dos mangás é muito mais fluida que a ocidental, pois há presença abundante de quadrinhos multiformes e linguagem cinematográfica.

Figura 1 - Imagens do livro de Sonia Bibe Luyten

O colorido e a forma de representação peculiar dos filmes japoneses despertaram um grande interesse não só de entretenimento, mas também acadêmico, tanto que passei a escrever artigos e resenhas baseados na cinematografia japonesa⁴. A partir de 2004, ao ingressar na graduação de língua japonesa, todo um novo horizonte de conhecimento abriu-se.

A literatura incorporou-se ao quadro das artes japonesas já conhecidas por mim: cinema (animação e tradicional/*live-action*) e mangá (quadrinhos, um gênero de literatura no Japão). A partir disso, todos os meus trabalhos produzidos nesse ambiente acadêmico eram pensados a partir da literatura e do cinema. Posteriormente, também incluí produtos televisivos (os chamados “dramas”, equivalentes às nossas novelas/minisséries). Exatamente por isso, no ano de 2011, no evento “Questão na Narrativa Ficcional/ IX Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional”, cuja temática central foi “O insólito e a Literatura Infanto-Juvenil” ocorrido na Uerj, apresentamos o trabalho intitulado “Mitologia

⁴ OLIVEIRA, J. S.. O corpo que fala: 'Dança comigo?'. Revista Contemporânea (UERJ. Online), v. 2, p. 3, 2004.

OLIVEIRA, J. S.. Perdidos na tradução: encontros e desencontros em Tóquio. Revista Contemporânea (UERJ. Online), v. 1, p. 1, 2004..

OLIVEIRA, J. S.. A amarga ternura dos fogos de artifício. Revista Contemporânea (UERJ. Online), v. II, p. 2, 2003.

japonesa, literatura e cinema: *A Viagem de Chihiro (Sen to Chihiro no Kamikakushi)*”. O tema da apresentação era como os elementos do livro-inspiração para a obra cinematográfica formaram o universo múltiplo de referências do filme. Esse foi o ponto no qual a minha trajetória ligou-se ao projeto *Universo de Miyazaki/Otomo/Kon* ou simplesmente *Universo de MOK*, atualmente realizado pela produtora Nuage.art e patrocinado pela Caixa Cultural.

Tendo apresentado o trabalho em um simpósio específico de literatura japonesa inserido no evento citado acima, algum tempo depois, fui contactada pela curadoria do *Universo de MOK* e convidada a participar do curso que integrava uma mostra de diretores de animação japonesa, entre eles Hayao Miyazaki. O evento gratuito (apenas a mostra de cinema tinha um ingresso simbólico cobrado pela Caixa Cultural) englobava mostra de filmes, debate, curso e oficina de mangá (quadrinhos japoneses) .

A mostra *MOK - Universo de Miyazaki, Otomo e Kon* é uma iniciativa dos curadores Simone Evan⁵ e Jansen Raveira⁶, a partir de um entendimento de que esses três diretores (considerados mundialmente “mestres da animação japonesa”, juntamente com Mamoru Oshii) fogem dos padrões não só da animação japonesa mas também da animação mundial, conforme o texto do catálogo da mostra:

No entanto, o mesmo processo industrial que criou o estilo anime também gerou insatisfações entre os artistas e correntes contrárias a essa forma de produzir. Esses “transgressores” do sistema japonês optaram pela animação de apelo autoral em longas-metragens cinematográficas que fugiam da massacrante produção de séries para TV. Partindo da cinematografia de Hayao Miyazaki e se estendendo pelas obras de Katsuhiko Otomo e de Satoshi Kon, esta mostra reúne 18 longas-metragens marcados pelo refinamento nas produções e pelas temáticas fora do convencional industrial.⁷

⁵ Formada em cinema pela UFF, estudou na Université Sorbonne Nouvelle (Paris III) e é dona da produtora cultural Nuage.art, atuando tanto no Brasil quanto na França.

⁶ Graduado em Cinema pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e mestrando em Ciência da Arte pela mesma universidade, já desempenhou funções de animador e finalizador em longas-metragens como *Turma da Mônica* Numa Aventura no Tempo e nas séries de animação *Tromba Trem* e *A Turma da Mônica*, onde foi diretor de episódios. Recebeu 17 prêmios pelo seu curta de animação *Como Comer Um Elefante* e foi professor de Linguagem e História da Animação na UFF. Hoje desenvolve um trabalho de pesquisa sobre A Criação de Linguagem no Cinema de Animação, tendo como base o texto *About Anime*, de Hayao Miyazaki.

⁷ EVAN, Simone; RAVEIRA, Jansen (Orgs.). *O universo de Miyazaki | Otomo | Kon. Catálogo de mostra*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural; 3moinhos Produções, 2015, p. 5.

O encontro do meu interesse pessoal com esse evento foi uma das sementes para este trabalho de tese. Quando, em 2014, fui chamada a retomar minha participação no evento, agora na itinerância da mostra, entrevi a oportunidade perfeita para uma interlocução e uma dinamização da pesquisa. Isto porque, em 2011, o trabalho limitava-se a fazer uma comparação do livro em cuja história o diretor Hayao Miyazaki baseou livremente o seu filme *A Viagem de Chihiro*. Por esse motivo, o curso apresentado à época estava mais voltado para a comparação das obras, e como a contraparte cinematográfica apelava para outros elementos da cultura japonesa que não estavam presentes no livro. Entre esses elementos, já pudemos perceber a forte presença do mito e suas diversas representações.

O intuito de apresentar neste primeiro capítulo a evolução desse evento juntamente com o desenvolvimento da tese de doutorado é, não só mostrar o interesse e a popularidade despertados em diversas partes do país pelo diretor que nos propusemos a analisar (amparados nos números da mostra), mas também destacar os questionamentos do público para ressaltar a relevância e atualidade desse estudo sobre um fenômeno de retomada de alguns valores míticos na contemporaneidade tendo como veículo uma literatura midiaticizada.

1.2

Literatura midiática e repercussões da mostra MOK

Edição Rio de Janeiro - 2011

O começo foi no mês de julho de 2011. Antes do início do curso houve um debate no dia 01 de julho na Caixa Cultural do Rio de Janeiro intitulado *Debate: Miyazaki, Otomo e Kon: Clássicos ou Transgressores?*

O objetivo desse debate era tocar no ponto destacado no texto do catálogo mencionado acima. Essa relutância dos diretores apresentados na mostra em “curvar-se” aos ditames do mercado, transformar-los-ia em transgressores do sistema industrial de animação ou, ao obter um sucesso comercial e de crítica fora dos limites do arquipélago japonês, também tornam-se-iam clássicos da mesma indústria? Esse questionamento deu início às atividades que culminaram nessa



Figura 2 - Imagem do debate da edição do Rio de Janeiro.

mostra na qual todas as principais produções dos três diretores, considerados como “transgressores”⁸, paralelamente com uma oficina para ensinar técnicas de desenho empregadas nas histórias de quadrinhos japonesas (mangá) e um curso com o objetivo de pensar mais criticamente a obra do diretor com maior número de filmes e também de maior repercussão no ocidente, Hayao Miyazaki. Sobre esse fui convidada a ministrar aulas em dois dos quatro dias do curso acontecido de 5 a 8 de julho de 2011.



Figura 3 - Filas para as sessões de cinema - Caixa Cultural/RJ - julho/2011.

⁸ Foi incluído o filme 火垂るの墓 (Hotaru no Haka - Túmulo dos Vagalumes) do diretor Isao Takahata que, apesar não estar incluído na sigla “MOK” foi o autor dessa obra sobre a saga de dois irmãos na Segunda Grande Guerra, um clássico da animação japonesa. Isao Takahata também é um dos fundadores do estúdio Ghibli junto com o principal diretor da mostra, Hayao Miyazaki.

Montar o curso foi um primeiro passo na formatação do que, futuramente, viria a ser esta tese de doutorado. Até aquele momento o que existia era uma simples comparação entre as tramas e os personagens da obra cinematográfica e a literária, apenas para indicar como o elemento mitológico atuava como diferenciador nas duas obras. No entanto, saindo do texto para o curso, era preciso ampliar essa comparação e enfatizar, explicitar melhor teoricamente as inserções e suas bases na cultura e sociedade japonesas.

Partindo dos primeiros escritos mitológicos do Japão, mencionados mais adiante no estudo, montou-se o curso como uma introdução à mitologia japonesa, quais seriam suas bases, apesar do tempo ser uma variável restritiva e a visão apresentada ser bem resumida. E também se pretendeu abordar como essa mitologia dialogava metaforicamente com o filme, abordagem que não fora contemplada no artigo. Com o evoluir do curso (na fase itinerante) e da pesquisa para a tese, a complexidade e aprofundamento das questões do mito e a contemporaneidade dos filmes de Miyazaki tornaram-se cada vez mais necessários.



Figura 4 - A mostra foi também visitada por escolas municipais - vista do saguão principal da Caixa Cultural/RJ - julho/2011.

O evento retornou em 2014 sob a forma de mostra itinerante e, como já havia ingressado no doutorado, toda a minha percepção da obra de Miyazaki havia

mudado. Logo, achei por bem modificar os tópicos da minha parte do curso e, por questões de logística pessoal, essa passou a ser a segunda e não a primeira. A nova e definitiva estrutura do curso segue abaixo.

Aula 1 - O *Studio Ghibli* e A Indústria Do Anime

Professor: Jansen Raveira.

Como um estúdio japonês de animação alega não produzir animes? Baseado no artigo *About Anime*, a aula demonstrará a postura contra a corrente tomada pelo *Studio Ghibli* e analisará a forma como o artesanal é transformado em linguagem.

- O início da animação japonesa;
- A animação limitada norte-americana;
- A consolidação da linguagem anime;
- As animações *overseas*;
- Os processos de trabalho alternativos;
- A autoria dentro do mercado de animação.

Aula 2 – Um Velho Mundo Idealizado

Professor: Jansen Raveira.

A Europa não raramente é cenário para os filmes de Miyazaki; porém é um continente surreal e idealizado, surgido de um passado de sonhos e contos de fada. O objetivo será a análise da construção de um espaço baseado no real, mas sob o olhar de um estrangeiro oriental.

- Kiki vai para Koriko;
- Porco Rosso e a polêmica sobre Cape Suzette;
- O Castelo Animado nas ruas de Colmar;
- A era Meiji em *A Viagem de Chihiro*.

Aula 3 – Cultura Japonesa e Mitologia na obra de Miyazaki.

Professora: Janete Oliveira.

Segundo o próprio autor, seus filmes não são produzidos para serem universais. Eles são para japoneses. Esta aula visa a desvendar os detalhes que

passam despercebidos aos olhos ocidentais, e detalhar questionamentos que soam incompreensíveis para os não nipônicos.

- Animismo, xintoísmo e cultura japonesa;
- Natureza e mitologia japonesa;
- O mito como elo de ligação entre culturas.

Aula 4 – Miyazaki e Suas Metáforas.

Professora: Janete Oliveira.

Apesar de ser um autor que mira sempre a sociedade japonesa, o diretor tem suas obras ecoando pelo mundo ocidental, serve de referência para outras obras e é objeto de estudo de pesquisadores de várias nacionalidades. Pretende-se discutir, através de uma breve análise de suas obras, os possíveis motivos para esse interesse.

- Metáfora, mito e Miyazaki;
- Um passeio pelas metáforas de Miyazaki;
- Niponicidade e universalidade de temas.⁹

Voltando nosso foco para esse último item sobre a niponicidade e universalidade de temas, gostaríamos de introduzir nesse ponto as reflexões do pesquisador em estudos interculturais entre Leste e Oeste, o chinês Zhang Longxi. Ele possui doutorado em Harvard e atualmente é professor de Literatura Comparativa e Tradução da Universidade de Hong Kong. A finalidade desta menção, neste ponto, é a de explicar melhor, teoricamente, a importância disso no contexto geral da tese e repercussão no curso.

Zhang analisa vários exemplos de metáforas literárias chinesas que encontram um símile no ocidente. Utilizaremos essa proposta de análise por exatamente fazer com que uma abordagem que dá ênfase à linguagem metafórica, ambígua, característica da literatura, seja a ponte entre Leste e Oeste, como ele indica no trecho a seguir.

Por “temas” quero dizer certos problemas de compreensão comum tanto nas tradições Chinesa e Ocidental, certas ideias cruciais e conceitos sobre a natureza da linguagem - sua inerente metafóricidade, ambiguidade, e sugestividade, suas implicações para o autor e o leitor de um trabalho literário; e assim por diante.

⁹ Fonte: <http://nuage.art.br/mok/curso/>. Acesso em 20 de setembro de 2015.

Claro que cada um desses temas desenvolvem-se em suas próprias tradições e tem sua própria história, o que não deve ser negligenciado quando um ponto de convergência é localizado; mas o que contribui para a coerência temática desse estudo tanto quanto uma extensiva visão da hermenêutica literária não é uma particularidade fechada em si mesma de cada tema mas suas amplas implicações teóricas além da cerca.¹⁰

Embora Zhang observe especificamente a literatura chinesa, lembramos que as bases do pensamento japonês receberam muita influência das correntes taoístas, confucionistas e budistas, originárias daquele país asiático, como descreveremos em seção posterior. Em seu livro *Unexpected affinities: reading across cultures* (Afinidades inesperadas: leitura através das culturas), Zhang discorre sobre vários textos literários do Leste e do Oeste, sugerindo referências cruzadas. No entanto, focaremos aqui em apenas duas: a metáfora do dedo e da lua e da vida como uma jornada.

Primeiramente a metáfora do dedo e da lua. No lado oriental, aparece em um texto de dois Sutras¹¹, mas reproduziremos somente a transcrita do *Surangama Sutra* que descreve uma conversa entre Buda e Ananda.

Você ainda está usando sua mente apegada para atentar ao Dharma... Isso é como um homem apontando o dedo para a lua a mostrar aos outros quem deveria seguir a direção do dedo para olhar a lua. Se eles olham para o dedo e o confundem com a lua, eles perdem (a visão) tanto da lua quanto do dedo.¹²

Do lado ocidental, a mesma metáfora aparece em um texto de interpretação da Bíblia escrito por Santo Agostinho.

Da mesma maneira, se eles desejavam ver a velha e a lua nova ou alguma pequenina estrela a qual estava a apontar com o meu dedo e eles não tinham visão

¹⁰ ZHANG, Longxi. *The Tao and the logos: literary hermeneutics, East and West*. Durham & London: Duke University Press, 1992. p. xiii.

By “themes” I mean certain problems of understanding common to both Chinese and Western traditions, certain crucial ideas and concepts about the nature of language - its inherent metaphoricality, ambiguity, and suggestiveness; its implications for the author and the reader of a literary work; and so forth. Of course, each of these themes develops in its own traditions and has its own history, which must not be overlooked when a point of convergence is located; but what contributes to the thematic coherence of this study as well as to an extensive view of literary hermeneutics is not the self-enclosed particularity of each theme but its broad theoretical implications beyond the enclosure (tradução nossa).

¹¹ Textos sagrados do budismo que contêm os ensinamentos de Buda.

¹² ZHANG, Longxi. (2007) p. 32.

You are still using your clinging mind to listen to the Dharma... This is like a man pointing a finger at the moon to show it to others who should follow the direction of the finger to look at the moon. If they look at the finger and mistake it for the moon, they lose (sight of) both the moon and the finger (tradução nossa).

afiada o suficiente nem para ver o meu dedo, eles não devem ficar irritados por isso comigo. E esses que tem estudado e aprendido esses preceitos e, ainda de fato não entenderam as obscuridades das Santas Escrituras, pensam que eles podem ver meu dedo mas não os corpos celestes os quais pretendem apontar. Mas ambos os grupos deveriam parar de me culpar e perguntar a Deus para dar a eles visão. Embora eu possa levantar o meu dedo para apontar algo, eu não posso fornecer a visão por meio da qual tanto esse gesto ou o que quer que isso indique possa ser visto.¹³

Nos dois textos, o estudioso chinês diz que enfatizar o objeto de contemplação espiritual seria o intuito da metáfora, embora seu uso seja diferente para Santo Agostinho e no Sutra. Zhang observa um fato interessante nessa metáfora do dedo e da lua (p. 36), o de como a utilização de uma mesma ideia, simultaneamente filosófica e religiosa, pode ser transmitida numa imagem simples e bela.

Uma segunda comparação é apresentada não em textos religiosos, mas em textos estritamente literários dos dois lados do globo, utilizando a metáfora da vida como jornada.

Do lado ocidental, primeiramente cita-se um trecho do Inferno - canto I da *Divina Comédia de Dante*,

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
ché la diritta via era smarrita.¹⁴

Do lado oriental, como exemplo da literatura chinesa, Zhang aponta o famoso clássico *Jornada para o Oeste* (*Journey to the West* e, em japonês, *Saiyūki*/西遊記), que descreve a jornada do monge Tripitaka acompanhado por três discípulos (entre eles o Rei Macaco). Essa jornada física também é espiritual, pois busca por entendimento e iluminação dentro de um contexto budista.

Também cita um poema do chinês Li-Bai (701-62),

¹³ ZHANG, Longxi. (2007). p. 33.

In the same way, if they wished to see the old and the new moon or some very small star which I was pointing to with my finger and they did not have keen enough sight even to see my finger, they should not on that account become angry with me. And those who have studied and learned these precepts and still do not understand the obscurities of the Holy Scriptures think that they can see my finger but not the heavenly bodies which it was intended to point out. But both of these groups should stop blaming me and ask God to give them vision. Although I can lift my finger to point something out, I cannot supply the vision by means of which either this gesture or what it indicates can be seen (tradução nossa).

¹⁴ ALIGHIERI, Dante. (1997). p. 2.

No meio do caminho da nossa vida/ Encontrei-me em uma selva escura/porque a via correta estava perdida. (tradução nossa)

Those who live are passers-by,
 Those dead are back at home.
 Heaven and earth are but an inn,
 All to dust will mournfully come.¹⁵

E compara a um poema de John Dryden,

Like pilgrims to th'appointed place we tread;
 The world's an inn, and death the journey's end.¹⁶

Amparados em estudos como os de Zhang que trazem esses paralelismos entre Leste e Oeste (Ocidente e Oriente), pensamos poder aplicá-los à nossa abordagem específica sobre o Japão. E também, em vista do desenvolvimento teórico necessário para o trabalho de tese e para as fases posteriores do curso, propusemo-nos a investigar como as narrativas japonesas originadas de contos infantis transpostas para a tela do cinema acrescidas de uma aura mitológica, parte da tradição e do imaginário religioso japonês, ganha uma atenção ocidental em descompasso com sua contraparte literária.

Baseado-na hipótese que uma literatura, agora denominada por nós de midiática, hoje amplia o universo literário justapondo elementos que mantêm o enredo/tema mas como estratégias de trama e apresentam referências a uma mitologia, conseguindo assim atingir públicos nos quais esse imaginário mítico foi ocultado por uma racionalidade que não necessariamente apresenta-se como única explicadora da realidade, ou mesmo diz o que seria essa realidade. A seguir explicitamos melhor esse ponto sobre mídia e literatura, sob o nosso ponto de vista.

Foi-se o tempo em que a literatura estava circunscrita apenas à esfera da pena e do papel. Com o desenvolvimento das novas tecnologias de informação, uma tendência, iniciada já pelo cinema, toma corpo e forma: a literatura levada ao leitor por outras mídias sejam elas de áudio ou vídeo. Atualmente, pode-se acessá-la através de audiolivros e outras formas de fruição do texto literário comparecem

¹⁵ ZHANG, Longxi. (2007). p. 40. Os mortos estão de volta à casa/Céu e terra não são nada mais do que uma pousada/Todos para a poeira que tristemente virá. (tradução nossa)

¹⁶ ZHANG, Longxi. (2007). p. 40. Como peregrinos, andamos ao lugar indicado;/O mundo é uma pousada e a morte é o final da jornada. (tradução nossa)

na contemporaneidade perante ao leitor. Essa tendência de migração para campos midiáticos outros além do textual começa a partir do teatro e do cinema e posteriormente também a TV. São inúmeros os exemplos de obras literárias que foram parar nas grandes telas do cinema ou nos palcos de teatro.

Percebe-se que os meios de comunicação de massa e os chamados atualmente de TIC (Tecnologia da informação e conhecimento) têm apropriado-se do texto literário não só para se aproximar da chamada cultura erudita, mas também para se aproximar da cultura de massa através do consumo. Consumo de livros, de *tickets* de bilheteria e de propagandas veiculadas nos comerciais. A literatura midiaticizada não só massifica/populariza mas, ao mesmo tempo, tenta mercantilizá-la. Dizemos “tenta” porque a forma de apropriação dos textos pelos meios de comunicação é diferenciada, até mesmo pelas peculiaridades de cada veículo e quem o dirige/gerencia, sobre isso comenta o professor de cinema da ECA-USP, Ismail Xavier:

A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro, e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens. A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito.¹⁷

Ou seja, desde que o cinema (e mesmo a TV) apropriou-se do texto literário transformando-o em imagem cinematográfica, a marca autoral deixa-se notar. Através da perspectiva escolhida, opta-se por mostrar determinada narrativa intermediada por uma determinada trama, enredo que se distancia cada vez mais de uma “fidelidade” completa ao texto original, até mesmo por isso ser praticamente impossível pelas idiossincrasias de cada veículo. Sobre isso, Xavier acrescenta:

Tais observações, ao destacar equivalências entre as palavras e as imagens, ou entre o ritmo musical e o de um texto escrito, entre a tonalidade de um enunciado verbal e a de uma fotografia, colocam-se no terreno do que chamamos de estilo. Tomam o que é específico ao literário (as propriedades sensíveis do texto, sua forma) e

¹⁷ XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: Literatura, cinema e televisão. São Paulo: SENAC, 2003, p. 61

procuram sua tradução no que é específico ao cinema (fotografia, ritmo da montagem, trilha sonora, composição das figuras visíveis das personagens).¹⁸

Na perspectiva contemporânea, essas abordagens interartes combinam a literatura com outras formas de arte em uma leitura intersemiótica de sentido de duas narrativas, as quais se interceptam e interseccionam, reestruturando antigas metáforas e construindo novos *inputs* de sentido. Nesse contexto, encontramos nas narrativas japonesas um campo muito fértil para esse tipo de articulação. Isso porque, por questões constitutivas da própria escrita ideográfica do Japão (com a qual trabalhamos nesta tese), a visualidade da literatura é um dos seus aspectos mais notáveis.

Em relação ao cinema, no Japão, assim como no Ocidente desde fins do século XIX (A Morte de Nancy Sykes, de 1897, baseado na obra de Charles Dickens, *Oliver Twist*¹⁹), essa tendência é antiga e manifesta desde 1921, segundo publicação da Associação de produtores de cinema do Japão, com o filme *Jasei no in* (蛇性の姪 - algo como o “O desejo da serpente”) baseado na obra de Akinari Ueda, *Ugetsu Monogatari* (雨月物語 - Contos da lua vaga) e seguido posteriormente de adaptações de outros clássicos. A marca autoral de diretores como Akira Kurosawa, Takeshi Miike, Koreeda Hirokazu, entre outros, passam a ser paulatinamente percebidas. Não seguir uma obra à risca significa também deixar a “obra aberta” (utilizando o termo cunhado por Umberto Eco) às interpretações ou a um direcionamento próprio do perfil do diretor/adaptador que escolhe qual estratégia narrativa irá pôr em prática para posicionar o texto imageticamente. Sobre esse tema, a professora de Letras e Comunicação da PUC-Rio, Vera Figueiredo, comenta:

Trata-se, no caso da literatura, de um esforço para adaptar-se aos novos tempos, caracterizados pela proliferação de narrativas, disponibilizadas pelo mercado cultural, nos mais diferentes suportes. Proliferação esta que se constitui no interior de uma ampla rede em que os bens simbólicos circulam, de maneira descentrada, desfazendo-se antigas hierarquias, ao mesmo tempo em que o mercado, seguindo a lógica comercial, cria segmentações de acordo com o tipo de público a que o produto se destina. Textos e imagens deslizam de um suporte para o outro, intensificando-se o intercâmbio entre os diferentes meios, o que ocasiona mudança

¹⁸ XAVIER, Ismail. (2003) p. 63.

¹⁹ - Fonte: Imdb - disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0215705/>>. Acesso em 06 de agosto de 2016.

de significado dos objetos que se deslocam, exigindo mudanças nos protocolos de leitura.²⁰

Essa tendência intensifica-se na direção do consumo/cultura de massa a partir de 1975, quando Haruki Kadokawa assume a presidência da *Kadokawa Shoten*(角川書店 - livraria Kadokawa) e propõe criar um novo departamento que seria responsável pela produção de adaptações para o cinema de publicações (livros e quadrinhos) de sucesso da editora. A iniciativa abriu uma franquia e uma oportunidade para a migração em grande escala da literatura para os veículos de massa, uma mão-dupla no mundo comercial do entretenimento japonês no qual as publicações fluem das páginas para as telinhas e telonas quase como um padrão.

Seguindo esse fluxo, percebe-se que, ao fim da modernidade, há uma apropriação da cultura de massa de produtos culturais considerados sem valor pela chamada alta cultura, mas ao serem mesclados e manufaturados pela sociedade de consumo passaram a ocupar um papel de destaque, entre esses ressaltamos o romance policial conforme aponta Figueiredo.

Com o declínio da estética da provocação, os autores contemporâneos, visando alcançar o difícil equilíbrio entre agradar o público, obtendo sucesso comercial, e preservar a complexidade, a dimensão crítica da obra, trabalham com uma multiplicidade de códigos, que se entrecruzam no texto, permitindo diferentes níveis de leitura, atendendo-se às exigências de um público variado. Preserva-se o enredo, sem preconceito para com aquele leitor que busca divertir-se com a intriga. Por outro lado, oferece-se algo além da intriga, uma dimensão metalinguística e reflexiva, reforçada por inúmeras citações, que permite a um outro tipo de leitor contemplar, de maneira distanciada e também nostálgica, as estratégias narrativas que criam o fascínio na primeira dimensão. (FIGUEIREDO, 2010, p. 61)

Especificamente no caso da linguagem japonesa, já eminentemente visual, temos uma narratividade que emerge como um lugar rico de sentidos, de um descolamento da racionalidade. Ao mesmo tempo que está conectada a uma temporalidade específica e realidade, ou seja, é um lugar perfeito para o nascimento da metáfora. O cinema, no nosso caso especificamente o cinema de animação, aparece como um parceiro perfeito para a tradução desse universo. Como nos explica a escritora e crítica *freelancer*, especializada em estudos literários, teoria cultural e artes visuais, Dani Cavallaro:

²⁰ FIGUEIREDO, Vera Follain de. Narrativas Migrantes: literatura, roteiro e cinema. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: 7Letras, 2010, p. 62.

Como uma forma de arte de calibre autônomo largamente aclamada, o anime tem consistentemente entrado em frutífera aliança com temas, imagens e símbolos (arquétipos incluídos) associados com a tradição dos contos de fada. Essa frase, deve-se enfatizar, não faz alusão a histórias que literalmente apresentam fadas mas sim denota, estar de acordo com os estudiosos contemporâneos da área, histórias onde um lugar de destaque é dado a fenômenos de outro mundo, onde a fronteira entre realidade e fantasia é corajosa e até mesmo grotescamente transgredida, e nos quais os caprichos dos destinos humanos são repetidamente expostos - não é coincidência, depois de tudo, que a palavra “fada” é derivada do Latim *fatum*, ou “destino”.²¹

Por esse motivo, nossa pesquisa baseia-se na análise temático-metafórica da riqueza de sentidos e metáforas que podem ser detectadas nas obras selecionadas e no levantamento de questões reveladoras de afinidades inesperadas entre ocidente e Japão através de um estudo intertextual e comparativo. Isso propiciaria uma tentativa de compreensão da sociedade atual através de um mundo invisível, cuja existência em uma mitologia ainda presente no nosso imaginário, possibilita um diálogo metafórico entre a concepção dos dois mundos literários (ocidente e um tipo de oriente representado aqui pelo Japão) e reforça a necessidade de um estudo de vários temas comuns que daí emergem. Ponto também alvo de estudo de autores ao redor do mundo, como a professora do departamento de filologia da Universidade Complutense de Madrid, Cristina Naupert.

El tema se considera, pues, como posible punto de encuentro intertextual y comparativo, como *tertium comparationis* capaz de crear un intertexto para una interpretación interesante y fructífera de textos formalmente dispares, pertenecientes a géneros diferentes y de extracción dia o sincrónica. Y como ya anticipamos, el encuentro sobre una base temática no se realiza únicamente entre

²¹ CAVALLARO, Dani. *The Fairy Tale and Anime: traditional themes, images and Symbols at Play on Screen*. EUA: McFarland&Company, Inc. Publishers, 2011, p. 1.

As an art form of widely acclaimed autonomous caliber, anime has consistently come into fruitful collusion with themes, images and symbols (archetypes included) associated with the fairy tale tradition. This phrase does not, it must be emphasized, allude to stories that literally feature fairies but rather denotes, in keeping with contemporary scholarship in the field, stories where a prominent place is accorded to otherworldly phenomena, where the boundary between reality and fantasy is boldly and even grotesquely transgressed, and where the capriciousness of human destinies is repeatedly exposed - it is no coincidence, after all, that the word ‘fairy’ is derived from the Latin *fatum*, or ‘fate’. (tradução nossa)

textos literarios, sino también entre literarios y no literarios y, en otro nivel de abstracción, entre los diferentes tipos de expresión artística (verbal y no verbal).²²

Com essa perspectiva desenvolvida nos estudos Leste e Oeste, e exemplificada pela análise do chinês Zhang, como parte da área de Literatura Comparada, propomo-nos a estudar os nexos percebidos entre esses dois grandes eixos culturais, tomando como elementos articulatórios as questões comuns abordados nas obras japonesas que pretendemos analisar a fim de encontrar os pontos de contato, os quais estimulam o interesse e o consumo de uma narrativa tão pouco familiar aparentemente.

Como exemplo desse interesse nas narrativas de animação, não só de Hayao Miyazaki, mas também de outros “mestres” da animação japonesa, vamos continuar a relatar, de forma resumida, a trajetória da mostra MOK da qual falamos previamente, agora na sua fase itinerante, concomitante com a elaboração da tese. Seguem-se as edições 2014/2015, e como cada uma dessas etapas contribuiu para estimular as hipóteses nas quais este trabalho está estruturado. Serão excluídas as etapas de Curitiba (julho/2015) e Fortaleza (novembro/2015) por questões de tempo.

Edição Salvador - 26 e 27 de agosto de 2014

Salvador foi a primeira parada e tivemos uma recepção, podemos dizer “morna” do público. Embora a presença do evento na mídia tenha sido relativamente grande, conforme as matérias dos veículos de comunicação colocadas ao final do capítulo demonstram, as sessões não lotavam, contrariamente à adesão e repercussão alcançadas na edição do Rio de Janeiro em 2011, na qual havia muitas filas em todos os horários, como mostra a figura. Uma das possíveis razões dadas pela produção local para o fato foi a localização da Caixa Cultural (Centro de Salvador, próximo à praça Castro Alves) cujo acesso não seria dos melhores.

²² NAUPERT, Cristina. Afinidades (s)electivas. La temología comparatista en los tiempos del multiculturalismo. DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica. nº 16, 171-183. Servicio de Publicaciones. UCM. Madri. 1998, p. 180. Disponível em <<https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/viewFile/DICE9898110171A/12752>>



Figura 5 - Público em Salvador.

O curso, em especial, obteve um frequência média acima de cinquenta por cento dos inscritos, conforme mostra a tabela ao final do capítulo. No entanto, foi uma oportunidade única dentre todas as edições até janeiro de 2015 de um “*feedback* reverso”. No primeiro dia, os alunos optaram por fazer as perguntas ao final da fala, contudo essas não vieram. Aproveitando o tempo e a oportunidade, parti para fazer as perguntas que me interessavam. Foi uma iniciativa interessante, na medida em que pude inquirir a razão do interesse pela animação japonesa e pelo diretor-alvo do curso. As respostas apontaram na direção de um “exotismo” e uma “diferença”, fatores esses produtores de fascínio. Após a perda da “vergonha” inicial, perguntas sobre o posicionamento do diretor sobre sua própria obra e seu lugar no mundo ocidental e nos vizinhos asiáticos e também sobre a significação de elementos foram maioria.



Figura 6 - Curso em andamento em Salvador.

Da Bahia, levei a impressão forte de que o elemento mítico, apesar de estar subjacente às opiniões e perguntas e não se manifestar explicitamente, poderia ser de fato um componente inconsciente dessa atração pela cinematografia de Miyazaki.

Edição Recife - 5 e 6 de dezembro de 2014

A edição de Recife foi uma grata surpresa pois, após uma resposta abaixo da minha expectativa em Salvador, a recepção calorosa tanto da mostra como do curso, foi gratificante. As sessões ficaram cheias e o curso apresentou uma interatividade bem maior, o mais dinâmico de todas as edições até Brasília/2015. Além de pessoas de uma variedade de áreas como Letras, Sociologia e Psicologia, mães com filhos a serem introduzidos no mundo da animação japonesa, descendentes de japoneses em busca de problematização das suas questões ter enriquecido muito o debate.



Figura 7 - Público em Recife.

A questão mítica também foi mencionada mas, dessa vez, questões mais ligadas às peculiaridades da sociedade japonesa também apareceram como arquétipos, conceito de grupo/família, teorias da conspiração surgidas no mundo virtual sobre os filmes do diretor Hayao Miyazaki. Muitas perguntas foram feitas e foi uma dinâmica rica, até porque pessoas estavam ali também porque tinham pesquisas sobre o diretor ou Japão. Outro fato que denota esse interesse foi a permanência de um grupo após o fim da aula para discutir variadas temáticas

ligadas à sociedade japonesa, animação em geral. E mesmo após ter retornado de



Figura 8 - Curso em andamento em Recife.

Recife, recebi consultas por email sobre os temas discutidos.

A edição de Recife reforçou o sentimento do fascínio exercido pela animação e, mais ainda, deu uma percepção maior de que os expectadores estão atentos não só ao “exotismo”, mas também em como esses elementos de “diferença” podem suscitar questionamentos mais complexos sobre como as tramas relacionam-se com o funcionamento da sociedade japonesa.

Edição São Paulo - 13 e 14 de dezembro de 2014

O anúncio de uma edição em São Paulo foi recebida com muita expectativa. Isso porque São Paulo é a cidade que abriga o maior número de imigrantes e instituições de ensino e cultura japonesas. Estar com o curso nessa cidade abria perspectivas diferentes de interação com o público do curso. Poderia ser uma plateia com mais conhecimento, interesse ou questionamentos.

A mostra aconteceu no reformado Cine Belas Artes (esquina com a Avenida Paulista). Conforme mostram as fotos, um ambiente de cinema *cult* renovado e re-inaugurado pela Caixa Cultural.

O momento das perguntas era o mais aguardado e elas começaram tímidas e depois “pipocaram” sem parar, aqui e ali. Um fato interessante da edição de São Paulo foi o fato das perguntas também serem direcionadas a elementos míticos presentes nos filmes e, de forma bem detalhada como, por exemplo: “por que em *A Viagem de Chihiro*, o personagem Kamaji faz um gesto como se fosse um corte

entre os dois dedos de Chihiro no momento em que ela pisa em algo parecido com uma minhoca negra expelida por Haku?”



Figura 9 - Público na fila em São Paulo.

No segundo dia, cujo tema tratado foi o cinema de animação japonês contemporâneo em geral comparado à obra de Miyazaki, as perguntas sobre os significados de elementos específicos dos filmes também foram maiores. O público não estava repleto de descendentes de japoneses, mas em relação a outras cidades, o número era bem superior (como o esperado) e, desses descendentes vieram alguns questionamentos sobre componentes mitológicos dos filmes. Poucas perguntas e problematizações sobre a sociedade japonesa.

O que se pode inferir disso é uma familiaridade com o funcionamento das tramas no campo da sociedade, pois suas famílias e comunidades já funcionam como “réplicas” dos costumes da organização social “original”, mas as partes da cultura mítica normalmente absorvida através da convivência constante com eventos comunitários, religiosos e geograficamente cotidianos poderiam representar um vazio para essas pessoas, ao mesmo tempo dentro e fora da cultura dos seus pais e avós. O público não-descendente foi, entre todas as edições, o que mais poderíamos denominar de *otaku*²³ em termos de vestimentas (cabelos

²³ Chama-se *otaku* no Japão aquela pessoa que permanece em casa assistindo animações e lendo mangás e frequenta eventos da mesma natureza. No Brasil, esse termo denomina basicamente os fãs de animação e quadrinhos japoneses.

coloridos e roupas escuras, entre outras atitudes) e aparentava um conhecimento profundo de outras animações fora daqueles exibidos na mostra.



Figura 10 - Curso em andamento em São Paulo.

A edição de São Paulo preencheu em grande parte as expectativas e elevou ainda mais a percepção da influência da obra de Miyazaki e, de como essa se diferencia de outros diretores para o público, principalmente pela combinação dos elementos míticos japoneses e a contemporaneidade tanto ocidental quanto oriental.



Figura 11 - - Exibição em andamento - São Paulo.

Abaixo reproduzimos depoimentos de dois participantes do curso sobre a experiência do evento.

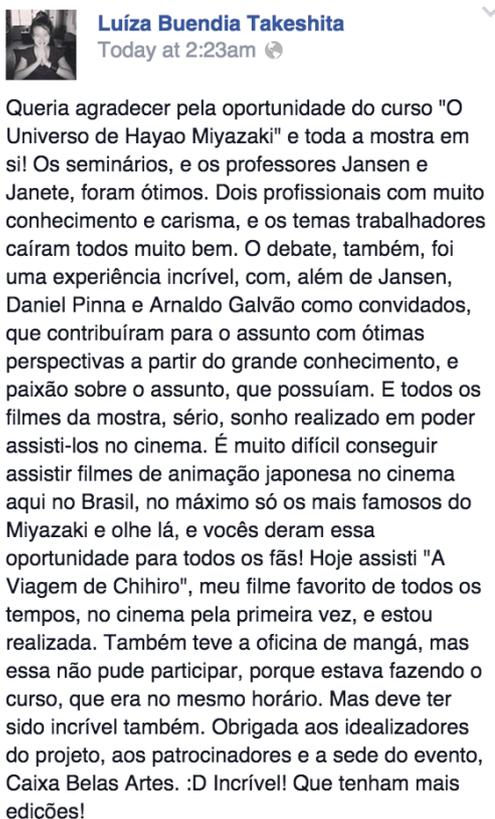


Figura 12 - Depoimento 1 - São Paulo.

Edição Brasília - 16 e 17 de janeiro de 2015

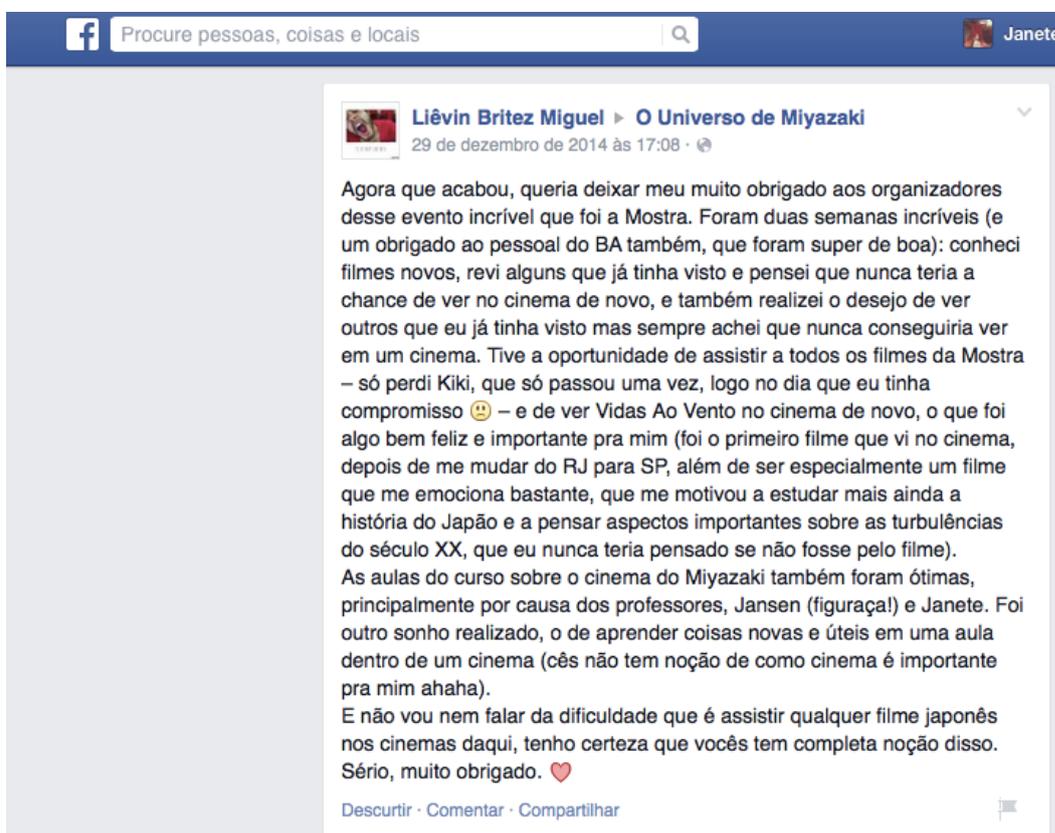


Figura 13 - Depoimento 2 - São Paulo.

A edição do Distrito Federal aconteceu ainda no início do ano de 2015. Na capital federal temos uma das mais importantes universidades com habilitação em língua japonesa, a Universidade de Brasília (UNB), e uma comunidade nipônica significativa, por isso havia uma expectativa de uma boa receptividade ao evento pelo conhecimento esperado do público, assim como em São Paulo.



Figura 14 - Filas em Brasília.

Contudo, a realidade superou em muito as expectativas. Houve várias sessões com ingressos esgotados horas antes dessas começarem e, nas fotos temos as longas filas, o que justifica o maior público para o curso ter sido registrado nesta edição, como descrito na tabela apresentada ao final desta seção.



Figura 15 - Grandes filas e sessões esgotadas em Brasília.

Nesta edição, mais questionamentos sobre a significação de alguns elementos e sua função dentro da estrutura da trama como, por exemplo, o porquê da referência a uma personagem do folclore europeu (especificamente o russo) , Yubaba, inspirada em Baba Yaga, estaria presente em um filme tão bem posicionado no mundo mitológico japonês como a *A Viagem de Chihiro*. Ou ainda



Figura 16 - Curso em andamento em Brasília.

perguntas cujas respostas seriam um tanto quanto universais, como o motivo pelo qual as crianças nos filmes de Miyazaki são quase sempre órfãs. E, mesmo depois da minha volta ao Rio, recebi ainda alguns emails solicitando indicações de bibliografia e orientações com relação a pesquisas desenvolvidas sobre cultura japonesa, animação ou sobre a própria obra de Hayao Miyazaki.



Figura 17 - Público em Brasília - o maior da mostra.

1.3

Magia Miyazaki

Até aquele momento (janeiro de 2015) acreditávamos que aquela seria a última etapa da itinerância da mostra, portanto também do curso. Por esse motivo, as sessões lotadas e a boa frequência ao curso fecharam o percurso do evento com “chave de ouro” e, especificamente para este trabalho, todo esse trajeto desde a primeira mostra em 2011 até o final da itinerância, confirmado para novembro de 2015, pois foram estabelecidos ainda mais dois locais onde foram realizadas outras duas edições: Curitiba (julho) e Fortaleza (novembro). Isto encerraria as atividades do projeto com a Caixa Cultural.

Por fim, apresentamos abaixo os números de inscritos, selecionados e a média de frequência/dia somente do curso do qual participamos como palestrantes. A separação entre “inscritos” e “selecionados” explica-se porque o curso era totalmente gratuito, e como a procura era grande, durante determinado período de tempo os interessados podiam inscrever-se por uma página na internet e existia um espaço para manifestar a motivação para participar do curso. A curadoria fazia uma seleção, tendo em vista a lotação dos espaços nos quais a atividade seria realizada, bem como os motivos expostos pelo candidato.

Edição	Inscritos	Selecionados	Média de comparecimento por dia de curso
Salvador	116	86	44
Recife	372	87	46
São Paulo	243	141	78
Brasília	343	310	187
Totais	1074	624	89

Tabela 1 - Números *Mostra MOK*.

Apresentamos o "Universo de Miyazaki|Otomo|Kon" com o intuito de não somente acompanhar o percurso do desenvolvimento da pesquisa que se confunde

com o percurso do evento, mas também para mostrar o interesse e repercussão do trabalho do diretor, cujos filmes analisamos nesta tese de doutorado.

Temos os números frios da bilheteria pelo mundo, o número significativo de artigos e livros sobre a obra de Miyazaki, o prêmio Oscar de animação de 2003, mas percorrer o Brasil (a mostra esteve em pontos variados do território nacional de norte a sul) e perceber a paixão e o interesse pelos filmes a ponto de querer detalhar partes esquecidas dos filmes, e sua função na estrutura da trama ou na carreira do diretor, repercutiu muito nas nossas reflexões aqui expostas. Isso sugere não só o funcionamento do forte elemento de entretenimento, mas também em encantamento com um mundo "exótico", ao mesmo tempo próximo e distante, conhecido e desconhecido. Essa dualidade igual é diferente, foi o impulso para os nossos estudos: como algo tão distante dos padrões de animação "industrial" e dos conceitos ocidentais pode ter tamanha repercussão. E não somente entre o público infantil, pois o público presente à mostra era bem variado, desde os fanáticos jovens *otakus*, adultos de 30/40/50 anos, até mães com seus filhos.

O espaço onde antes havia uma sólida barreira entre leste e oeste vem esvanecendo e, na contemporaneidade, tornou-se tênue e permeável. Estabeleceu-se um fascínio por esse vazio de entendimento. Possibilita uma permuta de sentidos que se faz possível no momento presente, de alguma forma. E qual seria essa forma? Por quais mecanismos tem operado? Haveria uma maneira de, através de uma leitura das obras de Hayao Miyazaki, propor um viés de compreensão do diretor pela literatura - tanto que algumas de suas obras são baseadas em livros ocidentais e orientais - que viria a ser um facilitador no processo de análise do seu mundo mítico-fantástico? Aproximar os contos de fadas dessas produções literárias e cinematográficas pode oferecer esse(s) caminho(s)? Para percorrer esse trajeto de leitura que entremeia letras, ideogramas e fotogramas mergulhadas em um pano de fundo mítico-fantástico, cuja expressividade o evento descrito ilustra de alguma maneira, propomo-nos a mergulhar a partir de agora no "Universo de Miyazaki". Pedimos a sua companhia esperando levá-los em uma viagem agradável pelo mundo pouco explorado da literatura midiática japonesa.

A seguir colocamos algumas fotos da repercussão do evento na mídia.

Ter, 26/08/2014 às 10:34 | Atualizado em: 26/08/2014 às 10:34

Mostra de animação oferece curso e oficina de mangá

Verena Paranhos

Tags: animação mangá Caixa Cultural

Tweet 0 Tweet 0 Recomendar 0 0 0 COMENTÁRIOS (0) A+ A-

Divulgação



O Serviço de Entregas de Kiki (1989), primeira animação de Miyazaki distribuída pela Disney

A obra de três representantes cineastas japoneses é destaque de hoje a domingo na Caixa Cultural Salvador com a mostra O Universo de Miyazaki, Otomo e Kon.

Figura 18 - Portal da Tarde - Salvador.



Figura 19 - Painel na estação de metrô da Avenida Paulista na edição de São Paulo.

CORREIO BRAZILIENSE 27° | 13° BRASÍLIA, 13/07/2015

Assine | Clube do Assinante | Anuncie | Cadastro | Contato | Expediente

Capa | Cidades-DF | Brasil / Política | Economia | Divirta-se Mais | Mundo | Diversão e Arte | Ciência e Saúde | Tecnologia | Turismo | Revista

Correio Digital | Concursos | Superesportes | Eu Estudante | Especiais | Vídeos | Fotos | Blogs | Classificados | Busca CB

Início / Diversão e Arte / Mostra que revela universo da animação de Miyazaki, Otomo e Kon começa hoje

PUBLICIDADE



Mostra que revela universo da animação de Miyazaki, Otomo e Kon começa hoje
 Seleção traz os maiores sucessos de três mestres da animação mundial

compartilhar Facebook Google+ Twitter

postado em 12/01/2015 17:08 / atualizado em 12/01/2015 17:13



A viagem de Chihiro é um dos filmes de Miyazaki

Noticias + lidas + comentadas

20:29 - 13/07/2015
 Noel Gallagher pode tocar no Lollapalooza em 2016

20:27 - 13/07/2015
 No Dia do Rock, descubra com qual banda brasiliense você se identifica mais

PUBLICIDADE



Vestido DAFITI JOY Estampado
 Vestido DAFITI UNIQUE Preto

Fimre Vídeos

Figura 20 - Correio Braziliense - Brasília.

CURITIBA APRESENTA
 O Guia Cultural da Cidade

MOSTRA DE CINEMA
 Uma semana de animes na CAIXA Cultural

EXPOSIÇÕES
 Traços Curitibanos no MuMA e os 10 anos de Amely no Solar do Barão

JUL/2015
 R\$7 (distribuição gratuita) (058) 2204-833

APOIO GAZETA DO POVO



Figura 21 - Guia Cultural Curitiba - Julho/2015.

2

Mito, metáfora e literatura midiática

Acho que pessoas sem história e um povo que esquece o seu passado, ou desaparecem como uma efêmera ou nada mais são que galinhas a produzir ovos até chegar o momento de serem devoradas.²⁴

Nesta seção pretendemos introduzir o material teórico que nos acompanhará por toda a tese, e apresentar nossa proposta de pensamento acerca das relações que percebemos existir entre um conceito específico de mito, cujo estudo apresenta uma atualização, uma visão filosófico-linguística da metáfora, bem como sua ligação visceral com a literatura. E, expandindo os limites dessa última, faremos uma abordagem midiática dos desdobramentos dessas interpelações aplicadas num produto midiático do Japão.

2.1

Mito, caos e natureza

As relações que se desenvolvem entre o homem e o ambiente ao redor dão o tom de como os fenômenos à sua volta são interpretados. Os valores e as percepções da realidade vivida são construídos e baseados nessas primeiras relações. Por isso, a relação do homem com a natureza e a forma como o afeta têm grande influência na maneira como cada cultura/sociedade constrói seu imaginário acerca dessa realidade. Dessa forma, as mais variadas manifestações artísticas fazem transparecer essa relação e, como nem tudo na natureza ou na mente humana é racionalmente compreendido, a literatura e as artes em geral tentam dar conta também desse componente intangível que acompanha o homem desde sempre. Aparentemente, esse componente renasce na literatura contemporânea em suportes outros, possibilitando interfaces antes improváveis. Como nos diz o artista e professor Julio Plaza (2010): “a criação de sistema de sinais é

²⁴ MYAZAKI, Hayao. Fushigi no machi no Chihiro: kono eiga no nerai. In: Sen to Chihiro wo yomu 40 no me. Tóquio: Kine junpō sha, 2001a. pp 18-19.

歴史をもたない人間、過去を忘れた民族はまたかげろうのように消えるか、ニワトリになって喰られるまで玉子を産みつづけるしかなくなるのだと思う (tradução nossa).

fundamental para o intercâmbio de mensagens entre o homem e o mundo” (p. 45). Desde a sua mais tenra idade, quando os objetos do mundo ainda são fontes de enigmas para nós, o homem está sempre criando narrativas para tornar apreensíveis o ininteligível, o ilegível e o intangível.

Na Antiguidade, os mitos eram essas narrativas que conferiam sentido à realidade do momento, atribuindo uma experiência simbólica que era transmitida oralmente através das gerações, dentro de uma concepção cíclica do tempo. Esses mitos tinham o status de “verdade” e organizavam a vida a que costumamos chamar de “primitiva”. A partir deles, todas as outras narrativas de mundo eram construídas, como o escritor japonês Haruki Murakami bem ressalta em uma entrevista ao seu editor americano: “Mitos são protótipos para todas as histórias. Quando nós escrevemos uma história por nós mesmos, não podemos evitar mas relacionar a todos os tipos de mitos. Mitos são como um reservatório contendo toda história que há”²⁵.

No caso da mitologia japonesa, a relação estabelecida e firmada na antiguidade entre o homem e a natureza permeia diversas dimensões da sociedade, tendo alguns valores como harmonia, transitoriedade, impermanência, forte sentimento grupal, hierarquia, atuando ainda hoje como norteadores da cultura nipônica. Isso acontece porque consideramos que - desde a fixação de residência dos povos no arquipélago ao qual posteriormente chamaríamos de Japão no período denominado de *Jōmon*(縄文), há mais de 10.000 anos atrás - a percepção dos fenômenos naturais intimamente ligados não só ao dia-a-dia, mas também à sobrevivência, está fortemente incorporada ao imaginário japonês. Desde o século X, a poesia, em primeiro lugar, assimilou esse imaginário e, mesmo em contato com influências ocidentais, a herança do tempo mítico continua a fazer-se notar. Essa mitologia aparece pela primeira vez no *Kojiki* (古事記 - Registro dos fatos antigos -3 volumes), compilado por um cronista, nobre e funcionário público do império, Ō no Yasumaro (太安万侶), no início no século 8/712 d.C e classificada

²⁵ Myths are the prototype for all stories. When we write a story on our own, it can't help but link up with all sorts of myths. Myths are like a reservoir containing every story there is. Disponível em: <http://www.harukimurakami.com/resource_category/q_and_a/questions-for-haruki-murakami-about-kafka-on-the-shore>. Acesso em 08 de dezembro de 2012 (tradução nossa).

como mais religiosa, foi encomendado por ordem da corte imperial para explicar a criação do país e justificar a origem divina do imperador. Um pouco depois foi finalizado o *Nihon-shoki* (日本書紀- Crônicas do Japão - 30 volumes mais um de genealogia), supervisionado pelo príncipe Toneri (舍人親王) com a assistência do mesmo Yasumaro que compilara o *Kojiki*, também foi confeccionada no início do século 8/720 d.C e é classificada como mais histórica. No entanto, o *Kojiki* não cria o tempo, ele cria uma cronologia de eventos fundadores de um “tempo japonês” a partir do qual algo é pré-existente, corrobora a concepção temporal também presente na China Antiga, que começou a exercer grande influência na produção artística e de conhecimento no Japão a partir do século VI. Sobre esse dois registros, o antropólogo Claude Lévi-Strauss, em seus escritos sobre o Japão, percebe talvez uma “matriz mitológica” indicativa de uma semelhança narrativa, apesar das diferenças.

É verdade que em estilos diferentes, mais literário para um, mais erudito para outro, o *Kojiki* e o *Nihon-shoki* encadeiam com uma arte incomparável, todos os grandes temas da mitologia universal, e que essa mitologia se funde insensivelmente numa história. Assim se coloca o problema fundamental da cultura japonesa: como explicar que essa cultura, instalada na extremidade de um vasto continente, aí ocupando uma posição marginal, e que conheceu longos períodos de isolamento, possa ao mesmo tempo, em seus mais antigos textos, oferecer uma síntese perfeitamente elaborada de elementos que encontramos em outros lugares em ordem dispersa.²⁶

Esses dois registros são o marco escrito da mitologia japonesa, mas também são marcos fundadores da história japonesa pois, ao mesclar as duas, aponta o mito como criador de uma verdade percebida na realidade, a existência de um imperador. Estabelece-se o tempo mítico como aquele a ser vivido no cotidiano, pois uma das peculiaridades do Japão é poder celebrar ciclicamente os eventos revitalizadores dos mitos, os quais possuem marcas geográficas no território japonês.

²⁶ LÉVI-STRAUSS, Claude. A outra face da lua: escritos sobre o Japão. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 18.

Segundo o historiador de literatura japonesa Shuichi Katō(加藤周一), ao contrário dos gregos, o tempo chinês não estava interessado no movimento dos astros, mas sim na sociedade humana e o entendimento de uma visão histórica cíclica, pois alguns fatos, como guerras, repetiam-se juntamente com a aceitação de um tempo em linha reta e a compreensão de que há acontecimentos que não se repetem. E embora não se considere um começo e um fim para a história, todas as coisas encontravam o seu fim, logo o “agora” adquire um significado.

Por tudo o que foi dito, o país com uma localização geográfica que propicia quatro estações bem demarcadas com mudanças da paisagem natural notáveis, associou a cada mudança natural uma significação narrativa baseada em suas experiências e mitologias próprias. Sofrendo influência também da vizinha China, o país do sol nascente possui uma peculiar configuração na sua temporalidade conforme assinala Katō:

Dessa maneira, na cultura japonesa, coexistiam três modos de tempo diferentes. Ou seja, uma linha reta sem começo e sem fim = tempo histórico; o movimento cíclico sem começo e sem fim = tempo cotidiano; e o tempo universal da vida, que tem começo e fim. E todos os três tempos se voltam para a ênfase de viver o agora.²⁷

Como já mencionamos, a ênfase no “agora”, que não necessariamente é curto, possibilita uma distensão considerável no tempo expresso por elementos outros da linguagem que não especificamente o verbo. Assim, o jogo entre passado e presente serve para flexibilizar o “agora”, presentificando-o e tornando-o mais vívido ao leitor e combina-se na linguagem, procurando causar um efeito estético de estar próximo ou distante da cena descrita.

Como consequência, a mitologia japonesa atualiza-se continuamente, uma vez que acontecimentos passados retornam ciclicamente acompanhando as tradições de cada estação do ano. Logo, toda a mitologia permanece atual. Tanto o Brasil que possui um substrato mítico hibridizado entre as mitologias indígenas, africanas e europeias e o mundo ocidental experienciador de uma nova

²⁷ KATO, Shuichi. O Tempo e o Espaço na Cultura Japonesa. São Paulo: Estação Liberdade, 2012. p. 53.

aproximação do mítico, ambos têm encontrado na animação japonesa, em termos de cultura de massa, uma referência a uma mitologia atravessada por uma tradução ocidental midiática, culturalmente filtrada, que, em alguns momentos, é assimilada como “conto de fada”, quando se propõe a ser uma mitologia atualizada do próprio Japão.

No Japão, as dimensões do mito e da história não são sentidas como mutuamente exclusivas, assim como tampouco a criação original e o empréstimo, ou para terminar com os aspectos estéticos, os requintes mais elaborados de seus laqueadores e de seus parcelamentos e o gosto pelas matérias brutas, as produções rústicas, em suma, tudo o que Yanagi Soetsu chamou de “arte do imperfeito” [...] Admiramo-nos menos se notamos que as crenças e os ritos do shintô procedem eles mesmos de uma visão do mundo que recusa toda e qualquer exclusividade. Reconhecendo uma essência espiritual a todos os seres do universo, ela une natureza e sobrenatureza, o mundo dos homens e o dos animais e das plantas e até a matéria e a vida.²⁸

No entanto o Japão, apesar de apresentar uma possível matriz comum de alguns de seus mitos reproduzidos na sua principal fonte histórica, demonstra essa peculiaridade. Tsuneyasu Takeda (竹田恒泰 - 2011), escritor, estudioso do *Kojiki*, além de ser tataraneto do imperador *Meiji*(明治), reforça essa tese de uma aproximação mito/história no seu livro *Nihon wa naze sekai de ichiban ninki ga aru no ka?*²⁹(Porque o Japão é o que tem mais fama no mundo?/日本はなぜ世界でいちばん人気があるのか³⁰) no qual apresenta o sistema de valores da nação japonesa organizado em três pilares:

- ① Visão da natureza: como percebe a natureza;
- ② Visão da vida e da morte: em relação a que sente felicidade;
- ③ Visão histórica: de que forma possui visão histórica.

²⁸ LÉVI-STRAUSS, Claude. A outra face da lua: escritos sobre o Japão. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 25.

²⁹ TAKEDA, Tsuneyasu. *Nihon wa naze sekai de inhihant ninki ga aru no ka?* Tóquio: PHP shinsho, 2011.

³⁰ Tradução nossa.

Esse tripé estrutura o que se chama de espírito *wa* (和) . Esse espírito sintetizaria a harmonia com o entorno, a paz, a concórdia que os japoneses estabeleceram a partir da sua experiência com a natureza. Tsuneyasu, um estudioso do *Kojiki* e do *Nihon-shoki*, advoga que o Japão distingue-se de outros países porque sua mitologia intercepta a história em muitos momentos, comprovando os registros antigos e a existência de lugares com marcas do que foi escrito nos dois livros antigos reforçam esse sentimento de mitologia histórica.



Foto que marca o local onde supostamente a grande deusa Amaterasu escondeu-se e o mundo foi envolvido pela escuridão. Os deuses teriam reunido-se então para se aconselhar em Ten'ankawara. E diz-se que, mesmo agora, as vozes podem ser ouvidas, cobertas pela tranquilidade e pela influência dos deuses.

Figura 22 - Local onde a deusa Amaterasu supostamente se escondeu.



黄泉国から戻ったイザナギが寝をおこなると伝わる「みそぎ池」。
写真提供/みやざき観光コンベンション協会

Lago Misogi (Província de Miyazaki) onde se acredita que Izanagi purificou-se e teria dado a luz aos três principais deuses japoneses (juntamente com outras dezenas) logo após ter voltado do mundo das trevas (*yomi no kuni*) para tentar salvar sua esposa Izanami. A figura abaixo indica de que parte do corpo teriam nascido os filhos de Izanagi: Amaterasu (nascida do olho direito - deusa do reino celestial), Tsukiyomi (nascido do olho esquerdo - deus da noite/trevas) e Susano o no mikoto (nascido do nariz - deus dos mares)



Figura 23 - Lago Misogi e indicação de onde teriam nascido os filhos do deus Izanagi.



Existe uma lança celestial cravada ao contrário no topo da montanha Takachiho que fica ao norte da província de Miyazaki, que faz parte da cordilheira de Kirishima. Lugar onde se diz que Ninigi desceu dos céus e a cravou ali.

Figura 24 - Lança celestial.



Vinda de Ninigi no mikoto e dos netos à terra

Estátuas dos três netos de Amaterasu olhando as terras inferiores. Situada na província de Miyazaki.

Figura 25 - Estátua da vinda de Ninigi à terra

Acreditamos que essa releitura, por alguns, da mitologia japonesa baseada em animismo/xintoísmo como conto de fadas no ocidente deve-se a uma metaforização eficiente de um mundo de sombra que parece ser no ocidente o “outro” inexistente, mágico, inexplicável, enquanto que para o oriente é a sombra criada em todo o lugar que se converte em beleza. “(...), nós, os orientais, criamos sombras em qualquer lugar e, em seguida, a beleza.”(TANIZAKI, 2007, p. 46). Ou seja, Tanizaki explicita essa beleza que os orientais (japoneses) criam a partir desse espaço invisível de luz/sombra, real/irreal que pode ser também o espaço da fantasia.

Essa fascinação parece transparecer nos dados de uma pesquisa da BBC³¹ sobre a influência positiva/negativa dos países no mundo. A figura a seguir refere-se aos anos de 2005-2006.

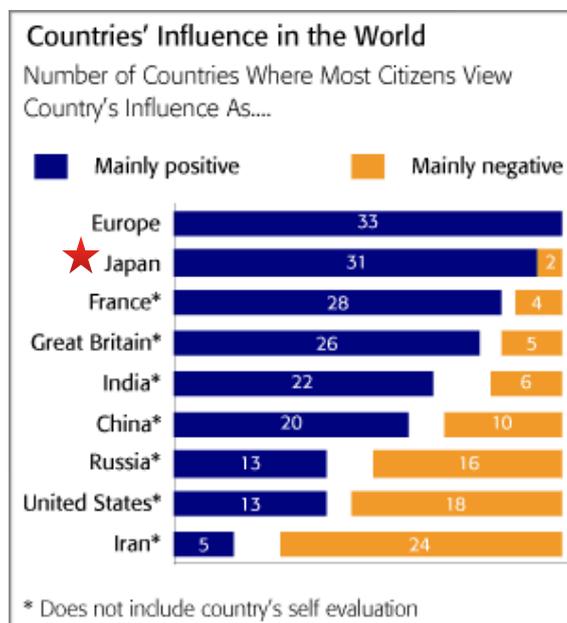


Gráfico 1 - Influência dos países no Mundo - 2005-2006.

Aqui o Japão aparece em segundo lugar, logo após a Europa (considerada como um todo). A pesquisa mais atual de 2013-2014 apresenta-se como a figura abaixo.

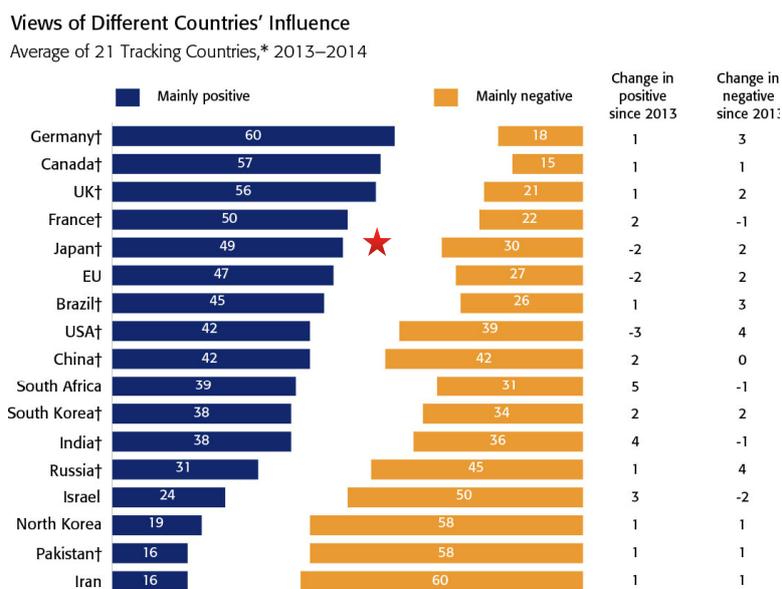


Gráfico 2 - Visões das diferentes influências dos países.

³¹ Pesquisa conduzida pela BBC pela GlobeScan and PIPA. Disponível em <http://www.globescan.com/news-and-analysis/press-releases/press-releases-2014/315-negative-views-of-russia-on-the-rise-global-survey.html>. Acesso em 24 de novembro de 2015.

Em termos absolutos, a influência do Japão cresceu de 31% para 49%, mas perdeu posições para os países europeus que passaram a ser contabilizados individualmente, caindo para a quinta posição. Outro dado muito interessante é a influência individual do Japão, por país, apresentada na figura abaixo.

Views of Japan's Influence

By Country, 2014

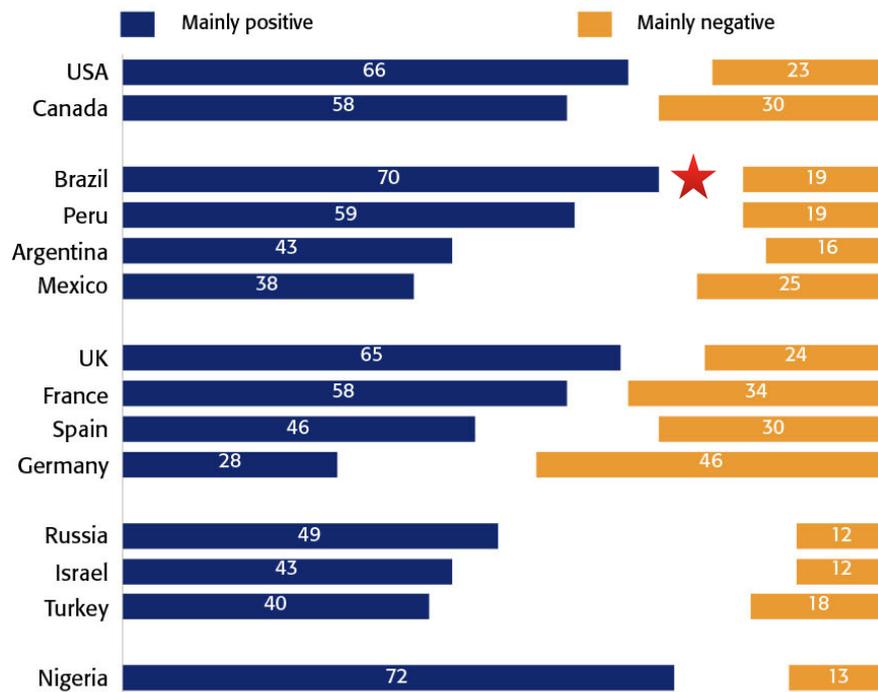


Gráfico 3 - Visões da influência do Japão.

Podemos ver que, depois da Nigéria, o país no qual o Japão exerce maior influência positiva, empatado com a Indonésia, é o Brasil, com mais de 70%. Esse dado enfatiza a questão da força da cultura japonesa no Brasil e no mundo, aliando-se à boa repercussão da mostra *MOK*, relatada no primeiro capítulo.

Esse jogo de luz ocidental das fadas, que encontra a sombra oriental dos espíritos/deuses, pode revelar metáforas inesperadamente produtivas sobre afinidades e/ou diferenças trazidas à cena pela transposição literária para outras mídias. E este momento da contemporaneidade tem se mostrado bastante propício para a questão de uma inesperada quebra de fronteiras. Isso é bem ilustrado pelo filósofo francês Jean-Luc Nancy . “Se existe uma ilusão da qual devemos nos proteger hoje mais do que nunca, é a ilusão que consiste em ficar preso a palavras

(história, filosofia, política, arte...) como se elas fossem imediatamente equiparadas a coisas³²” (1997, p. 5). Segundo Nancy, não há mais significado em falar de um “sentido de mundo”, pois essas mesmas palavras estariam impregnadas de significações ocidentais. Ele diz que não é porque simplesmente acaba uma era que podemos dizer que acabou a época do mundo ou do sentido desse. Argumenta que esse senso de época como o de história são tidos no ocidente como padrão para o restante da terra, e que não devemos pensar no que está acontecendo (perda de um “sentido do mundo”) como uma modulação desse mesmo mundo ou sentido.

Para construir o ponto com respeito a um dos maiores paradigmas de toda nossa cultura: não podemos dizer desses que vivem ou viveram segundo o mito que a sua experiência é uma modulação ou modalização do “sentido do mundo”. Por não sabermos em qual sentido eles vivem um “mundo” e um “sentido”. Por muito tempo, acreditamos que podíamos saber isso, mas o designávamos como o mundo de mito. Com o intuito de tratar o mito como uma possível variante de um “sentido do mundo”, lado a lado com a variante “logos”, é necessário conferir à frase “sentido do mundo” uma acepção tão ampla que ela se perde completamente na mais vaga generalidade. Em resumo, é uma total perda de tempo tentar redescobrir, atrás do logos que tem governado nossos vinte e quatro séculos, algo como um sentido ou dimensão “mítica”.³³

Essa mesma discussão também foi abordada por Lévi-Strauss com relação ao Japão especificamente. O antropólogo francês aponta que os filósofos do ocidente enxergam duas diferenças entre o pensamento deles e o do Japão, resumidas em duas recusas básicas: a do sujeito e a do discurso. A recusa do sujeito dar-se-ia pela influência do hinduísmo, taoísmo, budismo, entre outros, por apregoar a efemeridade do ser que tende a dissolver-se. E a recusa do discurso

³² If there is an illusion from which one must protect oneself today more than ever, it is the illusion that consists in getting hung up on words (history, philosophy, politics, art...) as if they were immediately to be equated with things” (tradução nossa).

³³ NANCY, Jean-luc. The sense of the world. Mineapolis: University of Minnesota Press, 1997. p. 6.

To make the point with respect to one of the major paradigms of our entire culture: we cannot say of those who live or have lived in accordance with myth that their experience is a modulation or modalization of the “sense of the world”. For we do not know in what sense they live a “world” and a “sense”. For a long time, we believed we could know this, but we have designated as the world of myth. In order to treat myth as a possible variant of a “sense of the world,” side by side with the variant “logos,” it is necessary to confer on the phrase “sense of the world” an extension so broad that it loses itself completely in the most vague generality. That is, it is a total waste of time to try rediscover, behind the logos that has governed our twenty-five centuries, something like a “mythical” dimension or sense. (tradução nossa).

seria o fato de que no ocidente acredita-se na plena faculdade humana de apreensão do mundo, utilizando a linguagem a serviço da verdade e de um “real”, enquanto que no oriente essa captura de um “real” não é possível a partir da linguagem, ela transcende. Lévi-Strauss ainda acrescenta que, mesmo dentro dessa dualidade ocidente/oriente, a cultura japonesa singulariza-se pois, apesar de todas as contribuições recebidas tanto da Ásia, Europa e mais recentemente dos Estados Unidos, essas foram filtradas e o Japão pode manter a sua singularidade³⁴. Ou seja, adaptar as influências externas às crenças e tradições do país.

Há uma recusa de um “real” apreendido em sua totalidade pelo humano através da linguagem como Lévi-Strauss aponta nos seus estudos sobre o Japão. Isso nos parece entrar em consonância com o questionamento apresentado acima do esmaecimento das fronteiras do sentido estabelecidas pelo ocidente como nos foi apresentada por Jean-Luc Nancy, já que ambos tocam na questão do mito como uma alternativa de sentido ao “real” cartesiano proposto pela modernidade. Para fazer um estudo mais elaborado de como esse fenômeno manifesta-se através de um dos mais importantes representantes do discurso racional cartesiano, o discurso filosófico, podemos apontar o trabalho do filósofo alemão, Hans Blumenberg. Ao criar seu conceito de “metáfora absoluta”, ele fornece uma trilha fundamental para percorrer esse caminho de recuperação do mito e possibilidade de permeio entre oriente, no caso aqui nos interessa especificamente o Japão, e ocidente.

As metáforas que emergem das obras tanto literárias como cinematográficas estão incorporadas neste nosso objeto de estudo na medida em que nos propomos uma visão metaforológica como ponto de partida da ligação fundamental entre metáfora e mito, esse visto como uma preocupação do espaço criado no corte entre mito e logos, não cem por cento implementado pela racionalidade moderna. E, a partir desse resgate, uma outra releitura do conceito de metáfora feita a partir de uma crítica da linguagem pode conduzir a uma flexibilização da metáfora que servirá de instrumento culturalmente filtrado de

³⁴ LÉVI-STRAUSS, Claude. A outra face da lua: escritos sobre o Japão. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 34 e 37.

análise das obras mitológicas e sobre como sua assimilação poderia encontrar um símile no ocidente.

Especificamente no caso da escrita japonesa, que já é bastante visual, temos uma narratividade que emerge como um lugar rico de sentidos, de um descolamento da racionalidade e, ao mesmo tempo, conectada a uma temporalidade específica, ou seja, um lugar perfeito para o nascimento da metáfora. Esse aspecto por si mesmo já nos leva a repensar a questão do mito na contemporaneidade, pois o tempo cíclico japonês guarda semelhança com o tempo mítico. Na atualidade, a abordagem do mito vem atualizando-se, como pode demonstrar este trecho do historiador, mitólogo e filósofo, Mircea Eliade.

Há mais de meio século, os eruditos ocidentais passaram a estudar o mito por uma perspectiva que contrasta sensivelmente com a do século XIX, por exemplo. ao invés de tratar, como seus predecessores, o mito na acepção usual do termo, i. e., como “fábula”, “invenção”, “ficção”, eles o aceitaram tal qual era compreendido pelas sociedades arcaicas, onde o mito designa ao contrário, uma “história verdadeira” e, ademais, extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo³⁵.

Como bem demonstra essa citação de Mircea Eliade, falar em mito ou mitologia na contemporaneidade é algo que pode soar um tanto antiquado ou infantil, caso tomemos a acepção mais ordinária do termo “mito”, mas pode soar como pensamento de vanguarda quando nos propomos a atualizá-lo, observando as manifestações literárias e artísticas que nos cercam. Apesar de utilizarmos aqui algumas citações de Mircea Eliade, ressaltamos que essa referência tem como objetivo a ênfase sobre como o estudo do mito tem atraído novos olhares e tem sido recuperado na contemporaneidade. E embora consideremos o estudo do autor de profunda importância, o direcionamento dado a esse na pesquisa de Eliade, mais voltado para as questões religiosas do mito, não faz parte do escopo deste trabalho.

Desde os tempos do Iluminismo, quando a razão passou a guiar o humano da sombra das tradições e mitos para a luz da ciência e do racionalismo, o entendimento do mundo tem tentado abandonar a narrativa mágica. A proposta

³⁵ ELIADE, Mircea. Mito e realidade. São Paulo : Perspectiva, 1972. p. 6.

desta parte dentro do conjunto geral da tese é apresentar primeiramente o conceito do mito com o qual pretendemos trabalhar - uma tentativa de oposição ao logos - e, a partir da análise do já citado filósofo alemão Hans Blumenberg, observar a criação do que ele denomina de “metáfora absoluta”. Essa servirá de elemento de ligação para a base dessa etapa, uma abordagem da “teoria da metáfora”, cujo foco principal será a obra de Paul Ricoeur, *A Metáfora Viva*.

A partir da percepção de Blumenberg da metáfora como um elemento que marca a sobrevivência do elemento mítico no discurso filosófico, por definição “racional”, propomo transportá-la para o campo no qual ela surgiu, o discurso retórico, através do seu primeiro tratamento analítico com Aristóteles, e daí seguimos com a sua releitura por Paul Ricoeur. A abordagem do filósofo francês ser-nos-á útil na medida em que busca atualizar o conceito de metáfora, ampliando-o dentro do campo da linguagem e posicionando-o como uma forma de criação de sentido, uma “metáfora viva”, conceito fundamental na nossa tentativa de aplicar a metáfora como fator de metamorfose de sentido, entre a narrativa mítica japonesa e o maravilhoso dos contos de fadas.

Começando pela nossa escolha de abordagem do mito, assim como no da pesquisa do mitólogo Mircea Eliade, o “mito” no qual estamos interessados é aquele que se apresenta “vivo” no sentido de que fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência”(ELIADE, 1998, p. 6). O mito enquanto modelo, na condição de arquétipo presente no inconsciente coletivo. Uma estratégia narrativa para tentar compreender o ininteligível do mundo percebido pelos sentidos. Uma forma de “semiótica do mundo” em oposição a uma “lógica racionalizante” fundada com a era da razão. “Na passagem do *mythos* para o logos, algo se perdeu. Se por um lado, significou a emergência do pensamento racional, por outro retirou-nos para sempre a capacidade de pensar miticamente.” (WERNECK, 2011, p. 143).

Assim como observa a antropóloga da PUC-SP, Mariza Werneck, a secção proposta entre mito e logos que formavam uma narrativa significativa em tempos arcaicos, esmaeceu laços antes perfeitamente compatíveis entre homem e natureza

e a forma como eles relacionavam-se. A razão trouxe o homem para o centro do mundo e conferiu-lhe poderes sobre todos os outros elementos do globo.

No entanto, do fato de o Universo ter-se tornado, de um só golpe, significativo, não se depreende que o homem tenha alcançado uma imediata inteligibilidade dele: “o Universo significou muito antes que se começasse a saber o que ele significava”. Em seu esforço para compreender o mundo, a humanidade dispõe de um excesso de significantes em relação aos significados aos quais pode aplicá-los. Daí decorre que todo processo de conhecimento, seja de natureza mágica, seja científica, consiste em tentar separar essa inadequação.³⁶

Como também assinala Werneck, essa centralização do mundo na figura do homem, representada pela ciência e pela racionalidade, não necessariamente apaga o mito enquanto uma origem primordial de uma inteligibilidade, de uma construção de sentido original que levasse em conta uma atribuição divina aos fenômenos do cotidiano, uma mitologia que tornasse o mundo legível naqueles tempos antigos. Contudo, a mitologia é uma construção humana e, segundo o professor de Letras da Universidade Estadual de Maringá (UEM) e pesquisador em estudos literários, Marcio Roberto do Prado, transforma-se com o correr do tempo.

A premissa é de que o mito não perdeu sua eficiência ou praticamente caiu em desuso - ele se transformou juntamente com o ser humano. Neste caso, bastaria treinar os olhos e ouvidos para poder enxergá-lo novamente em sua exuberância e ouvir sua voz ancestralmente familiar.³⁷

E mais ainda para o mitólogo Joseph Campbell, um dos autores que mais pensou e defendeu a narrativa mítica, o mito tem a ver com o desejo de experienciar a vida e interiorizá-la para compor sentido, pois a mente ocupa-se dos sentidos. “Mitoses são pistas para as potencialidades espirituais da vida humana” (CAMPBELL, 1988, p. 17). Podemos perceber então que vários autores citados aqui, bem como o antropólogo Lévi-Strauss também em seu livro *Mitológicas*, procuram resgatar o mito como parte da existência humana, como um componente de conhecimento rudimentar do mundo natural. E, entre todos,

³⁶ WERNECK, Marisa Martins Furquim. Viagem à litosfera - pensamento mágico e mítico em Claude Lévi-Strauss. In: Mito e magia. VOLOBUEF, Karin. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 149.

³⁷ PRADO, Marcio Roberto do. Combatendo à sombra: mito, ficção e história na Batalha das Termópilas. In: Mito e magia. VOLOBUEF, Karin. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 263.

estes últimos (Campbell e Lévi-Strauss) apontam a experiência estética como algo indissociável da experiência do mágico, do mítico. A literatura, principalmente, teria um papel importante em perpetuar a narrativa mítica.

Poder-se-ia quase dizer que o conto repete, em outro plano e através de outros meios o enredo iniciatório exemplar. O conto reata e prolonga a “iniciação” ao nível do imaginário. Se ele representa um divertimento ou uma evasão, é apenas para a consciência banalizada e, particularmente, para a consciência do homem moderno na psique profunda, os enredos iniciatórios conservam sua seriedade e continuam a transmitir sua mensagem, a produzir mutações.”³⁸

Dentro deste “enredo iniciatório”, o mito apareceria então com um *status* de uma verdade primitiva, um racionalismo primitivo, e com a lógica instaurada e cultivada pelos filósofos gregos estabeleceu-se um outro racionalismo, o qual classificaria em verdadeiras ou falsas as proposições da vida cotidiana relativas ao ser. Isso resultou na quebra da então crença do mito como verdade. Resquícios desse discurso mítico e alheio às opções verdadeiro/falso estariam restritos à esfera da linguagem poética/retórica representada pela metáfora. Hans Blumenberg vai advogar que esse conceito de “verdade racional” instaurado pela filosofia ainda contém implicitamente “a verdade primitiva”, verdade essa característica do mito antigo.

2.2

De Blumenberg a Ricoeur: mito, metáfora e linguagem

O filósofo alemão Hans Blumenberg através de obras como *El mito y el concepto de realidad*, *La legitimación de la edad moderna*, *Trabajo sobre el mito* e o livro fundamental para nossa pesquisa, *Paradigmas para una metaforología*, demonstra que não foi preciso que a filosofia, a ciência, o conhecimento abdicassem do mito para moldar a modernidade.

O estudo segue uma linha de desconstrução de alguns conceitos-chave da era moderna exatamente para mostrar que as transformações não precisaram sepultar totalmente as formas de “verdade primitiva”. Em *La legitimación de la edad moderna*, apresenta-se a secularização como a assinatura da Idade Moderna,

³⁸ ELIADE, Mircea. Mito e realidade. São Paulo : Perspectiva, 1972. p. 141.

mas ao percorrer o pensamento de vários estudiosos, essa secularização não se firma. Por exemplo, ao citar Hannah Arendt (BLUMENBERG, 2008, p.18) quando essa fala de uma “incomparável desmundanização”, percebe-se que a idade moderna converteria-se, na verdade, em uma continuação do cristianismo por vias outras, mas numa mesma direção de “desmundanização”, muito embora ressalte uma não necessária volta ao mundo grego. Blumenberg, assim, discorre sobre as visões de vários filósofos para apontar um processo que aponta para uma produção humana de entendimento da realidade que não são superados pelo advento da verdade racionalista, o processo de secularização. Esse pressuposto vai perpassar todas as outras obras do autor.

Em *El mito y el concepto de realidad*, Blumenberg vai citar outros estudiosos como Vico e Schlegel para esboçar um cenário no qual a mitologia e o mito aparecem como um processo de arbitrar nomes, e são relacionados ao surgimento da linguagem. “La mitología, como <<floración primer de la joven fantasía>> es la autonomía primeriza de una libertad esencial para el hombre;” (BLUMENBERG, 2004, p.17). Segundo o autor, a filosofia teria entendido mal o mito ao pretender fazer dele uma forma anterior da metafísica, justificando-o por meio de alegorias.

E por fim, em *Trabajo sobre el mito*, temos a ligação entre o processo de “nomeação” e o que seria um processo de “humanização” do mundo, uma metáfora da própria existência humana.

Con todo, acaso podríamos apuntar nosotros mismos una respuesta: si es verdad que el mito tiene algo que ver con ese dar nombre a lo innominado, forma a lo informe, aspecto humano ao bestiario anterior y un proceso de humanización a lo ya hominizado, entonces el centro del panteón tiene que estar, justamente, allí donde esté en juego el origen y el mantenimiento de la propia figura humana.³⁹

Blumenberg abre a possibilidade de pensar o mito como uma estratégia de sobrevivência da humanidade, dessa capacidade de arbitrar nomes para “conhecer” o mundo do inominável, o obscuro, entre outros. E, através de uma historiografia do discurso filosófico, o filósofo alemão pode detectar um

³⁹ BLUMENBERG, Hans. *Trabajo sobre el mito*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, 2003b. p. 666.

elemento, cuja atuação seria a de uma ponte entre o tangível racional do discurso filosófico e o intangível do mundo abstrato, herança da narrativa mítica. Esse elemento seria a metáfora. A partir dessa constatação, ele cria o que denomina de “metáfora absoluta”, cuja diferenciação do mito dar-se-ia apenas em termos de *locus* de nascimento, de origem. Enquanto o mito tem seu princípio dentro do campo do divino, a metáfora absoluta tem a sua em uma criação da imaginação viabilizada pelo discurso filosófico, como, por exemplo, o mito da caverna, interpretada como uma zona de crepúsculo entre mito e logos, uma metáfora “da sombra à luz” ou como o mito de Protágoras, da obtenção do conhecimento nas artes utilizando o fogo como metáfora. “Su contenido determina, como referencia orientativa, una conducta; dan estructura a un mundo; representan el siempre inexperimentable, siempre inabarcable todo de la realidad” (BLUMENBERG, 2003a, p. 63).

Blumenberg vai também ressaltar que a função primordial do mito de estruturar um sentido foi mantida na metáfora absoluta, mas por um discurso de verdade, atento à sua incapacidade de apreensão “total” de uma realidade fugidia, encontra na imaginação acionada na metáfora a forma de criar sentido. Blumenberg vai demonstrar, na história do discurso filosófico (como o citado acima no exemplo da metáfora da luz), a permanência do mito na forma de metáfora absoluta.

Qué le queda al hombre? no la “claridad” de lo dado, sino la de eso que él mismo ha producido: el mundo de sus imágenes y constructos, de sus conjeturas y proyecciones, de su “fantasia”, en ese nuevo sentido productivo desconocido para la Antigüedad.⁴⁰

Essa análise de Blumenberg para nós é fundamental pois, dentro de um discurso, a priori “racional”, encontramos vestígios do discurso mítico. E, como vemos por todo este texto, vários autores atestam também a permanência da narrativa mítica na contemporaneidade, principalmente nos textos literários. Essa tentativa de recuperação na sua função primeira de organização do mundo é fruto

⁴⁰ BLUMENBERG, Hans. Paradigmas para una Metaforología. Madrid: Editorial Trotta, 2003a. p. 42.

de uma quebra de paradigmas acontecido na modernidade, inclusive da noção de tempo linear em prol de um tempo mítico, presentificado.

Podemos tomar o livro *Os Filhos do Barro* cujo o autor, o escritor mexicano, prêmio Nobel, Octávio Paz, apresenta a história como uma forma de narrar. “A história é um texto produtor de textos” (PAZ, 1984, p. 192), e a reboque dessa ideia podemos pensar também na quebra de uma forma linear de entendimento temporal que conduziria inevitavelmente a um fim. Com a crise da modernidade e, por conseguinte, das “grandes narrativas”, as quais embalavam até o momento a sociedade, abriu-se espaço para pensar alternativas aos discursos de poder, de autoridade que vigoravam até então. Foucault em seu *A Ordem do Discurso* (1996) aponta para essa questão quando pontua que o discurso, as narrativas, estão vinculadas a uma vontade de verdade, de racionalização.

Surge, no rescaldo pós-Iluminista, uma necessidade de um discurso que fosse verdadeiro e, durante muito tempo, essa verdade esteve ligada à técnica e à razão. Com a falência da crença nesses conceitos, foi preciso uma busca de discursos que contestassem o padrão vigente. Segundo Paz, “o tempo moderno é o tempo da cisão e da negação de si mesmo, o tempo da crítica” (PAZ, 1984, p. 189), logo a modernidade traz a ambição de um novo padrão de linguagem e de discursos que desconstruíssem o vigente. Esse encontra eco no tempo mítico, no presente que faz um contraponto à linearidade do tempo histórico do início da modernidade.

Um presente que se eterniza através das tradições e afetos que tendem a se repetir ciclicamente ao serem revividas através das memórias trazidas pela cultura e tradições populares, e por emoções que são a todo tempo presentificadas a partir do momento que nunca são iguais, a cada agora são narrados/lidos de maneiras diferentes.

De modo ainda mais intenso que nas outras artes, **sentimos na literatura uma revolta contra o tempo histórico, o desejo de atingir outros ritmos temporais além daquele em que somos obrigados a viver e a trabalhar.** Perguntamo-nos se esse anseio de transcender o nosso próprio tempo, pessoal e histórico, e de mergulhar num tempo “estranho”, seja ele extático ou imaginário, será jamais extirpado. Enquanto subsistir esse anseio, pode-se dizer que o homem moderno ainda conserva pelo menos alguns resíduos de um “comportamento mitológico”. Os traços de tal comportamento mitológico revelam-se igualmente no desejo de

reencontrar a intensidade com que se viveu ou conheceu, uma coisa pela primeira vez; de recuperar o passado longínquo, a época beatífica do “princípio”. Como era de se esperar, é sempre a mesma luta contra o Tempo, a mesma esperança de se libertar do peso do “Tempo morto”, do Tempo que destrói e que mata.”⁴¹

Com o mito, como reforça Eliade, há uma tentativa de recuperação de um tempo mítico, cíclico, que foi linearizado pela história e sectarizado em três: passado, presente e futuro. O filósofo francês Paul Ricoeur, em seu livro *Tempo e Narrativa*, faz uma tentativa de recuperação do tempo na narrativa a partir da *aporia* temporal de Santo Agostinho, da tessitura da intriga de Aristóteles, e das novas possibilidades de organização entre tempo e narrativa que o fim da modernidade oferecem; permite uma demonstração que obras pertencentes a uma outra esfera cultural, cujas narrativas são organizadas em uma outra concepção temporal, possam revelar algo em comum entre ocidente e Japão, posteriormente.

O estruturalismo do início do século XX separa o tempo e a narrativa por advogar que esta possuía uma matriz atemporal de estruturas que independiam do tempo interior ou exterior às narrativas. Paul Ricoeur vai contrapor-se a essa visão estruturalista e à onipotência do sujeito sobre o mundo. Essa dialética que se estabelece entre o homem e o mundo, ressalta a importância dos símbolos e mitos que seria a de dar sentido ao mundo.

A narrativa descreve uma sequência de ações e reações que, em algum momento, levarão a um desfecho. Ricoeur, para tentar resgatar o tempo na narrativa, invoca dois teóricos, Santo Agostinho e Aristóteles. Agostinho por sua reflexão sobre as três manifestações do presente e Aristóteles pela organização através da tessitura da intriga que agencia os fatos de modo que, independentemente da sua desestruturação aparente, conduziria a um desfecho.

Partindo da *aporia* do ser/não-ser do tempo em Santo Agostinho, Paul Ricoeur vai utilizar as reflexões sobre o tempo que se relaciona não com o movimento dos corpos celestes dos gregos e nem com medições racionalistas, mas sim com uma experiência humana de percepção do tempo. A dificuldade de mensurar algo que, na verdade, ainda não “foi”, que ainda é espera/expectativa e

⁴¹ ELIADE, Mircea. Mito e realidade. São Paulo : Perspectiva, 1972. p.164-165 (grifo nosso).

algo que só “é” enquanto memória/lembrança. Todas as experiências típicas do humano.

O homem passa pelo tempo através da memória. O presente na verdade é o elemento que se distende para frente e para trás, utilizando como principal instrumento a linguagem. Para solucionar essa dificuldade, essa *aporia* do ser/não-ser do tempo, Santo Agostinho vai sintetizar os três tempos no presente.

Solução elegante: confiando à memória o destino das coisas passadas e à espera das coisas futuras, pode-se incluir memória e espera num presente ampliado e dialetizado que não é nenhum dos termos anteriormente rejeitados: nem mesmo a passagem do presente. Conhece-se a fórmula famosa, cujo laço com a *aporia* que ela deveria resolver se esquece com demasiada facilidade: “Talvez se pudesse dizer no sentido próprio: há três tempos, o presente do(de) passado, o presente do(de) presente e o presente do (de) futuro. Há com efeito, na (in) alma, de um certo modo, estes três modos de tempo, e não os vejo alhures (alibi)”(20,26).⁴²

Essa apresentação do tempo em suas três dimensões como uma criação humana seria uma primeira etapa da sua empreitada maior, cujo objetivo principal seria recuperar a temporalidade na narrativa. Numa segunda etapa, vai voltar-se para a tessitura da intriga aristotélica e sua causalidade interna. Causalidade imprimiria sentido, há uma confiança na lógica causal da narrativa. Para Ricoeur, a experiência humana é mediada por sistemas simbólicos, pois desde a Antiguidade o homem recorre a narrativas que expliquem o mundo ao seu redor. A tragédia grega, com a sua intriga causal, tornava o mundo e suas fatalidades cíclicas inteligíveis para o contexto da época.

No entanto, o autor também lida com a descrença da sua própria narrativa como mediação para imprimir esse sentido ao mundo, logicizá-lo, uma vez que a modernidade traz a valorização do caos, mas a narrativa que organiza é tida como ilusão, algo inexistente naquele momento. Ricoeur vai tentar recuperá-la, incorporando-lhe o tempo antes separado pelo estruturalismo, indicando que a opção modernista pelo “informe” pode ser uma violência contra a narrativa. No entanto, mesmo com a flexibilização da temporalidade dentro da narrativa, a noção de causalidade implícita na tessitura de intriga nos moldes da tragédia grega pode, ao final, organizá-la de modo a conferir-lhe sentido. Dessa maneira,

⁴² RICOEUR, Paul. Tempo e Narrativa, Tomo I. Campinas: SP: Papyrus, 1994. p. 28.

pretende-se re-humanizar a narrativa através da recuperação do tempo histórico humano.

É chegado o momento de ligar os dois estudos independentes que precedem e de pôr à prova minha hipótese de base, a saber, que existe entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural. Ou, em outras palavras: **que o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal.**⁴³

Aqui, Ricoeur une as duas etapas preliminares, definindo as suas três mimeses que trariam essa dimensão do humano juntamente com a temporalidade associada a ele. A mimese I seria uma referência externa, uma experiência prática, um molde para o ato de narrar, um tempo prefigurado. Yunes (2014) ressalta que esse processo de criação dos conceitos, dos usos, confundir-se-ia com a metáfora, pois é uma fonte de sentido; a mimese II seria uma mediação da narrativa referenciada externamente, mas configurada internamente, unindo uma temporalidade e uma intriga e, ainda segundo Yunes, uma tensão estabelecida entre o literal e o metafórico, um tempo configurado, alinhado a uma novidade semântica; e, a mimese III seria o ato da leitura ou recepção da narrativa, mediando a experiência no mundo através de uma nova figuração, um tempo refigurado.

A análise de Ricoeur, de uma narrativa mediada pela experiência no mundo, recupera a ideia que o próprio Joseph Campbell sugere: o mito é o anseio humano de experimentar a vida. A recuperação do tempo na narrativa apresentada pelo filósofo francês proporciona uma volta a um tempo no qual não há passado ou futuro e também recupera o tempo mítico. Isso se dá no bojo da crise da metafísica, que já não tem mais condições e nem pressupostos para explicar o que seja o real na contemporaneidade. E, como Blumenberg aponta em seu estudo, essa “nova” apreensão dá-se pela imaginação verbalizada através da metáfora.

A metáfora é para a maioria das pessoas um dispositivo da imaginação poética e floreio retórico - uma questão de extraordinário ao invés de linguagem comum. Além disso, a metáfora é normalmente vista como característica da linguagem por

⁴³ RICOEUR, Paul. Tempo e Narrativa, Tomo I. Campinas: SP: Papyrus, 1994. p. 85. (grifo nosso).

si só, **uma questão de palavras, mais do que de pensamento ou ação.** Por esta razão, a maioria das pessoas pensa que pode viver perfeitamente bem, sem metáfora. Descobrimos, ao contrário, que a **metáfora é difundida na vida cotidiana**, e não apenas na linguagem mas em pensamento e ação. **Nosso sistema conceitual comum, em termos de como agimos e pensamos, é fundamentalmente metafórico por natureza.**⁴⁴

Embora a "descoberta" a que Lakoff e Johnson se referem não seja exatamente "um achado" contemporâneo, ela ilustra como a metáfora ao longo dos anos, desde a primeira "análise" propriamente dita feita por Aristóteles, tem despertado o interesse não somente de estudiosos da linguagem, mas também de muitos filósofos e outros teóricos. Isso porque foi a partir de um olhar filosófico que a metáfora, enquanto "conceito", foi trazida ao palco dos debates linguísticos. No entanto, com a plasticidade e a flexibilização do seu uso, houve uma extrapolação dos limites previamente estabelecidos pelo filósofo grego e esse conceito atraiu a atenção e o interesse de vários pensadores como Giambattista Vico, Friedrich Nietzsche, Hans Blumenberg, Paul Ricoeur, Lakoff & Johnson, entre outros .

Seguindo nosso caminho de análise, retomaremos a proposta do filósofo Paul Ricoeur e seu viés mais "semântico" para introduzir a problemática que pretendemos abordar em nossa pesquisa sobre a metáfora como ponto de resistência do mito, apesar da sua separação do "logos", ponto este também bem salientado por Hans Blumenberg:

En general, la exhibición de metáforas absolutas debería permitirnos pensar de nuevo a fondo la relación entre fantasía y lógos, y justamente en el sentido de tomar el ámbito de la fantasía no sólo como sustrato para transformaciones en la esfera de lo conceptual -en donde, por así decirlo, pueda ser elaborado y transformado elemento tras elemento, hasta que se agote el depósito de imágenes- sino como una esfera catalizadora en la que desde luego el mundo conceptual se

⁴⁴LAKOFF, George ; JOHNSON, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press, 1980. p. 3 (grifo nosso).

Metaphor is for most people a device of the poetic imagination and the rethorical flourish – a matter of extraordinary rather than ordinary language. Moreover, metaphor is typically viewed as characteristic of language alone, a matter of words rather than thought or action. For this reason, most people think they can get along perfectly well without metaphor. We have found, on the contrary, that metaphor is pervasive in everyday life, not just in language but in thought and action. Our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature (tradução nossa).

enriquece de continuo, pero sin por ello modificar y consumir esa reserva fundacional de existencias.⁴⁵

Como dissemos anteriormente, a primeira “teoria da metáfora” propriamente dita foi proposta por Aristóteles através do seu pensamento acerca da poética e também da retórica. São os textos que inauguram uma teoria da metáfora, embora o interesse de Aristóteles não fosse especificamente a linguagem “per si”, mas sim em virtude da sua concepção que ela seria o instrumento de representação do pensamento, esse, vinculado ao seu principal foco que era a lógica - o uso corrente da linguagem, de maneira que as sentenças da elocução estivessem dentro dos parâmetros definidos pela razão. Isso constituiria o “logos”, em contraponto com o “mythos”. A poética e a retórica fariam parte então de uma categoria especial, uma linguagem com objetivos específicos ligados à produção de beleza e efeito persuasivo. Daí surgiria a metáfora como um instrumento para atingir esses objetivos, dada a preocupação em constituir frases coerentes que pudessem fazer jus à tese de que qualquer pensamento sobre a linguagem especial deveria estar subordinada àquele sobre a linguagem corrente/comum. A linguagem especial (poética e retórica) é um desvio da linguagem corrente que estaria condicionada a frases declarativas, as quais poderiam ser atribuídas o valor de verdadeira ou falsa, ou seja, teriam que obedecer ao padrão silogístico apresentado por Aristóteles, um padrão lógico.

A linguagem especial a qual a metáfora pertenceria teria lugar na tragédia e na retórica, em discursos (elocuições) que fossem um desvio na linguagem corrente fora do campo das frases declarativas que possuíam o caráter de verdade, derivada de uma lógica na qual Aristóteles estava particularmente interessado. Esses discursos “especiais” eram desprovidos de racionalidade aristotélica e visavam beleza e persuasão, elocuições presentes nas narrativas míticas, apresentadas ao público na forma de tragédias que, segundo Aristóteles, deveriam ter uma representação que se constituísse em similaridade com o real, ou seja eram imitações de ações percebidas.

⁴⁵ BLUMENBERG, Hans. Paradigmas para una Metaforologia. Madrid: Editorial Trotta, 2003a. p. 45. (grifo nosso).

Assim, a narrativa (roteiro) é o princípio e, por assim dizer, a alma da tragédia, enquanto o caráter moral não passa de secundário (algo semelhante é válido na arte do desenho e da pintura: se um artista cobrir uma superfície das mais belas cores, porém o fazendo casualmente, nos proporcionará menos prazer do que mediante uma imagem bem traçada num desenho sem pintura). [A tragédia] é a imitação da ação e é sobretudo, em virtude da ação que ela representa os agentes”⁴⁶

A metáfora, então, pertenceria a esse espaço de deslocamento da ação do real para uma narrativa mítica, um novo local de construção de sentido ao qual não se poderia atribuir valor de verdadeiro ou falso. “É certo que há palavras que nos são desconhecidas, embora as conheçamos no seu sentido «apropriado»; mas é sobretudo a metáfora que provoca tal” (ARISTÓTELES, 2011, p. 265, 1410b). A metáfora era um “desvio” do sentido apropriado das palavras, ou seja, havia um transporte de significação de uma palavra para outra segundo categorias que o filósofo grego estabelece, cria-se então um enigma. “É, com efeito, a partir de bons enigmas que se constituem geralmente metáforas apropriadas. Ora, metáforas implicam enigmas e, por conseguinte, é evidente que são bons métodos de transposição” (ARISTÓTELES, 2011, p. 248 1405b).

Segundo essa lógica, apreendendo as classificações de transporte, a metáfora estaria “dominada”. No entanto, a visão aristotélica prende-se a uma perspectiva representacionista da linguagem como algo que possuiu um duplo na “realidade” que faz mera comparação, através da substituição das palavras, alterando-lhes o sentido, constituindo um enigma que encanta para fins de beleza (poética) ou persuasão (retórica). Essa visão representacionista da linguagem que cristaliza abstrações e a imaginação e fala “sobre algo” mostrou-se incapaz de abarcar toda a plasticidade e abrangência da potência criativa da metáfora, como podemos inferir do historiador de arte japonesa/chinesa, Ernest Fenollosa.

De acordo com essa lógica, o pensamento lida com abstrações, conceitos extraídos das coisas através de um processo de peneiramento. Tais lógicos jamais cuidaram de descobrir como as “qualidades” que eles extraem das coisas chegaram a nelas estar. A verdade de todo o malabarismo de seu pequeno tabuleiro dependia da

⁴⁶ ARISTÓTELES. Poética. São Paulo: Edipro, 2011. p.51, 1450b1.

ordem natural em que essas forças, propriedades ou qualidade estavam envoltas nas coisas concretas.”⁴⁷

A metáfora escapa dessa concretude representacionista.

Paul Ricoeur retoma o conceito Aristotélico e faz uma releitura dessa teoria, e propõe três hipóteses interpretativas para uma ideia, não de transporte semântico, mas de uma “transgressão categorial”: a primeira propõe que não seria o “nome único” o descolado na metáfora, mas o par de relações; a segunda seria a da metáfora como criadora de um novo sentido e não apenas como promotora de desordem; e a terceira seria a de supor que existiria uma “metafórica” que entraria em operação já na origem do pensamento. Segundo Ricoeur:

A noção de desvio está ligada a essa pressuposição; mas também a oposição introduzida pelo próprio Aristóteles entre uma linguagem “corrente” e uma linguagem “estranha” ou “rara” e, com mais forte razão, a oposição introduzida posteriormente entre “próprio” e “figurado”. A ideia de uma metafórica inicial arruína a oposição do próprio e do figurado, do comum e do estranho, da ordem e da transgressão. Ela sugere a ideia de que a própria ordem procede da constituição metafórica dos campos semânticos a partir dos quais há gêneros e espécies.⁴⁸

Analisando em primeiro lugar, na parte inicial do seu livro *A Metáfora Viva*, os pressupostos de Aristóteles na poética e na retórica, um aspecto que interessa ao nosso propósito é a abordagem que Ricoeur faz da questão do *mythos*, da narrativa mítica, daquela que para ele organiza o caos do mundo. Na dialética que se estabelece entre o homem e o mundo, o autor ressalta a importância dos símbolos e mitos, os primeiros nomes dados ao desconhecido, ao inominado. A experiência simbólica era transmitida oralmente através dos anos dentro de uma concepção cíclica do tempo e os nomes e narrativas eram assim assumidos como “verdade”.

O traço fundamental do *mythos* é seu caráter de ordem, de organização, de disposição, e esse caráter de ordem, por seu turno, refrata-se em todos os outros fatores: ordenação do espetáculo, coerência do caráter, encadeamento dos pensamentos e, enfim, disposição dos versos. O *mythos* faz, assim, eco à

⁴⁷ FENOLLOSA, Ernest. *Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia*. In: CAMPOS, Haroldo de (Org.). *Ideograma: lógica – Poesia – Linguagem*. São Paulo: Edusp, 2000. p. 117.

⁴⁸ RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*. São Paulo. Edições Loyola, 2005. p. 41.

discursividade da ação, do caráter e dos pensamentos. É essencial que a léxis participe também ela desses traços de coerência.⁴⁹

Em seu outro livro, *Tempo e Narrativa* como já mencionamos, o filósofo francês vai tratar desse mesmo tema, de tempo, de narrativa e de como, especificamente a tragédia grega, a narrativa mítica contribuíram para imprimir uma semântica nova ao mundo e a metáfora como elemento que participa desse processo de construção de sentidos.

Com a narrativa, a inovação semântica consiste na invenção de uma intriga que é, ela também uma obra de síntese: virtude da intriga, objetivos, causas, acasos, são reunidos sob a unidade temporal de uma ação total e completa. É esta a síntese do heterogêneo que aproxima a narrativa da metáfora. Nos dois casos o novo - o ainda não dito, o inédito - surge na linguagem: aqui a metáfora viva, isto é, uma nova pertinência na predicação, ali uma intriga fingida, isto é uma nova congruência no agenciamento dos incidentes.⁵⁰

Segundo Ricoeur defende nessa obra, narrar daria ordem ao caos percebido no mundo, gerando concordância a partir das discordâncias. O fatos são arrumados de acordo com uma determinada lógica, funciona como um processo consolador dando uma ilusão de ordem que, a priori, inexistente. O filósofo francês pretende recuperar essa importância do ato de narrar, como maneira de orientar-se no mundo, de organizar o seu caos visando imprimir-lhe sentido. Por isso em sua releitura das obras aristotélicas, ele apresenta a tensão na qual a metáfora se encontra entre uma figura meramente representativa e seu poder criativo dentro da narrativa.

A subordinação da *léxis* ao *mythos* já põe a metáfora a serviço do “dizer”, do “poematizar”, que se exerce não mais no nível da palavra, mas no de todo poema; por sua vez, a subordinação do *mythos* à *mimesis* confere ao procedimento de estilo um alcance global, comparável ao da persuasão em retórica. Considerada formalmente, enquanto desvio, a metáfora não é senão uma diferença de sentido; referida à imitação das melhores ações, ela participa da dupla tensão que a caracteriza: submissão à realidade e invenção de enredo, restituição e sobrelevação.⁵¹

⁴⁹ RICOEUR, Paul. (2005). p. 64.

⁵⁰ RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa* (Tomo 1). Campinas: SP: Papirus, 1994. p. 9.

⁵¹ RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*. São Paulo. Edições Loyola, 2005. p. 70.

O autor sempre ressalta a narrativa como forma de criação de sentido, através do jogo de palavras, do deslocamento dentro da elocução promovido pela metáfora; essa passaria a ser um instrumento desse processo e não simplesmente, “um desvio”.

É necessário perguntar se o segredo da metáfora, enquanto deslocamento de sentido no nível das palavras, não estará na sobrelevação do sentido ao nível do *mythos*. Caso fosse possível assim pensar, a metáfora não seria somente um desvio em relação à linguagem corrente, mas, graças a esse desvio, o instrumento privilegiado da promoção de sentido realizada pela *mimesis*.⁵²

Logo, na visão de Ricoeur, a definição da *mimesis* e da ação trágica como imitações da natureza, produtoras das narrativas míticas que abrigariam a metáfora, põem em questão a visão de uma linguagem que apenas falaria “sobre algo” e seria uma pura representação de alguma coisa posta no mundo de forma distante e estanque; propõe em seu lugar algo que “é” algo, que tem vida e um potencial semântico e criador de enredos no mundo.

Se é verdade que a imitação funciona no sistema aristotélico como traço diferencial que distingue as artes – belas-artes e artes utilitárias – da natureza, ainda é necessário dizer que a expressão “imitação da natureza” tem por função distinguir, tanto quanto coordenar, o fazer humano e a produção natural. A proposição “a arte imita a natureza” põe em jogo um discriminante, tanto quanto um conector. Contra esse uso temático das palavras, nenhum uso simplesmente operatório (como o que põe em jogo as diferentes ocorrências da palavra natureza ou de seus compostos no texto da *Poética*) poderia prevalecer.⁵³

E finalmente temos o que Ricoeur quer chamar de “Metáfora Viva”.

Apresentar os homens “agindo” e todas as coisas “como em ato”, tal bem poderia ser a função ontológica do discurso metafórico. Nele, toda potencialidade adormecida de existência parece como eclodindo, toda capacidade latente de ação como efetiva.

A expressão viva é o que diz a existência viva.⁵⁴

Com essa releitura feita por Ricoeur percebendo e apresentando a metáfora não mais como simplesmente um transporte de sentido entre as palavras, mas como um instrumento de construção de sentido de grande poder de criação e

⁵² RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*. São Paulo. Edições Loyola, 2005. p. 71.

⁵³ RICOEUR, Paul. (2005). p. 72.

⁵⁴ RICOEUR, Paul. (2005,). p. 75.

inovador dentro do processo narrativo, de um existir “no” mundo de forma vívida e em relação com a natureza, podemos tentar fazer uma inferência de que a metáfora poderia ser o “elo perdido” entre o mito e “logos”. A metáfora poderia ser uma narrativa que traz em si uma relação com a abstração da natureza e a exhibe em sua multiplicidade de formas, reata esse mundo natural ao mundo da linguagem enquanto forma viva.

A concepção de metáfora que comparece na teorização do filósofo alemão Hans Blumenberg encontra eco na do também filósofo francês Paul Ricoeur. Isso porque esses dois pensadores agregam à discussão da linguagem, e para além dela, uma ideia da inexistência de uma associação unívoca entre um conceito e sua representação física no mundo. Essa concepção trazida ao cenário teórico por Aristóteles tem falhado perante os novos desafios linguísticos e conceituais da contemporaneidade. A contribuição dos dois filósofos toma lugar no campo de um novo entendimento da metáfora. Dizemos “novo entendimento” porque a concepção de “metáfora” ainda estaria associada à concepção de senso comum Aristotélica conforme o dicionário Aurélio indica em sua definição da palavra: “consiste na transferência de uma palavra para um âmbito semântico que não é objeto que ela designa, e que se fundamenta numa relação de semelhança subentendida entre o sentido próprio e o figurado”(FERREIRA, 2009) .

Contudo, relembremos aqui, o filósofo alemão Hans Blumenberg, através dos seus estudos sobre o discurso filosófico traz uma nova configuração a essa discussão, a partir de uma pesquisa de como a ruptura entre “mito” e “logos” não se constituía em algo definitivo, pois o mito ainda permaneceria no interior do discurso filosófico através de metáfora que ele vai denominar de “absoluta”. Essa estaria separada do “mito” apenas pela sua origem, uma vez que esse a teria no divino, enquanto aquela se originaria de um fragmento da imaginação. Através desse conceito de “metáfora absoluta”, o autor advoga que ela, metáfora, resiste a ser conceitualizada e obedecer a uma “taxionomia” que estabeleça uma substituição ou realização de uma palavra de correspondência exata a um objeto concreto da “realidade”, mas abre espaço para a polissemia dos vocábulos, para sua vivacidade discursiva.

Un análisis tiene sin duda que interesarse por averiguar qué “carencia” lógica es esa para la que la metáfora hace de sustitutivo, y semejante aporía se presenta precisamente con la mayor claridad allí donde teóricamente no está “permitida” en absoluto.

Estas consideraciones historiográficas sobre el “ocultamiento” de la metáfora nos llevan a la pregunta fundamental: bajo qué presupuestos pueden tener legitimidad las metáforas en el lenguaje filosófico? Por de pronto, las metáforas pueden ser *restos*, rudimentos en el camino *del mito al lógos*; en cuanto tales, son índices de la provisionalidad cartesiana de la situación, siempre y cada vez histórica, de la filosofía, que tiene que medirse con la idealidad regulativa del puro *lógos*. Aquí, metaforología sería reflexión crítica que ha de descubrir, y transformar en piedra de escándalo, lo impropio del enunciado traslaticio. Sólo que, además -empecemos planteándolo como pura hipótesis- ciertas metáforas pueden ser también *elementos básicos* del lenguaje filosófico, “transferencias” que no se pueden reconducir a lo propio, a la logicidad.⁵⁵

Blumenberg busca e demonstra através do seu estudo historiográfico do discurso filosófico que o conceito de “verdade” dessa narrativa é mediado muitas vezes por metáforas, ou seja, estruturas linguísticas que não possuem uma base “real”, um duplo concreto, mas sim ocupa um espaço mental de estímulo à imaginação e funciona como uma verdade poética que encontra sentido no imaginário de mundo construído pelo humano. Uma imaginação tão criativa que possibilita a polissemia observada no fenômeno metafórico, cuja potência Blumenberg pode desvelar no discurso a priori “racional” da filosofia e resiste à logicização ao longo dos anos.

Essa visão polissêmica dos vocábulos estaria implícita na metáfora e possibilita a sobrevivência do mito dentro do logos, apesar do processo de racionalização da sociedade e da linguagem, também aparece no pensamento do filósofo francês Paul Ricoeur:

Se é verdade que a metáfora incrementa a polissemia, o funcionamento do discurso que a metáfora põe em jogo é o inverso daquele que acabamos de descrever. Para fazer sentido, seria necessário eliminar imediatamente do potencial semântico da palavra considerada todas as acepções *salvo uma*, a que é compatível com o sentido, ele mesmo convenientemente reduzido, das outras palavras da frase. No caso da metáfora, não convém nenhuma das acepções já edificadas; é necessária então considerar todas as acepções admitidas *mais uma*, a que salvará o sentido do enunciado inteiro. A teoria da metáfora-enunciado deu ênfase à operação predicativa. Parece agora que ela não é incompatível com a teoria da metáfora-palavra. É por uma epífora da palavra que o enunciado metafórico obtém seu enunciado de sentido. Dizíamos há pouco, com Ullman, que a definição ‘analítica’ e a definição ‘contextual’ da palavra são compatíveis entre si na medida em ponto

⁵⁵ BLUMENBERG, Hans. Paradigmas para una Metaforología. Madrid: Editorial Trotta, 2003a. p. 44.

de vista que o da língua e o do discurso invocam-se mutuamente e se completam. É necessário dizer desde logo que a teoria da metáfora-palavra e a teoria da metáfora-enunciado estão na mesma relação.”⁵⁶

Por isso, propusemo-nos a tentar esboçar um quadro comparativo entre os dois autores para apresentar uma visualidade melhor das duas concepções de metáfora.

QUADRO “COMPARATIVO”

BLUMENBERG	RICOEUR
Metáfora Absoluta.	Metáfora Viva.
Abordagem histórica do discurso filosófico.	Abordagem crítico-semântica.
Adquire sentido na relação homem-natureza.	Adquire sentido na relação palavra-enunciado.
Potencial criativo para nomear o inominado.	Potencial criativo para criar sentido “fora” do nome.

Tabela 2 - Quadro comparativo Blumenberg X Ricoeur.

Atentamos que a releitura de Aristóteles, Ricoeur, da mesma forma como aborda a questão do tempo na narrativa em *Tempo e Narrativa*, tenta resgatar a linguagem enquanto ponto de conexão entre o ser e a realidade, como algo que confere e imprime sentidos ao mundo de forma criativa. No caso da sua recuperação da metáfora, ele pretende, antes de tudo, trazer da filosofia, em parte similarmente ao feito por Blumenberg na análise do discurso de verdade filosófico, uma argumentação que revelasse o aspecto “ilógico” do ser. O “ilógico” aqui seria a perspectiva filosófica de que o “ser” e, obviamente, a linguagem obedecem a padrões lógicos vinculados ainda a uma visão representacional.

O que nos leva a uma discussão sobre a fragilidade contemporânea do termo “interpretação” e abre espaço para uma aporia relativa à linguagem. Se não há interpretação, ou ainda, há uma multiplicidade delas, qual seria agora o papel da linguagem perante essa debilidade epistemológica? O pressuposto de

⁵⁶ RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*. São Paulo. Edições Loyola, 2005. p. 204.

representação já não parece atender e nem dar conta das novas formas de narrar na contemporaneidade. A falência da metafísica e da crença em valores absolutos como “real” e “razão” fraturam o eixo no qual o sistema representacional jazia. Abre-se um vácuo, vácuo esse que aponta para um questionamento da linguagem no seu papel utilitário. O filósofo Wittgenstein em seu livro *Investigações Filosóficas* (1980), apresenta uma nova visão na qual a relação entre nome e coisa não supre mais as necessidades e na qual a linguagem não mais é utilitária e funcional, a concepção como sistema de representações já não se sustenta. O autor aponta para uma multisignificação da linguagem na vida cotidiana e destaca “jogos de linguagem”, cujo sentido é dado internamente nas situações que o ser humano experiencia.

Desta forma, estabelece-se a dualidade entre a visão senso comum da linguagem como um sistema representacional - pois a palavra “cadeira” remete a uma imagem de um objeto físico ao qual nomeamos arbitrariamente “cadeira” - e uma outra visão da linguagem como um instrumento flexível e adaptável às circunstâncias humanas e ganha vida dentro da situação comunicacional, ou seja uma ideia de linguagem como forma de vida. Dissemos que se estabelece uma dualidade porque, apesar de enunciarem alguns afastamentos e oposições, elas andam em paralelo na contemporaneidade, pois não há como desprezar completa e abruptamente a língua enquanto forma de representação do mundo físico carente de nomeação; contudo, já é claro que ela não é só isso, mas também aquilo. E o que tem sido um dos principais pontos de resistência e tensionador desse antagonismo paralelo é o texto poético/literário.

Se interpretação é a reconstrução da intenção do texto, então essas são perguntas que não levam àquele caminho; indagam o que é o texto, e como: se relaciona com outros textos e com outras práticas; o que oculta ou reprime; o que afirma ou do que é cúmplice. Muitas das formas mais interessantes da crítica moderna não perguntam o que a obra tem em mente mas o que ela esquece, não o que ela diz, mas o que toma como ponto pacífico.⁵⁷

Como o professor de língua inglesa e literatura comparada da universidade americana de Cornell, Jonathan Culler, destaca com relação à falência da

⁵⁷ CULLER, J. Em defesa da superinterpretação. In: Eco, U. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 136-137.

tendência hermenêutica tradicional, algumas obras têm mostrado-se refratárias a um entendimento puramente representacional e resistem à interpretação, desconstruindo as teorias para sua reconstrução como um palimpsesto, o pergaminho cuja escrita era muitas vezes rasurada, a fim de que outras pudessem ser sobrepostas e ocupavam os estudiosos em descobrir o texto original, primitivo.

A linguagem concebida como forma de vida adquire no texto literário uma potência que convoca o escritor a desafiar não só aos seus leitores como também a si próprio em uma escrita criativa, desconstrutora dos paradigmas representacionais em certa medida e também que consiga engendrar, como Wittgenstein aponta, jogos com a linguagem, aproximando-a de um sentir contemporâneo mais legítimo. Uma comunicação mais próxima de uma vida menos racionalizada, mais emotiva e mental.

Sendo assim, o trabalho de Ricoeur é extremamente valioso para nós porque, assim como Blumenberg, aponta a metáfora como sobrevivente do mito na filosofia pelo viés da análise do discurso, por um viés linguístico. Ricoeur constata o fato de a metáfora apontar para um “fora” da linguagem meramente representativa e que passa a dar conta de um pensamento possuidor de resquícios e maneirismos do mito, de narrativas criadoras de sentido passíveis de tornar o mundo inteligível na sua multiplicidade de sentido.

A ideia construída por Ricoeur, de que a metáfora não estaria reduzida ao nível do nome/palavra, mas que ganharia sentido no discurso poético-literário, abre a possibilidade de pensar a metáfora como algo que vai além da soma das partes que a constituem nos termos da sua estrutura sintagmática.

Essa ideia aproxima-se da concepção de ideograma que apresentaremos posteriormente, pois a soma das partes vai criar um significado para além do sentido original dos seus integrantes. Um sentido completo aproxima imagem e mundo. Esse tema de um movimento de aproximação por semelhança percebemos também em Ricoeur, que retoma a epifora⁵⁸ citada em Aristóteles enquanto movimento, a partir do significado e não mais reduzida à unidade semiótica da

⁵⁸ Epifora refere-se a transferência e extensão de sentido mediada pela comparação.

palavra, mas dentro do contexto do discurso. Esse jogo de sentido dos elementos internos à frase promovem um deslocamento do significado por semelhança, que aproxima similares dos não-similares. Apazigua as diferenças semânticas por meio de enunciados metafóricos que não esquecem as incongruências do diferente, embora reconheçam por intermédio do discurso as similitudes dos díspares, criando sentidos e dando vivacidade à narrativa.

Essa vivacidade dada por esse movimento de aproximação encontra validação através de um processo imaginativo descolado de um processo emotivo. É a mesma imaginação que cria o mito que possibilita também essas aproximações e intercambiações denotativas que funcionam, dando inteligibilidade ao intangível e vice-versa.

Nesta seção, elaboramos, a partir da metaforologia de Hans Blumenberg e da metáfora viva de Ricoeur, a base teórica que nos permitirá evoluir neste trabalho de tese. A participação do filósofo alemão, comparativamente ao francês Ricoeur, ficou reduzida em relação ao conjunto de sua obra e também por toda a reflexão sobre o processo de secularização e a permanência de elementos míticos no discurso filosófico. Isto porque o foco da tese voltou-se mais para a metáfora enquanto elemento da narrativa atrelada às obras e, por esse motivo, a abordagem de Paul Ricoeur foi mais extensamente utilizada aqui. Blumenberg foi, portanto, o alavancador do conceito de mito atrelado à metáfora.

2.3

Intersecções metafóricas .

Neste ponto gostaríamos de introduzir a análise de Julio Plaza apresentada em seu livro *Tradução Intersemiótica*. Apesar de, nessa abordagem, as visões de semiótica apresentadas em Ricoeur e Plaza serem diferentes, o que realmente interessa ao nosso estudo é compatibilizar exatamente a preocupação de Plaza com a "extrojeção"⁵⁹ do signo enquanto tradução de pensamento e linguagem estética.

⁵⁹ Vocábulo usado pelo próprio Julio Plaza em seu texto.

Em Plaza encontramos uma distinção dos signos em classes: ícone, índice e símbolo, em que ícone seria o signo que opera através de semelhança real entre suas qualidades, objeto e significado; o índice estaria em relação com seu objeto dinâmico, exibiria uma "contiguidade de fato vivida"; e o símbolo seria a materialidade do signo, sua relação com o objeto dinâmico pela convenção, hábito. Em nosso caso, o que desperta a atenção é o que ele vai chamar de "tradução icônica", pois como vimos, o ícone é o que possui a relação mais aproximada do que entendemos por metáfora e passível de compatibilidade com os ideogramas orientais, dos quais falaremos mais adiante.

Sendo o pensamento o 'único modo de representação' e sendo o ícone o 'único meio de transmitir diretamente uma ideia', a tradução como pensamento intersemiótico, trânsito de meios e transmutação de formas, inserirá necessariamente, no seu âmago, as três espécies de signos.⁶⁰

Podemos fazer um paralelo disso com as abordagens de Ricoeur a respeito do papel criador de sentido da metáfora dentro do discurso, e indicamos anteriormente como fundamental para nosso estudo. Tendo em vista que a ideia desta tese é trabalhar com signos que se intercambiam por semelhança através de filtros culturais, o olhar de Plaza sobre as manifestações estéticas enquanto fruto de traduções semióticas do pensamento parece-nos adequada como ferramenta de apoio, pois, para ele, a tradução entre línguas processa-se pelo mesmo meio, apenas em uma língua diferenciada e guardando ainda os sentidos latentes da língua de partida. Ainda segundo Julio Plaza, "os sentidos nas línguas tendem a ficar especializados e adormecidos, pois esses sentidos estão nelas representados por meio de sugestão, alusão e metáfora" (2010, p. 45). No entanto, a tradução intersemiótica, funcionando como tradução entre os distintos sistemas sígnicos, torna relevante "as relações entre os sentidos, meios e códigos" (2010, p. 45). A definição de signo de Plaza coloca-se como uma expressão do pensamento, enquanto forma de entendimento do mundo, assemelha-se em termos discursivos (narrativos) ao mito, como podemos perceber pela trecho abaixo.

⁶⁰ PLAZA, Julio. Tradução Intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2010 (Estudos; 93). p. 89.

Pela mediação da linguagem como “terceiro universo” entre o real e a consciência, temos um pivô que define as relações do homem com o real. Como sistema-padrão organizado culturalmente, **cada linguagem nos faz perceber o real de forma diferenciada , organizando nosso pensamento e constituindo nossa consciência.** A mediação do mundo pelo signo não se faz sem profundas modificações na consciência, visto que cada sistema-padrão de linguagem nos impõe suas normas, cânones, ora enrijecendo, ora liberando a consciência, ora colocando sua sintaxe como moldura que se interpõe entre nós e o mundo real. A expressão de nossos pensamentos é circunscrita pelas limitações da linguagem. Ao povoar o mundo de signos, dá-se um sentido ao mundo, o homem educa o mundo e é educado por ele, o homem pensa com os signos e é pensado pelos signos, a natureza se faz paisagem e o mundo uma “floresta de símbolos”.⁶¹

Como o citado acima, ressaltamos a tradução denominada de icônica, Plaza diz que essa tradução tende a aumentar a taxa de informação estética e, por causa disso, estará desconectado dinamicamente com o objeto original enquanto ícone, apresentando da origem apenas as suas qualidades materiais. Essas despertaram o sentimento de similitude por analogia. “A tradução icônica produzirá significados sob a forma de qualidades e de aparências entre ela própria e seu original. Será uma ‘transcrição’”(p. 89). Ainda segundo o autor, esse tipo de tradução problematiza e trata do enfrentamento do intraduzível do objeto imediato do original, utilizando-se de um significado de lei transdutor.

Ele distingue dois tipos de tradução icônica: as de caráter isomórfico e paramórfico. As isomórficas (metaforizando a química e a física) seria “quando substâncias diferentes cristalizam-se no mesmo sistema com a mesma disposição e orientação dos átomos e moléculas” (p. 90). E a paramórfica seria “transformação de um mineral em outro sem mudanças de composição, alterando-se apenas a estrutura cristalina” (p. 90), ou seja, o caráter isomórfico manifestaria-se na tradução intrasemiótica sem mudança de código e o paramórfico, na tradução com mudança de código.

Esses aspectos e ferramentas de tradução podem ser notadas na análise que Plaza faz da tradução icônica do livro das Mutações (*I Ching*) para o filme *LUZAZUL*. Como primeiro passo, as bases do pensamento taoísta e confucionista são exploradas à luz das suas representações miméticas assinaladas no *I Ching*. O autor vai identificar três claves para cada estética taoísta e fazer correspondência com a sua metaforização no filme. A primeira clave seria a "ressonância" (partes

⁶¹ PLAZA, Julio. (2010). p. 19. (grifo nosso).

que se correspondem e harmonizam no todo do cosmos) a qual se apresenta no filme sob a forma de uma luz contínua no céu que é pontuada em contraste com a linha do horizonte. A segunda seria o "ritmo vital", o *chi* (ritmos vitais da natureza, o movimento vital do espírito), cuja representação fílmica está nas montanhas onde viveriam os espíritos sob a forma de nuvens, brumas, nevoeiros, mitologizações das características do *chi*. A última clave estaria no "dizer sem dizer", a suspensão da mensagem, sua sugestão apenas. Emprega-se, então, na contraparte cinematográfica a elipse, a reticência, a sugestão que vai exigir do espectador uma disponibilidade sensível.

Isto nos diz que, o aparentemente "intraduzível" pode encontrar uma metáfora, cujo caráter de movimento de similitude dos díspares permite a tradução do mesmo sentido (ou quase) através de uma estruturação diferente dos signos, mas que acaba por superar a mera soma das partes.

Do ponto de vista semiótico, o que o artista oriental procura acentuar é o efeito do ambíguo, do evanescente do aberto à interpretação, quer dizer, o caráter de qualidade de sentimento inscrito nos interpretantes imediatos e, portanto, nos objetos imediatos dos signos. Também nessa medida, o filme buscou o luzir sensível da ideia, sutilezas, qualidades capturadas, sugestão, insinuação. O signo, então, se entretetece numa rede de ambiguidades e de formas abertas à significação. Mas isso só é conseguido pelo vazio que é gerado as oposições energéticas e inversões visuais transformativas através dos elementos-opostos: Céu-mar, Terra-Água, oposições que instalam entre seus componentes, a espacialização como abertura que se impõe ao tempo, dando a sugestão de grande vazio entre os objetos, vazio que é preenchido mentalmente como um ícone.⁶²

Sendo assim, com a análise de Plaza no que tange ao ícone e à tradução icônica, podemos perceber pontos de contato com a releitura e atualização do conceito de metáfora promovido por Paul Ricoeur que pretendemos utilizar. Ela seria o elemento que permite a permanência do elemento mítico e faria a ponte entre as culturas oriental (aqui, especificamente, falamos do Japão) e ocidental, utilizando-se da tradução icônica via metáfora por uma aproximação mito e conto de fadas. Para aproximar os diferentes, como nos diz Borges:

Nós amamos super-enfatizar nossas pequenas diferenças, nossos ódios, e isso é errado. Se a humanidade é para ser salva, nós devemos focar nas nossas afinidades,

⁶² PLAZA, Julio. (2010). p. 204

os pontos de contato com todos os outros seres humanos; por todos os meios nós devemos evitar acentuar nossas diferenças.⁶³

Em suma, evitar acentuar as diferenças e focar-nos nas afinidades, utilizar o esmaecimento da ligação entre o mito e o logos. Fenecimento esse que, como já citamos anteriormente e Hans Blumenberg demonstra, não suprimiu uma ferramenta importante do mito, a capacidade de “criar” sentido para aquilo que a razão não abarcaria, a “metáfora absoluta” e essa, juntamente com o suporte linguístico de Ricoeur, vai possibilitar tecer uma análise dessa tradução icônica dos produtos midiáticos e literários que apresentamos neste estudo.

⁶³ BORGES, Jorge Luis. Facing the year 1983. In: *Twenty-four Conversations with Borges, Including a Selection of Poems, 1981-1983*, tradução: Nicodemus Suárez Araúz et alii. Housatonic, Massachusetts: Lascaux Publishers, 1984.

3

Estética, imaginário e fantasia

Para poder viver, nós precisamos de ar, água, abrigo... e histórias. Um dos caminhos pelo qual a linguagem nos faz humanos é nos permitir criar e partilhar histórias sobre o que é o mundo, quem nós somos e o que devemos fazer enquanto estamos aqui. Nossa mente busca por sustento tanto quanto nosso corpo busca comida.⁶⁴

A nação japonesa possui um passado de mais de 10.000 anos e essa longa história produziu uma riqueza estética que tem evoluído em diversas manifestações bem conhecidas ⁶⁵(*Ukiyo-e*/浮世絵, *Noh*/能, *Kabuki*/歌舞伎, *Ikebana*/生花) e outras nem tanto (*Bunraku*/文楽, *Sumi-e*/墨絵, *Chanoyu*/茶の湯, entre outros) pelo ocidente. Percebemos em toda essa riqueza estética alguns pontos em comum, delineadores de uma tendência. É essa tendência que pretendemos apresentar nesta seção, visando dar minimamente uma ideia de como esses delineadores estéticos funcionam como facilitadores no processo de metaforização.

3.1

Entendendo a estética japonesa

Retomando o pensamento de Paul Ricoeur sobre o “narrar” como um processo de organização do caos do mundo, queremos, a partir de agora, começar a pensar em uma questão central para o desenvolvimento do nosso trabalho: a estética japonesa. Porque, conforme o monge budista e professor da USP, Ricardo

⁶⁴ LOY, David R.; GOODHEW, Linda. *The Dharma Of Dragons And Daemons: Buddhist Themes in Modern Fantasy*. Boston: Wisdom Publications, 2004.

In order to live, we need air, water, food, shelter...and stories. One of the ways language makes us human is by enabling us to create and share stories about what the world is, who we are, and what we are to do while we are here. Our mind seek their sustenance as much as our bodies seek food (tradução nossa).

⁶⁵ *Ukiyo-e*: estilo de pintura do século XVI que comumente era retratada em xilogravura; *Noh*: uma das quatro formas do teatro clássico japonês; e considerado o teatro profissional mais antigo do mundo (século XV) e mais ritualístico; *Kabuki*: mais uma forma do teatro clássico japonês, mais visual com vestuário e maquiagem exuberante; *Ikebana*: técnicas de arranjos florais; *Bunraku*: mais uma forma do teatro clássico japonês interpretado através de fantoches; *Sumi-e*: pintura com tinta à base de carvão; *Chanoyu*: técnicas de preparação do chá para a cerimônia tradicional.

Disponível em: <<http://www.br.emb-japan.go.jp/cultura>>. Acesso em 9/08/2016.

Mário Gonçalves, destaca em seu texto *O conceito do 'do' (caminho) na cultura japonesa* (2004), o viés pelo qual os japoneses percebem e interpretam a realidade é o estético, contrapondo-se aos vizinhos budistas chineses que seriam mais pragmáticos e os indianos mais teóricos e metafísicos. Essa opção pelo estético vai fazer então toda a diferença na forma como o Japão vai expressar-se artisticamente. Exatamente essas características vão possibilitar o espaço para a nossa discussão de metáfora desenvolvida até aqui e sua conexão com as narrativas mitológicas e os contos de fadas ocidentais.

Apresentaremos a seguir alguns conceitos que foram considerados por estudiosos, Donald Keene por exemplo, como centrais para compreender a estética japonesa e como essa está intrinsecamente ligada à natureza e à literatura. Como a estética japonesa, assim como a chinesa, é bastante abrangente, enfocaremos apenas aqueles aspectos que são pertinentes ao presente estudo. A história estética do Japão começa no período chamado de *Jōmon* (縄文 - estimado de 10.000 a.C. a 300 a.C.). Os artefatos desse período já dão indicação de forte presença de uma percepção artística pautada por veneração da natureza na relação estabelecida através de experiências físicas, pois o território japonês, além de ter as estações bem marcadas, caracteriza-se pela ocorrência frequente de terremotos, tufões e *tsunamis*.

Então, antes da transmissão de cultura e literatura da antiga China, o Japão possuía uma estética muito ligada ao culto a deuses construídos no imaginário natural, fruto de um animismo que foi a base para a constituição da primeira religião japonesa, o xintoísmo. Isso pode ser ilustrado pelas imagens encontradas em escavações e identificadas como pertencentes aos períodos *Jōmon* (neolítico), *Yayoi* (弥生 - bronze) e *Kofun* (古墳 - grandes túmulos), em conjunto conhecidos como o período pré-histórico japonês, que vai de cerca 10.000 a.C. até o século 6 d.C., quando se acredita que tenha se desenvolvido no arquipélago uma sociedade mais complexa, passando da pedra lascada para a pedra polida, começa-se o cultivo do arroz e a arte vai expressar o início de práticas religiosas.

Com uma nação estabelecida depois de um longo período de guerras, no final do período *Kofun*, introduz-se o budismo no Japão e o príncipe Shōtoku (聖



Figura 26 - Imagens de ídolos ligados à natureza do período *Jōmon*.

徳太子) no período *Asuka* (飛鳥時代 - séculos VI-VII) estabelece uma relação mais próxima com a China e introduz várias mudanças na organização social no Japão juntamente com uma escrita, os ideogramas chineses, adaptada à língua japonesa no período *Nara* (奈良時代 - segunda metade do século VII até séc. VIII). Esse fato tem uma importância crucial na estética e na sociedade japonesas, porque finca o quarto pilar dos fundamentos da cultura e da estrutura do pensamento japonês, juntamente com o xintoísmo (primeira religião japonesa), taoísmo e confucionismo (filosofias herdadas da China, mais ligadas à organização social), e agora também o budismo. Com esse, temos a introdução do conceito de Zen, que é basilar para entender os princípios nos quais a arte, a cultura e a língua japonesa desenvolvem-se.

O estudioso do Budismo Daisetz Suzuki apresenta algo que se aproximaria de um resumo do Zen da seguinte maneira:

- (1) A disciplina do Zen consiste em obter a iluminação, ou *Satori* em japonês.
- (2) A iluminação (*satori*) encontra um significado até então escondido em nossas experiências particulares cotidianas concretas como comer, beber ou atividades de negócios de todos os tipos.
- (3) O significado então não é algo incorporado a partir do exterior. Ele é o próprio ser, torna-se o ser, é viver o ser. Isso é chamado, em japonês, de uma vida de *kono-mama* (deste jeito) ou *sono-mama* (desse jeito). *Kono* ou *sono-mama* significa a existência de algo, a realidade em sua existência.
- (4) Alguns podem dizer: "não pode haver qualquer significado em uma mera existência". Mas esta não é a opinião defendida pelo Zen, pois de acordo com ele, a existência é o significado. Quando eu me vejo nele, vejo isso tão claramente quanto vejo meu reflexo em um espelho.
- (5) [...] ⁶⁶

⁶⁶ Omitimos por não acharmos relevante para o trabalho. Mas na nota seguinte, transcrevemos o original completo em inglês.

- (6) O Zen, no entanto, não induz a uma abstração ou uma conceitualização. No seu verbalismo pode às vezes, parecer que faz disso um grande acontecimento. Mas isso é o erro mais comum entre aqueles que não conhecem nada do Zen.
- (7) *Satori* é emancipação, moral, espiritual, bem como intelectual. Quando estou em minha existência, completamente expurgado de todos os sedimentos intelectuais, tenho a minha liberdade em seu sentido primário.
- (8) Quando a mente, agora permanecendo em sua existência - que para usar o verbalismo Zen, não é existência - e, portanto, livre de complexidades intelectuais e ligações moralistas em cada descrição, examina o mundo dos sentidos em todas as suas multiplicidades, descobre em tudo todos os tipos de valores até então escondido do olhar. Aqui se abre para o artista um mundo cheio de maravilhas e milagres.
- (9) O mundo do artista é um dos livres para a criação, e isso só pode vir de intuições diretamente e imediatamente elevadas pela existência das coisas, sem interferência de sentidos e intelecto. Ele cria formas e sons da ausência de som e forma. Nessa medida, o mundo do artista coincide com o do Zen.
- (10) O que diferencia a forma do Zen das artes é que enquanto os artistas têm de recorrer à tela e pincel, ou instrumentos mecânicos, ou algum outro meio para expressar, o Zen não tem necessidade de coisas externas, exceto “o corpo” no qual o homem-Zen é, por assim dizer, encarnado. Do ponto de vista do Absoluto, isto não é completamente correto. Eu digo isso como concessão à maneira mundana de dizer as coisas. O que o Zen faz é delinear a si mesmo na tela infinita do tempo e do espaço da mesma forma que o voo dos gansos selvagens lança sua sombra sobre a água abaixo sem nenhuma ideia de que o faz, e a água reflete os gansos com a mesma naturalidade e não-intencionalidade.
- (11) O homem-Zen é um artista na medida em que, como o escultor, esculpe uma grande figura enterrada profundamente em uma matéria inerte. O homem-Zen

transforma a sua própria vida em um trabalho de criação a qual existe, como os cristãos poderiam dizer, na mente de Deus.⁶⁷

Observando os princípios do Zen resumidos acima por Suzuki, esses confundem-se com a própria existência das coisas. Um homem que os segue, consegue tornar-se um com o todo (o Absoluto do taoísmo) e o todo um com ele. Esse fato traz uma implicação na forma de fazer arte e poesia no Japão muito peculiar. Essa percepção está presente na análise no estudioso de literatura comparada China-Japão, o chinês Kokutō Ri (李国棟, 1996), em cujo livro *Nicchū Bunka no Genryū/ A nascente da cultura sino-japonesa* (日中文化の源流) há um estudo comparativo de poesias japonesas e chinesas e a forma de interpretá-las em ambos os países. Enquanto no Japão a poesia é tomada exatamente como ela é, sem questionar sentidos ocultos nos versos, na China há uma preocupação em contextualizar-se e questionar as escolhas poéticas (RI, 1996, p. 13). Isso só confirma a influência marcante do Zen na maneira de fazer poesia no Japão. E,

⁶⁷ SUZUKI, Daisetz T. Zen and Japanese Culture. New Jersey: Princeton University Press, 2010. p. 16.

(1) Zen discipline consists in attaining enlightenment (or satori in Japanese).

(2) *Satori* finds a meaning hitherto hidden in our daily concrete particular experiences, such as eating, drinking, or business of all kinds.

(3) The meaning thus revealed is not something added from the outside. It is in being itself, in becoming itself, in living itself. This is called, in Japanese, a life of kono-mama or sono-mama. Kono- or sono-mama means the "isness" of a thing. Reality in its isness.

(4) Some may say, "There cannot be any meaning in mere isness." But this is not the view held by Zen, for according to it, isness is the meaning. When I see into it I see it as clearly as I see myself reflected in a mirror.

(5) This what made Hō Kōji (P'ang Chū-shih), a lay disciple of the eight century, declare:

How wondrous this, how mysterious!

I carry fuel, I draw water.

The fuel-carrying or the water-drawing itself, apart from its utilitarianism, is full of meaning; hence its "wonder", its "mystery."

(6) Zen does not, therefore, indulge in abstraction or in conceptualization. In its verbalism it may sometimes appear that Zen does this a great deal. But this is an error most commonly entertained by those who do not at all know Zen.

(7) *Satori* is emancipation, moral, spiritual, as well as intellectual. When I am in isness, thoroughly purged of all intellectual sediments, I have my freedom in its primary sense.

(8) When the mind, now abiding in its isness - which, to use Zen verbalism, is not isness - and thus free from intellectual complexities and moralistic attachments of every description, surveys the world of the senses in all its multiplicities, it discovers in it all sorts of values hitherto hidden from sight. Here opens to the artist a world full of wonders and miracles.

(9) The artist's world is one of free creation, and this can come only from intuitions directly and immediately rising from the isness of things, unhampered by senses and intellect. He creates forms and sounds out of formlessness and soundlessness. To this extent, the artist's world coincides with that of Zen.

(10) What differentiates Zen from the arts is this: While the artists have to resort to the canvas and brush or mechanical instruments or some other mediums to express themselves, Zen has no need of things external, except "the body" in which the Zen-man is so speak embodied. From the absolute point of view this is not quite correct; I say it only in concession to the worldly way of saying things. What Zen does is to delineate itself on the infinite canvas of time and space the way the flying wild geese cast their shadow on the water below without any idea of doing so, while the water reflects the geese just as naturally and unintentionally.

(11) The Zen-man is an artist to the extent that, as the sculptor chisels out a great figure deeply buried in a mass of inert matter, the Zen-man transforms his own life into a work of creation, which exists, as Christians might say, in the mind of God.

(tradução nossa)

conforme Suzuki também aponta (2010, p. 21), o Zen foi a escola do budismo que não ficou circunscrita somente ao espiritual no Japão, mas foi além, expandindo-se para a vida cultural dos japoneses.

Essa relação estreita com o budismo, principalmente a corrente Zen, aliada a uma conexão com a natureza já expressa no animismo elaborado que se transforma em religião, o xintoísmo, também emprestam à concepção estética japonesa uma imprecisão, uma imperfeição e uma compreensão clara de um tempo limitado pelos fenômenos naturais, sua imprevisibilidade e efemeridade.

Retomando aqui então os estudos do japonólogo americano - agora naturalizado japonês - Donald Keene (1969, p. 296), temos que, a linguagem japonesa favorece o que Edgar Allan Poe chama de “indefinição sugestiva de significado, com a visão de ter como resultado uma definição de vago e portanto um efeito espiritual”⁶⁸ (POE, 1857, p. 587). A linguagem e a escolha estética teriam a ver com o espaço que os japoneses preferem deixar para a imaginação do leitor. E também, segundo Keene, essa estética da imaginação japonesa exhibe várias características, mas ele ressaltaria quatro: sugestão, assimetria, simplicidade e efemeridade.

A elevação do esteticismo a algo perto de uma religião foi atingida pela corte japonesa no século décimo. Naturalmente envolvido em uma insistência em elegância de maneiras e uma atenção ao protocolo que pode nos lembrar de Versailles. Mas na corte japonesa, diferente de Versailles, não só os pequenos marqueses, o almofadinha, compunham versos para sua senhora, mas todos, do Imperador e abaixo. Cartas, normalmente, tomavam a forma de poemas, primorosamente escritos em papel de uma textura exatamente apropriada e com uma tinta no grau de preto; dobrado com destreza e preso a um ramo de flores da estação, confiados a uma página vestida de uma maneira condizente com a dignidade do seu mestre.⁶⁹

⁶⁸ Suggestive indefiniteness of meaning, with the view of bringing about a definiteness of vague and therefore spiritual effect (tradução nossa).

⁶⁹ KEENE, Donald. Japanese aesthetics. *Philosophy East and West*, Vol. 19, No. 3, Symposium on Aesthetics East and West (Jul., 1969), pp. 293-306. p.294.

The elevation of aestheticism to something close to a religion was achieved at the Japanese court in the tenth century. It naturally involved an insistence on elegance of manners and an attention to protocol that may remind us of Versailles. But at the Japanese court, unlike Versailles, it was not only the petit marquis, the fop, who composed verses to his lady, but everyone from the Emperor down. Letters normally took the form of poems, exquisitely penned on paper of an exactly appropriate texture and in ink of the correct degree of blackness; folded with dexterity and attached to a spray of seasonal flowers, they were entrusted to a page attired in a manner worthy of his master dignity (tradução nossa).

Essas características apresentadas por Keene podem ser reconhecidas em três conceitos que são apontados pelos estudiosos como os básicos para o entendimento da estética e do caminho (*dō*) japoneses: *Mono no Aware* (物の哀れ), *Wabi-sabi* (侘・寂) e *Yūge n*(幽玄). Quando nos referimos aqui a “caminho”, falamos do princípio básico da linha de pensamento originária da China, no qual o chamado 道 (*dao*) seria o Absoluto e essa foi fundada na dinastia Han (汉朝 - 206 a.C. a 220 d.C) por Lao Zi (老子).

Começaremos pelo conceito de *Mono no aware*. Esse é desenvolvido por um dos maiores estudiosos do século XVIII do xintoísmo e do japonês clássico, Motoori Norinaga(本居宣長). A partir de análises feitas sobre a obra *Genji Monogatari* (源氏物語/Contos de Genji - considerado o primeiro romance japonês, atribuído a Murasaki Shikibu/紫式部 e escrito no século XI), foi elaborado por Norinaga o escrito *Genji Monogatari tama no oguji*(源氏物語玉の小櫛), e, de acordo com essa proposta, o termo *aware* - termo que sozinho já significaria um sentimento profundo, o *pathos* - passa a ter o sentido de “o sentir das coisas”. No biombo abaixo podemos perceber o *mono no aware* na celebração da beleza e ao mesmo tempo efemeridade da troca de estações (primavera/verão) com flores e pássaros da primavera e o surgir do verão.



Figura 27 - *Mono no aware* no “Biombo de pássaros e flores da primavera e verão” (春夏花鳥図屏風) de Einō Kanō, par de telas de seis painéis do período Edo (江戸時代 - Séc. XVII) - Museu de Arte Suntory - Tóquio.

Segundo Neide Nagae, professora de literatura japonesa da USP, Norinaga trabalhou sobre excertos do romance *Genji Monogatari* e os usos ali percebidos de *aware*, para, a partir daí, criar o seu próprio conceito de *mono no aware* tendo como base o “sentimento de fragilidade diante da efemeridade das coisas, *mono hakanaki memeshiki*”(2013, p. 123), sentimento esse que Norinaga pressupunha ser o “verdadeiro sentimento do Japão”. E ainda:

Admira-se o momento maravilhoso sob a consciência de que ele não é eterno e, por isso mesmo, valioso. O sentimento que advém da admiração daquilo que é precioso mas momentâneo, belo mas fugaz, concreto mas que se desfaz, é admirado porque se tem consciência de sua efemeridade, fugacidade, impermanência; não se almeja a eternidade, e a cerejeira foi a sua representante máxima.⁷⁰
atmosfera harmoniosa suscitada entre o objeto do mundo exterior e o sujeito que o observa com profunda emoção, tem por base o sentimento de tristeza motivado pelas incongruências da vida, e surge quando o sujeito se harmoniza conscientemente com os fenômenos humanos e naturais.⁷¹

Com relação ao conceito de *Yūgen*, também segundo Neide Nagae, esse surge na segunda metade da era *Kamakura* (鎌倉 - início do século XII) e *Muromachi* (室町 - séculos XIV a XVI) e seria a expressão da “beleza serena ou sentimento que paira além das palavras” (p. 124), um incentivo à sugestão e à imaginação. É um conceito que também origina-se da China antiga e relaciona-se com os ensinamentos budistas e durante muito tempo ficou restrito a esses ensinamentos. No entanto, expandiu-se para o terreno da poesia na época do florescimento da poesia palaciana no período *Heian* (平安 - século VIII ao XII) e posteriormente até o xogunato *Ashikaga* (足利幕府 - século XIV até XVI). Muitos exemplos podem ser encontrados na coletânea de poemas *Shinkokinshū* (新古今集). Abaixo colocamos dois exemplos de poemas, o primeiro da coletânea *Senzaiwakashū* (千載和歌集) de autoria de Shunzei Fujiwara e o segundo de *Shinkokinwakashū* (新古今和歌集) de autoria de Teika Fujiwara.

⁷⁰ NAGAE, Neide Hissae. *Os poemas japoneses tradicionais e as suas peculiaridades – a concretude da beleza numa arte motivada pelo encanto sazonal* (p. 113- 130). In: *Do-caminho da arte: do belo do Japão ao Brasil*. SHIODA, Jo Cecilia Kamie; YOSHIURA, Eunice Vaz; NAGAE, Neide Hissae (Org). São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 122.

⁷¹ NAGAE, Neide Hissae. (2013). p. 123.

夕されば野辺の秋風身にしみて鶉鳴くなり深草の里⁷²

yū sareba nobe no akikaze mi ni shimite uzura naku nari fukakusa no sato.

Ao anoitecer, no campo, toca-me o vento do outono, codornas choram, na terra natal de Fukakusa.

見渡せば花も紅葉もなかりけり浦の苫屋の秋の夕暮れ⁷³

miwataseba hana mo momiji mo nakarikeri ura no tomaya no aki no yūgure.

Ao olhar em volta, nem as flores nem as coloridas folhas de bordo, crepúsculo de outono da choupana à beira-mar.

Nessas duas poesias temos a paisagem natural, sugerindo um sentimento de tristeza que evoca na imaginação uma imagem de beleza, baseado na efemeridade das estações do ano, no caso aqui, do outono. Uma beleza fugaz que emerge das transitoriedade e da impermanência das manifestações de cada estação do ano.

A figura abaixo exemplifica também esse conceito com a figura do portão de entrada de um templo xintoísta, o Torī (鳥居), cuja imagem das nuvens e do céu além do mesmo, conferem uma aura de indefinição, nebulosidade que simbolizaria essa fugacidade e efemeridade que se dissipa no horizonte.

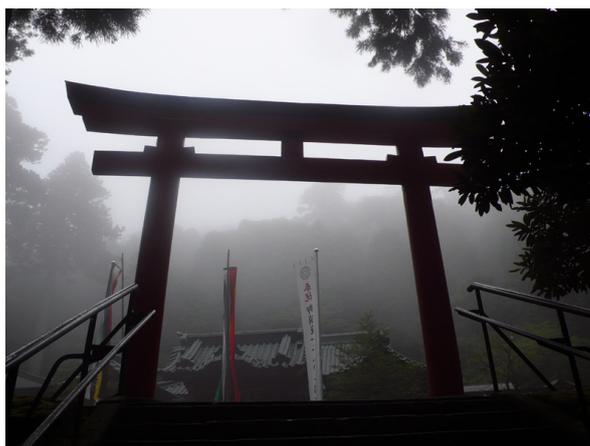


Figura 28 - Torī de templo xintoísta.

⁷² SENZAI wakashu, Tóquio: Iwanami Shoten, 1986. p. 67.

Interpretação disponível em: < <http://oshiete.goo.ne.jp/qa/8950979.html> > (em japonês). Acesso em 25 de novembro de 2015.

⁷³ SHIN KOKIN wakashu. Tóquio: Iwanami Shoten, 2015, verso 363. p. 76.

Interpretação disponível em: < http://www.kangin.or.jp/what_kanshi/shiika_D12_3.html > (em japonês). Acesso em 25 de novembro de 2015.

Uma decomposição do ideograma pode ajudar na melhor compreensão do significado no conceito.

幽 (ゆう/yū) - significa aquilo que não se consegue ver de tão escuro; profundo; silencioso e distante do mundo; enclausura a pessoa; mundo dos mortos.

玄 (げん/gen) - escuridão profunda, longínquo, anda caminho adentro.

幽玄 - algo que não se consegue medir precisamente, é vago.

O conceito de *wabi-sabi* talvez seja o mais ligado à corrente Zen, conforme explica Suzuki. *Wabi* significaria literalmente pobreza e pode ser entendido como o desprendimento das riquezas mundanas, o desapego das questões materiais e o sentimento que existe algo de mais valor a ser alcançado.

O hábito da mente Zen de romper todas as formas de artificialidade e ter uma firmeza do que jaz por detrás delas, ajudou aos japoneses a não esquecer o solo mas ser sempre amigável com a Natureza e apreciar sua simplicidade indiferente. O Zen não tem gosto pelas complexidades que jazem na superfície da vida. A vida em si é simples o suficiente, mas quando isso é pesquisado pelo intelecto analítico, apresenta complexidades inigualáveis. Com todo o aparato da ciência nós não conseguimos ainda compreender os mistérios da vida.⁷⁴



Figura 29 - Tigela usada para tomar chá, exemplifica a estética do *wabi-sabi*, uma vez que é simples e sem ornamentos, enfatizando a simplicidade da cerimônia do chá.

⁷⁴ SUZUKI, Daisetz T. Zen and Japanese Culture. New Jersey: Princeton University Press, 2010. p. 23.

Zen's habit of mind, to break through all forms of human artificiality and take firm hold of what lies behind them, has helped the Japanese not to forget the soil but to be always friendly with Nature and appreciate her unaffected simplicity. Zen has no taste for complexities that lie on the surface of life. Life itself is simple enough, but when it is surveyed by analyzing intellect it presents unparalleled intricacies. With all the apparatus of science we have not yet fathomed the mysteries of life (tradução nossa).

Sabi significa literalmente solidão, e esse sentimento por si só inspiraria a contemplação sem uma demonstração espetacular disso, observar as coisas da maneira como elas são, mesmo na sua imperfeição.

O *Sabi* consiste em uma despreensão rústica ou uma imperfeição arcaica, simplicidade aparente ou sem esforço na execução, e rico em associação histórica (a qual, contudo, não precisa sempre estar presente); e, por fim, contém elementos inexplicáveis que elevam o objeto em questão ao nível de uma produção artística. Esses elementos são geralmente considerados como derivados da apreciação do Zen. Os utensílios usados no salão de chá na maior parte são dessa natureza.⁷⁵

Nesse trecho, Suzuki indica que uma das principais manifestações artísticas do *Sabi* são os utensílios da cerimônia do chá. E um dos principais responsáveis por essa simplificação do hábito da corte e da classe samurai de beber chá - também uma arte, um “caminho”, como citamos anteriormente, chamado de *Chanoyu* (茶の湯) - foi o monge chamado Sen no Rikyu. O monge viveu no século XVI e instituiu uma série de mudanças na arte de preparar e tomar chá. As construções das suas casas de chá passaram a obrigar a pessoa a abaixar-



Figura 30 - Monge Sen no Rikyu.

⁷⁵ SUZUKI, Daisetz T. (2010).p. 24.

Sabi consists in rustic unpretentiousness or archaic imperfection, apparent simplicity or effortlessness in execution, and richness in historical association (which, however, may not always be present); and, lastly, it contains inexplicable elements that raise the object in question to the rank of an artistic production. These elements are generally regarded as derived from the appreciation of Zen. The utensils used in the tearoom are mostly of this nature (tradução nossa).

se para entrar no local, os utensílios tornam-se menos ornamentados e mais rústicos. Isso pode ser ilustrado no filme que conta a vida do monge intitulado *Pergunte a Rikyu* (*Rikyu ni tazuneyo* - 利休にたずねよ) de 2013, baseado no romance de Ken'ichi Yamamoto(山本兼一) que foi agraciado com o 140º (ano de 2008) prêmio *Naoki*(直木賞) de literatura (um dos mais importantes prêmios do Japão juntamente com o prêmio *Akutakawa* - 芥川賞). Na cena que vamos apresentar, Rikyu vai apresentar um objeto belo para o senhor feudal, competindo com pinturas e artefatos de arte de renomados artistas da época. Ele traz apenas uma caixa preta laqueada e a enche de água. Abre a janela e posiciona ali cuidadosa e meticulosamente a caixa preta, ao ver o resultado (a lua refletida na decoração de fundo da caixa), o senhor feudal percebe aquela como a mais bela de todas as obras ali trazidas.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1211746/CA



Figura 31 - Cenas do filme *Rikyu ni tazuneyo*.

Essa sequência de cenas visa exemplificar que a beleza pode ser encontrada na simplicidade da natureza, pois apenas um pote com água e reflexo da lua conseguem criar para o lorde feudal um exemplar máximo de beleza entre outras mais caras e renomadas.

Um outro exemplo do Zen na arte utilizando os conceitos de *wabi-sabi* é o estilo japonês de pintura chamado de *sumi-e* (墨絵), cujos desejos eram feitos, originalmente, com tintas extraídas do carvão (*sumi* - 墨).

A solidão, simplicidade e a espiritualidade dessas pinturas denotam bem o espírito Zen e a sua influência no modo de fazer arte japonês e a sua conexão com o mundo natural.

3.2

Literatura, linguagem e natureza

A poesia, por sinal, era considerada a expressão mais espontânea e natural da alma humana, no caso a japonesa, e foi o lugar privilegiado para os escribas procederem à adaptação da grafia logográfica para o japonês.⁷⁶

Os japoneses valorizam muito a troca das estações e a troca da paisagem natural delas decorrentes. Segundo o especialista em estudos de *ikebana*, Kohei Yoshimizu o estilo de vida dos japoneses muda de acordo com o seu entorno e existe uma afinidade cultural com as flores que tem se manifestado ao longo do tempo de várias maneiras.

Nos festivais dedicados aos deuses geralmente há árvores e flores. Segundo um costume, para o Ano Novo a entrada das casas é adornada com pinheiro e bambu kadomatsu (...). Assim se dá boas vindas à deidade que desce dos céus e benze a casa durante o ano. Se acreditava que os deuses que visitam os locais no Ano Novo dominavam as montanhas e desciam das alturas para dirigir os arrozais. Esses espíritos divinos residiam em árvores e arbustos sagrados de folhas perenes como o pinheiro e o sakaki.⁷⁷

⁷⁶ SUZUKI, Tae. Dos fatos de língua aos estudos linguísticos no Japão. In: Teorias gramaticais da língua japonesa. SUZUKI, Tae et alii (Org.), São Paulo: Humanitas - FAPESP, 2012, v. , p. 13-44. p. 18.

⁷⁷ YOSHIMIZU, Kohei. Los Japoneses y las flores. Revista Niponica. Tóquio. Ministério das Relações Exteriores do Japão. n.2. 2010. p. 6.

Essa dependência/louvação em relação aos elementos do mundo natural foi levada das plantações para os salões palacianos, institucionalizando a reverência aos fenômenos naturais e elevando-os à categoria de arte.

No século X se impôs a cultura dos nobres à capital, Kyoto, e as flores se incorporaram a muitos atos do palácio imperial que celebravam a passagem anual do tempo. Os nobres do período Heian (794-1185) marcavam assim a mudança das estações, integrando em sua vida à natureza e às flores. No início do século X foi compilada sob a orientação do imperador uma



Figura 32 - Exemplos de *sumi-e*.

antologia poética, o *Kokin Waka-shu* (“compilação de poemas dos tempos antigos e modernos”). O tema principal eram as quatro estações e suas flores, o amor e a paixão; às vezes se comparava uma flor ao amante.⁷⁸



Figura 33 - Jardins japoneses - *Wabi-sabi*.

⁷⁸ YOSHIMIZU, Kohei. (2010) p. 6.

Assim, temos a literatura como a primeira forma de expressão artística da ligação entre homem e natureza. A princípio aparece a partir da poesia, o *tanka* (短歌), que significa literalmente "poema curto" formado por 31 sílabas (versos de 5 - 7 - 5 - 7 - 7 sílabas). Sua origem está no *waka* (和歌), termo genérico para designar a poesia aristocrática (também de 31 sílabas) que inicia a tradição literária japonesa no século X, como a coletânea *Kokinwakashū* (古今和歌集), baseada principalmente na percepção da passagem das estações e as mudanças na paisagem do Japão.

Um exemplo da importância da forte presença da natureza no espírito japonês é o hino nacional chamado de *Kimigayo* (君が代), um poema *tanka* com referências à natureza como pequenas pedras, rocha e musgo, expressando um desejo de perenidade da nação japonesa, assim como os elementos naturais a que se refere o poema.

Um tipo mais curto de poema que nasce a partir do formato *tanka* é o *haiku* (俳句). O *haiku*, no Brasil, além da concisão das 17 sílabas, ou melhor dizendo, sons, distribuídos em três versos (5-7-5), não tem rima e nem título. Geralmente usa como tema a estação do ano ou elementos dessa, através de palavras específicas chamadas de *kigo* (季語). Essa palavra representa uma das quatro estações no poema: primavera, verão, outono e inverno. O *haiku* tem, mais do que outros poemas, a natureza como sua fonte de inspiração. Pode-se classificar as palavras de estação na seguintes categorias:

- Palavras que expressam diretamente a estação: mar de primavera (*haru no umi* - 春の海), verão (*natsu* - 夏), anoitecer de outono (*aki no yo* - 秋の夜);
- Fenômenos da natureza: neve remanescente (*zansetsu* - 残雪), campo seco (*kareno* - 枯野), tempo bom do início do verão (*satsukibare* - 五月晴れ), vento do norte (*kita kaze* - 北風);

- Animais e plantas: libélula (*akatombo* - 赤蜻蛉), amor dos gatos (*neko no koi* - 猫の恋), frutificar das árvores (*ki no me* - 木の芽), cores do outono/ avermelhamento das folhas de bordo (*momiji* - 紅葉);
- Eventos e cotidiano: plantio de arroz (*taue* - 田植え), carpas subindo o rio (*koi nobori* - 鯉登り), ano novo (*oshōgatsu* - お正月).

Isso acontece porque, considerando que, desde a fixação de residência dos povos que hoje constituem a nação japonesa no arquipélago há mais de 10.000 anos atrás, a percepção de que os fenômenos naturais estavam intimamente ligados à sobrevivência incorporou-se fortemente ao imaginário japonês. Desde o século X, a poesia tem assimilado esse imaginário e, mesmo com o contato com as influências ocidentais, a natureza continua tendo um papel central.

Segundo Kojin Karatani (柄谷行人, 1993)⁷⁹, a primeira vez que a paisagem se tornou tema de um texto literário na literatura moderna japonesa foi com Doppo Kunikida (国木田独步, 1949). Ou seja, a natureza, enquanto paisagem natural, torna-se personagem central de um romance. Fenômeno esse já notório na poesia japonesa nos *tankas* e *haikus*. Kunikida foi um dos precursores do naturalismo no Japão e, dentro da perspectiva de uma descrição fiel da realidade e das experiências do ser humano no seu ambiente, é autor do livro que tem como tema a paisagem de uma cidade nas vizinhanças de Tóquio, chamada de *Musashino*(武蔵野). Esse livro de Kunikida, exemplifica o quanto os japoneses dão peso à influência da paisagem nas suas vidas.

Não somente nesse, mas em outros romances como *O País das Neves* de Yasunari Kawabata (originalmente publicado em 1937), a natureza pode não ser o tema, mas desempenha um importante papel na trama do romance:

Como o interior do trem não era muito claro, aquele espelho não era tão nítido quanto deveria ser. Ele não refletia bem as imagens. Por isso, enquanto Shimamura olhava compenetrado, foi se esquecendo da existência do espelho e começou a pensar que a moça flutuava na paisagem do entardecer.

Foi nesse momento que os raios de sol, já tênues, iluminaram o rosto dela. O

⁷⁹ THUNMAN, Noriko. Landscape In Modern Japanese literature and the impact of translations. Africa&Asia, Dept of Oriental and African Languages, Göteborg: Göteborg University, n 2, pp 116-124. p. 116.

reflexo do espelho não era suficiente para apagar a claridade de fora, nem esta, forte o bastante para ofuscar a imagem refletida no espelho. A claridade passava como um relâmpago pelo seu rosto, mas não era suficiente para iluminá-lo. A luz era fria e distante. No momento em que o contorno de sua pequena pupila foi se iluminando, como se os olhos da moça e a luz se sobrepusessem, seus olhos se tornaram um vaga-lume misterioso e belo que pairava entre as ondas da penumbra do cair da tarde.⁸⁰

As obras literárias surgidas da observação da natureza são uma demonstração dos sentimentos que os japoneses nutrem pela passagem das estações. Uma estada de um ano em um país como o Japão oferece não só a oportunidade de passar a “sentir” as estações do ano, como também a de compreender melhor a vida. No Japão, as estações do ano representam a vida, cada uma delas tem um sentido especial que combina com uma fase da existência. O Japão é um sistema de signos que excede a fala, como bem observa Roland Barthes:

Ora, acontece que naquele país (o Japão) o império dos significantes é tão vasto, excede a tal ponto a fala, que a troca dos signos é uma riqueza, de uma mobilidade, de uma sutileza fascinantes, apesar da opacidade da língua, às vezes mesmo graças a essa opacidade.⁸¹”

A partir desse trecho de Barthes e, depois de toda a discussão sobre os elementos do Zen na vida cultural japonesa, percebemos que a influência da China e da expressão simples e não-intelectualizada do mundo natural foi o que pautou o desenvolvimento da literatura, impulsionadora da linguagem no Japão conforme indica a linguista da USP, Tae Suzuki:

Dessa forma a percepção de características da língua japonesa nasceu do exercício da leitura de textos budistas ou da prática poética e seus estudos também vão se desenvolver em função dessas duas vertentes. Da necessidade de leitura de sutras, de compreensão de dogmas e princípios búdicos, nascem os estudos que se debruçam sobre aspectos fonológicos e semânticos e, da necessidade de saber usar a boa e correta expressão para a composição poética, desenvolvem-se a partir do século XIII, os estudos sobre aspectos filológicos e morfossintáticos do japonês.⁸²

A formalização da língua japonesa nasce exatamente a partir da introdução do budismo vindo da China e da necessidade de transmitir-se a doutrina, e uma

⁸⁰ KAWABATA, Yasunari. O País das Neves. São Paulo: Estação Liberdade, 2004. p. 15.

⁸¹ BARTHES, Roland. O Império dos Signos. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 18.

⁸² SUZUKI, Tae. (2012). p. 14.

necessidade de expressão poética que desse vazão ao sentimento japonês relativo à natureza.

Para dar vazão aos mais sutis sentimentos humanos, ressaltam os teóricos, é importante o conhecimento e uso adequado das palavras (morfemas) que, acoplados aos vocábulos conceituais, o *corpo*, vão ordená-los na frase dando-lhe a *alma*, ou seja, o sentido. Desde cedo, esse morfemas recebem a atenção dos teóricos da poesia, concebidos que foram como o expediente linguístico usado pelo homem para veicular seu sentimento subjetivo e íntimo, em oposição aos *vocábulos de conteúdo* destinados a designar objetos do mundo real e concreto.⁸³

Para isso, a escrita ideográfica importada da China transformou-se em um instrumento fundamental. O ideograma é mais do que uma escrita, é uma ideia, uma concepção de significação do mundo e de conceitos abstratos que se agrupam, desagrupam e reagrupam-se, estruturando novos sentidos.

Um nome verdadeiro, uma coisa isolada, não existe na Natureza. As coisas são apenas pontos terminais, ou melhor, pontos de encontro de ações, cortes transversais em ações, instantâneos. Nem um verbo puro, nem um movimento abstrato, seriam possíveis na Natureza. A vista apreende, como uma coisa só, o substantivo e o verbo: as coisas em movimento nas coisas, e é desta maneira que a concepção chinesa tende a representá-los.⁸⁴

Ernest Fenollosa, historiador americano de arte japonesa que foi professor de Filosofia e Economia Política na Universidade Imperial de Tóquio e tornou-se um importante orientalista e pesquisador das artes poéticas japonesa e chinesa, foi um entusiasta da cultura e da escrita chinesas. Ele vai encontrar na escrita ideográfica, os chamados *kanji* (漢字) na língua japonesa, uma fonte de análise para uma forma de expressão linguística que não só se restringe ao registrar pictograficamente o mundo que a cerca, mas também metaforiza conceitos abstratos na linguagem escrita. A escrita chinesa possui mais de 5 mil caracteres, cada um com ideias únicas e marcas fônicas determinadas nas nuances semânticas que se combinam e recombina em progressão geométrica. “Como a Natureza, as palavras chinesas têm vida e plasticidade, porque coisa e ação não ficam

⁸³ SUZUKI, Tae. (2012). p. 19

⁸⁴ FENOLLOSA, Ernest. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In: CAMPOS, Haroldo de (Org.). Ideograma: lógica – Poesia – Linguagem. São Paulo: Edusp, 2000. p. 116.

formalmente separadas. A língua chinesa desconhece naturalmente a gramática” (2000, p. 122).

É no ideograma que podemos encontrar um material de estudo rico para nossos propósitos: identificar a metáfora como esse elemento que costura uma narrativa geradora de sentido em um mundo caótico através do mito, assim como no mundo grego. Aproximamos assim ambientes culturais que normalmente são considerados totalmente diversos.

No entanto, a língua chinesa, com seu material peculiar, passou do visível para o invisível através de um processo exatamente idêntico ao empregado por todas as raças antigas. Esse processo é o da metáfora, a utilização de imagens materiais para sugerir relações imateriais.⁸⁵

Essa metaforização, em grande parte, é facilitada pela peculiaridade da escrita japonesa ser ideográfica e possibilitar uma polissemia natural, pois a imagem tem muito mais apelo à imaginação poética do que a escrita não-ideográfica, conforme o pesquisador de estética japonesa Kōji Nakamura (中村興二) salienta: “as imagens falam mais sobre as coisas do que as palavras”⁸⁶. Embora a definição do dicionário Aurélio restrinja a concepção de ideograma ao conceito representacionista aristotélico, quando diz que ideograma é “representação das ideias por meio de sinais que reproduzem objetos concretos”, essa visão da linguagem que cristaliza abstrações e a imaginação e fala “sobre algo concreto” não dá conta da multiplicidade semântica representada por ele, ideograma.

Ao recuperarmos aqui o pensamento de Fenollosa, retomamos com ele exatamente essa multifacetada estrutura de sentido que se manifesta ali. Através do seu estudo da poesia chinesa temos a ponte para pensarmos a linguagem ideográfica como metáfora. Essa recuperação é importante porque, após nossas digressões sobre a estética japonesa e como essa se consolidou em linguagem poética,

⁸⁵ FENOLLOSA, Ernest. (2000). p. 127

⁸⁶ NAKAMURA, KOJI. E wa kotoba hodo ni mono o iu. In: Nihon no bigaku. Tokyo: Perikan-sha, n. 30, 2000, p. 22-23. p. 23.
絵はことば以上にものをいうのである。(tradução nossa).

como chegaram os chineses a elaborar um grande sistema intelectual a partir de uma simples escrita figurativa? Para a mente ocidental comum, convencida de que o pensamento se refere a categorias lógicas e propensa a condenar a faculdade de imaginação direta, semelhante façanha parece quase impossível. No entanto, a língua chinesa, com seu material peculiar passou do visível para o invisível através de um processo exatamente idêntico ao empregado por todas as raças antigas. esse processo é o da metáfora, a utilização de imagens materiais para sugerir relações imateriais.⁸⁷

O autor também coloca que essas metáforas não se originaram de processos subjetivos arbitrários, mas sim como acompanhamento de relações na própria natureza. Para Fenollosa, a metáfora seria “a substância mesma da poesia”.

acredito que a linguagem escrita chinesa não somente absorveu a substância poética da Natureza e com ela construiu um segundo edifício metafórico, como também através de sua própria visibilidade pictória, conseguiu conservar sua poesia criativa original com um vigor e uma lividez muito maiores que qualquer língua fonética.”⁸⁸

Fenollosa ainda diz que a poesia chinesa não é limitada porque vai além ao representar o que não se vê. “A melhor poesia lida não somente com imagens naturais, mas também com pensamentos sublimados, com sugestões espirituais e relações obscuras”(2000, p.126). Isso é explicado pelo autor através de uma digressão de partes do discurso chinês que indicariam um interesse da língua em elucidar processos mentais esquecidos por nós, ocidentais, dando uma nova contribuição à filosofia da linguagem.

Para exemplificar o poder de criação e semântico do ideograma, analisemos o ideograma da palavra “metáfora” na língua japonesa.

O ideograma é formado por quatro partes. A primeira à esquerda é uma boca (口), a parte superior indica um objeto cortante em forma de triângulo (刃) a parte inferior esquerda representa um barco (舟) e parte inferior esquerda representa o fluir da água (水). Podemos imaginar uma boca que busca uma fala entalhando um barco e deixando-se levar pelas águas. Ou seja, a metáfora é

⁸⁷ FENOLLOSA, Ernest. (2000) p. 127.

⁸⁸ FENOLLOSA, Ernest. (2000) p. 128.

喩

entalhada no que existe para ser deixada à deriva pelo oceano de significados que pode assumir.

E, a partir desse único ideograma, todos os desdobramentos da metáfora como metonímia e sinédoque e outros correlatos também são criados.

喩 – *yu* – sacar um outro exemplo e compreender um certo sentido/conteúdo.

Interessante que o verbo “compreender”, utilizado na definição do dicionário japonês-japonês (*Daijisen* - 大辞泉) para *yu*, que seria própria metáfora, é *satoru*

(悟) que é o mesmo para “compreensão”, também no sentido de “iluminação” no significado mais religioso do termo;

隱喩 (*in'yu*) – a metáfora em si;

引喩 (*in'yu*) – uma forma de alegoria, utilizando expressões, citando provérbios, ditos populares e antigos quando se quer dizer algo indiretamente;

換喩 (*kan'yu*) – a metonímia;

提喩 (*teiyu*) – a sinédoque;

置喩 (*chiyu*) – o símile, a comparação (analogia);

比喩 (*hiyu*) - a alegoria, a alusão, a figura;

諷喩 (*fūyu*) - usar uma palavra/expressão como pretexto e fazer insinuações indiretamente.

A rigor, todas as palavras que possuem *yu* no final, aparecem, em última instância no dicionário, como metáfora, mas com nuances de significado diferentes, de acordo com o ideograma que o antecede. Apesar da língua japonesa ter “importado” da China os ideogramas, já existia uma oralidade que foi adaptada à escrita chinesa. O funcionamento da formação de significado e sua plasticidade foi mantida no idioma japonês. Assim, toda a potencialidade criativa dos ideogramas na literatura e na poesia foi transmitida também à cultura japonesa.

Apontadas essas contribuições de Fenollosa sobre a metáfora atrelada aos ideogramas japoneses, podemos ilustrar essa relação intrínseca de palavras e imagens, com uma obra da escritora japonesa Shiwon Miura (三浦しをん). A autora escolheu o processo de compilação de um dicionário como tema do seu romance de 2011, intitulado 「舟を編む」 (*Fune o amu*), “Tecer um barco”⁸⁹ e transformado em filme no ano de 2013. Com esse livro, Miura ganha o prêmio das livrarias em 2012. O filme chegou a ser selecionado como candidato à disputa de filme japonês para concorrer na 86ª edição do Oscar da academia americana de cinema, mas não foi indicado oficialmente. Sobre ele, o crítico de cinema Gary Goldstein do jornal Los Angeles Times⁹⁰, escreveu uma resenha favorável com o título de “A Grande Passagem docemente mostra o poder das palavras”⁹¹ com o seguinte comentário: “mas é o poder das palavras que nos ilumina e conecta que permanece constante e dá a esse filme charmoso seu lugar especial na prateleira.”⁹² Segundo o site *Internet Movie Database*⁹³, o filme recebeu 18 prêmios e mais 13 indicações no Japão. Entre esses prêmios podemos citar o Prêmio *Blue Ribbon* (2014) dado por críticos e escritores de cinema do Japão, o Prêmio *Hochi* dado pelo jornal homônimo (2013), o da Academia Japonesa de Cinema (2014) e o jornal *Mainichi*/毎日 (2014).

A história gira em torno da compilação do dicionário intitulado 「大渡海」 *Daitokai*, (A grande travessia do mar) pelo professor Matsumoto, supervisor da obra, e Araki, o quase aposentado chefe do departamento de edição de dicionários. O nome foi escolhido segundo um entendimento particular do que seria “palavra” e a função de um dicionário. Sobre o nome do dicionário, Araki diz:

⁸⁹ Tradução nossa.

⁹⁰ Disponível em: <<http://www.latimes.com/entertainment/movies/moviesnow/la-et-mn-great-passage-movie-review-20131212-story.html>>. Acesso em 02 de setembro de 2014.

⁹¹ ‘The Great Passage’ sweetly shows the power of words (tradução nossa).

⁹² But it's the power of words to enlighten and connect us that remains the constant and gives this charming film its special place on the shelf (tradução nossa).

⁹³ Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt2315226/awards?ref_=tt_awd>. Acesso em 02 de setembro de 2014.

O dicionário é o barco que atravessa o mar das palavras.⁹⁴[...]

As pessoas embarcam no barco chamado dicionário e reúnem as pequenas luzes que emergem na escura superfície do mar. Para o sentimento atingir alguém, preciso e com as palavras adequadas. Talvez se os dicionários não existissem, ficaríamos nada mais do que estacados em frente ao grande oceano em sua vastidão.⁹⁵[...]

Construir um barco apropriado para atravessar o mar.⁹⁶

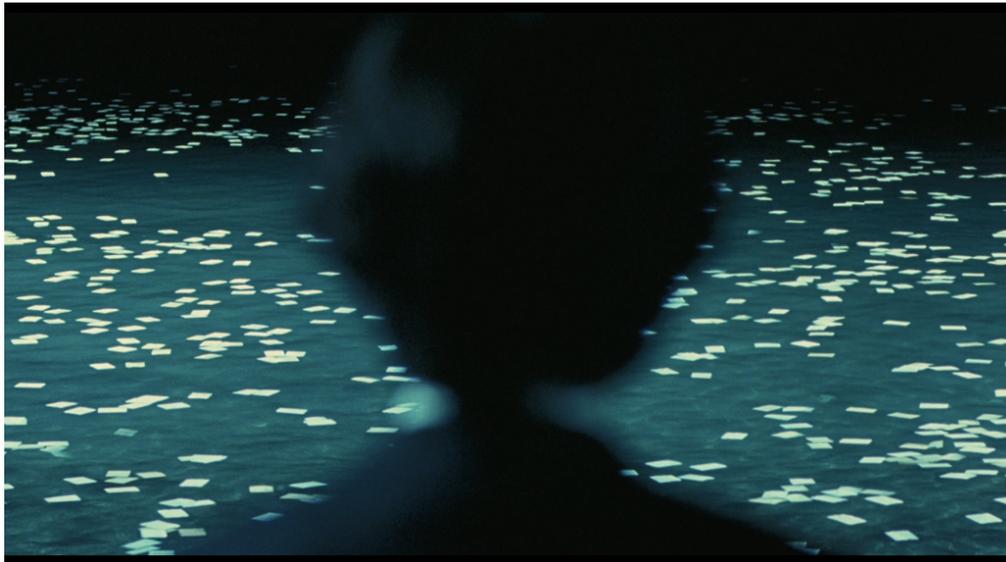


Figura 34 - Olhando para o mar de palavras. - Cena do filme *Fune o amu*.

Com o anúncio inesperado da aposentadoria de Araki, o departamento necessita de um novo editor. Enquanto procura o seu substituto, Araki encontra o jovem Majime, cuja afinidade com os livros não se traduz no relacionamento com as pessoas. A partir da sua entrada no processo de confecção do dicionário, nasce uma vontade de lidar melhor com os vocábulos não só nos livros, mas no estabelecimento das relações pessoais. Esse desejo torna-se mais forte quando se apaixona, mas não consegue se comunicar sem recorrer ao dicionário, e acaba por escrever uma carta quase ininteligível para a moça. No entanto, ela só aceita os

⁹⁴ MIURA, Shiwon. *Fune o amu*. Tóquio: Kobunsha, 2011. p. 27.

「辞書は、言葉の海を渡る舟だ」 (tradução nossa).

⁹⁵ MIURA, Shiwon. (2011). p. 27.

「ひとは辞書という舟に乗り、暗い海面に、浮かびあがる小さな光を集める。もっともふさわしい言葉で、正確に、思いをだれかに届けるために。もし辞書がなかったら、俺たちは茫漠とした海原を前にたたずむほかないだろう」 (tradução nossa).

⁹⁶ MIURA, Shiwon, (2011).p. 27.

「海を渡るにふさわしい舟を編む」 (tradução nossa).

sentimentos do rapaz no momento em que ele os expressa cara a cara, no diálogo vivo e não pela via escrita.

Um outro exemplo, desse transbordamento de sentido no livro, pode ser visto na explicação do interesse do personagem Araki pelo dicionário, quando descobre que o vocábulo 「犬」 (*inu* - cachorro) podia designar mais do que simplesmente um animal. “Araki desde os tempos de criança tinha interesse nas palavras”⁹⁷, “cachorro não era apenas um vocábulo que tinha só um animal como significado.”⁹⁸(MIURA, 2011, p.03).

Além de 「犬」, Araki também se interessa pela variação de sentido de 「声」 (*koe* - voz), entre outras palavras, como início do seu despertar sobre a polissemia das palavras, principalmente nas frases-exemplo que o dicionário trazia. Nesse sentido, a análise de Ricoeur da metáfora ganhando vida na relação palavra-enunciado é reforçada na proporção em que é no contexto predicativo que as variações semânticas podem manifestar-se de maneira mais ativa. O conceito Aristotélico que foca a palavra como um tropo lógico e a metáfora como um tropo “deslocado”, “desviado”, “transportado” de um sentido próprio para um impróprio mostra-se ineficiente ao ser confrontado com as multiplicidades que o dicionário/vocábulos metaforizados pela criatividade da imaginação poética humana passam a transmitir: novos sentimentos, emoções e formas de se relacionar por conta de mudanças sociais, culturais, entre outras.

A metáfora é, então, um acontecimento semântico que se produz no ponto de intersecção entre vários campos semânticos. Esta construção é o meio pelo qual todas as palavras tomadas conjuntamente recebem sentido. Então, e somente então, a *torção* metafórica é simultaneamente um acontecimento e uma significação, um acontecimento significante, uma significação emergente criada pela linguagem.⁹⁹

100

⁹⁷ 「荒木は幼いころから言葉に興味があった」 (tradução nossa).

⁹⁸ 犬は動物の犬だけを意味する単語ではない」 (tradução nossa).

⁹⁹ RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*. 2 ed, São Paulo. Edições Loyola, 2005. p. 155.

¹⁰⁰ Segundo Nuñez (2005, p. 32) Torção em grego é *pseudós*, mas não na perspectiva do falso, mas da mentira produtiva, a contraparte de *alétheia*, o não-ser que ajuda a definir o ser, é tão significante quanto ele.

O livro segue utilizando metáforas que transbordam em imagens nas mentes dos personagens como quando se explicita o motivo pelo qual o professor Matsumoto e Araki tiveram certeza que Majime era perfeito para o departamento de edição de dicionários. Esse aparece quando Majime conta qual o seu passatempo predileto. O rapaz achava interessante ver a multidão de pessoas saída dos trens, disciplinada e organizadamente, enfileirar-se para subir as escadas rolantes da estação. Isso porque no Japão existe uma regra implícita para usar as escadas rolantes. Quem não está apressado e deseja seguir o movimento das escadas, posiciona-se à esquerda deixando o lado direito livre para quem está com pressa e deseja subir em uma velocidade acima da desenvolvida pela escada (isso na região de *Kanto*/関東, em *Kansai*/関西 é o inverso). Essa constatação da adequação do rapaz para o trabalho de edição é feita pela metáfora visualizada pelos dois veteranos. Essa seria a do fluxo de pessoas que se organizava e reorganizava na escada rolante, assemelhando-se a um dicionário que alinha os vocábulos dentro de um caminho adequado, uma posição que resulte em sentido para determinada sociedade/cultura.

É nesse poder das palavras, apresentado na obra de Shiwon Miura, que podemos perceber, apesar da diferença cultural, uma reverência (referência) ao poder semântico, representado pela metáfora no contexto comunicativo.

A obra de Miura utiliza um símbolo da cristalização do sentido, o dicionário, e apresenta-o como uma expressão máxima do poder polissêmico dos vocábulos, como um barco que atravessa e guia pelos inúmeros sentidos possíveis das palavras. Assim como Blumenberg e Ricoeur, Miura destaca a metáfora como um processo poderoso de expansão de significados potencializados pela escrita ideográfica, processo esse que possibilita a transposição cinematográfica, de forma a ampliar ainda mais o mundo polissêmico do livro, de que as palavras servem aos usos criados e colocados a serviço da comunicação, como cita o professor Matsumoto sobre o conceito do dicionário *Daitokai*:

Existem palavras que em meio ao nascimento vão morrer. E existem as que, enquanto vivem, vão mudando. Querer saber o significado das palavras é querer conhecer exatamente o pensamento ou sentimento de alguém. Será que isso não seria o desejo de conectar-se com as pessoas? Por isso nós temos que fazer um

dicionário para as pessoas de agora. Daitokai almeja ser um dicionário que vive o agora.¹⁰¹

A beleza e a potência das palavras redescoberta por Blumenberg na metáfora absoluta e a recuperação dessa metáfora na linguagem no jogo palavra-enunciado por Ricoeur, reforçam o papel dela como um elemento vivo dentro do processo linguístico, reinventando-se à medida que a imaginação e a criatividade humanas assim a requerem. Esse mesmo cenário pode ser visto na obra midiaticizada de Shiwon Miura, cujas referências à polissemia das palavras e o uso do ideograma, transformado em cenas de filme, aproximam culturas diferentes através do uso da metáfora, pois a imaginação é uma característica do humano. Como Bachelard também ressalta:

Sou - será necessário dizê-lo? - um ignorante em linguística. As palavras, no seu passado longínquo, têm o passado dos meus devaneios. São, para um sonhador, para um sonhador de palavras, inflados de vesânicas. Aliás, que cada um pense nisso, que procure *chocar* um pouco uma palavra particularmente familiar. Então, a eclosão mais inesperada, mais rara, sai da palavra que dormia no seu significado-inerte como um fóssil de significação. Sim, de fato, as palavras sonham.¹⁰²

A partir dessa citação de Bachelard e, após a viagem pelos caminhos da estética japonesa que nos convida a usar a nossa imaginação naquilo que ela não diz, apenas sugere, como assinalou Donald Keene no início deste capítulo, a língua japonesa aparece para nós em diversas formas estéticas, pois ela mesma é pura estética e tem o seu ponto forte na sombra, no não-dito. Essa característica vai ao encontro exatamente ao gênero fantástico de literatura ocidental. Como bem aponta Rosemary Jackson, conferencista da Universidade inglesa de East Anglia: “O fantástico traça o não-dito e o não-visto da cultura: o que foi silenciado, feito invisível e coberto e feito ‘ausente’”¹⁰³ (1981, p.4), isso complementa a observação abaixo de Susan Napier, que entra em consonância

¹⁰¹ 言葉は生まれ、中には死んでいくものもある。そして生きている間に変わっていくものもあるのです。言葉の意味を知りたいとは誰かの考えや気持ちを正確に知りたいということです。それは人と繋がりたいという願望ではないでしょうか。だから私たちは今を生きている人たちに向けて辞書を作らなければならない。大渡海は今を生きる辞書を目指すのです。Fala retirada do filme *Fune wo amu* (2012) aos 16:48 minutos de película.

¹⁰² BACHELARD, Gaston. A poética do devaneio. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1996. p. 18.

¹⁰³ The fantastic traces the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made ‘absent’.(tradução nossa)

com o princípio Zen de não se poder conhecer o mundo e também ao pensamento de que a realidade é composta por camadas e apenas vemos o que não nos ameaça. O fantástico e suas vertentes vão apresentar-nos outras camadas.

A primeira é a implicação que o fantástico é um gênero baseado em incertezas. Contrariamente ao propósito presumido de “realismo”, o fantástico está especificamente não cientificamente tentando observar e representar o mundo como o conhecemos, porque o fantástico implica que nós não podemos conhecer o mundo.¹⁰⁴

3.3

O imaginário, fantasia e contos de fadas

Com a questão da imaginação em mente, do que é sugerido transformando-se em beleza estética, vamos abordar o conceito de imaginário atrelado à questão do mito que, como pudemos analisar até aqui em relação à cultura japonesa, é a mítica natural/sobrenatural que dá a tônica das manifestações estéticas.

Recuperaremos aqui então o conceito de imaginário apresentado em Gilbert Durand e suas *Estruturas Antropológicas do Imaginário* (2002), que nos será útil na medida em que vai questionar exatamente o banimento do mito, de um simbolismo mítico da discussão do pensamento, e assim com Hans Blumenberg faz um estudo histórico da permanência do mito ao longo do tempo. Durand valoriza ontologicamente a questão da imagem, quanto à imaginação, já que para ele o pensamento ocidental considerava-a como “fonte de erros e falsidades” (2002, p. 21). Assim, constrói seu pensamento através da análise da face simbólica da linguagem humana e como isso é transmitido iconicamente através dos tempos.

Começa separando as imagens/ícones, ou podemos já dizer, o imaginário em regimes diurno e noturno e os divide entre estruturas: esquizomórficas,

¹⁰⁴ NAPIER, Susan Jolliffe. *The Fantastic in Modern Japanese Literature: the subversion of modernity*. Nova York: Routledge, 1996. p. 7.

The first is the implication that the fantastic is a genre based on uncertainties. Unlike the presume purpose of “Realism”, the fantastic is specifically not trying scientifically to observe and represent the world as we know it, because the fantastic implies that we cannot know the world. (tradução nossa)

místicas e sintéticas. O diurno seria o das esquizomórficas e o noturno o das místicas e sintéticas. Essas estruturas têm a ver com a análise antropológica dos mitos, buscando regularidades internas que revelassem algo sobre a estruturação do pensamento, pois para Durand, o imaginário é o capital pensado do homem, por isso recuperar os mitos foi tão importante, já que estes carregam não só uma lógica de funcionamento interno da transmissão de conhecimento e cultura, mas todo o esquema imagético (no sentido de um modelo cognitivo idealizado), evoca um pensamento que reflete na criação de sentido para o mundo. É a esse esquema que Durand chama de imaginário.

As estruturas do regime diurno são as esquizomórficas (ou heróicas) que representam o conflito, a contradição e uma tendência subjetiva à dissociação, “O regime diurno da imagem define-se, portanto, de uma maneira global, como o regime da antítese” (2002, p. 67). As do regime noturno são as estéticas representações diacrônicas que harmonizam o fator tempo; as místicas são as que criam as analogias e similaridades, apagam os conflitos e os sentidos pré-estabelecidos.

A partir dessa análise de Durand, percebemos que as estruturas do regime noturno, as místicas, encontram eco nas estruturas estéticas japonesas de sombra, imperfeição e de um espaço vazio de escuridão. Para os japoneses, esse espaço vazio não precisa de luz para ser belo, mas os ocidentais esperam uma luz para dar-lhe sentido. A mitologia japonesa, baseada em um animismo/xintoísmo que cria uma afinidade com esse mundo sobrenatural de sombra do não-dito, é campo fértil para o desenvolvimento da fantasia, do apaziguamento de conflitos através de uma leitura de mundo metaforizada.

Essa influência não só nos contos mitológicos, mas na literatura japonesa como um todo, das principais religiões japonesas como o xintoísmo e o budismo, tem suas origens nessas bases animistas e seus rituais de adoração aos deuses, que os japoneses acreditavam serem responsáveis pelas boas colheitas. E também, como vimos, na própria relação de contemplação e veneração da simplicidade, efemeridade e imperfeição da escola Zen do budismo. Por isso, contos infantis

que bebem dessa religiosidade ou de simbologias (principalmente ligada aos animais) existem em grande quantidade.

Apelando para esse componente animista da cultura japonesa, a produção cinematográfica acerta em cheio no princípio maravilhoso que povoa os contos de fada e fábulas do ocidente. Apesar de toda a mitologia e personagens utilizados na transposição para a tela grande estarem impregnados com o imaginário e a realidade das crianças japonesas que a (re)vivem nos seus festivais anuais, superstições e contos infantis, esses mesmos elementos soariam não tão familiares assim aos olhos ocidentais. Contudo, o elemento fantástico presente no desenrolar da trama que leva a um mundo mágico na obra cinematográfica vem ao encontro a toda uma safra de bruxos, magos e duendes, que habitam um cenário de contos de fadas reinventado contemporaneamente em uma literatura midiática.

Some-se a isso o fato de no ano de 2012 completaram-se 200 anos da publicação do livro *Contos para as crianças e para a família (Kinder und Hausmärchen)* na Alemanha pelos irmãos Grimm, e inaugura-se então uma sequência de leituras e releituras do que chamamos “contos de fadas”. Ao contrário do mito, o conto de fadas não visa dar um sentido amplo ao mundo em que se vive, e sim aliar o elemento mágico ao inexplicável como fator aliado à personagem e agente de mudanças dentro da narrativa fantástica: uma ficção que não se propõe como realidade, mas que deseja permanecer como elemento de sonho e irrealidade. Em seu livro, *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, o psicólogo Bruno Bettelheim diferenciaria o mito e o conto de fadas da seguinte maneira:

Não existem apenas semelhanças essenciais entre os mitos e os contos de fadas; há também diferenças inerentes. Embora as mesmas figuras exemplares e situações se encontrem em ambos, e acontecimentos igualmente miraculosos ocorram nos dois, **há uma diferença crucial na maneira como são comunicados**. Colocado de forma simples, o sentimento dominante que um mito transmite é: isto é absolutamente singular; não poderia acontecer com nenhuma outra pessoa, ou em qualquer outro quadro; os acontecimentos são grandiosos, inspiram admiração e não poderiam possivelmente acontecer a um mortal comum como você ou eu. A razão não é tanto que os eventos sejam miraculosos, mas porque são descritos assim. Em contraste, embora as situações nos contos de fada sejam com frequência inusitadas e improváveis, são apresentadas como comuns, algo que poderia acontecer a você ou a mim ou à pessoa do lado quando estivesse caminhando na floresta. Mesmo os mais notáveis encontros são relatados de maneira casual e cotidiana. Uma diferença ainda mais significativa entre estas duas espécies de

estória é o final, que nos mitos é quase sempre trágico, enquanto sempre feliz nos contos.¹⁰⁵

No entanto, o conto de fadas antes restrito ao ambiente moderno, depois do *boom* de livros de J.R.R. Tolkien (*O Hobbit*, *O Senhor dos Anéis*) e J.K. Rowling (Saga *Harry Potter*), nasce renovado, arrebatando adolescentes e mesmo adultos. Podemos acreditar que isso pode ser explicado pela antiga separação *mito e logos*, cuja fronteira foi esmaecida pelo enfraquecimento desse último enquanto lugar seguro e livre de incertezas. Há então uma procura por uma nova referência, que na ficção está presente no sonho, na magia, na sombra. O antigo mito que organizava o mundo transmutou-se em uma outra experiência humana transpassada pelo mágico, pelo fantástico. Não se pode recuperar a aura da narrativa mítica grega, pois o mundo atual já possui um sentido distanciado da lógica passada, mas com as novas tecnologias e o “real” sendo testado a todo momento, essa narrativa propositora de sentido transcodifica-se em metáfora que aparece nas ficções contemporâneas em várias mídias, entrecortadas por referências interculturais inimagináveis nos tempos gregos. Essa ficção tem atraído cada vez mais o imaginário não apenas infanto-juvenil, mas também adulto. Esse renascimento da fantasia traz em seu bojo um olhar diferenciado para as produções japonesas que são percebidas como uma parte desse mundo de “conto de fadas”, como cita Napier a respeito do clima do filme de *Meu vizinho Totoro*:

A infantilidade metafórica e literal das duas garotas funciona particularmente bem com uma pequena e íntima qualidade do filme, enquanto que a localização do filme através dos olhos delas é especialmente apropriado para sua narrativa quase-conto de fadas. Situado no Japão aproximadamente na década de 50, Totoro engloba um mundo no qual a natureza e cena rural não somente desempenham um papel

¹⁰⁵ BETTLELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fada*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 47 (grifo nosso).

significante na vida das pessoas, mas também são uma ponte para o mundo do sobrenatural e encantamento.¹⁰⁶

Nesse imaginário mencionado de fábulas contemporâneas, tem-se destacado essa ficção japonesa disseminada através, principalmente, das animações para TV e cinema. Esse imaginário poderia, através das metáforas que emergem de uma mitologia ressuscitada, ser a ferramenta de aproximação entre os dois lados, começando principalmente pelas atuais releituras e novas abordagens do conto de fadas na contemporaneidade que parecem misturar-se com uma ficção originada na mitologia japonesa. No entanto, mito e conto de fadas, como bem notado por Bettelheim, possuem diferenças. Sobre a questão do conto de fadas sob o ponto de vista japonês, podemos recorrer ao pesquisador e psicólogo japonês Hayao Kawai (河合隼雄)¹⁰⁷.

Às vezes somos surpreendidos pela descoberta de coisas novas em uma realidade que acreditávamos ser completamente familiar para nós. [...] A realidade consiste em infinitas camadas. Somente no dia-a-dia é que a realidade aparece como uma unidade com uma única camada que nunca irá nos ameaçar.”¹⁰⁸
Se os contos de fadas nos contam sobre as estruturas da realidade, eles podem muito bem refletir as estruturas da psique.¹⁰⁹

A partir dessas premissas, Kawai estabelece, dentro de uma perspectiva junguiana, a existência de estruturas que se repetem em lendas e contos de fadas pelo mundo inteiro, ou seja, pressupõe que os contos de fadas possuam uma natureza de certa forma universal, similar ao pressuposto de Lévi-Strauss sobre a matriz mítica, e semelhante também à análise dos mitos feitas por Gilbert Durand.

¹⁰⁶ NAPIER, Susan Jolliffe. *Anime From Akira To Howl's Moving Castle: Experiencing Contemporary Japanese Animation*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2005. p. 158. The two girls literal and metaphorical “childishness” works particularly well with the small scale and intimate quality of the film, while the film’s localization through their eyes is especially appropriate for its quasi-fairy-tale narrative. Set in Japan in roughly the 1950’s, Totoro encompasses a world where nature and the rural scene not only play a significant role in people’s lives but are also a bridge to the world of the supernatural and the enchanting (tradução nossa).

¹⁰⁷ Ressalvamos aqui que Kawai se refere no original japonês às chamadas *mukashi banashi*(昔話), o que poderia ser traduzido como “histórias antigas”. Essas reúnem contos e lendas normalmente contadas às crianças e, aqui e na tradução para o português e inglês foram aproximadas ao conto de fadas ocidental. Contudo, guardam algumas diferenças.

¹⁰⁸ KAWAI, Hayao. *A psique japonesa: grandes temas dos contos de fadas japoneses*. São Paulo: Paulus, 2011. p. 18.

¹⁰⁹ KAWAI, Hayao. (2011) p. 19.

No entanto, através de uma série de estudos de contos dos fadas japoneses, Kawai demonstra que peculiaridades próprias da cultura do Japão são percebidas. Como dualidade básica, tem-se a detecção e o cruzamento do que ele chama de “espaço cotidiano”(lugar do real) e o “espaço não-cotidiano” (o lugar do sobrenatural).

É nesse entrecortar de espaços que o conto de fadas se estrutura. No entanto, as peculiaridades que são mais perceptíveis nas histórias japonesas têm algumas referências míticas do Japão: o rouxinol (símbolo da primavera), tartaruga (vida longa) , entre outros, e como a análise de Kawai revela, também há uma consciência feminina nos contos de fadas e na mente japonesa. Isso remete ao mito do deus sol ausente, que tem como personagens principais duas mulheres: a grande deusa *Amaterasu* e *Ame no Uzume no Mikoto*, a deusa da alegria e da dança que atrai a deusa do sol para fora da gruta, onde ela havia se escondido e deixado a terra nas trevas. Da mesma forma, o imperador do Japão é uma figura divina por ser descendente direto de uma mulher, a própria *Amaterasu*. Além disso, ao citar o também junguiano Erich Neumann, em cujo livro *The Origins and History of Consciousness* (A história da origem da consciência), Kawai aponta o uso de imagens mitológicas, vai dizer que “por isso, sua teoria é muito útil ao investigarmos o significado dos contos de fadas, já que os contos possuem muitas imagens semelhantes à mitologia.” (KAWAI, 2011, p. 32).

O recurso do mito, como temos demonstrado aqui é uma parte fundamental na construção da narrativa do próprio Japão com seus mitos fundadores da nação, geograficamente marcados e lembrados. Temos também a ligação com o mundo natural, com aquilo que não necessita ou não tem explicação entre o racional e o irracional, o real e o sobrenatural que se entrecruzam o tempo todo nesse vazio, o “nada”, no qual temos o “Um no Todo e o Todo no Um” como o explicado no início do capítulo.

Contrapondo com a narrativa maravilhosa dos contos de fada, a fantasia é o elemento que vem sendo repensado na contemporaneidade, não como atributo meramente infantil, mas sim com uma estratégia mental para preencher diversas lacunas relacionadas aos questionamentos do ser no mundo. O doutor pelo programa de Letras da PUC-Rio, André Muniz de Moura, em sua tese *O Lápis e a*

estrela (2011), discute os diálogos entre a fantasia e a filosofia, apontando essa última como uma forma de filosofar encontrada pela mente infantil perante um mundo que, aos poucos, vai se desenhando na ponta do lápis, mas ainda se encontra longe de uma percepção total, como uma estrela. A fantasia seria uma forma de narrar o invisível, o não-dito, uma subversão da ordem natural/esperada do mundo e da realidade em prol de uma narrativa que contemple os espaços vazios não abarcados pela desgastada racionalidade cartesiana.

O espaço ocupado pela fantasia no ocidente torna-se uma ponte entre o que Kawai chama de espaço cotidiano X não-cotidiano ou entre real/racional X sobrenatural/irracional, similar ao que no contexto do budismo aproxima-se do “nada”, da imperfeição, da sombra, transformados em beleza e perfeição, a ausência que se torna presença e refinamento pela sugestão do que pode ser e não o que se manifesta na camada visível do real. Uma história ouvida por mim, embora sem base bibliográfica, pode servir para ilustrar um pouco esse deleite com a “ausência”, “o não-dito”, foi quando uma professora japonesa contou para mim que, em geral, os japoneses não gostam de finais felizes, redondos, fechados. Falando sobre o filme de 1992, *O guarda-costas (The Bodyguard)* com Whitney Houston e Kevin Costner protagonizando o casal principal, essa professora comentou que, para os japoneses, o final perfeito seria se a protagonista não retornasse para o beijo final e concretizador do afeto entre o casal, ou seja, ao fechar-se a porta do avião e selar aquela união incompleta, a falta e tudo que não foi dito permaneceria assim, imperfeito. Aí estaria a verdadeira beleza do filme. Assim como em outra obra cinematográfica japonesa, *A partida (おくりびと / Okuribito, 2008)*, ganhador do prêmio Oscar de melhor filme estrangeiro de 2009, a pedra deixada pelo pai do protagonista metaforiza a totalidade do não-dito durante a relação dos dois. Isso é bem colocado também por Hayao Kawai.

Os contos de fadas japoneses têm uma estrutura completamente diferente dos contos de Grimm. Nós raramente encontramos um conto de fadas no qual um herói masculino atinge o objetivo de casar com uma bela mulher após ter completado uma difícil tarefa atribuída a ele. Nesse capítulo, eu tento deixar claro que o

principal impulso do conto de fadas japonês é mais estético do que ético. Os contos de fadas japoneses transmitem a nós o que é belo ao invés do que é bom.¹¹⁰

Para os orientais, essa lacuna é preenchida através de uma metáfora mítica baseada em uma experiência (sobre)natural. Quando essa metáfora criadora do sentido do não-dito, do inominável, no ocidente assume ares fantásticos e, especificamente no caso de Hayao Miyazaki, e da maneira como ele transporta o texto literário para as telas do cinema, podemos perceber essa transposição do invisível à metáfora, à fantasia ocidental, pois elementos que oscilam no terreno do vazio apontado por Kawai no entrecruzamento de espaços despontam na recente releitura dos contos de fadas que podemos perceber na contemporaneidade e reverberam nas produções de Hayao Miyazaki, como pretendemos apresentar a seguir.

¹¹⁰ KAWAI, Hayao. *Dreams, Myths & Fairy Tales in Japan*. Einsiedeln, Suíça: Daimon, 1995. p. 11.

Japanese fairy tales have a completely different structure from Grimm's tales. We seldom find a Japanese fairy tale in which a male hero attains the goal of marrying a beautiful woman after accomplishing the difficult tasks assigned to him. In this chapter, I try to make it clear that the main thrust of Japanese fairy tales is aesthetic rather than ethical. Japanese fairy tales convey to us what is beautiful instead of what is good (tradução nossa).

4

O universo de Hayao Miyazaki

Considerado um “mestre da animação”, o japonês Hayao Miyazaki (宮崎駿) tem colecionado, ao longo dos seus 74 anos de idade (em 2015), vários sucessos de crítica e de público, não só no Japão, mas também pelo mundo inteiro, da vizinha Ásia ao distante Brasil. Acompanhando um *boom* da animação japonesa, e o interesse da gigante *Disney*, sua popularidade só foi crescendo até culminar com o prêmio Oscar de melhor animação e atualmente caixas (*boxes*) com os seus filmes tem sido lançados (DVD e *Blu-ray*) pela Livraria Cultura. Nesta seção, apresentaremos uma breve introdução sobre o significado da animação japonesa no mundo do cinema (principalmente), a relevância e as peculiaridades que fazem do trabalho do diretor Miyazaki um fenômeno mundial.

4.1

A animação japonesa no mundo

A animação japonesa (ou anime, abreviação da palavra inglesa *animation*) tem conquistado, ao longo das décadas, uma legião de fãs pelo mundo afora e, por isso, passou a despertar o interesse de diversos campos de estudo, como a sociologia, a comunicação e a estética. A princípio, a animação japonesa entra na TV americana como forma de cobrir brechas na programação, mas o sucesso foi tanto que foi lhe dado um lugar de destaque na grade, e assim conquistou as mentes de várias classes e gerações. Mas o que haveria nessas produções, oriundas de uma cultura aparentemente com valores tão diferentes para atrair tanto interesse? E por que mereceria um estudo de pesquisadores de variados campos de estudo? Para Susan Napier, existem motivos suficientes para estudar o fenômeno do anime e do mangá internacionalmente:

Além disso, o anime é uma forma cultural que claramente constrói-se em altas tradições culturais anteriores. Não somente o meio mostra influências de artes tradicionais japonesas como Kabuki e impressão em blocos de madeira (elas mesmas originalmente um fenômeno de cultura popular), mas também faz uso das tradições artísticas do cinema e da fotografia mundiais do século vinte. Finalmente, as questões que explora, frequentemente em maneiras surpreendentemente complexas, são familiares aos leitores da literatura de “alta cultura” contemporânea

(tanto dentro como fora do Japão) e espectadores do cinema e arte contemporâneos. Os textos do anime entretêm audiências ao redor do mundo no seu nível mais básico, mas igualmente importante, eles também movem e provocam os espectadores em outros níveis assim como, estimula audiências a trabalhar através de certas questões contemporâneas de maneiras que as outras formas de arte mais antigas não conseguem. Além disso, precisamente por causa do seu alcance popular, eles afetam um larga variedade de audiências em mais meios do que tipos menos acessíveis de troca de alta cultura tem sido capazes de fazer. Em outras palavras, o anime claramente aparece como um fenômeno cultural digno de ser tomado seriamente, tanto sociológica como esteticamente.¹¹¹

Como podemos ver, a animação japonesa tem chamado atenção pelo seu potencial transcultural, e não apenas nos Estados Unidos esse fenômeno acontece. A doutora em Comunicação, a espanhola Laura Montero Plata, aponta (2014, p. 7) que apesar de ainda haver, na Espanha, escassos estudos sobre o tema, eles já existem em boa quantidade no restante da Europa, e destaca a produção italiana como uma das mais produtivas do continente. Tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, os estudos sobre animação, especificamente a japonesa, têm evoluído em várias áreas do conhecimento. Acrescentamos a isso a visão do professor de Retórica da Universidade J.F Oberlin em Tóquio, Hiroaki Hatayama:

A popularidade do anime e mangá japonês na América levanta a questão do porquê essas formas de cultura japonesa atraem tantos americanos. Minha resposta rápida é que personagens existentes nos mangás e animes tem um apelo transcultural, e esse apelo ajuda a explicar a popularidade do mangá e anime tanto no Japão como nos Estados Unidos. O mangá e o anime apresentam uma grande variedade de personagens que figuram igualmente em uma ampla variedade de histórias. Esses personagens fornecem todos os tipos de leitores e espectadores com oportunidades de experimentar meios alternativos de vida. Ao assimilar qualidades associadas a

¹¹¹ NAPIER, Susan Jolliffe. *Anime From Akira To Howl's Moving Castle: Experiencing Contemporary Japanese Animation*. Nova Yorque: Palgrave Macmillan, 2005. p.4. Furthermore, anime is a popular cultural form that clearly builds on previous high cultural traditions. Not only does the medium show influences from such Japanese traditional arts as Kabuki and the woodblock print (originally popular culture phenomena themselves), but it also makes use of worldwide artistic traditions of twentieth-century cinema and photography. Finally, the issues it explores, often in surprisingly complex ways, are ones familiar to readers of contemporary "high culture" literature (both inside and outside Japan) and viewers of contemporary art cinema. Anime texts entertain audiences around the world on the most basic level, but, equally importantly, they also move and provoke viewers on other levels as well, stimulating audiences to work through certain contemporary issues in ways that older art forms cannot. Moreover, precisely because of their popular reach they affect a wider variety of audiences in more ways than some less accessible types of high cultural exchange have been able to do. In other words, anime clearly appears to be a cultural phenomenon worthy of being taken seriously, both sociologically and aesthetically (tradução nossa).

esses personagens, os leitores ou espectadores são ajudados na sua busca a fim de estabelecer suas identidades.¹¹²

Esse ensaio foi publicado na coletânea intitulada *The Japanification of Children's Popular Culture from Godzilla to Miyazaki* (A japanificação da cultura popular das crianças: de Godzilla a Miyazaki), do estudioso de literatura infantil da Universidade da Carolina do Norte em Charlotte EUA, Mark L. West. Nesse livro, o organizador tenta destacar o interesse despertado nas crianças americanas pelo anime a despeito dos temas especificamente japoneses e estranhos à cultura ocidental, a priori. O próprio Hatayama, autor do trecho acima, é japonês nato e descreve o sentimento de estranhamento experimentado com esse interesse americano pela animação do seu país, e relata no trecho abaixo o seu pensamento na época:

Dado o meu próprio senso de desorientação cultural quando eu me mudei para os Estados Unidos, eu poderia bem imaginar o quão difícil seria fazer o anime japonês acessível aos espectadores americanos, não apenas por causa das diferenças de linguagem, mas também por causa dos frequentes implícitos, mas ainda presentes, valores japoneses inerentes a essas obras.¹¹³

Apesar de estarmos falando especificamente da animação japonesa em geral, exibida no formato de séries de TV, esse fenômeno também se estendeu ao cinema e viu-se influenciado e invadido pelo jeito japonês de fazer cinema de animação para “gente grande”. Com o lançamento do longa *Akira*, em 1988, o mundo deparou-se com uma animação de grande qualidade estética, questões existenciais e nada “infantil”. Com roteiro e arte de Katsuhiro Ootomo (大友克

¹¹² HATAYAMA, Hiroaki. The Cross-Cultural Appeal of the Characters in Manga and Animé. In: WEST, L. Mark (Org.): *The japanification of children's popular culture: from godzilla to Miyazaki*. Lanham, Maryland : Scarecrow Press, 2009. p. 191.

The popularity of Japanese manga e anime in America raises the question of why these forms of Japanese culture appeal to so many Americans. My quick answer is that characters featured in manga and animé have a cross-cultural appeal, and this appeal helps account for the popularity of manga and animé in both Japan and the United States. Manga and animé feature a wide variety of characters who figure in an equally wide variety of stories. These characters provide all kinds of readers and viewers with opportunities to experience alternative ways of life. By assimilating qualities associated with these characters, the readers or viewers are helped in their quests to establish their identities (tradução nossa).

¹¹³ HATAYAMA, Hiroaki. (2009).p. 193.

Given my own sense of cultural disorientation when I moved to the United States, I could well imagine how hard it would be to make Japanese anime accessible to American viewers, not just because of the language differences but also because of the often unexpressed but still present Japanese values inherent in these works (tradução nossa).

洋), criador do mangá homônimo no mesmo estilo, *Akira* apresenta cenas de extrema violência e um tema existencial complexo para o esperado de filmes do gênero, mostrando ao mundo que animação era sim coisa de adulto. A partir disso, os olhos do mundo ocidental voltam-se para a estética japonesa. Como exemplos podemos citar filmes *live-action* (com atores de carne e osso) americanos inspirados em filmes japoneses. Primeiramente vamos citar dois filmes do diretor Darren Aronofsky: *Requiem para um sonho* (2000) e *Cisne Negro* (2010). E, embora o diretor não tenha nunca admitido a influência nipônica na sua obra, fãs das animações “copiadas” mostraram cenas que parecem idênticas as do filme *Perfect Blue* (1997) do diretor Satoshi Kon (今敏) e o filme *Requiem para um sonho* como se vê na primeira figura a seguir elaborada por um *site*¹¹⁴.



Figura 35 - Comparativo entre os filmes *Perfect Blue* e *Requiem para um sonho*.

O outro filme de Darren Aronofsky que exhibe uma semelhança com o filme de Kon é *Cisne Negro*, cujas cenas também foram comparadas a *Perfect Blue*. Na imagem abaixo temos, à esquerda, as cenas de *Cisne Negro*, e à direita, *Perfect Blue*. O diretor nega veementemente a inspiração no filme japonês. Coincidência

¹¹⁴ Disponível em : <<http://www.ultimatumalasala.com/wp-content/uploads/2012/08/perfect-blue-4.jpg>>. Acesso em 30 de março de 2015.

ou não, o diretor americano comprou os direitos de refilmagem do filme japonês (baseado em um romance homônimo de Yoshikazu Takeuchi/竹内義和) à época da filmagem de *Requiem para um sonho*¹¹⁵.



Figura 36 - Comparativo entre cena do filme *Cisne Negro* e *Perfect Blue*.

Um outro caso, esse de influência confessa, é *A Origem* (*Inception*, 2010), do diretor Christopher Nolan, que cita *Paprika* de 2006, inspirado no romance homônimo de Tsutsui Yasutaka (筒井康隆), dirigido pelo mesmo Satoshi Kon de



Figura 37 - Cartazes promocionais de *A Origem* e *Paprika*.

¹¹⁵ Disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0947798/trivia>>. Acesso em 30 de março de 2015.

Perfect Blue. A produção de Kon é reconhecida como uma das influências para a concepção desse filme¹¹⁶. Acima as imagens dos dois filmes¹¹⁷.

Podemos citar também uma influência não creditada, o filme de 2012 *Branca de Neve e o Caçador* (*Snow White and the Huntsman*), que contém referências à produção de 1997 do diretor Hayao Miyazaki, *Princesa Mononoke*, conforme comparações de página da *internet*¹¹⁸.



Figura 38 - Comparativo de cenas dos filmes *Princesa Mononoke* e *Branca de Neve e o Caçador*.

Mais recentemente, o ganhador do Oscar 2015 de melhor animação, o filme *Big Hero 6*, ganhou destaque pelas referências explícitas ao Japão e pelos nomes japoneses dos personagens principais, mas com a ação ocorrendo dentro do ambiente americano e falado em inglês. O produtor Roy Conli explicita a influência da animação japonesa em entrevista à revista *Japan Times*:

¹¹⁶ Disponível em: <<http://www.empireonline.com/news/story.asp?NID=28778>>. Acesso em 30 de março de 2015.

¹¹⁷ Disponível em: <<https://cannedmemory.files.wordpress.com/2010/07/incept-paprika.jpg>>. Acesso em 30 de março de 2015.

¹¹⁸ Disponível em: <http://24.media.tumblr.com/tumblr_m578i1zl01r3unwgo1_1280.jpg>. Acesso em 30 de março de 2015.

Os trabalhos de Hayao Miyazaki forneceram a inspiração não-oficial para isso, diz Conli. A animação que você vê aqui é distintamente Disney mas existe uma delicadeza de espírito que é bastante japonesa, e muito Miyazaki. Baymax pode lembrar de você de Totoro ou um dos deuses em A Viagem de Chihiro. E ele poderia também ser um lutador de sumô. Eu sempre fico impressionado pela forma como a sua gentileza e sutileza transparecem mesmo durante as crises.¹¹⁹

Além de todos esses filmes de animação japonesa que fizeram notadamente um eco na indústria cinematográfica ocidental, temos ainda o grande sucesso de bilheteria *Matrix* (1999), dos irmãos Andy e Lana Wachowsky, cuja principal influência é o filme do diretor Mamoru Oshii (押井守), *Ghost in the Shell* (1995), conforme relata o mestre em cultura asiática e linguagem pela universidade do Texas, Brian Ruh: “A Matrix contém muitas referências ao filme de Oshii, e ainda consegue confeccionar seu próprio estilo cinematográfico único. É conveniente que Ghost in the shell deva ser uma influência em tal marco do cinema americano”¹²⁰(2004, p.146).

Para ilustrar a intersecção de produções de animações japonesas com filmes *live-action* e até mesmo com animações ocidentais, apresentamos os trabalhos de vários diretores japoneses que ganharam fama no ocidente como Satoshi Kon (*Perfect Blue e Paprika*), Katsuhiro Ootomo (*Akira*), Mamoru Oshii (*Ghost in the Shell*) e Hayao Miyazaki (*Princesa Mononoke*). Ao contrário dos outros três (Otomo, Kon e Oshii), Miyazaki não se destacou pelos temas “adultos”, mas sim por tratar, com simplicidade infantil, de questões complexas como guerra, meio ambiente e a própria infância. Como comprovam os críticos de cinema ingleses, Colin Odell e Michelle Le Blanc:

Os notáveis filmes do estúdio Ghibli mostram, sem sombra de dúvida, que o cinema pode ser arte. Frequentemente os termos ‘arte’ e ‘cinema’ resultam em produtos que distanciam audiências, mas o estúdio Ghibli faz filmes que tocam a alma, que podem arrebatam e encantar a todos de crianças a aposentados. Crucialmente, eles mantêm uma coisa que frequentemente falta no cinema

¹¹⁹ Hayao Miyazaki’s works provided the unofficial inspiration for this,” says Conli. “The animation you see here is distinctly Disney but there’s a gentleness of spirit that’s very much Japanese, and very Miyazaki. Baymax could remind you of ‘Totoro,’ or one of the gods in ‘Spirited Away.’ And he could also be a sumo wrestler. I’m always impressed by how their gentleness and subtlety comes through, even during the bouts.
Disponível em: <<http://www.japantimes.co.jp/culture/2014/12/17/films/disneys-big-hero-6-reassembles-japan-without-cultural-cringe/#.VJTBoCDA>>. Acesso em 30 de março de 2015.

¹²⁰ The Matrix contains many references to Oshii’s film, yet succeeds in fashioning its own unique cinematic style. It is appropriate that Ghost in the shell should be an influence on such a landmark American film (tradução nossa).

comercial - integridade. Isso combinado com o poder sem precedentes das bilheteiras no seu Japão natal, tem permitido aos animadores no estúdio Ghibli a continuar seu trabalho sem comprometer sua visão artística, contando as histórias que eles querem contar, do jeito que eles desejam contá-las. A animação tem sido frequentemente rejeitada, particularmente no Ocidente, como simplista e direcionada para crianças, mas apesar do seu apelo infantil, os filmes do Ghibli são universais.¹²¹

Para reforçar a importância internacional do diretor, e do estúdio fundado por ele, fomos em uma busca, com o nome Hayao Miyazaki, na loja virtual da *Amazon* americana. Encontramos 932 resultados de livros, indicador de um interesse significativo em analisar e pesquisar sua obra. Fazendo a mesma investigação no *Google* livros, a pesquisa com o nome do diretor encontrou 13.300 resultados. Além disso, *A Viagem de Chihiro* é o único filme de animação de língua não-inglesa a ganhar o Oscar de animação (até 2015), e acrescentamos também o fato de ter sido escolhido pela revista inglesa virtual *Empire* como um dos dez melhores filmes do cinema mundial em língua não-inglesa. O motivo para a escolha dado pela revista foi:

Miyazaki era uma lenda nos círculos de animação muito antes deste filme ser lançado, e Princesa Mononoke já tinha estabelecido recordes de bilheteria que provaram sua popularidade no Japão. Mas esse conto da procura de Chihiro por seus pais desaparecidos em uma casa de banho folclórica cheia de espíritos da natureza e deidades menores (realmente) é o que cimentou sua reputação ao redor do mundo, apresentando a sua maestria única da mágica em contar histórias. Contos folclóricos japoneses e personagens bizarros: um bebê gigante transformado em um rato, alguém? Você pode não entender o que está acontecendo, mas sua lógica onírica vai levar você junto de qualquer maneira.¹²²

¹²¹ ODELL, Colin; Le Blanc, Michelle. *Studio Ghibli: the films of Hayao Miyazaki & Isao Takahata*. Harpenden: Kamera Books, 2010. pp. 13-14.

The remarkable films of Studio Ghibli show, without a shadow of a doubt, that cinema can be art. Often the terms 'art' and 'cinema' result in products that distance audiences, but Ghibli makes films that touch the soul, that can enrapture and delight everyone from toddlers to pensioners. Crucially, they retain the one thing that's frequently lacking in commercial cinema - integrity. It is this, combined with an unprecedented box-office might in their native Japan, that has allowed the animators at Studio Ghibli to continue their work without compromising their artistic vision, telling the stories they want to tell, the way they want to tell them. Animation has often been dismissed, particularly in the West, as simplistic and aimed at children but, despite their appeal to children, Ghibli's films are universal (tradução nossa).

¹²² Miyazaki was a legend in animation circles long before this film was released, and Princess Mononoke had already set box-office records that proved his popularity in Japan. But this tale of Chihiro's search for her missing parents in a folkloric bathhouse full of nature spirits and minor deities (really) is the one that cemented his reputation around the world, showcasing his unique mastery of magical storytelling, Japanese folktales and bizarre characters: giant baby transformed into a hamster, anyone? You may not understand what's going on, but its dreamlike logic will carry you along anyway (tradução nossa).

Disponível em: <<http://www.empireonline.com/features/100-greatest-world-cinema-films/default.asp?film=10>>. Acesso em 10 de agosto de 2014.

4.2

Biografia

Hayao Miyazaki nasce em Tóquio em janeiro de 1941, em plena Segunda Guerra Mundial, e o fato de ter nascido nesse cenário vai ser o que marcará sua carreira para sempre. Escritor de animação, diretor de cinema e quadrinista, Miyazaki é chamado às vezes no ocidente de o “Walt Disney japonês”, pois se tornou um dos maiores diretores de animação do Japão e, na comparação com a animação americana, os críticos o colocam no mesmo patamar do criador do *Mickey Mouse*. No entanto, o próprio Miyazaki rejeita esse título, mas, é notório que os enredos interessantes, personagens atraentes e a animação exuberante dos seus filmes tem rendido um reconhecimento internacional dos críticos, bem como do público dentro do seu próprio país. O compromisso da Disney de distribuir os filmes para o resto do mundo permitiu que mais pessoas apreciassem os trabalhos de alta qualidade, com os quais tem presenteado os espectadores de cinema de todo o mundo.

Miyazaki começa a carreira em 1963 como animador no estúdio *Tōei Dōga* (東映動画) e foi envolvido subsequentemente em muitos clássicos iniciais da animação japonesa e, desde o início, chamava a atenção pela sua incrível habilidade de desenhar e por uma corrente interminável de ideias de propostas para filmes. Em 1971, transfere-se para o estúdio *Pro A* com Isao Takahata (高畑勲) e depois para o Nippon Animation em 1973, no qual esteve fortemente envolvido com séries de animação de TV na *World Masterpiece Theater* pelos cinco anos seguintes. Em 1979, mudou-se para o *Tokyo Movie Shinsa* (東京ムービー新社) para dirigir seu primeiro filme, o clássico, *O Castelo de Cagliostro* (da série *ルパン三世/Lupin, the third*). Em 1984, lança *Nausicaä - A Princesa do Vale dos Ventos*, baseado em um conto japonês (虫めづる姫君 - *Mushimezuru Himegimi* - A princesa que gostava de insetos), o que inspiraria também os quadrinhos (mangá) de mesmo nome que ele começara dois anos antes. O sucesso

do filme levou ao estabelecimento de um novo estúdio de animação, o estúdio Ghibli, em parceria com Isao Takahata e Toshio Suzuki (鈴木敏夫).

O soletrar de “GHIBLI” é *Jiburi* (ジブリ), uma palavra de origem italiana que significa “o vento quente que sopra no deserto do Saara”¹²³. Também é nome de um avião militar de reconhecimento italiano usado durante a Segunda Guerra Mundial e foi escolhido pelo aficionado por aviões, Hayao Miyazaki. Aparentemente, esse nome foi dado com o desejo de que um vento quente assim soprasse no mundo da animação japonesa. A paixão de Miyazaki pelos aviões tem raízes na sua infância, pois sua família era dona de uma fábrica que produzia lemes para aviões. Em virtude da sua experiência de guerra e de fuga, em virtude de um bombardeio, para cidade de *Utsunomiya* (宇都宮) junto com os parentes, foram deixadas marcas muito profundas e depois essas estariam presentes na sua obra e em suas recorrentes demonstrações de pacifismo.

Para exemplificar essa marca da Segunda Guerra, utilizaremos um trecho do documentário *O reino da loucura e do sonho* (*Kyōki to yume no ōkoku - 狂気と夢の王国*)¹²⁴ de 2014, no qual Hayao Miyazaki responde a uma carta de um desconhecido que gostaria de agradecer a ajuda recebida pelo pai do diretor no episódio do bombardeio. O número acima da citação refere-se à localização temporal no documentário. A resposta de Miyazaki reflete bem o quanto o momento o marcou:

(1:18:58)

Narradora - Miyazaki recebeu uma carta de um homem desconhecido, dois meses antes da conclusão do filme.

Hayao Miyazaki (HM daqui por diante) - Um dia desses, eu recebi uma carta. Durante a guerra, fui evacuado para *Utsunomiya* por uns tempos. Esse homem morava no bairro e ele é 4 anos mais velho que eu, agora tem 76 anos. A área estava em chamas e a casa dele foi incendiada enquanto a nossa se salvou. O fogo apagou, mas ele perdeu a casa, e eles encontraram a nossa casa. E como eles estavam desabrigados, eles entraram e se sentaram junto à porta da frente para descansar. E então, meu pai chegou em casa. Eles pediram desculpas, mas ele os tranquilizou. Meu pai entrou, depois voltou, e deu chocolates para eles. Chocolates

¹²³ Disponível em: <<http://www.ghibli.jp/40qa/000002.html#more>>(em japonês). Acesso em 17 de fevereiro de 2015.

¹²⁴ *Reino da Loucura e do Sonho* (2014) - Legendas em português são de responsabilidade e elaboradas pelo Studio Ghibli Brasil (página da internet: <http://site.studioghibli.com.br>).

eram raros na época. E como ele conseguiu? Eu não me lembro bem. Acho que eles os tinha guardado. Isso o impressionou muito. Foi sobre isso que ele me escreveu. É bem a cara do meu pai. Eles foram acolhidos em vez de serem expulsos, o que deve ter mudado a forma deste homem encarar o mundo. Meu pai tinha 28 anos. Fico contente em saber disso. Eu quero responder a carta, mas não sei como. Enquanto isso, meu pai ficou rico vendendo peças de avião. Era uma contradição. Eu costumava brigar com ele, dizendo que ele apoiou a guerra. Mas ele deu chocolate ao menino. Algo bom de saber. O destino é engraçado, não?

(1:27:47)

Narradora - Miyazaki finalmente escreveu a carta que queria escrever.

HM -

“Obrigado pela carta e pelo livro.

Eu deveria ter respondido antes, mas tive de adiar devido ao trabalho. Peço desculpas.

Sua carta me trouxe lembranças da noite de ataques aéreos. Naquela noite quando minha mãe me acordou, a janela estava incandescente como se fosse o pôr do sol. Eu e meu irmão entramos em uma vala debaixo de uma fonte e tapetes (futon) foram colocados para nos proteger. Estava tão quente e doía tanto que às vezes me pergunto, como conseguimos sobreviver e não perder a casa no incêndio. Com o tempo, nós fomos libertados daquilo, e eu, meu pai e meu irmão entramos em um caminhão. Uma mulher e sua filha pediram para se juntar a nós, e o fato de as termos deixado lá me assombrou durante muitos anos. Minha mãe também disse algo parecido. Mas não sinto raiva do meu pai. Só um espinho no meu coração. A história do chocolate é bem a cara do meu pai, como dizia minha esposa. Esse é o tipo de homem que ele era. Quando tivemos que subir o barranco, meu tio pegou um dos meus irmãos e a minha mãe pegou o outro. Meu pai tinha uma bolsa na mão e me carregou com o outro braço. Escorreguei várias vezes enquanto ele tentava subir o barranco. Ele se desculpava cada vez que eu escorregava. Eu achava que poderia subir sozinho, mas mantive a boca fechada. Meu pai (aos 28 anos) estava desesperadamente tentando proteger a família, creio eu.

Muito obrigado pela carta.

Eu sinto que recuperei o meu pai nos seus 28 anos.

Obrigado.

Miyazaki Hayao.

Segundo Shiro Yoshioka (2008), doutor pela Universidade Cristã de Tóquio, cujo tema da tese é a visão de Hayao Miyazaki sobre a história e cultura do Japão, Miyazaki teria perdido a confiança em seu próprio país, conforme relatado no trecho abaixo, fato esse respaldado pelas palavras do próprio diretor.

Durante a rápida transição do militarismo à democracia nos anos imediatamente após a guerra, Miyazaki perdeu a confiança em seu próprio país. Ele recordou quando “adultos em volta de mim sarcasticamente descreveram o Japão como ‘um país de quarta categoria cujo padrão de cultura e vida é desamparadamente baixo, com muitas pessoas, poucos recursos naturais, e tudo o que pode se orgulhar é sua beleza natural e mudanças sazonais” (Miyazaki, 1996, 265). Para Miyazaki “A história japonesa era a história de opressão e exploração das pessoas comuns, e as vilas rurais eram representações da pobreza, ignorância, e rejeição dos direitos humanos básicos”(265). Contudo, nos anos 70, ele começou a reconsiderar a sua niponicidade. Foi quando ele leu o livro de Sasuke Nakao, *Saibai shokubutsu to noukou no kigen* (Plantas Domésticas e a Origem da Agricultura).

Esse livro possibilitou a Miyazaki considerar o Japão como parte da Ásia e tornou sua visão diferente das abordagens convencionais para niponicidade, a qual tendeu

a focar na unicidade da tradição japonesa. Miyazaki estava interessado na diversidade da cultura japonesa. Para ele, mesmo as coisas do Ocidente tornam-se parte da cultura japonesa.¹²⁵

Isso reforça a tese que desejamos apresentar como característica própria do trabalho de Miyazaki, do desejo do diretor de imprimir uma marca de universalidade a seus filmes, especificidade essa que pode ser claramente notada em diversas produções, cujo cenário é nitidamente inspirado em cidades não-japonesas, principalmente europeias. Em virtude dessa desilusão com o próprio país, em seu último filme, *Vidas ao Vento*, Miyazaki tenta demonstrar que, por melhor que sejam as intenções humanas (seja com aviões ou animação), elas podem ser corrompidas e amaldiçoadas, inclusive o sonho de voar, evocando a paixão do diretor por aviões. Como revela este outro trecho do documentário.

(23:36)

HM - Sabe, pessoas que projetam aviões e máquinas...Não importa o quanto acreditam que o que o fazem é bom, os ventos do tempo os transformarão em ferramentas da civilização industrial. Nunca se passa intacto. São sonhos malditos. A animação também.

Narradora - Sonhos malditos?

HM - Atualmente, todos os sonhos da humanidade são malditos. Belos, mas malditos. Eu sequer estou falando sobre ser rico ou famoso. Que se dane. Não há muita esperança. Quero dizer, como podemos saber se filmes ainda valem a pena? Se pensar bem nisso tudo, será que não é apenas um grande hobby? Talvez houvesse uma época em que fazer filmes era importante, mas e agora? A maior parte do nosso mundo é lixo.

Aqui Miyazaki revela seu pessimismo em relação ao cinema de animação, dada a desilusão com a política atual do seu país e também ainda sob influência

¹²⁵ YOSHIOKA, Shiro. Heart of Japaneseness: History dan Nostalgia in Hayao Miyazaki's Spirited Away (256-273). In: Japanese Visual Culture: explorations in the world of manga and anime. MACWILLIANS, Mark W. (Org), Nova York:M.E. Sharpe, 2008. pp. 256-257.

During the rapid transition from militarism democracy in the years immediately after war, Miyazaki lost confidence in his own country. He recalled when "adults around me sarcastically described Japan as a 'fourth-rate country whose standard of culture and living is helplessly low with too many people, too few natural resources, and that all it can be proud of is its natural beauty and seasonal changes"(Miyazaki, 1996, 265). For Miyazaki, "Japanese history was story of oppression and exploitation of the common people, and rural villages were representations of poverty, ignorance, and rejection of basic human rights" (265). However, by the 1970s, he began to reconsider his Japaneseness. It was then that he read Sasuke Nakao's book Saibai shokubutsu to noukou no kigen (Domesticated Plants and Origin of Agriculture).

This book enabled Miyazaki to regard Japan as part of Asia made his view different from conventional approaches to Japaneseness, which tended to focus on the uniqueness of Japanese tradition. Miyazaki was interested in the diversity of Japanese culture. For him, even Western things became part of Japanese culture (tradução nossa).

das experiências de infância e decepção com o fato de acreditar que o pai tivesse enriquecido com a guerra.

Voltando à formação de Miyazaki, a de artista de animação, sabe-se que desde pequeno tinha habilidade com o desenho e admirava o mestre do mangá Ossamu Tezuka (手塚治虫), mas com o tempo essa admiração transformou-se em crítica pelo excesso de “ingenuidade” que enxergava no chamado “deus do mangá”. No entanto, a publicação que realmente chamou a atenção do diretor foram os quadrinhos de *Sabaku no Maō* (O Demônio do Deserto - 沙漠の魔王), publicado de 1949 a 1956, de autoria de Tetsuji Fukushima (福島鉄次). Esses quadrinhos de ficção científica narram a história de um menino que supera várias dificuldades, tendo como companheiro o demônio do título, e, segundo o próprio Miyazaki, foi influência para os filmes *Nausicaä* e *Castelo no Céu*. Mais tarde, quando estava no ensino médio, ao assistir ao filme animado da *Tōei*, inspirado em uma lenda chinesa, *Hakujaden* (A lenda da cobra branca - 白蛇伝) de 1958 (considerado o primeiro filme de animação longa-metragem em cores do Japão), Miyazaki começou a se interessar por animação.¹²⁶



Figura 39 - Capas do mangá *Sabaku no Maō*.

¹²⁶ Disponível em : <<http://www.imdb.com/name/nm0594503/bio>>. Acesso em 17 de fevereiro de 2015.



Figura 40 - Imagens do cartaz e do filme *Hakujaden*.

Desde a fundação do *Ghibli*, Miyazaki tem dirigido, escrito e produzido muitos outros filmes juntamente com Isao Takahata e, mais recentemente, Toshio Suzuki. Quase todos esses filmes foram sucessos de crítica e de bilheteria. Em particular, *Princesa Mononoke* (1997), que recebeu o equivalente ao Oscar de melhor filme no Japão, foi a maior bilheteria (cerca de 150 milhões de dólares) entre os filmes domésticos na história do Japão até o momento do seu lançamento, só depois superado por *A Viagem de Chihiro*.

Como citamos acima, além da animação, Miyazaki também desenha mangá. Seu maior trabalho foi *Nausicaä*, um conto épico no qual ele trabalhou intermitentemente de 1982 a 1984, enquanto estava ocupado fazendo filmes de animação. Um outro mangá, *Hikōtei Jidai* (飛行艇時代 - A era do hidro-avião), evoluiu posteriormente para o seu filme de 1992, *Porco Rosso - O último herói romântico*.

Em 2004, Miyazaki lança *O Castelo Animado*, baseado em um romance da escritora inglesa Diana Wynne Jones, e notifica que este seria seu último filme. No entanto, em 2008, lança *Ponyo, a amizade que veio do mar* e, em julho de 2013, lança *Vidas ao vento*. Nesse mesmo ano, em 6 de setembro, Miyazaki anuncia, em uma entrevista coletiva, a sua aposentadoria. Em 8 de novembro de

2014, foi agraciado pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood com um prêmio honorário no *Governors Awards* pela sua contribuição às artes cinematográficas. Em sua fala, Miyazaki deixa transparecer todo o peso que seu trabalho aponta em termos de herança de guerra e valoração da arte gráfica:

— Tive sorte de participar da última era na qual pudemos fazer animações com papel, lápis e película — disse Miyazaki. — Outra sorte é meu país não participar de guerras durante os 50 anos em que tenho feito cinema. É claro que lucrámos com guerras, mas somos afortunados por não termos ido nós próprios a ela.¹²⁷

O prêmio, coroando sua aposentadoria, é uma comprovação de que sua obra tem fascinado o mundo, como cita a correspondente em Nova York do jornal O GLOBO, Mônica Almeida, apesar de salientar que os elementos constituintes dos filmes do diretor podem ser encontrados em outras produções infantis.

Nada disso é único da obra de Miyazaki, embora ele os conceba com uma variedade e generosidade sem par. O que faz as animações dele tão memoráveis — das grandiosas, como “A viagem de Chihiro”, um romance de formação, passando pelas fábulas ecológicas, como “Nausicaä: a princesa do Vale dos Ventos” (1984) e “Princesa Mononoke” (1997), e chegando aos menos profundos, mas ainda assim cativantes, como “O serviço de entregas da Kiki” (1989) e o hipnotizante “Meu amigo Totoro” (1988) — é difícil de classificar. Mas você entende quando sente: a destreza com o tom e a emoção, encarnada em cada gesto, expressão, movimento e cenário, o que confere aos filmes seu poder de imersão e ar contemplativo, além da sobriedade simples. Assistir a um filme do diretor é lembrar como era ser uma criança esperta e curiosa.¹²⁸

Segundo Shiro Yoshioka, a fantasia de Miyazaki não é uma mera ferramenta para criticar a sociedade, mas uma poderosa arma usada para unir passado e presente (2008, p. 257). Acrescentamos a isso uma fala do próprio Miyazaki (PLATA, 2014, p. 75) em um painel de discussão sobre o motivo pelo qual a literatura estaria perdendo terreno para o mangá. Miyazaki argumenta, então, a falta de uma universalidade do mangá e, em uma boa obra de fantasia, deveria aliar-se sempre real e fictício nas obras e os artistas de mangá separar-se-iam do mundo real, criando um mundo particular. Yoshioka ainda embasa sua tese

¹²⁷Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/filmes/hayao-miyazaki-recebe-oscar-honorario-com-discurso-pessimista-14959243>>. Acesso em 17 de fevereiro de 2015.

¹²⁸Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/filmes/hayao-miyazaki-recebe-oscar-honorario-com-discurso-pessimista-14959243>>. Acesso em 17 de fevereiro de 2015.

dizendo (em relação à tira de cabelo de Chihiro) que “O fato de que ela ainda possui o prendedor de cabelo, contudo sugere que a fantasia é real. Esse é precisamente o ponto de Miyazaki”¹²⁹ (2008, p.271).

Podemos dizer que a ideia de Yoshioka transparece na própria fala de Miyazaki, conforme o trecho do documentário que transcrevemos a seguir. Nesta fala, o diretor conta que, para poder realizar seu trabalho, ele precisa estar em contato com as pessoas, com o cotidiano da cidade. O fundamento da sua carreira é estar conectado com o dia-a-dia:

(18:00)

Narradora - Enquanto isso, Miyazaki e sua equipe vão ao telhado para olhar o céu.
 HM - Eu tenho meu ritual diário. Todos os dias, eu uso uma escova de massagem, me exercito, tomo um banho, vou jogar o lixo, vou tomar um café, então eu venho para casa e como. Isso toma três horas do meu dia, talvez mais. Mas é a fundação da minha vida. Nesse intervalo, eu li o mundo. Como notando como a cidade começou a mudar ou imaginando o que aconteceu com alguma pessoa. Ou notando a mudança nos preços. É apenas o que eu vejo.

O processo de criação de Miyazaki, como dissemos antes, mistura real e ficção, e essa dose de realidade parece ser fundamental no sucesso dos seus filmes, conforme observa Yoshioka. Isso se revela em pequenos detalhes, nos quais o diretor não permite que as influências contemporâneas sejam apagadas. Como nesse outro trecho do documentário no qual ele se manifesta acerca do gestual dos anos 40, da etiqueta japonesa da época da guerra, cenário do seu filme *Vidas ao Vento*.

(1:05:27)

HM - Ela levantou um ponto interessante, que eu gostaria de explicar. Olhar de relance ao se virar faz o personagem parecer vulgar. Não podemos fazer isto neste filme. Ela faz isso dizendo: “eu já avisei ao médico (hospital)” é o que o olhar quer passar. Isso torna o olhar dela arrogante, como se ela estivesse no comando. Fica bom em dramas contemporâneos, egos se opõem um contra o outro. O comportamento mudou ao longo do tempo. Até mesmo o ato de se curvar. Após se curvar naquela época não deveria voltar as costas até o fim. Observem, vou demonstrar. “Obrigado”. Viram? Eu não voltei à postura anterior. Se eu ficasse com as costas eretas, seria considerado algo rude e arrogante naquele tempo. “Ah, é isso mesmo?” Então voltou à posição lentamente. Vejam, isso é a etiqueta japonesa.

¹²⁹ The fact that she still has the hair band, however, suggests that her “fantasy” is real. This is precisely Miyazaki’s point (tradução nossa).

Por conta de detalhes como esse, a recepção do filme entre as pessoas de mais de 60 anos foi bastante positiva, pois nesse filme eles identificavam-se com aquele modo de viver. *Vidas ao vento*, digamos, pode ser considerado o filme mais adulto de Miyazaki, pois trata de forma menos fantasiosa temas constantes em sua obra, mas abordados de forma menos descolada do real, inserindo muitos fatos acontecidos na Segunda Grande Guerra como, por exemplo, a aliança do Japão com a Alemanha.

Segundo o seu produtor e co-fundador do estúdio Ghibli, Toshio Suzuki, em entrevista para a NHK News em janeiro de 2015¹³⁰, o processo de criação de Miyazaki é algo que não tem um roteiro definido, mas algo que vai tomando forma durante a execução do projeto. O próprio Miyazaki tem essa consciência e relata isso durante uma conversa com sua assistente em outro trecho do documentário:

14:23

HM- Sempre há grandes dilemas quando você está editando?

Assistente (Sankichi) - Sempre.

HM - pode ser paralisante. E tentar lidar com tempos limitados? Impossível. Não é como se eu tivesse um roteiro. Mas eu não estou trabalhando sem nenhuma orientação sabe? Honestamente eu não sei que tipo de filme eu vou concluir.

Assistente (Sankichi) - É como se o filme escrevesse a si mesmo?

-Exatamente. Caso contrário estaríamos em apuros. Isso pode soar ridículo, mas a equipe sempre diz que não faz ideia do que acontece nos meus filmes. Quando fazíamos *A Viagem de Chihiro*, nem eu mesmo fazia ideia. Do jeito que eu vejo, é difícil de entender. O que se sabe deste mundo? Quando éramos uma subsidiária da Tokuma Shoten, não entendíamos bem como funcionava. Mas estávamos indo bem, então por que se preocupar em compreender os filmes? O mundo não é tão simples para se explicar com palavras.

O trabalho de Miyazaki sempre refletiu as fontes literárias que estiveram presentes durante sua vida, tanto que na universidade frequentava o clube de literatura infantil, conforme relata Plata (2014, p. 82). Em seu livro, *O mundo invisível de Hayao Miyazaki*, a autora cita uma série de referências feitas por Miyazaki em homenagem a clássicos da literatura universal, principalmente o autor Antoine Saint-Exupéry, no que concerne ao amor dos dois pela aviação. E também aponta para algumas similaridades com algumas cenas de *Alice no País*

¹³⁰ Disponível em: <<http://www.nhk.or.jp/ohayou/marugoto/2015/01/0106.html>>. Acesso em 15 de janeiro de 2015.

das *Maravilhas*, de Lewis Carroll (como a próxima figura sugere) e *Um mago em terramar*, de Ursula Kroeber Le Guin, entre outras obras da literatura japonesa e mundial.



Figura 41 - Comparativo *Meu Vizinho Totoro* e o gato de *Alice no País das Maravilhas*.

Esse fascínio do diretor pela literatura infantil foi explicitado em uma exposição que se realizou de 4 de agosto a 16 de outubro de 2010, intitulada “宮崎駿が選んだ50冊直筆推薦文展”(Hayao Miyazaki ga eranda 50 satsu jikihitsu suisen bunten - Exposição literária de 50 obras manuscritas escolhidas e recomendadas por Hayao Miyazaki), que percorreu várias províncias do Japão (Tóquio/東京, Hyōgo/兵庫, Hokkaidō/北海道, Aichi/愛知 e Kagoshima/鹿児島), em comemoração aos 60 anos da fundação da seção de livros de bolso da livraria *Iwanami*. (岩波少年文庫創刊60周年記念).



Figura 42 - Cartaz da exposição

No anexo A da tese pode ser encontrada a relação de livros recomendados por Hayao Miyazaki na exposição citada. Caso haja edição brasileira, após o nome original do livro, segue o título em português, editora e ano de publicação. Analisando essa lista, podemos perceber não só o ecletismo em termos de nacionalidade, mas também de temática. Embora a maioria dos livros seja direcionada ao público infanto-juvenil, temos também clássicos mais adultos como *Os Três Mosqueteiros*.

Podemos atribuir esse interesse à incursão e contato do diretor com a literatura infantil iniciados quando ingressou na universidade. A princípio, desejava participar do clube de mangá, monopolizador de suas leituras na adolescência, mas esse não existia na sua instituição. Por esse motivo, filiou-se ao clube de literatura infantil, sendo que era praticamente o único integrante, pois os veteranos eram bastante ausentes. Contudo, essa foi a oportunidade perfeita para que Miyazaki aprofundasse e ampliasse seu fascínio pela literatura infantil. Não se identificava com a chamada “literatura adulta” apresentada a ele no ensino superior e dizia que a literatura infantil, ao contrário, “a literatura infantil é ‘uma história de recomeço’” e mais, “essa literatura infantil combinava mais com o meu espírito frágil.”(MIYAZAKI, 2014, p. 70)¹³¹. Ainda segundo Miyazaki, esse tipo de leitura, até o pós-guerra, era menosprezada como algo sem utilidade prática. Mas depois da tragédia da guerra, houve uma mudança de posição segundo o diretor.

Eu acho que o pensamento dos adultos mudou na grande oportunidade que se tornou o fato de ter perdido guerra. Como se “por que não pensamos nas coisas, fizemos esta estúpida guerra e destroçamos o país”. Por isso, eu acho que mudaram para “temos que ler livros”.¹³²

Entre todas as fontes de inspiração do diretor, a principal certamente foi a do escritor francês Antoine Saint-Exupéry. Essa admiração é descrita por

¹³¹ 児童文学は「やり直しがきく話」なんです。

そういう児童文学のほうが、自分の脆弱な精神には合ったんですね。(tradução nossa)

¹³² MIYAZAKI, Hayao. *Hon e no tobira*. Tóquio: Iwanami shoten, 2014, 9ª ed, p. 73.

大人のほうの考え方が変わったのは、戦争に負けたのが大きなきっかけになったと思います。「ものを考えないから、こういう愚かな戦争をやって国を亡ぼすんだ」って。それで「本を読まなきゃいけない」って変わったんだと思います。

Miyazaki em um documentário. Entre os anos de 1998 e 1999, os diretores Isao Takahata e Hayao Miyazaki apareceram como viajantes no documentário da NHK intitulado *Sekai - Waga kokoro no tabi* (世界・わが心の旅), algo como “Viagem do coração pelo mundo”. Enquanto Takahata foi ao Canadá conversar com o animador Frédéric Back, cujo trabalho ele mesmo tinha traduzido e por isso causou-lhe uma forte impressão, Miyazaki foi seguir os passos do escritor Saint-Exupéry, cujos livros *O pequeno príncipe* e *Terra dos homens*, lidos pelo diretor aos 20 anos, influenciaram-no profundamente. Tanto que Miyazaki escreveu o prefácio do livro de esboços de desenhos de Saint-Exupéry com o nome de “mensagem enviada do cupinzeiro”. Alguns trechos, ressaltam o pessimismo do diretor com o estágio atual raça humana na sociedade industrial, característica essa já destacada anteriormente neste capítulo. Nesses trechos, Miyazaki também enxerga em Saint-Exupéry esse sentimento.

Nosso belo mundo tornou-se de fato um cupinzeiro.

(...)No fim, prevalece a preocupação em evitar o imprevisto, os bens materiais abundam, e passa a ser difícil distinguir o essencial do dispensável. A quantidade que nos inunda falseia a qualidade em todos os campos.

(...)

É verdade, carregamos uma chaga que não para nunca de se alargar. Mas por que essa incapacidade de nos alegrarmos diante dessas crianças recém-nascidas? Uma vez que elas existem e encerram nelas todas as possibilidades... Uma vez que elas são a prova viva de que o mundo é belo... Em um mundo que já não possui mais nada de um cupinzeiro, a espécie humana ameaça se transformar na célula cancerosa da nossa estrela; mas se, em breve, ele a devorar por completo, aos cupins restará pelo menos o recurso de descrever, com sua escrita de cupim, a beleza do mundo. ¹³³

No documentário no qual Miyazaki segue o roteiro da viagem feita por Saint-Exupéry de Paris até o deserto do Sahara, descreve-se a fascinação de Miyazaki pela literatura criada pelo francês e sua influência sobre outros autores da época, também aviadores, como Jean Mermoz ou Henry Guillaumet. Deixa-se claro que o interesse de Miyazaki nos escritos de Saint-Exupéry tem a ver com o fato dele ter sido aviador e ter construído uma literatura a partir dessas suas experiências como piloto. Ele conta (o número entre parênteses indica o tempo no documentário):

¹³³ MIYAZAKI, Hayao. Prefácio. In: SAINT-EXUPÉRY, Antoine. Rascunhos de uma vida: desenhos, aquarelas e anotações. São Paulo: Tordesilhas, 2012, p.6.

(11:02)

Saint-Exupéry era um piloto, mas sua verdadeira realização era a literatura que ele criou sobre pilotos. Ele teve um grande impacto em outros autores como Mermoz ou Guillaumet.

Em “Terra dos Homens” ele deixou maravilhosas descrições de aviões, tempo e mesmo do céu e o laço entre pilotos e as pessoas em terra.

Eu acho que é uma realização surpreendente.

É completamente diferente de “O pequeno príncipe”

Eu li várias vezes quando estudante.

(...)

Mas há algo que eu realmente gosto nele.

É como ele inspira você a mover-se mais e mais.

Como uma gazela sendo perseguida por um leão.

Tem que saltar pela própria vida.

É quando realmente torna-se uma gazela.

Atualmente, nós deveríamos reduzir o stress.

Dizem-nos para viver moderadamente e aproveitar a vida.

Mas você não pode fazer isso o tempo todo.

Às vezes você tem que usar 120% da sua capacidade

Sem esses momentos, você não alcança nada.

Ao chegar a Cape Juby no deserto no Sahara, ponto de chegada de Saint-Exupéry, e nas ruínas no local onde o escritor francês exerceu suas funções no correio da França, o diretor fica emocionado e reflete:

(41:24)

É uma viagem muito satisfatória. Vou levar anos para pensar em tudo. Ser capaz de tocar isto me deixa muito feliz. Só olhar não é o suficiente.

Se eu de fato tocar, a memória ficará comigo depois que partir. Eu vou imaginar como o vento está soprando exatamente naquele momento. O prédio em si não é importante.

As barracas de madeira de Saint-Exupéry desapareceram. Não é isso.

Depois que ele deixou o emprego aqui, eles devem ter construído algo mais permanente. Talvez a pista fosse diferente também. Mas realmente não importa.

Saint-Exupéry fez a viagem do espírito. Ele teve essa idílica infância.

Ele viveu quando a velha Europa estava desaparecendo.

Ele descobriu um tipo de aristocracia no mundo dos pilotos dos correios.

Seus amigos foram mortos um após o outro.

Depois disso, a vida era como viver numa colônia de cupins.

Finalmente ele desapareceu sobre o Mediterrâneo.

Eu sou apenas mais um membro da colônia, eu imagino.

Um dia as areias vão engolir este prédio.

Isso vai acontecer conosco também. Mas está ok.

Narradora: A literatura de Saint-Exupéry nasceu de suas experiência no Saara

O futuro dirá que histórias irão nascer da viagem do próprio Miyazaki.

Nesse último trecho do documentário temos uma consonância com o texto escrito por Miyazaki como prefácio do livro de esboços de Saint-Exupéry, com a metáfora do cupinzeiro. E também a referência do diretor a todo um contexto europeu no qual Saint-Exupéry vive, ajudando a entender também a universalidade das questões abordadas no seu trabalho. Percebemos também a

influência budista já que ele diz que os prédios irão embora e ele também, mas o sentimento de estar ali e sentir-se como o escritor francês já era o suficiente. A questão da efemeridade e uma ênfase no agora.

Um outro escritor, agora japonês, que serviu de inspiração para as temáticas de Miyazaki, foi Ryōtarō Shiba (司馬遼太郎 - 1923-1996) que tinha como principal peculiaridade literária, o fato de traçar trajetórias individuais dentro de grandes episódios históricos do Japão, nutrindo uma nostalgia com um caráter japonês perdido no tempo, bem como uma inconformidade com o fato do Japão ter entrado na Guerra. Esses dois fatores agiram como atrativos para Hayao Miyazaki, simpático a esse pensamentos do autor. Segundo Plata (p. 121) os escritos de Shiba influenciaram Miyazaki na sua reconexão do seu “ser japonês”. Em seu trabalho, o escritor japonês, ao invés de dar destaque à sua inevitabilidade, ressaltava as possibilidades abertas da história através dos personagens do passado do Japão.

Eu gosto das palavras “possibilidades perdidas”. Nascer significa, uma época, um lugar, uma vida, sem ter a opção de escolha. O estar aqui agora é perder as talvez muitas possibilidades de si mesmo. Por exemplo, talvez embarcar em um navio pirata, pilotá-lo ao lado uma princesa e tornar-me capitão. Como possibilidade perdida, o eu que talvez poderia ter sido, não é só em relação a mim mesmo, mas as pessoas possíveis e um Japão possível, existem como possibilidades.¹³⁴

A partir dessa digressão pelas fontes literárias não só confessas, mas também identificadas por estudiosos do trabalho do diretor, podemos dizer que Miyazaki, através da animação, pretende abrir as possibilidades visuais que a literatura entreabre para ele. Um exemplar daquilo que classificamos no primeiro capítulo de literatura midiática. As possibilidades, principalmente, capazes de construir futuros possíveis para o seu país natal a partir de caminhos outros de pensamento apresentados pelo viés da fantasia em suas obras.

¹³⁴ MIYAZAKI, Hayao. Shupatsu ten 1979-1996. Tóquio: Tokuma Shoten, 1999, p. 449.

「喪われた可能性」という言葉が好きなんです。生まれるということは、一つの時代、一つの場所の、一つの人生を否応なく選択することでしょう。今、自分がこうあるということは、もっとたくさん、ありえたかもしれない自分を喪うことなんです。たとえば、海賊船に乗ってて、お姫様を脇に抱えている船長になったかもしれないんです。喪われた可能性としての自分、ありえたかもしれない自分、それは自分に関してだけじゃなく、ありえたかもしれない人々、ありえたかもしれない日本が、可能性としてあるんです。(出発点, p.449)

4.3

Comentários sobre a cinematografia do diretor

Apresentaremos agora alguns comentários sobre os longa-metragens dirigidos por Hayao Miyazaki relacionados às inspirações literárias (entre outras) de suas obras. Não entram aqui aqueles que somente a produção, o roteiro ou a animação foram feitas pelo diretor. Nestes “comentários”, vamos também tentar relacionar os filmes à própria vida do diretor.

Na fase que antecede a fundação do estúdio *Ghibli* temos os filmes: *O Castelo de Cagliostro* - 1979 e *Nausicaä - A Princesa do Vale dos Ventos* - 1984. Já na fase de produção de filmes pelo próprio estúdio, temos os seguintes filmes de Miyazaki: *Laputa: O Castelo no Céu* - 1986, *Meu Vizinho Totoro* - 1988, *Serviço de Entregas da Kiki* - 1989, *Porco Rosso - O Último Herói Romântico* - 1992, *Princesa Mononoke* - 1997, *A Viagem de Chihiro* - 2001, *O Castelo Animado* - 2004, *Ponyo: Uma Amizade que Veio do Mar* - 2008, *Vidas ao Vento* - 2013.

A seguir falaremos dos filmes de Hayao Miyazaki, divisando quais as fontes mais evidentes dos seus trabalhos.

O Castelo de Cagliostro (ルパン三世・カリオストロの城 - Lupan san sei - Kariosutoro no shiro - 1979) aparece no mangá do personagem “Lupin san sei” de 1967, escrito por Kazuhiro Katō (加藤一彦), sob o pseudônimo de Monkey Punch. *Lupin* torna-se uma franquia de sucesso que inclui além dos quadrinhos (mangá), desenhos animados (anime), CDs e filmes, entre outros produtos midiáticos. A película dirigida por Miyazaki foi a segunda da série, ainda hoje em produção, e foi baseada em uma das histórias do escritor francês Maurice Leblanc de nome *O conde de Cagliostro*, cujo personagem principal era Arsène Lupin. Foi o primeiro filme dirigido por ele depois de várias participações em outras animações. Também escreveu o roteiro e foi responsável pela animação. Aqui também a heroína Clarice foi baseada na personagem da Odisseia, Nausicaä segundo Laura Plata. Uma história que serviu de protótipo para este e os filmes seguintes foi, principalmente, uma produção anterior para qual Miyazaki fez os

desenhos: *As Aventuras de Panda e seus Amigos*. Panda é um curta metragem de comédia, criado e escrito por Miyazaki e dirigido pelo co-fundador do estúdio *Ghibli*, Isao Takahata.

Já *Nausicaä - A Princesa do Vale dos Ventos* - (風の谷のナウシカ - Kaze no tani no Naushika - 1984) foi o primeiro filme originalmente feito por Hayao Miyazaki. O *Castelo de Cagliostro* foi mais um episódio da série de filmes do personagem dos quadrinhos Lupin, o terceiro (ルパン三世) que continua até hoje no Japão com outros diretores. *Nausicaä* tem duas inspirações básicas que resultaram no mangá homônimo escrito pelo próprio Miyazaki. O conto folclórico japonês *A princesa que amava insetos* (虫めづる姫君¹³⁵), juntamente com o nome e a personalidade da personagem da Odisseia de Homero foram as inspirações básicas, mas há indícios apontados por críticos japoneses que também haveria influência de um nome de uma deusa pagã. A *Nausicaä* da Odisseia salva Odisseu na sua última aventura antes de chegar a Ítaca. Ao ler a tradução para o japonês do episódio em que *Nausicaä* encontra Odisseo, Miyazaki encanta-se com a personagem e faz uma versão própria para a heroína desse e do filme anterior. Laura Plata indica também duas outras referências nessa obra: *Macbeth* de Shakespeare e *Duna* de Frank Herbert. Do primeiro toma emprestado a ideia de um bosque ambulante que segue amaldiçoando o ser humano, e do segundo toma as questões bioecológicas e também o nome do *Ōmu* (王蟲 - o inseto gigante do filme). Também, segundo informações do catálogo da mostra *MOK*, uma parte da trama foi inspirada em uma tragédia ecológica acontecida nos anos 50 causada por uma epidemia chamada de Síndrome de *Minamata*, cuja origem seria a ingestão de mercúrio, gerando uma intoxicação. Essa ingestão era motivada pelo despejo de resíduos industriais constantes na baía de *Minamata* (水俣市).

O filme seguinte, *Laputa: o Castelo no Céu* - (天空の城のラピュタ - Tenkū no shiro no Laputa - 1986) é o primeiro oficialmente produzido pelo recém-criado (1984) *Studio Ghibli* e, novamente, há referências literárias

¹³⁵ Disponível em: <<http://www1.plala.or.jp/yossie/words/020501.htm>>. Acesso em 27 de setembro de 2015.

entrecruzadas. O nome Laputa é uma referência ao livro *As Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift. Uma curiosidade citada pelo catálogo da mostra MOK é o fato de Hayao Miyazaki ter visitado o País de Gales logo após uma greve de mineiros e a presença de um menino dessa mesma classe justificaria-se por esse fato. Também cita mais uma referência, a do livro *A Ilha do Tesouro* de Robert Louis Stevenson por causa da participação dos piratas. Há também uma referência a um mangá de preferência do diretor já mencionado aqui, *Sabaku no Maō* de Tetsuji Fukushima do qual ele aproveita a mesma jóia azul que tem o poder de levitação utilizado em *O Castelo no Céu*. Já Laura Plata aponta uma referência à literatura indiana, a obra *El Ramayana*. É desse livro que Miyazaki extrai o nome da sua personagem principal, Sheeta.

Meu vizinho Totoro (となりのトトロ - Tonari no Totoro - 1988) é uma exceção aos filmes característicos dessa fase, *Totoro* é uma história ambientada no Japão, mas sem estar localizada no tempo (conforme as ilustrações do final do capítulo também indicam), contrariamente a outras obras da segunda fase (a partir de 1997). Nessa primeira fase da sua carreira, Miyazaki não toca em assuntos “espinhosos”, como a guerra ou uma crítica ácida à sociedade industrial. No entanto, aqui Miyazaki revisita o seu próprio passado pois, motivado pela doença da mãe, a família teve que se mudar para o interior. E também não abre mão de demonstrar suas preocupações com a natureza, a preservação de um passado mítico e o amadurecimento das crianças através de um trauma familiar, de uma experiência com o grupo/família. Também aqui Laura Plata aponta *As aventura de Panda* e seus amigos como a base para o desenvolvimento de algumas personagens, inclusive o espírito da floresta, Totoro. Em termos da figura final desse personagem, Plata também menciona a inspiração do escritor infantil japonês, Kenji Miyazawa (宮沢賢治) com a coletânea de contos infantis do autor, *O restaurante de muitos pedidos* (注文の多い料理店 - Chūmon no ooi ryōriten) e especificamente o conto *O gato montês e as bolotas* (どんぐりと山猫 - donguri to yama neko).

Uma nota interessante do lançamento do filme: esse foi exibido junto com outro dirigido por Isao Takahata, *O Túmulo dos Vagalumes* (火垂るの墓 - Hotaru no haka) um drama sobre dois irmãos fugindo dos horrores da guerra e da bomba atômica. O peso da guerra de *O Túmulo dos Vagalumes* era contrabalançado pela leveza de *Totoro*.

Sobre o filme seguinte, *Serviço de entregas da Kiki* (魔女の宅急便 - Majo no Takkyūbin - 1989), o catálogo da mostra *MOK* informa que a cidade de Koriko, onde Kiki instala-se, não teria apenas uma cidade como referencial, mas sim misturaria cidades como Nápoles, Paris, Lisboa, Amsterdam e São Francisco, várias cidades da Europa que teriam impressionado Miyazaki. Foi a primeira adaptação tendo basicamente um único romance como fonte, e a diferença de visões sobre a obra entre o diretor e a autora, Eiko Kadono, causaram muita tensão ao projeto, e esse quase não foi levado a cabo. O impasse só teria sido resolvido com uma visita da escritora ao Ghibli.

(Esse filme será mais detalhado no capítulo cinco, em que será analisado)

Já sobre filme *Porco Rosso - O Último Herói Romântico* (紅豚 - Kurenai Buta - 1992), no documentário *O reino da loucura e dos sonhos*, Miyazaki diz que não deveria tê-lo feito, por não ser direcionado a crianças, como relatado também no livro *Orikaeshi ten* (Ponto de mudança - 折り返し点 - 2008). Ainda, segundo o catálogo da mostra, a película seria o resultado do gosto do diretor pela Itália e aviões. O nome da personagem principal (Marco) tem o nome de um amigo com quem o diretor havia trabalhado anteriormente. Apesar de citar que Miyazaki escolhe porcos (os pais de Chihiro também transformam-se em porcos), por serem criaturas associadas à “ganância, obesidade e deboche”, há indícios de inspiração também na Odisseia de Homero, Canto X, episódio no qual os marinheiros de Ulisses foram transformados em porcos por Circe. Nesse filme, temos talvez a maior homenagem do diretor a um dos seus autores prediletos, Antoine de Saint-Exupéry como citamos na seção anterior. Ambos comungam da mesma paixão pela ideia de voar e o filme faz referência a dois livros especificamente: *Terra dos Homens* e *Voo Noturno*, segundo Laura Plata. De *Voo Noturno*, Miyazaki extrai a

ideia do conceito de mar de nuvens, metaforizando um cemitério de aviadores que faz eco com a lenda do *Tokoyo* (常世 - o reino eterno, dos deuses), da qual falaremos mais adiante no capítulo cinco, e também o jardim de Gina, onde ela espera, a cada dia, a chegada do amado, Marco. Plata também se refere a uma homenagem à obra *Metamorfoses* de Ovídio, em relação também ao personagem de Gina, fazendo um paralelo com amor entre Ceix e Alcione e a passagem¹³⁶ na qual Alcione espera a chegada do amado sem saber que ele havia morrido em um naufrágio.

Princesa Mononoke (もののけ姫 - Mononoke Hime - 1997) é o primeiro filme da segunda fase do diretor, do que seria a aceitação da sua niponicidade, *Princesa Mononoke* alcançou grande sucesso tanto dentro como fora do Japão. O catálogo da mostra cita alguns números interessantes: o filme tem 134 minutos (duração longa para uma animação), vendeu mais de 13 milhões de ingressos só no Japão e o faturamento mundial ficou em mais de 150 milhões de dólares. Inaugura a fase nipônica do diretor que, pela primeira vez, apresenta uma história localizada no tempo japonês, o chamado período *Muromachi* (1333-1573) que se caracteriza pela difusão do teatro *Noh* e também pelas disputas de terras. Ao contrário dos samurais e senhores feudais que normalmente figuram nos dramas de época, Miyazaki opta por personagens atípicos no cenário da história juntamente com os deuses da montanha: trabalhadores da indústria do ferro. Também as locações saem dos castelos, cidades e vilas agrícolas e dão lugar a paisagens com poucas pessoas, as florestas são densas e a natureza tem um alto nível de pureza.

A razão para isso, segundo Miyazaki (2008), encontra-se no fato do período *Muromachi* ser um tempo mais imprevisível, mais fluído, mais magnânimo, livre e com menos distinção clara de classe entre guerreiros, camponeses e mulheres. Os contornos entre vida e morte eram mais claros e menos ambíguos. Neste filme, a ideia proposta, embora não se chegue a um “final feliz” para os problemas, é que a vida ainda é algo válido de se viver, apesar de

¹³⁶ Ovídio, *Metamorfoses*, livro 13, 710-749.

todas as animosidades, pois existiria, segundo o diretor, um “algo mais” valioso (segundo os valores budistas expostos no capítulo três).

A Viagem de Chihiro (千と千尋の神隠し - Sen to Chihiro no Kamikakushi - 2001) tem uma curiosidade citada pelo catálogo: o fato da mãe de Chihiro ser inspirada em uma funcionária do Studio Ghibli e a própria Chihiro ser filha de um amigo de Miyazaki. Outra curiosidade é a retomada de alguns temas e personagens de filmes anteriores como os *Susuwatari* (煤渡 - bichinhos de fuligem, presentes em *Meu Vizinho Totoro* e a transformação de pessoas em porcos, um tema presente em *Porco Rosso*). No caso dessa última, além da inspiração já citada na Odisseia, Miyazaki revela em uma entrevista ao *Le Monde* (2002) que o filme remete à época da bolha financeira japonesa¹³⁷ e ele tem a impressão de que as pessoas transformaram-se em porcos nesse período, apesar do diretor achar interessante as transformações de humanos em animais, e cita, no filme *Pinocchio*, a transformação do protagonista em asno. No entanto, as crianças japonesas não conhecem esse animal (o asno), então não surtiria muito efeito usar animais desconhecidos dos japoneses.

(Esse filme será mais detalhado no capítulo cinco, em que será analisado)

Assim como *Porco Rosso*, *O Castelo Animado* (ハウルの動く城 - Hauru no ugoku shiro - 2004), segundo Miyazaki, não é exatamente para crianças, ele diz: “enquanto eu sempre digo que tenho que, e quero, fazer filmes para crianças, em realidade, eu frequentemente esqueço delas. E é como eu acabo criando filmes como *Porco Rosso* e mesmo o *Castelo Animado*”¹³⁸ (2008, p. 322). Nesse filme, a ideia do castelo com pernas inspira-se na lenda do folclore russo de Baba Yaga, cuja casa se movia através de pés que pareciam de galinha.

(Esse filme será mais detalhado no capítulo cinco, em que será analisado)

¹³⁷ Período de 1986 a 1991 no qual houve um inflacionamento de preços do setor imobiliário e com o colapso da mesma, o Japão mergulhou em uma grave recessão.

¹³⁸ 「子供のために作らなければいけない」とか「作りたい」と言いながら、ときどき子供のことを忘れるんですよ。。それで『紅豚』を作ってしまったたり、『ハウルの動く城』を作ってしまったりするんですけど (笑) (tradução nossa).

Em *Ponyo: Uma Amizade que Veio do Mar* (崖の上のポニョ - Gake no ue no Ponyo - 2008), também escrito por Miyazaki, há uma inspiração declarada na *Pequena Sereia*, do escritor dinamarquês Hans Christian Andersen e, segundo o catálogo da mostra Miyazaki (*MOK*), também de lembranças do filho do diretor, o também diretor de animação, Goro Miyazaki. Atribui-se igual importância a uma outra fonte, um conto da escritora japonesa Rieko Nakagawa (中川李枝子) (*かえるのエルタ*, *Kaeru no Eruta - A rã Eruta*). Uma outra inspiração veio do cânone da literatura japonesa, o escritor Natsume Sōseki (夏目漱石) e dos seus romances *Mon* (門 - O portal) e *Kusamakura* (草枕 - algo como “O travesseiro de grama”). Desse segundo foi extraída principalmente a menção de Ofelia, cuja figura inerte boiando no rio parece ser inspiração para a cena da Deusa *Kanon* passando por debaixo do barco. De *Mon* (publicado no Brasil pela Estação Liberdade) o diretor extrai o nome do menino Sōsuke. Segundo Plata, Miyazaki viajou para Londres, à galeria Tate Modern, para ver uma das pinturas favoritas de Sōseki (citada em *Kusamakura*): *Ophelia*, de John Everett Millais, o que teve grande impacto na simplificação do desenho apresentada em *Ponyo*. Miyazaki, no livro de entrevistas *Orikaeshi ten*, diz que o intento do projeto era colocar o clássico de Hans Christian Andersen no cenário contemporâneo japonês. Um menino e uma menina, amor e responsabilidade, oceano e vida. Coisas elementares desenhadas em *Ponyo* do seu jeito mais básico. Seria a resposta do diretor às aflições e incertezas dos nossos tempos.

Último filme de Miyazaki, antes de anunciar oficialmente a aposentadoria, foi *Vidas ao Vento* (風立ちぬ - Kaze tachinu - 2013). Essa obra está apoiada em um tripé de referências: a pessoal de Miyazaki, o livro homônimo de Tatsuo Hori (堀辰雄) e a vida de Jirō Horikoshi (堀越二郎, inventor do avião Mitsubishi A6M Zero, utilizado pelos japoneses durante a Segunda Grande Guerra). A referência pessoal é por ele mesmo, Miyazaki, ser um apaixonado por aviões e a família ter sido dona de uma fábrica de peças para avião. A referência literária responde pela parte romântica e dramática porque conta a história do casal e a doença incurável da moça. A referência histórica da trajetória de Jirō Horikoshi vai tratar da crítica

de Miyazaki à guerra e ao uso dos aviões para fins belicistas. O filme acirrou os ânimos na Ásia, pois coreanos e chineses tiveram uma compreensão belicista da história, uma vez que mencionava uma arma usada contra eles durante o confronto, o avião Zero. Contrariamente, no cenário interno, o governo (que estava tentando, na época, mudar a constituição pacifista do Japão por outra com mais liberdade bélica) teve um entendimento pacifista e de enfrentamento do diretor. Com esse clima “belicoso” e de censura (mencionado no documentário do qual extraímos alguns trechos), o diretor aposenta-se de vez dos longa-metragens de animação em uma entrevista coletiva dada em setembro de 2013.

4.4

O universo de Miyazaki

Em seu livro, *L'ascendant de la Nature sur l'Homme dans le cinéma de Hayao Miyazaki* (A ascendência da natureza sobre o homem no cinema de Hayao Miyazaki), Rémi Tadeusz reflete sobre a flagrante inspiração na natureza do trabalho de Miyazaki. Embora para o japonês comum, de forma geral, a natureza tenha grande participação no dia-a-dia da sociedade, o diretor explica a presença da natureza em seu trabalho no trecho abaixo, retirado do texto do pesquisador francês, excerto de uma entrevista dada à revista francesa *Chronic'art*.

Eu não quero dizer que a natureza é superior ao homem, mas eu sinceramente acho que se deveria reintroduzi-la no coração de nossa sociedade. Se seguirmos os princípios da civilização atual, e forçar-nos a cometer atos completamente absurdos, horríveis, o homem vai acabar odiando a si mesmo. Nosso objetivo não é nos odiar, por isso é preciso dar um lugar mais importante à natureza. Essa mensagem não é puramente ecológica, incentiva o homem a reintroduzir nele mesmo aquilo que tem sido muito denegrido nos últimos séculos. A reconciliar-se com ela.¹³⁹

¹³⁹ MIYAZAKI apud TADEUSZ, Rémi Gilbert. *L'ascendant de la Nature sur l'Homme dans le cinéma de Hayao Miyazaki*. Paris: Chez Tanuki, 2013. Edição eletrônica. p. 6.

Je ne veux pas dire que la nature est supérieure à l'homme, mais je pense sincèrement qu'il faudrait la réintroduire au coeur de notre société. Si on suit les principes de la civilisation actuelle, à force de commettre des actes complètement absurdes, horribles, l'homme va finir par se détester lui-même. Notre but ce n'est pas de nous détester, et c'est pour ça qu'il faut accorder une place plus importante à la nature. Ce message n'est pas purement écologique, il incite l'homme à réintroduire en lui-même celle qu'il a trop dénigrée durant les siècles derniers. A se réconcilier avec elle (tradução nossa).

Essa importância, e diríamos também atenção, dada à natureza e todos os desdobramentos que a negligência em relação a ela trazem para o cotidiano das pessoas, foi bem expressa no filme *Meu vizinho Totoro* (1988). Nessa obra há uma exaltação dessa relação de harmonia com o ambiente natural relatada pelo diretor. Para exemplificar isso, transcrevemos a seguir a letra da música-tema do filme, escrita pelo próprio Miyazaki e enfatiza os seus conceitos de crença na infância e na natureza como fundamentais na confecção das suas tramas:

となりのトトロ (Tonari no Totoro) - 井上あずみ (Azumi Inoue)

作詞：宮崎駿 (letra: Hayao Miyazaki)/作曲：久石譲 (música: Joe Hisashi)

トトロ トトロ トトロ トトロ

Totoro Totoro Totoro Totoro

だれかが こっそり

Dareka ga kossori (Alguém secretamente)

小路に 木の実 うずめて

komichi ni ko no mi uzumete (Enterrou no caminho uma semente)

ちっさな芽 生えたら 秘密の暗号

chissana me haetara himitsu no angō (Se crescer um pequeno broto é o código secreto)

森へのパスポート

Mori e no pasupooto (O passaporte para floresta)

すてきな冒険はじまる

Suteki na bōken hajimaru (Uma maravilhosa aventura vai começar)

となりのトトロ トトロ トトロ トトロ

Tonari no Totoro Totoro Totoro Totoro (O vizinho totoro totoro totoro)

森の中に むかしから住んでる

Mori no naka ni mukashi kara sunderu (Mora há muito tempo na floresta)

となりのトトロ トトロ トトロ トトロ

Tonari no Totoro Totoro Totoro Totoro (O vizinho totoro totoro totoro)

子供のときにだけ あなたに訪れる

Kodomo no toki ni dake anata ni otozureru (Aparece para você somente quando criança)

不思議な出会い

Fushigi na deai (Um misterioso encontro)

雨降り バス停

Ame furi basutei (Chove no ponto de ônibus)

ズブヌレ オバケがいたら

Zubunure obake ga itara (Se houver uma criatura toda molhada)

あなたの雨がサ さしてあげましょう

Anata no amagasa sashite agemashō (Vamos abrir o seu guarda-chuva para ela)

森へのパスポート

Mori e no pasupooto (O passaporte para a floresta)

魔法の扉 あきます

Mahou no tobira akimasu (A porta da magia se abre)

となりのトトロ トトロ トトロ トトロ

Tonari no Totoro Totoro Totoro Totoro (O vizinho totoro totoro totoro)

月夜の晩に オカリナ吹いてる

tsukiyo no ban ni okarina fuiteru (Toca okarina em uma noite de lua)

となりのトトロ トトロ トトロ トトロ

Tonari no Totoro Totoro Totoro Totoro

もしも会えたなら すてきな しあわせが

Moshi mo aetanara sutekina shiawase ga (Se você o encontrar, uma maravilhosa felicidade)

あなたに 来るわ

Anata ni kuruwa (Virá ao seu encontro)

トトロ トトロ トトロ トトロ

Totoro totoro totoro totoro (O vizinho totoro totoro totoro)

森の中に むかしから住んでる

Mori no naka ni mukashi kara sunderu (Mora há muito tempo na floresta)

となりのトトロ トトロ トトロ トトロ

Tonari no totoro totoro totoro totoro (O vizinho totoro totoro totoro)

子供のときにだけ あなたに訪れる

Kodomo no toki ni dake anata ni otozureru (Aparece para você somente quando criança)

不思議な出会い

Fushigi na deai (Um misterioso encontro)

Essa tendência também se manifesta em mais um trecho do documentário que já citamos aqui, quando Miyazaki fala da imaginação, fantasia e como isso pode ser libertador no trabalho de animação, o quanto esses sonhos e mistérios da infância podem ser realizados através da animação.

(1:52:01)

Narradora - Foi antes da entrevista¹⁴⁰ começar.

HM - Está vendo o homem regando as plantas?

Narradora - Estou vendo.

HM - Ele nem sabe que estamos olhando. Veja ali. Está vendo a casa com toda aquela hera? A partir daquele telhado você poderia pular para o outro telhado, correr até aquela parede azul e verde, pular e subir pela tubulação, correr para o telhado e pular para o próximo. Você pode, na animação. Se você andar pelos cabos poderá ver o outro lado. Quando você olha de cima, tantas coisas se revelam para você. Talvez correr ao longo da parede. E, de repente, a sua cidade monótona vira um filme mágico. Não é divertido ver as coisas desse jeito? É como se você pudesse ir para um lugar muito além. E talvez possa.

Nesse sentido, podemos enxergar na obra de Miyazaki, com raízes profundas na literatura, um material imprescindível no desenvolvimento da tese, uma vez que o diretor, como já citamos anteriormente, tem pretensões de que sua

¹⁴⁰ Entrevista coletiva na qual Hayao Miyazaki anunciou oficialmente a sua aposentadoria em 6 de setembro de 2013.

obra tenha universalidade, mas sem fugir do que enxerga como realidade no seu próprio país, mas não deixa de ser comum aos próprios seres humanos.

Essa aproximação de Miyazaki com a literatura ocidental, principalmente com os contos de fadas, amplia as possibilidades de metáfora que surgem dessa mistura entre a mitologia, o folclore japonês e o conto de fadas ocidental.

Como um panorama deste universo do diretor, vamos inserir algumas características, ao fim desta seção, sobre a sua obra resumida pela edição de agosto de 1997 da revista de crítica de arte, *Yuriika*(ユリイカ). Seguido de um “raio-X” na carreira do diretor.

Nesse panorama, na figura 44, temos um panorama da influência da paisagem natural em filmes do diretor com o título “*Wa ga seiiki wa midori nariki*” que traduzimos por “nosso retiro sagrado é o verde”. No entanto, a palavra “*midori*” (緑) designaria a cor verde que é a cor das folhas das árvores e vegetação. Tanto que se anexarmos a palavra “*iro*” (色) a *midori*, estamos denominando a cor verde para todo tipo de coisa. Contudo, no contexto abaixo, o verde significaria a coloração das folhas e árvores, denotando a paisagem natural, a natureza que seria o local sagrado para Miyazaki.

No anexo B pode ser encontrada a lista de trabalhos realizados pelo diretor ao longo da carreira.

Panorama Miyazaki

<p>30世紀</p>  <p>「風の谷のナウシカ」。産業文明が戦によって崩壊してから千年。腐海の浸がまだ及ばぬ小国の王女が、軍事国家の策謀に立ち向かう。未来に対する希望と希望とを、宮崎が想像力を駆使して抽出、表裏の構想をいいもののけ艦」には、</p>	<p>1950-60年代</p>  <p>「魔女の宅急便」。十三歳になった魔女の娘、あまのぼろから落ち、誘われ方々に自立すべく働き始める。思春文学をこめて宮崎が起ち上げた「ヨロップ」は、戦争の起らなかったヨーロッパとしてみえられている。</p>	<p>1920年代</p>  <p>イタリア 「紅の豚」ファントムの台頭する一九二〇年代のイタリアを舞台に、戦いを受け、移りとなった中年パイロットが、空の資金稼ぎとして活躍する。宮崎自身の経験と、飛行機乗りたちにとつての「古き良き時代」に捧げられたオマージュ。</p>	<p>20世紀初頭</p>  <p>「天空の城ラピュタ」。航空機が独特の発達をげた別世界を舞台に、空中島、ラピュタを探す少年少女と国の特殊機関。そして空中海賊がしるぎを開く。二〇世紀初頭のヨーロッパをイメージした世界観に、スチームパンクもミックスされ、まさに血潮を内舞する冒険活劇。</p>	<p>PANORAMIC MIYAZAKI 1</p> <h2>仮想年代記</h2> <p>「風の谷のナウシカ」が半百年も未来の話でありながら、文明としては二〇世紀前半のレベルにまで後退しているように、宮崎作品には科学の進歩期への愛着が常に充ちている。それは人間と自然とが共存してきた、最後の時代でもあることはいままででもない。</p>
<p>ヨーロッパ?</p>  <p>「もののけ姫」。室町時代、北の隠れ里から西国へと旅立つた、少年・アシタカが、物語・製鉄集団と暮らした村にたどり着く。神聖な山に棲む神々との対峙、製鉄集団と暮らした村にたどり着く。神聖な山に棲む神々との対峙、製鉄集団と暮らした村にたどり着く。神聖な山に棲む神々との対峙、製鉄集団と暮らした村にたどり着く。</p>	<p>日本</p>  <p>「となりのトトロ」。日本にまだ残った水と豊かな森があった、昭和三〇年代の田舎をスクリーンに再現。父親と田舎に帰ってきた十歳と四歳の姉妹が、森に棲むもののけたちとの交流を通して自然に親しんでいく。ノスタルジーでなく、失ったものを知る。と語る。</p>	<p>日本</p>  <p>「もののけ姫」。室町時代、北の隠れ里から西国へと旅立つた、少年・アシタカが、物語・製鉄集団と暮らした村にたどり着く。神聖な山に棲む神々との対峙、製鉄集団と暮らした村にたどり着く。神聖な山に棲む神々との対峙、製鉄集団と暮らした村にたどり着く。</p>	<p>ヨーロッパ?</p>  <p>「天空の城ラピュタ」。航空機が独特の発達をげた別世界を舞台に、空中島、ラピュタを探す少年少女と国の特殊機関。そして空中海賊がしるぎを開く。二〇世紀初頭のヨーロッパをイメージした世界観に、スチームパンクもミックスされ、まさに血潮を内舞する冒険活劇。</p>	<p>PANORAMIC MIYAZAKI 5</p> <h2>わが聖域は緑なりき</h2> <p>「ナウシカ」は「ラピュタ」まで、「となりのトトロ」と「もののけ姫」まで、宮崎の自然への愛着が常に充ちている。それは人間と自然とが共存してきた、最後の時代でもあることはいままででもない。</p>

Figura 43 - Título: “Crônicas hipotéticas”
O tempo e locais supostos na obra de Miyazaki

PUC-Rio - Certificação Digital N° 1211746/CA

「もののけ姫」では北の山地を離れたアシタカが行き着く、太古の森が舞台となる。獣神が棲むそこは人間にとって未知の領域であり、いわば原始的な自然の広がるカオスの世界である。対して「トトロ」で描かれた昭和三〇年代の農村風景は、人間によって作られた第三の自然にすぎない。もののけの天幕(?)のトトロも、太古の森の面影を残す空間に隠れるように棲んでいる。それでも農村とは、人間と自然とがざりざりのバランスで共存している世界であり、このバランスさえも崩れようとしているのが現在の日本なのである。

「ナウシカ」で描かれた、腐海の底の化石化した巨木の森は、「ラピュタ」では飛行する人工島、巨大山へと発展する。それは神話に登場する世界樹の宮崎的構案であり、木の木で象徴的に示される森は、秩序だてられた宇宙的自然を形成している。別荘的・牧場的な自然を形成している。別荘的・牧場的な自然を形成している。別荘的・牧場的な自然を形成している。別荘的・牧場的な自然を形成している。

北の山地



失われた日本



神々の森



田園風景



巨木と世界樹



腐海



大クスの中



アジール



ホテル・アドリアーン



Figura 44 - Título: “Nosso retiro sagrado é o verde”
Várias cenas da influência da natureza no trabalho do diretor

PANORAMIC MIYAZAKI 6

幻獣のフォークロア

生命を司る人面獣身の神獣。首に不老不死の力が宿っているといわれ、昼は鹿のような姿をしているが、夜は半透明の巨人に変わる。

西の森に棲む半透明の精霊。好奇心でか人間の前に姿を現すが、危害は加えない。

アメリカのフライシャー兄弟によるアニメ版「スーパーマン」を見て、そこに登場する怪ロボットを宮崎流にアレンジしたのがロボット兵。巨神兵のイメージがどこから来ているのかは不明だが（ホムステクスから？）、庵野秀明がその作画を担当したことで、「新世紀エヴァンゲリオン」の人造人間がインスパイアされたことはよく知られている。

人間の深手を負わされた猪神・ナゴの守が、苦しみと憎しみにより醜く変化した姿。

ロの君は三百歳を数える大神（牛）で、牛主は五百歳にもなる猪神。共に人語解する巨大な獣神である。大神については「日本書紀」に、馬のように白く巨大な狗（いぬ）のことが書かれているし、これに絶滅したニホンオオカミや、齢をた動物が妖怪化するという民間伝承が加わって、モモの君のイメージが形成されたのではないだろうか。

開港場に生息する巨大な龍で、開港を拒んでついでに人前では人を殺れぬと誓った。

人間の深手を負わされた猪神・ナゴの守が、苦しみと憎しみにより醜く変化した姿。

王蟲

モロボコ

乙事主

タタリ神

シン神

コタマ

ネコバス

ロボット兵

怪物兵器

巨神兵

もののけ

獣神

モロの君

Figura 45 - Título: “Folclore dos seres imaginários”
Folclore, mitos e contos de fada na obra de Miyazaki

PANORAMIC MIYAZAKI 7

地上より永遠に

千百年後の世界のジェット戦闘機として、七匹の空の龍が出現し、最高速度時速500キロを誇る。

ガンシップ

千百年後の世界のジェット戦闘機として、七匹の空の龍が出現し、最高速度時速500キロを誇る。

ナウシカ専用の小型グライター。風に舞う木の葉のように、自由自在に空を飛び回った。

グライター

トルン社個人が、彼の人っている飛行機が作らしたと思われ、飛行機に成功した。

人力飛行機

武器を満載した軍の戦闘飛行船・ゴリアテと、空海軍の戦艦の飛行船・タイガース。翼を持つタイガースは航空機並みの運動性能で、速度と火力の勝るゴリアテに対抗した。

飛行船

タイガースに搭載された、羽ばたかせ式の小型機。自在な飛行に加えて、バリエーションではあるが、動きを披露した。

フラッパー

ありったけの魔法の力をこめて、デッキブラシをボウキ代わりに飛行する飛行機の飛び方は、速く、不安定な飛び方が面白い。

デッキブラシ

ホルコの要機で二〇世紀初頭のイタリアで作られた独自の機種。単座戦闘飛行機をモデルにしている。ライバルのカーズの機と華麗な空中戦を繰り広げたほか、運河を飛越するなど、水上機にしかできない担当を演じた。

飛行艇

コマ

サツキたちを胸に、コマに乗って空を飛ぶトトロ。どういう原理かはもちろん不明。立ちポーズのまま高速で、田畑の上を飛び回る。

コマ

平面上に三次元的な空間を描けるのが、アニメーションなら、宮崎流は空の空間を最大限に活用する。飛行機、飛行艇、艦隊を、艦隊を飛ばすのではなく、飛んでいるように描いて見せるテクニック。何をどう飛ばせばいいのか、その飛行機の機軸を一瞥する。

Figura 46 - Título: “Da terra para a eternidade”
As máquinas voadoras na obra de Miyazaki

Na seção seguinte, vamos tentar explicitar melhor essa mistura, partindo para o conteúdo principal deste estudo, os livros e sua transposição para as telas pelas mãos do diretor. Através de um olhar diferenciado sobre as obras, pretendemos apontar alguns traços distintivos que podem abrir espaço para novas abordagens sobre a metáfora como instrumento de promoção de interculturalidade e revitalizador do mito na narrativa contemporânea ocidental.

5

Leituras intersemióticas

A partir das bases lançadas nos primeiros quatro capítulos, pretendemos nesta seção apresentar as obras que serão alvos da nossa observação mais detalhada. Elas são representantes da hipótese de que há afinidades entre o Japão e o ocidente, percebidas nas metaforizações existentes nas narrativas fantásticas que mediatizam em papel e película, imagens e símbolos tradutores de leituras de mundo a priori dissonantes, mas que se apresentam em certos aspectos, consonantes.

5.1

Por que a *Viagem de Chihiro*? Perguntas e prováveis respostas

O talento é a capacidade de sustentar a paixão.

Hayao Miyazaki ¹⁴¹

A *Viagem de Chihiro* (2001) é o oitavo longa-metragem da carreira do diretor Hayao Miyazaki e o sexto realizado pelo estúdio fundado por ele, o *Ghibli*. Tanto para japoneses quanto para ocidentais, representa um marco no cinema de animação e no cinema mundial. Os números de bilheteria (mais de 30 bilhões de ienes - mais US\$250 milhões de dólares a preços de 2015) confirmam a boa recepção do filme. E, não só entre o público infantil, mas também conquista os adultos. Além disso, a obra ganha o prêmio Oscar de 2003 e torna-se o primeiro e único filme (até o presente ano, 2015) em língua não-inglesa, a ganhar nessa categoria de melhor animação na história do prêmio americano. E a que podemos atribuir esse sucesso planetário de um produto criado e baseado em uma cultura com tantos distanciamentos da sociedade ocidental? Por que elementos tão

¹⁴¹ 「才能は、情熱を持続させる能力のこと」宮崎駿 (tradução nossa). Disponível em: <https://twitter.com/ghibli_bot> (em japonês). Acesso em 9 de setembro de 2015.

próprios do folclore japonês obtiveram uma empatia quase que instantânea com o público ocidental?

O sucesso e o filme em si despertam uma série de questionamentos que se desdobraram em alguns artigos de estudiosos e pesquisadores no Japão e no Ocidente. Gostaríamos aqui de colocar algumas dessas discussões, a fim de tentar apontar possíveis caminhos para um entendimento dos fatores que podem ter feito esse filme, especificamente, receber e ainda estar recebendo uma atenção especial e colocá-lo em contraponto a outros semelhantes.

No artigo *The Utopian Power to live: the significance of the Miyazaki phenomenon* (O poder utópico para viver: a significância do fenômeno Miyazaki) presente no livro *Japanese Visual Culture* (A cultura visual do Japão), o professor de estudos religiosos da Universidade de Tsukuba, Hiroshi Yamanaka, questiona o sucesso específico de Chihiro entre os adultos do Japão, e assinala que, talvez, isso demonstre uma importante mudança socioeconômica e religiosa no país.

Miyazaki oferece uma nova forma de cultura pop, uma que está baseada em sua própria revisão da tradição folclórica-religiosa do Japão. Em um tempo no qual as práticas de culto e religião institucionalizadas parecem estar sendo marginalizadas de forma crescente na cultura secular na atualidade. A Viagem de Chihiro de Miyazaki fornece um meio poderoso para uma cura espiritual para sua audiência japonesa.¹⁴²

Yamanaka acredita que por ser uma história sobre “crescer”, mas não sozinha, e sim em grupo, ou graças a ele, consegue-se engajar o público japonês em sua intriga. O autor também acredita que o filme seja uma jornada do próprio Miyazaki como um japonês moderno, do século XXI. “Melhor, *A Viagem de Chihiro* oferece uma nova visão espiritual secularizada de um mundo no qual os japoneses podem encontrar salvação”¹⁴³(2008, p. 238). Yamanaka enumera alguns

¹⁴² YAMANAKA, Hiroshi. The Utopian “Power to Live”: The Significance of the Miyazaki Phenomenon. p (237-255). In: *Japanese Visual Culture: explorations in the world of manga and anime*. MACWILLIANS, Mark W.(Org.), Nova York:M.E. Sharpe, 2008. p. 237. Miyazaki offers a new form of pop cultural, spirituality, one that is based upon his own revision of the Japanese folk-religious tradition. At time when formal institutionalized religious and cultic practices seem to be increasingly marginalized in today’s secularized culture, Miyazaki’s Spirited Away provides a powerful means of psychological healing for his Japanese audience (tradução nossa).

¹⁴³ Rather, Spirited Away offers a new secularized spiritual vision of a world where japanese can find salvation (tradução nossa).

fatores que acredita terem contribuído para a popularidade de Miyazaki. Primeiramente, o sucesso comercial seria atribuído ao prazer que o seu trabalho proporciona e a alta qualidade da animação, além do fato de suas produções serem livres de violência e cenas sexualmente explícitas. Aliado a isso, existe uma estratégia de *marketing* arquitetada pelo produtor Toshio Suzuki através de parcerias com a *Nestlé* e a *Nippon television*, além da rede de lojas de conveniência *Lawson*, que inclusive é detentora da exclusividade na venda dos ingressos para o Museu do Estúdio *Ghibli* na região de *Mitaka*(三鷹), em Tóquio.

O autor nota que a história/trajetória de Chihiro pode ser encontrada em outras jornadas heroicas na literatura e mesmo no cinema. O símbolo-chave da perda e descoberta de *A Viagem de Chihiro* é a perda e redescoberta do próprio nome, aspecto que abordaremos mais adiante. Yamanaka diz que, segundo Miyazaki, a perda do nome faria com que as pessoas sejam controladas, pois perderiam o sentido de si mesmas e o propósito de suas vidas. Também destaca como um exemplo dessa falta de identidade o personagem de *Kaonashi* (カオナシ, sem rosto), pois ele não fala, não tem individualidade. “Ele é uma caricatura de uma pessoa com somente uma máscara no rosto e que existe como uma figura de sombra, cujo atributo-chave é um insaciável, de fato monstruoso, desejo por consumo”¹⁴⁴(2008, p.242).

Seguido a isso, põe-se a questão de Chihiro e o individualismo moderno. Yamanaka faz uma comparação com a história de Robinson Crusóé. O autor cita o livro do crítico e historiador literário inglês Ian Watt (1996), *Myths of Modern Individualism* (Mitos do individualismo moderno), e faz uma comparação entre o individualismo calvinista com a transição de Chihiro, da sua solidão alienada para um companheirismo que salva, similar a um outro filme de Miyazaki, *Serviços de entrega da Kiki*, um individualismo/identidade coletiva. Ao contrário da trajetória do herói ocidental, Yamanaka diz que a animação de Miyazaki foca nos caminhos que provocariam um despertar interno nos seus heróis de um poder invisível (p. 246). Há uma conexão entre renovação e âmago (*bottom/fukai*), uma ênfase na

¹⁴⁴ He is a caricature of a person with only a mask for a face and who exists as a shadowy figure whose key attribute is an insatiable, indeed monstrous, lust for consumption (tradução nossa).

vida (a morte não é o foco), não existe um confronto. O encontro com si mesmo através do relacionamento com a coletividade pode ser a chave do ideal utópico do diretor. “Portanto, essa poderosa teia de vida, biologicamente, psicologicamente interligada através de uma rede de relacionamento interpessoal em seus filmes, é o símbolo-chave do ideal utópico de Miyazaki”¹⁴⁵(YAMANAKA, 2008, p.248).

Yamanaka ressalta a escolha de Miyazaki por uma personagem do mundo real e o fato de localizá-la em tempo e espaço bem determinados: o Japão dos anos 80. Faz isso em comparação a outros filmes, nos quais o tempo não é definido e a trama desenvolve-se em lugar indistinto, como por exemplo, em *Laputa: o castelo no céu* ou *O Castelo Animado*.

Yamanaka também sublinha o mesmo ponto do qual também falaremos em seguida na análise de Shiro Yoshioka, pois ambos assinalam que até o lançamento de *Princesa Mononoke* (1997), os filmes de Miyazaki evitavam tocar na questão da niponicidade. Isso pode ser notado em seus filmes anteriores como *Porco Rosso*, e esta mudança também é percebida em dois livros que compilam algumas de suas entrevistas: *Shuppatsu ten* (出発点 - Ponto de partida) 1979-1996 e *Orikaeshi ten* (折り返し点 - Ponto de mudança), 1997-2008. Esses livros dividem bem a carreira de Miyazaki: antes e depois da *Princesa Mononoke*. Antes (com exceção de *Meu Vizinho Totoro* - 1988) o diretor não ambientava seus filmes no Japão, por não estar à vontade com o “ser japonês”, mas após esse lançamento de 1997, inicia-se uma nova fase “nipônica” de Hayao Miyazaki, ele “redescobre” sua niponicidade, e seus filmes passam a ter o Japão como pano de fundo (com exceção de *O Castelo Animado*, baseado em um romance inglês, embora tenha sido “niponizado” em algum grau).

Miyazaki pode se enxergar novamente como japonês, mas sob uma nova perspectiva, mais inclusiva no contexto asiático, com o qual o Japão teria uma grande dívida, devido aos acontecimentos na Segunda Grande Guerra e também

¹⁴⁵ Therefore, this powerful web of life, biologically, psychologically interlinked through a web of personal interrelationships in his films, is the key symbol of Miyazaki’s utopian ideal (tradução nossa).

influenciado fortemente pelas opiniões da mãe, cuja personalidade era forte e crítica com relação aos rumos do país.

Al pessimismo sobre la postura acomodaticia de los japoneses en la era del bienestar se sumaban las amargas opiniones que la madre de Hayao Miyazaki había vertido sobre el cambio de rumbo ideológico de los ideales de suas compatriotas. Con un sentimiento de desazón en él, no estava particularmente orgulloso de su condición de japonés y detestaba el comportamiento atroz ya la barbarie que el país havia provocado en el sudeste asiático - China, Corea, Vietnam - durante la Segunda Guerra Mundial.

Si el niño había estado absorto en el universo de manga y de joven se habia deleitado en la lectura de la literatura infantil y juvenil, el Miyazaki adulto empezó a plantearse cuestiones más profundas sobre su pertenencia a una sociedad y a un entorno concretos.¹⁴⁶

Ainda segundo Yamanaka, ao ler *O cultivo de plantas e a origem da agricultura (Saibai Shokubutsu to noukou no kigen - 栽培植物と濃厚の起源)* escrito por Sasuke Nakao, um proeminente botânico, Miyazaki pôde então se imaginar dentro de uma cultura botânica rica e transcultural. Segundo o livro de Nakao, a cultura japonesa não seria única e isolada, mas parte de uma cultura asiática maior, possuindo com ela muito em comum, seria o que Nakao chamou de *The shiny-leaf-culture* (Cultura das folhas brilhantes). A partir dessa leitura e nova percepção do mundo natural, Miyazaki percebe a necessidade de não restringir a identidade do seu povo apenas aos limites do território japonês. Volta seus olhos para a riqueza natural do Japão sob uma perspectiva animista, que imprime uma maior influência xintoísta aos seus filmes daí por diante. No entanto, Yamanaka ressalta que os deuses e criaturas da floresta são mais produtos de uma sociedade contemporânea, por isso mais doces e amáveis, saídos da cultura *kawaii*¹⁴⁷ japonesa. Uma harmonização entre o terror dos deuses “necessários” com uma cultura moderna mais afável.

Em Kachi Kachi Yama, o guaxinim mata a vovó, esse tipo de história, assim que termina a guerra, muda logo para um “não é isso” e, gradualmente ficaram mutiladas. Também houve um processo de perda de força desse tipo de conto de fada no interior das crianças. Isso talvez seja porque, as pessoas que não acreditam

¹⁴⁶ PLATA, Laura Montero. El Mundo invisible de Hayao Miyazaki. 5 ed. Palma de Maiorca: T. Dolmen Editorial, 2014. p. 116.

¹⁴⁷A cultura chamada de *kawaii* (que significa “bonitinho, engraçadinho”) caracteriza-se por um comportamento e produtos mais infantilizados como linhas de produtos da personagem Hello Kitty admirada por crianças, jovens e adultos.

interferem em várias coisas no que diz respeito à força que o conto de fada possui. Por exemplo, os contos infantis de Perrault e Grimm também foram assim, já existiam muitas histórias de mortes cheirando a sangue de verdade.¹⁴⁸

Essas influências xintoístas, segundo o autor, transpareceriam, por exemplo, na purificação através da água quente na cena na qual aparece a personagem de *Okusaresama* (お腐れ様 - algo como “o senhor do fedor”), na verdade um deus de um rio poluído pelo homem.

Assim, a nostalgia é o coração do mito moderno de Miyazaki - que tais comunidades japonesas baseadas em cuidado e confiança mútuas, uma vez existiram em tempos agora passados, ou pelo menos persistem hoje na realidade da fantasia virtual deste anime¹⁴⁹.

Por fim, Yamanaka opõe a crise de identidade enfrentada pelos japoneses após o estouro da bolha econômica nos anos 90 e o sucesso da *Viagem de Chihiro*. Evocando novamente o mitólogo Mircea Eliade, em combinação com a visão de Yamanaka, vemos o uso do mito e sua visão cíclica do tempo como uma estratégia de renovação do passado em eventos presentes na nostalgia contemporânea de Miyazaki.

De acordo com Mircea Eliade, acredita-se na antologia arcaica que a renovação do mundo tomou lugar através da repetição e imitação de um arquétipo (Eliade, 1971, 34). Se nós aceitamos essa premissa, a nostalgia de Miyazaki com o Japão tradicional deveria ser interpretada não como um chamado a retornar a um passado nativista, mas como a esperança do diretor por uma renovação do povo japonês, amaldiçoado pelo colapso da economia da bolha. Nesse sentido, o corpo do trabalho de Miyazaki pode ser considerado uma tentativa de transmitir um mito

¹⁴⁸ MYAZAKI, Hayao Jiyu ni nareru kūkan “sen to chihiro no kamikakushi” wo kataru. Yuriika, “Sen to Chihiro no kamikakushi” no sekai: fantaji no chikara, v. 33, n. 10. Tóquio: Seidosha, 2001b. p. 36.

『カチカチ山』で狸がお婆さんを殺しちゃうか、そういう話は戦後すぐにそうじゃない話に変えられていて、どんどん骨抜きになってきたんですね。それは子供たちの中でそのおとぎ話が力を失っていく過程でもあったんです。それはたぶん、おとぎ話というものはどういう力を持っているかということについて、信じてない人たちがいろいろいじくりまわすんですね。たとえばペローの童話とかグリム童話なんかもそうですけども、もうほんとうに血なまぐさい殺しの話もいっぱいあります (tradução nossa).

¹⁴⁹ YAMANAKA, Hiroshi. The Utopian “Power to Live”: The Significance of the Miyazaki Phenomenon. In: Japanese Visual Culture: explorations in the world of manga and anime. MACWILLIANS, Mark W.(Org.), Nova York: M.E. Sharpe, 2008. p (237-255). p. 254.

This nostalgia is at the heart of Miyazaki’s modern myth -that such japanese communities based on mutual caring and trust once existed in times now past, or at the very least persist today in the virtual fantasy reality of this anime (tradução nossa).

moderno de religião secular que fornece uma cura psicológica a esse povo japonês a sofrer de uma contínua crise de identidade.¹⁵⁰

Sobre essa questão da nostalgia e niponicidade na obra de Miyazaki, voltamos ao pensamento de Shiro Yoshioka (citado em capítulo anterior), doutor em Cultura Comparada pela Universidade Cristã de Tóquio, cuja tese versa sobre a cultura e a história japonesa em Hayao Miyazaki.

Yoshioka, assim como Yamanaka, percebe em *A Viagem de Chihiro* um líder sem concorrentes no mercado de animação no ano do seu lançamento, 2001. No entanto, Yoshioka ressalta algumas críticas, na época, de que os filmes anteriores eram mais entretenedores do que *Chihiro*, inclusive do próprio Yoshioka. Segundo o autor, a chave para o entendimento do filme é a atitude do diretor em relação à tradição e à cultura japonesas, especialmente no que tange à ideia de “japaneseness”(niponicidade). *Chihiro* seria uma tentativa de usar a fantasia para estabelecer uma ligação entre a contemporaneidade e a cultura japonesa tradicional. Assim como Yamanaka, Yoshioka também aponta o livro de Sasuke Nakao como um ponto de mudança na visão de Miyazaki sobre a cultura e história do Japão, fez o diretor encarar o país como uma diversidade que englobaria inclusive a cultura ocidental. A representação, em *A Viagem de Chihiro*, do período *Taishō* (大正時代 - 1912-1926) seria um importante ponto a notar. Exatamente esse período é apontado como o favorito entre vários artistas de cultura pop japonesa. O autor acredita que essa seria a época mais representativa da diversidade inerente à niponicidade. E não seria esse o único motivo. A preferência por esse período entre guerras e o início da era *Shōwa* (昭和時代 - 1926-1989) relaciona-se a lembranças de infância do próprio diretor e o seu encontro com o Museu arquitetônico ao ar livre Edo-Tóquio (江戸東京たても

¹⁵⁰ YAMANAKA. (2008). p. 255.

According to Mircea Eliade, in archaic anthology the renewal of the world is believed to take place through the imitation and repetition of an archetype (Eliade, 1971, 34). If we accept this premise, Miyazaki's nostalgia for traditional Japan should be interpreted not as a call to return to a nativist past, but as the director's hope for the renewal of the Japanese people cursed by the collapse of the bubble economy. In this sense, Miyazaki's body of work might be considered to be an attempt to convey a modern “secular religious” myth that provides psychological healing to those Japanese people suffering from an ongoing identity crisis (tradução nossa).

の園 - *Edo Tōkyo Tatemono-en*), do qual apresentaremos algumas fotos e suas influências nos filmes de Miyazaki.

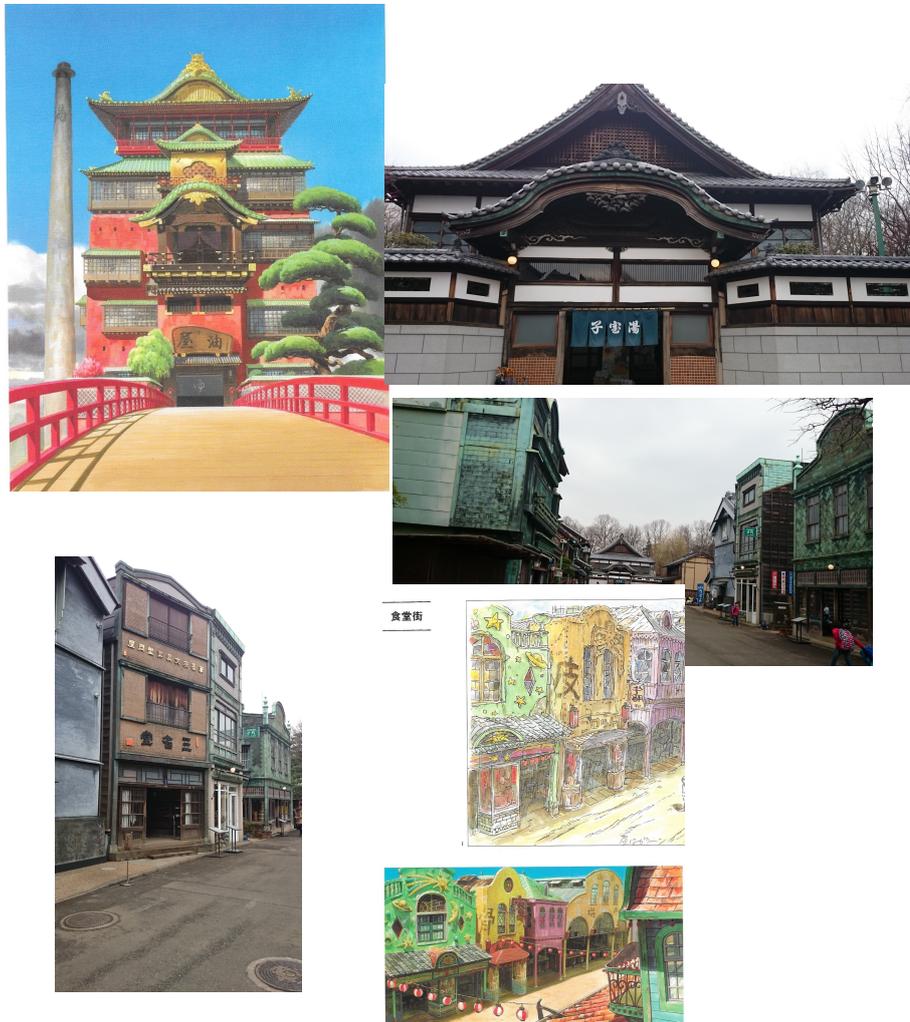


Figura 47 - Comparativo *Edo Tōkyo Tatemono-en* e *A Viagem de Chihiro*.

Segundo Yoshioka,

a crença de Miyazaki que todos os japoneses experimentam um certo senso de passado é um outro ponto focal importante. A mistura sutil de experiência pessoal

em um “fato” histórico formula uma sensação de passado que parece e é sentida como familiar pelo público, mesmo que nunca o tenha experienciado.¹⁵¹

Esse pensamento de um passado que deve ser valorizado é marcado também pelo próprio diretor:

Uma era sem fronteiras, por isso os seres humanos que não possuem um lugar onde estar são mais menosprezados. O lugar é o passado, é a história. Penso que pessoas sem história e um povo que esquece o seu passado, ou desaparecem como uma efêmera ou nada mais são que galinhas a produzir ovos até chegar o momento de ser devoradas.¹⁵²

Existe uma indistinção entre passado e presente e esses se fundem na fantasia do diretor, como analisa Yoshioka: “Falando de forma geral, a fantasia de Miyazaki não é apenas uma mera ferramenta para criticar a sociedade, mas uma arma poderosa para fundir passado e presente”¹⁵³(p. 257). Ratificando o que já foi dito antes, esse seria o ponto crucial da diferença entre *A Viagem de Chihiro* e outros filmes de Miyazaki: a coexistência entre o real e a fantasia. Aqui podemos “linkar” com o pensamento de Susan Napier no seu estudo sobre o fantástico na literatura japonesa, a respeito do funcionamento da relação real e fantasia no caso japonês:

A despeito das celebrações de cultura popular, a maior parte da fantasia japonesa existe como um contra-discurso ao moderno mesmo quando parece o mais descaradamente escapista. E eu gostaria de enfatizar que mesmo a fantasia escapista pode ser subversiva.¹⁵⁴

¹⁵¹ YOSHIOKA, Shiro. Heart of Japaneseness: History dan Nostalgia in Hayao Miyazaki’s Spirited Away. In: Japanese Visual Culture: explorations in the world of manga and anime. MACWILLIANS, Mark W. (Org.), Nova Yorque:M.E. Sharpe, 2008. p. 256-273. p. 257.

Miyazaki’s belief that all Japanese share a certain sense of past is another important focal point. The subtle blending of personal experience into historical “fact” formulates a sense of past that looks and feels familiar to the audience, even though they have never experienced it (tradução nossa).

¹⁵² MIYAZAKI, Hayao. Fushigi no machi no Chihiro: kono eiga no nerai. In: Sen to Chihiro wo yomu 40 no me. Tóquio: Kine junpō sha, 2001a. p. 18-19. p. 19.

「ボーダーレスの時代、よって立つ場所をもたない人間は、もっとも軽んぜられるだろう。場所は過去であり、歴史である。歴史をもたない人間、過去を忘れた民族はまたかげろうのように消えるか、ニワトリになって喰られるまで玉子を産みつづけるしかなくなるのだと思う」(tradução nossa).

¹⁵³ Generally speaking, Miyazaki’s fantasy is not a mere tool to criticize society but a powerful weapon used to merge the past and present (tradução nossa).

¹⁵⁴ NAPIER, The Fantastic in Modern Japanese Literature: the subversion of modernity. Nova Yorque: Routledge, 1996. p. 20.

Despite the popular culture celebrations, most Japanese fantasy exists as a counter-discourse to the modern even when it seems most blatantly escapist. For I would like to emphasize that even escapist fantasy can be subversive (tradução nossa).

Yoshioka classifica o passado em Miyazaki em dois tipos: o histórico e o pessoal e *A Viagem de Chihiro* é artisticamente especial porque os une com uma totalidade cinematográfica. Aqui o autor reforça a preliminar rejeição do diretor ao fato da cultura japonesa ser única e sua aproximação do ocidente. O contato com uma faceta mais relacionada com o restante da Ásia pelo viés da natureza, faz com que não haja como o diretor negar o seu “ser” japonês, e a descoberta do entrelaçamento da cultura japonesa com o restante do continente fez Miyazaki “reencontrar” uma niponicidade, a partir de uma outra perspectiva mais global e ampla.

“A Viagem de Chihiro contudo, lida com dois mundos diferentes - o mundo ‘real’ do Japão contemporâneo e o mundo da fantasia, que permanece ambíguo. Um é deixado incerto se é ou não ancorado no passado japonês”¹⁵⁵(YOSHIOKA, 2008, p. 268). O autor nota que até *Chihiro*, os dois mundos (fantasia e real) não estabeleciam uma ponte direta com o mundo do público. Esse filme cria, segundo ele, um simulacro profundamente familiar. Para exemplificar isso, cita as cenas finais de *Chihiro* quando a fita de cabelo dada pela personagem Zeniba ainda permanece com a menina no seu retorno ao mundo dito “real”, insinuando uma “confusão” se o acontecido seria realmente só uma fantasia ou sobre a existência de um “outro” mundo, ou se tudo fazia parte da mesma realidade. Sobre essa referência à fita de cabelo da menina, Yoshioka reflete:

Mesmo se ela esquece o que aconteceu, ainda permanece como parte dela. É importante notar que essas experiências não são necessariamente de eventos físicos; antes, eles são essencialmente metafísicos. A tira de cabelo que Zeniba dá a Chihiro não é simplesmente um lembrete da experiência de Chihiro no mundo da fantasia; simboliza sua conexão metafísica com a tradição japonesa. Miyazaki acredita que esse é o coração da niponicidade.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Spirited Away, however, deals with two different worlds - the “real” world of contemporary Japan and the fantasy world, which remains ambiguous. One is left unsure whether or not it is anchored in the Japanese past (tradução nossa).

¹⁵⁶ YOSHIOKA, Shiro.(2008). p. 271.

Even if she forgets what happened, it still remains a part of her. It is important to note that these experiences are not necessarily of physical events; rather, they are essentially metaphysical. The hair band Zeniba gives Chihiro is not simply a reminder of Chihiro’s experience in the fantasy world; it symbolizes her metaphysical connection with Japanese tradition. Miyazaki believes this is the heart of Japaneseness (tradução nossa).

Em parte, corrobora essa visão o pensamento de Napier, apresentado brevemente logo acima. Em seu artigo, *Matter Out of Place: Carnival, Containment, and Cultural Recovery in Miyazaki's Spirited Away* (Questão fora de lugar: Carnaval, Contenção, e Recuperação Cultural na Viagem de Chihiro de Miyazaki) ela também ressalta *A Viagem de Chihiro* como uma revisão/renovação cultural do Japão contemporâneo:

Esse ensaio sugere que, apesar de suas imagens deslumbrantes e fantasia atraente, *A Viagem de Chihiro* é menos uma fantasia otimista do que uma exploração complexa de um Japão contemporâneo que está procurando o que poderia ser denominado de recuperação cultural, ou talvez reabilitação cultural, numa sociedade pós-industrial corrupta. [...] Incorporando de certas maneiras a tensão entre o global e o local, *A Viagem de Chihiro* pode também ser visto como participando em um significativo debate concernente à globalização.¹⁵⁷

Diferentemente de Yoshioka, Napier enfatiza a polarização local x global e como o filme tenta desconstruir e reconstruí-la, levando em conta o Japão contemporâneo. Napier diz:

De muitas maneiras, *A Viagem de Chihiro* pode ser visto a tomar parte nessa última tendência que apresenta através da cultura da casa de banho, uma visão memorável de uma distinguível coletividade “japonesa”. Mas o filme é muito mais do que uma fácil homenagem à cultura local, já que muitas de suas ações derivam da fragilidade e da permeabilidade da identidade cultural que privilegia.¹⁵⁸

Podemos contrapor essas análises com a apresentação do próprio diretor em entrevista na qual fala da obra *A Viagem de Chihiro*, e seu objetivo com a narrativa proposta:

Esta obra deve ser uma história de aventura e não uma comparação com poder psíquico ou brandir de armas. Embora diga-se aventura, o tema não é a confrontação do bem e do mal e sim uma menina que volta ileso, mostrando sua

¹⁵⁷ NAPIER, Susan Jolliffe. *Anime From Akira To Howl's Moving Castle: Experiencing Contemporary Japanese Animation*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2005. pp. 288-289.

This essay suggests that, despite its dazzling imagery and appealing fantasy mise-en-scène, *Spirited Away* is less an upbeat fantasy than a complex exploitation of a contemporary Japan that is searching for what might be termed cultural recovery, or perhaps cultural rehabilitation, in a corrupt postindustrial society.

[...]Embodying in certain ways the tension between *kokusaika* and the *urusato*, *Spirited Away* may also be seen as participating in a significant debate concerning globalization (tradução nossa).

¹⁵⁸ NAPIER, Susan Jolliffe, 2005. p. 289.

In many ways, *Spirited Away* can be seen to take part in this latter trend as it presents through the culture of the bathhouse a memorable vision of a distinctively “Japanese” collectivity. But the film is a far more than a facile homage to local culture, since so much of its action stems from the fragility and permeability of the cultural identity it privileges (tradução nossa).

sabedoria, aprendendo sobre amor e sacrifício, treinada ao ser lançada no meio de um mundo no qual existem todos misturados, bons e maus.

A menina esquiva-se do perigo, sobrevive e por ora volta ao seu cotidiano mas, ao mesmo tempo, o mundo não vai desaparecer, e não é porque o mal foi destruído, mas sim o resultado da aquisição, pela menina, de uma força de viver.

Tomando-se emprestado o formato da fantasia, descrever claramente o mundo que agora tornou-se ambíguo e, por ser ambíguo, a sociedade parece consumir-se por inteiro em dormir e comer, esse é o tópico essencial desse filme.¹⁵⁹

5.2

A Viagem de Chihiro: mitologia e fantasia

Como pudemos observar por análises específicas do filme *A Viagem de Chihiro*, a obra recebe atenção tanto de japoneses quanto de ocidentais. Isso, de certa forma, distingue-o dos demais filmes da cinematografia do diretor. O motivo seria o fato do filme ter sido o mobilizador em ambos os lados do globo (coroadada até com um prêmio Oscar de melhor animação, entre outros prêmios pelo mundo) e, como ressaltam os analistas japoneses, foi o filme no qual Miyazaki tenha marcado melhor uma relação com a contemporaneidade japonesa e fixado a película em um tempo claramente definido.

Chihiro é um filme que não abre mão das suas conexões realísticas (poluição, a situação das famílias na bolha dos anos 80), mitológicas (sejam elas nipônicas ou não como Baba Yaga da mitologia russa), e com os contos de fadas tradicionais. E, devido a esse tripé, consegue uma atenção imediata, tanto do público adulto quanto do infantil, porque fala a língua dos dois universos. Essa leitura de múltiplas referências do diretor encontra eco exatamente nas suas raízes literárias, como analisado no capítulo quatro.

¹⁵⁹ MIYAZAKI, Hayao. *Fushigi no machi no Chihiro: kono eiga no nerai. Sen to Chihiro wo yomu 40 no me*, Tóquio: Kine junpō sha, 2001a. p. 18.

この作品は、武器を振りまいたり、超能力くらべこそないが、冒険ものがたりというべき作品である。冒険とはいっても正邪の対決が主題ではなく、善人も悪人もみんな混じり合って存在する世の中ともいうべき中へ投げ込まれ修行し、友愛と献身を学び、知恵を発揮して生還する彼女のものがたりになるはずだ。彼女は切り抜け、体をかまし、ひとまずは元の日常に帰ってくるのだが、世の中が消滅しないと同じに、それは悪を滅ぼしたからではなく、彼女が生きる力を獲得した結果なのである。

今日あいまいになってしまった世の中というもの、あいまいなくせに、寝食し喰い尽くそうとする世の中を、ファンタジーの形を借りて、くっきりと描き出すことが、この映画の主要な課題である (tradução nossa).

É sobre essa característica peculiar de Hayao Miyazaki que o jornalista e crítico de cinema inglês Andrew Osmond (2008, p.8), chama a atenção acerca da sua “base” e “fundamentação” literária como inspiração para todas as suas produções. As variadas referências extraídas dos livros infantojuvenis funcionam para o diretor como um mosaico multicultural a serviço da fantasia, como ele mesmo deixa antever em um trecho do documentário *No Reino do Sonho e da Loucura*, que transcrevemos no capítulo quatro e cujo excerto repetimos aqui:

Quando você olha de cima, tantas coisas se revelam para você. Talvez correr ao longo da parede. E, de repente, a sua cidade monótona vira um filme mágico. Não é divertido ver a as coisas desse jeito? É como se você pudesse ir para um lugar muito além. E talvez possa (1:52:05 - tempo no documentário).

Relembramos aqui um comentário do diretor citado anteriormente sobre o povo conhecer a sua história/passado, que entra em consonância com seu currículo multireferenciado em literatura. Isto porque a literatura expressa as várias leituras de um mesmo mundo ou um momento no tempo de múltiplos pontos de vista, imaginados, as possibilidades perdidas mencionadas pelo diretor e citadas por nós aqui ao final do capítulo quatro.

Como o exposto preliminarmente, o mito era essa narrativa propositora de uma leitura de mundo possível e estruturada em metáforas indicadoras de sentido para o mundo que se apresenta aos nossos olhos. Por isso, arriscamo-nos a apontar essa relação entre uma releitura do mito e a literatura midiática nas obras do diretor japonês de animação Hayao Miyazaki, por essas estarem repletas de referências literárias e apresentarem um forte componente mitológico inerente ao Japão e ao oriente em geral. Lá onde nos acostumamos a chamar de “oriente”, especificamente o Japão, o mito permanece como um elemento fundador e mantenedor de um imaginário constituinte e estruturador da cultura. O mito enquanto narrativa, como uma leitura possível daquilo que outras narrativas titubearam ou gaguejaram ao propor sentido, como bem indicam os estudos de Hans Blumenberg, os quais já apresentamos e serviram de ponto de partida teórico para este trabalho. Essa “outra” leitura possível, segundo Blumenberg, escapa ao discurso secularizado que a modernidade traz, e aparece subjacente ao discurso filosófico sob a forma de metáfora, como uma narrativa feita necessária

subliminarmente ao texto filosófico para indicar um sentido ao inteligível. Essa mesma metáfora, o filósofo francês Paul Ricoeur também vai identificar, mas pelo viés da linguagem, como o elemento “vivo” dessa e, assim como Blumenberg, faz uma releitura do discurso filosófico e “redescobre” o mito através da metáfora. Ricoeur vai, da mesma forma, “redescobrir” a potência ilimitada da linguagem representada pela metáfora, fazendo uma releitura de Aristóteles. E são essas descobertas que nos possibilitam agora visualizar essas metáforas como as pontes entre o Japão e o ocidente, partindo de uma permeabilidade e permutabilidade não percebida anteriormente. Permite-se explorar melhor essa nova porosidade indicada entre os dois lados do globo.

Hayao Miyazaki é um dos exemplos desse cenário intersemiótico, intercultural, e talvez a dinâmica interior da sua obra *A Viagem de Chihiro* seja o ápice dessa intersemiotividade. Uma pluralidade de elementos, portadores de um sentido atual e empático para culturas tão diferentes, mas calcados firmemente em uma sociedade, cujo funcionamento está em boa parte pautado pelo tempo mítico e uma mitologia onipresente. No entanto, a literatura re-interpretada, relida através dos seus filmes, propicia uma experiência midiática intercultural *sine qua non*.

Apesar de toda a obra do diretor conter referências a variadas obras da literatura japonesa e mundial, como já citamos em capítulo anterior, para este estudo foram escolhidas apenas três, por apresentarem referências literárias mais específicas e localizadas (a base principal é uma única obra). Um filme especificamente, *A Viagem de Chihiro*, foi escolhido também pela sua representatividade internacional. Nessa mesma categoria de base relativamente “única” ainda teríamos *Nausicaä do vale dos ventos* (1984) baseado no mangá homônimo e um conto infantil japonês e *Vidas ao vento* (2013) inspirado em parte no romance de mesmo nome, do qual falamos no final do capítulo quatro, escrito por Tatsuo Hori. Entretanto, não utilizaremos o primeiro por ser de autoria do próprio Miyazaki e, pelo fato de estar no formato de quadrinhos, e isso interferiria na comparação com as outras obras por podermos praticamente considerá-la um *storyboard* para o filme. E, no caso de *Vidas ao vento*, o lançamento do filme e

suas repercussões ocorrem em uma fase adiantada das pesquisas para este trabalho e, por questões de tempo, não foi possível incluí-lo.

Iniciaremos então pela análise do expoente desta tese e, posteriormente, faremos as relações com os outros filmes à luz das críticas e análises já expostas que sugerem *Chihiro* como uma obra singular dentro da cinematografia de Hayao Miyazaki.

Como norteadores dessa obra pautada no referencial teórico proposto sobre metáfora, optamos por priorizar entre as tantas apresentadas pelo diretor, as seguintes:

- a metáfora mítico-natural;
- a metáfora tecno-eólica;
- a metáfora infanto-adulta.

A primeira categoria de análise metafórica por nós estabelecida (a mítico-natural) justifica-se, na nossa opinião, por estar diretamente ligada à representação de seres que, para os japoneses, estão fortemente ligados a elementos xintoístas, a primeira religião do Japão, cujas raízes parecem estar na antiga relação de respeito e harmonia que os orientais tentam manter com a natureza. Essa relação representa exatamente a criação do mito e de uma mitologia propositora de uma série de fenômenos que se apresentam ininteligíveis a priori. Sugerimos que, no Japão, a mitologia é o viés de compreensão desse vácuo cognitivo e no ocidente é a fantasia, o conto de fada, o viés pelo qual o invisível torna-se visível. E, como componente “realístico”, a atualidade tem trazido à tona o imaginário de uma natureza não mais sob controle do humano, invertendo o pensamento consagrado pelo racionalismo cartesiano de que a natureza seria submissa ao homem, à ciência.

Como salientamos antes, o diretor Hayao Miyazaki demonstra notável preocupação ambientalista, devidamente exemplificada em diversas produções suas. Aí, a fantasia e a realidade cruzam os caminhos, pois apesar de seres saídos de uma narrativa não-familiar ao ocidente desfilarem pela tela, as metáforas de agressão e desrespeito à natureza deixam claro que é algo real também para nós. A fantasia é o instrumento para pensar o cotidiano contemporâneo.

Em uma perspectiva semiótica, as referências mítico-naturais recontam metáforas também familiares ao ocidente que podemos encontrar nos mitos gregos ou em contos de fada. A ida a um “outro mundo” para uma “viagem”, reproduz a jornada do herói tão bem enfatizada por Joseph Campbell. No caso japonês, a “viagem ao outro mundo” por influência do xintoísmo e do budismo, passeia pelo panteão de deuses e seres que habitariam o mundo natural. Essa viagem, metaforiza essa necessidade de transcender o mundo “real” e, em Miyazaki indica, por tudo que foi descrito até aqui, uma nostalgia de um Japão que se distanciou desse mundo transcendente.

A segunda categoria de análise metafórica (tecno-eólica), por sua vez, apela para uma crença particular do próprio Miyazaki, reforçada pelo folclore japonês e justificada pelos controversos benefícios da sociedade industrial, a metáfora do “movimento”. Poderíamos aproximar ao imaginário tecno-futurista ocidental, a matérias inertes às quais são dados movimentos e podem trazer benefícios ou malefícios, ao mesmo tempo que fascinam, atemorizam. A metáfora do “movimento”.

O vento (風/Kaze) para os japoneses associa a natureza a determinada maneira, forma, de modo que, no dicionário japonês 大辞泉(*Daijisen*), a palavra aparece relacionada tanto ao movimento do ar quanto a “ar, mistério” ou “costume, uso, hábito”, derivando da primeira definição do dicionário que descreve o movimento do ar em variadas situações. Como o Japão é um país de muitas montanhas, o vento que ali sopra é de um tipo, o da planície é outro (pensamos então no filme *Nausicaä*). As estações muito bem marcadas naquele arquipélago também definem emoções e percepções diferentes para esse movimento do ar. Daí o mesmo ideograma do vocábulo “vento” estar associado a atmosferas diversas trazidas a ambientes variados. Miyazaki utiliza esse conceito de “rajada de ar” que muda e molda no momento de nomear o seu estúdio de animação, o *Ghibli*, como mencionamos no capítulo sobre o diretor e ali explicamos a origem desse nome.

A analogia que propomos e imaginamos ser o fascínio do diretor com os aviões é a possibilidade do vento ser a força motriz da capacidade de voar do

homem através do seu movimento e de uma determinada arte, a de construir aviões, técnica essa que o próprio diretor diz estar “amaldiçoada”, pois a sociedade industrial torna os aviões, os sonhos da humanidade, em instrumentos de destruição. Essa metáfora do vento aparece fortemente e definitiva no seu último longa *Vidas ao vento*. Nesse filme, o verso do poema *Le cimetière marin* (*O cemitério marinho*) do francês Paul Valéry, “Le vent se lève !... Il faut tenter de vivre !” (Ergue-se o vento! Há que tentar viver!) aparece logo no início do filme e o vento funciona como esse sopro de vida que se ergue por sobre a morte. Na tradução japonesa do verso francês 「風立ちぬいざ生きめやも」 (*kaze tachinu ikimeyamo*) e encontra-se no livro de Tatsuo Hori, a metáfora também é a do vento convocando para a vida, pois o casal de protagonistas tem que conviver com a sombra da morte no cotidiano dos dois em virtude da doença fatal da mulher. O vento aparece como esse intermediador entre vida e morte, criação e destruição.

Esse imaginário de um fascínio pela arte de criar máquinas voadoras, convivendo com o pesadelo apocalíptico de extinção do humano e do planeta, em virtude da voracidade da sociedade industrial, é um tema recorrente também no ocidente em tantos filmes como *Blade Runner* (1982), *The Matrix* (1999) e no campo da própria animação, tão bem exemplificados por películas como *Ghost in the shell* (*O fantasma do futuro*, 1995), *Akira* (1988) e *Metropolis* (de Osamu Tezuka¹⁶⁰, 2001).

Por fim, a terceira categoria de análise metafórica diz respeito ao que denominaremos de “infanto-adulta”. Não é um recurso incomum em obras literárias ou cinematográficas, utilizar-se de crianças órfãs ou com pais ausentes para dar-lhes uma certa liberdade de ação dentro de uma determinada trama. Serve a um propósito específico no enredo. Esse recurso também é frequentemente utilizado por Miyazaki, no entanto é preciso contextualizar esse uso com a cultura educacional do Japão. Lá, as crianças já são, desde muito cedo, ensinadas a serem independentes: aos dois, três anos são capazes de vestir roupas sozinhas, um pouco mais velhas (aos seis mais ou menos) vão sozinhas ou em grupos de outras

¹⁶⁰ Osamu Tezuka é considerado o deus do mangá no Japão pois foi ele que popularizou esse tipo de publicação no país, bem como as séries animadas para TV voltadas para as crianças.

crianças à escola, entre outras atividades. O documentário *Japan's independent kids* (2015)¹⁶¹ produzido pela TV Australiana SBS2Australia mostra bem essa realidade expressa em um provérbio 「可愛い子には旅をさせよ」 (*Kawaii ko ni wa tabi o saseyo*), que seria algo como “deixe a criança fazer sua jornada”, significando que a criança deve fazer sozinha tudo que puder, uma vez que nem sempre poderá depender de algum adulto. Contudo, nas metrópoles contemporâneas do Japão essa seja uma tendência decrescente.

As crianças japonesas, observadas de perto, parecem pequenos adultos. Isso pode estar fortemente relacionado ao histórico de guerras e desastres do país, pois a orfandade era relativamente comum em um passado recente. O treinamento do guerreiro mais conhecido da tradição japonesa, o samurai, começava em torno dos cinco anos de idade e mais ou menos aos 15 anos já poderia ser considerado um guerreiro adulto habilitado a utilizar as duas espadas (NITOBÉ, 2005, p. 91). Além disso, as ancestrais das hoje famosas “gueixas” prostituíam-se desde a mais tenra adolescência ou eram dadas como pagamento de dívidas pelos pais (DOWNER, 2001, p. 43). Existe também, em paralelo com a estratégia narrativa, um fundamento histórico-cultural na maturidade dos personagens de Miyazaki, ele mesmo experienciador dos horrores da guerra.

Na contemporaneidade ocidental, esse recurso já conhecido entra em consonância com uma realidade cada vez mais frequente de pais ausentes, dependência de uma tecnologia onipresente, violência enclausurante e sexualização crescente da infância. Esses fatores não tem permitido, por um fator ou outro, às crianças serem apenas crianças e isto significa, em última instância, que esse período da vida tem se tornado cada vez mais curto. Essas crianças “maduras” propõem uma metáfora apaziguadora de realidades opostas, mas no terreno da fantasia igualam-se.

Explicadas as metáforas-base que utilizaremos, passaremos aos filmes e livros escolhidos. Apresentaremos, a princípio, pelos motivos já expostos, *A*

¹⁶¹ Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=P7YrN8Q2PDU>>. Acesso em 11 de outubro de 2015.

Viagem de Chihiro por também ser a medida de comparação com os outros filmes/livros.

5.3

A Viagem de Chihiro (千と千尋の神隠し - Sen to Chihiro no Kamikakushi) - filme Miyazaki X Livro Sachiko Kashiwaba

A Viagem de Chihiro é um exemplo de uma adaptação literária, na qual a metáfora mítico-natural transborda de um animismo, e cuja inserção reforça os elementos fantásticos da obra original, uma vez que o filme é uma livre adaptação cinematográfica do livro *Kiri no mukou no fushigi na machi* (霧のむこうのふしぎな町 - A misteriosa cidade além da neblina), da escritora infantil Sachiko Kashiwaba (柏葉幸子). Editado em 1975, essa publicação também possui edições em italiano e alemão, entre outros idiomas.



Figura 48 - Sachiko Kashiwaba

Sachiko Kashiwaba nasceu em 1953 na província de Iwate(岩手), no nordeste do Japão, e escreveu *Kiri no Mukou* em 1974. Nesse mesmo ano, a autora havia publicado um conto com o nome de *Kichigai doori no Rina* (きちがい通りのリナ - *A Rina da rua estranha*) com o qual ganhou o prêmio de literatura infantil da editora Kōdansha (講談社). No ano seguinte à publicação, com um novo título (1976), ela ganha o prêmio dado a novos escritores pela Associação de Escritores Infantis do Japão.

Em entrevista dada à revista japonesa *Animage*, no ano de 2001, Miyazaki explica como chegou ao livro inspirador de *A Viagem de Chihiro*.

Existe um livro infantil, *Kiri no Mukou no Fushigi na Machi* (A misteriosa cidade além da neblina) (de Sachiko Kashiwaba, publicado pela Kōdansha). Foi publicado

em 1980, e eu imaginava se eu poderia fazer um filme baseado nele. Isso foi antes de começar a trabalhar em “Princesa Mononoke”. Existia um membro da equipe que amava esse livro quando ele(ela) estava no quinto ano e ele(ela) leu várias vezes. Mas eu não conseguia entender por que era tão interessante. Eu estava mortificado e eu realmente queria saber por quê. Então eu escrevi uma proposta de projeto (baseado no livro), mas foi rejeitada no fim.

Depois disso, eu pensei se seria melhor uma personagem mais viva, então eu escrevi uma proposta chamada “Rina e o pintor de chaminés”. Era uma história contemporânea com uma heroína um pouco mais velha, mas foi rejeitada também. Acabou sendo uma história com uma velha medonha sentada no bandai de uma casa de banho. Olhando para trás, todas as três tinham casas de banho.¹⁶²

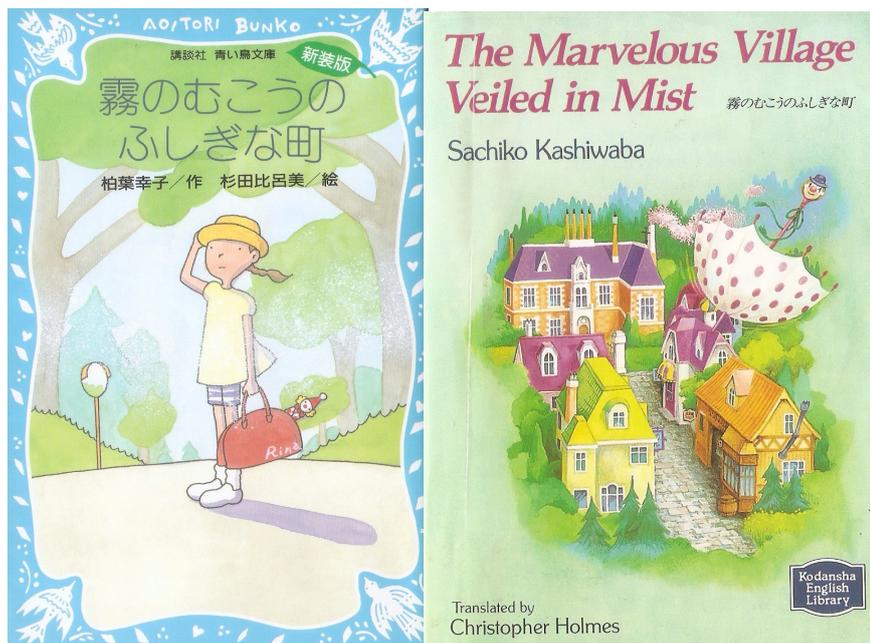


Figura 49 - Capas do original japonês e da tradução da editora Kōdansha para o inglês.

¹⁶² *Bandai* - um assento numa plataforma elevada onde o gerente da casa de banho fica sentada.

There is a book for children, "Kirino Mukou no Fushigina Machi (A Mysterious Town Over the Mist)" (by Sachiko KASHIWABA, published by Kodansha). It was published in 1980, and I wondered if I could make a movie based on it. This was before we started work on "Mononoke Hime". There is a staff member who loved this book when s/he was in fifth grade, and s/he read it many times. But I couldn't understand why it was so interesting; I was mortified, and I really wanted to know why. So, I wrote a project proposal (based on the book), but it was rejected in the end.

After that, I thought it would be better to have a more lively character, so I wrote a proposal called "Rin and the Chimney Painter." It was a contemporary story with a heroine who was a little bit older, but it was rejected as well. It ended up being a story with a scary old woman sitting on the bandai* of a bath house. Looking back, all three stories had bath houses in them.

**Bandai* - a seat on a raised platform where the manager of a bath house sits (tradução nossa).

Tradução do original japonês feita pelo site [nausicaa.net](http://www.nausicaa.net/miyazaki/interviews/sen.html) disponível em: <<http://www.nausicaa.net/miyazaki/interviews/sen.html>>. Acesso em 22 de agosto de 2015.

O livro conta a história da sexta anista¹⁶³ do ensino fundamental (no Japão, *shōgakkō* - 小学校) Rina Uesugi, que vai passar as férias de verão sozinha na casa de uma pessoa conhecida do seu pai no local chamado *Kiri no tani* (霧の谷 - Vale da Neblina). No entanto, ao descer na sua estação de destino, ninguém parece conhecer *Kiri no tani*. Ao pedir ajuda ao policial da estação, esse pede ajuda a um morador do local para levá-la a um templo próximo ao lugar que poderia ser o procurado por Rina e depois a menina seguiria a pé.

Na viagem, ela levava um guarda-chuva com o cabo decorado de *pierrot* dado por seu pai, que, por sua vez, o havia recebido dessa pessoa conhecida de *Kiri no tani*. Durante a caminhada, acontece um forte vento e o seu guarda-chuva acaba sendo levado por ele. Ao persegui-lo, Rina, sem perceber, adentra uma neblina e, de repente, vê-se em uma cidade muito similar a de países estrangeiros e não se dá conta de quando a neblina some e o chão da floresta torna-se um pavimento de pedras. Lá, o guarda-chuva pousa em frente à maior casa da rua. Assim que o toma em mãos, do interior da casa escuta-se: “Por que está hesitando? Eu detesto hesitação”. Ao entrar amedrontada na sala, havia uma senhora, a “Pikotto *obaasan*”¹⁶⁴.

Ao dizer “conto com sua hospitalidade”, Rina escuta da senhora: “quem disse que vou dar hospitalidade?” “Então eu vou voltar para casa” “Quem disse para você voltar para casa?” “Mas a senhora disse agora...” “O que eu disse?” Ela parecia uma velha cruel. Como resultado, ela mesma teve que custear seus gastos de comida “Quem não trabalha, não deve comer” disse a velha Pikotto (KASHIWABA, 2010, pp 31-32).

De fato, a velha Pikotto era cruel, mas o quarto onde ficaria hospedada era gracioso. Atraída pelos outros moradores da residência da velha Pikotto: o inventor do quarto vizinho Icchi, o cozinheiro John, o gato Gentleman, a arrumadeira Kinu, Rina decide passar o verão ali. Ao sair à rua daquela estranha cidade, encontrava centauros, duendes e anões, entre outros estranhos moradores.

¹⁶³ No Japão há uma idade adequada para cada ano da escola. Na caso de Rina, o sexto ano do ensino fundamental corresponderia aos 11 anos.

¹⁶⁴ *Obaasan* (お祖母さん) significa avó, senhora idosa em japonês.

Logo, Rina teve que sair para trabalhar. A cada semana deveria trabalhar em uma loja diferente da “rua estranha” (*kichigai doori*).

As principais personagens são descritas abaixo:

Rina Uesugi - sexta anista do ensino fundamental;

Pikotto Obaasan - dona da residência onde todos moram;

Icchi - inventor do quarto vizinho ao de Rina;

John - o cozinheiro;

Gentleman - o gato;

Kinu - a arrumadeira;

Naata - dona da livraria;

Thomas - dono loja de produtos marinhos;

Bakame - papagaio falante de Thomas;

Shikka - loja de magia;

Mandee - pai de Sandee;

Sandee - Sandee, o menino da máscara (que descobre-se no final que é filho de Kinu, a arrumadeira).

A cada tarefa destinada à menina, estranhas façanhas e incidentes acontecem e o caráter fantástico do lugar vai sendo naturalizado por Rina. Por essa síntese, percebe-se que a fantasia manifesta-se de várias maneiras em cada uma das tarefas de Rina e ao seu redor como vemos abaixo:

- Na própria existência da cidade que aparece através da neblina e apresenta-se como um mundo que não é o Japão;
- No guarda-chuva que serve de guia para a cidade;
- Nos anões, duendes e centauros que andam pelas ruas;
- Na existência de flores/plantas de todas as estações do ano devido à máquina do inventor Icchi;
- Na livraria onde as pessoas não compram os livros, quando se sente o interesse pelo assunto, o livro escolheria o leitor e seria ganho, nada se pagaria pelo mesmo;
- Na loja de Thomas: existe um papagaio que fala, lê livros e desenvolve uma personalidade agressiva com todos que se aproximam da loja;

- Na loja de Shikka: uma loja de mágica onde a dona salvou o filho de uma conhecida através de magia e Rina ensina-o a dar valor às pessoas e a olhar o mundo de maneira menos arrogante;

- Na loja de Mandee: o menino que sempre usava máscara e tem uma boneca em desalinho consertada por Rina e isso resolve a problemática da casa.

Ou seja, a parte “além da neblina” confunde-se em muito com contos de fadas ocidentais como *Alice no País das Maravilhas*. O filme foi lançado em 2001 no Japão e, a princípio, o diretor e escritor Hayao Miyazaki tinha o desejo de realizar uma versão do livro para o cinema, mas por problemas de produção, como a entrevista anterior à revista *Animage* cita, isso não foi possível e foi feita uma adaptação livre, na qual as referências ao livro são claras, inclusive no *trailer* de *A Viagem de Chihiro* (o japonês) diz-se “Do outro lado do túnel, havia uma misteriosa cidade”, o que já dá indícios que uma das fontes de inspiração da obra de Hayao Miyazaki seria *Kiri no mukou no fushigi na machi*. Indícios esses que deixaremos claros mais adiante.

A história é bem similar. Chihiro é uma menina tímida de 10 anos que está triste pelo fato de ter que trocar de escola por seus pais estarem mudando para outra cidade. Assim como Rina (um pouco mais velha, 11 anos), Chihiro está passando por um processo de mudança. Na ida para outra cidade, os pais ficam perdidos e passam por uma série de estátuas sagradas que demarcam a área dos espíritos/deuses. Chegam a uma espécie de túnel, que assim como a neblina do livro, levam a um mundo onde o sobrenatural é naturalizado.

Ao passarem pelo túnel, encontram barracas montadas como para um festival, mas não há ninguém. Os pais começam a comer compulsivamente enquanto a pequena Chihiro vai explorar o lugar. Ela encontra a casa de banhos de Yubaba e, ao vê-la, Haku ordena que ela fuja, no entanto, os pais já estão transformados em porcos. Sozinha em um mundo povoado de deuses, espíritos e monstros, a pequena Chihiro vai trabalhar na casa de banhos e tem seu nome mudado para Sen (a outra leitura do ideograma “Chi” - 千 de Chihiro), conhece novos amigos, ajuda o jovem Haku a descobrir a própria identidade e seus pais a voltarem ao normal.

No filme, a fantasia manifesta-se de diversas maneiras, pois o mundo para o qual a pequena Chihiro é transportada é habitado por divindades do universo mitológico e religioso japonês, pois rios e animais ganham vida, na tendência animista que é característica do xintoísmo, e influencia muito a obra do diretor, misturando-se à sua imaginação criativa nos personagens que são criados a partir daí.

Assim como a Rina do livro, Chihiro sente um estranhamento inicial e fica temerosa, mas o fantástico acaba sendo naturalizado por ambas as crianças e o que era estranho passa a ser familiar para ambas. O outro mundo passa a ser esse mesmo mundo. Pensamento comum da sociedade japonesa, pois o mundo sobrenatural e o real entrecruzam-se em alguns momentos, mas permanecem paralelos como nos contos de fadas japoneses ou nos ensinamentos budistas, nos quais o “irreal” mescla-se ao “real”, como também acredita o psicólogo Hayao Kawai. Assim pensa o diretor sobre o paralelismo dos mundos: “mesmo não falando algo como mundo paralelo, nossos ancestrais vieram para falhar na moradia do pardal e aproveitar o banquete no palácio dos ratos”¹⁶⁵ (Miyazaki, 2001a, p. 19). Ou seja, como nos contos infantis, o mundo da fantasia está sempre fazendo incursões pelo mundo do real.

Plata, também destaca a forte presença do mito e do xintoísmo em *A Viagem de Chihiro* e a importância disso na reafirmação do elo entre o mundo sobrenatural e “este” mundo, como, por exemplo, no caso do *Tokoyo*. Segundo Plata, no período Muromachi (1336-1573) acreditava-se que um barco traria os deuses e espíritos até a terra dos homens, vindo desse local habitado por eles, deuses, e localizado em uma ilha muito além.

El tercer elemento que ratifica la inclusión del concepto de Tokoyo en El viaje de Chihiro deriva directamente da escritura de la propia palabra en kanji. Aunque actualmente se escribe como 常世 - Toko-yo - com el uso de los ideogramas de permanencia(常) y mundo (世) - cuya traducción más aproximada sería “el mundo de la permanencia” - , antiguamente el término se escribía como 常夜 - Toko-yo. Si

¹⁶⁵ パラレルワード等と言わなくても、私達の先祖雀のお宿でくじったり、鼠の御殿で宴を楽しんだりして来たのだ (tradução nossa). 雀のお宿 (-*Suzume no oyado* - A moradia do pardal) e 鼠の御殿 (*Nezumi no goten* - O palácio dos ratos) são contos infantis japoneses que encontram-se no anexo C.

el primer carácter coincide com esa idea de inmutabilidad, el segundo, yoru (夜), es el kanji de noche. Como vimos en el caso anterior, esa asociación de imágenes tendrá su reflejo en la escena del primer encuentro de Chihiro con los kami y, por añadidura, en el hecho de que todo los clientes de la casa de baños sólo acudan tras la caída del sol.¹⁶⁶

Por fim, podemos estabelecer um quadro de comparação entre os personagens do livro que parecem ter sido transportados para o filme.

Livro	Filme
Lina	Chihiro/Sen
Pikotto Obasan	Yubaba/Zeniba
Icchi	Kamaji
Kinu	Lin

Tabela 3 - Comparativo *Kiri no mukō no fushigi na machi* e *A Viagem de Chihiro*.

Notamos também alguns aspectos da personalidade das duas protagonistas que permitem traçar alguns paralelos:

As duas meninas espelham a apatia das meninas que se pressupõem indefesas e tímidas e, ao experienciar um momento de mudança, passam por um processo de amadurecimento, provocado, em ambos os casos, a partir do encontro com o fantástico e pela interação com uma coletividade.

Plata também ressalta essas similitudes: “Muchas son las coincidencias que unem ambas narraciones pero también abundan las divergencias que las separan. En la novela, el pueblo de la niebla podia ser visitado por todo aquel que lo necesitara, algo que no ocurre en El viaje de Chihiro”(PLATA, 2014, p. 99).

Assim, a fantasia vem questionar a realidade, desestruturar o mundo que Rina e Chihiro conhecem e proporcionar-lhes novas experiências que causarão o amadurecimento das jovens. No entanto, a utilização da fantasia nos dois meios é diferenciada. No livro, a separação dos mundos é nítida: o Japão e a cidade misteriosa que se assemelha a um país estrangeiro. E existe sim, também, uma metáfora tecno-eólica do movimento em direção à cidade e da infanto-adulta.

¹⁶⁶ PLATA, Laura Montero. *El Mundo invisible de Hayao Miyazaki*, 5 ed, Palma de Maiorca: T. Dolmen Editorial, 2014. p. 129.

No filme, o diretor apelou para o animismo da mitologia japonesa, ao qual agregou os elementos de fábula contemporânea proporcionados pelo livro. Isso agradou tanto as plateias japonesas quanto ocidentais. O filme, inclusive, é muito comparado a *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll, mas apesar do diretor japonês Hayao Miyazaki admitir as suas várias fontes de inspiração no ocidente, tanto que o filme seguinte, *O Castelo Animado* de 2004, foi baseado no livro da escritora inglesa Diana Wynne Jones *Howl's Moving Castle*, ele é claro em todas as suas entrevistas de que seus filmes são para japoneses. Todas as temáticas desenvolvidas nos filmes têm como base a sociedade japonesa e a mensagem que ele deseja passar é dirigida principalmente às crianças.

Apelando para vários elementos xintoístas da cultura japonesa, o filme vem ao encontro do componente de fantasia que tem sido recuperado na atualidade, e povoa os contos de fada e fábulas do ocidente. Apesar de toda a mitologia e personagens utilizados por Miyazaki na sua adaptação estarem totalmente antenados com o imaginário e a realidade das crianças japonesas vivenciada através dos seus festivais anuais, superstições e contos infantis, esses mesmos elementos não soam tão familiares assim aos olhos ocidentais sem o recurso apaziguador da metáfora. Contudo, a fantasia identificada no desenrolar da trama que leva Chihiro ao mundo mágico com criaturas místicas (deuses xintoístas e espíritos ancestrais) alia-se a toda uma safra de bruxos, magos e duendes, que habitam o imaginário ocidental que andava carente de bons “contos de fada”. *A Viagem de Chihiro* traz a possibilidade de experimentar uma narrativa fantástica, não mais apegada ao maniqueísmo cristão de criaturas do mal e do bem que deveriam salvar o mundo, mas criaturas que habitam o cotidiano e caminham a seu lado. O filme, assim como o livro, traz o sobrenatural, o incomum, o não-habitual para perto do leitor/espectador e naturaliza-o, mas não antes de transformar, de alguma forma, a realidade daqueles que o experimentam. Ou como o próprio Miyazaki, rejeita a aceitação de um mundo paralelo e crê (como demonstramos em uma citação anterior) que o mundo dos espíritos é este mesmo. Talvez o grande mérito, tanto do livro como do filme, seja trazer a fantasia sem a polarização explícita entre bem e mal tão comum no ocidente, mas sim trazer a

fantasia como matéria para pensar e focar problemas cotidianos que passam muitas vezes despercebidos em outras histórias, ou seja, traz leituras da contemporaneidade, um novo mito. Isso sim atuaria como elemento estruturador ou desestruturador da nossa realidade através da animação.

Quanto às outras metáforas, podemos dizer que a do vento (tecno-eólica) está também presente em *Chihiro* como em outros filmes. Logo no início, quando a menina e os pais estão passando pelo túnel que leva até o “outro” mundo, algumas rajadas de vento (como mostra a figura) impelem-na para frente. (A leitura dos quadrinhos é feita segundo a orientação japonesa: da direita para a esquerda).

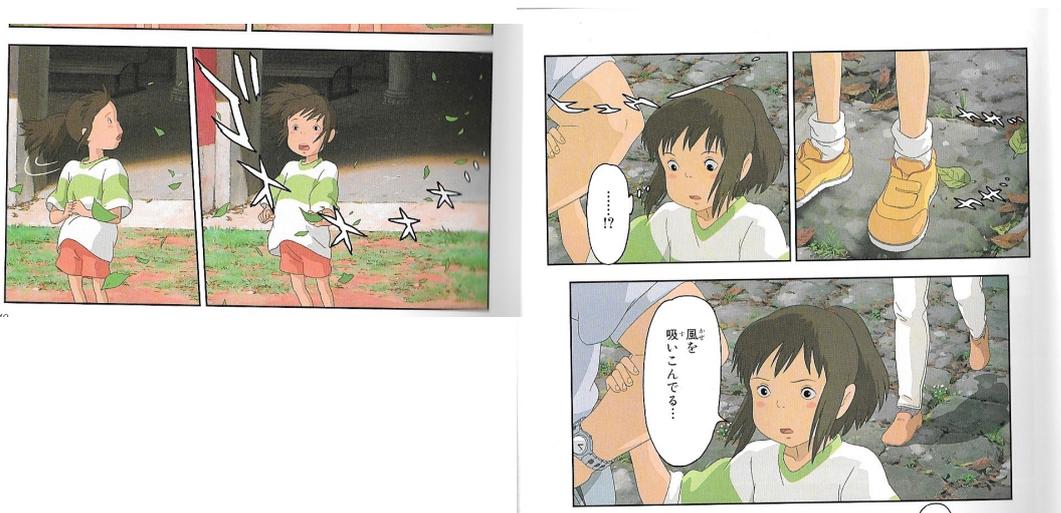


Figura 50 - Chihiro e o vento.

Também em cenas com Haku, cujo ideograma é o da cor branca (白) e tem inspiração no conto folclórico para crianças, *Kotaro - o menino dragão* (竜の子太郎 - *Tatsu no Kotarō*) de Miyoko Matsutani (松谷みよ子). Essa história fala de Kotarō, um menino criado pela avó em meio aos humanos, contudo sua mãe era na realidade, um dragão. Em uma das versões dessa lenda, o dragão era branco e “abriu” um rio que pudesse ajudar os aldeões a ter uma agricultura próspera. O vento move e impulsiona esse dragão branco em busca de sua identidade. As duas vezes que vemos Haku voando são em dois momentos nos quais Chihiro “salva-

o”): da perseguição dos *Shikigamis*¹⁶⁷ (式神) de Zeniba (a irmã da bruxa Yubaba), e quando ele finalmente lembra-se do verdadeiro nome e os dois recordam de como se conheceram.

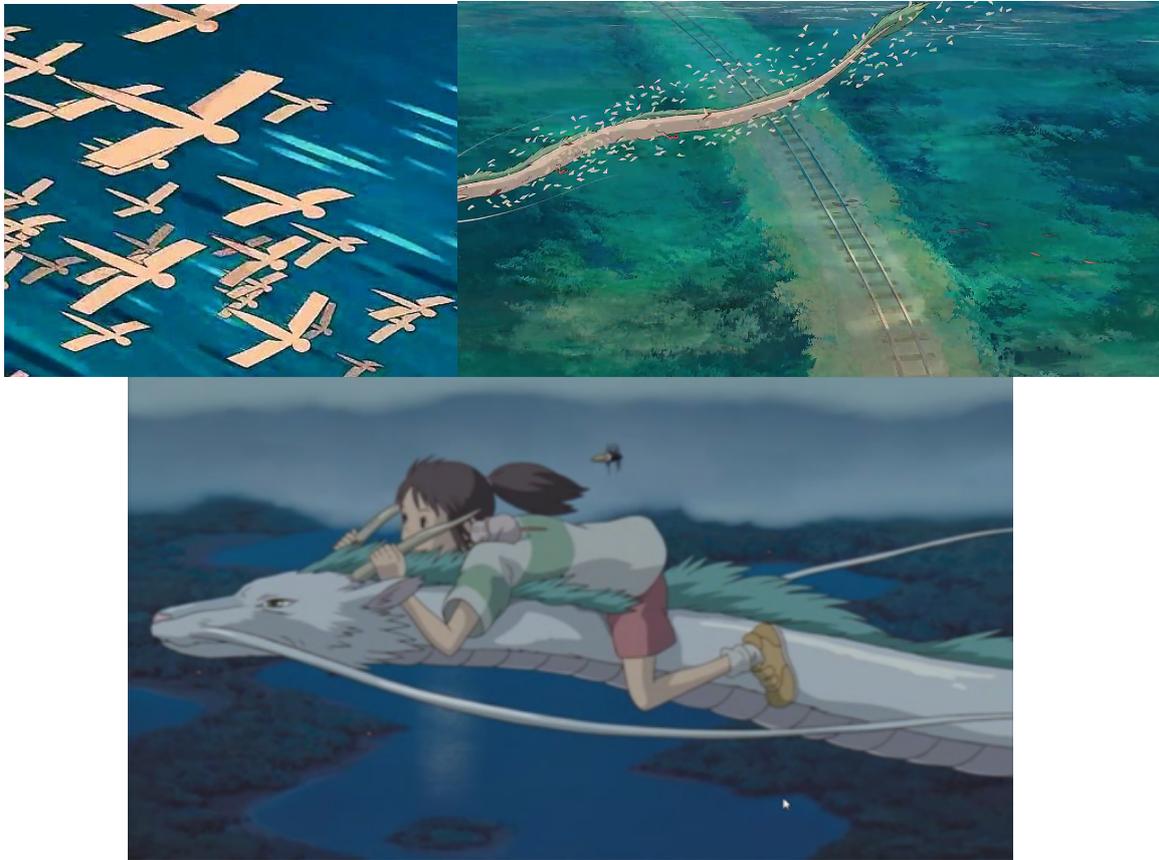


Figura 51 - Haku voando: fugindo dos *shikigamis* e com Chihiro.

A metáfora mítico-natural, da qual já falamos antes, também funciona aqui para recuperar alguns rituais xintoístas como quando *Okusaresama*¹⁶⁸ vai à casa de banho e sai como um deus do rio. Isso remete aos rituais de purificação xinto, como quando Izanagi (o deus que gerou os principais deuses do panteão japonês) banhou-se, após ter vindo da tentativa de resgate de sua esposa Izanami do mundo das trevas, assim como o aparecimento de personagens inspirados ou na forma de divindades já conhecidas pelos japoneses, que exemplificaremos adiante.

¹⁶⁷ Na mitologia popular japonesa, os feiticeiros podiam invocar espíritos que os serviam através de figuras de papel como pássaros e até na forma humana que eram chamados de *shikigamis*.

¹⁶⁸ Algo como o “senhor do fedor” pois “kusare” significa fedor, mal-cheiro e “sama” é um honorífico de muito respeito para deuses e pessoas muito importantes.

Assim como o conceito da palavra como força espiritual baseado no ritual xintoísta chamado de *Kotodama* (言霊)¹⁶⁹, essa força da palavra o próprio Miyazaki também comenta:

A atitude de roubar o nome não é somente mudar o nome pelo qual é chamado, é uma das maneiras de se controlar completamente o outro. Sen fica arrepiada de medo ao perceber que ela própria está esquecendo o nome Chihiro.[...] Esse filme, com a força de persuasão que possui, tem a intenção de apelar ao fato que a palavra é vontade, é o si próprio, é força.¹⁷⁰

O poder das palavras é assim importante para Miyazaki e, segundo Yamanaka, tem a ver com a associação da *kotodama* com as preces xintoístas (*norito* - 祝詞) (YAMAKAGE, 2010, p. 164), pois, dentro da metáfora mítico-natural, o xintoísmo é um elemento fundamental nas tramas do diretor. Sobre essa presença de tantos espíritos no filme, o diretor responde à pergunta na revista *Animage*

-Existe algum modelo para os deuses(no filme)?

M: O ritual no templo Kasuga usa um pedaço de papel (máscara) com um desenho do rosto de um idoso. Eu peguei emprestado essas imagens, mas os deuses japoneses não têm uma forma real: eles estão nas rochas, nos pilares, ou nas árvores. Mas eles precisam de uma forma para ir à casa de banho. Um deus Daikoku parece com um Daikoku* e algum deles têm faces muito estranhas para imaginar.¹⁷¹

A seguir apresentaremos algumas representações de deuses e elementos mitológicos do folclore japonês presentes no filme.

¹⁶⁹ Segundo a doutrina xintoísta seria o espírito das palavras. Segundo o dicionário japonês-japonês *Daijisen*: no Japão antigo era força misteriosa que acreditava-se residir nas palavras.

¹⁷⁰ MIYAZAKI, Hayao. *Fushigi no machi no Chihiro: kono eiga no nerai*. In: *Sen to Chihiro wo yomu 40 no me*. Tóquio: Kine junpō sha, 2001a. p. 19.
名前を奪うという行為は呼び名を変えるということではなく、相手を完全に支配しようとする方法である。千は千尋の名は自分自身が忘れていく事に気がつきゾットする。(略)言葉は意志であり、自分であり、力なのだということを、この映画は説得力'を持って訴えるつもりです (tradução nossa).

¹⁷¹ *Daikoku** é uma deidade japonesa equivalente à deidade hindu Mahaakaala, uma emanção de Shiva. No Japão ele é um dos Sete Deuses da Fortuna, o deus dos sete grãos, da riqueza e da boa sorte.

- Are there any models for the gods (in the film)?

M: The Xinto ritual at Kasuga Shrine uses a piece of paper (mask) with a drawing of an old man's face. I borrowed such images, but Japanese gods have no actual form: They are in the rocks, in pillars, or in the trees. But they need a form to go to the bath house. A god of Daikoku looks like Daikoku*, and some of them have shapes too strange to figure out.

Tradução do original japonês feita pelo site [nausicaa.net](http://www.nausicaa.net/miyazaki/interviews/sen.html) disponível em: <<http://www.nausicaa.net/miyazaki/interviews/sen.html>>. Acesso em 22 de agosto de 2015.



Figura 52 - *Dōsojin* (道祖神) - Estátuas que indicam deuses protetores na viagem. A figura desse, especificamente, foi criada por Miyazaki.



Figura 53 - Oshira-sama /おしら様 (seria um deus da limpeza, brancura da casa) - Lenda do folclore japonês que deu origem a um deus que seria protetor do lar e da família. À esquerda, a representação normal de Oshira-sama e à direita, a representação no filme de Miyazaki.



Figura 54 - *Ushioni* - 牛鬼 (demônio-vaca) - Deuses que vão de casa em casa caçando enfermidades e doenças, protegendo-as. À direita, a representação do festival e à esquerda, a representação no filme de Miyazaki.



Figura 55 - *Namahage* (ナマハゲ - derivação de queima da pela exposição ao fogo numa alusão a não agir/ficar sentado sem ação) - Figura do folclore japonês que apareceria no ano novo para repreender as crianças que não se comportaram bem durante o ano e também traria bênçãos às casas visitadas. À esquerda, a representação do festival e à direita, a representação no filme de Miyazaki.



Figura 56 - *Kasuga no Kami/春日様* (deus de Kasuga)- Alusão aos dançarinos da dança *soriko* (蘇利古) no templo Kasuga em Nara. À esquerda, a representação do festival e à direita a representação no filme de Miyazaki.

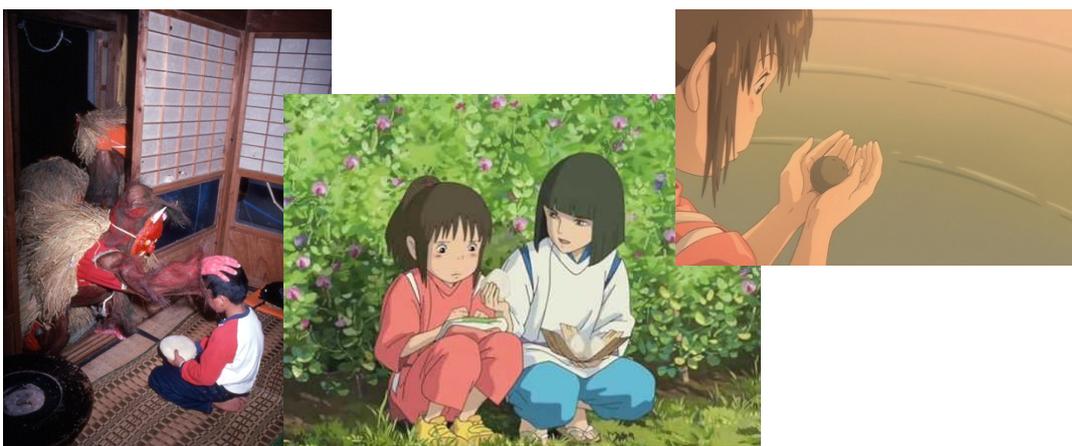


Figura 57 - *Toshidon* /トシドン - Deuses que visitam as casas repreendendo as crianças e, ao final da visita os presentiam com *mochi* (餅 - bolinhos a base de arroz) para proteger suas almas. À esquerda, a representação do festival e à direita, a representação no filme de Miyazaki quando Chihiro recebe também comida no formato de *mochi*, com a função de protegê-la.



Figura 58 - Máscara Noh /能 - À esquerda a representação máscara chamada *Okina* (翁) que é a representação do ancião, um dos personagens do teatro Noh. À direita a representação no filme de Miyazaki do deus do rio, após a purificação.

Com esses exemplos do filme, pretendemos demonstrar que as metáforas selecionadas permeiam toda a trama, e como cinema e livro estão em consonância, apesar de ser uma adaptação livre por conta da impossibilidade de levar a cabo uma adaptação formal, como o próprio diretor esclareceu em entrevista apresentada anteriormente. Nessa entrevista, o diretor confessa o seu interesse no fascínio que o livro exerceu sobre seu(sua) funcionário(a) e, pela análise apresentada acima, percebe-se um paralelismo grande entre as duas obras. Para confirmar isso, transcreveremos aqui alguns trechos do livro indicadores de uma correlação praticamente direta com as metáforas que propomos, e também com o filme.

Na figura a seguir, Chihiro estava chorosa no carro logo no início do filme por estar deixando a sua “zona de conforto” na escola anterior e mudar para um lugar desconhecido e, portanto, ser acometida por todas as inseguranças que se podem esperar de um momento como esse para uma criança de 10 anos. No caso de Rina, ao se ver sozinha na estação de trem de um local desconhecido, ela experimenta a mesma insegurança dessa distância da “zona de conforto”.

Rina estava um tanto orgulhosa. Era a primeira viagem sozinha. E também fez baldeação por duas vezes em Tóquio e Sendai, e desembarcou exatamente na estação que seu pai havia dito. Ao embarcá-la no trem noturno, ele disse “eu já avisei lá, se você chegar na cidade, não há com o que se preocupar”, e parecia se preocupar apenas com a baldeação, repetindo várias vezes. Por isso, Rina passou a acreditar que alguém viria buscá-la. Até pouco antes estava se contendo a ponto de

quase chorar de tão abandonada, mas agora o fato de ser confundida com uma criança perdida, deixava-a zangada.¹⁷²



Figura 59 - Chihiro expressa seu aborrecimento.

No trecho a seguir, demonstra-se a solidão da menina de onze anos com relação aos pais ocupados o que se aproxima dos pais de Chihiro, mas contrariamente ao filme, o pai é o personagem fundamental do início da jornada de Rina ao Vale da Neblina.

Seu pai, sempre ocupado, não se preocupava em tal coisa como onde Rina passaria as férias, sabe-se lá por qual razão, sugeriu “porque todo ano você vai para

172 KASHIWABA, Sachiko. Kiri no mukou no fushiki na machi. 11 ed. .Tóquio: Kodansha. 2010. p. 11.

リナはいくらかとくいだった。 はじめての一人旅。それも、東京と仙台とで二回も乗りかえて、ちゃんとおとうさんのいっていた町へおりたのだ。リナを夜行に乗せてくれるとき、おとうさんは、「むこうへは連絡しておくから、あの町へつきさえすれば、あとは心配はないよ。」と、乗りかえのことを、何度も心配そうにくりかえしたのだ。だから、リナは、むかえがきてくれるものだと信じこんでいた。それなのに、いくら待っても、むかえの人はきてくれない。さっきまでは、心ぼそくてなきだしそうなのを、ひっしにこらえていたリナだったが、いまはまいごにまちがえられたことに、はらをたてていた (tradução nossa).

Nagano, este ano que tal ir a Kiri no Tani? De vez em quando é bom ir a um lugar diferente”.¹⁷³

Neste trecho, o fantástico e o mítico misturam-se, pois a menção ao *torī* (construção que marca a entrada de templos xintoístas ou lugares sagrados desta doutrina) indica, assim como em *Chihiro*, a presença de uma metáfora mítico-natural, que associa a presença de um elemento mítico (o *torī*) à marcação da entrada para o “outro” mundo, mas, ao mesmo tempo, insinua uma experiência anterior, cujo símbolo-chave é o guarda-chuva de *pierrot*. Ou seja, marca o início da nossa metáfora da “viagem” que aparece nessa marcação do portal entre este e outro mundo.



Figura 60 - *Torī* em *A Viagem de Chihiro*.

Enquanto ela quase caía da bicicleta-carreta, gritou de volta “como você sabe?” Assim que abriu a boca, montes de poeira entraram, mas não conseguiu esperar. O guarda não havia dito nada mais do que levá-la até o meio do caminho, com certeza.

¹⁷³ KASHIWABA, Sachiko. (2010). p. 15

いつもいそがしがってばかりいて、リナが休みにどこへいくかなんて気にもかけないおとうさんが、どういうわけか、「毎年長野へいくんだから、こしは霧の谷へいってみろ。たまにはかわったところもいいもんだぞ。」とすすめてくれた (tradução nossa).

“O quê? Foi há muito tempo, eu sabia, lembrei que foi um caso raro deixar alguém nos arredores do templo.”¹⁷⁴

Abaixo, a metáfora do vento aparece como no início de *Chihiro*, impulsionando-a para o outro lado do túnel. No caso de Rina, o vento é o instrumento impulsionador do guarda-chuva, para que ela o persiga e encontre a passagem através da neblina, e vá de encontro ao seu destino. A metáfora do movimento criador da ação pode ser identificado nessa metáfora técnico-éolica. E a imagem dos dois cedros Himalaya substituem, de certa forma, o *torī* de *A Viagem de Chihiro*, pois também atuam como portal para o outro mundo além da neblina.

Enquanto Rina divagava sobre o que fazer, ergueu-se lentamente. De repente soprou uma rajada de vento. A floresta em uníssono alegrou-se, o guarda-chuva abriu-se de supetão e foi levado. Rina tentou pegá-lo mas o guarda-chuva escondeu-se no meio de dois cedros Himalaya. Rina pegou sua bolsa e, apressada, mergulhou no meio desses cedros.¹⁷⁵

A cidade do Vale da Neblina aparece logo depois do desaparecimento da névoa como uma cortina. Em *Chihiro*, os seres só visitam a casa de banhos à noite, embora a cidade permaneça lá durante o dia, vazia, contrariamente, no Vale da Neblina, existe uma vida cotidiana diurna. Mas, nos dois casos, apresenta-se uma “passagem” entre os dois locais. No caso de *Chihiro*, o túnel pode ser considerado uma metáfora desse espaço “entremundos”, pois é um terreno de indefinição entre os dois territórios, como a neblina que encobre e esconde a cidade para Rina, como uma cortina. No livro, claramente há uma distinção entre Japão e o não-Japão, enquanto que no filme, as referências ainda continuam basicamente nipônicas. Embora, em oposição ao mundo tradicional depois do túnel, o mundo “real” de *Chihiro* mostra um Japão bem mais ocidentalizado.

¹⁷⁴ KASHIWABA, Sachiko.(2010). pp 19-20.

リヤカーからろび落ちそうになりながら、「どうしてわかったんですか。」とどなりかえした。口をあけたとたん、土ぼこりがしこたま口の中へはいりこんだが、だまっではいられなかった。おまわりさんは、とちゅうまで乗せてやってくれとしかいわなかったはずだ。「なあに、ずっとむかしだったも、やっぱり神社のあたりでおろしてけでってたのまれの、思い出したんだ。」(tradução nossa).

¹⁷⁵ KASHIWABA, Sachiko.(2010). p, 24

リナはどうしようかとまよいながら、ゆっくり立ち上がった。とつぜん、風がブワーとふいた。森はいっせいにガサゴソといい、かさがぱつとひらいて、風にとばされた。リナは、つかまえようとしたが、かさは二本のヒマラヤすぎのあいだかくれてしまった。リナは、かばんをつかむと、あわててそのヒマラヤすぎのあいだにとびこんだ (tradução nossa).

Passo a passo, enquanto Rina confirmava com o som, o seu andar, como se abrisse uma cortina, a neblina dispersou-se de repente.

Sem palavras, olhou em volta. Havia bem em frente a seus olhos, uma pequena cidade. Será que aqui era a Vila Ginza que o guarda havia falado? De qualquer forma, era diferente do lugar que Rina tinha imaginado. Rina tinha fantasiado uma sequência de pequenas casas escuras aglomeradas em cima de um solo castanho. A propósito, no meio do verde nas profundezas da floresta, havia casas de cor creme e verde, um caminho pavimentado em pedra, molhado, como se houvesse chovido. No meio da floresta, apenas seis casas. Silenciosa, parecia que não morava ninguém. Era como um país estrangeiro.¹⁷⁶

Assim como na entrada de Chihiro na casa de Yubaba, a presença de Rina foi sentida, as portas abrem-se e fazem-na entrar na pensão de Pikotto *Obaasan*. No entanto, no livro, Pikotto sabia quem ela era e o motivo da menina estar ali, mas Yubaba não. Apesar dos modos cruéis da Pikotto do livro, de uma certa forma, há um tom educador e disciplinador, o que não se percebe no filme na personagem de Yubaba. Esse “treinamento” a que Rina vai submeter-se fica mais claro no trecho a seguir:



Figura 61 - Chihiro vai encontrar Yubaba.

¹⁷⁶ KASHIWABA, Sachiko.(2010). p. 27.

リナが一步ずつ、コーンという音をたしかめながらあるいていくうちに、幕が上がるように、さっと霧がはれていった。リナは、ぼかんと口をあけて、あたりを見た。目をまえに小さな町があったのだ。ここがおまわりさんのいっていた銀座村なのだろうか。とにかく、リナの思っていたところとはちがっていた。リンは、赤茶けた土の上によりかたまっていた、黒ずんだ小さな家々を想像していたのだ。ところが、森の深い緑の中には、赤やクリーム色の家があり、石だたみの道は雨がふったあとのようにぬれていた。森の中に、たった六けん。しいんとしてだれもいないようだ。まるで外国へでもきたみたいだった (tradução nossa).

Ao mesmo tempo que ela recolhe o guarda-chuva, ouviu-se a porta do hall de entrada abrir-se com um chiado, e pode-se ouvir uma voz rouca “É Rina? Eu imaginei que logo seria o momento de você chegar, entre.”¹⁷⁷

Quando Pikotto explica a Rina que ali é uma pensão cuja hospedagem ela deve pagar com o ganho do seu trabalho, a própria cai em si em relação ao fato de nunca ter ganho dinheiro por si mesma. Temos a mesma sensação de impotência de Chihiro quando se vê sozinha sem os pais e precisa da ajuda de Haku, que sugere o trabalho para Yubaba, desastrosamente realizado, a princípio. Aponta a necessidade de um amadurecimento e valorização do trabalho e da coletividade, características da sociedade japonesa. O que introduz a metáfora infanto-adulta, de que ela deve amadurecer e garantir seu próprio sustento já que não pode mais depender da proteção dos pais, agora transformados em porcos:



Figura 62 - Haku diz a Chihiro que quem não trabalha é transformado em animal por Yubaba.

¹⁷⁷ KASHIWABA, Sachiko.(2010). p, 29

リナがかさをつかむと同時に、げんかんのとびらがキーとひらき、「リナかい。そろそろつくころだと思っていたよ。はいておいで。」という、しゃがれ声がきこえてきた (tradução nossa).

Com um olhar abobalhado, Rina sacudiu a cabeça lentamente para os dois lados. Esse dinheiro era a mesada para as férias recebida do pai. “Se não for um dinheiro ganho com trabalho, não serve. Eu disse antes não? Trabalhe.” “Mas eu, mesmo dizendo para trabalhar, não consigo fazer nada.”

Rina não sabia o que fazer.

Rina sabia que não conseguia fazer nada por si mesma.¹⁷⁸

Neste próximo trecho, assim como no final do filme, a conexão entre os dois mundos é simbolizada por um objeto. No caso de Chihiro é a fita de cabelo dada por Zeniba, que ela ainda usa ao sair pelo túnel e voltar ao mundo “real” (figura 65). Já com Rina, encontramos esse objeto na forma do guarda-chuva com cabo de *pierrot*. Elementos de ligação que insinuam que os dois mundos vivem paralelamente e podem ser harmonizados, respeitados os limites e regras de cada um. No entanto, há que se ressaltar que, no livro, Rina parece consciente de que necessita do guarda-chuva para poder voltar e ele sempre esteve com ela, sendo sua chave para entrar no Vale da Neblina. No filme, Chihiro não associa o acessório para o cabelo como sendo um elo entre ela e o “outro” mundo.



Figura 63 - Fita de cabelo que permanece com Chihiro.

¹⁷⁸ KASHIWABA, Sachiko.(2010). p, 35.

リナは、きよとんとして、首をゆっくり左右にふった。そのお金は、おとうさんにもらった休みちゅうのおこづかいだった。「かせいだお金でなきゃだめだね。さっき、私がいったろう。自分ではたらいって。」「でも、わたし、はたらくっていても、なにもできないんです。」リナは、どうしていいかわからなかった。リナは、自分がなにもできないことをよく知っていた (tradução nossa).

Rina estava tão feliz que as lágrimas rolaram. Houve momentos que chorou com as maldades ditas pela velha Pikotto. Rina pensava muito enquanto fitava um a um os presentes de todos da rua.

Ao colocar de volta os presentes na sacola, Rina percebeu que ainda havia algo ali dentro. Enfiou a mão até o fundo da sacola e puxou com cuidado o que parecia estar preso. Era um guarda-chuva. Era o guarda-chuva que tinha o cabo de pierrot. A velha Pikotto o tinha enviado para recebê-la de volta.¹⁷⁹

Com esses trechos do livro e suas correspondentes no filme, pretendemos demonstrar que as duas obras estão sim conectadas, apesar de não ser uma adaptação oficial, mas talvez seja exatamente esse o motivo pelo qual o diretor pode potencializar tudo o que o livro apenas insinuava. Ao invés de utilizar os elementos tradicionais de fantasia com magos, duendes, que o livro propunha, Miyazaki preferiu apostar na sugestão do início do livro de um portão de entrada xintoísta, para ir de encontro aos seus próprios objetivos com relação às crianças na faixa de idade da menina do livro e refletir sobre o Japão contemporâneo, à luz de uma recuperação de um passado, da sua renovação. Paralelamente a esse questionamento de Miyazaki, o ocidente também faz uma releitura de conceitos similares quanto à narrativas históricas e à racionalidade como parâmetro. Embora em bases diferentes, as metáforas que apontamos anteriormente (viagem, movimento e passagem à idade adulta) funcionaram e funcionam como “pontes” de sentido, que conectam-se através da obra multicultural do diretor, alimentada por fontes japonesas e ocidentais, desejosa de indicar que a fantasia pode ser uma excelente ferramenta para pensar e refletir sobre a contemporaneidade, como ele aborda em mais um trecho da entrevista à revista *Animage* em 2001:

- Quando o senhor Takahata fez “Meus vizinhos, os Yamadas,” ele estava questionando o ato de contar uma história no gênero fantasia. Você está tentando responder aquilo fazendo Chihiro?

M: Não, eu não tenho essa intenção, mas eu realmente acho que nós precisamos de fantasia. Por aqueles que estão em sua impotente infância, quando eles sentem-se desamparados, a fantasia tem algo para dar-lhes alívio. Quando as crianças enfrentam problemas complicados ou difíceis, eles tem que se esquivar a princípio. Eles perderiam certamente se tentassem enfrentar de frente. Nós não precisamos usar uma frase complexa e questionável tal como “fuga da realidade”. Existem muitas pessoas que foram salvas pelo mangá do senhor Tezuka, não apenas na

¹⁷⁹ KASHIWABA, Sachiko. (2010). p. 202.

リナはうれしくてなみだがでできた。ピコットばあさんにいじわるいわれてないこともあったんだ。リナはめちゃくちゃ通りのみんなからのおみやげを一つ一つ見つめながら思った。リナがおみやげをふくろにもどそうとすると、中にまだなにかはいつている。リナはおくまで手をいれて、ふくろにひっかかっているらしいものを、注意してひっぱりだした。かさだった。ピエロのえのついたかさだった。ピコットばあさんが、またむかえをよこしてくれたんだ (tradução nossa).

minha geração, mas também em gerações mais velhas. Eu não tenho dúvidas sobre o poder da fantasia em si. Ainda é verdade que os criadores de fantasia estão ficando emocionalmente fracos. Certamente mais e mais pessoas estão dizendo “eu não posso acreditar em tal coisa”. Mas é apenas que uma fantasia que possa confrontar essa era complicada ainda não foi criada. Eu penso assim.¹⁸⁰

Acreditamos que para esta pesquisa foi fundamental analisar primeiramente *A Viagem de Chihiro*, pois esse filme, em combinação com o livro, constitui não só um material único de comparação com as outras adaptações literárias do diretor, bem como a obra em si possui um conteúdo metafórico muito rico e consegue eficazmente preencher vazios semânticos entre duas realidades culturais distintas, mas que encontram representatividade na fantasia de Hayao Miyazaki:

A viagem de Chihiro é um exemplo do mosaico japonês que combina culturas da Ásia e do ocidente. Portanto, a niponicidade de Miyazaki não é absoluta ou objetiva. Também transcende as fronteiras temporal e territorial em direção à inclusividade mais do que a exclusão, compartilhamento mais do que singularidade. A animação de Miyazaki é um conto de fadas moderno fundindo um pastiche de fragmentos disparatados em uma nova história. A viagem de Chihiro é a melhor tentativa de Miyazaki de transmitir o coração da niponicidade às futuras gerações.¹⁸¹

Na página seguinte apresentaremos uma figura que estrutura as diferenças e similaridades aqui descritas:

¹⁸⁰ -When Mr. Takahata made "My Neighbor the Yamadas," he was questioning the act of telling a story in the fantasy genre. Are you trying to answer that by making "Sen to Chihiro"?

M: No, I don't mean that, but I do think we need fantasy. For those who are in their powerless childhood, when they feel helpless, fantasy has something to give them relief. When children face complicated or difficult problems, they have to dodge at first. They would surely lose if they tried to tackle it head-on. We don't need to use a complex and questionable phrase such as "escaping from reality". There are many people who were saved by Tezuka-san's manga, not just in my generation, but also in older generations. I have no doubt about the power of fantasy itself. Still, it is true that the creators of fantasy are getting emotionally weaker. Surely more and more people are saying, "I can't believe such a thing." But it's just that a fantasy that can confront this complicated era has not been created yet. I think so (tradução nossa).

Tradução do original japonês feita pelo site [nausicaa.net](http://www.nausicaa.net/miyazaki/interviews/sen.html) disponível em: <<http://www.nausicaa.net/miyazaki/interviews/sen.html>>. Acesso em 22 de agosto de 2015.

¹⁸¹ YOSHIOKA, Shiro. Heart of Japaneseness: History dan Nostalgia in Hayao Miyazaki's Spirited Away. In: Japanese Visual Culture: explorations in the world of manga and anime. MACWILLIANS, Mark W. (Org), Nova York: M.E. Sharpe. 2008. p 257-273. p. 272.

Spirited Away is an example of the Japanese mosaic that combines Asian and Western culture. Therefore, Miyazaki's Japaneseness is not absolute or objective. It also transcends temporal and territorial boundaries tending toward inclusivity rather than exclusion, commonalities rather than uniqueness. Miyazaki's anime is a modern "folktale" fusing a pastiche of disparate fragments into a new story. Spirited Away is Miyazaki's best attempt to transmit the heart of Japaneseness to future generations. (tradução nossa).

LINHA DA TRAMA LITERÁRIA ORIGINAL
A Viagem de Chihiro

Rina - local diferente e desconhecido para as férias de verão	Mudança radical em algum hábito/costume.	Chihiro - mudança de cidade e de escola. Perda dos amigos.
Rina - Neblina	Passagem para um mundo diferente.	Chihiro - Túnel
Rina - Trabalhar em várias casas da vila para pagar a pensão de Píctto.	Início de uma jornada de aprendizagem interior através do grupo.	Chihiro - Trabalhar na casa de banhos até poder salvar os pais transformados em porcos.
Rina - Ajuda os empregadores, Snee, por exemplo.	Aquisição de uma sabedoria com a qual ajudam os outros com seu amadurecimento.	Chihiro - recupera a identidade de Haku e salva os pais, por exemplo.
Rina - recebe o guarda-chuvas de volta de Pikotto.	Volta à vida cotidiana com um símbolo que a fantasia foi real.	Chihiro - recebe um acessório de cabelo de Zeniba.



MUDANÇAS NA VERSÃO CINEMATOGRAFICA

Figura 64 - Esquema comparativo livro e filme: *A Viagem de Chihiro*.

5.4

Diferenciações de outras adaptações literárias de Miyazaki

5.4.1

Serviço de entregas da Kiki (魔女の宅急便 - Majō no Takkyūbin) – filme Miyazaki X livro Eiko Kadono



Figura 65 - Eiko Kadono.

Majō no takkyūbin ou, como foi conhecida em português, *Serviço de entregas da Kiki* ou *Kiki, a aprendiz de feiticeira* foi um filme que tomou como base o primeiro volume da série de seis da escritora de livros infantis, Eiko Kadono (角野栄子), nascida em Tóquio no ano de 1935. Uma nota interessante sobre a autora é o fato de ter morado no Brasil por dois anos, na cidade de São Paulo a partir de 1959. Nessa oportunidade, escreve um livro de não-ficção, cujo título em português (só foi publicado em japonês, como aparece na ilustração abaixo) poderia ser *O Menino Luizinho* (レイジンニヨ少年), cujo personagem principal, o menino Luizinho do título, foi baseado em um garoto da vizinhança da autora naquela época.

Em uma entrevista à revista 湘南(Shonan)PEOPLE *Brisa* em seu quinto aniversário de publicação, a autora fala da sua experiência no Brasil e como esse

foi o início da vida de escritora, motivado por um interesse maior sobre a globalização despertado pela Olimpíada de Tóquio, ocorrida em 1964.

Por isso meu editor disse: “Não apresentaria então para nós o cotidiano das crianças estrangeiras?” E o trabalho de escrever começou. O primeiro livro foi “O Menino Luizinho (visitando o Brasil)”. É um livro de não-ficção. Eu não tinha a menor ideia que faria da minha experiência, um livro.¹⁸²



Figura 66 - Capa do livro *O menino Luizinho*.

Depois do Brasil, a autora também teve uma experiência na Europa. Nessa mesma entrevista, a repórter pergunta a Kadono se o livro teria sido baseado nessa viagem ao continente europeu.

Aquilo não é? Eu fiz um desenho de uma feiticeira ouvindo rádio enquanto a minha filha voava pelo céu com uma vassoura. Porque ela tinha completado exatamente 12 anos, decidi escrever uma história como o desenho de uma feiticeira de 12 anos. Depois disso, visitei a Romênia para pesquisar a história das feiticeiras.¹⁸³

Por causa dessa experiência da autora na Europa, percebe-se uma influência direta dessa estadia na criação do cenário “europeu” do livro. Ao ser

¹⁸² それで「外国の子どもの暮らしを紹介してもらえませんか」と編集者に言われ、物を書く仕事が始まりました。最初の本が『ルイジンニョ少年〈ブラジルをたずねて〉』です。これはノンフィクションなんです。まさか私が経験を本にすることになるとは思いませんでしたね。Disponível em: <<http://brisa.jp/special/p821.html>>. Acesso em 31 de agosto de 2015.

¹⁸³ あれはね、私の娘が箒で空を飛びながら、ラジオを聴いてる魔女の絵を描いていたんですね。ちょうど彼女が12歳だったので、絵のような12歳の魔女の話を書こうと思いついたんです。その後、ルーマニアなど、魔女の歴史を調べて訪ねたりもしましたよ。Disponível em: <<http://brisa.jp/special/p821.html>>. Acesso em 31 de agosto de 2015.

perguntada sobre a amada feiticeira descrita no livro, em contraponto com a imagem normal de uma feiticeira que é, a priori, de medo, a autora responde:

Ao pesquisar várias coisas, originalmente, as feiticeiras eram existências assim como mães. Acreditava-se que nas ervas, árvores da floresta, as variadas coisas do mundo natural, por exemplo, havia o poder de deixar as crianças saudáveis e então começaram a ser veneradas. Foi o começo das feiticeiras das ervas medicinais. As pessoas que acreditavam nos 8 milhões de deuses. Logo, foi introduzido o cristianismo monoteísta que, ao obter poder, passou a perseguir essa crença no poder natural das feiticeiras. Porque as feiticeiras eram habilidosas em lidar com as ervas medicinais, assumiam o papel de parteiras e médicas. Naquela época, pensava-se que eram pessoas que podiam fazer coisas estranhas. Por isso eram temidas como “as que enganam o coração humano” e negadas. E ainda, ocasionalmente, eram usadas pelo poder, havendo casos de tornarem-se bode expiatório.¹⁸⁴



Figura 67 - Edições japonesa e americana.

Mais adiante, vamos retomar essa noção da feiticeira como uma força da natureza. E talvez, essa faceta natural/mítica abordada pela autora na sua pesquisa tenha atraído a atenção do diretor Hayao Miyazaki. Mas, antes de entrarmos na

¹⁸⁴ いろいろ調べていると、そもそも魔女はお母さんのような存在だったのです。自然界の様々なもの、森の木や草などに、子供を元気にする力があると信じ、敬うようになっていきました。それが魔女の薬草の始まりです。八百万の神を信じる人たちだったのです。やがて一神教であるキリスト教が入ってきて、力を持つようになると、この魔女の自然信仰は迫害されるようになります。魔女は薬草を使うのが上手だったので、医者や産婆の役目もしていたのです。当時は不思議なことが出来る人と思われたのです。それで「人心をたぶらかすもの」として怖れられ、否定されたのだと思います。また時には権力に利用され、スケープゴートにされたこともありました。

Disponível em: <<http://brisa.jp/special/p821.html>>. Acesso em 31 de agosto de 2015.

comparação, vamos apresentar primeiramente a trama do livro para posteriormente fazermos a comparação com a obra filmica.

Kiki é uma criança de uma família de feiticeiras. Pela tradição, ao completar treze anos, a aprendiz de feiticeira deve deixar a sua família e ir sozinha procurar uma cidade que a acolha e ficar lá por um ano. Assim também acontece com a jovem Kiki que deixa a sua cidade natal junto com o gatinho Jiji, um rádio e vestida com o traje tradicional de feiticeira: um vestido preto.

Por ser grande e perto do mar, Kiki escolhe a cidade de Koriko, onde é recebida com frieza, pois os habitantes daquela metrópole não acreditam em magia e feiticeiros. Olhada com um misto de desconfiança e surpresa, Kiki anda pela cidade e encontra a dona de uma padaria, a senhora Osono, grávida e necessitando devolver um objeto esquecido por uma cliente em um lugar de difícil acesso. Como feiticeira, Kiki tem a habilidade de voar, e oferece-se pra levar a encomenda. Em retribuição, ganha um local para morar. A partir dessa iniciativa, cria um serviço de entregas que, a priori, não tem muita repercussão, mas depois que carrega para o museu um desenho seu pelos céus da cidade, o serviço de entregas ganha fôlego. No livro, a partir disso, acontece uma sequência de encontros que vão apurar o serviço de entregas e integrar Kiki à cidade de Koriko e vice-versa, começando pela esposa do padeiro, a senhora Osono, que vai lhe dar abrigo e ceder uma linha telefônica para receber os pedidos de entrega. Entregas diversas, mas o livro destaca algumas.

A primeira entrega foi a de uma costureira que pede a Kiki para levar um gatinho preto de tecido para o sobrinho. Durante o caminho, por causa de uma travessura de Jiji, o gatinho de tecido cai na floresta e Kiki obriga Jiji a passar-se pelo presente enquanto ela o recupera na mata. No filme não é Jiji, mas sim um ataque de pássaros que causa o acidente.

Durante a procura pelo gatinho de pano, ela encontra uma pintora e essa propõe devolver o presente de tecido em troca de Kiki e Jiji posarem para ela. O que vai também se transformar em entrega, posteriormente, para o museu de Koriko e aumentar a fama de Kiki. No filme, essa pintora se chama Úrsula e vai ter um papel mais destacado na vida da jovem feiticeira.

Entre uma entrega e outra, Kiki decide ir à praia e tem a sua vassoura roubada por um rapaz do clube de ciência, que desejava saber o segredo do voo das feiticeiras. Ao tentar voar na vassoura de Kiki, o rapaz quebra-a e estabelece um elo com Kiki, que parece evoluir para um sentimento de afeição. Essa situação não consta no filme.

O serviço de entrega para Violet, uma “faz-tudo a tempo” da cidade, converte-se em um grande acontecimento quando Kiki a ajuda a secar um varal sem fim de roupas, sacudindo-as pelos céus. A entrega de um aquecedor de barriga de tricô para o filho marinheiro de uma senhora conta com Kiki para ajudar a proteger sua carga. A entrega de instrumentos não descarregados na estação correta faz com que Kiki faça soar um lindo som com o vento ao carregar os instrumentos durante o concerto de primavera. E, por fim, quando Kiki ajuda a “salvar” o Ano Novo da cidade, consertando o grande relógio da torre. Eventos também não presentes no filme.

Após um ano de treinamento em uma cidade estranha, Kiki volta à sua terra natal para encontrar seus pais de novo, mas sua ligação com Koriko e sua independência já estão seladas.

Segundo alguns relatos de analistas da obra de Miyazaki, Laura Plata e a revista especializada em cinema *Kinejun* (キネ旬), o resultado final da adaptação não teria agradado à escritora, pois muito do conteúdo e do foco do livro foram alterados, como mostra a transcrição de trechos do livro e de cenas do filme que apresentaremos mais adiante, o que deixa clara a característica da estratégia Miyazaki de contar histórias:

A ideia frequente de ser vista uma mudança na primeira e na segunda parte, o desenvolvimento muito rápido com vários incidentes acontecendo em sequência também é uma fórmula Miyazaki. Uma grande peculiaridade da obra de Miyazaki é qualquer que seja a obra primária, durante o processo de representação, ela converte-se em original.¹⁸⁵

¹⁸⁵ Sen to Chihiro wo yomu 40 no me. Tóquio: Kine junpō sha, 2001. p. 117.

前半と後半に変調が見られるのもよくある趣向、次々と事件が起こる急激な展開も宮崎式。どんな原作であれ、演出過程でオリジナルに転換されてしまうのも宮崎作品の大きな特徴である (tradução nossa).

Podemos dizer que até a metade do filme, a linha central da trama é mantida: a aprendiz de feiticeira que deve deixar a sua casa aos 13 anos para completar o treinamento em outra cidade. No entanto, o diretor enfatiza o amadurecimento da menina (metáfora infante-adulta), enquanto o livro foca a descoberta da feminilidade e o estabelecimento de elos com a cidade, desmistificando o estigma inicial do povo de “não precisamos de uma feiticeira”. O diretor, como pudemos também observar na construção da trama de *A Viagem de Chihiro*, procura ressaltar a construção da maturidade de suas heroínas através da participação e inserção no grupo. Da rede de amigos criada por Kiki, ou por Chihiro e até mesmo por Sophie (do filme *O Castelo Animado*), nota-se que Miyazaki sugere sempre que não há amadurecimento fora de uma interação com o grupo, com a coletividade. Por isso, na versão cinematográfica, o aspecto da vida de Kiki privilegiado pelo diretor Miyazaki foi exatamente o do amadurecimento através das experiências com as pessoas de Koriko que a ajudam no seu empreendimento independente e no seu desenvolvimento psicológico. E, como o indicado na citação acima, a segunda metade da versão cinematográfica abandona a sequência de entregas em si e foca nas aventuras de Kiki e Tombo, dando destaque à metáfora da maturidade de Kiki e a eólica, do movimento.

Como bem ressalta a crítica de cinema Ikuko Ishihara(石原郁子), depois da parte que vai da chegada de Kiki a Koriko ao encontro com a senhora Osono, as duas obras começam a divergir mais radicalmente. Uma razão para isso talvez seja porque Miyazaki percebe em Kiki, assim como em outras mulheres da sua obra, um misticismo ligado à natureza, como Ishihara indica no trecho abaixo:

Nas obras de Miyazaki, existe uma forte admiração a tais feiticeiras. A Lana a quem foi confiado o futuro da humanidade pela energia do sol. Nausicaã que pode embarcar nas forças da natureza como o vento e transmitir sentimentos a árvores e insetos (esse é o nome de uma princesa que salva Ulisses na Odisseia, o relato de Homero, mas originalmente é o nome de uma antiga deusa pagã). Sheeta que conhece os antigos encantamentos que fazem o mundo mover-se. Mei e Satsuki que dançam como shamãs e devem fazer as plantas crescerem fundindo-se no mundo de Totoro, o espírito da floresta. Claramente as meninas estão sucedendo às feiticeiras citadas anteriormente. Na Princesa Mononoke que vive junto com a floresta anciã e entende a linguagem dos animais também existe com certeza esse elemento. E Kiki. Na mitologia grega, há a deusa da terra Deméter com sua filha Perséfone (frequentemente ela é chamada apenas de “Κόρη, Korē” = mocinha), filha essa que embora também seja uma outra cara da mãe, é o espírito que faz brotar os cereais nas boas colheitas da terra-mãe (ou seja mesmo dita infante, ela

também ainda é a mãe-terra). As mocinhas de Miyazaki são exatamente como filhas da mãe-terra e vão tornando-se sucessoras, elas mesmas, da terra. O pai em “Totoro” e o pai de Kiki serem pesquisadores de arqueologia ou folclore, não são nada mais do que existências que fazem soar o alerta no limite da sociedade patriarcal e possuem um desejo de devoção para com a sociedade matriarcal dos tempos antigos.¹⁸⁶

Aqui a crítica Ikuko Ishihara atenta para o que nós intitulamos de metáfora mítico-natural, indício que a própria autora, Eiko Kadono, também cita ao contar das suas pesquisas sobre a história das feiticeiras, como foi falado no início desta seção. Ao explicar o que indicamos ser os pressupostos para essa metáfora, enfatizamos a questão da natureza como o elemento impulsionador da fantasia que alimentava a produção espontânea de metáforas apaziguadoras. À primeira vista, a magia de Kiki, resumida à capacidade de voar com a vassoura, diferentemente da sua mãe Kokiri, especialista em ervas medicinais como nos primórdios das feiticeiras pesquisadas por Kadono, pode parecer não ter nada a ver com natureza. Mas como bem sugere Ishihara, as raízes das heroínas de Miyazaki bebem dessa fonte mitológica ligada à mãe natureza. Também a origem das feiticeiras e a sua ligação com a natureza através das ervas medicinais mencionada na entrevista da autora, aponta para uma leitura mítica da função da magia na sociedade. Como também podemos inferir que essa capacidade de voar estaria ligada precisamente a essa ligação de Kiki com os elementos naturais, como o vento.

A força eólica aqui exerce um papel muito importante, tanto na obra literária quanto na filmica, pois é estando atenta ao vento que Kiki pode realizar os seus feitos e atingir a maturidade. A professora Susan Napier analisa esse papel

¹⁸⁶ ISHIHARA, Ikuko. Koko kara asoko he no aida no shoujo. Yuriika, Miyazaki Hayao no sekai. v. 29, n. 11. Tôquio: Seidosha, 1997. p. 195.

宮崎作品には、そうした<魔女>たちへの強い憧れが一貫してある。太陽エネルギーに人類の未来を託すラナ。風という自然の力に乗ることができ、木や虫たちと心通わせることのできるナウシカ（これは、ホメロスの物語ではオディッセウスを救う姫君の名前だが、そもそもは異教の古い女神の名前だ）。世界を動かす古い呪文を知っているシータ。森の精霊たるトトロの世界に溶け込み、植物を成長させるべく踊るシャーマンのようなサッキとメイ。彼女たちは明らかに、前述の<魔女>たちを受け継いでいる。動物の言葉を理解し、太古の森と共に生きるもののけ姫にも、その要素があるだろう。そしてキキ。ギリシア神話では、大地母神デメテルにペルセフォネという娘神があつて（彼女はしばしば「コレー」=<少女>とだけ呼ばれる）、娘は母なる大地から豊穡に実り出る穀物の霊であると同時に母のもう一つの顔でもある（つまり稚いとは言え彼女もまた大地母なのだ）のだが、宮崎作品の<少女>たちは、まさに、大地母の娘としてやがて自ら地を継ぐものになってゆくのだ。そして、『トトロ』の父親とキキの父親とがともに考古学あるいは民俗学の研究者であることは、彼らが古代の母系型の社会に対して敬虔な思いを持ち、男性ながらも家父長型の社会の限界に警鐘を鳴らす存在であることに他ならない (tradução nossa).

da capacidade de voar em Miyazaki sob esse viés de mudança, como um símbolo de liberdade, da extrapolação de limites.

A importância de voar nos filmes de Miyazaki tem sido mencionada antes. Conquanto que não é sempre que as jovens garotas voam (ver *Porco Rosso* e *Laputa*) é claro que voar é um símbolo maior de empoderamento das suas personagens femininas. Voando, as garotas transcendem as restrições do real, sejam elas as expectativas da sociedade ou simplesmente as limitações do corpo em si. Voar também adiciona elementos de carnaval ou festival à narrativa, como essas sequências dão a impressão de alegria e excitação (e às vezes como em *Kiki dos quadrinhos*), uma óbvia fuga do mundo ordenado e preso ao chão. O mais importante contudo, a imagem de uma garota voadora transmite uma mensagem de possibilidades infinitas nas quais emoção, imaginação e às vezes até mesmo tecnologia (por exemplo, o planador de *Nausicaä*) combinam-se para oferecer esperança de um mundo alternativo potencialmente alcançável que transcenda o nosso.¹⁸⁷

Susan Napier também destaca um apelo à contemporaneidade da trama (também aparente em *A Viagem de Chihiro*) quando fala sobre as cenas do filme nas quais *Kiki* é paga pelos seus serviços, faz compras e preocupa-se com a sua sobrevivência, comportamento esse não presente no livro. Na obra literária, ela trabalha por pequenos agrados ou gratuitamente:

Essas cenas são interessantes por duas razões. Primeira, elas levam a narrativa, que com sua encenação de um arquitetura Mediterrânea e luxuriantes paisagens verdes e azuis, poderiam facilmente deslizar puramente para o formato de conto de fadas, e fundamentá-lo firmemente em um quadro reconhecível do “real”. Consequentemente apesar dos seus claros elementos de fantasia de bruxas e voo, *Kiki* é a única das poucas nos filmes de Miyazaki intimamente ligada ao âmagô da questão da vida real. Segundo, sua ênfase na economia monetária faz *Kiki* notavelmente real, e segue como bruxa. Seu desejo para trabalhar duro e provar a si mesma são objetivos despretensiosos, mesmo que ela voe em uma vassoura a fim de alcançá-los. Assim, Miyazaki usa duas formas de estranhamento aqui: primeiro, como nós já havíamos notado, por ter uma heroína que é independente e ativa, e segundo por fazer dela uma bruxa, cujos poderes fantásticos são prosaicamente ancorados na necessidade de sobrevivência em uma moderna economia monetária.

¹⁸⁷ NAPIER, Susan Jolliffe. *Anime From Akira To Howl's Moving Castle: Experiencing Contemporary Japanese Animation*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2005. p. 168.

The importance of flying in Miyazaki's films has been mentioned before. While it is not always only the young girls who fly (see *Porco Rosso* and *Laputa*) it is clear that flying is a major symbol of empowerment for his *shōjo* characters. In flight the girls transcend the structures of the real, be they the expectations of society or simply the limitations of the body itself. Flying also adds a carnival or festival element to the narrative, as these sequences give an impression of exhilaration and excitement (and sometimes, as in *Kiki*, of the comic), an obvious escape from the ordered, earthbound world. Most importantly, however, the image of the flying girl sends a message of boundless possibility in which emotions, imagination and sometimes even technology (for example, *Nausicaä* soaring glider) combine to offer hope of a potentially attainable alternative world that transcends our own (tradução nossa).

Por balancear fantasia com o real, a mensagem do filme de empoderamento torna-se muito mais eficaz.¹⁸⁸



Figura 68 - Uso de dinheiro em *Kiki*.

Napier sugere que essa postura de desfamiliarização que acontece em *Kiki* afasta a história do conto de fadas comum, apesar do cenário europeu, e constrói uma figura de heroína independente e determinada a conseguir seus objetivos. Diferentemente das tradicionais heroínas das histórias infantojuvenis, Kiki tem que sair sozinha, não para derrotar o mal ou algo similar, mas para buscar o seu amadurecimento como feiticeira e, assim como Chihiro, isso acontece através da interação com a coletividade. Como Napier ressalta no trecho abaixo, os poderes de Kiki são restaurados (no livro ela não perde os poderes) exatamente quando ela precisa deles para salvar outros.

O filme é assim uma alegoria de amadurecimento na qual a crença em si mesma é a chave do genuíno desenvolvimento. No clímax da ação do filme, o poder de Kiki é restaurado no momento em que ela mais precisa dele, quando tenta salvar seu

¹⁸⁸ NAPIER, Susan Jolliffe. (2005). p. 164.

These scenes are interesting for two reasons. First, they take the narrative, which, with its mise-en-scène of idealized Mediterranean architecture and luscious green and blue landscapes could easily slip into purely fairy-tale format, and ground it firmly in a recognizable framework of the “real.” Consequently, despite its clearly fantasy elements of witches and flying, *Kiki* is one of the few Miyazaki films closely connected to the nitty-gritty of real life. Second, this emphasis on the money economy makes *Kiki* remarkably real, as witches go. Her desire to work hard and to prove herself are unpretentious goals, even though she does fly on a broom in order to accomplish them. Thus, Miyazaki uses two forms of defamiliarization here: first, as we have already noted, by having a heroine who is independent and active, and second by making her a witch whose fantastic powers are prosaically anchored in the need to survive in a modern money economy. By balancing fantasy with the real, the film’s message of empowerment becomes far more effective (tradução nossa).

amigo Tombo, agarrado a uma corda pendurada em uma aeronave danificada. Não mais pensando em si mesma, em suas próprias preocupações. Kiki está livre para invocar seus velhos poderes. O filme termina em uma nota de satisfação de Kiki escrevendo para casa, a seus pais, dizendo o quanto ela gosta da vida em sua nova comunidade.¹⁸⁹

Em *Kiki*, temos bem marcadas todas as três metáforas características da obra de Hayao Miyazaki: a mítico-natural, tecno-éolica e infanto-adulta. Diferentemente de *Chihiro*, o uso de uma figura popular dos contos de fadas como as feiticeiras, de certa forma, atenua a distância nas estruturações do imaginário do filme. Logo, a produção de uma leitura metafórica é minimizada por não identificarmos o elemento mítico, na superfície. Existe uma força não-cotidiana atuando no filme, mas é algo que não cria um vazio semântico que exigiria um esforço metafórico. Isto porque, apesar das diferenças entre livro e filme que se acentuam na segunda metade da película, a obra original de Eiko Kadono já continha elementos intrínsecos facilitadores de uma transposição de sentidos que se sobrepuseram às metáforas do diretor, pois trabalha com feiticeiros e magia. A magia de Kiki existe para ela porque é feiticeira. E, mesmo que perca os poderes durante a história (do filme), ela recupera depois.

Tentaremos salientar essas diferenças através dos trechos do livro que seguem.

Nosso primeiro trecho diz respeito ao início do livro, quando Kiki ainda estava na casa dos pais e conta a tradição da família de sair de casa aos treze anos, se a feiticeira mulher desejasse seguir com a linhagem, fato esse salientado pela pesquisa da própria Eiko Kadono e por Ikuko Ishihara, da magia como elemento natural, tendo como seu principal instrumento catalisador, o sexo feminino:

Se tomasse a decisão de tornar-se feiticeira, recebia sem demora ensinamentos de magia da mãe, escolhia uma noite de lua cheia do ano em que completaria treze anos e tornava-se independente. A independência da feiticeira seria deixar a própria casa, procurar uma cidade ou vila sem feiticeira e começar a viver sozinha.

¹⁸⁹ NAPIER, Susan Jolliffe. (2005). p. 163.

The film is thus an allegory of maturation in which belief in the self is the key to genuine development. In the film's action climax Kiki's power are restored to her at the moment she needs them most, when trying to rescue her young friend Tombo, who is clinging to a rope dangling from a damaged airship. No longer thinking of herself an her own worries, Kiki is free to call on her old powers. The film ends on a note of satisfaction as Kiki writes home to her parents saying how much she likes life in her new comment (tradução nossa).

Obviamente, para uma menina pequena, era um fato e tanto, mas agora, para que as feiticeiras - cuja a força da magia enfraqueceu e o número visivelmente ficou menor - sobrevivam, era uma tradição importante. Era um bom método para saber, com certeza, que as feiticeiras existem pelo menos em uma entre as muitas cidades ou vilas e mesmo uma entre as muitas pessoas.¹⁹⁰



Figura 69 - Preparativos para a partida.

No filme, Kiki deseja muito seguir os passos da mãe, mas ao contrário do livro, no qual sua autoconfiança e habilidades de voo estão já aperfeiçoadas e apenas sofrem a influência das distrações da tenra idade de Kiki e suas preocupações de adolescente. No filme, ela ainda aparece desastrada, como trecho e figura a seguir demonstram:

Ficou logo hábil em voar pelos céus com a vassoura. Apenas por ter ficado um pouco adulta, quando voava acabava por ter a atenção tomada por várias coisas. Por exemplo, uma grande espinha saída ao lado do nariz, o vestido que iria usar na festa de aniversário de uma amiga. [...]

¹⁹⁰ KADONO, Eiko. *Majō no Takkyūbin*. 14 ed. Tóquio: Fukuinkan shoten. 2012. p. 14.
もし魔女になると決心がつけば、ただちにおかあさんから魔法をおしえてもらって、十三歳の年の満月の夜をえらんで、ひとり立ちをすることになります。この魔女のひとり立ちというのは自分の家をはなれ、魔女のいない町や村をさがして、たったひとり暮らしはじめることです。もちろんです、小さな女の子にとってそれはたいへんなことだったのですが、今では魔法の力も弱くなり、数もめっきり小さくなってしまった魔女たちが生きのこっていくためには、たいせつな習慣なのでした。ひとつでも多くの町や村に、そしてひとりでも多くの人に、魔女がまだちゃんといることを知ってもらうためには、いい方法でもあったのです (tradução nossa).

Por isso sua mãe Kokiri, escolheu uma árvore alta e prendeu guizos. Mesmo se, sem querer, Kiki não prestasse atenção e voasse baixo, se a perna acertasse o guizo, o som a faria perceber. Dessa época, o número de vezes que os guizos soam, têm diminuído sensivelmente.¹⁹¹

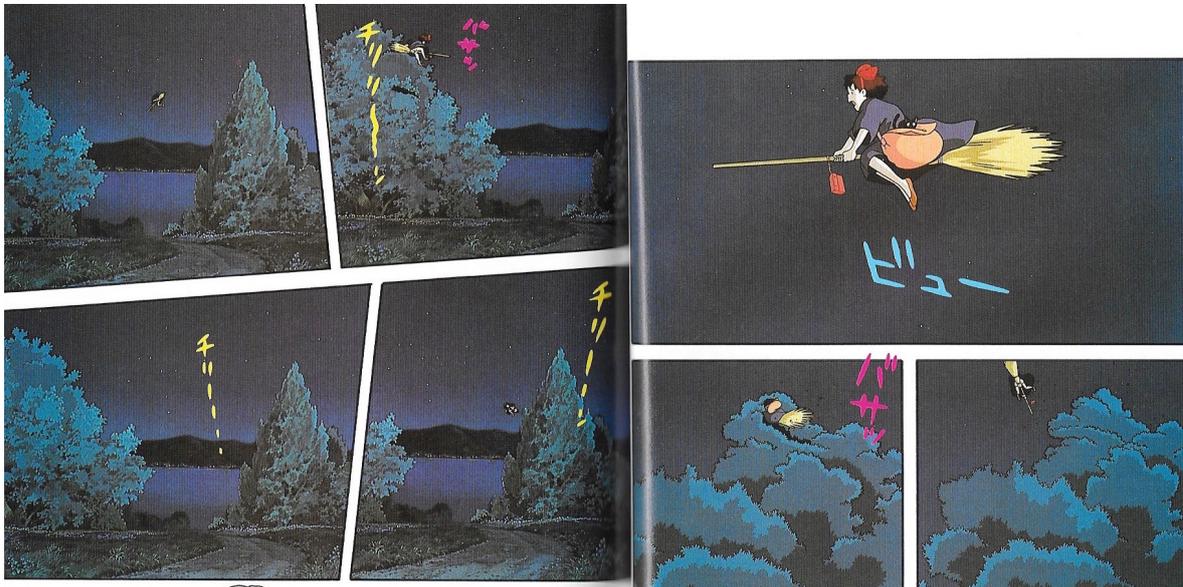


Figura 70 - Partida de Kiki.

A recepção desconfiada de Kiki pelos cidadãos de Koriko, descrita no trecho a seguir, vem ao encontro da pesquisa feita pela escritora, Eiko Kadono. Ao passarmos para uma era mais racionalizada, simbolizada pela metrópole, a cidade de Koriko, (em nada faz lembrar o Japão e sua cultura mítico-natural) as pessoas esquecem-se de um passado no qual as feiticeiras, como Kadono tomou conhecimento em sua viagem pela Europa, desempenhavam um importante papel de diálogo com a natureza, através do manuseio de ervas medicinais. Inclusive, a mãe de Kiki interage com a cidade escolhida por ela para viver através exatamente dos chás e remédios extraídos da natureza. Kiki, escolhendo viver em uma cidade maior, mais metropolitana, experiencia o distanciamento da natureza e do papel das feiticeiras.

¹⁹¹ KADONO, Eiko. (2012). p. 15.

ほうぎで空を飛ぶのは、すぐじょうずになりました。ただ、ちょっぴり大人になりかけたから、飛んでいるといろいろなことに気をひかれてのでした。たとえば、鼻のわきによく出る大きなきびのこととか、友だちのたんじょう日に着るドレスのこととか。(略)

それでかあさんのコキリさんが、高い木をえらんで鈴をとりつけたというわけなのです。キキがつかうっかりして低く飛んでも、足が鈴にあたれば音で気がつくように。このごろでは、鈴のなる回数 はめっきり減っていますが、. . . . (tradução nossa).

No filme, a chegada de Kiki causa mais furor pelo caos que ela traz ao trânsito e percebemos muito a indiferença com relação ao fato de ser feiticeira e as tradições ligadas a isso:



Figura 71 - Chegada de Kiki a Koriko.

Exatamente nesse momento, a rua estava agitada com os compradores da tarde. Kiki parou pousando os pés no pavimento de pedra, as pessoas assustaram-se e estacaram. Nesse meio, existiam pessoas com medo e pessoas que se escondiam atrás de outras. Num instante, a uma certa distância, cercaram Kiki e formaram uma muralha de gente. Apressadamente, Kiki tirou a vassoura das pernas, colocou Jiji no ombro e fez uma cara sorridente.

“Bem....Eu sou Kiki, uma feiticeira.”

“Aah, uma feiticeira, hoje em dia é raro não é?”

Uma velhinha mexeu nos óculos e olhou fixo para Kiki.

“Oh! Então, nesse caso, nesta cidade não há feiticeira. ah que bom. Eu sou a feiticeira Kiki e o gato preto Jiji. Peço licença para ficar aqui.”

Ao falar isso, Kiki girou os olhos ao redor e fez uma reverência especialmente formal.

“Pedir licença para ficar aqui? Quer dizer na cidade de Koriko?” Um homem intrometeu-se.

“Quem foi que decidiu tal coisa? Talvez aquele novo prefeito.”

Veio a voz de uma mulher.

Então as pessoas entreolharam-se e começaram várias conversas.

“Existe algo de bom em existir uma feiticeira?”

“Hoje em dia voar pelo céu não é estranho?”

“Diz-se, desde antigamente, que existia pelo menos uma por cidade. Mesmo que agora não exista, não há problema.”

“Mãe, essa coisa de feiticeira, usa magia não é? Parece interessante.”

“Absurdo, fazem coisas terríveis.”

“De jeito nenhum, será que não estão tramando alguma coisa ruim?”

“Kiki sobressaltava-se seguidamente, e enquanto ouvia palavras que não se podia dizer que eram gentis, o peito começou a doer forte, mesmo assim, ao mesmo tempo que dizia para si “sorria, sorria” pensou que tinha que dizer alguma coisa...”

“Eu gostaria que me deixassem morar nessa cidade. É bonita e a torre do relógio também é linda.”

“Ficamos satisfeitos que goste, mas...”

“Mas desculpe, não queremos problemas....”
 “Faça como quiser”¹⁹²

O encontro com a senhora Osono acontece primeiro no livro em relação ao encontro com o menino Tombo e sob circunstâncias bem diferentes. No filme, Kiki encontra primeiro Tombo e, apesar do interesse do menino ser realmente o fato de Kiki conseguir voar, ele não comete o ato de roubar a vassoura, como no livro. E, foi exatamente por causa desse acontecimento do roubo que Tombo quebra o cabo da vassoura dada pela mãe de Kiki, fato que ocorre no filme em uma tentativa frustrada de voltar a voar da jovem feiticeira. Na literatura, primeiro acontece o encontro com a senhora Osono, grávida (situação que permanece até o fim do filme, enquanto no livro o bebê nasce logo após o encontro das duas) e precisa devolver também uma chupeta para uma cliente da loja, no entanto ela não corre atrás da pessoa como no filme e sim encontra Kiki na rua durante uma discussão com o marido sobre como devolver o objeto esquecido. A senhora

¹⁹² KADONO, Eiko. (2012).pp. 54-57.

ちょうどそのころ、通りは午後の買い物の人でにぎわっていました。キキが石だたみにとんと足をついてとまると、みんなびっくりしてたちどまりました。中にはこわがってよける人や、人の後ろにかくれる人がいて、たちまちキキを遠まきにして人垣ができてしまいました。キキはあわててほうきから足をはずすと、ジジを肩に乗せ、にっこりと笑い顔をつくりました。

「あの. . . . あたし、魔女のキキっていうんですけど. . . .」

「ほほう、魔女かい。今どきめずらしいねえ」ひとりのおばあさんが、めがねを動かしてじっとキキを見ました。「あら、それなら、この町に今、魔女はいないですね。ああよかった。あたし、魔女のキキそしてこれ、黒猫のジジです。おじゃまさせていただきます」キキはそういうと、まわりを見まわして、とくべつていねいにおじぎをしました。

「おじゃまさせていただきますって、このコリコの町にかい？」男の人が口をはさみました。

「そんなことだれが決めたの？あの新しい町長さんかしら」女の人の声がしました。するとみんな、となりの人と顔を見あわせて、かつてにいろいろなしやべりはじめました。

「魔女がいると、何かいいことあるんですか？」

「今どき空を飛ぶなんて、へんだと思いません？」

「町にひとりぐらいいるもんだって、むかしからいいますけどねえ。今までいなくっても、どうってことありませんでしたねえ」

「かあさん、魔女って魔法を使うんでしょ。おもしろいそうだね。」

「とんでもない、こわいことするのよ」

「まさか、何か悪いこと、たくらんでいるんじゃないんでしょうな」キキはつぎつぎとんでくる、あまりやさしいとはいえないことばをきいているうちに、胸がきゅつといたくなってきました。それでも、笑い顔、笑い顔と自分をはげましながら、何かいわなくてはとっていました。

「あたし、この町に住まわせていただきたいんです。きれいだし、時計台もすてきだし」

「気に入っていただいたのはけっこうですけどねえ」

「でも、めんどろはごめんですよ」

「まあ、ごかってに」(tradução nossa).

Osono não se importa com o fato da menina ser feiticeira ou não, mas sim se ela é capaz ou não de realizar o trabalho de entrega. A partir desse encontro (assim como no filme), Kiki ganha um local para morar e, posteriormente nasce a ideia do serviço de entregas:



Figura 72 - No filme, a senhora Osono recebe a ajuda de Kiki para entregar um objeto esquecido por uma cliente.

De repente, logo em frente, de dentro de uma padaria já com a porta meio fechada, pode-se escutar uma voz estridente de mulher.

“Como? Em todo caso, aquela senhora esqueceu algo importante. Você, vá entregar”. Kiki pensou que falavam com ela e parou. Ao fazer isso, na sequência, escutou-se a voz de um homem.

[...]

Uma pessoa que parecia a dona da padaria passou por debaixo da porta e saiu para a frente da loja. De dentro da loja, a voz do homem a seguiu.

[...]

Ao olhá-la, a dona da padaria parecia que ia dar à luz logo, tinha uma grande barriga e segurava na mão uma chupeta de borracha.¹⁹³

No livro, o questionamento de Kiki sobre o que é ser uma feiticeira e o porquê da impressão ruim das pessoas, transparece claramente com o trecho que transcrevemos anteriormente na chegada da jovem aprendiz à cidade. No filme, não existe essa insegurança por parte da aprendiz de feiticeira com relação à imagem das feiticeiras, o que no livro segue a linha do distanciamento das pessoas que vivem em metrópole em relação à natureza e poderes ancestrais atribuídos a elas. No filme, Kiki perde a autoconfiança e sente-se insegura pela indiferença do povo da cidade e quando os seus poderes desaparecem inesperadamente. É Úrsula (a pintora do livro que ali aparece bem menos) com seu companheirismo e sua conexão com a natureza, que fazem Kiki recuperar, em parte, o ânimo. Logo depois, a coragem e a solidariedade da jovem são postas à prova e ela precisa salvar Tombo de um acidente com um dirigível:

Mas, ao voltar da senhora Osono, deixou-se cair em uma cadeira, esqueceu também de almoçar.

“Estou triste. Por que se decidiu que as feiticeiras fazem coisas ruins?”

“Porque eles não conhecem. Não tem jeito”

Jiji falou com ares de adulto.

“Sério, não sabem não é? Originalmente, as feiticeiras não fazia nada de ruim. Faziam coisas estranhas talvez, mas.....as coisas que os seres humanos não entendem, logo fazem disso uma coisa ruim não é? E eu sempre pensei que essas coisas eram só passado afinal.....”¹⁹⁴

¹⁹³ KADONO, Eiko. (2012). pp. 59-60.

突然、すぐ前の半分しまりかけたパン屋さんの中から女の人のかん高い声がきこえてきました。「あれっ、まあ、あのおくさんたら、たいへんなものをわすれて。ちょっと、あんたとどけてあげよう。」
キキは自分にいわれたのかと思って立ちどまりました。するとつづいて男の人の声がきこえてきました。(略)パン屋のおかみさんらしい人がシャッターをくぐって店の前に出てきました。中から男の人の声が追いかけてきました。(略)
みると、おかみさんは今にも赤ちゃんが生まれそうな大きなおなかをしています。手にはゴムのおしゃぶりをしっかりとぎっていました (tradução nossa).

¹⁹⁴ KADONO, Eiko. (2012). p. 78.

が、おソノさんのところから帰ってくると、椅子にぐったりすわりこんでしまい、昼ごはんをとるのもわすれていました。
「あたし、悲しいわ。どうして魔女は悪いことをするって決めちゃうの？」
「知らないからだよ。しょうがないよ。」ジジがおとなぶっていいました。
「ほんとうなの、知らないのよね。もともと魔女は悪いことなんてしていないのよ。変わったことはしたがもしれないけど、. . . .人間って自分で理解できないことは、かんたんに悪いことにしちゃったのよね。そんなことはむかしのことばかり思っていたのに、. . . .」 (tradução nossa).



Figura 73 - No filme, Kiki fica desanimada com a frieza da cidade e pensa em procurar outra.

O amadurecimento de Kiki na sua condição de adolescente e a descoberta de sentimentos típicos da idade também é menos enfatizada no filme, com algumas exceções, quando Kiki aprecia um par de sapatos na vitrine (não há referência no livro), cruza com meninas da sua idade e até mesmo sua relação com Tombo, por exemplo, no episódio no qual ele fica esperando durante um longo tempo por Kiki, quando a convida para ir a uma festa e ela fica presa na finalização de uma entrega durante uma chuva e não tem como se preparar. No entanto, não há nenhum momento em que Kiki transpareça problematizar seus sentimentos por Tombo, como no trecho abaixo do livro. Nessa parte, Mimi, uma menina quase da mesma idade de Kiki, questiona-a por não entender seus sentimentos pelo menino a quem ela deseja entregar um presente. Mas durante a entrega, ela não se contém e lê a mensagem da jovem cliente. Isso demonstra um interesse de Kiki por esse sentimento que ela não entende completamente.

“Mas não quero que diga que fui eu quem enviou a encomenda.”
 “Ora, por quê?” Kiki perguntou com uma voz um pouco maldosa.

“Ora por quê... O Ai e eu nos conhecemos desde pequenos. Por isso, mesmo agora ele só deve pensar em mim como uma menina pequena. E eu já fiz 13 anos afinal.
 “Por causa disso você quer fazer segredo? Estranho, não?”
 A menina olhou para Kiki e de repente riu orgulhosamente.
 “Você não entende? Este tipo de sentimento?”
 Kiki ficava cada vez mais irritada.
 “Não vai me dizer que essa encomenda aí é algo esquisito? Ao abrir vai saltar um sapo, por exemplo, se for isso eu vou recusar.”
 “Haha, você hein.....”
 A menina de novo riu baixo parecendo adulta.
 “Eu ouvi dizer que você é feiticeira, mas não sabe de nada não é? Você acha que todas as meninas da mesma idade fazem isso para se divertir?”¹⁹⁵



Figura 74 - No filme, Kiki tenta ignorar os apelos dos desejos típicos da adolescência feminina.

¹⁹⁵ KADONO, Eiko. (2012), p. 154.

「でもね、あたしからの贈りものだってこと、いわないでほしいの」

「あら、どうして」キキはすこしいじわる声で言いました。

「どうしてって、... アイ君とは小さいときから知ってるのよ。だから今でも私のこと、ちっちゃな女の子ぐらいにしか考えてくれないの。あたしもう十三になったのに、...」

「それだから秘密にするってわけ？へんね」女の子はキキを見あげて、ほこらしげにふっと笑いまわした。

「あなたわかんない？こんな気持ち？」

キキはますますいらいらして言いました。

「まさか、贈りものって、へんなもんじゃないでしょうね。あけたらカエルがとびだすとか、そういうの、あたし、おことわりしたいのよ」

「ふふふ、あなただって、...」女の子はおとなっぽく低い声でまた言いました。

「魔女ってきいていたけど、何も知らないのよ。同じぐらいの女はみんな、そういうことして遊ぶものだって思ってるの？」 (tradução nossa).

Apesar dessa cena só estar no livro, o vento aparece no trecho abaixo, de forma mais poética e tranquila do que a sequência de ação acontecida no final do filme, e tem a ver com o acidente do dirigível. Uma máquina que se aproveita do vento, mas feita pelo homem, pela sociedade industrial e, de certa forma, perigosa e resgatada pelos poderes antigos que restauram o poder de Kiki e permitem a ela salvar Tombo. No livro, Kiki é incumbida de resgatar instrumentos de músicos que fariam o concerto para receber a primavera na cidade de Koriko, mas foram esquecidas no trem. Para poder carregar melhor os instrumentos ela os tira das caixas e voa com eles amarrados em uma corda. Ao serem expostos ao vento, naturalmente, uma melodia começa a soar e o público presente no local do concerto pode então apreciar, literalmente, uma música que vem do céu. Não é a sequência de ação que dá notoriedade a Kiki no final do filme, mas são esses pequenos serviços que fazem Kiki ser aceita e admirada na cidade de Koriko, no livro:



Figura 75 - Kiki é aclamada em Koriko

Foi pega por um vento que, caprichosamente, ressoava como o grunhido de um porco ou um som parecido como um ronco. Mas, ao misturar-se com o vento que soprava do sul, pode-se ouvir os sons pululando alegremente. Kiki achou divertido,

voou para a direita, para a esquerda, subia de uma vez só, descia de repente, e enquanto experimentava vários sons, dirigia-se para a cidade de Koriko.¹⁹⁶

Logo, podemos perceber que no livro, o amadurecimento de Kiki tem a ver com essas provas diárias, nas quais as feiticeiras demonstram ainda ter o seu lugar no mundo, mesmo nas metrópoles modernas, através de diversas situações do seu serviço de entregas. No filme, entretanto, são as ajudas mútuas (não é só Kiki resolvendo os problemas) que proporcionam o desenvolvimento pessoal da jovem aprendiz, para que, em um esforço final, possa mostrar-se digna dos seus poderes e da admiração da cidade de Koriko, sem mágica, mas ativando no seu interior os poderes por ela herdados através do seu sangue de feiticeira. A partir disso, Koriko e Kiki podem viver em harmonia:

Além disso, o fato de ela estar na cidade de Koriko claramente parecia ter espalhado um pouco de alegria e um pouco de espanto também. A senhora Osono disse “volte logo”. Na sacola recebida de Tombo também havia esse sentimento. E existiam as pessoas que, de certa forma, sentiam falta se Kiki não voava pelos céus. Assim, Kiki, enquanto voava, sentia que esse estranho sentimento de tristeza ficava para trás junto com o vento.¹⁹⁷

As diferenças entre filme e livro são grandes na segunda metade da película, mas todas as três metáforas podem ser percebidas neste filme, alimentadas pelas marcações contidas no livro de Eiko Kadono. *Serviço de Entregas da Kiki* é um filme do que podemos chamar da “primeira fase” do cinema de Miyazaki, o período até o ano de 1997 (*Kiki* é um filme de 1989), antes do lançamento de *Princesa Mononoke*. Nessa fase, o diretor evita os temas nipônicos e localizar seus filmes no Japão (com exceção de *Meu Vizinho Totoro*). Por esse motivo, o apelo aparente à mitologia é mínimo, e a aproximação com o

¹⁹⁶ KADONO, Eiko. (2012).p. 233.

風にふかれて気まぐれに鳴っているのです。ぶたの鳴き声やいびきみたいな音です。でも、南のほうからふいてくる風にまざると、楽しそうにはずんできこえるのでした。キキはおもしろくなって、右に飛び、左へ飛び、一気にのぼったり、ぐーんとおりたりしていろいろ音をためしてみながら、コリコの町へむかいました(tradução nossa).

¹⁹⁷ KADONO, Eiko. (2012). p. 253.

それに、自分がコリコの町にすることで、町の人たちにはちょっとした喜びや、ちょっとしたおどろきをふりまいているらしいことも、はつきりしてきました。おソノさんは「早く帰っていらっしい」といってくれました。とんぼさんがくれた袋にもそんな気持ちがこもっていました。キキが空を飛ばないとなんとなくものたりないという人もいます。キキは、こうして飛びながら、もやもやとしていた気持ちが、風といっしょにすこしうしろに遠ざかっていくのを感じていました (tradução nossa).

ocidente é facilitada, pois a história normaliza-se com o conto de fadas ocidental por todos os elementos que já citamos. Contudo, a fórmula Miyazaki distingue-se do individualismo ocidental para apelar ao coletivismo japonês e contar com uma heroína independente e decidida, juntamente com uma sequência de eventos que fortalece a sua noção de coletividade e foca no conceito de que ainda pode haver magia no mundo contemporâneo. A seguir, apresentaremos, como em *A Viagem de Chihiro*, uma figura que pretende resumir as principais diferenças entre as versões filmica e literária.

No que tange às metáforas, as duas obras entram em consonância pois, o sentido do elemento eólico é aquele que impulsiona o movimento em direção à ação/criação. Seja ele para que Kiki crie laços e traga a magia de novo ao cotidiano da metrópole secularizada, ou para agir em prol dos amigos como no resgate a Tombo ao final do filme. Esse movimento vai enfatizar a outra metáfora que é o mote do filme e mesmo do livro, comparecendo também em tantas obras no ocidente que é a passagem da infância para a idade adulta. A metáfora infanto-adulta. O rito de passagem da feiticeira e tantas outras dificuldades enfrentadas por Kiki, referem-se a essa transição que, no viés japonês passa pelo envolvimento com a comunidade, dessa inserção da mulher (feiticeira e dona dos segredos da terra) à uma sociedade urbana e distante das tradições.

Na seção seguinte abordaremos uma outra produção de Miyazaki, também adaptação de uma obra literária, mas desta vez na segunda fase do diretor, aquela que assume a sua niponicidade multireferenciada.

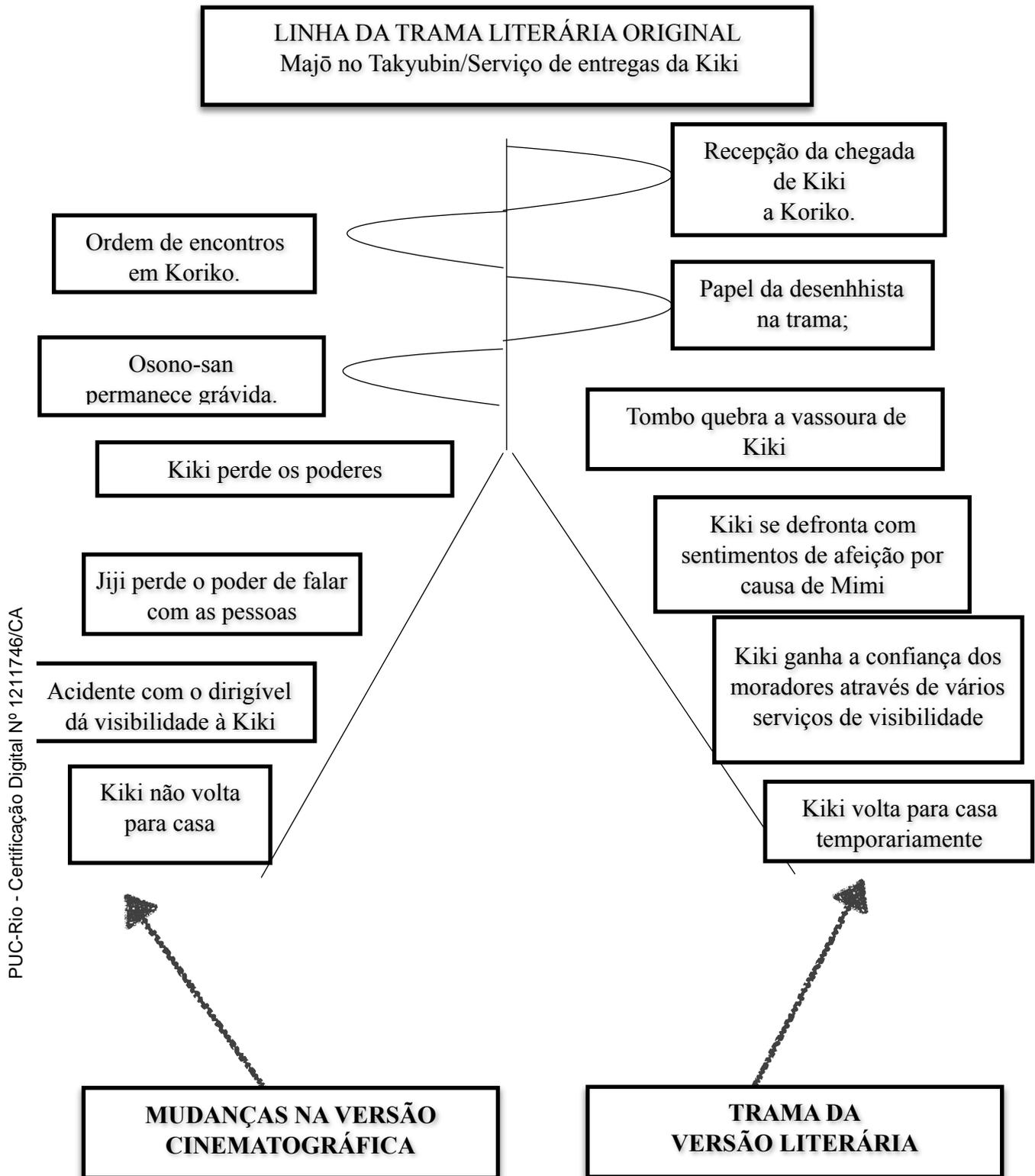


Figura 76 - Comparativo livro e filme: *Serviço de Entregas da Kiki*.

5.4.2

O Castelo Animado (ハウルの動く城- Hauru no ugoku shiro) - filme Miyazaki X livro Diana Wynne Jones



Figura 77 - Diana Wynne Jones.

A inglesa Diana Wynne Jones foi uma das maiores escritoras de fantasia da contemporaneidade. Nasceu em 1934 e faleceu em março de 2011, aos 76 anos. Segundo o obituário do jornal inglês *The Guardian*, a autora trabalhou em certa obscuridade sustentada por uma audiência jovem (não infantil), mas fiel. E foi exatamente esse relativo desconhecimento do público que teria permitido a ela desenvolver um estilo próprio, sem preocupações com o sucesso. Mas quando a “fama” chega, ela já contava com um sólido e variado trabalho,

apto a ser apreciado então por uma gama maior de leitores. O jornal *The Guardian* define o estilo de Jones como:

Suas inteligentes e lindamente escritas fantasias são de seminal importância para sua ponte na lacuna entre a fantasia tradicional para crianças, como as escritas por CS Lewis ou E. Nesbit, e a literatura infantil mais política e socialmente consciente do período moderno, cujos autores, tais como Jacqueline Wilson ou Melvyn Burgess, explicitamente confrontam problemas de divórcio, drogas e delinquência.
198

A literatura de Jones é percebida como subversiva e engraçada e também possui um traço sombrio distintivo, uma demonstração de estar sempre alerta para a não-confiabilidade do mundo ao qual chamamos de “real”.

¹⁹⁸ Her intelligent and beautifully written fantasies are of seminal importance for their bridging of the gap between "traditional" children's fantasy, as written by CS Lewis or E Nesbit, and the more politically and socially aware children's literature of the modern period, where authors such as Jacqueline Wilson or Melvyn Burgess explicitly confront problems of divorce, drugs and delinquency (tradução nossa).

Disponível em: <<http://www.theguardian.com/books/2011/mar/27/diana-wynne-jones-obituary>>. Acesso em 03 de setembro de 2015.

A autora escrevia muito inspirada por experiências próprias. Seus pais eram negligentes com as necessidades dela e das duas irmãs (o que se assemelha à história de Sophie e as irmãs), inclusive no que dizia respeito à alimentação. Os



Figura 78 - Capa da edição japonesa.

pais eram intelectuais e educadores progressistas para a época, no entanto, eram mesquinhos com seus próprios filhos, não só em aspectos financeiros, mas também em carinho e afeto. Como exemplo, o pai teria dado, em um Natal qualquer, uma coleção inteira de livros infantis de um autor do gênero famoso à época, Arthur Ransome. Contudo, ele só os distribuía à taxa de um por ano. Por esse motivo, Jones começou a escrever histórias para ela e as irmãs.

Durante a segunda guerra, quando a família perdeu tudo e teve que se abrigar em outra casa, a autora experienciou o contato com alguns autores (o próprio Arthur Ransome, Beatrix Potter) que ganhavam dinheiro escrevendo para crianças, mas não gostavam delas. Daí seu ceticismo em relação à literatura infantil convencional. O contato com a obra de JRR Tolkien a fez perceber a possibilidade de que a fantasia pudesse ser levada a sério, embora mantivesse seu usual ceticismo com a fantasia convencional dos livros infantis.

Esse questionamento tornou-se aberto com a publicação do Guia Turístico para o Mundo da Fantasia(1996). Apresentando seu livro como um guia turístico para uma terra estrangeira, Jones, com um efeito afetuoso mas fatal, imitava ou parodiava os numerosos clichês que crivam essas hordas de sagas de três volumes sobre elfos e buscas.

Jones, claro, sabia que seus romances também não estavam imunes ao pasquim, mas esse livro declarava sua auto-consciência, a distância simpática tão apreciada por sua audiência. Seu crescente grupo de leitores também sabia que os próprios

romances de Jones facilmente transcendiam as coisas da rotina de anéis, mágica e runas anciãs.¹⁹⁹

Com o fenômeno JK Rowling, Jones tornou-se um alvo natural dos editores ávidos por uma literatura com temas similares a *Harry Potter*. A autora ganhou numerosos prêmios inclusive um dado pelo próprio jornal *The Guardian* e um de contribuição ao mundo da fantasia.

Howl' Moving Castle (*O castelo animado*, 2007 - Editora Galera Record) , publicado em 1986, é o primeiro de uma série de três outros livros: *Castle in the Air* de 1990 (*O castelo no Ar*, 2007, Editora Galera Record) e *House of Many Ways* de 2008 (*A casa de muitos caminhos*, 2011, Editora Galera Record). As histórias são independentes, mas o local onde elas ocorrem é o mesmo. Segundo a orelha da edição brasileira: “O Castelo Animado mergulha fundo em seus personagens para encontrar a humanidade e a compaixão dentro de cada um. Filosófico, inteligente, poético e bem-humorado, este livro ensina a olhar além das aparências, a encontrar a verdadeira natureza das pessoas”.



Figura 79 - As várias capas do livro de Jones.

¹⁹⁹ This questioning became overt with the publication of *The Tough Guide to Fantasyland* (1996). Presenting her book as a tourist guide to a foreign land, Jones, with affectionate but deadly effect, spoofed or parodied the numerous clichés that riddle those hordes of three-volume sagas about elves and quests.

Jones, of course, knew that her novels too were not immune from lampoon, but this book declared her self-awareness, the likeable distance so relished by her audience. Her growing band of readers also knew that Jones's own novels easily transcended the routine stuff of rings and magic and ancient runes. (tradução nossa) .

Disponível em: <<http://www.theguardian.com/books/2011/mar/27/diana-wynne-jones-obituary>>. Acesso em 03 de setembro de 2015.

A história gira em torno da mais velha de três irmãs, a jovem Sophie de 18 anos, cujo hábito é conversar com os chapéus que confecciona na chapelaria herdada do pai. Sua mãe morreu quando eram apenas duas irmãs (Sophie e Lettie) e seu pai casou-se novamente, tendo mais uma filha (Martha). Quando o pai de Sophie morre, deixando a chapelaria cheia de dívidas, Fanny (a madrasta) comunica às meninas que elas devem deixar a escola e cada uma deve tornar-se aprendiz em algum lugar. A mais velha, Sophie, como já tinha deixado a escola e tinha traquejo com os chapéus, ficou como herdeira da chapelaria; Lettie, a segunda mais nova, é enviada para ser aprendiz de cozinha no restaurante *Cesari's*; e Martha, a mais nova, é enviada para ser aprendiz de feiticeira com a Sra. Fairfax. As duas mais novas, utilizando um feitiço, trocam de lugar, disfarçando suas aparências por não concordarem com a escolha de Fanny. Sophie, sem saber de nada disso ainda, resigna-se com seu destino e recolhe-se ao seu trabalho de chapeleira, com algum sucesso, na cidade. Certo dia, aparece uma cliente, na verdade a bruxa das Terras Desoladas, e ameaça-a (confundindo-a com a irmã, Lettie), amaldiçoa-a e transforma a jovem de 18 anos em uma idosa de 90.

Sophie, apesar de achar que aquela idade até lhe cairia bem, pois sempre achou-se muito mais velha e madura para os seus 18 anos, compreende que não pode ficar entre as irmãs e a madrasta com aquela aparência e resolve sair da cidade. Pelo caminho, ela consegue uma bengala para ajudar na locomoção e “salva” um espantalho e um cão. Quando ela já se encontra cansada e com frio, avista o Castelo do Mago Howl ribombando e fumegando à sua frente. E, à procura de um abrigo, e talvez uma cura para sua maldição, tenta a todo custo encontrar uma entrada para o castelo. Já em seu interior, Sophie vai encontrar Michael (no filme, Marco), aprendiz de Howl, e Calcifer, o demônio de fogo, responsável pelo movimento e proteção do castelo. Para permanecer ali, Sophie apresenta-se como a nova “faxineira” da casa e faz um pacto com Calcifer para que ele possa desfazer a sua maldição. Ela, em retribuição, deveria descobrir uma maneira de quebrar o contrato entre Howl e o demônio de fogo.

Com o temperamento fortemente modificado, após ser transformada em uma idosa de 90 anos, Sophie vai movimentar em muito o castelo com sua faxina e suas críticas ao comportamento aparentemente namorado e inconsequente do mago. No entanto, ela mesma acaba apaixonando-se por Howl, e descobre também ter poderes mágicos capazes de quebrar o contrato firmado entre ele e Calcifer quando o demônio de fogo era ainda uma estrela cadente e o jovem Howl quis, aparentemente, salvá-la. Pois, ao ser capturada, uma estrela morre, logo, a fim de evitar que a estrela morresse, Howl oferece o seu coração. Sophie ainda ajuda a derrotar a bruxa das Terras Desoladas e seu demônio de fogo. O final reúne toda a família de Sophie no castelo de Howl e toda a situação de guerra do reino contra a bruxa resolve-se.

Tomando como base o perfil descrito acima de Diana Wynne Jones, O Castelo Animado é um romance típico da escritora. A ideia prezada pela escritora de que “as aparências enganam” e a desconfiança em relação aos contos de fada tradicionais, colocam-na numa postura crítica em relação à sociedade contemporânea e seus disfarces. Como a crítica japonesa de fantasia e ficção científica, Mari Kotani(小谷真理), avalia.

Vendo dessa forma, para Sophie, pelo contrário, estar presa a “um corpo jovem de moça” poderia ser visto como uma maldição qualquer. Ter um físico jovem não é um pecado, mais antes esse critério social pelo qual são avaliados os corpos jovens, não seria a maldição original? Como a absurda história de Cinderela. Assim denuncia essa história.²⁰⁰

Talvez, esse “alinhamento” de pensamento entre o diretor e a autora faz com que esse, dos três filmes analisados fosse o mais “fiel” à história original como Napier também indica na citação seguinte. No entanto, a história de Jones dá uma boa ênfase ao nascimento do sentimento de afeição entre Sophie e Howl e, a questão da guerra e as motivações do mago para colaborar com as questões

²⁰⁰ KOTANI, Mari. Mahōtsukai wa dare da? Yuriika, Miyazaki to Sutajio Jiburi. v. 36, n. 13. Tóquio: Seidosha, 2004. p. 68.

こうなってみると、むしろソフィーにとって、「若い娘の身体」のほうが、彼女をしばらくつける、なにかの呪いのように見えてくる。若い肉体が罪なのではなく、若い肉体を評価するその社会的基準のほうが、そもそもの呪いなのではあるまいか。くだんのシンデレラ・ストーリーのように。その物語は訴えかけてくるのである (tradução nossa).

nacionais para salvar o príncipe Justin e o Mago Suliman (no filme, uma mulher) são diferentes nas duas versões. Fiel às metáforas dos outros dois filmes, Miyazaki imprime a sua marca autoral. Aproveitando-se do tratamento dado por Jones à questão do envelhecimento, a metáfora infanto-adulta aparece aqui invertida, pois Sophie é uma jovem (não mais uma criança) que tem espírito de idosa, mas ao tornar-se de fato uma, vê florescer uma alma jovial e igualmente madura a partir da convivência com Howl e a necessidade de cuidar de Marco (no livro um adolescente de 15 anos enamorado pela irmã de Sophie), do mago e Calcifer como uma família, aumentada posteriormente com a Bruxa das Terras Desoladas e um cachorro. Quanto a essa abordagem do tema do envelhecimento, Napier nos dá um entendimento interessante.

Isso me traz um exemplo final das meninas que desaparecem, e essa é Sophie no Castelo Animado. Como o mencionado anteriormente, Sophie desaparece de uma maneira que é única nos destinos de outras meninas discutidas neste capítulo. O feitiço mágico transforma-a em uma idosa. Mesmo desde o início da magia, contudo, Sophie não considera essa transformação sob uma luz totalmente negativa, observando que, agora, “pelo menos minhas roupas vão combinar comigo”. À medida que o filme continua, ela faz o que quer e não se importa muito com as consequências e o poder de “invisibilidade” que a idade avançada tende a conferir. O desaparecimento de Sophie é assim (literalmente) uma experiência de amadurecimento, até mais do que quando Chihiro aprende a afirmar-se e cresce em autoridade moral. Sophie confronta e triunfa sobre alguns dos medos mais sombrios da raça humana: aqueles do envelhecimento, doença e morte.

De muitas maneiras, O Castelo Animado segue o livro infantil inglês original de Diana Wynne Jones muito de perto, mas o tema do reconhecimento da idade avançada pode ter uma particular ressonância para os espectadores japoneses. O Japão é atualmente o país de envelhecimento mais rápido no mundo e sua mídia está cheia de prognósticos perturbadores de como isso vai mudar a sociedade japonesa. O filme de Miyazaki permite ao espectador explorar preocupações através uso da marca da fantasia para a criar um outro mundo deslumbrante no qual existem problemas desafiadores, mas podem ser superados por uma combinação de resistência, humor e sensibilidade humana. O Castelo pode conter poucas subcorrentes sombrias como o feito em Princesa Mononoke ou A Viagem de Chihiro, mas também oferece novas direções, mais notavelmente a vontade de permitir à menina a desaparecer e ser substituída por uma figura feminina. Embora Sophie volte à sua jovem mocidade no final de O Castelo Animado, ela mantém seu cabelo prateado, uma sugestão, talvez, que é tempo para o cinema japonês ou mesmo a sociedade japonesa reconhecer que a juventude não é um estado

permanente e que mágica ou não, todas as meninas, de fato, eventualmente desaparecem.²⁰¹

Essa obra encaixa-se ao que denominamos segunda fase do diretor (a de reconhecimento da sua niponicidade), e apesar de passar-se também em um cenário europeu, exatamente por ter sido escrito por uma inglesa, apresenta certas peculiaridades distintivas. Principalmente ao compararmos com *O Serviço de Entregas de Kiki*, também ambientado em cenário europeu, as questões da guerra (vista a partir da experiência própria do diretor) e mesmo a questão do envelhecimento ressaltada por Napier, como um problema da contemporaneidade. A questão estética também diferencia *Kiki* e *Castelo Animado* como a figura seguinte parece sugerir. Em *O Castelo Animado*, a estética reproduz a influência européia nos prédios japoneses como os que existem no *Museu Arquitetônico ao Ar Livre de Tokyo* que refletem a mistura de influências das construções na história do Japão recente.

Contudo, podemos sugerir também com essa postura de “as aparências enganam” uma ligação importante com a sociedade japonesa.

O ambiente social japonês é caracterizado por um forte sentimento e espírito de coletividade e no qual há provérbios como: “prego que sobressai é martelado” (出る杭は打たれる - *deru kui wa utareru*) ou pensamentos como “não causar inconveniente aos outros” (迷惑をかけないように - *meiwaku o*

²⁰¹ NAPIER, Susan Jolliffe. *Anime From Akira To Howl's Moving Castle: Experiencing Contemporary Japanese Animation*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2005. p. 193.

This brings me to one final example of a vanishing shôjo, and this is Sophie in *Howl's Moving Castle*. As mentioned previously, Sophie vanishes in a way that is unique from the fates of the other shôjo discussed in this chapter: A magic spell transforms her into an old woman. Even from the spell's inception, however, Sophie does not regard this transformation in a wholly negative light, remarking that now “At least my clothes will suit me.” As the film continues, she what one likes and not worry so much about the consequences and the power of “invisibility” that old age tends to confer. Sophie's “vanishing” is thus a (literally) maturing experience, even more so than was the case with Chihiro learns to assert herself and grows in moral authority, Sophie confronts and triumphs over some of the darkest fears of the human race: those of aging, illness and death.

In many ways *Howl* follows the original English children's book by Diana Wynne Jones quite closely, but the theme of acknowledging old age may have had particular resonance to Japanese viewers, Japan is currently the most rapidly aging country in the world, and its media are full of disturbing prognostications as to how this will change Japanese society. Miyazaki's film allows the viewer to explore the concerns through this trademark use of fantasy to create a dazzling other world where challenging problems exist but can be surmounted by a combination of endurance, humor and human sensibility. *Howl* may contain fewer dark subcurrents than did either *Princess Mononoke* or *Spirited Away*, but it also offer some new directions, most notably the willingness to allow the shôjo to disappear and be replaced by a mature female figure. Although Sophie does return to young girlhood at the end of *Howl*, she retains her silver hair, a suggestion, perhaps, that is time for Japanese cinema or even Japanese society to acknowledge that youth is not a permanent state and that, magical or not, all shôjo do eventually disappear (tradução nossa).



Figura 80 - Construções do filme e do *Edo-Tokyo Tatemono-en* no Japão.

kakenai youni). Esses são denotadores de um forte sentimento de grupo e desejo de manter a todo custo a harmonia do mesmo, e deriva diretamente do chamado espírito *wa* (和) que se confundiria com o próprio “ser japonês”. Esse vocábulo está no dicionário japonês *Daijisen* (大辞泉) como: “dar-se bem com, ambos preocuparem-se um com o outro, um relacionamento no qual há colaboração mútua”, “algo harmonioso”. Para isso acontecer, existe um outro conceito muito importante para os japoneses que é o de *honne* e *tatema*e (本音と建前). *Honne* seria a essência e *tatema*e, a aparência, e a origem do conceito conta-se (em forma de lenda) que veio da história abaixo:²⁰²

Há muito tempo atrás um famoso mestre carpinteiro, no dia anterior à montagem de um alicerce, percebeu o próprio erro: “o pilar da entrada acabou sendo cortado pequeno demais e de forma nenhuma consegui consertar”, e por causa da sua imaturidade, quis morrer.

A mulher do mestre carpinteiro até pensou “eu posso morrer no seu lugar”, então depois de ter lhe dado saquê e fazê-lo dormir, sem descanso, ela pensou em usar quadrados de madeira e imaginou um método de reparo com o encaixe dos mesmos.

No dia seguinte, o mestre carpinteiro acordou e complementou a parte que faltava no pilar com os quadrados oferecidos pela sua mulher, sem maiores problemas.

²⁰² Disponível em: <<http://jyoutousiki.mayuha.com/tatema-e-21>>. Acesso em 09 de fevereiro de 2015 (em japonês).

Mas pensou “não sei quando minha mulher contará isso para estranhos” e isso acabou por alimentar uma paranóia. Tomado pela vaidade e obstinação de “não querer ser descoberto”, o mestre carpinteiro temendo que a própria vergonha tornasse-se pública, acabou por matar a esposa.

Depois, voltando à sanidade, o mestre carpinteiro arrependeu-se do crime cometido e, para prestar condolências sempre no futuro, ele jurou: celebrarei as honras aos mortos enfeitando o topo do templo com os sete instrumentos da mulher (batom, espelho, pente, pin de cabelo, pó facial, ornamento de cabelo, peruca). E foi assim que a tradição da cerimônia de colocação de estrutura da casa começa.

Conectamos essa ideia a uma metáfora mítica, que faz parte de uma tradição da sociedade japonesa vinda de um conceito de harmonização com a natureza e transportada para o convívio em sociedade, vital para a sobrevivência. Como o já frisado anteriormente, para Miyazaki, a metáfora infante-adulta é alcançada pela interação com o coletivo e a metáfora mítico-natural propõe uma harmonização do mundo natural/espiritual com o mundo “real”, uma viagem entre o mundo das coisas triviais da vida cotidiana de Sophie ao mundo de magia e encantamento de Howl. Essas propostas podem ser antevistas nesse paralelo com a obra de Jones. Podemos, inclusive, tomar a liberdade de dizer, talvez, que houve uma inversão da direção da metáfora aqui no que diz respeito à leitura do diretor da obra da inglesa. Miyazaki encontrou no livro de Jones algo que ele pode metaforizar de forma eficiente em seu filme. Essa dialética aparência x essência também aparece em contos do folclore japonês nas figuras, por exemplo do Guaxinim (*Tanuki*) e Raposa (*Kitsune*) que possuem a habilidade de mudar de forma e enganar os seres humanos. Assim como a metáfora da história que apresentamos acima sobre o homem e seu engano na construção e a “necessidade” de esconder da sociedade, essa fraqueza. Daqui, nasceria a dialética essência e aparência (*honne e tatemae*), jovialidade e maturidade em Sophie, coragem e covardia em Howl, tudo para enfrentar a viagem que levaria à idade adulta. Mas através da coletividade, da família que se forma em torno de Sophie.

A metáfora éolica foi inserida pelas máquinas voadoras, em parte inspiradas em obras do escritor e ilustrador francês Albert Robida, como nos relata Laura Plata (p. 80). Essas são utilizadas por e contra Howl nas guerras e disputas no desenrolar do filme e vão proporcionar os momentos de “ação”, a crítica permanente de Miyazaki à sociedade industrial, que transforma o poder impulsionador do vento em um instrumento de destruição criado pelo homem. O

movimento que leva à ação de lutar contra um inimigo, ao mesmo tempo que também provoca um amadurecimento em Howl através do convívio com Sophie.

Acreditamos que essas ondulações em relação à trama original de Jones poderão ser mais perceptíveis a partir da observação de alguns trechos do livro que passamos a transcrever em seguida. Utilizamos o termo “ondulação”, pois a linha do enredo é relativamente seguida à risca pela contraparte cinematográfica, com alguns saltos autorais.

Por exemplo, no trecho abaixo, vemos que no livro, assim como no filme, a Bruxa das Terras Desoladas era uma ex-namorada de Howl, mas no caso do livro, a feiticeira confunde Sophie com Lettie, sua irmã, que o mago diz estar apaixonado e, por vingança, a bruxa transforma-a em uma idosa. Colocamos aqui as duas sequências do texto que abordam o assunto. O momento em que a bruxa “joga” o feitiço em Sophie e outro no qual ela descobre, através do personagem Percival, o motivo de ter sido amaldiçoada:



73 Figura 81 - Encontro de Sophie com a bruxa e a maldição.

- A senhora quer dizer que é a Bruxa das Terras Desoladas?- A voz de Sophie tremeu, parecendo ter-se tornado outra por causa do medo e da perplexidade.
 - Eu mesma - disse a mulher. - E que isso a ensine a não se meter com assuntos que me dizem respeito.
 - Não creio que eu tenha feito isso. Deve haver algum engano - grasnou Sophie.
- O homem agora a olhava, totalmente horrorizado, embora ela não pudesse ver o porquê.

- Erro nenhum, srta. Hatter - disse a Bruxa. - Venha, Gaston. - Ela fez meia-volta e dirigiu-se para a porta da loja. Enquanto o homem humildemente a abria para ela, a mulher voltou-se para Sophie. - Por falar nisso, você não vai conseguir dizer a ninguém que está sob o poder de um feitiço - disse ela.

A porta da chapelaria soou como um sino fúnebre quando ela saiu.

Sophie levou as mãos ao rosto, perguntando-se o que o homem tinha olhado com tanto horror. Então sentiu as rugas macias e profundas. Olhou para as mãos. Também estavam enrugadas e esqueléticas, com veias grossas no dorso e nós dos dedos salientes. Ela levantou a saia cinza e olhou os tornozelos e pés magricelas e decrepitos, o que deixara frouxos seus sapatos. Aquelas eram as pernas de alguém com uns 90 anos, e pareciam reais.²⁰³

(...)

- Não, mas devia saber de algo. Tinha a ver com a maldição que ela havia lançado sobre ele - explicou Percival -, mas não faço ideia do que era. Eu me sinto mal por causa disso. Eu estava tentando impedi-la de saber, porque uma maldição é algo maligno, é algo maldito, e o fiz pensando em Lettie. Ela estava em minha mente. Não sei como a conheci, porque Lettie disse que nunca havia me visto quando fui a Upper Folding. Mas eu sabia tudo sobre ela, o bastante para contar, quando a Bruxa me obrigou, que ela mantinha uma chapelaria em Market Chipping. Então a Bruxa foi lá para nos dar uma lição. E você estava lá. A Bruxa pensou que você fosse Lettie. Fiquei apavorado, porque não sabia que Lettie tinha irmã.²⁰⁴

No trecho seguinte, como Napier e Kotani mencionam, Sophie encara a maldição como algo que veio revelar a sua verdadeira essência de velha, pois considerava-se inapta para o casamento por ser pouco atrativa. Isso é perceptível no momento das festividades do primeiro de maio na sua cidade, quando ela encontra Howl disfarçado, e não consegue aceitar que ele estivesse realmente interessado por ela. No filme, Howl a salva de um par de soldados que a molestavam e, ao invés do receio do livro, ela sente pelo mago um certo fascínio. Com o feitiço, Sophie liberta-se das amarras da aparência jovial e pode encontrar o caminho do verdadeiro amadurecimento, tanto que ela acredita que a Bruxa das Terras Desoladas tenha até lhe feito um favor. O trecho abaixo é reproduzido no filme praticamente idêntico, mas a atitude de Sophie só se acalma no dia posterior à maldição, quando decide sair de casa.

-Não se preocupe sua velha - disse Sophie para o rosto. - Você parece ter bastante saúde. Além disso, essa aparência está bem mais próxima do que você é de verdade.

Ela pensou em sua situação com muita tranquilidade. Tudo parecia ter ficado calmo e distante. Não estava nem mesmo zangada com a Bruxa das Terras Desoladas.²⁰⁵

²⁰³ JONES, Diana Wynne. O Castelo Animado. 3ed. Rio de Janeiro: Galera - Record, 2014. p. 35.

²⁰⁴ JONES, Diana Wynne. (2014). p. 269.

²⁰⁵ JONES, Diana Wynne. (2014). p. 36.

No caminho para fora da cidade, Sophie ajuda um cão e um espantalho, mas no caso do espantalho ela tem muito medo dele, antes de descobrir a sua verdadeira identidade. Já no filme, o espantalho a guia até o castelo de Howl como retribuição da ajuda de Sophie, e depois torna-se companheiro dela e de Marco no castelo. No livro, o castelo basicamente só tem dois cômodos e o resto é uma reprodução da casa do mago em uma cidade inglesa do interior. Já o castelo do filme é, segundo o próprio Miyazaki, uma mistura das construções japonesas da era Meiji e da arquitetura francesa. No filme, a aparência do castelo aproxima-se mais de um Frankenstein, com uma mistura de vários pedaços de construções, tanto que Sophie interpela o espantalho se aquele é mesmo um castelo. Em uma referência à lenda russa da Baba Yaga, o castelo move-se com pés que se parecem com pés de galinha, e embora a casa da lenda russa só possua dois pés, o castelo de Howl, possui quatro.

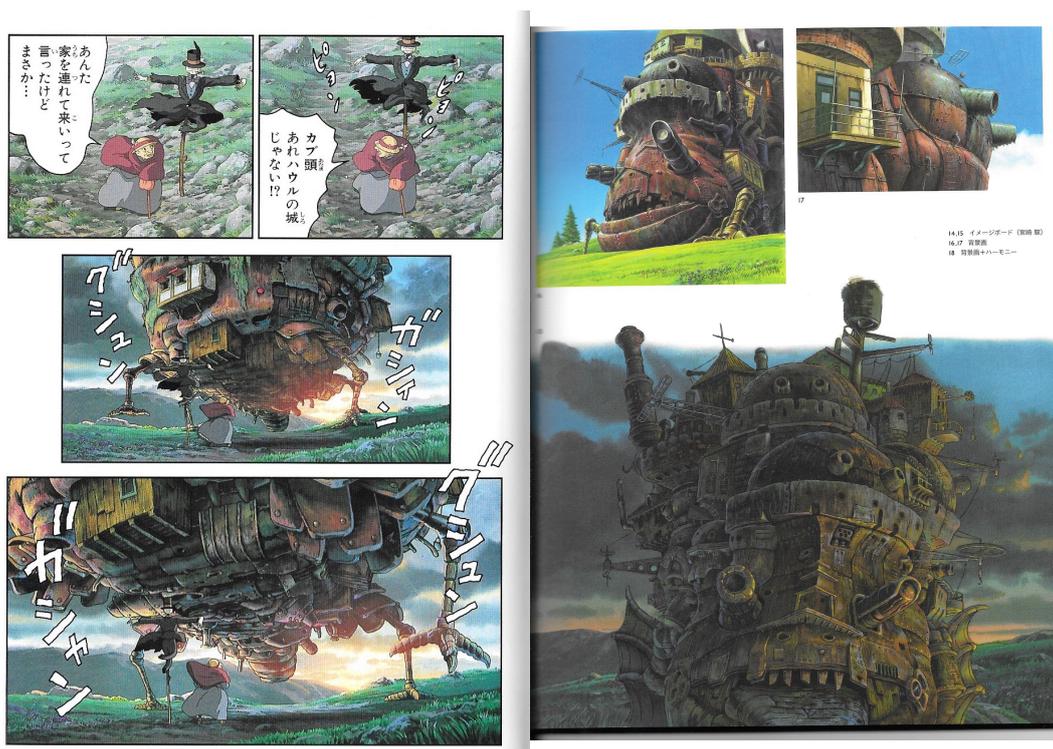


Figura 82 - Aparece o castelo do mago Howl.

O castelo do Mago Howl vinha ribombando aos solavancos em sua direção através do pântano. Uma fumaça negra saía em nuvens de trás de suas ameias pretas. O castelo parecia alto e fino, opressivo e feio, e muito sinistro de fato. Sophie apoiou-se na bengala e ficou observando-o. Não estava particularmente assustada. Perguntava-se como ele se movia. Mas o principal pensamento em sua mente era

que toda aquela fumaça devia significar que havia uma grande lareira em algum lugar por trás daqueles muros altos e negros.²⁰⁶

No livro, como nos trechos reproduzidos a seguir, Howl parece ser um casanova, vaidoso e inconsequente para, no final, mostrar uma inesperada coragem e preocupação com o outro. No filme, o mago apresenta também uma faceta vaidosa, mas logo de início é mostrado ao público que ele está envolvido em guerras e nas disputas entre os reinos. Vemos que ele é um pacifista e pretende evitar a guerra estabelecida entre os reinos por conta do desaparecimento do príncipe Justin. Esse conflito não está no livro, existindo apenas a ambição da Bruxa das Terras Desoladas em descobrir um novo corpo humano, movida pelo domínio exercido pelo seu demônio de fogo. Um adendo autoral de Miyazaki propõe uma transformação de Howl em um pássaro monstruoso quando usa seus poderes nessas disputas, como se a magia utilizada para a guerra estivesse devorando o lado humano do mago:

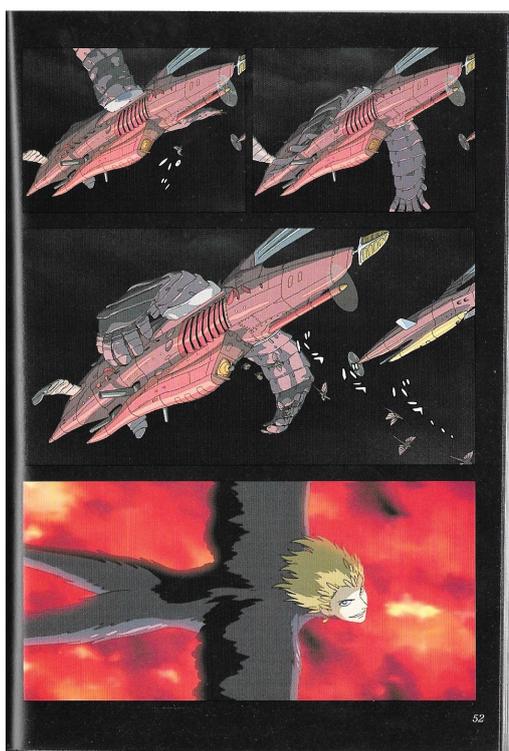


Figura 83 - Howl vai à guerra.

Ela deixara aquele cômodo para o fim com medo do que encontraria ali. Nem mesmo ousara espiar o lugar. E isso era uma tolice, pensou ela, enquanto mancava subindo os

²⁰⁶ JONES, Diana Wynne. 2014, p. 42

degraus. A essa altura já estava claro que Calcifer fazia toda magia pesada do castelo e que Michael fazia o trabalho braçal, enquanto Howl caçava garotas e explorava os outros dois da mesma forma como Fanny a havia explorado. Sophie nunca achara Howl particularmente amedrontador. Agora ela não sentia por ele nada a não ser desprezo²⁰⁷.

(...)

- Howl é muito volúvel - disse Calcifer. - Ele só tem interesse até a garota se apaixonar por ele - afirmou Michael, impaciente. - Não se consegue colocar bom senso naquela cabeça até ele conseguir isso. Eu sempre espero ansioso a hora em que a garota se apaixona por ele. As coisas melhoram então.²⁰⁸

(...)

- Então você *ia* resgatar o Príncipe! Por que fingiu que tinha fugido? Para enganar a Bruxa?

- Certamente que não! Sou um covarde. A única maneira de eu fazer algo tão assustador assim é dizer a mim mesmo que *não* estou fazendo nada disso.²⁰⁹

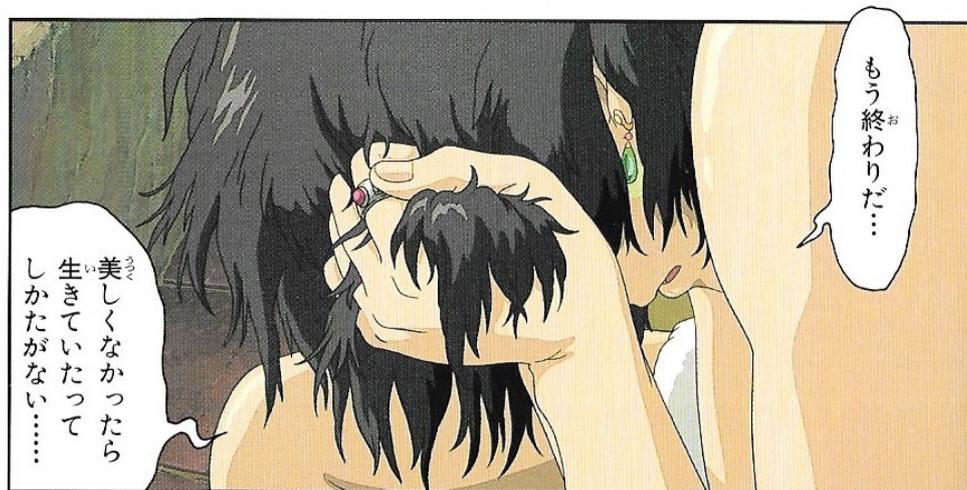


Figura 84 - Howl e a beleza

Nesta cena, a faxina feita por Sophie mistura os produtos mágicos de cabelo do mago e Howl diz:

- É o fim. Se não se for bonito não há como viver.

A convivência de Sophie com Howl, o amadurecimento conjunto dos dois, vai levar ao nascimento de um sentimento de amor em ambos. No livro, Sophie luta contra essa constatação achando que foi a magia contida nos trajes enfeitiçados usados por Howl para conquistar as moças, a responsável por esse sentimento. No filme, Sophie expressa claramente esse sentimento ao encontrar

²⁰⁷ JONES, Diana Wynne. (2014). p. 77.

²⁰⁸ JONES, Diana Wynne. (2014). p. 89.

²⁰⁹ JONES, Diana Wynne. (2014). p. 308.

Howl, já desfigurado pelo uso excessivo da magia em combate. No filme, as brigas entre eles são menos constantes do que no livro.

- Ah, maldito traje cinza e escarlate! - disse Sophie. - Eu me recuso a acreditar que fui a única a ser pega com ele!

O problema era que o traje azul e prata parecia ter funcionado do mesmo jeito. Ela deu mais alguns passos.

- Seja como for - disse, com grande alívio -, Howl não gosta de mim!²¹⁰



Figura 85 - Sophie e Howl.

No livro, descobrimos um poder oculto em Sophie para dar vida às coisas e essa seria a verdadeira magia que salva Howl e Calcifer, enquanto que, no filme, Sophie é desprovida de magia, mas quando retorna ao passado, ela descobre o segredo do contrato entre os dois. A ideia de que uma estrela cadente morre ao cair na terra foi o motivo para Howl (tanto no livro quanto no filme) salvar Calcifer, dando-lhe em troca o seu coração, para que continuasse a viver sob a forma de um demônio de fogo. No filme, contudo, não foi mencionado o tema do poder atribuído a Sophie de dar vida às coisas para poder ressuscitar Calcifer e o coração de Howl depois que eles foram separados. Os trechos abaixo do livro

²¹⁰ JONES, Diana Wynne. (2014). p. 272.

ressaltam o poder de Sophie e o episódio no qual Michael e Sophie tentam capturar uma estrela e ela morre.

A chegada de Sophie a assustou. Ela deu uma volta súbita e gritou numa voz aguda e quebradiça:

- O que foi? O que vocês querem?

Sophie tentou dizer a Michael: Pare - ela está aterrorizada! Mas não tinha fôlego para falar.

- Eu só quero pegar você - explicou Michael. - Não vou machucá-la.

- Não! Não! - gritou a estrela desesperada. - Isso é errado! Eu vou morrer!

- Mas eu posso salvá-la se você me deixar pegá-la - disse Michael gentilmente.

- Não - gritou a estrela. - Prefiro morrer! ²¹¹

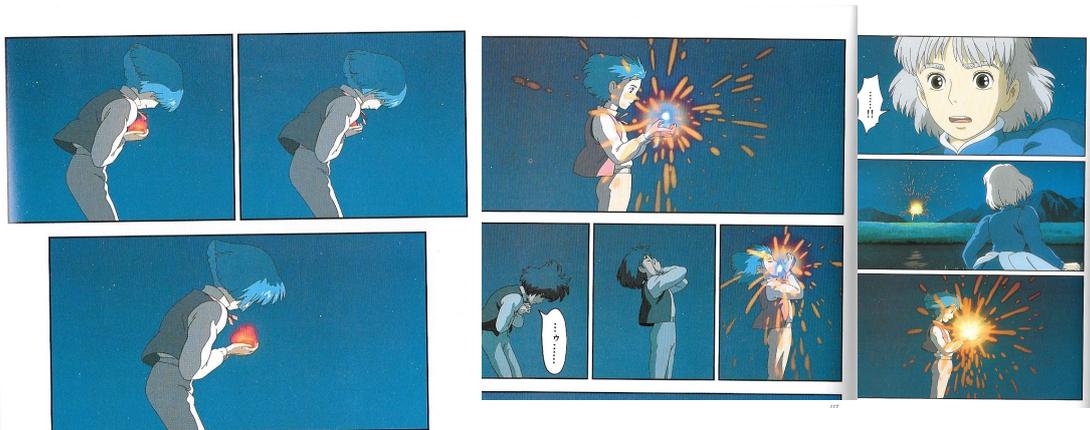


Figura 86 - Howl salva a estrela cadente dando seu coração em troca.

A srta Angorian sibilou e hesitou. Sophie estava de pé segurando Calcifer, enquanto sua bengala açoitava a srta. Angorian e fumegava com o calor que emanava. Ao contrário, Calcifer não parecia estar muito quente. Tinha adquirido um tom azul leitoso com o choque. Sophie podia sentir que a massa escura do coração de Howl batia muito fracamente entre seus dedos. Tinha de ser o coração de Howl. Ele o dera a Calcifer como sua parte no contrato, para manter Calcifer vivo. Ele devia estar com pena de Calcifer, mas, ao mesmo tempo, que tolice! ²¹²

(...)

- Calcifer - disse Sophie -, terei de quebrar seu contrato. Isso vai matá-lo?

- Sim, se qualquer outra pessoa o quebrasse - respondeu Calcifer, com voz rouca.

- Por isso pedi que você o fizesse. Eu sabia que você podia dar vida às coisas. Veja o que fez pelo espantalho e pelo crânio. ²¹³

No livro, Jones sugere que, na realidade, a verdadeira magia estava naquela que se julgava desprovida de qualquer poder, seja de beleza ou magia em comparação às irmãs. Dentro da sua visão cética da fantasia tradicional de belos

²¹¹ JONES, Diana Wynne. (2014). p. 141.

²¹² JONES, Diana Wynne. (2014). p. 311.

²¹³ JONES, Diana Wynne. (2014). p. 313.

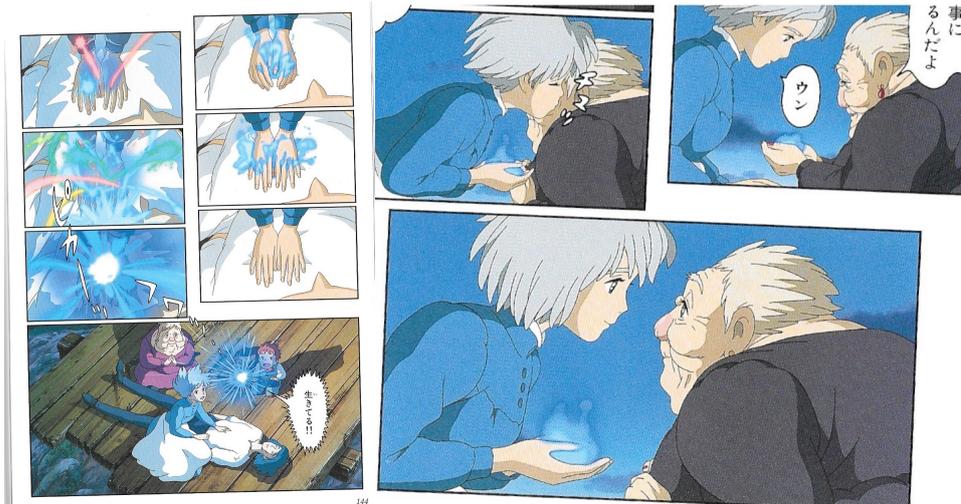


Figura 87 - Sophie devolve o coração a Howl.

príncipes e princesas ou magos poderosos, Jones vai buscar em Sophie e Howl um contraponto para mostrar que nem sempre as coisas são como parecem. Já Hayao Miyazaki parece buscar na obra de Jones uma metáforização para o seu universo de fantasia parametrizado na cultura japonesa, do *honne X tatemae*, e a sua metáfora mítica, a infanto-adulta (que no caso de Sophie é invertida) que acontece no convívio familiar com Howl e Marco (as famílias de ambos que aparecem no livro são alijadas aqui), e ainda insere a explosão de máquinas voadoras que, utilizadas em disputas e guerras podem tornar-se um pesadelo, como o próprio Howl, em forma de pássaro, como mostrado na figura 85.

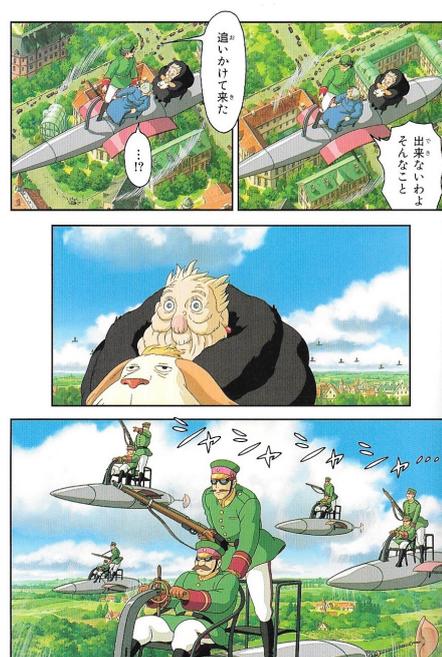


Figura 88 - As máquinas voadoras em *O Castelo Animado*.

Aqui também temos todas as metáforas presentes e, assim como em *Chihiro*, já fazem parte da niponicidade assumida do diretor. Todavia, a fidelidade relativa ao livro de Diana Wynne Jones, com a utilização de elementos familiares como magia, amor e criaturas mágicas que também povoam o imaginário do conto de fadas ocidental, fazem desnecessário o recurso a uma metaforização do Japão para o ocidente, embora pensamos ter havido o inverso, pois o diretor utilizou-se de muitas metáforas de Jones (decadência e falsidade da burguesia inglesa) para falar do próprio universo nipônico: a guerra, a questão do envelhecimento e das aparências, por exemplo. Ou seja, falar de essências não-manifestas que se desenvolvem na adversidade, na viagem ao “outro mundo”, neste caso, o mundo da magia.

No caso de *Kiki*, também ambientada em um cenário europeu, existe uma viagem do familiar (casa dos pais da feiticeira) e o não-familiar (a cidade de Koriko). A “viagem” não apela para o sobrenatural para evocar a metáfora infanto-adulta. Miyazaki, ainda na sua primeira fase de pouca ênfase mítico-natural, prefere usar as metáforas a partir do mundo real e sem o elemento mítico como impulsionador da ação. Contudo, *Howl* e *Kiki*, apesar de haver o “outro” mundo da magia, utilizam-se de imagens comuns e familiares, como magos e bruxas (inclusive *Kiki* usa vassoura e roupa preta) presentes no imaginário de contos de fadas ocidental. O impacto é atenuado e pouco ecoam na contemporaneidade do público espectador.

Assim como fizemos em *Serviço de Entregas da Kiki*, apresentaremos a seguir um esquema de como o filme segue (ou não) a linha da trama original do livro.

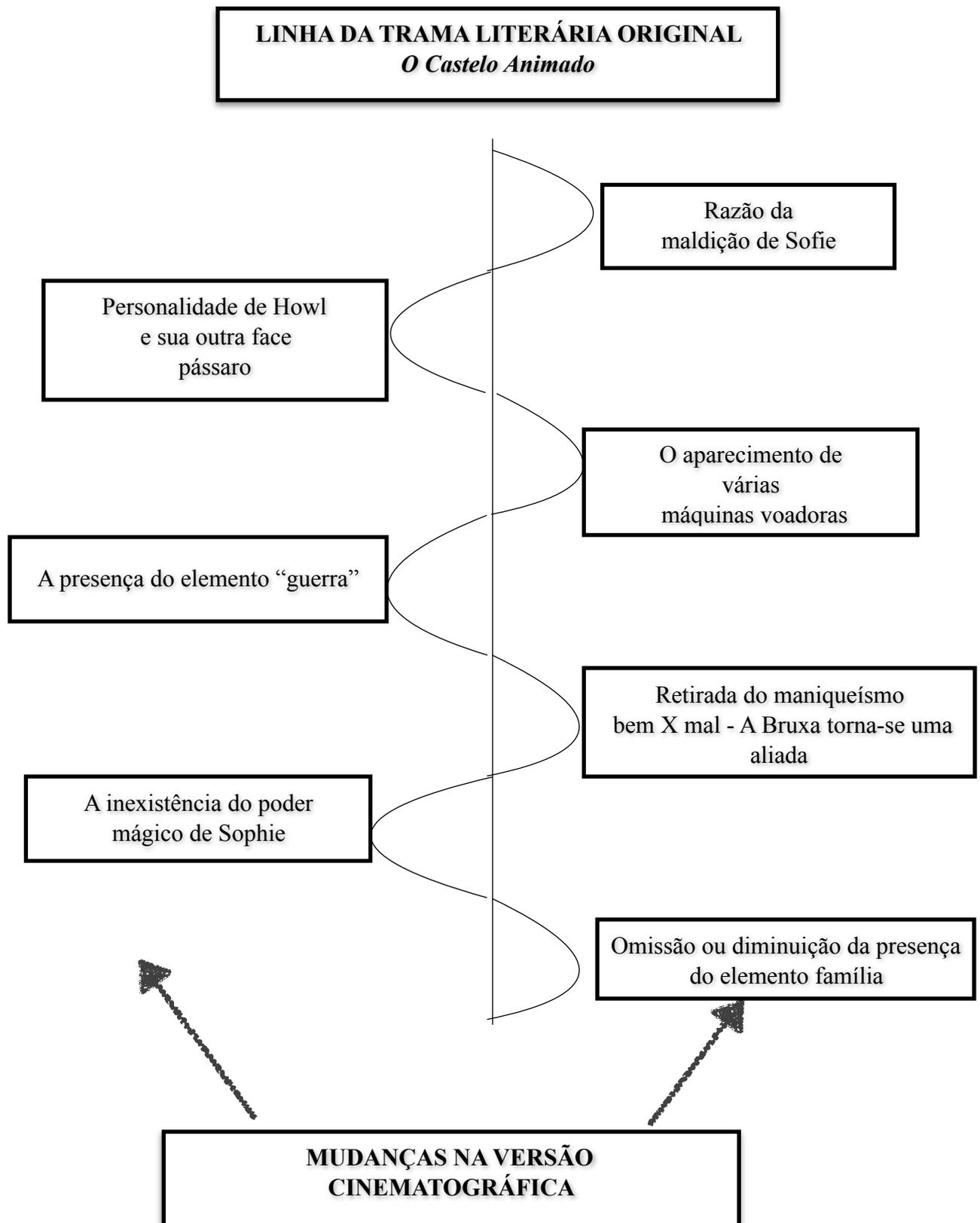


Figura 89 - Comparativo livro e filme: *O Castelo Animado*.

Pelos esquemas e análises, acreditamos poder ter demonstrado que *Chihiro* apresenta uma formatação única de criação de um espaço que desnaturaliza a fantasia tradicional e “enxerta” um conteúdo metafórico que vai buscar no mito uma contemporaneidade de uma forma mais “subversiva” do que todas as outras produções citadas. Embora no livro de Sachiko Kashiwaba haja a referência clara de que o mundo de Pikotto era como um país estrangeiro, Miyazaki optou, no filme, por levar Chihiro a um passado multicultural japonês, que é o Japão, mas também é muitas outras coisas que vão impulsionar a produção de várias metáforas, para abarcar a profusão de vazios semânticos que o filme proporciona àqueles que não estão familiarizados com a cultura e o folclore japoneses. É necessário criar novas leituras para o que é apresentado, o que parece não ser completamente necessário em *Kiki* ou *O Castelo Animado*.

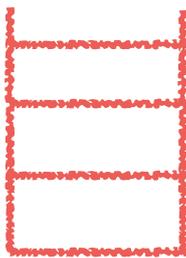
Afinidades (in)esperadas

Nesta última seção, propomos uma reflexão sobre as possibilidades abertas por este estudo para um novo olhar sob a perspectiva da literatura midiática japonesa, aqui exemplificada por algumas obras do diretor Hayao Miyazaki. A partir de uma visão particular de metáfora construída a partir de dois filósofos com abordagens distintas, buscamos criar uma ferramenta comum que permitisse analisar um viés pouco explorado pela academia, que seria a animação japonesa, com o suporte da literatura enquanto forma de pensar a contemporaneidade através de temas que transcendem a cultura e fazem parte do humano.

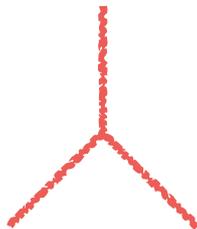
6.1

Conto de fadas x Mitologia japonesa: *A Viagem de Chihiro* (Por que diferente?)

Como vimos no capítulo anterior, os três filmes possuem uma interação diferente com as obras literárias e, conforme o esquema apresentado a cada final de análise da obra cinematográfica (apresentamos uma simplificação abaixo), podemos resumir conforme segue.



A Viagem de Chihiro



Serviço de Entregas da Kiki



O Castelo Animado

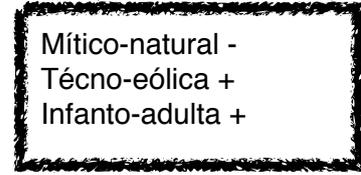
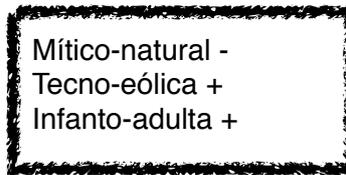
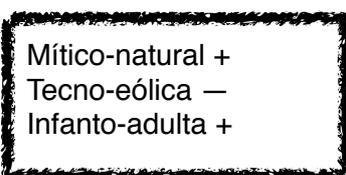


Figura 90 - Comparativo dos filmes.

Pelas figuras (tanto na versão resumida quanto na versão completa), pretendemos mostrar como uma certa “concomitância” com a trama dos livros pode ser observada e somente *A Viagem de Chihiro* parece oferecer um paralelismo não-coincidente, ao invés de um paralelismo coincidente, seja ele completo (*O Castelo animado*) ou parcial (*Serviço de entregas da Kiki*). Embora estejamos falando de “concomitância”, referimo-nos a uma coincidência maior de fatos ou pelo menos uma história que tenha nomes de personagens, locais e enredo desenvolvido de forma majoritariamente igual à obra literária de modo a que, ao se ver o filme, a obra possa ser reconhecida. Por serem mídias diferentes, com interpretações e intenções diferentes de acordo com cada diretor, obviamente elas não seriam iguais em nenhum outro caso, sem querer entrar no mérito de discutir aqui metodologias de adaptação literária. Contudo, nosso intuito ao construir esses esquemas seria o de deixar mais clara a diferença de *A Viagem de Chihiro* para as demais produções. E, embora todas tenham as mesmas metáforas escolhidas por nós como parâmetro de análise da fantasia em Miyazaki, em Chihiro a ênfase na mítico-natural foi mais intensa em comparação às demais, como o quadro abaixo de cada figura demonstra, sendo que o sinal “+” indica maior ênfase e o sinal “-”, menor ênfase. Nessas mesmas figuras, no capítulo anterior, mostramos também as ondulações sobre a linha da trama original, enquanto que em Chihiro ressaltamos pontos de contato em enredos paralelos e não mudanças em cima de um eixo-base.

Em todos os casos, encontramos a marca autoral de Miyazaki de recuperação de um passado mítico atualizado, uma maturidade alcançada pela via do coletivo e um instrumento de mudança simbolizado pelo vento. Todavia, *A Viagem de Chihiro*, como o próprio Miyazaki diz, teria intenção de direcionar o filme para as meninas de 10 anos, e um desejo que essas crianças fossem de encontro às suas próprias aspirações. Ele acrescenta: “As crianças estão cercadas por alta tecnologia, no meio dos frívolos produtos industrializados cada vez mais estão perdendo a perseverança. Temos que transmitir o quanto nossa tradição é

rica”²¹⁴ (MIYAZAKI, 2001a, p. 19). Logo, ao contrário dos outros dois filmes inspirados em livros, Miyazaki tem uma preocupação com um resgate de um passado mítico, embora continue abordando os temas que lhe são caros, como a preservação da natureza, a crítica à sociedade industrial e à guerra.

Apesar de ser a adaptação mais livre das três que apresentamos neste trabalho, a trama que move as duas obras (literária e cinematográfica) é basicamente a mesma (simbolizada pelas linhas de contato), mas ao invés dos personagens comuns a contos de fadas que aparecem em *Castelo Animado* e *Kiki* e no livro de Sachiko Kashiwaba, Miyazaki opta por resgatar uma tradição ligada à natureza/xintoísmo. E, diferentemente de *Princesa Mononoke*, o filme de 1997 que podemos considerar o marco da virada de Miyazaki em relação à sua niponicidade, também repleto de elementos mitológicos e de boa repercussão na América, tornando o diretor conhecido no ocidente, *Chihiro* não apresenta um cenário violento de defesa da natureza contra os humanos. Em *Princesa Mononoke*, as cenas dos espíritos da floresta e do próprio deus protetor, encarnando a parte fantasia, contrastam com as cenas mais fortes (reproduzimos algumas) nas quais aparecem elementos como sangue em profusão (tanto que a Disney pediu a retirada dessas para a distribuição nos EUA, pedido esse rejeitado pelo diretor), animais grotescos sob maldição (o chamado *tatarigami* - 祟り神) e cenas de lutas e armas de fogo.



Figura 91 - Imagem do filme *Princesa Mononoke* (1997).

²¹⁴ 子供達はハイテクにかこまれ、うすっぺらな工業製品の中でますます根を失っている。私達がどれほど豊かな伝統を持っているか、伝えなければならない (tradução nossa).



Figura 92 - Imagem do filme Princesa Mononoke (1997).



Figura 93 - Imagem do filme Princesa Mononoke (1997).

Todos esses elementos não são exatamente o esperado para um filme infanto-juvenil de animação e, no estereótipo ocidental, possuem marcas que os contos de fadas tradicionais em parte não contemplam. Mas, como mencionamos no quarto capítulo, as referências da floresta de *Princesa Mononoke* foram utilizadas (mas não creditadas) em uma película americana intitulada *Branca de Neve e o Caçador*, de 2012. Isso sugere uma metaforização que se mostra eficiente relacionada à mitologia. *Princesa Mononoke* foi uma criação do próprio Miyazaki enquanto *A Viagem de Chihiro* tem a sua base na trama de Sachiko

Kashiwaba sobre a menina que enfrenta sozinha uma viagem de amadurecimento através do trabalho e da interação com a coletividade do local, o núcleo de conteúdo ainda permanece. No entanto, a partir de uma experiência própria do diretor com a filha de 10 anos de um amigo e o conhecimento prévio da história de Sachiko Kashiwaba, brota a ideia de um filme que não só mostrasse uma criança daquela idade enfrentando os apuros da Rina do livro, mas também adicionasse valor às tradições e ao passado, mas conectado às inseguranças e situações da contemporaneidade japonesa que atualmente, com o processo de globalização, em muito se assemelham às do ocidente.

Com esse apelo a um passado mítico visto pelos olhos de uma criança da contemporaneidade, Miyazaki consegue, assim como Blumenberg e Ricoeur, resgatar esse vazio estabelecido entre este mundo e o “outro” que se revela como o mundo nomeado por nós como o “real”, mas permanece inerte até ser ativado pela fantasia e comunicado pela metáfora.

Com isso queremos dizer que, embora personagens como Yubaba ou Zeniba sejam desconhecidas, logo esse estranhamento é associado a personagens como, por exemplo, a rainha de copas de *Alice no País das Maravilhas* ou a Baba Yaga do folclore russo como metáfora da “bruxa má” (apesar desse maniqueísmo não fazer parte do repertório temático do diretor). Os espíritos e deuses oriundos, principalmente, do xintoísmo, são metaforizados como seres mágicos análogos aos que aparecem em profusão em filmes/livros como *Harry Potter* e *O Senhor dos Anéis*. Voltamos a mencionar o filme *Branca de Neve e o Caçador*, que faz uma “tradução” de cenas do filme *Princesa Mononoke* através de metaforizações. Essas transformam os espíritos da floresta (*kodamas* - 小玉) em pequenas fadas e o grande deus protetor da floresta (*shishigami* - シシ神) é representado por um veado sagrado. É exatamente pelo viés mítico-natural que essa metaforização torna-se possível, pois essa ligação mítica aparentemente perdida na filosofia moderna inaugurada por Descartes acreditamos ser recuperada pela fantasia. Essa ocupa um espaço passível de metaforização para um enfrentamento do cotidiano X não-cotidiano, conhecido X não-conhecido, espaço esse que, na narrativa do

Japão, sempre esteve ligado a uma percepção de que o mundo sobrenatural é parte integrante do real.

Acreditamos que essa leitura do mundo sobrenatural, em paralelo com o mundo real no Japão, dar-se-ia pelo viés da mitologia, e no ocidente, pelo viés de um conto de fadas contemporaneizado. Pretendemos demonstrar através da análise dos filmes e os esquemas das tramas que a metáfora funciona como o resgate do mito enquanto leitura de um mundo que se apresenta, na atualidade, incapaz de responder às novas questões do humano. *A Viagem de Chihiro* diferencia-se por aliar um passado mítico que é comum a todos, e um presente ansioso por novas respostas para novas perguntas. “Para Miyazaki, fantasia não é uma mera ferramenta de nostalgia. O passado para Miyazaki é uma parte do presente e a fantasia descreve a relação entre passado e presente por virtualmente ressuscitar o passado” ²¹⁵(YOSHIOKA, 2008, p. 257).

Em suma, resgatar em forma de narrativa midiática a ligação entre o mito e logos, metaforizar para ler esse novo mundo de sentidos.

6.2

Considerações sobre o *approach* Japão e ocidente

O resgate da ligação adormecida entre mito e logos, inferido das análises dos filósofos Hans Blumenberg e Paul Ricoeur, propõe uma abordagem interessante na compreensão dos diálogos metafóricos entre ocidente e oriente. E neste trabalho de tese, propusemo-nos a analisar, em especial, o Japão. Esse “link” foi possível por um entendimento do mito como uma maneira de “ler” o mundo, de criação de sentido, semioticamente falando, como uma parte inerente do humano não totalmente esquecida durante o processo de secularização na passagem para a idade moderna, fato esse ressaltado no trabalho de análise historiográfica mostrado aqui de Hans Blumenberg. A título de reforço dessa tese (exposta no capítulo dois) de que o mito e metáfora são uma constante na agenda contemporânea, bem como para ressaltar a ligação com os contos de fadas

²¹⁵ For Miyazaki, fantasy is not a mere tool of nostalgia. The past for Miyazaki is a part of the present, and fantasy describes the relationship between past and present by virtually resurrecting the past (tradução nossa).

(discutida no capítulo três), vamos recuperar alguns autores que tratam do tema e tentar conciliar com a argumentação iniciada no capítulo um.

Um deles é o próprio Roland Barthes em seu livro *Mitologias* (2003), nele o autor analisa o mito sob a perspectiva de um sistema semiótico no qual o significante é ambíguo, pois é ao mesmo tempo sentido e forma, pleno por um lado e vazio por outro (p. 208). Coloca o mito dessa maneira, pois assume o mesmo como uma fala, como um sistema de comunicação (p. 199), que já postularia uma leitura, um sentido, e ainda segundo Barthes, já estaria completo: “postula um saber um passado, uma memória, uma ordem comparativa de fatos, de ideias, de decisões” (p. 208). Sendo assim, vem aliar-se ao pensamento descrito aqui do mito como uma “forma” preenchida por um “sentido” que é lido em um mundo localizado histórica e culturalmente, consonante com várias citações do diretor Hayao Miyazaki.

Dentro dessa perspectiva de um sistema de comunicação, outro autor que aborda o mito englobando a ótica dos meios de comunicação de massa é Arthur Asa Bergher, professor emérito da Universidade de San Francisco e especialista em mídia e comunicação. Essa abordagem faz um paralelo fundamental para nosso estudo (capítulo três) com os contos de fadas. Segundo Bergher,

Quando somos crianças, contos de fada são muito importante para nós, porque, como Bruno Bettelheim explicou em “A Psicanálise dos Contos de Fadas”, os contos de fadas tem grande valor terapêutico para as crianças. Quando mais velhos e seres mais complicados, nós passamos para histórias mais complicadas, tais como mitos, com diferentes tipos de personagens que fornecem diferentes tipos de gratificação.²¹⁶

Ainda nos relembra que existem elementos míticos “escondidos” em vários tipos de história de todos os tipos, e essas seriam, na verdade, variações de narrativas que nos influenciaram quando jovens/crianças (p. 5). Ou seja, essa primeira “organização do mundo” (tomando emprestado a ótica de Paul Ricoeur em *Tempo e Narrativa*), feita por narrativas como mitos e contos de fada, passa a

²¹⁶ BERGER, Asa Arthur. *Media, myth and society*. New York: Palgrave Macmillan, 2013, p. 6. When we are children, fairy tales are very important for us, because, as Bruno Bettelheim has explained in *The Uses of Enchantment*, fairy tales have great therapeutic value for children. When we are older and more complicated beings, we move on to more complicated kinds of stories, such as myths, with different kinds of characters that provide different kinds of gratifications. (tradução nossa)

permear o nosso imaginário e perpassa, por conseguinte, as produções narrativas em vários tipos de mídia tanto no Japão como no Ocidente.

Sobre a revisitada influência dos contos de fadas, enquanto uma forma de organização e “guia” de leitura do mundo ao redor, uma análise interessante é dada pela professora americana (mas nascida na Hungria) do departamento de línguas germânicas e literatura, folclore e mitologia da Universidade de Harvard, Maria Tatar. Na sua edição comentada e ilustrada dos contos de fada, ela relembra e contextualiza narrativas clássicas e diz:

Quer tenhamos ou não consciência disso, os contos de fada modelaram códigos de comportamento e trajetórias de desenvolvimento, ao mesmo tempo em que nos forneceram termos com que pensar sobre o que acontece em nosso mundo.²¹⁷

Tatar fala desses contos de fadas consagrados, modeladores de comportamento e hoje adaptados à contemporaneidade, como podemos perceber em novas versões cinematográficas de clássicos como *João e Maria* (Irmãos Grimm), *Branca de Neve* (Irmãos Grimm), *Cinderela/Gata Borralheira* (Charles Perrault), entre outros. Bem como contos de fadas com nova “roupagem”, mas ainda versando sobre magos, dragões, cavaleiros e jornadas heroicas como *Crônicas de Gelo e Fogo* (de George R.R. que deu origem ao sucesso televisivo *Game of Thrones*), *O senhor dos anéis* e o *Hobbit* (J.R.R Tolkien) e a saga *Harry Potter* (J.K. Rowling) que ainda arrebatam legiões de fãs de várias idades. Podemos até mesmo incluir aqui, por tudo o que foi dito anteriormente e pela boa repercussão da mostra MOK (relatada no capítulo um), as histórias em quadrinhos (mangás) e as animações japonesas.

Disseminadas por diversas mídias - da ópera e do drama ao cinema e à publicidade -, os contos de fadas tornaram-se uma parte vital de nosso capital cultural. O que os mantém vivos e pulsando com vitalidade e variedade é exatamente o que mantém a vida vibrando: angústias, medos, desejos, romance, paixão e amor.²¹⁸

Aqui as animações e quadrinhos japoneses aparecem metaforizadas a partir de um inventário de narrativas ocidentais que, como exemplificamos antes,

²¹⁷ TATAR, Maria. Contos de fadas - Edição comentada e ilustrada. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2003. Coleção Clássicos Zahar Comentados, p. 8.

²¹⁸ TATAR, Maria. (2003). p. 17.

perpassam o imaginário dos indivíduos. Podemos citar um exemplo disso, acontecido em quase todas as edições do curso *O Universo de Miyazaki* descrito no primeiro capítulo. Observemos a figura abaixo, montagem de figuras relacionadas a uma determinada cena do filme *Ponyo - uma amizade que veio do mar* (2008):



Figura 94 - Metaforização de “deusa das águas”.

Comentando a presença da mitologia budista (imagem no canto superior direito) em uma cena no filme citado acima do diretor Hayao Miyazaki, apresentamos a figura (imagem no canto superior esquerdo) da personagem da mãe da protagonista (Ponyo) que mesclaria o *bodhisatva*²¹⁹ *Kanon*, simbolizando a caridade, e a pintura *Ophelia* de John Everett Millais (citada no capítulo quatro) que teriam servido de inspiração para essa cena específica. Em todas as edições, o público (a maioria não familiarizado com a mitologia budista) sempre questionava

²¹⁹ Do sânscrito, bodhisattva ‘ser destinado à iluminação’, no budismo *maaiana*, indivíduo que, prestes a se tornar um *buda*, adia a superação final do sofrimento humano (*nirvana*), no intuito de aprofundar sua compaixão por todas as criaturas.

ou sugeriria uma relação da cena com Iemanjá. A despeito das idiossincrasias aproximativas da imagem da deusa africana do *bodisatva*, aqui o processo metafórico entre a “leitura” brasileiro-ocidental e a “leitura” nipo-mitológica encontra na metáfora de uma “deusa do mar”, a intersecção semiótica entre as narrativas.

Essa discussão do entendimento das intersecções dos sistemas semióticos de culturas diferentes é abordada também pela professora associada de japonês da Universidade do Hawaii em Hilo, Yoshihiko Okuyama. A sua abordagem da mitologia japonesa pelo viés cinematográfico (incluindo inclusive um dos filmes analisados aqui, *A Viagem de Chihiro*) está bem em consonância com nosso estudo e com o desenvolvimento proposto pela tese, pois apresenta como a mitologia japonesa pode ser identificada através de metáforas que dão sentido a toda uma leitura de mundo, permitindo assim uma melhor compreensão e um paralelismo com outras.

Existem paralelos entre temas míticos e os desejos e ações humanas contemporâneos. Mitos são passados de geração a geração como guias para os valores e comportamento humano. Nesse processo, esses contos antigos tornam-se infundidos como subtextos nas narrativas atuais. Mitologia, portanto, é uma coleção - ou o estudo - daqueles subtextos consagrados pelo tempo que contêm a sabedoria ancestral transmitida pelos hoje populares métodos dos meios comunicação de massa de contar histórias.²²⁰

Okuyama faz uma ponte que dá suporte ao nosso estudo, já que identifica em um produto da cultura de massa, o cinema, elementos metafóricos denotadores de um sistema semiótico passível de ser “lido” a partir dessas metáforas.

Acrescentando a isso a argumentação do interculturalista chinês Zhang Longxi, apresentadas no primeiro capítulo, reforça-se a ideia de que há perspectivas de encontrar-se um *approach* real entre ocidente e o Japão, e os instrumentos para isso seriam a literatura e a metáfora, instrumentos esses com os

²²⁰ OKUYAMA, Yoshihiko. *Japanese Mythology in Film: a semiotic approach to reading japanese film and anime*. Lanham, Maryland: Lexington Books, 2015, p. 25.

There are parallels between mythic themes and contemporary human actions and desires. Myths get passed down from generation to generation as guides for human behavior and values. In that process, these ancient tales become infused as subtexts in present day narratives. Mythology, therefore, is a collection of - or the study of - those time-honored subtexts containing ancestral wisdom imparted through today's popular method of storytelling mass media. (tradução nossa).

quais se pode encontrar um inventário grande de imagens e conteúdos que são comuns ao imaginário do humano, esteja ele onde estiver.

É claro, reconhecer similaridades no uso de metáforas por poetas do Leste e do Oeste não nos compele a ignorar diferenças culturais, mas ler através das culturas de fato nos habilita a apreciar o mundo da literatura com um espírito de abertura e compreensão solidária, e a adquirir uma ampla perspectiva para discernir afinidades temáticas e padrões de imaginação literária além das lacunas de linguagem e culturas.²²¹

A recuperação dessa análise do chinês Zhang conduz-nos novamente a Lévi-Strauss e suas comparações entre alguns mitos que encontram semelhanças com outros da mitologia mundial, apresentam simetrias como ele cita no trecho abaixo.

Mas não era essa uma maneira de reconhecer que o Egito, para Heródoto, e o Japão, para Fróis e Chamberlain possuíam uma civilização de maneira nenhuma desigual às suas? A simetria que se reconhece entre duas culturas as une ao opô-las. Elas parecem a um só tempo semelhantes e diferentes, como a imagem simétrica de nós mesmos, refletida por um espelho, que nos permanece irreduzível embora reconheçamos em cada detalhe. Quando o viajante se convence de que os usos em total oposição aos seus, os quais ele seria tentado, por causa disso, a desprezar e rejeitar com repugnância, na verdade lhe são idênticos, vistos pelo avesso, dá a si mesmo os meios de domesticar a estranheza, de torná-la familiar.²²²

E embora Lévi-Strauss sugira a existência de uma matriz comum para os mitos, Zhang não segue por esse caminho, mas sim por imagens, metáforas similares que transparecem na literatura. Mas também encontramos em Lévi-Strauss uma nota sobre a correspondência entre imagem e escrita e sua relação com a metáfora, utilizando-se um clássico haicai de Matsuo Bashō.

O conjunto realiza assim, na sincronia, esse efeito de totalidade ortogonal que resulta menos diretamente de uma leitura do quadro da direita para a esquerda, na ordem em que as figuras foram traçadas, desde o círculo até o quadrado. Em outro lugar, imagem e escrita formam um contraponto em duas partes. Assim, uma alusão do texto é só o que permite ligar a chaleira à lenda do ogro embriagado Shutendoji, que os outros conseguem adormecer com um saquê contendo uma droga. A série dedicada por Sengai ao poeta Bashō ilustra de maneira extraordinariamente sutil

²²¹ ZHANG, Longxi. (2007). p. 45.

Of course, to recognize similarities in the use of metaphors by poets from the East and the West does not compel us to ignore cultural differences, but reading across cultures does enable us to appreciate world literature with a spirit of openness and sympathetic understanding, and to acquire a broad perspective for discerning thematic affinities and patterns of literary imagination beyond the gaps of languages and cultures (tradução nossa).

²²² LÉVI-STRAUSS, Claude. A outra face da lua: escritos sobre o Japão. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 85.

um jogo dialético entre a imagem e a escrita. Pois, se o texto substitui Bashô pela rã em um dos seus mais famosos haikai, isto é, o criador pela criatura, o desenho torna Bashô fisicamente presente na folha da bananeira(o nome do poeta e o da planta são os mesmos). Indissociáveis, desenho e texto se respondem um ao outro pelas vozes complementares da metáfora e da metonímia.²²³

O poema a que se refere Lévi-Strauss:

「古池や蛙飛びこむ水の音」

(ふるいけやかわずとびこむみずのおと)

O velho lago

A rã salta

O som da água.

Tanto um quanto outro acreditamos estar em consonância com outros autores contemporâneos como Jean-luc Nancy, no sentido em que não haveria lógica falar em um “oriente” e um “ocidente”. As diferenças culturais existem sim como analisa Zhang, mas elas não são tão mutuamente excludentes que não possam desvelar metaforizações similares, como as exemplificadas aqui pelo autor chinês e as encontradas no livro de Lévi-Strauss, relacionadas a mitos concernentes ao mundo natural.

Também podemos lembrar de dois outros autores que buscaram um *approach* com o oriente, especificamente o Japão, pelo viés da literatura ou linguagem, no caso, a poesia, o haikai: Roland Barthes e Octávio Paz.

Roland Barthes aborda o Japão como um sistema de signos que excede a fala, traduzindo-se em um vazio extrapolador de sentido como, por exemplo, o haikai que, segundo o autor, ao mesmo tempo também é ininteligível, não quer dizer nada. E é exatamente essa “ausência” do haikai que solicita “o suborno, o arrombamento, em uma palavra, a maior cobiça, a do sentido”(2007, p. 91). Em paralelo com a literatura ocidental, o haikai daria uma certa liberdade, um direito a exprimir um sentimento de forma curta e comum sem a obrigatoriedade de um “sentido”.

O autor jamais em nenhum sentido, fotografou o Japão. Seria antes o contrário: o Japão o colocou em situação de escritura. Essa situação é exatamente aquela em que se opera certo abalo da pessoa, uma reviravolta das antigas leituras, uma sacudida do sentido, dilacerado, extenuado até o seu vazio insubstituível, sem que o objeto cesse jamais de ser significante, desejável. A escritura é, em suma e à sua

²²³ LÉVI-STRAUSS, Claude, (2012), p. 80.

maneira, um *satori*: *satori* (o acontecimento Zen) é um abalo sísmico mais ou menos forte (nada solene) que faz vacilar o conhecimento, o sujeito: ele opera um vazio de fala. E é também um vazio de fala que constitui a escrita; é desse vazio que partem os traços com que o Zen, na isenção de todo sentido, escreve os jardins, os gestos as casas, os buquês, os rostos, a violência.²²⁴

Octávio Paz, um estudioso dos haicais de Matsuo Bashō, vê na poesia e no pensamento oriental uma forma também de abstrair o sentido fora das estruturas cristalizadas do ocidente, sem uma verdade estabelecida e forçadamente a adquirir um conhecimento que vai subsidiar essa verdade. Através da meditação que as doutrinas orientais utilizam, esse conhecimento é renunciado e a verdade torna-se algo que deve ser enfrentado e descoberto por cada um. Então assim, “ao fim dessas provas, sabemos menos, mas estamos mais leves; podemos empreender a viagem e enfrentar o olhar vertiginoso e vazio da verdade. Vertiginosa em sua imobilidade, vazia em sua plenitude.” (PAZ, 2012, p. 109)

Ao contrário de Paz, Barthes analisa desde a comida até a organização das ruas para classificar o Japão como um conjunto de signos que descentraliza, fragmenta e esvazia. Uma análise dos vazios que se transformam em sentido dentro do espaço distinto representado pelo Japão. Essa questão da espacialidade como um *approach* possível também é abordado pelo antropólogo Renato Ortiz.

Penso que uma das transformações profundas das sociedades contemporâneas diz respeito à noção de espaço. Tradicionalmente, ele se circunscrevia a fronteiras bem estabelecidas: a tribo, a cidade-Estado, o império, a nação. Havia uma íntima correlação entre o espaço enquanto categoria simbólica e social e o substrato físico que lhe dava materialidade. O processo de desterritorialização, e seu movimento complementar de reterritorialização, nos abre a possibilidade de pensar espacialidades desencaixadas do seu território físico. Tendência que incide diretamente nas formas de sociabilidade e de expressão cultural. Um exemplo: a viagem. Acreditamos que ela seja sempre um percurso entre lugares descontínuos, por isso dizemos “viajar para o exterior”. Em princípio, estaríamos saindo de um “interior”, um espaço familiar, para nos dirigir para um “outro” sítio, estranho, diverso de onde partimos. Essa maneira de compreender as coisas se transforma com o processo de mundialização. Agora as distâncias são encurtadas e muitas das fronteiras existentes se borram. A rigor, deveríamos dizer: não há viagem para o “exterior”, mas sim um deslocamento nas espacialidades da modernidade-mundo. Este livro parte portanto de um pressuposto: na perspectiva aqui adotada, o Japão não é um país “exótico”, “distante”, “oriental”. Meu olhar desterritorializado quer apreendê-lo como “vizinho”, “próximo”, isto é, parte da modernidade- mundo.

²²⁴ BARTHES, Roland. O Império dos Signos. São Paulo: WMF, Martins Fontes, 2007. p. 10.

Viajar ao Japão não significa conhecer um “outro mundo”, como acreditavam os românticos, mas deslocar-se no interior de um *continuum* espacial diferenciado.²²⁵

Esse vazio de sentido aparece, como já temos apontado, nos conceitos estéticos muito influenciados pelo Zen-budismo que buscam na sombra, na imperfeição e no vazio as suas inspirações. Na análise de Hayao Kawai, os contos de fadas japoneses estruturados no interstício entre o mundo real e o sobrenatural para construir suas narrativas, encontram eco no lado ocidental com as análises que percebemos como “complementares” no campo da narrativa literário-midiática de Blumenberg e Paul Ricoeur. Logo, acreditamos que nosso estudo está em consonância com as novas abordagens sobre as concepções de “oriente” e “ocidente” esvanecidas no âmbito do imaginário literário, bem como de estudiosos que pensam o mito, a mídia e os contos de fada.

Nosso objetivo ao apresentar esses estudos seria o de indicar que existe, como Blumenberg demonstra, um componente do imaginário humano presente nos discursos racionais cartesianos da filosofia. E é esse componente humano de leitura criativa do mundo que permite aproximações entre o aparentemente ininteligível e diferente. A capacidade de fazer inferências sobre o não-cotidiano, o não-real (porque não faz parte da realidade experimentada) cria leituras para tornar racionalizável o mundo experimentado, metaforiza-se o mundo para entendê-lo. Por isso, segundo Blumenberg, o processo de secularização da modernidade não precisou eliminar o pensamento mítico, o mito passou a operar subliminarmente, pois a filosofia, ao longo do tempo, recorre sistematicamente à metáfora para dar uma leitura ao inominado, como o mito da caverna de Platão.

Assim sendo, com os “gaguejos” do raciocínio puramente racional perante os novos desafios que a sociedade contemporânea propõe (novas tecnologias, globalização, fracasso das grandes utopias e a relativização do processo histórico), há uma retomada do mito, dessa leitura que valoriza, antes de tudo, o imaginário humano. Essa tendência tem sido percebida com grande ênfase na literatura e em produtos midiáticos. Ou seja, a linguagem também vai precisar dar conta de uma

²²⁵ ORTIZ, Renato. O próximo e o distante: Japão e Modernidade - Mundo. São Paulo: Brasiliense, 2000. pp. 13-14.

nova realidade na qual a razão não seja o parâmetro de todas as coisas, da desconfiança em relação às narrativas contemporâneas tradicionais, bem como para que intersecções com estruturas outras de narrar e pensar sejam contempladas. Neste ponto, o filósofo Paul Ricoeur, no mesmo movimento do alemão Blumenberg, faz uma recuperação da metáfora dentro de uma perspectiva linguística e, como outros trabalhos do autor já mencionados, pretende resgatar a narrativa como uma estratégia de organização do caos no mundo. Na abordagem de Ricoeur, a metáfora, que recupera o mito enquanto uma forma de racionalidade criativa do humano, adquire vida na relação palavra-enunciado, no jogo comunicativo, e propõe dar conta de intermediar essas traduções intersemióticas que entraram na ordem do dia da contemporaneidade. Acreditamos que esse jogo comunicativo possa ser estendido ao que explicamos anteriormente, no primeiro capítulo, como literatura midiática. Uma literatura veiculada através de algum outro suporte além do livro, absorvida e transmitida por outra mídia.

Nessa perspectiva de uma narrativa literária midiática, a qual permeabiliza a comunicação entre o Japão e ocidente através de um diálogo metafórico, apresentamos a animação japonesa, em especial a do diretor Hayao Miyazaki, cuja utilização constante de referências literárias em suas obras, sejam elas japonesas ou ocidentais, tem atraído a atenção do ocidente.

Em Miyazaki, encontramos a literatura como fonte de estruturação das tramas, mas o diálogo metafórico faz-se mais presente quando observamos a inserção de uma leitura mitológica atualizada e uma mescla de realidade e fantasia na medida certa para capturar as leituras, de modo a possibilitar uma atribuição de sentido nos dois lados do globo. Embora as referências sejam diferentes e a tradução seja baseada em parâmetros e bases distintas, as metáforas desse mundo em paralelo com um outro não-racional agora se fazem possíveis pela renovação de um imaginário mítico, encontram ressonância e fascinam. A fantasia funciona como um tipo de filosofia de racionalidade reversa, um fator de subversão da própria fantasia. enquanto conceito de irrealidade.

6.3

Considerações para “re-pensar”

Rosemary Jackson, a partir do trabalho de Todorov sobre o fantástico, aborda a questão da fantasia como uma forma de subversão do real e da racionalidade. Uma inversão da realidade que não prescinde do mundo que se apresenta como cotidiano, mas sim utilizando-se dele para pensá-lo através de outras camadas de consciência.

Fantasia não tem a ver com inventar um outro mundo não-humano: não é transcendental. Tem a ver com inverter elementos deste mundo, recombinar suas características constitutivas em novas relações para produzir algo estranho, não familiar e aparentemente ‘novo’, absolutamente ‘outro’ e diferente.²²⁶

No seu livro, Jackson diz que não vai incluir na sua análise os contos de fada por considerá-los dentro do campo da religiosidade e do misticismo e prefere os estudos sobre os textos com cunho mais psicanalítico. Seu livro, escrito em 1981, talvez não contemplasse ainda as animações japonesas e sua potencialidade de reflexão sobre o cotidiano. No entanto, acreditamos que o pressuposto de Jackson é válido para o cinema de Miyazaki, bem como outros diretores como Satoshi Kon, Mamoru Oshii, Katsuhiro Ootomo, Isao Takahata, para ficar apenas nos chamados “mestres” da animação japonesa. Isso porque, por tudo que foi dissertado até o momento, acreditamos que a obra de Miyazaki é marcada por suas experiências pessoais aliada à sua visão “ácida” da sociedade contemporânea do Japão e mesmo mundial. Apesar de sua obra estar referenciada no Japão e direcionar-se ao público daquele país, as questões que o diretor aborda dizem respeito à condição do humano, que voltou ao palco das discussões com o mito e o questionamento dos processos falhos de secularização e racionalização da sociedade. Questões que são resolvidas diferentemente no Japão e tem chamado a atenção por oferecerem uma alternativa ao pensamento ocidental vigente, mas que, na verdade, resgatam um caminho, um traço da nossa própria existência,

²²⁶ JACKSON, Rosemary . *Fantasy: the literature of subversion*.Londom: Routledge 1981. p. 8. Fantasy is not to do with inventing another non-human world: it is not transcendental. It has to do with inverting elements of this world, re-combining its constitutive features in new relations to produce something strange, unfamiliar and apparently ‘new’, absolutely ‘other’ and different (tradução nossa).

esmaecido pela utopia de um mundo balizado somente pela razão cartesiana e seu conceito de verdade.

No Japão, as lacunas são preenchidas com a narrativa mítica metaforizada no entrecruzamento entre o cotidiano X não-cotidiano, criando a beleza na imperfeição, no incompleto, no vazio e na impermanência. Isso tudo inspirado pela proximidade do “outro mundo” de sombra, do qual emergem a beleza do mundo retratada na narrativa dos contos de fada, lendas e literatura japonesa. Como bem fala Hayao Kawai:

A beleza do mundo pode ser processada em japonês como *utsukushi*, *uruwashii*, ou *yoshi*. A última palavra *yoshi*, é especialmente interessante porque pode significar “bom”, “hábil”, e “bem”. No Japão, especialmente, nos tempos antigos, valor estético e valor ético eram inseparáveis. Beleza é provavelmente o mais importante elemento em entender a cultura japonesa, nos contos de fada também, a beleza desempenha grandes papéis na construção das histórias.²²⁷

Logo, o princípio da realidade da morte, da impermanência, são temas que estão presentes no conto de fadas japonês, para não dizer no oriente em geral. Por isso, a fantasia percebida por Hayao Miyazaki e outros diretores está muito calcada nessa beleza (da qual tratamos no capítulo três) advinda da certeza da efemeridade da vida, de uma reflexão sobre os valores decorrentes dessa consciência. E também a percepção de uma porosidade entre o mundo dos vivos e dos mortos, a morte ou temas semelhantes não são evitados. “Os contos de fadas japoneses nos dizem que o mundo é belo e que a beleza é completa somente se aceitarmos a existência da morte”²²⁸ (KAWAI, 1995, p. 121).

Na fantasia de Miyazaki também podemos perceber uma preocupação em sempre haver um nível de realidade e não descolar totalmente a história do cotidiano com outros mundos fantásticos. O crítico de arte Ken'ichi Yamakawa (山川賢一) observa na obra do diretor desde *Meu Vizinho Totoro* até *Ponyo*, uma

²²⁷ KAWAI, Hayao. *Dreams, Myths & Fairy Tales in Japan*. Einsiedeln, Suíça: Daimon, 1995. p. 99.

The world beauty may be rendered in Japanese as *utsukushi*, *uruwashii*, or *yoshi*. The last word *yoshi*, is especially interesting because it can mean “good”, “able”, and “well”. In Japan, especially ancient times, aesthetic value and ethical value were inseparable. Beauty is probably the most important element in understand japanese culture, in fairy tales too, beauty plays a great roles in the construction of the stories (tradução nossa).

²²⁸ The Japanese fairy tales tell us that the world is beautiful and that beauty is completed only if we accept the existence of death (tradução nossa).

característica interessante da qual somente *O Castelo Animado* estaria descolado da realidade. Ele pondera que Miyazaki, na verdade, sempre mantém alto o nível de identificação com o mundo real, como já observamos anteriormente, em *Kiki e Chihiro*. *O Castelo* seria o único caso em que o nível de realidade não estaria em um nível muito mais alto que os demais trabalhos do diretor, o que indicaria uma preocupação em manter uma dosagem do nível de realidade em suas obras. “Miyazaki aqui, dentro de uma obra, relata a preocupação em ter que unificar o nível de mentira, ou seja o nível de realidade”²²⁹(YAMAKAWA, 2011, p. 46).

E mais uma vez temos um indício que os diálogos metafóricos possibilitados pelos filmes do diretor estão diretamente ligados ao fato de, exatamente em *A Viagem de Chihiro*, ter conseguido alcançar um equilíbrio entre uma narrativa mítica que tornou viável a leitura de fantasia tradicional do ocidente, ao mesmo tempo em que mantém um “pé” no presente, vindo de encontro a um vazio semântico que não encontra respostas nas corroídas estruturas do pensamento moderno.

Essa análise aproximativa torna-se possível, uma vez que Blumenberg ressuscita o mito através da metáfora e essa é flexibilizada e reativada na linguagem por Ricoeur nesse espaço vazio criado pela insuficiência da racionalidade cartesiana, que podemos conectar com a lógica que Aristóteles pretendia aplicar à linguagem, suprimindo o mito, permanecendo somente o logos. No entanto, como tentamos apresentar nesse trabalho e tem sido percebido como tendência entre muitos pensadores, permanece um espaço vazio que foi ocupado pela metáfora. Em termos literários pode ser extrapolado pela fantasia como uma estratégia contemporânea de repensar os meios tradicionais de expressão do imaginário infanto-juvenil e até adulto.

Sabemos que este estudo está muito longe de esgotar essas questões, mas em vista da escassez de materiais em português sobre o diretor, esta iniciativa pode ter um efeito multiplicador de pesquisas em áreas que hoje se encontram embrionárias. Um exemplo disso é o fato de, nas andanças pelo Brasil durante a

²²⁹ 宮崎はここで一作品の中で、嘘をつくレベル、つまりリアリティーのレベル統一せねばならぬ、というこだわりを語っている (tradução nossa).

mostra *MOK*, ser solicitada a fornecer bibliografia e, muitas vezes inquirida sobre como aprofundar determinadas questões sobre a obra de Miyazaki, suas repercussões, referências literárias, entre outras perguntas. Isso porque esse tipo de estudo ainda é muito incipiente no país e o interesse tem crescido bastante. Inclusive a edição 2015 do Festival do Rio (ocorrido entre 1 e 14 de outubro) exibiu uma mostra especial de filmes do estúdio fundado pelo diretor, o *Ghibli*. Portanto, pensamos ser importante abrir caminho para uma nova abordagem, não só do trabalho do diretor Hayao Miyazaki, mas também para temas relacionados com a animação japonesa em geral e interseções entre Brasil e Japão, oriente e ocidente, pela via da literatura e do cinema.

Gostaríamos de finalizar com a letra da música-tema do filme *Serviço de entregas da Kiki*, composto por Yumi Matsutoya, por considerar que a letra resume bem a proposta de trabalho de Hayao Miyazaki, assim como a música de *Meu Vizinho Totoro*, apresentada ao final do capítulo quatro. Nesta música, há uma nostalgia de um tempo no qual ainda existiam deuses e que, mesmo tornando-se adulto, essa magia mítica permaneceria. E, caso deixássemos nos envolver por essa magia/fantasia, tudo ao nosso redor seria uma mensagem. O mito, enquanto filosofia primeira e criadora de leituras do mundo, nunca deixa de estar ao nosso redor, permitindo-nos ler o mundo em toda a sua potencialidade.

やさしさに包まれたなら

Yasashisa ni tsutsumareta nara

作詞/作曲：松任谷由実 (pode ser encontrada também como 荒井由実)

(Letra e música - Matsutoya Yumi)

小さい頃は神さまがいて

Chiisai koro wa kami sama ga ite (Quando era pequena existia um deus)

不思議に夢をかなえてくれた

Fushigi ni yume o kanaete kureta (que me realizou um sonho)

やさしい気持で目覚めた朝は

Yasashii kimochi de mezameta asa wa (A manhã que acordava com um sentimento suave)

おとなになっても 奇蹟はおこるよ

otona ni nattemo kiseki wa okoru yo (mesmo virando adulta, o milagre vai acontecer)

カーテンを開いて 静かな木洩れ陽の

kaaten o hiraite shizuka na komorebi no (abra a janela e se for envolvido pela silenciosa)

やさしさに包まれたなら きっと

yasashisa ni tsutsumareta nara kitto (luz do sol que passa pelas folhas, com certeza)

目にうつる全てのことは メッセージ

Me ni utsuru subete no koto wa messeeji (tudo que se reflete nos seus olhos será uma mensagem)

小さい頃は神さまがいて

chiisai koro wa kami sama ga ite(Quando era pequena existia um deus)

毎日愛を届けてくれた

mainichi ai o todokete kureta (e todo dia eu recebia amor)

心の奥にしまい忘れた

kokoro no oku ni shimai wasureta (esqueci fechado no fundo do coração)

大切な箱 ひらくときは今

taisetsu na hako hiraku toki wa ima (é agora o momento de abrir a preciosa caixa)

雨上がりの庭で くちなしの香りの

ame agari no niwa de kuchinasi no kaori no (se você for envolvido pelo perfume)

やさしさに包まれたなら きっと

yasashisa ni tsutsumareta nara kitto (da gardênia do jardim onde a chuva cessou, com certeza)

目にうつる全てのことは メッセージ

me ni utsuru subete no koto wa messeeji (tudo que se reflete nos seus olhos será uma mensagem)

カーテンを開いて 静かな木洩れ陽の

kaaten o hiraite shizuka na komorebi no (abra a janela e se for envolvido pela silenciosa)

やさしさに包まれたなら きっと

yasashisa ni tsutsumareta nara kitto (luz do sol que passa pelas folhas, com certeza)

目にうつる全てのことは メッセージ

me ni utsuru subete no koto ha messeiji (tudo que se reflete nos seus olhos será uma mensagem)

E nas palavras do próprio Miyazaki:

O fato de ter feito uma fantasia que acontece no Japão tem um significado. Embora seja um simples conto de fadas, eu não queria fazer uma fábula à moda ocidental, que tivesse inúmeras formas de fuga. Em Pinocchio, vi com um arrepio de prazer a cena na qual o boneco e seus amigos se embebedam, jogam bilhar e fumam charutos. A decadência agrada às crianças que devem pagar um preço tornando-se, literalmente, burros. Em A Viagem de Chihiro são os pais que se metamorfoseiam em porcos. Se tivesse frequentado muito a Disneylândia, o melhor seria ter decidido que lhes crescessem grandes orelhas ... No nosso tempo, contentar-se em descrever universos sedutores é, na verdade, ostentar uma imaginação limitada. As crianças consomem frequentemente produtos supérfluos, cortando suas raízes. Cada país tem uma tradição que é necessário transmitir e preservar. As fronteiras estão sendo abolidas. Paradoxalmente, homens que não têm um lugar ao qual pertençam são depreciados. Um lugar é um passado, uma história. Acho que as pessoas que esquecem de sua herança vão desaparecer.²³⁰

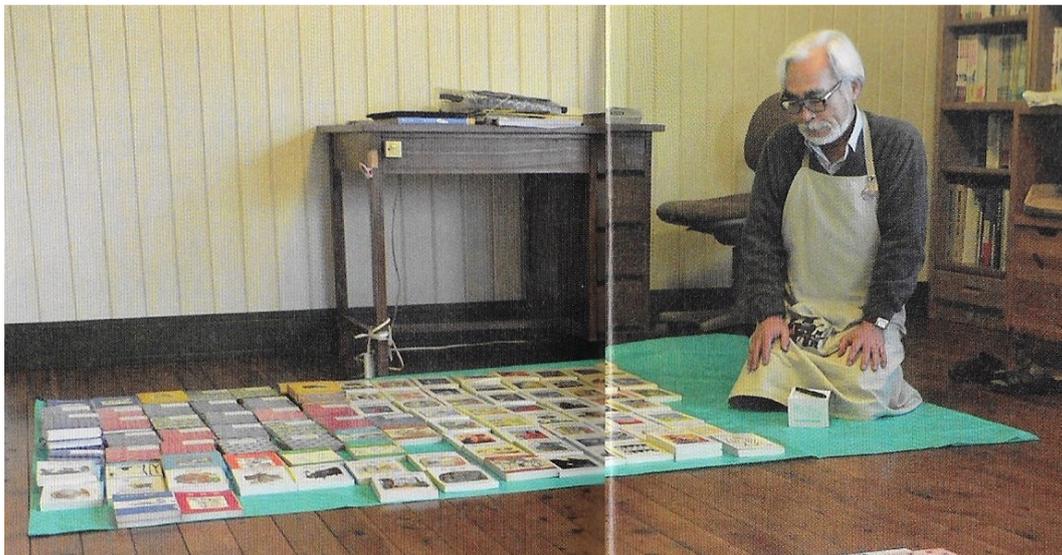


Figura 95 - Hayao Miyazaki e os livros.

²³⁰ MIYAZAKI, apud Plata, Laura Montero. El Mundo invisible de Hayao Miyazaki. 5 ed. Palma de Maiorca: T. Dolmen Editorial, 2014. p. 123.

Referências bibliográficas

ALIGHIERI, Dante. Dante Alighieri's Divine Comedy: Inferno: Italian Text with Verse Translation and Inferno: Notes and Commentary- 2 Volume by Bloomington: Indiana University Press, 1997.

ALMEIDA, Mônica. Hayao Miyazaki recebe oscar honorário com discurso pessimista. O GLOBO. Rio de Janeiro. Cultura, 4 de janeiro de 2015. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/filmes/hayao-miyazaki-recebe-oscar-honorario-com-discurso-pessimista-14959243>>. Acesso em 17 de fevereiro de 2015.

ARISTÓTELES. Poética. São Paulo: Edipro, 2011.

_____. Retórica. Tradução: Paulo Farmhouse Alberto e Abel Pena, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

ARMSTRONG, Karen. Uma Breve História do Mito. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BACHELARD, Gaston. A poética do devaneio. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1996.

BARTHES, Roland. Mitologias. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

_____. O Império dos Signos. São Paulo: WMF, Martins Fontes, 2007.

BERGER, Asa Arthur. Media, myth and society. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

BETTLELHEIM, Bruno. A Psicanálise dos Contos de Fada. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

BLUMENBERG, Hans. Paradigmas para una Metaforología. Madrid: Editorial Trotta, 2003a.

_____. Trabajo sobre el mito. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, 2003b.

_____. El mito y el concepto de realidad. Barcelona: Herder Editorial, 2004.

_____. La legitimación de la edad moderna. Valencia: Pre-textos, 2008.

BLUMENFELD, Samuel. Mon film est représentatif de ce qui se passe au Japon. *Le Monde*, Paris, 10 de abril de 2002, Culture-cinéma, p. 35.

BORGES, Jorge Luis. Facing the year 1983. In: *Twenty-four Conversations with Borges, Including a Selection of Poems, 1981-1983*, tradução: Nicodemus Suárez Araúz et alii. Housatonic, Massachusetts: Lascaux Publishers, 1984.

BOYD, James W; NISHIMURA, Tetsuya. Shinto Perspectives in Miyazaki's Anime Film "Spirited Away". In: *The Journal of Religion and Film*. v. 8, n.2, 2004.

CAMPBELL, Joseph. O poder do mito. São Paulo : Palas Athena, 1990.

CASTELO Animado, O. Direção: Hayao Miyazaki. Roteiro adaptado: Hayao Miyazaki. Produtor: Toshio Suzuki, Tóquio: Studio Ghibli 2004. 1 DVD (119 min), NTSC, color. Título original: Hauru no ugoku shiro.

CAVALLARO, Dani. *The Fairy Tale and Anime: traditional themes, images and Symbols at Play on Screen*. EUA: McFarland&Company, Inc. Publishers, 2011.

CULLER, J. Em defesa da superinterpretação. In: *Eco. U. Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção Tópicos).p. 129-146.

DAIISEN. Tóquio: Shogakukan.

DOWNER, Lesley. *Women of the pleasure quarters: the secret history of the geisha*. Nova Yorque: Broadway books, 2001.

DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

EVAN, Simone; RAVEIRA, Jansen (Orgs.). *O universo de Miyazaki | Otomo | Kon*. Catálogo de mostra. Rio de Janeiro: Caixa Cultural; 3moinhos Produções, 2011.

FENOLLOSA, Ernest. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In: CAMPOS, Haroldo de (Org.). *Ideograma: lógica – Poesia – Linguagem*. São Paulo: Edusp, 2000. p. 109-148.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário eletrônico, versão 1.0, Curitiba: Editora Positivo, 2009. Sem paginação.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. Os Crimes do Texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. Narrativas Migrantes: literatura, roteiro e cinema. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: 7Letras, 2010.

FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. São Paulo, Loyola, 1996.

FUJIMORI, Terunobu (Org.). Jiburi no Rittai Kenzōbutsuten Zuroku, Tóquio: Estúdio Ghibli, 2014.

FUNE o amu. Direção: Yuya Ishii. Roteiro adaptado: Kensaku Watanabe. Produtor: Kimitaka Goka & Fumitsugu Ikeda. Tóquio: Shochiku, 2013. 1 DVD (133 min), NTSC, color. Título original: Fune wo amu.

GOLDSTEIN, Gari. Review: 'The Great Passage' sweetly shows the power of words. Los Angeles Times, California, Entretenimento, 12 de dezembro de 2013. Disponível em: <<http://www.latimes.com/entertainment/movies/moviesnow/la-et-mn-great-passage-movie-review-20131212-story.html>>. Acesso em 02 de setembro de 2014.

GONÇALVES, Ricardo Mário. “Conceito de ‘Do’ (caminho) na cultura japonesa”. In Do – A essência da Cultura Japonesa. São Paulo: Centro de Chado Urasenke do Brasil, 2004, p.20-23.

HAGA, Tadahiko. Translating Contemporary Japanese Culture: Novels and Animation. Nova York: Stony Brook University, maio 2012. Disponível em: https://ir.stonybrook.edu/jspui/bitstream/11401/71251/1/Haga_grad.sunysb_0771E_10854.pdf. Acesso em 30 de outubro de 2015.

_____. Amerika ni okeru Miyazaki Hayao no Juyō - Nihon bunka to rekishi no atarashii hyōshō. Chiba: Chiba Daigaku. Hikaru Bunka Kenkyū. Disponível: http://mitizane.ll.chiba-u.jp/metadb/up/hikakubunka/hikakubunka_no.2_73_102.pdf. Acesso em 30 de outubro de 2015.

HATAYAMA, Hiroaki. The Cross-Cultural Appeal of the Characters in Manga and Animé. In: WEST, L. Mark (Org.): The japanification of children's popular culture: from godzilla to Miyazaki. Lanham, Maryland.: Scarecrow Press, 2009, p. 191-198.

HAURU no ugoku shiro. Animeju comikku supeshiaru firumu comikku. 1ed. Tóquio: Tokuma shoten, 2005.

ISHIHARA, Ikuko. Koko kara asoko e no aida no shōjo. Yuriika, Miyazaki Hayao no sekai. v. 29, n. 11. Tóquio: Seidosha, 1997.p. 193-199.

JACKSON, Rosemary . Fantasy: the literature of subversion. London: Routledge, 1981.

JONES, Diana Wynne. O Castelo Animado. Tradução de Raquel Zampil. Rio de Janeiro: Galera - Record, 3ed, 2014

_____. Howl's Moving Castle. Nova Yorque: HarperCollins Publishers. Edição eletrônica, 2012. Sem paginação.

KADONO, Eiko. Majō no Takkyūbin. 14 ed. Tóquio: Fukuinkan shoten, 2012.

_____. Kiki Delivery's Service. Tradução de Lyne E. Riggs, Nova Yorque: Annick Press, 2003.

_____. depoimento [14 de janeiro de 2015]. Kanagawa: Shonan PEOPLE Brisa v.22. Entrevista concedida a Aya Mori. Disponível em: <<http://brisa.jp/special/p821.html>>. Acesso em 31 de agosto de 2015.

KASHIWABA, Sachiko. Kiri no mukō no fushiki na machi. 11 ed. Tóquio: Kodansha, 11ed, 2010.

_____. The Mysterious Village Veiled in The Mist. Tradução de Christopher Holmes. Kodansha English Library. 2ed, Tóquio: Kodansha, 2001.

KAWABATA, Yasunari. O País das Neves. Tradução: Neide Hissae Nagae. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

KATO, Shuichi. O Tempo e o Espaço na Cultura Japonesa. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

KAWAI, Hayao. Dreams, Myths & Fairy Tales in Japan. Einsiedeln: Daimon, 1995.

_____. A psique japonesa: grandes temas dos contos de fadas japoneses. São Paulo: Paulus, 2011.

KEENE, Donald. Japanese aesthetics. Philosophy East and West, v. 19, n. 3, Symposium on Aesthetics East and West. Hawaii: University of Hawaii Press, Jul. 1969. pp. 293-306. Disponível em URL: <http://www.jstor.org/stable/1397586>. Acesso em janeiro de 2015.

KIKI, a aprendiz de feiticeira. Direção: Hayao Miyazaki. Roteiro adaptado: Hayao Miyazaki. Produtor: Hayao Miyazaki, Tóquio: Studio Ghibli, 1989. 1 DVD (103 min), NTSC, color. Título original: Majō no takkyūbin.

KOTANI, Mari. Mahōtsukai wa dare da?. Yuriika, Miyazaki Hayao to Sutajio Jiburi. v. 36, n. 13. Tóquio: Seidosha, 2004.p. 64-70.

LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. Metaphors we live by. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A outra face da lua: escritos sobre o Japão. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LOY, David R.; GOODHEW, Linda. The Dharma Of Dragons And Daemons: Buddhist Themes in Modern Fantasy. Boston: Wisdom Publications, 2004.

LUYTEN, Sonia Bibe. Mangá: o poder dos quadrinhos japoneses. São Paulo: Hedra, 2000.

MIURA, Shiwon. Fune wo amu. Tóquio: Kobunsha, 2011.

MAJŌ no takkyūbin. Animeju comikku supeshiaru firumu comikku. 15 ed Tóquio: Tokuma shoten, 2002.

MIYAZAKI, Hayao. Shuppatsu ten 1979-1996. Tóquio: Tokuma Shoten, 1999.

_____. Fushigi no machi no Chihiro: kono eiga no nerai. In: Sen to Chihiro wo yomu 40 no me. Tóquio: Kine junpō sha, 2001a, p. 18-19.

_____. Jiyu ni nareru kūkan Sen to chihiro no kamikakushi o kataru. Yuriika, Miyazaki Hayao “Sen to Chihiro no kamikakushi” no sekai, v. 33, n. 10. Tóquio: Seidosha. 2001b. p. 24-37.

_____. Orikaeshi ten 1997-2008. Tóquio: Tokuma Shoten, 2013.

_____. Hon e no tobira: Iwanami shoten bunko o kataru. 9 ed. Tóquio: Iwanami Shoten, 2014.

MOURA, André Muniz de. O lápis e a estrela: diálogos entre a fantasia e a filosofia. 2011, 206 f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras, orientadora: Eliana Lúcia Madureira Yunes Garcia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2011.

MURAKAMI, Haruki. Questions for Murakami about Kafka on the shore. Disponível em: <http://www.harukimurakami.com/resource_category/q_and_a/

questions-for-haruki-murakami-about-kafka-on-the-shore>. Acesso em 8 de dezembro de 2012.

NAGAE, Neide Hissae. Os poemas japoneses tradicionais e as suas peculiaridades – a concretude da beleza numa arte motivada pelo encanto sazonal. In: *Do caminho da arte: do belo do Japão ao Brasil*. NAGAE, Neide Hissae; SHIODA Jo Cecilia Kamie; YOSHIURA, Eunice Vaz (Org.). São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 113-130.

NAKAMURA, KOJI. E wa kotoba hodo ni mono o iu. In: *Nihon no bigaku*(30) p. 22-23. Tokyo: Perikan-sha, 2000.

NANCY, Jean-luc. *The sense of the world*. Mineapolis: University of Minnesota Press, 1997.

NAPIER, Susan Jolliffe. *Anime From Akira To Howl's Moving Castle: Experiencing Contemporary Japanese Animation*. Nova Yorque: Palgrave Macmillan, 2005.

_____. *The Fantastic in Modern Japanese Literature: the subversion of modernity*. Nova Yorque: Routledge, 1996

_____. *Matter Out of Place: Carnival, Containment, and Cultural Recovery in Miyazaki's Spirited Away*. *Journal of Japanese Studies*. v. 32, n. 2, summer 2006. pp 287-310.

NAUPERT, Cristina. Afinidades (s)electivas. La temalogía comparatista en los tiempos del multiculturalismo. *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*. nº 16, 171-183. Servicio de Publicaciones. UCM. Madri. 1998. Disponível em <<https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/viewFile/DICE9898110171A/12752>>

NIHON eiga terebi produsaa kyōkai (Associação dos produtores de cinema e TV do Japão). *Eiga de miru nihobungakushi*. Tóquio: Iwanami Hall, 1979.

NIHON no Kami Sama - Nyumon. 5 ed. Tóquio: Yosensha, maio de 2013.

NITOBÉ, Inazo. *Bushido - Alma do Samurai*. São Paulo: Editora Tahyu, 2005.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. Verdades sobre a mentira meditações insuspeitas sobre O Homem da Areia de Hoffman. In: *Tramas e mentiras: jogos de verossimilhança*. PINTO, Silvia Regina (Org.). Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2005, pp. 31-52.

ODELL, Colin; LE BLANC, Michelle. *Studio Ghibli: the films of Hayao Miyazaki & Isao Takahata*. Harpenden: Kamera Books, 2010.

OKUYAMA, Yoshihiko. Japanese Mythology in Film: a semiotic approach to reading japanese film and anime. Lanham, Maryland: Lexington Books, 2015.

OLIVEIRA, Janete. Mitologia japonesa, literatura e cinema: A viagem de Chihiro (Sen to Chihiro no Kamikakushi). IX Painel Reflexões sobre o Insólito na Narrativa Ficcional - III Encontro Nacional o Insólito como Questão na Narrativa Ficcional. Disponível em <http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/livro_pronto_simposios.pdf>, pp 304- 317, 2011.

_____. Mitologia japonesa e os Irmãos Grimm: entrecruzamentos (in)esperados na literatura midiática. Anais do Simpósio 200 anos dos Contos Maravilhosos dos Irmãos Grimm: magias e encantamentos . MOURA, Magali ; CAMBEIRO, Delia (Org.) Disponível em <<http://www.abrapa.org.br/wp-content/uploads/2015/12/200-anos-dos-contos-maravilhosos-dos-irmaos-grimm.pdf>>, pp 37-48, 2015.

_____. Atravessando o mar das palavras pela metáfora: fune o amu de Shiwon Miura. Anais do X Congresso Internacional de Estudos Japoneses no Brasil e XXIII ENPULLCJ. UFRJ, 2014.

ORTIZ, Renato. O próximo e o distante: Japão e Modernidade - Mundo. São Paulo: Brasiliense, 2000.

OSMOND, Andrew. Spirited Away. Nova Yorque: Palgrave Macmillan. 2008.

PAZ, Octávio. Os Filhos do Barro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. O Arco e a Lira. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PLATA, Laura Montero. El Mundo invisible de Hayao Miyazaki. 5 ed, Palma de Maiorca: T. Dolmen Editorial, 2014.

PLAZA, Julio. Tradução Intersemiótica. 2ed, Estudos (93), São Paulo: Perspectiva, 2010.

POE, Edgar A. Marginalia. In: The Works of the Late Edgar Allan Poe, v. 3. Rufus Wilmot Griswold (Org.). Nova Yorque: J.S. Redfield, 1857.4v.

PORTAL Canned Memory. Inception by Paprika. Disponível em: <<https://cannedmemory.wordpress.com/2010/07/31/inception-by-paprika/>>. Acesso em 30 de março de 2015.

PORTAL Empire online . 100 Greatest world cinema filmes. 11 de junho de 2010. Disponível em: <<http://www.empireonline.com/features/100-greatest-world-cinema-films/default.asp?film=10>>. Acesso em 10 de agosto de 2014.

PORTAL GlobeScan. Disponível em: <<http://www.globescan.com/news-and-analysis/press-releases/press-releases-2014/315-negative-views-of-russia-on-the-rise-global-survey.html>>. Acesso em 24 de novembro de 2014.

PORTAL Internet Movie Database. Disponível em: <<http://www.imdb.com>>.

PORTAL Joutoushiki Tatemaie no riyu. Publicado em 19 de novembro de 2007. Disponível em: <<http://jyoutousiki.mayuha.com/tatemaie-21>>(em japonês). Acesso em 09 de fevereiro de 2015.

PORTAL NHK news. Ohayō Nihon. Hitto saku umu hisoketsu “yoteichōwa” wo uchiyaburu. 1 de junho de 2015. Disponível em : <<http://www.nhk.or.jp/ohayou/marugoto/2015/01/0106.html>>. Acesso em 15 de janeiro de 2015.

PORTAL Plala. Mushimezuru himegimi. Texto do conto japonês: Disponível em: <<http://www1.plala.or.jp/yossie/words/020501.htm>>. Acesso em 27 de setembro de 2015.

PORTAL Nausicaa.net. Interview: Miyazaki on Sen to Chihiro no Kamikakushi (tradução para o inglês da entrevista dada à revista japonesa Animage - Sen to Chihiro no Kamikakushi: Miyazaki Hayao ga hajimete “sen to chiliro” o kattata, maio de 2001. Disponível em <<http://www.nausicaa.net/miyazaki/interviews/sen.html>>. Acesso em 22 de agosto de 2015.

PORTAL Nuage.art. Disponível em <<http://nuage.art.br/mok/curso/>>. Acesso em 20 de setembro de 2015.

PORTAL do Studio Ghibli. Jiburi to iu name no riyu wa? Disponível em: <<http://www.ghibli.jp/40qa/000002.html#more>> (em japonês) . Acesso em 17 de fevereiro de 2015.

PORTAL do Twitter do Studio Ghibli. Disponível em:< https://twitter.com/ghibli_bot>. (em japonês). Acesso em 9 de setembro de 2015.

PORTAL Últimatum a la sala. Perfect Blue (1997).Disponível em : <<http://www.ultimatumalasala.com/perfect-blue/#more-523>>. Acesso em 30 de março de 2015.

PRADO, Marcio Roberto do. Combatendo à sombra: mito, ficção e história na Batalha das Termópilas. In: Mito e magia. VOLOBUEF, Karin (Org.). São Paulo: Editora Unesp, 2011.p. 261-281.

PRIEST, Christopher. Diana Wynne Jones obituary. The Guardian, Londres, Cultura-livros. 27 de março de 2011. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/books/2011/mar/27/diana-wynne-jones-obituary>>. Acesso em 03 de setembro de 2015.

RI, Kokutou. *Nicchu Bunka no Genryū: bungaku to shinwa kara bunseki*. Tóquio: Hakuteisha, 1996.

RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*. 2 ed, São Paulo. Edições Loyola, 2005

_____. *Tempo e Narrativa*, Tomo I. Campinas: SP: Papyrus, 1994.

RUH, Brian. *Stray Dog of Anime: the films of Mamoru Oshii*. Nova Yorque: Palgrave Macmillan, 2004.

SEKAI - *Waga kokoro no tabi*. - *Santegujuperi oozora e no yume*. Direção Hayao Miyazaki. Roteiro: Hayao Miyazaki. Produtor: Juichi Satō, Tóquio: Studio Ghibli, 2004.1 DVD (45 min), NTSC, color. Título original: SEKAI - *Waga kokoro no tabi*. - *Santegujuperi oozora e no yume*

SEN to Chihiro o yomu 40 no me. Tóquio: Kinejunpō sha, 2001.

SEN to Chihiro no Kamikakushi. *Animeju comikku supeshiaru firumu comikku*. 7ed, Tóquio: Tokuma shoten, 2002.

SENZAI wakashū, Tóquio: Iwanami Shoten, 1986.

SHIN KOKIN wakashū. 95 ed, Tóquio: Iwanami Shoten, 2015.

SHOJI, Kaori. Disney's 'Big Hero 6' reassembles Japan without the 'cultural cringe'. *Japan Times*, Tóquio, Cultura, 17 de dezembro de 2014. Disponível em: <<http://www.japantimes.co.jp/culture/2014/12/17/films/disneys-big-hero-6-reassembles-japan-without-cultural-tinge/#.VJTBoCDA>>. Acesso em 30 de março de 2015.

SUZUKI, Daisetz T. *Zen and Japanese Culture*. New Jersey: Princeton University Press, 2010.

SUZUKI, Tae. Dos fatos de língua aos estudos linguísticos no Japão. In: *Teorias gramaticais da língua japonesa*. SUZUKI, Tae et alii (Org.). São Paulo: Humanitas, 2012. p. 13-44.

TADEUSZ, Rémi Gilbert. *L'ascendant de la Nature sur l'Homme dans le cinéma de Hayao Miyazaki*. Paris: Chez Tanuki, 2013. Edição eletrônica.

TAKEDA, Tsuneyasu. *Nihon wa naze sekai de ichiban ninki ga aru no ka?* Tóquio: PHP shinsho, 2011.

TANIGAWA, Kenichi. *Nihon no kamigami*. 14ed. Tóquio: Iwanami shoten, 2004.

TANIZAKI, Jun'ichiro. Em louvor da sombra. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TATAR, Maria. Contos de fadas - Edição comentada e ilustrada. Coleção Clássicos Zahar Comentados. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2003.

THUNMAN, Noriko. Landscape in modern japanese literature and the impact of translations. Revista Africa&Asia, Dept of Oriental and African Languages, Göteborg University. Suécia: Göteborg.n. 2, 2002. p. 116-124

TODOROV, Tzvetan. Introdução à narrativa fantástica. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TSE, Lao. Tao te ching. O Livro do Caminho e da Virtude. 3 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

VIAGEM de Chihiro, A. Direção: Hayao Miyazaki. Roteiro original: Hayao Miyazaki. Produtor: Toshio Suzuki, Tóquio: Studio Ghibli, 2001. 1 DVD (124 min), NTSC, color. Título original: Sen to chihiro no kamikakushi.

WERNECK, Marisa Martins Furquim. Viagem à litosfera - pensamento mágico e mítico em Claude Lévi-Strauss. In: Mito e magia. VOLOBUEF, Karin (Org.). São Paulo: Editora Unesp, 2011.p. 143-163.

WITTGENSTEIN, Ludwig. Investigações Filosóficas. São Paulo: Editora Abril, 1980. (Coleção os Pensadores).

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: Literatura, cinema e televisão. Sao Paulo: SENAC, 2003

YAMAKAGE, Motohisa. A essência do xintoísmo. São Paulo: Editora Pensamento, 2010.

YAMAKAWA, Ken'ichi. Miyazakiryū mahō no tsukaikata. In: Miyazaki waarudo daikenkyū. Tóquio: Takarajima-sha, 2011.

YAMANAKA, Hiroshi. The utopian “power to live”: the significance of the Miyazaki phenomenon. In: Japanese Visual Culture: explorations in the world of manga and anime. MACWILLIANS, Mark W.(Org.), Nova Yorque:M.E. Sharpe, 2008. p. 237-255.

YAMASHITA, Yuji; TAKAGISHI, Akira. Nihon Bijutsushi - Japanese art history. Tóquio: Bijutsu Shupansha, 2014.

YOSHIMIZU, Kohei. Los Japoneses y las flores. Revista Niponica. Tóquio: Ministério das Relações Exteriores do Japão, n. 2, 25 de nov. 2010.

YOSHIOKA, Shiro. Heart of Japaneseness: history and nostalgia in Hayao Miyazaki's Spirited Away. In: Japanese Visual Culture: explorations in the world of manga and anime. MACWILLIANS, Mark W. (Org.), Nova Yorque:M.E. Sharpe, 2008. p. 256-273.

YUME to kyōki no ō koku. Direção: Mami Sunada. Roteiro: Mami Sunada. Produtor: Nobuo Kawakami, Tóquio: Studio Ghibli, 2013. 1 DVD (118 min), NTSC, color. Título original: Yume to kyōki no ōkoku.

YUNES, Eliana. Da metáfora viva à trílice mimese em Paul Ricoeur. In:A propósito da metáfora. LIMA, Aldo (Org.). Recife: EduFPE, 2014. p. 97-120.

ZHANG, Longxi. Unexpected affinities: reading across cultures (Alexander lectures). Canada: University of Toronto Press, 2007.

_____. The Tao and the logos: literary hermeneutics, East and West. Durham & London: Duke University Press, 1992.

8

ANEXOS

ANEXO A

Lista de livros da exposição que realizou-se de 4 de agosto a 16 de outubro de 2010, intitulada “宮崎駿が選んだ 50冊直筆推薦文展”(Hayao Miyazaki ga eranda 50 satsu jikihitsu suisen bunten - Exposição literária de 50 obras manuscritas escolhidas e recomendadas por Hayao Miyazaki), que percorreu várias províncias do Japão (Tóquio, Hyogo, Hokkaido, Aichi e Kagoshima), em comemoração aos 60 anos da fundação da seção de livros de bolso da livraria Iwanami. (岩波少年文庫創刊 60周年記念). Lista mencionada na página 133.

1. *The Little Prince/O Pequeno Príncipe* (Editora AGIR - 2015) - Antoine de Saint-Exupéry (1943).
(星の王子さま/サン=テグジュペリ 作・絵/内藤濯 訳).
2. *Il Romanzo di Cipollino"/As aventuras de Cebolinho* (Editorial Presença, 1984) - Gianni Rodari (1956).
(チポリーノの冒険/ジャンニ・ロダーニ 作/杉浦明平 訳/さし絵：B.スチュエーヴァ).
3. *The Rose and the Ring"/O anel e a rosa* (Editora José Olympio - 1986)- William Makepeace Thackeray (1854).
(バラとゆびわ/サッカレイ 作/刈田元司 訳/さし絵：岡部一彦).
4. *The Little Bookworm* - Eleanor Farjeon (1955).
(ムギと王さま/E.ファージョン 作/石井桃子 訳/さし絵：エドワード・アーディゾーニ).
5. *The Three Musketeers/Os Três Mosqueteiros* (Zahar-2011) - Alexandre Dumas (1844).
(三銃士/アレクサンドル・デュマ 作/生島遼一 訳/さし絵：長沢節).
6. *The Secret Garden"/O jardim secreto* (Editora 34 - 2013) Frances Eliza Hodgson Burnett (1909).
(秘密の花園/バーネット 作/吉田勝江 訳/口絵さし絵：深沢紅子).
7. *DIE NIBELUNGENSAGE/The Treasure of the Nibelungs* - Gustav Schalk (1953).
(ニーベルンゲンの宝/G.シャルク 編/相良守峯 訳/さし絵：向井潤吉).
8. *Alice's Adventures in Wonderland"/Alice no país das maravilhas* (Editora Zahar - 2010) - Lewis Carroll (1865).
(不思議の国のアリス/ルイス・キャロル 作/脇明子 訳/さし絵：ジョン・テニエル).
9. *The Adventures of Sherlock Holmes"/As aventuras de Sherlock Holmes* (Martins Claret - 2009) - Arthur Ignatius Conan Doyle (1891).

(シャーロック・ホームズの冒険/コナン・ドイル 作/林 克己 訳/さし絵：向井潤吉).

10. *A Norwegian Farm* - Marie Hamsun (1933).
(小さい牛追い/マリー・ハムズン 作/石井桃子 訳/さし絵：エルザ・ジェム).

11. *The Little Humpbacked Horse/Конёк-горбунок (Konek-Gorbunok)* - Pyotr Mikhailovich Yershov/Пётр Пáвлович Ершóв (1834).
(せむしの小馬/エルショーフ 作/網野菊 訳/さし絵：V.プレスニャコフ).

12. *Souvenirs entomologiques* - Jean-Henri Casimir Fabre (1879-1907).
(ファーブル昆虫記/ファーブル 作/大岡信 編訳).

13. *Toui Mukashi no Fushigina Hanashi-Nihon Reiki/Histórias estranhas de antigamente - Contos fantásticos do Japão* Tsutomu Minakami (1995).
(日本霊異記/水上勉 作/さし絵：司修).

14. *Ivan, The fool/Иван-дурак* - Leo Tolstoy (1885).
(イワンのばか/レフ・トルストイ 作/金子幸彦 訳/さし絵：スズキコージ).

15. *Eagle of the Ninth"/A águia da nona* (Record - 2010) - Rosemary Sutcliff (1954).
(第九軍団のワシ/ローズマリ・サトクリフ 作/猪熊 葉子 訳/さし絵：C.ウォルター・ホッジズ).

16. *Winnie-the-Pooh* - A. A. Milne (1926).
(くまのプーさん/A.A.ミルン 作/石井桃子 訳/さし絵：E.H.シェパード).

17. *Les Princes du Vent* - Michel-Aime Baudouy (1956).
(風の王子たち/ボードウイ 作/安藤次男 訳/さし絵：寺島龍一).

18. *When Marnie Was There* - Joan G Robinson (1967).
(思い出のマーニー/シェーン・ロビンソン 作/松野正子 訳/さし絵：ペギー・フォートナム).

19. *The Long Winter/O longo inverno* (Record - 1997) - Laura Ingalls Wilder (1940).
(長い冬/ローラ・インガルス・ワイルダー 作/谷口由美子 訳/さし絵：ガス・ウィリアムズ).

20. *The Wind in the Willows/O vento nos salgueiros* (Editora Salamandra - 2007) - Kenneth Grahame (1908).
(たのしい川べ/ケネス・グレーアム 作/石井桃子 訳/さし絵：E.H.シェパード).

21. *The Ship That Flew* - Hilda Lewis (1939).
(飛ぶ船/ヒルダ・ルイス 作/石井桃子 訳/さし絵：ノーラ・ラヴリン).

22. *Flambards* - Kathleen Wendy Peyton (1967).
(フランバース屋敷の人びと1/K.M. ペイトン 作/掛川恭子 訳/さし絵：ビクター・G・アンブラス).

23. *Tom's Midnight Garden/O jardim da meia-noite* (Moderna Editora - 1998) - Ann Philippa Pearce (1958).
(真夜中のパーティ/フィリパ・ピアス 作/猪熊葉子 訳/さし絵：フェイス・ジェイクス).
24. *The Adventures of Tom Sawyer/As aventuras de Tom Sawyer* (Scipione - 2005) - Mark Twain (1876).
(トム・ソーヤーの冒険/マーク トウエイン 作/石井桃子 訳/さし絵：T.W. ウィリアムズ/カバー絵：ノーマン・ロックウエル).
25. *Chumon no Ooi Ryouriten/O restaurante de muitos pedidos* - Kenji Miyazawa (1924).
(注文の多い料理店イーハトーヴ童話集/宮沢賢治 作/さし絵：菊池武雄/カバー絵：宮沢賢治).
26. *Heidi/Heidi* (Editora Hemus - 2009) - Johanna Spyri (1888).
(ハイジ/ヨハンナ・シュピリ 作/上田真而子 訳/さし絵：マルタ・プファネンシュミート).
27. *Twenty Thousand Leagues Under the Sea/Vinte mil léguas submarinas* (Moderna Editora - 2012) - Jules Verne (1870).
(海底二万里/ジュール・ヴェルヌ 作/私市保彦 訳/さし絵：アルフォンス・ド・ヌヴィル).
28. *The Borrowers/Os pequeninos borrowers* (Martins Editora -2012) - Mary Norton (1952).
(床下の小人たち/ノートン 作/林容吉 訳/さし絵：ディアナ・スタンレイ).
29. *Devatero pohádek/Nine fairy tales* - Karel Čapek (1931).
(長い長いお医者さんの話/K.チャベック 作/中野好夫 訳/さし絵：ヨセフ・チャベック).
30. *Swallows and Amazons* - Arthur Ransome (1930).
(ツバメ号とアマゾン号/アーサー・ランサム 作/岩田欣三、神宮輝夫 訳).
31. *The Flying Classroom* - Erich Kästner (1933).
(飛ぶ教室/エーリヒ・ケストナー 作/池田香代子 訳/さし絵：ヴァルター・トリアー).
32. *Robinson Crusoe/Robinson Crusóé* (Penguin Companhia - 2012) - Daniel Defoe (1719).
(ロビンソン・クルーソー/デフォー 作/海保眞夫 訳/さし絵：ウォルター・パジェット).
33. *Treasure Island/A ilha do tesouro* (Martin Claret - 2013) - Robert Louis Stevenson (1883).
(宝島/ステーブンスン 作/阿部知二 訳/さし絵：寺島竜二).
34. *Двенадцать месяцев/The Twelve Months* - Samuil Marshak (1943).

(森は生きている/サムイル・マルシャーク 作/湯浅芳子 訳/さし絵：ヴァル
ヴァーラ・ブブーノヴァ).

35. *Tistou les pouces verts/O menino do dedo verde* (José Olympio Editora -
2008) - Maurice Druon (1957).

(みどりのゆび/モーリス・ドリュオン 作/安藤次男 訳/さし絵：ジャクリー
ヌ・デュエーム).

36. *The man who planted the welsh onions* - Kim Soun (1953).

(ネギをうえた人/金素雲 作/さし絵：金義煥).

37. *Strange Stories from a Chinese Studio* - Pu Songling (1740).

(聊齋志異/蒲松齡 作/立間祥介 訳).

38. *The Voyages of Doctor Dolittle* - Hugh John Lofting (1922).

(ドリトル先生航海記/ヒュー・ロフティング 作・絵/井伏鱒二 訳).

39. *Journey to the West/Jornada ao oeste* (Conrad - Volume 1/2008, Volume
2/2010) - Wú Chéng'ēn (1500~?).

(西遊記/呉承恩 作/伊藤貴麿 編訳/さし絵：吉岡 堅二).

40. *Little Lord Fauntleroy* - Frances Eliza Hodgson Burnett (1886)

(小公子/バーネット 作/吉田甲子太郎 訳/さし絵：古茂田守助).

41. *From the Mixed-Up Files of Mrs. Basil E. Frankweiler* - Elaine Lobl
Konigsburg (1968).

(クローディアの秘密/E.L.カニグズバーグ 作・絵/松永ふみ子 訳).

42. *Alla vi barn i Bullerbyn/The Children of Noisy Village* - Astrid Lindgren
(1947).

(やかまし村の子どもたち/アストリッド・リンドグレーン 作/大塚勇三 訳/
さし絵：イロン・ヴィークランド).

43. *The Hobbit, or There and Back Again/O Hobbit* (Editora WMF Martins Fontes
- 2014) John Ronald Reuel Tolkien (1937).

ホビットの冒険/J.R.R. トールキン 作/瀬田 貞二 訳/さし絵：寺島竜二

44. *A Wizard of Earthsea /Um Mago de Terramar* (Editora Brasiliense - 1994) -
Ursula K. Le Guin (1968).

(影との戦い (ゲド戦記1) /アーシュラ・K. ル=グウィン 作/清水真砂子 訳/
さし絵：ルース・ロビンス).

45. *The Little White Horse* - Elizabeth Goudge (1946).

(まぼろしの白馬/エリザベス グージ 作/石井桃子 訳/さし絵：ウォルター・
ホッジズ).

46. *Bylo nas pet /We are a handful* - Karel Polacek (1969).

(ぼくらはわんぱく5人組/カレル・ポラーチェク 作/小野田澄子 訳/さし絵：
岩淵 慶造).

47. *City Neighbor: The Story of Jane Addams* - Clara Ingram Judson (1951).

(ジェーン・アダムスの生涯/ジャッドソン 作/村岡花子 訳/さし絵：ラルフ・レイ).

48. *The Radium Woman* - Eleanor Doorly (1939).

(キュリー夫人/エリナー・ドーレイ 作/光吉夏弥 訳/さし絵：ロバート・ギビングス).

49. *The Otterbury Incident* - Cecil Day-Lewis (1948).

(オタバリの少年探偵たち/セシル・デイ ルイス 作/脇明子 訳/さし絵：エドワード・アーディゾーニ).

50. *Hans Brinker or The Silver Skates* - Mary Mapes Dodge (1865).

(ハンス・ブリンカー/メアリー・メイプス ドッジ 作/石井桃子 訳/さし絵：ヒルダ・ファン・ストックム).

ANEXO B

Carreira do diretor Hayao Miyazaki²³¹ mencionada na página 147

Departamento de animação(28)

- 2010 - Pan-dane to Tamago-hime (curta) (storyboard).
- 2010 - Akage no An: Gurîn Gêburuzu e no michi (artista de layout).
- 2006 - Yadosagashi (curta) (storyboard).
- 1982 - Space Adventure Cobra (animador-chave).
- 1980 - Tetsujin nijûhachi-go (TV Series) (animador-chave - 1 episódio).
- 1979 - O Castelo de Cagliostro (character designer).
- 1979 - Akage no An (TV Series) (artista de layout/planejador de cenas - 15 episódios).
- 1978 - Mirai shônen Konan (TV Series) (artista de layout/designer mecânico - 26 episódios).
- 1977 - Araiguma Rasukaru (TV Series) (animador-chave).
- 1976 - Haha wo tazunete sanzenri (TV Series) (animador) / (artista de layout).
- 1975 - Furandâsu no inu (TV Series) (animador).
- 1974 - Arupusu no shôjo Haiji (TV Series) (artista de layout/designer de cenas- 52 episódios).
- 1973 - Panda kopanda amefuri sâkasu no maki (curta) (animador-chave) / (artista de layout).
- 1973 - Kôya no Shônen Isamu (TV Series) (animador).
- 1972 - Panda kopanda (Short) (animador-chave) / (artista de layout).
- 1971 - Sarutobi ecchan (TV Series) (animador - 1 episódio) - Buku yoizuko/Futari wa shiawase.
- 1971 - Ari-Baba to yonjuppiki no tozoku (animador-chave).
- 1971 - Dobutsu takarajima (animador-chave).
- 1969 -1970 - Himitsu no Akko-chan (TV Series) (animador-chave - 2 episódios).
- 1969 - Sora tobu yûreisen (animador).
- 1969 - Nagagutsu o haita neko (animador-chave).
- 1968 - Horus: O Príncipe do Sol (animador-chave).
- 1968 - Mahô tsukai Sarî (TV Series) (animador-chave - 2 episódios).
- 1965 - Hustle Punch (TV Series) (animador -chave).
- 1965 - Gariba no uchu ryoko (intervalador).
- 1964 - Shonen ninja Kaze no Fujimaru (TV Series) (intervalador/animador-chave).
- 1963 - Wanwan Chûshingura (intervalador).
- 1963 - Okami shônen Ken (TV Series) (intervalador).

Diretor (26)

- 2013 - Vidas ao Vento.
- 2010 - Pan-dane to Tamago-hime (Curta) .
- 2008 - Ponyo: Uma Amizade que Veio do Mar.

²³¹ Disponível em: <http://www.imdb.com/name/nm0594503/?ref_=fn_al_nm_1>. Acesso em 25 de outubro de 2015

- 2006 - Hoshi wo katta hi (Curta).
 2006 - Mizugumo Monmon (Curta).
 2006 - Yadosagashi (Curta).
 2004 - O Castelo Animado.
 2002 - Koro no dai-sanpo (Curta).
 2002 - Mei to Koneko basu (Curta).
 2002 - Imaginary Flying Machines (Curta).
 2001 - Kujira tori (Curta).
 2001 - A Viagem de Chihiro.
 1997 - Princesa Mononoke.
 1995 - On Your Mark (Curta).
 1992 - Porco Rosso: O Último Herói Romântico.
 1989 - O Serviço de Entregas da Kiki.
 1988 - Meu Amigo Totoro.
 1986 - O Castelo no Céu .
 1984-1985 - Meitantei Holmes (série de TV) (20 episódios,) (diretor da serie - 6 episódios).
 1984 - Mirai shônen Konan Tokubetsu-hen: Kyodaiki Giganto no Fukkatsu.
 1984 - Nausicaã do Vale do Vento.
 1980 - Rupan sansei: Part II (série de TV) (2 episódios).
 1979 - O Castelo de Cagliostro.
 1978 - Mirai shônen Konan (série de TV) (26 episódios).
 1971-1972 - Rupan sansei (série de TV) (15 episódios).
 1972 - Yuki no Taiyou (Curta).

Escritor (34)

- 2013 - Vidas ao Vento (quadrinhos) / (roteiro).
 2011 - Da Colina Kokuriko (roteiro).
 2011 - Takara-sagashi (Curta) (planejamento).
 2010 - Pan-dane to Tamago-hime (Curta).
 2010 - O Mundo dos Pequenininos (roteiro).
 2010 - Chûzumô (Curta).
 2008 - Ponyo: Uma Amizade que Veio do Mar.
 2006 - Contos de Terramar (conceito).
 2006 - Hoshi wo katta hi (Curta) (roteiro).
 2006 - Mizugumo Monmon (Curta).
 2006 - Yadosagashi (Curta).
 2004 - O Castelo Animado (roteiro).
 2002 - Koro no dai-sanpo (Curta).
 2002 - Mei to Koneko basu (Curta).
 2002 - Imaginary Flying Machines (Curta).
 2001 - Kujira tori (Curta).
 2001 - A Viagem de Chihiro (escrito por).
 1999 - Mirai shônen Konan 2 - Taiga daibôken (Série de TV) (conceito)
 1997 - Princesa Mononoke (escrito por).

- 1997 - Rupan sansei: Chateau de Cagliostro Saikai (Video Game) (adaptação e história).
- 1995 - On Your Mark (Curta).
- 1995 - Sussurros do Coração (roteiro).
- 1994 - PomPoko: A Grande Batalha dos Guaxinins (ideia).
- 1992 - Porco Rosso: O Último Herói Romântico (escrito por).
- 1990-1991 - Fushigi no umi no Nadia (Série de TV) (história - 39 episódios).
- 1989 - O Serviço de Entregas da Kiki (roteiro).
- 1988 - Meu Amigo Totoro (escrito por).
- 1986 - O Castelo no Céu (escrito por).
- 1984 - Meitantei Holmes (Série de TV) (1 episódio).
- 1984 - Nausicaã do Vale do Vento (quadrinhos) / (roteiro).
- 1980 - Lupin The Third: Parte II (Série de TV) (escrito por/script - 1 episódio).
- 1979 - O Castelo de Cagliostro (roteiro).
- 1973 - Panda kopanda amefuri sâkasu no maki (Curta) (conceito original) / (roteiro).
- 1972 - Panda kopanda (Curta) (conceito original) / (roteiro).

Departamento de arte (14)

- 2006 - Yadosagashi (Curta) (artista de storyboard).
- 1995 - Sussurros do Coração (artista de storyboard).
- 1988 - Meu Amigo Totoro (artista de storyboard).
- 1984 -1985 - Meitantei Holmes (Série de TV) (artista de storyboard - 5 episódios).
- 1980 - Lupin The Third: Part II (Série de TV) (artista de storyboard - 2 episódios).
- 1979 - O Castelo de Cagliostro (artista de storyboard).
- 1979 - Akage no An (Série de TV) (desenhista de cena - 15 episódios).
- 1978 - Mirai shônen Konan (Série de TV) (artista de storyboard).
- 1976 - Haha wo tazunete sanzenri (Série de TV) (desenhista de cena).
- 1974 - Arupusu no shôjo Haiji (Série de TV) (desenhista de cena).
- 1973 - Panda kopanda amefuri sâkasu no maki (Curta) (desenhista de arte).
- 1972 - Panda kopanda (Curta) (desenhista de arte).
- 1972 - Akadô Suzunosuke (Série de TV) (artista de storyboard).
- 1968 - Horus: O Príncipe do Sol (desenhista de cena).

Produtor (11)

- 2010 - O Mundo dos Pequeninos (produtor executivo).
- 2008 - Ponyo: Uma Amizade que Veio do Mar (produtor executivo).
- 2006 - Mizugumo Monmon (Curta) (produtor).
- 2006 - Yadosagashi (Short) (produtor).
- 2004 - O Castelo Animado (produtor executivo).
- 2002 - O Reino dos Gatos (produtor executivo).
- 1995 - Sussurros do Coração (produtor supervisor).
- 1994 - PomPoko: A Grande Batalha dos Guaxinins (produtor executivo).
- 1991 - Omohide poro poro (produtor executivo).
- 1989 - O Serviço de Entregas da Kiki (produtor).
- 1987 - Yanagawa horiwari monogatari (documentário) (produtor).

ANEXO C

Contos japoneses (citados na página 174)

O palácio dos ratos²³²

Era uma vez, um lugar onde moravam um velhinho e uma velhinha.

Um dia, o velhinho foi à montanha e enquanto trabalhava, entardeceu e ele foi comer o bolinho de arroz que havia trazido e colocado no galho de uma árvore.

No momento em que o desembrulhou, um desses caiu e saiu rolando.

Se perdesse aquele ia estar em apuros, então perseguiu o bolinho. Esse tinha rolado até um buraco de rato ao lado de uma grande pedra.

Entrou no buraco escuro dos ratos. De repente, fica claro e, ao olhar bem, viu que havia um incontável número de casas enfileiradas, era como um palácio. Ficou parado, atônito.

Logo veio uma multidão de belas mulheres e disseram, “vovô, o senhor veio. Venha por aqui” e o levaram para os fundos. Deram-lhe chá, doces e bebidas.

Foi um grande banquete.

O velhinho ficou feliz, entusiasmado, ouvia, do lado da cozinha, o som do bolinho de arroz sendo amassado no pilão. E ouvia os ratos cantando uma canção enquanto amassavam o bolinho.

E o velho disse: “onde foi que ouvi uma história do palácio de ratos?”. Ficou um pouco intimidado., mas achou melhor deixar para lá, então ouviu um miado de gato ecoar.

“É um gato, vamos fugir, vamos fugir”. Logo, o local que até agora estava claro, de repente ficou completamente escuro e chão e teto misturaram-se.

O velho disse “ah, que problema” e, a apalpadelas, conseguiu sair do buraco, e percebeu que aí estava abaixo de um canto do jardim da própria casa.

A velhinha, sua esposa, sem saber disso, estava irritada com um gato que tinha acabado de roubar um precioso peixe da cozinha. Ela ouviu o miado de gato saído

²³² Fonte (em japonês): Disponível em <<http://www.mis.janis.or.jp/~takao424/inanomuakasibanasi/nezuminogoten.html>>. Acesso em 16 de agosto de 2016.

do fim do jardim. “É ele”, a velha senhora pensou. Levou um bastão e bateu com força na careca do velhinho.

O velho senhor sentiu uma forte dor a ponto de sair fogo dos olhos e, pela paulada, gritou “ai, dói!” e abriu os olhos. Tinha tudo sido um sonho.

(tradução nossa)

A morada do pardal²³³

Era uma vez, um lugar onde moravam um velhinho e uma velhinha muito gentis. Pequenos animais e pássaros sempre iam ali para receber comida. Ao lado desse casal de bons velhinhos morava um outro casal de velhinhos temíveis e perversos. Esses dois sempre estavam brigando.

Um dia, um pequeno pardal veio à casa do casal de bons velhinhos para receber comida, mas eles não estavam. Por isso, o pardal foi até a casa ao lado. O pardal disse “aqui também há comida, vou pegar um pouco.” e comeu um pouco da comida. Ao fazer isso, escutou uma voz gritando: “ora, quem foi o sujeito que comeu nossa preciosa comida?!” e apareceu uma velhinha atemorizadora, irritada. O pardal ficou com medo e, chorando, voltou para o país dos pardais.

O casal de bons velhinhos voltou para casa e, porque do dia seguinte em diante, os pardais não mais voltaram, preocupou-se. “O que será que aconteceu, será que estão doentes em algum lugar?” E o casal saiu para procurá-los. No meio da floresta, existia o país dos pardais.

O rei dos pardais disse aos dois “senhor, senhora, muito obrigado pela comida de sempre. Hoje, como cumprimento, vamos dar-lhes um banquete”. Então, o casal comeu uma boa refeição e viram danças diferentes.

Na hora da volta para casa, o rei disse “vou dar-lhes um presente, levem para casa uma caixa à sua escolha” e mostrou uma caixa grande e uma pequena. O velhinho e a velhinha disseram: “a grande deve ser muito pesada, por isso vamos levar a pequena”. E receberam a pequena caixa.

²³³ Fontes (em japonês):

Disponíveis em <https://www.jpfr.go.jp/j/urawa/j_rsrcs/textbook/rensyuu_pdf/rensyuu16_5.pdf> e <<http://nihon.syoukokuai.com/modules/stories/index.php?lid=4>>. Acesso em 16 de agosto de 2016.

Retornando à casa, ao olhar o interior da caixa, viram que havia muito dinheiro. O gentil casal de velinhos também deu dinheiro ao casal vizinho. O casal cruel de velinhos disse “queremos mais dinheiro. Nós também vamos ao país dos pardais” e foram para o meio da floresta. Encontraram o rei e ele mostrou aos dois também duas caixas. O casal escolheu a maior e os pardais disseram: “não abram até chegar em casa”. Mas, sem conseguir esperar, abriram a caixa no caminho de volta. De dentro, saíram monstros da montanha e dos rios, insetos e cobras, assustados eles correram pelo caminho da montanha até em casa.

(tradução nossa)