

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Letras Orientais
Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa

Espiritualidade, nacionalismo, ambientalismo: o discurso animista em *O Conto da Princesa*
Kaguya de Isao Takahata

Versão Corrigida

Murilo Furlan Mellio
Orientadora: Profa. Dra. Luiza Nana Yoshida

São Paulo
2022

Murilo Furlan Mellio

Espiritualidade, nacionalismo, ambientalismo: o discurso animista em *O Conto da Princesa Kaguya* de Isao Takahata

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa do Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Luiza Nana Yoshida

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M526e Mellio, Murilo
Espiritualidade, nacionalismo, ambientalismo: o discurso animista em O Conto da Princesa Kaguya de Isao Takahata / Murilo Mellio; orientadora Luiza Yoshida - São Paulo, 2022.
96 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Orientais. Área de concentração: Língua, Literatura e Cultura Japonesa.

1. ANIMAÇÃO. 2. JAPONISMO. 3. ANIMISMO. 4. DISCURSO. 5. CINEMA. I. Yoshida, Luiza, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)**

Nome do (a) aluno (a): MURILO FURLAN MELLIO

Data da defesa: 11/08/2022

Nome do Prof. (a) orientador (a): LUIZA NANA YOSHIDA

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 31/08/2022



Assinatura do (a) orientador (a)

Dedico este trabalho ao meu avô Antônio Mellios (1921-2015), que me ensinou a ver beleza na impermanência.

Agradecimentos

Agradeço à Profa. Dra. Valquíria Michela John, por ter apresentado em aula *A Viagem de Chihiro*, e ao meu amigo Dalmo Luís Borba, por ter assistido *A Viagem de Chihiro* inúmeras vezes comigo. Também agradeço ao Dalmo por ter viajado comigo de carona pela rodovia Transbrasiliana (quando descobrimos o zen budismo) e pela ferrovia Transiberiana (quando me deixou à “porta” do Japão para praticar o zen no país), e pelas conversas ao longo de todos esses anos, que foram cruciais para inspirar esta e outras investigações.

À minha prima e amiga Lara Soares Furlan e à colega e amiga Helena Mindlin Xavier, com quem pude conversar sobre este trabalho e receber encorajamento para a pesquisa e a escrita durante uma pandemia.

Ao Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa do Departamento de Letras Orientais, pela rara oportunidade, e em especial ao Prof. Dr. Koichi Mori, que veio a falecer na época em que frequentava suas aulas. Apesar do breve contato, fui inspirado pela paixão do Prof. Mori pela pesquisa acadêmica.

À minha orientadora Profa. Dra. Luiza Nana Yoshida, pela confiança, paciência, atenção e bom humor durante o desenvolvimento do trabalho. E aos meus pais, por estar vivo neste mundo, e pelo apoio, amizade e carinho de sempre.

Resumo

MELLIO, Murilo Furlan. **Espiritualidade, nacionalismo, ambientalismo**: o discurso animista em *O Conto da Princesa Kaguya* de Isao Takahata. Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Orientais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

O objetivo deste trabalho é analisar *O Conto da Princesa Kaguya*, último filme do renomado diretor de animação e cofundador do Studio Ghibli Isao Takahata (1935-2018), a partir do prisma de um discurso animista desenvolvido no Japão a partir da segunda metade do século XX. Esse discurso desafiou alguns fundamentos da modernidade, como a dicotomia natureza-humanidade derivada do pensamento cartesiano e a teoria do “desencantamento do mundo” proposta por Max Weber, e também esteve relacionado à busca por uma identidade nacional japonesa em uma época de incertezas. A premissa deste trabalho é que, enquanto o estudo do discurso animista japonês pode ajudar na compreensão da obra de Isao Takahata (mais especificamente) e do Studio Ghibli (de forma mais ampla), a análise de *O Conto da Princesa Kaguya* a partir do discurso animista pode trazer insights sobre a interconexão de relevantes questões contemporâneas, como espiritualidade, nacionalismo e ambientalismo.

Palavras-chave: Studio Ghibli, Isao Takahata, O Conto da Princesa Kaguya, animismo, anime.

Abstract

MELLIO, Murilo Furlan. **Spirituality, nationalism, environmentalism**: the animist discourse in *The Tale of the Princess Kaguya* by Isao Takahata. Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Orientais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

The objective of this work is to analyze *The Tale of the Princess Kaguya*, the last film by renowned animation director and co-founder of Studio Ghibli Isao Takahata (1935-2018), from the prism of an animist discourse developed in Japan from the second half of the 20th century. This discourse challenged some foundations of modernity, such as the nature-humanity dichotomy derived from Cartesian thought and the theory of the “disenchantment of the world” proposed by Max Weber, and was also related to the search for a Japanese national identity in a time of uncertainty. The premise of this work is that, while the study of the Japanese animist discourse may help in understanding the work of Isao Takahata (more specifically) and Studio Ghibli (more broadly), the analysis of *The Tale of the Princess Kaguya* according to the animist discourse can bring insights into the interconnection of relevant contemporary issues, such as spirituality, nationalism and environmentalism.

Keywords: Studio Ghibli, Isao Takahata, The Tale of the Princess Kaguya, animism, anime.

Sumário

Introdução	10
Capítulo 1: Duas rodas de um carro: o animismo de Miyazaki e Takahata	20
1. Hayao Miyazaki, Chihiro e o animismo versus monoteísmo	20
2. Isao Takahata, a princesa Kaguya e a “atmosfera do Japão”	29
Capítulo 2: A fantasia desafia a modernidade?	37
Capítulo 3: O animismo pós-moderno	45
1. Do “velho” ao “novo” animismo	45
2. Animismo para o futuro	48
Capítulo 4: Uma espiritualidade nacionalista	50
Capítulo 5: Animismo e ambientalismo	57
1. Dois tipos de xintoísmo e o animismo “de base”	59
Capítulo 6: O discurso animista em <i>O Conto da Princesa Kaguya</i>	63
1. Além da dicotomia humanidade-natureza	65
2. Valores espirituais e o reencantamento do mundo	70
3. Uma cosmovisão afirmativa da vida (e da morte)	77
Considerações Finais	90
Referências Bibliográficas	94
Referências Filmográficas	98

Lista de ilustrações

Figura 1 — Representação da natureza em <i>O Conto da Princesa Kaguya</i>	63
Figura 2 — Ambiente de <i>satoyama</i> em <i>O Conto da Princesa Kaguya</i>	65
Figura 3 — O cortador de bambu descobre a pequena princesa no bambuzal	68
Figura 4 — Kaguya e a flor silvestre na capital	71
Figura 5 — Kaguya e a <i>sakura</i>	80
Figura 6 — “A alegria da vida”	83
Figura 7 — A caravana da Lua	84

Introdução

O primeiro contato que tive com o cinema japonês foi ao assistir ao filme *Sonhos* (*Yume*¹ — 夢, 1990), de Akira Kurosawa, quando tinha cerca de dezoito anos. Lembro-me que fiquei profundamente impressionado com a visão poética sobre a morte apresentada na última “história” ou “sonho” do filme (o longa-metragem é dividido em oito sonhos ou histórias distintas). Enquanto o sétimo e penúltimo sonho narra um cenário pós-apocalíptico fruto de holocaustos nucleares, na oitava e última história um homem urbano chega a um vilarejo bucólico e começa a conversar com um ancião que está consertando um moinho d’água. O velho conta que, naquela aldeia, os moradores decidiram há muito tempo abandonar a tecnologia moderna para viver de forma mais natural e simples, apesar dos sacrifícios relacionados a esse estilo de vida. Em dado momento da conversa, passa ao fundo um cortejo fúnebre, com as pessoas dançando de forma cerimonial, aparentemente celebrando a morte de uma pessoa.

Ao perceber a expressão de surpresa no rosto do visitante, o ancião esclarece que naquela vila eles tentam celebrar a vida que foi vivida, ao invés de lamentar a morte (apesar de que isso é mais difícil no caso da morte de uma criança, ele reconhece). Antes de partir para ele mesmo acompanhar a procissão, o ancião explica ao viajante uma cena que o homem havia notado ao chegar na vila: crianças colocando flores perto de uma pedra, ao lado de uma trilha. Segundo o velho, um homem havia morrido ali depois de ter sofrido muito e, desde então, o ato de se colocar flores onde ele foi sepultado se tornou uma tradição no vilarejo. Na cena de encerramento do filme, o viajante repete o gesto das crianças e deixa ele também um punhado de flores ao lado da pedra, ao partir.

Cerca de dois anos após ter assistido *Sonhos*, descobri pela primeira vez a possibilidade de estudar um filme academicamente. Cursava o segundo ano da graduação em Jornalismo, em 2006, e a professora então responsável pela disciplina de Estética, Valquíria Michela John, utilizou o filme *A Viagem de Chihiro* (*Sen to Chihiro no Kamikakushi* - 千と千尋の神隠し, 2001), dirigido por Hayao Miyazaki, para introduzir a disciplina de Semiótica. *A Viagem de Chihiro*, ganhador do Oscar de melhor filme de animação em 2003, impressionou-me tanto quanto ou ainda mais que *Sonhos*, pelo enredo sensível e intrincado,

¹ Para a romanização dos termos em japonês foi utilizado o sistema Hepburn.

os cenários quase oníricos, e principalmente pelas referências a elementos tradicionais da cultura japonesa, que indicavam visões de mundo antes inimaginadas.

Em 2008, o interesse pela prática da meditação acabou me levando, por acaso, a visitar um centro de meditação pertencente à escola *sōtō-shū* do zen budismo japonês. Desde então, sempre procurei frequentar centros ou templos zen budistas dessa linha nas cidades onde morei, e em 2016 me mudei para o templo de Antaiji, na prefeitura de Hyogo, no Japão, para o que viriam a ser dois anos de treinamento ou *shugyō* na tradição zen budista. Ao retornar ao Brasil, em 2018, decidi estudar a cultura japonesa academicamente, após ter percebido, durante a estadia no Japão, que alguns dos elementos que me interessavam no zen budismo, na verdade, integravam a cultura japonesa de forma mais ampla.

Em uma primeira versão de projeto de pesquisa, planejei utilizar as teorias desenvolvidas por Joseph Campbell para estudar a obra de Hayao Miyazaki, cofundador do Studio Ghibli e um dos principais nomes do cinema mundial. Campbell ficou conhecido pela sua obra seminal *O Herói de Mil Faces*, publicada originalmente em 1945, em que expôs a teoria da Jornada do Herói ou Monomito, segundo a qual mitos e histórias do mundo todo e de diferentes épocas compartilham certos elementos narrativos universais. A teoria da Jornada do Herói ainda é bastante utilizada em pesquisas na área de Letras e Estudos Japoneses e já foi empregada em estudos sobre a obra de Miyazaki (OKUYAMA, 2015).

No entanto, minha intenção era utilizar na pesquisa uma outra teoria de Campbell, menos conhecida: a da Mitologia Criativa, desenvolvida principalmente em *As Máscaras de Deus vol. 4: Mitologia Criativa*. Nessa obra, Campbell argumenta que, com o crescente declínio das mitologias ortodoxas (as grandes religiões como principal exemplo), um grande número de novas “mitologias”, desenvolvidas por “mestres criativos” em parte inspirados pelas mitologias antigas, estariam preenchendo o espaço deixado pelas mitologias tradicionais. Em seu estudo, Campbell deu especial atenção às obras dos autores James Joyce e Thomas Mann, expoentes da literatura no século XX, como exemplos do que ele chama de Mitologia Criativa. Janete de Oliveira (2016) segue uma trajetória semelhante ao pesquisar sobre o “resgate do mito” na obra de Hayao Miyazaki.

Todavia, ao pesquisar sobre Campbell e Miyazaki, deparei-me com um artigo que acabou mudando a trajetória da pesquisa, ao menos em parte. Em 2016, a premiada escritora nipo-americana Marie Mutsuki Mockett publicou um texto no site *Literary Hub* intitulado

Our Fairy Tales Ourselves: Storytelling from East to West,² em que, entre outras coisas, compara as histórias a que teve acesso na juventude:

Uma parte da minha infância foi passada no Japão; minha mãe me levava para lá todo verão. Embora eu tivesse permissão para ver apenas duas horas de TV por semana nos Estados Unidos (meus pais seguiam religiosamente as classificações dos filmes, o que significa que ainda não vi *The Jerk*), eu podia assistir a quantidade que quisesse de televisão no Japão, com a desculpa de que isso me ajudaria com minhas habilidades linguísticas. Então eu assistia e assistia. Ocasionalmente, eu via algo na TV que capturava profundamente minha imaginação e amor, mas que me fazia chorar tanto que minha mãe literalmente passava horas tentando me consolar sobre a injustiça de um final puramente trágico, enquanto amaldiçoava sua cultura por ser irresponsavelmente triste. Isso porque, no Japão, as histórias podem ser devastadoramente, irremediavelmente tristes.³

Mockett conta que, anos depois, ao buscar a carreira de escritora, recebeu de uma agente literária, junto com a recusa de um manuscrito, o conselho para ler o livro *A Jornada do Escritor: Estrutura Mítica para Escritores*, do roteirista de Hollywood Christopher Vogler. Inspirado pelo conceito da Jornada do Herói desenvolvido por Joseph Campbell, o livro de Vogler, publicado inicialmente nos anos 1990 e concebido como um guia interno para roteiristas do estúdio de Walt Disney, tornou-se um sucesso entre escritores e roteiristas do mundo todo e influenciou na criação de grandes sucessos de Hollywood.

Campbell (1998, p. 36) resume a Jornada do Herói da seguinte forma: “Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de prodígios sobrenaturais; ali encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes.” Em seu artigo, Mockett comenta que, ao ler o livro de Vogler, reparou que esse modelo do herói vitorioso destoava do que ela recordava das histórias japonesas da sua infância. Isso teria ficado ainda mais evidente quando descobriu o livro que ela considera como um bom complemento à obra do Vogler: *A Psique Japonesa: Grandes Temas dos Contos de Fadas Japoneses* (publicado pela primeira vez em 1988), de Hayao Kawai, pesquisador e fundador da psicologia junguiana no Japão. Na

² Disponível em: <<https://lithub.com/our-fairy-tales-ourselves-storytelling-from-east-to-west/>>.

³ A portion of my childhood was spent in Japan; my mother took me there every summer. While I was allotted two hours of TV a week in the United States (my parents religiously followed movie ratings, which means I still haven't seen *The Jerk*), I was allowed to view as much television in Japan as I wanted, under the guise that it would help me with my language skills. And so I watched and watched. Occasionally I would see something on TV that deeply captured my imagination and love, but which sent me into such a fit of tears that my mother would literally spend hours trying to console me over the injustice of a purely tragic ending while she cursed her culture for being irresponsibly sad. For in Japan, stories could be devastatingly, irredeemably wretched. (MOCKETT, 2016)

obra, Kawai relata que, ao voltar ao Japão após seus estudos com discípulos de Jung na Suíça, percebeu que os métodos desenvolvidos na Europa para a interpretação dos contos de fadas,⁴ mitos e sonhos não funcionavam tão bem no contexto japonês.

Diferentemente de Campbell em *O Herói de Mil Faces*, Kawai não tem como principal objetivo em *A Psique Japonesa* identificar padrões narrativos universais ou mesmo locais. Aparentemente, sua intenção primordial é compreender melhor a “psique japonesa” contemporânea a partir da análise do folclore nacional. No entanto, para chegar a esse fim, o pesquisador acaba identificando alguns padrões narrativos (ou “grandes temas”) das narrativas japonesas tradicionais.

Por exemplo, ao analisar, em *A Psique Japonesa*, uma história japonesa intitulada *A Casa do Rouxinol* e compará-la com uma história semelhante dos irmãos Grimm, chamada *João de Ferro*, Kawai (2011, p. 44) conclui que “a noção do ‘nada’ e o sentimento de ‘tristeza’ fazem parte da corrente principal da cultura japonesa”. Sobre a presença do “nada” nesse conto, faz a seguinte observação:

Em “A casa do rouxinol”, o herói teve a oportunidade rara de conhecer a mulher mais linda de todas, para depois ficar lá sozinho quando toda aquela preciosidade desaparece. O que aconteceu na verdade? O famoso folclorista suíço Max Luthi, ao comparar os contos japoneses com os ocidentais, observou que “a quebra do tabu raramente desencadeia uma aventura do herói que culmina na sua promoção. Ela leva a uma situação de vazio, onde tudo está perdido”. Realmente, em “A casa do Rouxinol” o herói que quebrou o tabu não passou por nenhuma aventura e foi levado, no final, a uma “situação de vazio”. Uma pessoa acostumada a analisar contos ocidentais provavelmente terá uma grande dificuldade com esse tipo de história japonesa (2011, p. 38).

Em seguida, Kawai (2011, p. 39) explica o significado que o “nada” pode ter na cultura japonesa:

Vamos começar a pensar em “A casa do Rouxinol” mudando a nossa atitude por completo, atribuindo um valor positivo ao fato de que nada acontece, em vez de buscar por aquele algo que poderia ter acontecido. Em outras palavras, “nada aconteceu” pode ser interpretado como “O Nada aconteceu”. Podemos supor que a história fale simplesmente do “Nada”. “A situação de vazio” de Luthi tem uma conotação negativa, mas podemos interpretá-la de forma positiva. No fundo, “O Nada” está além dos valores positivos e negativos.

⁴ “Contos de fadas”, na versão original do livro, em japonês, aparece como *mukashi banashi* (昔話), que em uma tradução livre seria “histórias de antigamente” ou folclore. Como o próprio Kawai participou da tradução do livro para o inglês, em que a tradução *fairytale* é utilizada, e como a tradução para o português foi realizada a partir da versão em inglês, decidi manter a tradução.

Para Kawai (2011, p. 41), essa noção do “Nada” está relacionada à visão budista da impermanência, que na cultura japonesa pode levar à percepção do belo. Segundo ele, enquanto a história *João de Ferro* apresenta certa completude, pois o príncipe protagonista, que também havia sido proibido de entrar em um quarto, no final se casa com uma princesa, em comparação *A Casa do Rouxinol* parece incompleta. Porém, ele argumenta, “se considerarmos os sentimentos que podem ser induzidos na plateia, a história está completa”. Para chegarmos a essa compreensão, afirma, precisamos levar em conta o sentimento chamado no Japão de *aware*, ou “leve tristeza sem esperança”, que os japoneses sentem pela “figura feminina que desaparece em silêncio”.

O sentimento de *aware* induzido na psique do leitor em “A casa do rouxinol” pode ser explicado como uma ideia de beleza despertada pela suspensão repentina do processo da história pouco antes do seu fim. Um jovem conhece uma linda mulher. As maravilhas da sua residência são narradas uma a uma. Quando achamos que uma conclusão se aproxima, uma tragédia acontece devido a um erro do homem. A imagem do rouxinol desaparecendo pesarosamente completa a nossa ideia de beleza. (KAWAI, 2011, p. 41)

O conceito de *mono no aware* (物の哀れ) utilizado por Kawai foi desenvolvido pela primeira vez por Motoori Norinaga (1730-1801), um dos principais intelectuais do movimento nativista *kokugaku* (国学), através dos seus estudos das *Narrativas de Genji*, do período Heian (794-1185), considerado o primeiro romance literário do mundo (NAGAE, 2013). A partir da análise de diferentes exemplos do uso do termo *aware* na obra, Norinaga propôs que o *mono no aware* representasse “o verdadeiro sentimento do Japão” (NAGAE, 2013, p. 123). Essa ideia reverbera fortemente na obra de Kawai.

Tanto Campbell quanto Kawai baseiam seus estudos citados acima, em grande parte, nos métodos junguianos de análise dos mitos e contos de fadas. Enquanto Campbell, no entanto, identifica padrões narrativos universais através da Jornada do Herói, Kawai delimita em seu estudo temas ou padrões específicos das narrativas japonesas, como “a noção do nada” e o “sentimento de tristeza”. O próprio Vogler reconhece em *A Jornada do Escritor* que a teoria da Jornada do Herói tem recebido críticas por ignorar peculiaridades narrativas locais ao enfatizar uma fórmula universal. Mockett, por outro lado, ao comentar *A Psique Japonesa*, sugere que o estudo de Kawai pode colaborar não apenas para um maior entendimento do folclore japonês, mas também para a compreensão da obra de romancistas nipônicos como Yukio Mishima e Junichiro Tanizaki, ou de diretores como Hayao Miyazaki.

A partir dessas constatações surgiu uma nova ideia de projeto de pesquisa: utilizar os estudos de Kawai sobre as narrativas tradicionais japonesas, reunidos principalmente em *A Psique Japonesa*, como principal referencial teórico para o estudo do filme *O Conto da Princesa Kaguya* (*Kaguya-hime no Monogatari* — かぐや姫の物語, 2013), dirigido pelo cofundador do Studio Ghibli Isao Takahata. Uma das intenções com essa escolha foi testar e propor o estudo de Kawai como alternativa (ou complemento) à Jornada do Herói de Campbell como base para pesquisas em Estudos Japoneses.

Com essa nova abordagem, a escolha do filme de Takahata como objeto de estudo aconteceu quase naturalmente. Além de Takahata ser um dos nomes mais importantes da animação mundial e cofundador do principal estúdio de animação do Japão, *O Conto da Princesa Kaguya*, seu último trabalho e considerado por alguns sua obra-prima, foi inspirado na primeira obra de ficção em prosa do Japão, a narrativa clássica e anônima do período Heian o *Conto do Cortador de Bambu* (*Taketori Monogatari* — 竹取物語), que desde então tem sido transformada e adaptada em uma série de narrativas orais, literárias e audiovisuais, sendo hoje uma das histórias mais conhecidas do Japão. O próprio Kawai analisa algumas das versões da história da princesa Kaguya em *A Psique Japonesa*. Ademais, a obra de Takahata como um todo é conhecida pelo tom elegíaco e referências ao *mono no aware* (NAPIER, 2005), mas, em *O Conto da Princesa Kaguya*, essas referências atingem seu nível máximo, até mesmo pela narrativa ser ambientada no período clássico ou Heian — possibilitando, assim, o estudo sobre a presença dos “grandes temas” das narrativas tradicionais japonesas em uma obra de animação do século XXI.

No entanto, ao dar continuidade aos estudos, deparei-me com outra descoberta que acabou levando a mais uma mudança — dessa vez, não tanto de tema ou de objeto, mas de ângulo de visão — nos rumos da pesquisa. Entre os acadêmicos que pesquisam a presença de elementos tradicionais nos filmes do Studio Ghibli, Eriko Ogihara-Shuck focou seu estudo no que ela identifica como um discurso animista presente nos filmes de Hayao Miyazaki. Todavia, o animismo a que ela se refere não tem exatamente o mesmo significado do termo cunhado em 1871 por Edward B. Tylor, o qual ela classifica como anacrônico e etnocêntrico.

[...] desde a década de 1970, o animismo tem adquirido um significado completamente diferente no discurso jornalístico japonês. O termo se tornou bastante conhecido, principalmente através das publicações de estudiosos que o especialista em Ciência da Religião Susumu Shimazono chama de “intelectuais espirituais” (*New Age*, 9). De acordo com ele, os intelectuais espirituais são

professores universitários japoneses de religião, psicologia e filosofia que têm discutido com entusiasmo as tradições religiosas japonesas perante o grande público. Os intelectuais espirituais muitas vezes recebem críticas de estudiosos da Ciência da Religião no Japão pela ausência de uma atitude acadêmica e por agirem como mentores pseudoreligiosos; ainda assim, por meio de palestras e livros, eles reúnem muitos leitores fervorosos e exercem ampla influência sobre o grande público japonês (*New Spirituality*, 251). Significativamente, ao buscarem reavaliar as tradições religiosas japonesas como sendo a origem da identidade nacional, os intelectuais espirituais utilizaram o animismo como um termo genérico para essas tradições, e o termo tornou-se popular através da mídia de massa, especialmente no contexto de discussões de problemas ambientais (Nagatani).⁵

Em seu estudo, Ogihara-Shuck descreve a longa e ativa relação entre Miyazaki e outros membros do Studio Ghibli com os “intelectuais espirituais”, e demonstra que Miyazaki não apenas discorreu com frequência sobre a presença dessa vertente do animismo nos seus filmes, como manteve trocas públicas com os chamados intelectuais espirituais por décadas, ao ponto de ele mesmo se tornar uma figura importante e influente do discurso animista em questão. Kazunori Kado (2016) também estuda o animismo presente nas obras de Miyazaki e Takahata e compara as diferentes nuances entre as visões animistas dos dois diretores.

Um dos pontos interessantes do estudo de Ogihara-Schuck é que ela posiciona o discurso animista dos chamados intelectuais espirituais em um contexto internacional mais amplo:

Devido a sua natureza não institucional, o discurso animista pode ser melhor compreendido como “espiritualidade”. Nos últimos quarenta anos, esse termo se tornou conhecido através dos movimentos da Nova Era nos Estados Unidos; os movimentos que comumente buscam desafiar e transcender a religião convencional, ao elevar a experiência interior do indivíduo e promover uma visão de mundo holística (Knoblauch, 34, 125). Abarcando um caráter anti-institucional, a “espiritualidade” deveria substituir “religião” e condiz bem com a direção tomada pelos intelectuais espirituais japoneses e seus discursos. De acordo com Keiji Iwata, um dos principais intelectuais espirituais de hoje, o animismo transcende as instituições porque contém um impulso sincrético que é “raiz de todas as religiões” (310). Na verdade, os intelectuais espirituais constituem a ramificação japonesa dos movimentos mais amplos da Nova Era, a diferença sendo que os intelectuais espirituais entraram na busca mais tradicional da cultura dominante por uma

⁵ [...] since the 1970s, animism has had a completely different career in the Japanese journalistic discourse. The term has become well known, mainly through the publications of the scholars whom the religious studies specialist Susumu Shimazono calls “spiritual intellectuals” (*New Age*, 9). According to him, spiritual intellectuals are Japanese professors of religion, psychology, and philosophy who have enthusiastically discussed Japanese religious traditions in front of the general public. Spiritual intellectuals have often faced criticism from religious studies scholars in Japan for lacking a scholarly attitude and acting as pseudo-religious mentors, yet through public talks and books they gathered a number of ardent readers and exerted extensive influence over the Japanese mass audience (*New Spirituality*, 251). And significantly, while attempting to reevaluate Japanese religious traditions as the origin of national identity, spiritual intellectuals employed animism as a generic term for those traditions, and the term became popular through the mass media, especially in the context of discussions of environmental problems (Nagatani). (OGIHARA-SCHUCK, 2014, 1. 90)

identidade nacional japonesa, enquanto a Nova Era americana permaneceu fora da corrente cultural dominante (Prohl, 7–8).⁶

Essa última afirmação, sobre os chamados intelectuais espirituais integrarem a vertente japonesa do movimento Nova Era, enquanto se diferenciam da Nova Era americana por fazerem parte da busca *mainstream* pela “identidade nacional japonesa”, é de importância central para a direção que pretendo seguir neste estudo. Um dos fatores que levaram a um “novo ângulo de visão” na pesquisa, mencionado acima, foi a descoberta que o próprio Hayao Kawai, autor de *A Psique Japonesa*, é considerado por Susumu Shimazono (citado por Ogihara-Schuck como o pesquisador que criou a alcunha “intelectuais espirituais”) como um dos oito principais pensadores no Japão que podem ser chamados de intelectuais espirituais (GEBHARDT, 2001). As numerosas referências em *A Psique Japonesa* ao *mono no aware* de Motoori Norinaga fazem mais sentido se considerarmos a trajetória histórica que liga Norinaga aos “intelectuais espirituais”:

Miyazaki é um criador de anime que se distingue por seus filmes estarem profundamente envolvidos em seu próprio pensamento animista, mas essa forma de pensar tem uma longa história no Japão. Uma adoração das tradições animistas nativas existe no Japão desde por volta dos séculos IV e V, quando os japoneses começaram a se reconhecer como uma unidade nacional, e foi reforçada no final do século XVIII, quando foi amplamente discutida por estudiosos japoneses como Norinaga Motoori. Livros sobre o assunto como parte da busca por uma identidade japonesa continuaram a ser publicados enquanto o Japão emergia de sua política de isolamento e entrava no período moderno de nacionalismo no final do século XIX. Um dos resultados foi uma visão imperial que se tornou popular durante as duas Guerras Mundiais. O pensamento animista de Miyazaki é parte de um discurso sobre a singularidade da cultura japonesa [*nihonjinron*] surgido na década de 1970 e especificamente associado aos intelectuais espirituais na década de 1980.⁷

⁶ Due to its non-institutional nature, the animism discourse might better be grasped under “spirituality.” In the last forty years, this term has become well known with the New Age movements in America; the movements commonly aimed to challenge and transcend conventional religion, particularly traditional dogmatic and organized Christianity, by elevating the inner experience of individuals and promoting a holistic worldview (Knoblauch, 34, 125). Embracing an anti-institutional character, “spirituality” was meant to replace “religion” and matches well the direction of the Japanese spiritual intellectuals and their discourses. According to Keiji Iwata, one of today’s leading spiritual intellectuals, animism transcends institutions because it contains a syncretic drive as “the root of all religions” (310). The spiritual intellectuals constitute the Japanese offshoot of the larger New Age movements, the difference being that the spiritual intellectuals have entered the mainstream traditional search for the Japanese national identity, while the American New Age has remained outside the cultural mainstream (Prohl, 7–8). (OGIHARA-SCHUCK, 2014, l. 128)

⁷ Miyazaki is a distinctive anime creator in that in his films he deeply engaged his own animistic thought, but these thoughts themselves have a long history in Japan. An adoration of indigenous animistic traditions has existed in Japan since around the fourth and fifth centuries, when the Japanese first came to recognize themselves as one national unit, and was reinforced in the late eighteenth century, when it was extensively discussed by Japanese scholars such as +Norinaga Motoori. Books on the topic as part of a search for a Japanese identity continued as Japan emerged from its isolation policy and entered the modern period of nationalism in the

Sobre o significado do termo “discurso” em seu estudo, Ogihara-Schuck explica que:

Meu projeto de Estudos Culturais compreende o animismo japonês como um “discurso”. Por discurso, entendo uma teia de conhecimentos que exerce poder sobre a sociedade, ao mesmo tempo que contém um impulso para a autossubversão. Nas palavras de Michel Foucault, um “discurso transmite e produz poder; reforça-o, mas também o enfraquece e expõe, fragiliza-o e torna possível seu impedimento” (101). Meu estudo examina o dinamismo do discurso do animismo com atenção à sua natureza discursiva, ou seja, sua capacidade de transgredir as fronteiras nacionais e crescer por meio da interação com outros discursos culturais em uma nova forma. Em particular, meu estudo enfoca a natureza dinâmica do discurso do animismo japonês centrado em textos artísticos culturalmente flexíveis e suas audiências internacionais.⁸

A partir desses novos apontamentos, parece-me que a segunda abordagem pensada para esta pesquisa (estudar *O Conto da Princesa Kaguya* de Isao Takahata a partir da *A Psique Japonesa* de Hayao Kawai) seria como reproduzir o discurso animista em questão — inclusive aceitando as teorias sobre a singularidade da cultura japonesa (*nihonjinron* — 日本人論) — de forma não suficientemente crítica.

Assim, cheguei à terceira e final abordagem escolhida para este trabalho: analisar *O Conto da Princesa Kaguya* a partir do prisma de um discurso animista desenvolvido no Japão a partir da segunda metade do século passado. Dessa forma, além de estudar os “grandes temas” inequivocavelmente presentes em parte das narrativas japonesas contemporâneas, como a peculiar visão sobre a morte que me fascina desde *Sonhos*, os “finais puramente trágicos” mencionados por Mockett, ou a “situação de vazio” apontada por Kawai — todos, acredito, interligados —, pretendo também buscar compreender como esses temas estão, na verdade, inseridos em um discurso que, como tal, pressupõe uma trajetória histórica, conflitos políticos, guerras de narrativa e ideologias.

late nineteenth century. One result was an imperial view popular through the two World Wars. Miyazaki’s animistic thought is part of the discourse of Japaneseness [*nihonjin-ron*] arising in the 1970s and specifically associated with spiritual intellectuals in the 1980s. (OGIHARA-SCHUCK, 2014, l. 734-744)

⁸ My cultural studies project engages Japanese animism as a “discourse.” By discourse, I mean a web of knowledge which exercises power over society while simultaneously containing a drive for self-subversion. In Michel Foucault’s words, a “Discourse transmits and produces power; it reinforces it, but also undermines and exposes it, renders it fragile and makes it possible to thwart it” (101). My study scrutinizes the dynamism of the animism discourse with attention to its discursive nature, that is, its ability to transgress national boundaries and grow through interaction with other cultural discourses into a new form. In particular, my study focuses on the dynamic nature of the Japanese animism discourse centered on culturally flexible artistic texts and their international audiences. (OGIHARA-SCHUCK, 2014, l.102)

Chris Goto-Jones (2020), ao aplicar o conceito de “invenção da tradição” (discutido mais amplamente por Hobsbawn e Ranger em 1983) ao gênero *nihonjinron* em seu estudo sobre o “caminho do guerreiro” das artes marciais japonesas (*bushidō*), afirma que é um equívoco comum confundir o conceito de “tradição inventada” com uma tradição “não real”. Na verdade, o estudo do processo de invenção de tradições busca compreender os mecanismos e interesses que acabaram transformando elementos da história em “tradições” no período moderno.

De maneira similar, pretendo identificar como “elementos da história”, como os estudos de Motoori Norinaga, a modernização da nação japonesa no início do século XX, além dos movimentos da “nova espiritualidade” ou Nova Era — com suas críticas ao materialismo cartesiano e à exploração predatória da natureza pela humanidade — resultaram no surgimento de uma “tradição animista” japonesa a partir da segunda metade do século passado, processo que por sua vez pode ajudar na compreensão do “fenômeno” Studio Ghibli e, mais especificamente, da obra-prima de Isao Takahata, indicada ao Oscar de melhor filme de animação em 2015.

Para atingir esses objetivos, organizei esta dissertação em seis capítulos. No Capítulo 1, comparo as visões animistas dos dois principais diretores do Studio Ghibli, Isao Takahata e Hayao Miyazaki (que sempre foram uma grande influência um para o outro); no Capítulo 2, introduzo certas facetas do discurso animista ao apresentar algumas reflexões sobre o gênero da fantasia, incluindo parte das animações japonesas, como contra-discurso (ou fruto) da modernidade; no Capítulo 3, diferencio o “velho animismo” (conforme a concepção do termo desenvolvida por Edward Tylor em 1871) do “novo animismo” ou “animismo pós-moderno”, que é a “vertente” do animismo estudada neste trabalho; no Capítulo 4, argumento que o discurso animista no Japão está relacionado com a busca por uma identidade cultural japonesa, com tendências nacionalistas; no Capítulo 5, abordo o surgimento do discurso animista japonês em parte como resposta “de base” a desastres ambientais causados pela intensa modernização; finalmente, no Capítulo 6, analiso *O Conto da Princesa Kaguya* a partir do prisma do discurso animista japonês, com base nos apontamentos e argumentos desenvolvidos nos capítulos anteriores.

Capítulo 1

Duas rodas de um carro: o animismo de Miyazaki e Takahata

A importância do Studio Ghibli já fez com que fosse chamado de “a Disney do Japão” (NAPIER, 2001) e seu diretor mais famoso, Hayao Miyazaki, é tão reconhecido internacionalmente a ponto de existir uma “superabundância” de estudos acadêmicos sobre sua obra, em detrimento de outros diretores igualmente fascinantes (THOMAS, 2012). Um desses diretores de extrema importância para a animação japonesa e mundial, que todavia tem sido menos estudado, é Isao Takahata, cuja obra foi descrita como uma espécie de “lado b” do Studio Ghibli em seu obituário no *The New York Times*.⁹ Takahata foi, inclusive, uma grande influência para Miyazaki, para quem era quase como um “irmão mais velho” (NAPIER, 2018). Kazunori Kado vai além ao afirmar que:

Geralmente, pensa-se que a imagem de Ghibli equivale a de Hayao Miyazaki, mas quando se fala nos filmes de Ghibli, é necessário prestar muita atenção também a Isao Takahata. Embora sejam como duas rodas de um carro, eles mantêm uma relação em que não se importam de fazer críticas mutuamente. Existe um equilíbrio entre percepções conflitantes e concordantes entre os dois.¹⁰

Como é quase impossível estudar a obra de um diretor sem levar em conta o trabalho do outro, neste capítulo buscarei analisar alguns pontos em comum e de discordância nas visões animistas de Hayao Miyazaki e Isao Takahata.

1. Hayao Miyazaki, Chihiro e o animismo versus monoteísmo

Lançado em 2001, *A Viagem de Chihiro* foi o filme mais premiado e com maior sucesso de bilheteria na história do Japão até a data do seu lançamento, tornando-se a primeira animação japonesa a receber o Globo de Ouro em 2002 e o Oscar de melhor filme de animação em 2003. Antes do bom desempenho internacional do filme, no entanto, muitos comentaristas no Japão tinham dúvidas sobre seu potencial de sucesso fora do país

⁹ Disponível em:

<<https://www.nytimes.com/2018/04/06/obituaries/isao-takahata-leader-in-japanese-animation-dies-at-82.html>>.

¹⁰ 一般にはジブリ＝宮崎駿のイメージが強いと思われるが、ジブリ映画を語る上では、高畑勲にも十分に目配りをする必要がある。両者は、いわば車の両輪のような存在でもありながら、互いに批判し合うことも厭わない関係でもある。そこには、認識を共有し合う部分と、認識が対立する部分が混在している。(KADO, 2016, p. 49)

(OGIHARA-SCHUCK, 2014). O motivo desse ceticismo tinha a ver com a marcante presença no filme dos *kamis* (神), frequentemente relacionados à religião xintoísta ou ao animismo e às vezes traduzidos como deuses ou divindades.

Apesar de *A viagem de Chihiro* conter inúmeras referências animistas incompreensíveis para grande parte do público de fora do Japão, o filme se tornou um sucesso internacional, o que acabou despertando o interesse acadêmico sobre o tema. James W. Boyd e Nishimura Tetsuya destacam a presença explícita dos *kamis* no filme, além de uma série de atitudes da protagonista, e até mesmo as vestimentas e modo de falar de um dos personagens, que eles relacionam ao período Heian — e por consequência aos “valores tradicionais japoneses” —, como conexões diretas do filme, e do diretor, com o xintoísmo institucional: “Miyazaki reafirma aspectos da tradição japonesa preservados no pensamento e na prática xintoísta que podem servir como fontes transformadoras de confiança e renovação tanto para os jovens quanto para os mais velhos.”¹¹

Lucy Wright, por sua vez, argumenta que “Miyazaki tenta se distanciar das implicações políticas e nacionalistas inerentes a qualquer discussão sobre o xintoísmo” enquanto procura “reencantar seu público com um senso de espiritualidade que evita os dogmas e ortodoxias de religiões e políticas organizadas”, além de buscar “o estado original e primordial de espiritualidade na história humana e de que forma ela pode ser vivida nos dias de hoje”. Em sua análise, a pesquisadora compara Miyazaki a Motoori Norinaga em sua visão de um “xintoísmo ancestral”, afirmando que Miyazaki “pratica cinematograficamente a forma antiga do xintoísmo, na forma que ele tinha antes de ser organizado (ou seja, apropriado) pelo ascendente clã Yamato e pela civilização japonesa”.¹² Para Jolyon Thomas, essa análise é problemática

[...] pelo fato de que Wright confia exclusivamente no estudioso de *kokugaku* (Estudo Nacional) Motoori Norinaga para suas definições de “xintoísmo”. Como um estudioso nativista que estava interessado em recuperar uma versão supostamente intocada do xintoísmo da mitologia e literatura japonesas, Motoori Norinaga

¹¹ [...] Miyazaki is reaffirming aspects of the Japanese tradition preserved in Shinto thought and practice that can serve as transformative sources of confidence and renewal for both the young and old. (BOYD e NISHIMURA, 2004, p. 8)

¹² Miyazaki attempts to distance himself from the significant political and nationalistic implications inherent in any discussion of Shinto [...] re-enchants his audiences with a sense of spirituality that eschews the dogmas and orthodoxies of organised religions and politics, instead reaching for the original, primal state of spiritualism in human history and how it can be lived today [...] cinematically practicing the ancient form of Shinto, as it was before it was organised (i.e., appropriated) by the growing Yamato clan and Japanese civilisation. (WRIGHT, 2005, p. 2, 10)

difícilmente é uma fonte imparcial. Os artigos de Wright sobre Miyazaki reproduzem, portanto, uma visão essencialista e romantizada do xintoísmo que ignora sua complexidade categórica e histórica.¹³

Crítico de estudos como os de Wright, Boyd e Nishimura, Thomas questiona esses trabalhos da seguinte forma:

Essas leituras sobre o poder psicologicamente “transformador” do xintoísmo envolvem um truque retórico mistificador, porque, enquanto a natureza da transformação nunca é descrita, a suposição subjacente é que essa transformação é inerentemente positiva. Esses estudos fazem a afirmação infundada e um tanto romântica de que, à medida que a religião é revivida por meio dos filmes, um público religiosamente deficiente é revigorado espiritualmente. Esse revigoramento é difícil de ser avaliado e os autores citados acima não fundamentam suas afirmações com trabalhos etnográficos. A forma que assume a elogiada transformação é relegada a uma noção vaga, sem um referencial teórico apoiado em dados quantitativos ou qualitativos.¹⁴

Com base nesses exemplos, Thomas argumenta que, quando acadêmicos dão demasiada importância a elementos tradicionais em uma obra cinematográfica, correm o risco de acabar projetando suas próprias visões no filme:

Todavia, se por um lado é esclarecedor traçar as origens, nas fontes tradicionais, dos temas religiosos presentes em um filme para determinar o contexto de onde esses símbolos religiosos surgem, por outro lado limitar a análise desses filmes a esse processo negligencia a função do entretenimento fílmico como uma forma alternativa de prática religiosa que pode desdenhar de conexões com formas religiosas tradicionais. As audiências podem escolher assistir aos filmes precisamente porque esses filmes não são derivados diretamente de instituições e doutrinas religiosas tradicionais, e os diretores podem manipular o imaginário religioso ou doutrinário tradicional de uma forma satírica. Traçar temas de acordo com suas origens nas doutrinas religiosas formais ou em versões idealizadas de religiões pré-modernas (incluindo a chamada cultura folclórica) também é problemático porque facilmente ignora a interpretação do público desse conteúdo

¹³ [...] by the fact that Wright relies solely on Kokugaku (National Learning) scholar Motoori Norinaga for her definitions of “Shintō.” As a Nativist scholar who was interested in recovering an allegedly pristine version of Shintō from Japanese mythology and literature, Motoori Norinaga is hardly an unbiased source. Wright’s articles on Miyazaki thus reproduce an essentialist and romanticized view of Shintō that ignores its categorical and historical complexity. (THOMAS, 2012 p.106)

¹⁴ These readings of the psychologically “transformative” power of Shintō engage in a mystifying rhetorical sleight of hand, because while the nature of the transformation is never described, the underlying assumption is that said transformation is inherently positive. Such studies make the unsubstantiated and somewhat romantic claim that as religion is revived through film, religiously deficient audiences are spiritually reinvigorated. Such reinvigoration is difficult to assess, and the authors cited above do not substantiate their claims with ethnographic work. The form that the lauded transformation takes is left as a vague notion lacking a theoretical framework supported by quantitative or qualitative data. (THOMAS, 2012, p. 106)

aparentemente religioso, e as muito importantes dimensões rituais do ato de se assistir filmes, incluindo a reprodução de ritual filmico virtual na realidade.¹⁵

Inspirado em estudos anteriores sobre a interação entre filmes e religião realizados por pesquisadores como John C. Lyden (2003), que defende que atividades não religiosas, como o ato de se assistir a um filme, podem exercer funções religiosas, Thomas defende a importância do estudo da recepção dos filmes pelo público, além de uma investigação mais aprofundada sobre as motivações do diretor:

Miyazaki já afirmou que “minha única intenção é entreter” e que ele é apenas “um homem que desenha”. Em outra ocasião, no entanto, as declarações do diretor sugerem que ele é pelo menos parcialmente motivado por um tipo de “espiritualidade” amplamente infundida com uma ética ambientalista. Por exemplo, Miyazaki imagina (e frequentemente retrata) um passado idealizado, agora perdido, no qual as conexões entre os organismos eram mais fortes e mais respeitadas. Ele afirma: “Na época dos meus avós... acreditava-se que os espíritos [*kamis*] existiam em toda parte — em árvores, rios, insetos, poços, em qualquer coisa. Minha geração não acredita nisso, mas gosto da ideia de que todos devemos valorizar tudo porque os espíritos podem existir lá, e devemos valorizar tudo porque há um tipo de vida em tudo.” No entanto, apesar dessa nostalgia com tons evidentemente religiosos, Miyazaki quer se distanciar da religião formal. [...] Em uma entrevista para o *The Village Voice*, Miyazaki disse: “O dogma inevitavelmente encontrará a corrupção e certamente nunca fiz da religião uma base para meus filmes. Minha própria religião, se você pode chamá-la assim, não tem prática, nem Bíblia, nem santos, apenas o desejo de manter certos lugares e a mim mesmo o mais puro e sagrado possível. Esse tipo de espiritualidade é muito importante para mim. Obviamente, é um valor essencial que não pode deixar de se manifestar em meus filmes.” O ato de se fazer um filme começa como um ato de entretenimento, mas ao longo do caminho se transforma em uma expressão de religião (“espiritualidade”, nas palavras de Miyazaki), não apenas refletindo as opiniões do diretor, mas também tentando inculcar certos valores em seu público-alvo.¹⁶

¹⁵ Nevertheless, although tracing religious themes in popular film back to traditional denominational sources is helpful for determining the background from which religious symbols and content arise, limiting one's analysis of these films to that process of disclosure neglects the function of filmic entertainment as an alternative religious practice that may disdain connections with traditional religious forms. Audiences may choose to watch the films precisely because the films are not directly derived from traditional religious institutions and doctrine, and directors may manipulate traditional religious imagery and doctrine in a satirical fashion. Tracing themes back to formal religious doctrines or to idealized versions of premodern religion (including so-called folk culture) is also problematic because it easily overlooks audience interpretation of apparently religious content and the very important ritual dimensions of watching film, including the reproduction of virtual filmic ritual in reality. (THOMAS, p. 106)

¹⁶ Miyazaki has said that “all he wants to do is to entertain,” and that he is just “a man who draws pictures.” Elsewhere, however, the director's statements suggest that he is at least partially motivated by a type of “spirituality” largely infused with an environmentalist ethic. For example, Miyazaki envisions (and frequently depicts) an idealized past, now lost, in which connections between organisms were both stronger and more respectful. He states, “In my grandparents' time...it was believed that spirits [*kami*] existed everywhere — in trees, rivers, insects, wells, anything. My generation does not believe this, but I like the idea that we should all treasure everything because spirits might exist there, and we should treasure everything because there is a kind of life to everything.” Yet despite this nostalgia with evidently religious overtones, Miyazaki wants to distance himself from formal religion. [...] In an interview for *The Village Voice*, Miyazaki says, “Dogma inevitably will find corruption, and I've certainly never made religion a basis for my films. My own religion, if you can call it

Em seu estudo de recepção sobre a obra de Miyazaki, Thomas utilizou técnicas etnográficas como entrevistas, questionários e a análise de sites, fóruns e blogs de fãs. Uma entrevistada, moradora de Tóquio, por exemplo, relatou ter escolhido sua profissão como educadora ambiental inspirada nos temas de conexão com a natureza e conservação ambiental que identificou na animação *Nausicaä do Vale do Vento* (*Kaze no Tani no Naushika* — 風の谷のナウシカ, 1984). Fãs do filme *Princesa Mononoke* (*Mononoke Hime* — もののけ姫, 1997), por outro lado, relataram em um fórum online que chegaram a viajar para a ilha de Yakushima (local que supostamente inspirou a ilha onde a história é ambientada) em busca dos *kamis* retratados no filme, o que Thomas considera “uma espécie de peregrinação, um tipo de prática ritual em torno de uma concepção de espaço sagrado criado por meio do filme”.¹⁷ Ao comentar as reações do público aos filmes estudados, o pesquisador chega à seguinte reflexão sobre a obra de Miyazaki:

Ele usa motivos religiosos de forma calculada para encorajar uma resposta particular do público, e modifica conceitos religiosos tradicionais para seus fins pedagógicos específicos. Por outro lado, os filmes de Miyazaki — aparentemente criados apenas como meio de entretenimento — não apenas refletem as crenças “espirituais” de Miyazaki, mas também parecem ter o poder de criar respostas como o comportamento ritualizado. Os filmes também parecem gerar exegese, vista acima nas interpretações dos filmes pelos membros do público e na aplicação das lições contidas neles na vida diária. A religiosidade casual do diretor (o que ele chama de sua “espiritualidade”), portanto, provoca respostas religiosas casuais semelhantes em pelo menos parte de seu público.¹⁸

Em seu próprio estudo de recepção sobre a obra de Miyazaki, Eriko Ogihara-Schuck menciona o trabalho de Thomas como fonte de inspiração, além de emprestar de Bruce David Forbes e Jeffrey H. Mahan (2000) a ideia de “religião em lugares inesperados” para comentar

that, has no practice, no Bible, no saints, only a desire to keep certain places and my own self as pure and holy as possible. That kind of spirituality is very important to me. Obviously it's an essential value that cannot help but manifest itself in my films.” The act of moviemaking begins as an act of entertainment, but along the way it shades into an expression of religion (“spirituality,” in Miyazaki's words), not only reflecting the director's views, but also attempting to inculcate certain values in his intended audience. (THOMAS, 2012, p. 109-110)

¹⁷ [...] kind of pilgrimage, a sort of ritual practice around a conception of sacred space created through the medium of film [...] (THOMAS, 2012, p. 109-110)

¹⁸ He uses religious motifs in a calculated fashion to encourage a particular audience response and modifies traditional religious concepts for his particular pedagogical ends. On the other hand, Miyazaki's films — ostensibly created solely as a means of entertainment — not only reflect Miyazaki's “spiritual” beliefs, but also seem to have the power to create responses such as ritualized behavior. The films also appear to generate exegesis, seen above in audience members' interpretations of films and application of the lessons therein to daily life. The director's casual religiosity (what he calls his “spirituality”) therefore elicits similarly casual religious responses in at least part of his audience. (THOMAS, 2012, p. 109)

a presença do animismo nos filmes do diretor. Ao estudar a recepção à obra de Miyazaki nos Estados Unidos e Alemanha, Ogihara-Schuck buscou demonstrar que a exibição das animações do diretor nesses países funcionou como uma espécie de “diálogo inter-religioso em nossa era de secularização”. Segundo a pesquisadora, a adaptação dos filmes de Miyazaki não foi tarefa fácil para os estúdios americanos e alemães, já que esses filmes, “repletos de um discurso animista japonês”, se destinavam nesses países a um público mais acostumado com a tradição judaico-cristã.

Em alguns dos filmes analisados, a pesquisadora encontrou significativas alterações — tanto de tradução, como através de cortes ou adaptações visuais — realizadas pelos estúdios em relação às versões originais. Para ela, isso se deu por motivos comerciais, pois os produtores provavelmente esperavam que os filmes vendessem mais caso suas histórias fossem contadas de um modo mais familiar para o público americano, “acostumado com histórias centradas em seres humanos, em que o homem domina a natureza, o bem derrota o mal, e há romance”.¹⁹ Apesar de o conflito entre o bem e o mal não aparecer de forma explícita nas versões japonesas — devido a certa ambiguidade que o próprio Miyazaki atribui ao animismo —, em algumas das versões americanas esse conflito passou a fazer parte da história, através de alterações verbais e visuais realizadas pelos estúdios. Ao observar isso, a pesquisadora reflete que “a nítida distinção entre o bem e o mal, que permeia *Princesa Mononoke* e a outra adaptação americana, *Nausicaä do Vale do Vento*, pode ser interpretada como oriunda da visão de mundo cristã”.²⁰

Assim como Thomas, Ogihara-Schuck fundamenta seu estudo de recepção com uma pesquisa sobre a trajetória de Miyazaki, documentada em artigos e livros escritos pelo diretor, biografias, entrevistas e trabalhos acadêmicos publicados sobre ele, além da análise de outros documentos jornalísticos e acadêmicos. Ela descreve, por exemplo, como Miyazaki, no início da sua carreira, compartilhando de um sentimento generalizado de desencantamento com o Japão após a derrota na Segunda Guerra, não via com bons olhos seu próprio país, a ponto de seu primeiro trabalho a ser ambientado no Japão ter sido apenas *Meu amigo Totoro* (*Tonari no Totoro*, とんりのトトロ, 1988), após duas décadas de carreira. Segundo a pesquisadora, a

¹⁹ [...] Americans are more used to human-centered stories in which man dominates nature, good defeats evil, and romance exists. (OGIHARA-SCHUCK, 2014, 1283)

²⁰ [...] the clear distinction between good and evil that dominates *Princess Mononoke* and the other American adaptation, *Nausicaä of the Valley of the Wind*, can be said to stem from the Christian worldview. (OGIHARA-SCHUCK, 2014, 1540)

atitude do diretor sobre seu país começou a mudar quando ele passou a contemplar a identidade cultural japonesa a partir da sua relação com o ambiente natural do Japão, que ele veio a relacionar com elementos animistas:

Kamis, segundo Miyazaki, são a crença no animismo, que ele define como “a ideia de que existe uma personalidade nas pequenas pedras e no vento” (472). Além de contrastá-lo com o monoteísmo, ele o antagoniza com o xintoísmo estatal, que serviu como força motriz do imperialismo japonês. Ele considera os *kamis* vítimas do xintoísmo estatal; durante a guerra, os *kamis* “foram colocados em apuros por serem obrigados a carregar várias coisas depois de terem se tornado os *kamis* da nação” (116). É importante ressaltar que ele diferencia os *kamis* da religião. O animismo é uma ideia com a qual ele concorda, mas a qual não quer relacionar com a religião (472). Ele não visita os santuários xintoístas no ano novo para orar aos *kamis*; ele sente que os *kamis* estão “nas profundezas das montanhas e vales, e não em santuários cintilantes” (494). Miyazaki diz que essa crença animista existe desde o período Jōmon dos caçadores japoneses da Idade da Pedra (14.000 aC-300 aC) e afirma que ela estava presente muito antes do surgimento das religiões: “O animismo de um tipo simplista existia no período Jōmon antes do aparecimento de religiões assustadoras com magia e feitiçaria. Foi a época em que as pessoas puderam viver de maneira mais estável e tranquila na história japonesa” (261).²¹

Miyazaki manteve trocas públicas constantes com proeminentes pesquisadores chamados de “intelectuais espirituais”, entre eles Takeshi Umehara e Tetsuo Yamaori, respectivamente o primeiro e o terceiro diretor-geral do prestigioso Centro Internacional de Pesquisa em Estudos Japoneses (Nichibunken) — o segundo foi Hayao Kawai, pesquisador citado na Introdução. Miyazaki pediu, por exemplo, para que Umehara escrevesse uma passagem para um panfleto sobre *Princesa Mononoke* e, em uma palestra com Yamaori, o diretor e o pesquisador discutiram juntos sobre a suposta supremacia do animismo sobre o monoteísmo.

Ogihara-Schuck identifica Umehara como uma das principais influências do pensamento animista de Miyazaki. A pesquisadora relata que Umehara, originalmente um estudioso da filosofia ocidental, a partir dos anos 1980 passou a propor a relevância do termo

²¹ *Kami*, according to Miyazaki, is the belief in animism, which he defines as “the idea that there is a personality in small stones and wind” (472). In addition to contrasting it to monotheism, he puts it against State Shinto, which served as the driving force of Japanese imperialism. He considers *kami* victims of State Shinto; during the war, *kami* “were put in trouble by being made to carry various things after becoming the *kami* of the nation” (116). Importantly, he differentiates *kami* from religion. Animism is an idea that he agrees with but does not want to celebrate as a religion (472). He does not visit Shinto shrines on the New Year to pray to the *kami*; he feels that *kami* are “deep in the mountains and valleys rather than in glittering shrines” (494). Miyazaki traces such an animistic belief to the Jōmon period of the Japanese Stone Age hunters (14000 BC–300 BC) and claims that it was present long before the emergence of religions: “Animism of a simplistic kind existed in the Jōmon period before the appearance of scary religions with magic and sorcery. It was when people could live most steadily and calmly in the Japanese history.” (261). (OGIHARA-SCHUCK, 2014, 701-712)

animismo para se referir às crenças tradicionais do Japão, enquanto buscava desafiar tanto a abordagem do antropólogo do século XIX Edward B. Tylor, que colocava o animismo como um sistema religioso primitivo e inferior ao monoteísmo, e também a hesitação dos japoneses em aplicar o termo etnocêntrico às suas próprias religiões. Ao desenvolver sua visão do animismo, “Umehara questionou sistematicamente o monoteísmo. Ele via o monoteísmo como a causa das crises nuclear, ambiental e étnica em todo o mundo porque justifica a conquista humana da natureza e, notadamente, de outros seres humanos”.²²

O alcance, na sociedade japonesa, do discurso animista encampado por Umehara, Miyazaki, e outros, pode ser ilustrado através do seguinte episódio descrito por Ogihara-Schuck:

A discussão sobre a supremacia do politeísmo sobre o monoteísmo utilizando *A Viagem de Chihiro* também apareceu em um editorial do jornal *Asahi Shimbun*, uma seção que representa as opiniões da agência jornalística sobre uma variedade de questões sociais e políticas. Publicado no dia de ano novo de 2003 com o título “No Espírito de Sen e Chihiro”, o artigo advertia que a atitude do Japão em relação à Coreia do Norte, que havia sequestrado cidadãos japoneses, estava se tornando semelhante às ações dos Estados Unidos após os ataques terroristas. A América estava atacando terroristas com a convicção de livrar o mundo do mal e, da mesma forma, o Japão estava fazendo a mesma coisa ao tratar a Coreia do Norte, uma nação que “funciona como o monoteísmo”, como um inimigo absoluto que precisava ser reprimido pelo poder e ódio. O editorial criticou essa abordagem como um “nacionalismo não saudável” e propôs que se exercesse o pensamento politeísta tradicional japonês para, em seguida, abordar a situação com calma e flexibilidade. Especialmente, o editorial atribuiu o então “choque de civilizações”, representado pela Guerra do Iraque, às tensões entre religiões monoteístas. Alternativamente, afirmou, referindo-se ao intelectual espiritual Umehara, que o mundo necessita de um pensamento politeísta e que o Japão deveria propagar sua mentalidade moldada pela crença em deuses e espíritos. O editorial trouxe à tona *A Viagem de Chihiro* para ilustrar o argumento sobre a atitude do Japão em relação à “atual situação internacional severa”. Enquanto relacionava Chihiro ao Japão, associava o mundo dos *kamis*, que é “cheio de contradições e tristezas” e, particularmente, “*kamis* estranhos e monstros”, com a Coreia do Norte. O editorial afirmava que, diante de uma situação internacional repleta de “espectros e monstros”, o Japão deveria se comportar como Chihiro, com atitudes de “paciência, múltiplos olhares e flexibilidade”, mesmo diante de tais personagens.²³

²² [...] Umehara consistently questioned monotheism. He saw monotheism as the cause of the nuclear, environmental, and ethnic crises worldwide because it justifies human conquest of nature and, notably, of other human beings. (OGIHARA-SCHUCK, 2014, l. 765)

²³ The discussion through the use of *Spirited Away* about polytheism’s supremacy over monotheism also appeared in an *Asahi Shimbun* newspaper editorial, a feature that represents the newspaper agency’s opinions about a variety of societal and political issues. Published on New Year’s Day 2003 under the title “In the Spirit of Sen and Chihiro,” the article warned that Japan’s attitude toward North Korea, which had kidnapped Japanese citizens, was becoming similar to America’s actions after the terrorist attacks. America was attacking terrorists with the conviction of getting rid of evil from the world, and likewise, Japan was doing the same thing by treating North Korea, a nation that “functions like monotheism,” as an absolute enemy that needed to be repressed by power and hatred. The editorial criticized this approach as “unhealthy nationalism” and proposed exerting the Japanese traditional polytheistic thought and then approaching the situation with calmness and

A crença na superioridade do animismo sobre o monoteísmo pode estar relacionada a uma busca por uma identidade nacional japonesa em um período em que o Japão estava se tornando menos estável economicamente, segundo Katsuhiro Kohara (2004), citado por Ogihara-Schuck. Essa visão seria um exemplo de ocidentalismo ou orientalismo reverso — ou seja, uma simplificação sem base histórica. Por um lado, a conceituação de monoteísmo pode ser considerada um exemplo de ocidentalismo utilizado para enfatizar a supremacia do Oriente sobre o Ocidente, enquanto a conceituação de animismo ou politeísmo seria um orientalismo reverso no sentido de uma autoimagem manipulada.

Shuichi Kato, também citado por Ogihara-Schuck, critica a teoria de Umehara sobre a superioridade do politeísmo ao argumentar que a Suécia e a Suíça são historicamente mais pacifistas, apesar de “monoteístas”, enquanto a Grécia, Roma, Mongólia e Egito antigos eram politeístas e agressivos. Ele também discorda que a destruição ambiental seja fruto do cristianismo monoteísta — outra posição de Umehara —, argumentando que as principais causas dessa degradação estão mais relacionadas, na realidade, à Revolução Industrial e Científica. Ogihara-Schuck comenta Kato ao afirmar que, apesar Umehara se declarar crítico do xintoísmo estatal propagado pelo imperialismo japonês durante o período das Grandes Guerras, seu “ataque à modernidade ocidental e sua proposição do Japão como um novo modelo faz paralelo com o argumento dos intelectuais japoneses, no período de guerra, contra a ‘Idade Moderna’ da Europa”.²⁴ Após mencionar algumas das críticas à visão de Umehara feitas pelo jornalista Ian Buruma (1987), que incluem até mesmo a acusação de racismo e de propor um “culto nacionalista” dentro do contexto da busca por uma “japonicidade”, Ogihara-Schuck afirma que:

flexibility. Above all, the editorial attributed the current “clash of civilizations,” represented by the Iraq War, to the tensions between monotheistic religions. Alternatively, it asserted, by referring to the spiritual intellectual Umehara, that the world requires a polytheistic thought and that Japan should propagate its mentality shaped by belief in gods and spirits. The editorial brought up *Spirited Away* to illustrate the argument about Japan’s attitude toward “the current severe international situation.” It linked Chihiro to Japan, while associating the world of *kami*, which is “full of contradictions and sorrows,” and particularly “strange *kami* and monsters” with North Korea. The editorial claimed that, in the face of the international situation filled with “specters and monsters,” Japan should behave like Chihiro with the attitudes of “patience, multiple eyes, and flexibility” even when confronted with such characters. (OGIHARA-SCHUCK, 2014, l. 901-912)

²⁴ Umehara’s attack on Western modernity and positing Japan as a new model makes a parallel to the wartime argument of Japanese intellectuals against “The Modern Age” of Europe (35). (OGIHARA-SCHUCK, 2014, l. 776)

Apesar dessas críticas, desde os anos 1980 as discussões sobre a japonicidade se tornaram um negócio lucrativo na mídia de massa; o próprio Buruma destacou, no artigo acima, que “centenas de livros, milhares de artigos, programas de televisão e de rádio” sobre o assunto estiveram presentes no Japão. Essas publicações de Umehara e outros intelectuais espirituais que se engajaram particularmente com o tópico das crenças nativas japonesas tiveram enorme influência sobre o público, pois podem ter ganhado um público relativamente grande (Shimazono, *New Spirituality Movements*, 251). No contexto internacional mais amplo, os intelectuais espirituais tiveram força o suficiente para fornecer a base ideológica para a versão japonesa dos “novos movimentos espirituais” (Shimazono, *New Age*, 9-10), ou uma série de movimentos mundiais relacionados à busca individualista pela espiritualidade, como exemplificado pela Nova Era nos Estados Unidos. O que então tornou os intelectuais espirituais distintos de seus equivalentes americanos foi que, enquanto os líderes americanos da Nova Era muitas vezes se desviaram e até lutaram contra a religião cristã dominante da nação, os intelectuais espirituais no Japão mergulharam na busca pela identificação da religião dominante no Japão, equiparando assim “o culto do eu e com o culto da nação” (Prohl, 15).²⁵

Enquanto o alcance dos escritos e outros trabalhos dos chamados intelectuais espirituais, apesar de extenso, ficou restrito principalmente a um público adulto japonês, “os filmes de Miyazaki alcançaram um público muito mais amplo por meio da cultura popular, eventualmente transcendendo as fronteiras nacionais que os intelectuais espirituais não foram capazes de cruzar”.²⁶

2. Isao Takahata, a princesa Kaguya e a “atmosfera do Japão”

Para Kazunori Kado, Miyazaki e Takahata compartilham da crença do “animismo de oito milhões de deuses, segundo a qual toda a vida tem alguma divindade, até mesmo a água ou pedras inanimadas”, além de “uma sensação de desconforto com a cosmovisão cristã, que é o oposto de tal cosmovisão”. No entanto, segundo o pesquisador, “Takahata apreende isso

²⁵ In spite of such criticism, however, since the 1980s, discussions about Japaneseness has become a lucrative business for the mass media; Buruma himself noted in the above article that in Japan “hundreds of books, thousands of articles, television programs and radio shows” about the topic were present. Those publications by Umehara and other spiritual intellectuals who particularly engaged with the topic of Japanese indigenous belief held enormous influence on the public as they may have gained a relatively wide readership (Shimazono, *New Spirituality Movements*, 251). Within the broader international context, spiritual intellectuals were powerful enough to provide the ideological foundation for the Japanese version of “the new spiritual movements” (Shimazono, *New Age*, 9–10) or a series of worldwide movements on the individualistic search for spirituality, as exemplified by the New Age in the United States. What then made spiritual intellectuals distinctive from their American counterparts was that while the American leaders of the New Age often deviated from and even fought against the nation’s dominant Christian religion, the spiritual intellectuals in Japan delved into identifying Japan’s dominant religion, thereby equating “the cult of the self and the cult of the nation” (Prohl, 15). (OGIHARA-SCHUCK, 2014, l. 787)

²⁶ [...] Miyazaki’s films have reached a much wider audience in the form of popular culture, eventually transcending the national boundaries that spiritual intellectuals had not been able to cross. (OGIHARA-SCHUCK, 2014, l. 627)

sob a perspectiva de um japonês, enquanto Miyazaki, por outro lado, mesmo possuindo basicamente uma perspectiva japonesa, a transcende baseado na visão da cultura da floresta perene”.²⁷ Ogihara-Shuck explica que esse interesse de Miyazaki pela “cultura da floresta perene”, que se estenderia pela Ásia além das fronteiras do Japão, surgiu quando ele tinha cerca de trinta anos, ao ler o livro *The Origin of Cultivated Plants and Agriculture* (1966), do botânico Sasuke Nakao — leitura, inclusive, que mudou a visão do diretor sobre seu próprio país e despertou seu interesse pelo animismo. Kado continua a comparar as visões animistas de Miyazaki e Takahata ao afirmar que:

Embora ambos [Miyazaki e Takahata] compartilhem muito da visão animista da religião, Takahata tem uma atitude mais positiva em relação à percepção de *satoyama*. Além disso, essa percepção diferente de Takahata leva a uma diferença decisiva entre os dois em termos de harmonia entre os seres humanos e a natureza, entre o ambiente urbano e o trabalho na natureza.²⁸

Satoyama (里山 — literalmente “vila de montanha”), assim como *furusato* (故郷 — normalmente traduzido como “terra natal” e referente a certa nostalgia pelo local de origem, real ou imaginário, no interior) são expressões do Japão contemporâneo sem tradução exata, embora, segundo Napier (2005), remetam a uma visão idealizada e nostálgica de um Japão ainda rural, quando a vida seguia em maior harmonia com a natureza. A percepção diferente entre Miyazaki e Takahata mencionada por Kado é exemplificada por Napier (2018) quando compara o filme *Memórias de Ontem* (*Omoide Poro Poro* — おもひでぼろぼろ, 1991), de Takahata, com *Nausicaä do Vale do Vento*, e *Princesa Mononoke*. Enquanto esses dois últimos, ambos de Miyazaki, representam a visão do diretor de uma natureza mais “selvagem e ameaçadora”, *Memórias de Ontem* exemplifica a “visão idealizada do vilarejo” ou *satoyama* de Takahata, em que seres humanos vivem em relativa harmonia com a natureza:

Apesar do foco na vida rural, esse não é o aspecto mais marcante do filme. Em vez disso, as tentativas de Taeko de chegar a um acordo com suas memórias de infância

²⁷ 宮崎と高畑に共有されているのは、八百万の神々という、あらゆる生命には何がしかの神性があり、ひいては無生物である石や水といったものにも神性が宿っているというアニミズム的感覚と、そうした世界観と対極にある、キリスト教的な世界観に対する違和感である。ただし、高畑の場合、日本人という枠の中でそれを捉えている一方、宮崎は、基本的には日本という枠も持ちながら、さらにそれを超えた照葉樹林文化という枠の中での認識であるという点に違いはある。(KADO, 2016, p. 51)

²⁸ アニミズム的宗教観について両者は多くの部分を共有している一方、里山認識については、高畑の方がより積極的に評価する姿勢を持っており、そして、後者における認識の違いが、自然と人間の調和・都市環境・自然への働きかけといった点における両者の決定的な相違へとつながっている。(KADO, 2016, p. 49)

constituem os elementos mais interessantes do filme. Sem eles, o filme seria uma narrativa romantizada e emocionalmente satisfatória, porém convencional, da redescoberta da vida no campo por uma jovem. Mais intrigante é o contraste entre as memórias individuais de Taeko de uma infância às vezes feliz, às vezes decepcionante, mas sempre muito autocentrada ou mesmo “egoísta”, com as memórias arquetípicas mais amplas que os trechos agrícolas do filme tentam evocar. Esses trechos incluem o discurso do jovem agricultor sobre a conexão milenar entre os fazendeiros e a natureza e as lendas e rituais relativos ao *benihana*, os quais evidenciam um mundo mais amplo de história e tradição coletiva que tem o potencial de permitir a Taeko uma fuga de memórias pessoais talvez paralisantes. Isso dá ao filme muito mais profundidade do que um simples romance entre uma garota urbana e um fazendeiro teria permitido.²⁹

A busca pela harmonia com a natureza parece ser marcante na vida de Taeko (nascida e crescida na cidade grande (ou *tokai* — 都会) desde a infância, a ver pela sua frustração de não possuir uma “terra natal” ou *furusato* (故郷) para voltar durante as férias. A *benihana* (cártamo), antigamente denominada *suetsumuhana* (未摘花) foi largamente utilizada na época Heian (como tingimento) e Suetsumuhana é um dos tomos mais conhecidos das *Narrativas de Genji*. A agricultura orgânica praticada pelo jovem fazendeiro em *Memórias de Ontem* também parece estar relacionada com a busca por um “retorno à natureza”.

Essa visão de *satoyama*, em que as pessoas seguem uma vida em mais harmonia com a natureza, também está presente em *O Conto da Princesa Kaguya*. O seguinte trecho de uma entrevista com Takahata oferece um vislumbre das intenções do diretor ao adaptar a narrativa clássica para o cinema de animação:

Entrevistador: Por *Taketori Monogatari* ser uma história bastante conhecida no Japão, o senhor achou que deveria ser fiel à história?

Takahata: Sim, basicamente o filme é fiel à história original. Porém, ao mesmo tempo, minha intenção foi fazer um filme que desse uma impressão completamente diferente da história que todos no Japão conhecem.

Entrevistador: Qual é a principal diferença?

Takahata: Através da obra original não é possível compreender a princesa Kaguya. Por exemplo, por que ela rejeita seus pretendentes, por que começa a chorar e volta

²⁹ Despite the privileging of rural life, this is not the most striking aspect of the film. Instead, Taeko’s attempts to come to terms with her childhood memories form the most interesting elements of the film. Without them, the film would be an emotionally satisfying but otherwise conventional, romanticized narrative of a young woman’s rediscovery of country life. More intriguing is the contrast between Taeko’s individual memories of a sometimes happy, sometimes disappointing but always very self-absorbed or even “selfish” childhood with the broader archetypal memories that the film’s farming segments attempt to evoke. These include the young farmer’s speech about the age-old connection between farmers and nature and the legends and rituals concerning the benibana, all of which privilege a wider world of collective history and tradition that has the potential to allow Taeko an escape from perhaps crippling personal memories. This provides the film with far more depth than a simple romance between an urban girl and a farmer would have allowed. (NAPIER, 2005, p. 33-34)

para a Lua? Para mim, tudo isso é incompreensível. Minha intenção foi explorar e desenvolver esses sentimentos da personagem principal, a princesa Kaguya.³⁰

Em linhas gerais, o filme segue a mesma estrutura narrativa da história original: a descoberta da princesa ainda bebê em uma floresta de bambu, o cortejo dos cinco pretendentes nobres, o encontro com o imperador e o retorno à Lua, de onde a princesa Kaguya originalmente veio. Uma análise mais atenta, no entanto, revela a mudança de ênfase na versão de Takahata. Apesar de na história original a princesa Kaguya ser a figura central da narrativa, seu ponto de vista e sentimentos permanecem em grande parte um mistério. Em primeiro plano está a perspectiva do cortador de bambu que dá nome à história e as lições aprendidas pelos outros personagens masculinos — os cinco pretendentes reais e o imperador. Na versão de Isao Takahata, as ações, pensamentos e sentimentos de princesa Kaguya é que ficam em primeiro plano, configurando uma reversão que pode ser considerada feminista, como em outros filmes do Studio Ghibli (LACK, 2015).

Jonathan Lack aponta outra mudança significativa na versão de Takahata, que diz respeito ao conflito principal da história:

Pois, no filme de Takahata, a tensão primária não reside entre dois planos de existência — o lunar e o terrestre —, mas entre os espaços que os próprios seres humanos criam por meio das escolhas diárias que fazemos — seja pessoalmente ou como resultado de estruturas sociais e culturais —, para rejeitar ou ignorar as maravilhas do mundo natural ao nosso redor. Na visão de Takahata, a princesa Kaguya não é tanto um ser dividido entre duas dimensões, mas sim uma pessoa presa entre duas identidades terrenas: a “natural”, que ela descobriu em sua casa de infância na natureza, onde seus amigos lhe deram o apelido de *Takenoko* (“broto de bambu”), e a de “realeza” que foi lançada sobre ela na capital, onde ela é elevada, reverenciada e chamada de *Hime-sama* (uma forma honorífica de se dirigir a uma princesa).³¹

³⁰ —日本で『竹取物語』はよく知られているので、ストーリーに忠実でないといけな思われませんでしたか？

高畑：そうですね、基本的にはストーリーには忠実なんだけれど。しかし、日本のみんなが知っているものとは、まるで違う印象を与える映画にしようと思いました。

——何がいちばん大きな違いでしたか？

高畑：かぐや姫という女の子が、原作を読んでも分からないんですね。どうして男たちを拒否するのか、どうして突然泣き始めて月に帰ってしまうのか。そういうことが、全然分からないんですけども。そういうことを主人公のかぐや姫に即して、感じられるようなことを考えたんですね。(TAKAHATA, 2015). Disponível em: <<https://ghibli.jp/report/takahata-oscar/>>.

³¹ For in Takahata’s film, the primary tension lies not between two planes of existence — the lunar and the earthly — but between spaces human beings themselves create, and through the everyday choices we make — either personally as a result of social and cultural structures — to shut out or ignore the wonders of the natural world around us. In Takahata’s vision, Kaguya-hime is not so much a being torn between two dimensions as she is one caught between two earthly identities: The ‘natural’ one she discovers in her childhood home in the country, where her friends give her the nickname *Takenoko* (‘bamboo shoot’), and the ‘royal’ one that is thrust

Essa mudança de perspectiva fica evidente na primeira meia hora do filme, praticamente toda uma invenção de Takahata: enquanto na versão original da história a princesa Kaguya está longe de ser uma personagem “humana” e é identificada como um ser extraordinário desde o início da narrativa (recebendo um status “divino”, de “realeza” ou “mágico” desde seu surgimento), na versão de Takahata ela é apresentada como uma criança quase normal que tem uma infância feliz, brincando com seus pais e amigos em um ambiente bucólico de *satoyama*. Isso é representado, por exemplo, através de uma “*warabe uta*” (canção infantil tradicional japonesa) que ela canta com outras crianças em uma colina de natureza exuberante, no início do filme:

*Roda, roda, dê a volta
Roda d'água, dê a volta
Dê a volta e chame o sr. Sol
Dê a volta e chame o sr. Sol
Pássaros, insetos, feras
Gramma, árvores, flores
Traga primavera e verão, outono e inverno
Traga primavera e verão, outono e inverno (TAKAHATA, 2013)*

Para Kado (2015), esse ambiente de *satoyama* em *O Conto da Princesa Kaguya*, em que seres humanos vivem em harmonia e conexão com os ciclos da natureza, advém da visão animista do diretor e também está presente em outros filmes seus, como *Memórias de ontem*. Sobre esse último, Napier argumenta que Takahata “implicitamente contrasta duas formas de memória nostálgica: nostalgia de um passado pessoal, um ano de crescimento emocional e sexual em particular, com uma nostalgia de um passado comunal que permitia ao indivíduo participar nos ritmos mais amplos da natureza e da história”.³²

Podemos dizer que essas duas formas de nostalgia também estão presentes em *O Conto da Princesa Kaguya*: enquanto na narrativa clássica Kaguya chega a ter um romance não consumado com o imperador, na versão de Takahata ela não demonstra nenhum interesse pelo imperador, porém tem uma paixão não consumada com o amigo de infância Sutemaru, quem ela “visita” (aparentemente em sonho) numa longa e emocionante cena que pode ser

upon her in the capital, where she is elevated and bowed to and called Hime-sama (an honorific way of addressing a Princess). (LACK, 2015 p. 137)

³² [...] implicitly contrasts two forms of nostalgic memory: nostalgia for a personal past, a year of emotional and sexual growth in particular, with a nostalgia for a communal past that allows the individual to take part in the wider rhythms of nature and history. (NAPIER, 2005, l. 5259)

considerada o clímax do filme, durante sua fase adulta, período em vive infeliz em uma mansão na cidade.

O tema da separação é um dos principais do filme — isso fica claro tanto na despedida com Sotomaru, como no retorno inicialmente desejado e depois forçado de Kaguya à Lua ao final da narrativa, com ela e seus pais adotivos em prantos. A canção entoada por Kaguya ainda criança mencionada acima também é emblemática nesse sentido. Na sequência em questão, a pequena Takenoko misteriosamente sabe cantar a canção sem ninguém ter ensinado a ela, e ainda entoa um trecho que seus amigos desconhecem:

Dê a volta e chegue aqui, aproxime-se
Dê a volta e chegue aqui, aproxime-se
Aproxime-se, ó tempo distante
Aproxime-se, chame meu coração de volta
Aproxime-se, chame meu coração de volta
Pássaros, besouros, animais
Gramas, árvores, flores
Ensinem-me a sentir
Se eu ouvir que vocês anseiam por mim
Eu voltarei para vocês (TAKAHATA, 2013)

Ao finalizar sua cantoria, a pequena princesa derrama uma lágrima, aparentemente sem entender o porquê. Essa canção é retomada algumas vezes durante o filme e funciona como ponto de ligação entre as diferentes etapas da narrativa. Ao final do filme, Kaguya relembra que ouvira essa canção de uma pessoa na Lua, que tinha saudades da vida na Terra. A canção foi escrita pelo próprio Takahata e pela roteirista Riko Sakaguchi e utiliza uma “*honkadori*” (técnica poética que alude a um poema antigo): na parte final (Se eu ouvir que vocês anseiam por mim/Eu voltarei para vocês — まつとし きかば いま かえりこむ) faz referência a um poema de Ariwara no Yukihiro (poeta e burocrata que viveu no período Heian) que fala sobre a dor da separação.³³

Em *A Psique Japonesa*, Hayao Kawai estuda uma série de histórias do folclore japonês em que mulheres próximas da natureza — ele menciona inclusive Kaguya, que tem uma ligação misteriosa com a Lua e também com a floresta de bambu, mas também outras

³³ Disponível em: <<https://hibikihajime.com/blog/6423/>>.

mulheres que se revelam, na verdade, como sendo pássaros ou outros animais — que acabam desaparecendo ao fim da história, deixando uma sensação de vazio e melancolia poética no ar.

Segundo Napier, “a expressão clássica japonesa para a efemeridade, *mono no aware* (a tristeza das coisas) é frequentemente relacionada a objetos naturais, como o florescimento das cerejeiras ou a imagens de água”.³⁴ Para Neide Nagae (2013, p. 122-123), no período Heian “a flor por excelência era a cerejeira, por sua delicadeza, elegância, sem dúvida, mas sobretudo pela efemeridade de suas flores”. Ao destacar o papel das flores e, em particular, da cerejeira na estética japonesa no decorrer dos séculos, Nagae faz a seguinte reflexão:

Admira-se o momento maravilhoso sob a consciência de que ele não é eterno e, por isso mesmo, valioso. O sentimento que vem 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. Sem sombra de dúvida, ela é magnífica, encantadora, exuberante, delicada, suave, mas é a Flor não porque seja por unanimidade a mais bela de todas, e sim porque o período do seu florescimento é tão curto que o receio de que suas pétalas caíam antes que se possa ver o esplendor de seu desabrochar é incomensurável.

Napier destaca dois filmes dirigidos por Takahata, *Túmulo dos Vagalumes* e *Memórias de Ontem*, como bons exemplares do que ela chama de modo elegíaco dos animes, relacionado ao *mono no aware*. Seu estudo foi realizado antes do lançamento de *O Conto da Princesa Kaguya*, mas é possível identificar referências ao *mono no aware*, por exemplo, em uma cena em que Kaguya dança embaixo de uma cerejeira em flor, uma das mais emblemáticas do filme, nas menções à passagem das estações, e até mesmo no tema da “figura feminina que desaparece”, central ao filme.

Em uma breve ilustração de como o discurso animista presente em *O Conto da Princesa Kaguya* — discussão que será aprofundada no Capítulo 6 — pode expressar tanto um ideal de passado nostálgico onde os seres humanos viviam em harmonia com a natureza, como também exemplificar a busca pela “identidade nacional japonesa” conforme a visão dos “intelectuais espirituais”, o filme foi descrito em uma premiação do Tokyo Anime Awards em 2014 da seguinte forma: “além de dar vida nova a *Taketori Monogatari*, história conhecida por todos no Japão, reafirma de forma ampla e profunda as maravilhas e o poder da animação,

³⁴ [...] the classical Japanese expression of ephemerality, “mono no aware” (the sadness of things), is often connected with natural objects like the cherry blossoms or water imagery. (NAPIER, 2005, l. 738)

assim como a cultura e a atmosfera do Japão”.³⁵ Essa “cultura e atmosfera do Japão” pode ser identificada no filme, entre outras coisas, através da imagem idealizada de *satoyama* e da presença de elementos e temas relacionados à noção de *mono no aware*.

³⁵ 日本の誰もがよく知る竹取物語に全く新しい生命を吹き込み、アニメーションというものの素晴らしさや力、さらには日本の文化や風土というものを広く強く人々に再認識させました。Disponível em: <<https://animefestival.jp/ja/post/1257/>>.

Capítulo 2

A fantasia desafia a modernidade?

Por quais razões elementos pré-modernos como mitos, contos de fada, narrativas folclóricas, entre outros motivos tradicionais, continuam a povoar obras audiovisuais — baseadas em tecnologias modernas e comercializadas através da cultura de massa — neste início de século XXI? Mais especificamente, por que elementos considerados animistas como os *kamis*, ou personagens folclóricos como a princesa Kaguya, com origens milenares, marcam presença nos principais filmes do mais notável estúdio de animação japonês da atualidade? Nas duas últimas décadas, diferentes pesquisadores refletiram sobre essas questões, partindo de diferentes abordagens e chegando a conclusões às vezes conflitantes, às vezes parecidas ou complementares. Neste capítulo, buscarei fazer um breve apanhado dessas reflexões com o intuito de introduzir alguns conceitos e ideias para, no próximo capítulo, dar continuidade à discussão sobre o discurso animista japonês e sua relação com *O Conto da Princesa Kaguya*.

Partindo do contexto dos Estudos Literários, Marek Oziewicz propõe que, no século XX, houve uma “reabilitação do mito”, propulsionada principalmente pelo trabalho de estudiosos como Carl Jung, Mircea Eliade, Northrop Frye e Joseph Campbell. Esse movimento, no entanto, não significa que o termo mito já se encontra totalmente “reabilitado”:

O funcionamento coloquial da palavra “mito” em nossa cultura — significando uma história ou sua crença subjacente que é falsa, manipuladora e supersticiosa — sugere a extensão dos maus-tratos que o termo sofreu desde o Iluminismo. Nos tempos pré-modernos, como Karen Armstrong demonstra em seu livro *The Battle for God*, de 2001, acreditava-se que havia dois modos de pensar, argumentar, falar e adquirir conhecimento chamados, sucintamente, de *mythos* e *logos*. “Ambos eram essenciais”, diz Armstrong, “e cada um tinha sua área especial de competência”. Embora o mito fosse considerado primordial, uma vez que se preocupava com as origens da vida, com os fundamentos da cultura e em investir a existência humana de significado, o “*logos* era o pensamento racional, pragmático e científico que permitia que homens e mulheres funcionassem bem no mundo”. Embora tivessem trabalhos distintos a fazer, “tanto o *mythos* quanto o *logos* eram considerados indispensáveis”, por isso as pessoas do mundo pré-moderno continuaram a vê-los como formas complementares de se chegar à verdade — complementares ao ponto de um se tornar empobrecido com a ausência do outro. Isso, no entanto, é precisamente o que aconteceu graças ao arrebatamento do Iluminismo com o *logos*. A partir do final do século XVIII, o surpreendente desenvolvimento da ciência e da

tecnologia encorajou as pessoas a desconsiderarem o mito como algo falso e supersticioso.³⁶

Oziewicz argumenta que a reabilitação parcial do mito a partir do século XX não ocorreu apenas devido à crescente atenção acadêmica dada a ele, mas também devido ao surgimento do que chama de “fantasia mitopoética” em trabalhos de autores do gênero da literatura fantástica como J. R. R. Tolkien e C. S. Lewis, entre outros. Segundo o pesquisador, as obras ficcionais desses autores de certo modo suprem a necessidade — prevista por Joseph Campbell — da criação de uma “nova mitologia” em oposição à situação moderna. Janete da Silva Oliveira faz uma reflexão semelhante ao reconhecer o papel dos contos de fadas nas obras de alguns desses mesmos autores, e ao propor a presença de uma “mitologia ressuscitada” na “literatura midiaticizada” de Hayao Miyazaki:

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 infante-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*: [...] 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

³⁶ The colloquial functioning of the word “myth” in our culture — meaning a story or its underlying belief which is false, manipulative and superstitious — suggests the extent of mauling that the term underwent since the Enlightenment. In the pre-modern times, as Karen Armstrong shows in her 2001 *The Battle for God*, it was believed that there are two modes of thinking, arguing, speaking, and acquiring knowledge called, in shorthand terms, *mythos* and *logos*. “Both were essential,” says Armstrong, “and each had its special area of competence.” While myth was regarded as primary since it was concerned with the origins of life, with the foundations of culture, and invested human existence with meaning, “logos was the rational, pragmatic, scientific thought that enabled men and women to function well in the world.” Although they had separate jobs to do, “both *mythos* and *logos* were regarded as indispensable” for the people of the pre-modern world continued to see them as complementary ways of arriving at truth — complementary to the extent that one would be impoverished without the other. This, however, is precisely what happened in the wake of the Enlightenment enrapture with *logos*. Starting in the late eighteenth century, amazing success in science and technology has encouraged people to disregard *mythos* as something false and superstitious. (OZIEWICZ, 2008, p. 116)

novas abordagens do conto de fadas na contemporaneidade que parecem misturar-se com uma ficção originada na mitologia japonesa. (OLIVEIRA, 2016, p. 110-111)

Diante desse antagonismo entre mito e logos, e em um contexto de crescente crise do discurso cartesiano (relacionado ao logos), Oliveira (2016, p. 239) propõe 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”. Segundo a pesquisadora, as animações de Miyazaki exercem funções similares àquelas desempenhadas pelos “contos de fadas contemporaneizados” criados por autores como J. R. R. Tolkien, J. K. Rowling e George R. R. Martin, cujas obras literárias inspiraram produções audiovisuais de grande sucesso: “Em suma, resgatar em forma de narrativa midiática a ligação entre o mito e logos, metaforizar para ler esse novo mundo de sentidos.”

Susan J. Napier também faz a comparação entre a obra de Miyazaki com *Harry Potter* e *O Senhor dos Anéis* de J. K. Rowling e J. R. R. Tolkien ao refletir que, “nos últimos anos, a fantasia em geral voltou a ocupar um lugar de destaque na cultura popular”.³⁷ Segundo a pesquisadora, os motivos dessa tendência são um tanto difusos, mas algumas pistas podem ser encontradas na crescente insatisfação com o avanço da tecnologia, a degradação ambiental, a depressão econômica e as guerras. “Não é de se admirar que mundos de fantasia que oferecem alternativas para a assustadora nova realidade se tornem cada vez mais populares.”³⁸ Apesar de essa última afirmação talvez indicar uma certa função escapista da fantasia, a própria Napier (1996) afirma, em um texto sobre o moderno na literatura fantástica japonesa (citado por Oliveira, 2016), que a maior parte da fantasia japonesa, mesmo a mais escapista, pode ser subversiva ao apresentar um contra-discurso à modernidade.

Já Yoshiko Okuyama (2015), ao estudar a presença de mitos em filmes e animações do Japão, argumenta que contadores de história contemporâneos frequentemente utilizam o folclore e os antigos mitos tanto para reconectar as audiências com valores de outrora, como para confrontar atitudes e convenções defasadas. Segundo ela, os mitos, através de um processo de metalinguagem, comunicam mensagens com relevância cultural que ganharam valor e reconhecimento através do uso repetido através do tempo. Como exemplo dessa

³⁷ [...] in the last few years, fantasy in general has roared back into a prominent place in popular culture. (NAPIER, 2005, p. 7)

³⁸ It is little wonder that fantasy worlds offering alternatives to the frightening new reality should become increasingly popular. (NAPIER, 2005, p. 8)

dinâmica, a pesquisadora cita a adaptação da “lenda” da princesa Kaguya para a animação *O Conto da Princesa Kaguya*.

Ao responder a uma pergunta sobre a obra em uma entrevista, Takahata parece corroborar a argumentação de Okuyama sobre a mitologia ou o folclore poderem funcionar como “uma grande tela” que contadores de história utilizam para recontar antigas narrativas com novos formatos e significados:

Eu não tive a menor intenção de apresentar esse clássico literário do século X como se estivesse desenrolando um pergaminho antigo de uma pintura. A minha intenção foi seguir a história original de maneira fiel na medida do possível, porém reavivando-a de forma vibrante e revigorada. Isto é, narrar a “verdadeira história” da princesa Kaguya de uma forma totalmente aceitável para as pessoas do mundo moderno.³⁹

Em seu estudo sobre a presença de motivos religiosos e mitológicos em mangás e animes, Jolyon Thomas também discorre sobre a frequente maleabilidade com que criadores contemporâneos utilizam elementos narrativos tradicionais em suas obras:

Da mesma forma, quando autores, artistas e diretores se utilizam do “armazém de conceitos religiosos” para criar uma história cativante, os interesses primários do produtor (fazer arte, ganhar dinheiro, entreter uma audiência, educar) acabam filtrando as informações religiosas envolvidas. A menos que trabalhem por encomenda de um grupo religioso específico, criadores de mídias religiosas não oficiais não são obrigados a seguir nenhuma doutrina específica, e podem tomar a liberdade de escolher e misturar imagens, conceitos e vocabulário de uma variedade de religiões.⁴⁰

Enquanto Thomas menciona um “armazém de conceitos religiosos” para descrever a fonte a partir da qual autores e criadores encontram elementos tradicionais para usar em suas obras, o folclorista Michael Dylan Foster toma emprestado do teórico da cultura popular japonesa Azuma Hiroki (2009) o termo “banco de dados” de elementos folclóricos para se

³⁹ I had no interest in presenting this tenth century literary classic as if I were unfurling an old scroll painting. I aspired to follow the original story line rather faithfully, yet revive it in a lively and fresh way to give the story an entirely different impression from the original tale. That is, to narrate the “true story” of The Princess Kaguya that modern people can fully accept. (TAKAHATA, 2015) Disponível em: <<https://www.denofgeek.com/movies/isao-takahata/34497/isao-takahata-interview-the-tale-of-the-princess-kaguya>>

⁴⁰ Similarly, when authors, artists, and directors borrow from the “storehouse of religious concepts” in the service of creating an entertaining story, the primary interests of the producer (making art, making money, entertaining an audience, educating) filter the religious information involved. Unless commissioned by a specific religious group, creators of vernacular religious media are not required to follow any specific doctrine, and they may liberally pick and mix images, concepts, and vocabulary from a variety of religions. (THOMAS, 2012, p. 14)

referir a uma “fonte” similar. Foster, no entanto, parece ter uma visão um pouco mais crítica sobre o uso de narrativas tradicionais para fins comerciais. Quando foi convidado a dar uma palestra sobre *A viagem de Chihiro*, por exemplo, ele teria ficado intrigado:

Especificamente, fui solicitado a explicar o folclore japonês no filme. Cheia de divindades e demônios, transformações físicas, purificações rituais e feitiços mágicos, a história parece ter sido contada antes, como se os eventos e personagens fossem adaptados de narrativas e crenças antigas. Mas quando me sentei para preparar minha palestra, fiquei perplexo. Onde *estava* o folclore do filme? Os cineastas foram claramente influenciados pelo folclore japonês (e europeu), e foi um prazer decifrar algumas das alusões. Mas essas alusões eram confusas: personagens e ações na tela apontavam apenas vagamente, se é que o faziam, para referentes reais fora do filme. Da mesma forma, embora a própria estrutura narrativa parecesse ressonante, ela também não fazia referência direta a nenhum conto específico, mas parecia uma montagem habilidosa de muitos. Em suma, o filme era infundido com uma familiaridade folclórica e parecia relevante por causa das raízes folclóricas, mas ao mesmo tempo não estava vinculado a nenhuma tradição específica.⁴¹

De acordo com o pesquisador, os criadores de *A Viagem de Chihiro* utilizaram elementos folclóricos no filme pelo poder do folclore “de conectar com algo além do próprio produto”. Dessa forma, o folclore, ou o que Foster chama de seus “termos genéricos relacionados” (mito, lenda, conto de fadas), são frequentemente usados por uma “indústria global multibilionária” para dar significado a produtos comerciais, como filmes, animes, videogames ou jogos de RPG. Para explicar essa “zona de contato” entre o tradicional e o comercial contemporâneo, o pesquisador cunhou um termo que ele chamou de *folkloresque*:

Em certo sentido, podemos pensar no *folkloresque* do tipo de integração como um processo de *bricolagem* pelo qual interesses comerciais canibalizam o folclore, extraindo partes componentes e remontando-as em um produto que mantém uma *conexão* com o folclore, ou *parece* folclórico, ou tem o *estilo* de folclore — e, o mais importante, *vende* por causa dessa relação percebida. Essa relação funciona por meio de um processo metonímico, em que o elemento folclórico gera sentido por sua conexão com uma tradição mais ampla. E essa conexão com o folclore, por sua vez, serve como aspecto de “valor agregado” do produto.⁴²

⁴¹ Specifically, I was asked to explain the Japanese folklore in the movie. Chock-full of deities and demons, physical transformations, ritual purifications, and magic spells, the story feels as if it has been told before, as if the events and characters are adapted from age-old narratives and beliefs. But when I sat down to prepare my lecture, I was at a loss. Where *was* the folklore in the movie? The filmmakers were clearly influenced by Japanese (and European) folklore, and it was a pleasure to puzzle out some of the allusions. But these allusions were fuzzy: characters and actions on the screen pointed only vaguely, if at all, to actual referents outside the film. Similarly, although the narrative structure itself felt resonant, it too did not directly reference any specific tales but seemed a skillful cobbling together of many. In short, the film was infused with a folklore-like familiarity and seemed weighty because of folkloric roots, but at the same time it was not beholden to any single tradition. (FOSTER, 2016, p. 3)

⁴² In a sense, we can think of folkloresque of the integration type as a process of *bricolage* by which commercial interests cannibalize folklore, extracting component parts and reassembling them in a product that retains a

Foster também cita as obras de J. R. R. Tolkien e George R. R. Martin em sua análise. Para ele, esses trabalhos parecem evocar “mundos verossímeis” precisamente porque usam motivos advindo de mitos, do folclore e de narrativas épicas — como ogros, bruxas e elfos — que ressoam de alguma forma com seus leitores ou audiências: “Sua ‘autenticidade’ vem de sua conexão com o folclore ‘autêntico’, ou seja, seu uso de motivos e narrativas encontrados em tradições de contação de histórias mais antigas e muitas vezes (embora de maneira alguma exclusivamente) em formas orais de transmissão.”⁴³ Para Foster, essa busca por autenticidade vai além da contação de histórias e de produtos de mídia e pode nos dar algumas pistas sobre um sentimento de desconforto com a modernidade presente no mundo contemporâneo:

Além disso, apesar de a maioria dos exemplos nos capítulos seguintes serem verbais ou performativos, a análise do *folkloresque* poderia da mesma forma ser aplicada a todos os tipos de gêneros e materiais típicos do folclore e da vida folclórica. Se uma das características da cultura popular é sua orientação comercial, não é surpreendente que videogames, filmes, literatura popular e outros formatos narrativos também gerem objetos físicos — fantasias, figurinos, pôsteres e outras formas de cultura material de marketing multiplataforma. Além disso, o *folkloresque* como *estilo* pode ser encontrado em todos os tipos de produção comercial; roupas produzidas em massa, padrões de tecidos, cerâmicas e até projetos arquitetônicos muitas vezes não apenas pegam emprestados elementos do folclore, mas fazem referência aberta a tradições específicas. Presumivelmente, essa conexão atrai consumidores não apenas esteticamente, mas também porque autentica o produto ao vinculá-lo a algo além das fábricas e processos industriais nos quais foi fabricado.⁴⁴

A partir do seu estudo sobre as adaptações de alguns dos filmes de Miyazaki — e suas respectivas resenhas — nos Estados Unidos e Alemanha, Ogihara-Schuck contraria a

connection to folklore, or *seems* folkloric, or has the *style* of folklore — and, most important, *sells* because of this perceived relationship. This relationship works through a metonymic process, whereby the folkloric element generates meaning by its connection to a broader tradition.¹³ And this connection with folklore in turn serves as the “value added” aspect of the product. (FOSTER, 2016, p. 16)

⁴³ Their “authenticity” comes from their connection to “authentic” folklore, by which I mean their use of motifs and narratives found in earlier storytelling traditions and often (though by no means exclusively) oral forms of transmission. (FOSTER, 2016, p. 20)

⁴⁴ Moreover, although most examples in the chapters that follow are verbal or performative, folkloresque analysis could just as readily be applied to all sorts of material and customary genres of folklore and folklife. If one characteristic of popular culture is its commercial orientation, it is not surprising that video games, films, popular literature, and other narrative formats also generate physical objects — costumes, figurines, posters, and other material culture forms of cross-platform marketing. Moreover, the folkloresque as *style* can be found in all sorts of commercial production; mass-produced clothing, fabric patterns, ceramics, even architectural designs often not only borrow from folklore but make overt reference to specific traditions. Presumably, this connection attracts consumers not just aesthetically but also because it authenticates the product by linking it to something beyond the factories and industrial processes in which it was fabricated. (FOSTER, 2016, p. 23)

percepção de alguns dos pesquisadores citados neste capítulo ao posicionar o gênero da fantasia e as animações de Miyazaki em categorias diferentes:

Semelhantemente ao engajamento das adaptações [dos filmes] com a magia, a elevação da linha mágica pelos títulos [das resenhas] relega os elementos animistas dos filmes à esfera da fantasia, gênero que visa criar um mundo imaginário. A contenção dentro da fantasia é o processo de domesticação do animismo em um gênero culturalmente familiar, enquanto que, de uma perspectiva cristã, chamar crenças não-cristãs de magia é uma estrangeirização. No sentido do argumento de Michael Ostling sobre a série de livros Harry Potter, a ênfase na magia pode ser interpretada como secularização. Desafiando aqueles que afirmam que Harry satisfaz a necessidade atual por encantamento, Ostling afirma que a magia de Harry é desencantada porque é “instrumental em vez de religiosa ou mística, tendo a mesma função da tecnologia” (6). Ostling sustenta seu argumento apontando para o fato de que a mágica toma a forma de um bem de consumo, valendo-se da discussão de Jack Zipes sobre “a mercantilização do extraordinário como função da indústria cultural”, e sua tendência a “comercializar itens como simultaneamente fenomenais e inteiramente familiares” (16). Esses aspectos de desencantamento e secularização podem ser aplicados a *Princesa Mononoke* e *A Viagem de Chihiro*, que são produtos de uma tecnologia moderna chamada animação e commodities comercializadas para um público de massa. No entanto, o argumento oposto surge ao focarmos nos aspectos do meio anime, principalmente nos visuais. Ao contrário da magia de Harry Potter, que “torna o extraordinário ordinário e, portanto, familiar e não desafiador” (16), a animação nos dois filmes é mágica por ser extraordinária e não familiar. A representação do extraordinário é possibilitada por técnicas próprias do anime, um meio fundamentalmente flexível e que permite a transcendência do imaginário da vida real em termos de forma e conteúdo. Assim, pode-se argumentar que, ao focar na natureza do meio anime e usando a frase de Anne Allison, tanto *Princesa Mononoke* quanto *A Viagem de Chihiro* são “commodities encantadas” (16).⁴⁵

Está além do escopo deste trabalho realizar uma reflexão mais aprofundada sobre os possíveis diferentes significados de alguns dos termos mencionados neste capítulo, como

⁴⁵ Similar to the adaptations’ engagement with magic, the titles’ elevation of the magical thread relegates the films’ animistic elements into the sphere of fantasy, a genre that aims to create an imaginary world. The containment within fantasy is the process of domesticating animism into a culturally familiar genre, while from a Christian perspective, calling non-Christian beliefs magic is a foreignization. In the sense of Michael Ostling’s argument about the Harry Potter book series, the emphasis on magic may be interpreted as secularization. Challenging those who claim that Harry fulfills present-day hunger for enchantment, Ostling contends that Harry’s magic is disenchanting because it is “instrumental rather than religious or mystical and parallels technology” (6). Ostling supports this argument by pointing to the fact that the magic takes the form of a consumer good, drawing upon Jack Zipes’s discussion about “the commodification of the extraordinary as a function of the cultural industry” and its tendency to “market items as simultaneously phenomenal and entirely familiar” (16). These aspects of disenchantment or secularization can be applied to *Princess Mononoke* and to *Spirited Away*, which are products of a modern technology called animation and commodities marketed to a mass audience. However, the opposite argument emerges when focusing on anime’s medial aspects and especially the visuals. Unlike Harry Potter’s magic, which “makes the extraordinary ordinary and therefore, familiar and unchallenging” (16), the animation in the two films is magical because it is extraordinary and unfamiliar. The representation of the extraordinary is made possible by techniques special to anime, a medium which is fundamentally flexible, and enables transcendence of one’s imagery of real life in terms of form and content. Thus it can be argued that, by focusing on anime’s medial nature and using Anne Allison’s phrase, both *Princess Mononoke* and *Spirited Away* are “enchanted commodities” (16). (OGIHARA-SCHUCK, 2014, 1. 2625-2636)

“fantasia”, “mito” ou “folclore”. No entanto, dois principais pontos mencionados pelos pesquisadores citados acima servem de base para a discussão que pretendo continuar no próximo capítulo.

Primeiro, está claro que muitos criadores contemporâneos utilizam o “armazém” ou “banco de dados” de elementos narrativos pré-modernos em suas criações, principalmente aquelas do gênero da fantasia, no qual alguns pesquisadores incluem parte das animações japonesas. Segundo, essas obras às vezes parecem fazer parte de um discurso deliberado contra alguns aspectos da modernidade, ou então ao menos possuir um apelo comercial em parte graças a sua utilização de elementos pré-modernos, como o folclore — o que, indiretamente, parece indicar um desejo do público por símbolos “autênticos” distantes do processos industriais relacionados à modernidade. No próximo capítulo, buscarei demonstrar como um discurso animista japonês — inserido no discurso mais amplo da espiritualidade — surgiu no século XX exatamente como uma crítica a algumas tendências da modernidade, para adiante refletir sobre a presença desse discurso em *O conto da princesa Kaguya*.

Capítulo 3

O animismo pós-moderno

O termo animismo tem passado por interessantes transformações desde seu surgimento na obra de Edward Tylor, em 1871. Em seu livro *Animism in Contemporary Japan: Voices for the Anthropocene from Post-Fukushima Japan (Animismo no Japão Contemporâneo: Vozes para o Antropoceno do Japão Pós-Fukushima)*, publicado em 2019, a socióloga Shoko Yoneyama busca contextualizar essa trajetória do animismo no mundo enquanto discorre sobre as peculiaridades de um discurso animista desenvolvido a partir da segunda metade do século XX no Japão.

1. Do “velho” ao “novo” animismo

Yoneyama relata que John Clammer escreveu em 2004 que o termo animismo tinha então praticamente desaparecido do discurso antropológico no Ocidente, enquanto ainda era largamente utilizado “talvez apenas no Japão” na promoção de um discurso sobre a singularidade da cultura japonesa. Desde então, segundo a pesquisadora, o termo foi de quase obsoleto no Ocidente para se tornar fonte de intenso debate acadêmico (coroado pela publicação em 2013 de *A Handbook of Contemporary Animism*, ou *Manual do Animismo Contemporâneo*, editado por Graham Harvey), até se desenvolver no que ela chama de “novo animismo”.

Para Yoneyama, esse interesse renovado no animismo não é algo passageiro ou localizado, e tem a ver com três principais tendências da atualidade: os movimentos Nova Era ou da “nova espiritualidade”; um ceticismo generalizado em relação à modernidade, em especial sua fundamentação na dicotomia entre natureza e humanidade; e a crescente popularidade da imagética animista na cultura popular global em grande parte graças a filmes de animação como os de Hayao Miyazaki. A abrangência desse novo discurso animista internacional, no qual os filmes do Studio Ghibli estão inseridos, é ilustrada pela descrição que Ogihara-Shuck faz de uma exposição sobre o animismo na Alemanha em 2012 (um ano antes da publicação de *A Handbook of Contemporary Animism*):

A exposição de três meses “Animismus” [“Animismo”], realizada em Berlim em 2012, foi além de “Monstros Sagrados”, apresentando também inúmeras obras de

arte não japonesas e propondo o animismo como ferramenta para refletir criticamente sobre a modernidade ocidental. Realizada na Haus der Kulturen der Welt [Casa das Culturas do Mundo], instituição de introdução de culturas não europeias, a exposição visava questionar e rever a modernidade ocidental através das lentes do animismo. Em particular, a divisão dualista da modernidade entre sujeito e objeto, humanos e não humanos, natureza e cultura foi posta sob escrutínio a partir da perspectiva do animismo, em que tais limites são ambíguos. Considerando o animismo como a “antítese mais radical da visão de mundo ocidental moderna” [“Haus der Kulturen der Welt: Animism,” 8] e “tema frutífero para interrogação e para fomentar uma nova reflexão crítica da modernidade” (“Animismo. Exibição, Conferência”), a exposição avaliou suas dimensões social, política, científica e artística. A força integradora dessa mostra de três meses foi a animação, uma forma de arte que os organizadores consideraram ser familiar a muitos visitantes (7). Como exemplos de animações que promovem a compreensão do animismo, *Meu Vizinho Totoro*, *A Viagem de Chihiro* e *Ponyo: uma Amizade que Veio do Mar*, de Miyazaki, foram escolhidos para exibição de filmes como parte da programação infantil. Notavelmente, “Animismus” foi um projeto de grande escala. Fez parte de uma exposição de longa duração; foi a culminação do que havia sido iniciado em Antuérpia, na Bélgica, e posteriormente desenvolvido em Berna, na Suíça, e depois em Viena, na Áustria. Foi um projeto de várias partes que consistiu na exposição de obras de trinta artistas internacionais, exibições de filmes, atividades artísticas, uma conferência e publicação. A Haus der Kulturen der Welt, que sediou “Animismus”, é uma instituição financiada pelo governo, e a exposição foi realizada com o apoio do Comissário do Governo Federal Alemão para Cultura e Mídia e em cooperação com a Universidade Livre de Berlim. Como parte desse projeto financiado pelo governo, os filmes de Miyazaki obtiveram o papel de introduzir a tradição religiosa japonesa e o animismo, um sistema de crenças que é, segundo o panfleto da exposição, atualmente adotado por 40% de toda a população mundial (9). Os filmes contribuíram, assim, para a construção de um discurso mundial animista junto com muitos artistas e acadêmicos não-japoneses.⁴⁶

⁴⁶ The three-month exhibition “Animismus” [“Animism”], held in Berlin in 2012, went beyond “Sacred Monsters” by presenting numerous non-Japanese artworks as well and proposing animism as a tool to critically reflect on Western modernity. Held at the Haus der Kulturen der Welt [House of World Cultures], an institution for the introduction of non-European cultures, the exhibition aimed at questioning and revising Western modernity through the lens of animism. In particular, the modernity’s dualistic division of subject and object, humans and non-humans, and nature and culture was put under scrutiny from the perspective of animism, where such boundaries are ambiguous. Considering animism as the “most radical antitype to the modern Western worldview” [“Haus der Kulturen der Welt: Animism,” 8] and the “fruitful subject for interrogation and to foster a new critical reflection of Modernity” (“Animism. Exhibition, Conference”), the exhibition assessed its social, political, scientific, and artistic dimensions. The integrating force of this three-month show was animation, an art form that the organizers found familiar to many visitors (7). As examples of animation that promote understanding of animism, Miyazaki’s *My Neighbor Totoro*, *Spirited Away*, and *Ponyo on the Cliff by the Sea* were chosen for film viewing as part of a children’s program. Remarkably, “Animismus” was a large-scale project. It was part of a long-term exhibition; it was the culmination of what had been started in Antwerp, Belgium, and later developed in Bern, Switzerland and then in Vienna, Austria. It was a multi-part project consisting of the exhibition of artworks by thirty international artists, film viewings, artistic activities, a conference, and publication. The Haus der Kulturen der Welt, which hosted “Animismus,” is a government-funded institution, and the exhibition was carried out with support of the German Federal Government Commissioner for Culture and the Media and in cooperation with the Freie Universität Berlin. As part of this government-funded project, Miyazaki’s films obtained the role of introducing Japanese religious tradition and animism, a belief system that is, according to the pamphlet of the exhibition, currently embraced by 40 percent of the entire world population (9). The films thus contributed to the making of a worldwide animism discourse together with many non-Japanese artists and scholars. (OGIHARA-SCHUCK, 2014, l. 3578-3593)

Quais são as diferenças, então, entre o animismo “original” de Edward Tylor e o novo animismo? Yoneyama argumenta que, na verdade, após quase duas décadas do ressurgimento do interesse pelo animismo no mundo acadêmico internacional, ainda há um grande debate sobre como categorizá-lo ou defini-lo. Apesar das discordâncias entre as interpretações do termo, a pesquisadora argumenta que “parece haver um consenso geral sobre a que se refere e, para isso, a definição original de animismo de Edward Tylor ainda é relevante”:

Tylor, um antropólogo vitoriano, estabeleceu a noção de animismo em seu livro de 1871, *Cultura Primitiva*. Ele define o animismo como uma “Filosofia da Religião”, que é “a doutrina profunda dos Seres Espirituais, que incorpora a própria essência da filosofia Espiritualista em oposição à filosofia Materialista”. Ele sustenta que a teoria do animismo tem dois componentes: (1) “almas de criaturas individuais, capazes de existência continuada após a destruição do corpo”; e (2) “outros espíritos, ascendendo até o posto de divindades poderosas”. Eles correspondem aproximadamente, embora não exclusivamente, ao animismo como “uma filosofia da natureza em geral... que toda a natureza é possuída, permeada, repleta de seres espirituais” e como “uma filosofia da vida humana”, respectivamente. Conforme apontado por Bird-David, a noção tyloriana de animismo sobreviveu com pouca revisão. O *Oxford English Dictionary*, por exemplo, define animismo como “a crença na existência de um mundo espiritual, e de uma alma ou espírito à parte da matéria; espiritualismo em oposição ao materialismo”; “a atribuição de vida e personalidade (e às vezes alma) a objetos inanimados e fenômenos naturais”; e “qualquer uma das várias teorias postulando que um princípio animador, distinto dos processos físicos (químicos, mecânicos, etc.), dirige a energia que move os seres vivos e governa seu crescimento e evolução = vitalismo”.⁴⁷

Embora considere a definição de Tylor ainda relevante, Yoneyama aponta três principais diferenças entre a visão do antropólogo britânico e o novo animismo. A primeira delas é que o novo animismo apresenta o termo de uma forma mais positiva, inclusive contestando suas origens coloniais. Enquanto Tylor comparava “povos primitivos” com “cristãos civilizados”, o novo animismo pode ser considerado “como um movimento para

⁴⁷ Nonetheless, there seems to be general agreement as to what it refers to, and for that, the original definition of animism by Edward Tylor is still relevant. Tylor, a Victorian anthropologist, established the notion of animism in his 1871 book, *Primitive Culture*. He defines animism as a ‘Philosophy of Religion’, that is ‘the deep-lying doctrine of Spiritual Beings, which embodies the very essence of Spiritualistic as opposed to Materialistic philosophy’. 116 He holds that the theory of animism has two components: (1) ‘souls of individual creatures, capable of continued existence after the destruction of the body’; and (2) ‘other spirits, upward to the rank of powerful deities’. 117 They roughly, though not exclusively, correspond to animism as ‘a philosophy of nature at large ... that all nature is possessed, pervaded, crowded, with spiritual beings’ and as ‘a philosophy of human life’, respectively. As pointed out by Bird-David, the Tylorian notion of animism has survived with little revision.119 The *Oxford English Dictionary*, for instance, defines animism as ‘belief in the existence of a spiritual world, and of soul or spirit apart from matter; spiritualism as opposed to materialism’; ‘the attribution of life and personality (and sometimes soul) to inanimate objects and natural phenomena’; and ‘any of various theories postulating that an animating principle, as distinct from physical processes (chemical, mechanical, etc.), directs energy that moves living beings and governs their growth and evolution = vitalism’. (YONEYAMA, 2019, p. 17-18)

criticar e rejeitar o preconceito em relação aos ‘subdesenvolvidos’, que estão próximos da natureza, um preconceito que está profundamente arraigado em nossa civilização”. A segunda diferença é que o discurso do novo animismo é utilizado como uma ferramenta para desafiar algumas das premissas da modernidade, como a visão antropocêntrica do mundo e a dicotomia natureza-humanidade: “Em contraste com o antigo discurso que examinava o ‘animismo no espelho modernista’, a principal preocupação do novo discurso é o exame crítico da modernidade no espelho animista.”⁴⁸ Por fim, a terceira diferença apontada por Yoneyama diz respeito à expectativa de que o novo animismo possa “transformar o mundo existente para ser menos discriminatório e mais sustentável, ou seja, melhor”. Como exemplo, cita o antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro, para quem o animismo pode funcionar como uma “ferramenta para a contínua descolonização do mundo”.⁴⁹

2. Animismo para o futuro

Em sua investigação sobre o animismo no Japão contemporâneo, Yoneyama descreve as histórias de vida de quatro intelectuais japoneses que ela relaciona ao discurso animista, três deles ligados ao incidente que ficou conhecido como desastre de Minamata, em que centenas de pessoas foram envenenadas por mercúrio na cidade de Minamata nos anos 1950: Masato Ogata, pescador e vítima do desastre que se tornou ativista e filósofo; Michiko Ishimure, uma das mais renomadas figuras literárias do Japão contemporâneo, nascida em Minamata; Kazuko Tsurumi, socióloga que “‘traduziu’ o discurso de Minamata sobre o animismo para a linguagem da sociologia” enquanto “tentou situar o animismo no centro da imaginação sociológica sem cair na armadilha das teorias da japonicidade (*nihonjinron*)” e, assim, “desafiou o próprio fundamento da sociologia, ou, mais amplamente, o paradigma do conhecimento científico-social que foi estabelecido com o ‘desencantamento do mundo’ weberiano e a dicotomia homem-natureza cartesiana como suas premissas fundamentais”; e Hayao Miyazaki, que “situa o animismo no cerne de sua filosofia” e “é importante para este

⁴⁸ New animism can be regarded as a movement to critique and jettison prejudice towards the ‘underdeveloped’, who are close to nature, a prejudice which is deep-seated in our civilisation. [...] In contrast to the old discourse that examined ‘animism in the modernist mirror’, the main concern of the new discourse is the critical examination of modernity in the animist mirror. (YONEYAMA, 2019, p. 18)

⁴⁹ Whether it is presented as epistemology or ontology, there seems to be a common expectation that animism can transform the existing world to be less discriminatory and more sustainable, that is, better. [...] Eduardo Viveiros de Castro, who sees animism as ontology, considers it to be a tool for the continued decolonisation of the world. (YONEYAMA, 2019, p. 19)

livro porque ele e o Studio Ghibli inspiraram o mundo com imagens de animismo através de seus filmes, e esse animismo parece ser parte de seu apelo global”.⁵⁰

O discurso apresentado neste livro é definitivamente parte do “novo animismo”, mas talvez seja melhor resumido como “animismo pós-moderno”, já que a experiência da modernidade é uma pré-condição para sua existência. Como aponta Ishimure, embora a cosmologia animista existisse nos tempos pré-modernos, o *conceito* não existia na mente das pessoas na época. Elas não precisavam *pensar* no animismo porque o viviam e porque estavam imersas na ontologia animista. No discurso apresentado neste livro, o animismo é um conceito que é discernido, pensado e apreciado através de nossas lentes modernas. Nesse sentido, também é profundamente moderno, ou pelo menos profundamente “em dívida” com o moderno e, portanto, é um tipo de animismo muito diferente daquele descrito por Edward Tylor para a compreensão das sociedades “pré-modernas”. É importante ressaltar que todos os quatro intelectuais pensaram no animismo para o futuro. Eles enxergaram no animismo uma maneira de sobreviver à modernidade, e chegaram a essa conclusão combinando sua crítica da modernidade com patrimônios culturais locais imateriais. Eles buscaram o animismo e o expressaram através de movimentos sociais (Ogata), literatura (Ishimure), sociologia (Tsurumi) e cultura popular (Miyazaki). Eu utilizei uma abordagem biográfica para demonstrar como eles chegaram à conclusão de que o animismo é essencial para o nosso futuro.⁵¹

Ao tratar desse discurso animista “pós-moderno” surgido especificamente no Japão, Yoneyama — assim como ela afirma sobre Ishimure — também busca “situar o animismo no centro da imaginação sociológica sem cair na armadilha das teorias da japonicidade (*nihonjinron*)”, uma tarefa que ela mesmo considera ser desafiadora, dada a maneira, repleta de nuances, como os dois temas estão interligados no Japão contemporâneo. O capítulo seguinte será uma tentativa de investigar um pouco mais a fundo essa relação.

⁵⁰ [...] attempted to locate animism at the centre of the sociological imagination without falling into the trap of the theory of Japaneseness (*Nihonjinron*). In doing so, she has challenged the very foundation of sociology, or, more broadly, the paradigm of social-scientific knowledge that was established with the Weberian ‘disenchantment of the world’ and the Cartesian human–nature dichotomy as its fundamental premises. [...] Miyazaki Hayao, a celebrated animation film director, locates animism at the core of his philosophy, which constitutes the foundation of many of his stories. Miyazaki is important for this book because he and Studio Ghibli have inspired the world with images of animism through their films, and this animism seems to be a part of their global appeal. (YONEYAMA, 2019, p. 31)

⁵¹ The discourse presented in this book is definitely part of ‘new animism’, but it is perhaps better summarised as ‘postmodern animism’, since the experience of modernity is a precondition for its existence. As Ishimure points out, although animistic cosmology existed in pre-modern times, the *concept* did not exist in people’s minds at the time. They did not need to *think* about animism because they lived it and because they were firmly part of the animistic ontology. In the discourse presented in this book, animism is a concept that is discerned, thought about, and appreciated through our modern lens. In that sense, it is also profoundly modern, or at least it is deeply ‘indebted’ to the modern, and hence a very different kind of animism as described by Edward Tylor for the understanding of ‘pre-modern’ societies. Importantly, all four intellectuals were thinking about animism for the future. They saw animism as a way to survive modernity, and reached this conclusion by combining their critique of modernity with local intangible cultural heritages. They pursued animism and expressed it in citizens’ movements (Ogata), literature (Ishimure), sociology (Tsurumi), and popular culture (Miyazaki). I have used a biographical approach to show how they reached the conclusion that animism is essential for our future. (YONEYAMA, 2019, p. 210)

Capítulo 4

Uma espiritualidade nacionalista

“Para Max Weber, a ‘eliminação da magia’ do mundo (ou desencantamento do mundo: *Entzauberung der Welt*, ou secularização) é ‘um dos aspectos mais importantes do processo mais amplo de racionalização’, ou seja, a chave para a modernidade.”⁵² Apesar dessa previsão feita por Weber no início do século XX, de que a modernização gradualmente levaria à secularização do mundo, Yoneyama aponta que a partir dos anos 1970, com o avanço de novos tipos de religiosidades em países modernizados, foi ficando claro que modernização e secularização não são necessariamente desenvolvimentos correlatos: “O que estou me referindo aqui é o surgimento de um ‘novo movimento de espiritualidade’ que inclui movimentos como a ‘Nova Era’ nos EUA, ‘corpo-mente-espírito’ no Reino Unido, ‘esotérico’ na Alemanha e ‘mundo da mente/coração’ (*seishin sekai*) no Japão.”⁵³

Inken Prohl (2007) afirma que o termo *seishin sekai* (精神世界), que ela traduz como “mundo espiritual”, foi utilizado pela primeira vez no Japão em 1978, quando uma grande livraria em Tóquio realizou uma exposição de livros sobre o assunto. Como o conteúdo desses livros não podia ser encaixado nas prateleiras reservadas às religiões estabelecidas, e também por causa de sua visão muitas vezes crítica das religiões tradicionais, eles acabaram em uma categoria separada, dando início ao uso do termo *seishin sekai* para se referir à espiritualidade Nova Era.

Ao analisar o surgimento do movimento da “nova espiritualidade” no Japão a partir dos anos 1970, Prohl ressalta que, após o fim da Segunda Guerra Mundial, o iluminismo racionalista, incluindo a fé na ciência moderna e no Estado secular, foi amplamente disseminado no Japão, e hoje os japoneses vivem em condições sociais semelhantes às das sociedades industriais ocidentais, com o prestígio predominante da ciência, da tecnologia e da organização burocrática. “Desde a década de 1970, no entanto, cada vez mais japoneses parecem ter ficado frustrados com a ênfase no materialismo e no racionalismo em todas as esferas da vida diária, bem como no mercado de possibilidades da sociedade japonesa

⁵² For Max Weber, the ‘elimination of magic’ from the world (or disenchantment of the world: *Entzauberung der Welt*, or secularisation) is ‘one of the most important aspects of the broader process of rationalization’, 41 that is to say, the key to modernity. (YONEYAMA, 2019, p. 7)

⁵³ What I am referring to here is the rise of a ‘new spirituality movement’ that includes such movements as ‘New Age’ in the US, ‘body-mind-spirit’ in the UK, ‘esoteric’ in Germany, and ‘mind/ heart world’ (*seishin sekai*) in Japan. (YONEYAMA, 2019, p. 8)

contemporânea.”⁵⁴ A busca por novas formas de religiosidade, como a chamada espiritualidade, viria, ao menos em parte, dessa perda de fé na civilização secularizada moderna.

Além disso, Prohl aponta que alguns temas centrais da Nova Era, “como a promoção de uma visão de mundo holística, a unidade com o universo ou a negação de Deus, contradizem os principais ensinamentos das tradições judaico-cristãs”, o que levou alguns autores do “mundo espiritual” ou mesmo estudiosos da religião a enfatizarem “as contradições entre a religião tradicional e a Nova Era no Ocidente, apontando, em contraste, para a notável continuidade com a cultura religiosa tradicional do Japão que o *seishin sekai* parece exibir”.⁵⁵

Termos como “animismo”, “xamanismo” ou “Oriente místico” constituem elementos centrais da perspectiva “orientalista” (Said, 1979) e colonial das religiões não-ocidentais criada por estudiosos ocidentais. Desde o seu início, no final do século XIX, os intelectuais e estudiosos japoneses reagiram a essa perspectiva formulando uma espécie de “auto-orientalismo” (Prohl 2000) ou “orientalismo reverso”, como afirma o estudioso do budismo Bernard Faure (Faure 1995). O representante mais conhecido desse “auto-orientalismo” talvez seja D.T. Suzuki, cuja visão altamente influente do zen budismo nada mais é do que a invenção de uma nova religião com a ajuda de categorias orientalistas, a saber, as ideias de espiritualidade e “experiência religiosa” (ver Sharf 1995). Desde o final do século XIX, muitos estudiosos de religião, jornalistas e intelectuais japoneses efetivamente releram toda a tradição religiosa japonesa ao criar essa imagem auto-orientalista da cultura de seu país. O resultante discurso autocentrado no Japão ganhou impulso desde os anos 1970 e, nesse ínterim, muitos intelectuais passaram a afirmar a singularidade da religião japonesa. Seus escritos explicam a superioridade da cultura japonesa, particularmente a espiritualidade supostamente única do Japão, por meio de suas religiões. As principais características desse “discurso espiritual” são as discussões de um “animismo” e “xamanismo” supostamente japoneses e seu potencial para a adoração da natureza, uma visão inovadora de *koshintô* (“antigo xintoísmo”) e uma crítica da lógica ocidental em contraste com espiritualidade oriental (*tôyô reisei*). Na verdade, estudiosos japoneses de filosofia e religião muito proeminentes como Takeshi Umehara, Tôji Kamata e Shin'ichi Nakazawa, mas também estudiosos como Shoichi Saeki, Yasuo Yuasa e Tetsuo Yamaori, engajam-se nesse tipo de discurso, atribuindo a superioridade de seu país às suas religiões (Prohl 2000; Gebhardt 2001). O “discurso espiritual” pode ser analisado como orientalista com papéis invertidos, em que os autoproclamados orientais fazem a orientalização

⁵⁴ Since the 1970s, however, ever more Japanese people seem to have become frustrated by the emphasis on materialism and rationalism in every sphere of daily life as well as the market of possibilities in contemporary Japanese society. (PROHL, 2007, p. 367)

⁵⁵ [...] such as the advocacy of a holistic worldview, oneness with the universe or the denial of God, contradict the teachings of mainstream Judeo-Christian traditions. Indeed, many Japanese authors of the spiritual world as well as scholars of religion emphasise the contradictions between traditional religion and New Age in the West, pointing, in contrast, to the remarkable continuity with Japan’s traditional religious culture that the *seishin sekai* appears to exhibit (Itô 2002; Kashio 2002). (PROHL, 2007, p. 367)

para afirmar a singularidade da religião japonesa, retomando seus supostos aspectos “espirituais” ou “místicos”.⁵⁶

De acordo com Prohl, esse significado ou função do termo espiritualidade, relacionado a um discurso de autoafirmação nacional ou até mesmo a uma retórica nacionalista, não tem paralelo no Ocidente e é único ao Japão. Yoneyama parece corroborar essa visão:

No que diz respeito ao interesse em assuntos espirituais, no entanto, há uma grande diferença entre o Japão e outras sociedades avançadas. Ao contrário do Ocidente, onde a “Nova Era” está posicionada como uma contracultura à cultura cristã dominante, o novo movimento espiritual no Japão faz parte do discurso cultural dominante e é promovido por intelectuais a quem Susumu Shimazono chama de “intelectuais espirituais”. Esses intelectuais, que ocupam posições influentes na sociedade, traduziram e reinterpretaram as tradições religiosas do budismo e do xintoísmo na linguagem do novo movimento espiritual, incluindo a do animismo.⁵⁷

Um desses influentes intelectuais que contribuíram para o discurso animista no Japão é Takeshi Umehara, que foi o primeiro diretor-geral do Centro Internacional de Pesquisa em Estudos Japoneses (Nichibunken), mencionado por Prohl acima e apontado por Ogihara-Schuck — conforme mencionado no Capítulo 1 — como uma das principais influências do pensamento animista de Hayao Miyazaki. Yoneyama relata que um dos marcos

⁵⁶ Terms like ‘animism’, ‘shamanism’ or the ‘mystic East’ constitute central elements of the ‘orientalistic’ (Said 1979) and colonial outlook on nonwestern religions created by western scholars. From its very beginnings at the end of the nineteenth century, Japanese intellectuals and scholars reacted to it by formulating a kind of “self-orientalism” (Prohl 2000) or “reverse-orientalism” as the Buddhist scholar Bernard Faure puts it (Faure 1995). The best-known representative of this “self-orientalism” might be D.T. Suzuki, whose highly influential notion of Zen Buddhism is nothing more than the invention of a new religion with the help of orientalist categories, namely the ideas of spirituality and “religious experience” (see Sharf 1995). Since the end of the nineteenth century, many Japanese scholars of religion, journalists and intellectuals have effectively re-read the entire Japanese religious tradition in creating such a self-orientalistic image of their country’s culture. The resulting selforientalistic discourse in Japan has gained momentum since the 1970s and in the intervening period many intellectuals have come to affirm the uniqueness of Japanese religion. Their writings explain the superiority of Japanese culture, particularly Japan’s supposedly unique spirituality, through its religions. The main features of this ‘spiritual discourse’ are discussions of an allegedly Japanese ‘animism’ and ‘shamanism’ and their potential for the worship of nature, an innovative vision of *koshintō* (‘ancient Shintō’) and a critique of western logic contrasting with eastern spirituality (*tōyō reisei*). Indeed, very prominent Japanese scholars of philosophy and religion like Takeshi Umehara, Tōji Kamata and Shin’ichi Nakazawa, but also scholars like Shoichi Saeki, Yasuo Yuasa and Tetsuo Yamaori, engage in this kind of discourse, attributing their country’s superiority to its religions (Prohl 2000; Gebhardt with reversed roles, whereby the self-proclaimed orientals are doing the orientalising to affirm the uniqueness of Japanese religion, harking back to its alleged ‘spiritual’ or ‘mystic’ aspects. (PROHL, 2007, p. 368-369)

⁵⁷ With regard to interest in spiritual matters, however, there is a major difference between Japan and other advanced societies. Unlike in the West, where ‘New Age’ is positioned as a counter-culture to mainstream Christian culture, the new spiritual movement in Japan is part of mainstream cultural discourse, and is promoted by intellectuals whom Shimazono Susumu calls ‘spiritual intellectuals’. These intellectuals, who hold influential positions in society, have translated and reinterpreted the religious traditions of Buddhism and Shinto into the language of the new spiritual movement, including that of animism. (YONEYAMA, 2019, p. 8)

do discurso animista no Japão foi um artigo publicado em 1989 por Umehara com o título de “Reconsiderando o Animismo” — simbolicamente, foi o primeiro artigo a ser publicado no *Nihon Kenkyu (Estudos Japoneses)*, o periódico acadêmico do Nichibunken, que é um centro de pesquisas financiado pelo governo japonês. Segundo Yoneyama, o impacto do discurso animista de Umehara na sociedade japonesa como um todo pode ser demonstrado, por exemplo, por sua ligação com Yasuhiro Nakasone, primeiro-ministro japonês de 1982 a 1987, que teria adaptado as ideias de Umehara em seus discursos. Apesar de reconhecer que Umehara é um crítico do tipo de nacionalismo xintoísta que contribuiu com o imperialismo japonês antes e durante a Segunda Guerra Mundial, a pesquisadora considera sua visão sobre o animismo problemática em alguns aspectos:

Primeiro, Umehara posiciona o Japão (e sua tradição animista) fora do que ele chama de “civilização/modernidade europeia” e, assim, direciona sua crítica para forças externas ao Japão. Esse enquadramento dualista do Japão e seu “outro” (o Ocidente), com traços superiores sendo apresentados como características do Japão, é típico das teorias do Japão ou japanologia. Esse enquadramento é essencialmente “orientalismo reverso”. De fato, usar um estado-nação como unidade de análise e usar a natureza para explicar suas características são típicos do discurso nacional sobre o Japão. Essa abordagem tende a ignorar a diversidade interna, como classe social, diferenças regionais e outras fontes da dinâmica de poder no Japão, bem como semelhanças externas, como as relações centro-periferia que existem através das fronteiras nacionais. Mais especificamente, uma investigação das percepções da natureza na era Tokugawa por Tessa Morris-Suzuki revelou que “é simples demais identificar as atitudes japonesas em relação à natureza como um respeito animista pelo espírito das árvores”. Morris-Suzuki estava se referindo à “teoria da civilização florestal” apresentada por Umehara e Yasuda.⁵⁸

Na introdução do livro *Spirits and Animism in Contemporary Japan: The Invisible Empire* — ou *Espíritos e Animismo no Japão Contemporâneo: O Império Invisível*, obra publicada em 2019 que reúne textos de diferentes acadêmicos sobre o animismo contemporâneo no Japão —, Fabio Rambelli sustenta que os intelectuais que inicialmente promoveram o discurso animista no Japão, como Takeshi Umehara, em sua maioria eram

⁵⁸ First, Umehara positions Japan (and its animistic tradition) outside of what he calls ‘European modernity/civilization’ and thus directs his critique towards forces external to Japan. This dualistic framing of Japan and its ‘other’ (the West), with superior features being presented as the characteristics of Japan, is typical of the theory of Japan or Japanology. This framing is essentially ‘reverse-Orientalism’. In fact, to use a nation-state as the unit of analysis and to use nature to explain its characteristics are typical of the national discourse on Japan. This approach tends to overlook internal diversity such as social class, regional differences, and other sources of power dynamics within Japan, as well as external similarities such as core-periphery relationships that exist across national borders. More specifically, an exploration of perceptions of nature in the Tokugawa era by Tessa Morris-Suzuki revealed that ‘it is far too simple to identify Japanese attitudes to nature with an animist respect for the spirit of trees’. Morris-Suzuki was referring to the ‘theory of forest civilization’ presented by Umehara and Yasuda. (YONEYAMA, 2019, p. 22)

“cosmopolitas de esquerda, formados em filosofia europeia contemporânea, muitas vezes com experiência em antropologia cultural e com um forte interesse (se não uma especialização acadêmica) em questões ambientais”. Sua visão do animismo (referido pelo termo importado *animizumu* — アニミズム) tomou forma durante o boom econômico do pós-guerra, momento de grandes transformações na sociedade japonesa, incluindo desastres ambientais como o de Minamata, e “foi também uma reação contra um certo modelo de desenvolvimento baseado no capitalismo avançado e na hegemonia dos discursos e ideologias euro-americanos”.⁵⁹

Esses intelectuais também estavam buscando uma sociedade alternativa (após os estragos da Segunda Guerra Mundial) em uma visão idealizada de um passado remoto japonês, que eles consideravam que poderia ser revisto como um modelo para o presente: por isso, sua ênfase na natureza, harmonia e paz. No entanto, seu trabalho acaba assumindo uma conotação *neokokugaku* mais ou menos explicitamente declarada, ao mesmo tempo revivendo (novamente, de forma mais ou menos explícita) os debates do início do século XX sobre a modernidade (como a ocidentalização) e a necessidade de superá-la (Calichman 2008; Harootunian 2002); em um nível mais profundo, esses autores parecem compartilhar uma ideia clássica de comunidade primordial harmoniosa e homogênea, em última análise mediada pelo taoísmo (especialmente, o *Laozi* 老子).⁶⁰

Enquanto os “intelectuais espirituais” buscavam criar “uma descrição diferente da espiritualidade japonesa de maneiras não relacionadas ao xintoísmo estatal do tempo da guerra e seu autoritarismo”, essas tentativas acabaram fazendo parte de um discurso cada vez mais influente “sobre a singularidade do Japão e sua diferença radical de todos os outros países (tanto da Ásia quanto do Ocidente)”.⁶¹

⁵⁹ [...] cosmopolitan left-wing intellectuals, trained in contemporary European philosophy, often with a background in cultural anthropology, and with a strong interest (if not an academic specialization) in environmental issues. Their vision of animism, which took shape during the postwar economic boom (a time of major transformations in Japanese society and the environment, including major environmental disasters such as in Minamata), was also a reaction against a certain model of development based on advanced capitalism and the hegemony of Euro-American discourses and ideologies. (RAMBELLI, 2019, p. 8)

⁶⁰ These intellectuals were also seeking an alternative society (after the ravages of the Second World War) in an idealized vision of a Japanese remote past, which they thought could be revised as a model for the present: thus, their emphasis on nature, harmony, and peace. However, their work ends up taking a more or less explicitly declared neo-Kokugaku connotation, while reviving (again, in a more or less explicit form) early twentieth-century debates on modernity (as Westernization) and the need to overcome it (Calichman 2008; Harootunian 2002); at a deeper level, these authors appear to share a classical idea of harmonious and homogenous primordial community, ultimately mediated from Daoism (especially, the *Laozi* 老子). (RAMBELLI, 2019, p. 8)

⁶¹ [...] a different description of Japanese spirituality in ways that were unrelated to wartime State Shinto and its authoritarianism; [...] were also part of a developing discourse, increasingly influential, about the uniqueness of Japan and its radical difference from all other countries (both in Asia and the West). (RAMBELLI, 2019, p. 8)

Esse discurso, conhecido como *nihonjinron* 日本人論 ou *nihonbunkaron* 日本文化論, deu novas formas às ideias do início do século XX sobre o excepcionalismo japonês. Além disso, esse discurso alternativo sobre o lugar do animismo na identidade cultural japonesa, profundamente impregnado de imagens de “orientalismo reverso”, fundiu-se com discursos e práticas das NRJ [Novas Religiões Japonesas], também alimentados por intensas campanhas na mídia e, posteriormente, com tentativas da Jinja Honchō 神社本庁 (a Associação de Santuários Xintoístas) de reformular a imagem do xintoísmo como sendo uma religião ambiental baseada em crenças animistas ancestrais e imemoriais (ver Rots 2017). Dessa forma, e apesar de suas posições iniciais progressistas, muitos aspectos do animismo contemporâneo são inescapavelmente reacionários e vão ao encontro de posições recentes da Jinja Honchō. Podemos observar a complexidade e as limitações dos discursos sobre identidade cultural relacionados ao animismo não apenas nos “intelectuais espirituais” (especialmente, Prohl 2007; também Shimazono 2004), mas também no cenário de arte contemporânea (ver os respectivos capítulos de Mauro Arrighi, Capítulo 9, e Ellen Van Goethem, Capítulo 5). O animismo, ao criar um espaço de “hesitação” (Rebecca Suter, Capítulo 8) entre diferentes ordens de realidade e diferentes regimes cognitivos, oferece um antídoto consolador para questões pessoais e sociais. Como tal, o animismo pode ser reacionário ou progressista (Jolyon Thomas, Capítulo 10), mas de qualquer forma pode ser usado como uma ferramenta política para formular imagens da sociedade e da identidade nacional.⁶²

Rambelli cita a abordagem de Thomas (2019), que propõe a existência de três tipos de animismo: o “pejorativo”, o “recuperador” e o “obscurantista”. O “pejorativo” diz respeito ao preconceito relacionado ao sentido original do termo, hoje pouco em voga, que considerava o animismo “primitivo” em relação a religiões mais “avançadas”. Por outro lado, “muitas vezes é difícil distinguir entre as posições ‘recuperativas’ e ‘obscurantistas’, porque ambas estão frequentemente entrelaçadas”. Ou seja: “uma abordagem progressiva, ao se propor a redescobrir valores positivos (paz, harmonia, ecologia, etc.) em visões de mundo passadas mais ou menos imaginárias (animismo ‘recuperativo’), muitas vezes vai ao encontro de

⁶² This discourse, known as *Nihonjinron* 日本人論 or *Nihonbunkaron* 日本文化論, gave new forms to early twentieth-century ideas about Japanese exceptionalism. Further, this alternative discourse about the place of animism in Japanese cultural identity, deeply steeped in images of “reverse Orientalism,” merged with discourses and practices of NRMs, also fueled by intense media campaigns, and later with attempts by Jinja Honchō 神社本庁 (the Association of Shinto Shrines) to rebrand Shinto as an environmental religion based on ancestral and immemorial animistic beliefs (see Rots 2017). As such, and despite their initial progressive stances, many aspects of contemporary animism are inescapably reactionary and dovetail with recent positions put forth by Jinja Honchō.⁶ We can observe the complexity and limitations of discourses on cultural identity related to animism not only in the “spiritual intellectuals” (especially, Prohl 2007; also Shimazono 2004) but also in the contemporary art scene (see the respective chapters by Mauro Arrighi, Chapter 9, and Ellen Van Goethem, Chapter 5). Animism, by creating a space of “hesitation” (Rebecca Suter, Chapter 8) between different orders of reality and different cognitive regimes, offers a consolatory antidote to personal and social issues. As such, animism can be either reactionary or progressive (Jolyon Thomas, Chapter 10), but either way it can be used as a political tool to formulate images of society and national identity. (RAMBELLI, 2019, p. 9)

afirmações nacionalistas e exclusivistas de superioridade cultural (animismo ‘obscurantista’).⁶³

63

Finalmente, é interessante notar que Jolyon Thomas considera inapropriado o próprio uso da palavra “animismo” por acadêmicos que estudam animações japonesas, argumentando que se trata de um termo vago, passível de múltiplos significados (conforme os “três tipos” de animismo mencionados no parágrafo anterior), e porque “o conceito de animismo usado nas ciências humanas e sociais contemporâneas descreve as disposições e epistemologias dos humanistas seculares muito melhor do que descreve as ideias ou práticas dos povos antigos ou indígenas”.⁶⁴ Ou seja, o animismo “é uma categoria quintessencialmente moderna” que “não descreve com precisão o idílico passado pré-moderno do Japão”.⁶⁵

Ao desenvolver tal argumentação, no entanto, Thomas parece cometer o “equivoco comum”, mencionado na Introdução, de confundir o conceito de “tradição inventada” com “tradição não real” — já que o estudo da invenção de tradições busca exatamente compreender os mecanismos e interesses que levam elementos “pré-modernos” a serem utilizados na “criação” de “tradições” ou discursos no período moderno. Em outras palavras, não é porque o discurso animista é uma “invenção” moderna que envolve a idealização de um passado pré-moderno que esse discurso não seja “real”, com consequências socioculturais e políticas, entre outras, no “mundo real” contemporâneo.

Por isso, é importante reafirmar que esta pesquisa não é uma tentativa de identificar elementos de um suposto “animismo ancestral” em *O Conto da Princesa Kaguya*, mas sim desvendar as possíveis influências do animismo moderno (ou *pós-moderno*) na obra, o que abre um leque de outras reflexões. Para isso, continuarei a discussão sobre as diferentes facetas do animismo contemporâneo no próximo capítulo, agora apresentando um lado potencialmente mais “progressista” ou “recuperador” do discurso animista, relacionado a causas ambientais.

⁶³ [...] it is often difficult to distinguish between “recuperative” and “obscurantist” positions, because both are often intertwined with each other; [...] a progressive approach at rediscovering positive values (peace, harmony, ecology, etc.) in more or less imaginary past worldviews (“recuperative” animism) often dovetail with nationalistic and exclusivistic assertions of cultural superiority (“obscurantist” animism). (RAMBELLI, 2019, p. 9)

⁶⁴ [...] the concept of animism as used in the contemporary humanities and social sciences describes the dispositions and epistemologies of secular humanists far better than it describes the ideas or practices of ancient or indigenous peoples (Wilkinson 2017). (THOMAS, 2019, p. 161)

⁶⁵ [...] the concept of animism does not accurately describe Japan’s idyllic premodern past. Rather, “animism” is a quintessentially modern category that *posits* an insurmountable divide between nature and culture rather than erasing it (Latour 1993). (THOMAS, 2019, p. 158)

Capítulo 5

Animismo e ambientalismo

Em seu estudo sobre o animismo no Japão contemporâneo, Yoneyama (2019) afirma buscar a superação dos perigos relacionados tanto ao orientalismo (e ao *nihonjinron*) quanto ao ocidentalismo ao estudar o animismo no nível “de base” ou popular (*grassroots*) no Japão. Para isso, usa o Japão como um “quadro de referência” e não como uma “unidade de análise” — ou seja, seu objetivo expresso não é descrever a “cultura japonesa” utilizando a noção de animismo, mas sim analisar o “novo animismo” ou “animismo pós-moderno” utilizando o Japão como exemplo ou base de referência.

Mas por que, então, o foco no Japão? Segundo a pesquisadora, o Japão está bem posicionado para um estudo sobre os possíveis “novos paradigmas” relacionados ao animismo porque “experimentou toda a extensão da modernidade, tornando-se uma sociedade pós-industrial e democrática com fortes valores pós-modernos”, enquanto “a maioria dos estudos de animismo são baseados em estudos antropológicos e etnográficos de sociedades que tiveram exposição limitada à modernidade”, como grupos indígenas da Amazônia, por exemplo. Ou seja, o Japão “é muito mais moderno do que as outras sociedades que forneceram quadros de referência para o estudo do animismo” e, ao mesmo tempo, possui “os fortes fundamentos animistas do sistema de crenças do xintoísmo indígena/popular e do budismo” que “apresentam um caso útil para repensar a dicotomia natureza-humano”, o que pode ajudar na compreensão sobre “se, e como, o animismo tem um papel a desempenhar em nossa busca por uma nova direção no paradigma pós-cartesiano e pós-weberiano de modernidade”.⁶⁶

⁶⁶ First, Japan has experienced the full extent of modernity, becoming a postindustrial, democratic society with strong postmodern values. This aspect of Japan is an essential component of the thesis of this book because the primary aim is to consider whether, and how, animism has a role to play in our search for a new direction in the post-Cartesian, post-Weberian paradigm of modernity. The Japanese case is useful because most studies of animism are based on anthropological and ethnographic studies of societies which have had limited exposure to modernity. Second, the strong animistic underpinnings of the indigenous/folk Shinto belief system and of Buddhism that have permeated everyday life perceptions of nature present a useful case for rethinking the nature–human dichotomy. [...] To use Latour’s phrase, the extent to which Japan has ‘never been modern’ is greater than that of the advanced societies in the West, but, at the same time, Japan is far more modern than the other societies that have provided frames of reference for the study of animism. (YONEYAMA, 2019, p. 4)

Além disso, “a experiência de modernidade do Japão trouxe não apenas prosperidade e maturidade econômica, mas também dois dos desastres sociais e ecológicos mais catastróficos da história humana”,⁶⁷ a doença de Minamata e o desastre nuclear de Fukushima:

O sociólogo alemão Ulrich Beck escreve que o Japão, como resultado do acidente nuclear em Fukushima, tornou-se parte da “sociedade de risco mundial”. Por “sociedade de risco mundial”, ele quer dizer uma sociedade ameaçada por coisas como acidentes nucleares, mudanças climáticas e a crise financeira global — ou seja, coisas que apresentam risco catastrófico além das fronteiras geográficas, nacionais e sociais. De acordo com Beck, tal risco é um infeliz subproduto da modernidade, e apresenta desafios inteiramente novos para nossas instituições existentes, enquanto elas tentam controlar os riscos usando meios atuais e conhecidos. Gavan McCormack aponta que “o Japão, sendo um dos países capitalistas mais bem-sucedidos da história, representa de forma concentrada problemas enfrentados pela civilização industrial contemporânea como um todo”. Hiroshi Komiyama, ex-vice-chanceler da Universidade de Tóquio, desenvolve semelhante argumentação com sua sugestão de que o Japão é um *kadai senshinkoku* (課題先進国), um país pioneiro em desafios contemporâneos. Ambos sugerem que as dificuldades nucleares, sociais e institucionais que o Japão enfrenta agora resumem as consequências negativas da intensa modernização. A conotação de *kadai senshinkoku*, no entanto, está associada a *kadai kaiketsu senshinkoku* (課題解決先進国), que significa um país pioneiro na solução de desafios contemporâneos. Isso traz a questão sobre se o Japão, justamente pela intensidade dos problemas que enfrenta, também pode ter desenvolvido, ou pode desenvolver, soluções avançadas para a gestão dos problemas associados à modernidade. Uma consideração importante, porém, é se as soluções técnicas ou políticas por si só podem aliviar esses problemas. Alternativamente, há algo que o mundo poderia aprender com a experiência japonesa, além de soluções técnicas ou políticas, para provocar uma mudança fundamental na maneira como pensamos a modernidade, a fim de minimizar os riscos cada vez maiores associados a ela?⁶⁸

⁶⁷ Third, Japan’s experience of modernity brought about not only economic prosperity and maturity, but also two of the most catastrophic social and ecological disasters in human history – Minamata disease and the nuclear disaster in Fukushima. (YONEYAMA, 2019, p. 4)

⁶⁸ German sociologist Ulrich Beck writes that Japan, as a result of the nuclear accident in Fukushima, has become part of the ‘world risk society’. By ‘world risk society’, he means a society threatened by such things as nuclear accidents, climate change, and the global financial crisis — namely, things that present catastrophic risk beyond geographical, national, and social boundaries. According to Beck, such risk is an unfortunate by-product of modernity, and poses entirely new challenges to our existing institutions as they attempt to control the risks using current, known means. Gavan McCormack points out that ‘Japan, as one of the most successful capitalist countries in history, represents in concentrated form problems facing contemporary industrial civilization as a whole’. Komiyama Hiroshi, former Vice-Chancellor of Tokyo University, makes the same point with his notion of Japan being a *kadai senshinkoku* (課題先進国), a frontrunner country in contemporary challenges. Both suggest that the nuclear, social, and institutional predicaments Japan now faces epitomise the negative consequences of intense modernisation. The connotation of *kadai senshinkoku*, however, is coupled with *kadai kaiketsu senshinkoku* (課題解決先進国), which means a frontrunner country in solving contemporary challenges. It makes one wonder whether Japan, precisely because of the intensity of the problems it faces, may also have developed, or can also develop, advanced solutions for the management of problems associated with modernity. A key consideration, though, is whether technical or political solutions alone can alleviate these problems. Alternatively, is there something the world could learn from the Japanese experience, beyond technical or political solutions, to bring about a fundamental change in the way we think about modernity in order to minimise the ever-increasing risks associated with it? (YONEYAMA, 2019, p. 2)

Nas páginas seguintes, a própria pesquisadora sugere uma possível resposta a essas questões: “Argumento neste livro que o animismo, que surgiu como uma resposta de base à modernidade no Japão, pode ser capaz de fornecer uma base ética que torna possível que os humanos coexistam com criações animadas e inanimadas em nossa terra.”⁶⁹ Para Yoneyama, o animismo é um conceito-chave na criação de novos paradigmas relacionados à modernidade, com potencial de minimizar seus riscos, ao abordar “questões fundamentais que surgem no espaço onde a supermodernidade e o patrimônio cultural imaterial se encontram”, espaço que ela chama de “Japão de base”.⁷⁰

1. Dois tipos de xintoísmo e o animismo “de base”

O animismo “de base” estudado por Yoneyama está intimamente ligado à tradição xintoísta japonesa, que ela divide entre dois “tipos” principais: o xintoísmo “institucionalizado” ou “estatal” e o xintoísmo “popular” (*folk*) ou “dos santuários”. Até a Segunda Guerra Mundial, “os aspectos institucionalizados do xintoísmo significavam o Estado xintoísta, e forneceram a ideologia de guerra para o Estado-nação do Japão, o que levou à destruição de um grande número de vidas”; esse tipo de xintoísmo ainda continua “no centro da estrutura de poder do Japão, conforme indicado pelas repetidas visitas ao Santuário Yasukuni por primeiros-ministros japoneses”.⁷¹ Já o “xintoísmo popular” está mais relacionado a aspectos menos institucionalizados do xintoísmo e mais próximos da vida cotidiana das pessoas comuns no Japão rural:

O trabalho de Tsurumi esclareceu que o *xintoísmo popular* é animismo. Em claro contraste com o xintoísmo institucionalizado, sua principal característica reside em sua relação existencial com o local. Localidade ou consciência de lugar é uma característica essencial do xintoísmo popular, sem a qual ele simplesmente não pode existir. O xintoísmo popular é baseado em um modelo vitalista do universo e é “intensamente local”. Essa proposição leva a outras considerações. Primeiro, o

⁶⁹ I argue in this book that animism, which emerged as a grassroots response to modernity in Japan, may be able to provide an ethical foundation that makes it possible for humans to coexist with both animate and inanimate creations on our earth. (YONEYAMA, 2019, p. 7)

⁷⁰ [...] the fundamental issues that arise in the space where super-modernity and intangible cultural heritage meet. I call this space ‘grassroots Japan’. (YONEYAMA, 2019, p. 3)

⁷¹ [...] the institutionalised aspects of Shinto meant state Shinto, and they provided the war ideology for the nation-state of Japan that led to the destruction of vast numbers of lives. Shinto is still very much at the heart of the power structure of Japan, as indicated by repeated visits to the Yasukuni Shrine by Japanese prime ministers. (YONEYAMA, 2019, p. 25)

xintoísmo popular é parte importante da *ecologia* local, melhor descrita pela descrição de Minakata do *chinju-no-mori*, bosque sagrado, que cerca um santuário. O xintoísmo popular consiste em diversos componentes nativos da localidade, que por sua vez são parte integrante da ecologia e da vida da área local (por exemplo, agricultura, silvicultura e pesca). Em segundo lugar, tanto quanto a ecologia é local, os *kamis*, como natureza encantada ou expressão de sua força vital, também estão profundamente enraizados na área local, conforme descrito nas histórias de Ishimure (por exemplo, um *kami* especial de um rio local com um nome e características particulares). Terceiro, o xintoísmo popular é uma crença popular que faz parte da vida cotidiana de uma comunidade local e, como tal, tem a capacidade de mudar para atender às necessidades de mudança da área local. Uma teoria fundamentada na vida cotidiana das pessoas locais e sua capacidade de mudança compõe os princípios básicos da tradição folclorista no Japão, conforme demonstrado por Kunio Yanagita e Tokutaro Sakurai. Quarto, o xintoísmo popular como sistema de crenças intensamente local pode gerar poder político para atender às necessidades de sobrevivência dos habitantes locais. Esse poder político é alimentado pelo poder numinoso da terra que é difícil de codificar, tornando o xintoísmo popular, antes de sua integração no sistema estatal moderno, uma grande ameaça ao Estado.⁷²

Yoneyama argumenta que, enquanto no início do século XX o governo Meiji buscou destruir ou se apropriar do “xintoísmo popular” porque “seus aspectos xamânicos eram impossíveis de codificar e teriam apresentado um enorme desafio para um governo cujo objetivo era construir um novo estado-nação forte”, e desafiavam “diretamente o plano modernista do governo japonês”,⁷³ na segunda metade do século XX o discurso animista originado em parte em resposta ao desastre de Minamata apresentou novos desafios ao projeto modernista japonês:

A história de Minamata também é muito relevante na época em que vivemos: o Antropoceno. É relevante porque fornece poderosos pontos de referência para

⁷² Tsurumi's work clarified that *folk Shinto* is animism. In clear contrast with institutionalised Shinto, its main characteristic lies in its existential relationship with the local. Locality or place consciousness is an essential feature of folk Shinto without which it simply cannot exist. Folk Shinto is based on a vitalistic model of the universe and it is 'intensely local'. There are sub-sets of this proposition. First, folk Shinto is very much part of the local ecology, best described by Minakata's description of the *chinju-no-mori*, sacred grove, that surrounds a shrine. Folk Shinto consists of diverse components native to the locality, which in turn are an integral part of the ecology and life of the local area (e.g. farming, forestry, and fishing). Second, just as much as the ecology is local, the *kami*, as enchanted nature or the expression of its vitalistic force, are also deep seated in the local area, as described in Ishimure's stories (e.g. a special *kami* of a local river with a particular name and characteristics). Third, folk Shinto is a folk belief which is part of the everyday life of a local community, and as such has the capacity to change to meet the changing needs of the local area. A theory grounded on the everyday lives of local people and their capacity to change composes the basic tenets of folklorist tradition in Japan, as outlined by Yanagita Kunio and Sakurai Tokutaro. Fourth, folk Shinto as an intensely local belief system can generate political power to meet the needs of the locals to survive. This political power is resourced from the numinous power of the land which is hard to codify, making folk Shinto, prior to its integration into the modern state system, a major threat to the state. (YONEYAMA, 2019, p. 146)

⁷³ As Clammer points out, the decree aimed to sabotage the belief systems of the local people, which basically means that the Meiji government wanted to destroy folk Shinto, because its shamanistic aspects were impossible to codify and would have presented an enormous challenge to a government whose aim was to construct a strong new nation-state. The animistic aspect of folk Shinto directly challenged the Japanese government's modernist plan. (YONEYAMA, 2019, p. 134)

repensar duas premissas fundamentais do paradigma das ciências naturais e sociais: a divisão cartesiana dos mundos natural e humano e a premissa weberiana de um mundo desencantado. Na cosmologia Minamata, os humanos decididamente fazem parte da natureza e o mundo é cheio de encanto. Embora a população local conviva com essa cosmologia há séculos, ela agora foi apresentada por Ogata e Ishimure como um novo animismo, um discurso que surgiu como uma resposta de base a um desastre socioecológico ocorrido no processo de modernização intensiva. Esse novo discurso sobre o animismo é importante para o Antropoceno, pois apresenta um contradiscurso ao paradigma da gestão tecnocientífica, em que natureza, vida e alma podem se tornar algo a ser gerenciado e controlado com muita pouca compreensão da conexão entre eles.⁷⁴

De acordo com Yoneyama, Hayao Miyazaki e o Studio Ghibli fazem parte desse discurso animista com fortes tendências ambientalistas originado parcialmente em resposta ao desastre de Minamata, embora Miyazaki, dos quatro intelectuais estudados pela pesquisadora, seja o que tem uma ligação menos direta com Minamata. Ogihara-Shuck (2014) cita, por exemplo, a participação de integrantes do Studio Ghibli em protestos e publicações do movimento antinuclear japonês antes e após o desastre de Fukushima. Além disso, há uma série de estudos sobre a presença de temas ambientalistas nos filmes de Miyazaki e Takahata, conforme demonstrado no Capítulo 1. Susan Napier, todavia, aponta as limitações de analisar os filmes do Studio Ghibli apenas pelo viés ambientalista:

Miyazaki, no entanto, não quer ser conhecido como o “Sr. Ecologia”, afirmando: “Algumas pessoas cometem o equívoco de pensar que Isao Takahata e eu somos de alguma forma ambientalistas, e que faremos um filme sobre qualquer coisa, desde que tenha um tema ou mensagem ambiental. Nada poderia estar mais longe da verdade. Tal filme seria como um tronco seco e gordo, apoiado na vertical. O que precisamos é de algo vivo, com raízes fortes, tronco e galhos sólidos, para que possamos ser criativos na maneira em que penduramos os ornamentos.”⁷⁵

⁷⁴ The Minamata story is also very relevant in the era we now live in: the Anthropocene. It is relevant because it provides powerful reference points for rethinking two fundamental premises of the paradigm of natural and social sciences: the Cartesian division of natural and human worlds and the Weberian premise of a disenchanting world. In the Minamata cosmology, humans are firmly part of nature and the world is full of enchantment. Although local people have lived with this cosmology for centuries, it has now been presented by Ogata and Ishimure as new animism, a discourse which emerged as a grassroots response to a socio-ecological disaster that occurred in the process of intensive modernisation. This new discourse on animism is important for the Anthropocene, as it presents a counter-discourse to the techno-scientific management paradigm, where nature, life, and soul might all become something to be managed and controlled with very little understanding of the connectedness between them. (YONEYAMA, 2018, p. 102, 103)

⁷⁵ Miyazaki, however, does not want to be known as “Mr. Ecology,” stating, “Some people suffer from the misconception that Isao Takahata and I are both some sort of environmentalists, and that we will make a film out of anything as long as it has an environmental theme or message. Nothing could be further from the truth. Such a film would be like a fat dried-up log, propped upright. What we need is a living thing, with strong roots, a solid trunk and branches, so that we can be creative in the way we hang the ornaments.” (NAPIER, 2018, l. 1496)

Finalmente, no próximo capítulo buscarei demonstrar, através da análise do filme *O Conto da Princesa Kaguya*, que esse “algo vivo” e bem enraizado a que se refere Miyazaki pode ser, em grande parte, relacionado a um discurso animista surgido no Japão em meados do século XX, uma cosmologia, conforme escreveu Yoneyama, “em que humanos decididamente fazem parte da natureza e o mundo é cheio de encanto”.

Capítulo 6

O discurso animista em *O Conto da Princesa Kaguya*

Isao Takahata nasceu em Ujiyamada, na província de Mie, no Japão, em 1935. Em 1945, quando tinha nove anos de idade, ele e sua família sobreviveram a um bombardeio aéreo norte-americano na cidade de Okayama, experiência que acabou influenciando na criação do filme *Túmulo dos Vagalumes* (*Hotaru no Haka*, 火垂るの墓, 1988), considerado uma das obras mais importantes da animação mundial.⁷⁶ Em 1959, graduou-se em Literatura Francesa pela Universidade de Tóquio, e em seguida começou a trabalhar no estúdio Toei Animation, onde conheceu Hayao Miyazaki e lançou seu primeiro filme como diretor, *Horus: O Príncipe do Sol* (*Taiyō no Ōji Horusu no Daibōken*, 太陽の王子 ホルスの大冒険, 1968) — inicialmente um fracasso comercial, *Horus* foi posteriormente reconhecido como um marco na história da animação japonesa.⁷⁷

Após mais de duas décadas de colaboração em diferentes projetos, em 1985 Takahata, Miyazaki e o produtor Toshio Suzuki criaram o Studio Ghibli, através do qual dirigiu, além de *Túmulo dos Vagalumes*, os filmes *Memórias de Ontem* (1991), *PomPoko: A Grande Batalha dos Guaxinins* (*Heisei Tanuki Gassen Ponpoko*, 平成狸合戦ぽんぽこ, 1994) e *Meus Vizinhos, os Yamadas* (*Hōhokeyo Tonari no Yamada-kun*, ホーホケキョとなりの山田くん, 1999). *O Conto da Princesa Kaguya*, seu último filme, levou oito anos para ser produzido e foi lançado pelo Studio Ghibli em 2013, após um hiato de catorze anos sem nenhum lançamento do diretor. Em 2015, *O Conto da Princesa Kaguya* foi indicado ao Oscar de melhor filme de animação. Em 2018, Isao Takahata faleceu aos 82 anos, em consequência de um câncer no pulmão, em Tóquio.

Os documentários *Sekai Waga Kokoro no Tabi* (*Jornada do Coração*, 1999) e *Isao Takahata and His Tale of The Princess Kaguya* (*Isao Takahata e seu Conto da Princesa Kaguya*, 2014) mostram um Takahata discreto, modesto, observador e, entre uma risadinha e outra, destilando um afiado senso de humor, por vezes irônico. Ao ser perguntado em uma

⁷⁶ Disponível em:

<<https://www.usatoday.com/story/life/movies/2018/06/12/100-best-animated-movies-all-time/696107002/>>.

⁷⁷ Disponível em:

<<https://web.archive.org/web/20180407053852/https://nerdist.com/takahata-textbook-the-great-adventure-of-horus-prince-of-the-sun/>>.

entrevista sobre o sucesso do Studio Ghibli, por exemplo, atribuiu todos os créditos ao seu colega Miyazaki, acrescentando:

Você pode perguntar ao produtor, Toshio Suzuki, porque ele é quem escreveu algo como “A Filosofia do Studio Ghibli”, que eu não li (risos), mas ele provavelmente esclareceu tudo naquele livro. Há também um documentário, que eu também não vi, que fala sobre isso — *Estúdio Ghibli: Reino de Sonhos e Loucura*. Talvez haja algum segredo ali, mas eu também não o assisti. Eu não acredito realmente no que eles possam estar dizendo.⁷⁸

Se Takahata não acredita em uma “filosofia do Studio Ghibli” escrita por seu cofundador Toshio Suzuki, muito provavelmente consideraria absurda a ideia de um estudo sobre um “discurso animista” em *O Conto da Princesa Kaguya*. No entanto, esse é exatamente o objetivo desta pesquisa, mais especificamente deste capítulo. Longe de querer classificar Takahata como propagandista de algum tipo de discurso, minha intenção é buscar demonstrar como o discurso animista surgido no Japão na segunda metade do século XX — e vocalizado pelo próprio Takahata e Miyazaki em entrevistas e artigos — pode ajudar na compreensão da obra.

Conforme discutido por Ogiwara-Shuck (2014), Kado (2016), Thomas (2019), Rambelli (2019) e principalmente Yoneyama (2018), esse discurso funcionou em grande parte como um contra-discurso ou questionamento a algumas tendências relacionadas à modernização das nações, como a alienação da natureza advinda em parte do pensamento cartesiano e o “desencantamento do mundo” proposto por Max Weber. Além disso, no Japão o discurso animista esteve intimamente ligado à busca por uma identidade cultural japonesa em uma época de turbulências e incertezas. Apesar de esses três temas — a dicotomia humanidade-natureza, o desencantamento do mundo e a busca por uma identidade cultural japonesa — estarem entrelaçados no contexto do discurso animista do Japão e, argumentarei, em *O Conto da Princesa Kaguya*, eles serão abordados separadamente em três seções neste capítulo, para facilitar a análise.

⁷⁸ You might ask the producer, Toshio Suzuki, because he’s the one who has written something like ‘The Philosophy of Studio Ghibli’, which I haven’t read (laughs), but he’s probably spelled it all out in that book. There’s also a documentary, which I haven’t seen either, that talks about that — *The Kingdom of Dreams and Madness*. There might be a secret in that, but I haven’t seen that one either. I don’t really believe in what they might be saying. (TAKAHATA, 2015). Disponível em: <<https://battleroyalewithcheese.com/2015/03/the-tale-of-the-princess-kaguya-isao-takahata-interview/>>.

1. Além da dicotomia humanidade-natureza

Segundo Shoko Yoneyama,

“A marca registrada dos filmes do Studio Ghibli é a representação da natureza.” Há o maravilhamento mágico da natureza em *Totoro*, a beleza estonteante e a força majestosa da natureza em *Princesa Mononoke*, a natureza serena, mas temerosa em *Vidas ao Vento*, o magnífico mundo do mar em *Ponyo* e o incrível poder de insetos e plantas em *Nausicaä*. A natureza está sempre presente nos filmes de Miyazaki, ora como personagem central, ora como pano de fundo, mas está sempre presente na forma de árvores, campos, mares e montanhas, assim como ar, vento, luz, sol, nuvens e céu. A natureza é o mundo em que suas histórias são contadas. Miyazaki afirma: “A principal característica do Studio Ghibli — não apenas eu — é a maneira como retratamos a natureza. Não subordinamos o cenário natural aos personagens. *Nossa maneira de pensar é que a natureza existe e os seres humanos existem dentro dela.* [...] Isso porque sentimos que o mundo é belo. As relações humanas não são a única coisa interessante. Achamos que o clima, o tempo, os raios de luz, as plantas, a água e o vento — o que compõe a paisagem — são todos lindos. É por isso que nos esforçamos para incorporá-los o máximo possível em nosso trabalho.”⁷⁹

Para a pesquisadora, essa percepção de Miyazaki de que os humanos vivem como parte da natureza é consistente com o discurso animista. Takahata expressa uma visão parecida ao ser questionado, em uma entrevista, sobre os temas ambientais em *O Conto da Princesa Kaguya*:

Entrevistador: Tematicamente, as observações do filme sobre as alegrias da natureza em comparação ao materialismo ecoam seu filme de 1994, *PomPoko*. Dadas as raízes da princesa Kaguya no folclore antigo, isso foi intencional?

Takahata: Claro, o tema ambiental foi deliberado. Já expressei isso como um tema latente em outros trabalhos também. Concordo plenamente com a letra de *What a Wonderful World*, que Louis Armstrong canta. A vida no Japão estava em sintonia com a natureza até a era moderna. Um sistema sustentável estava em vigor para que as pessoas recebessem os frutos da natureza enquanto trabalhavam para permitir que a natureza sobrevivesse de maneira viável. Toda a vida na Terra é cíclica — nascimento, crescimento, morte e renascimento — como nas músicas que escrevi

⁷⁹ ‘The hallmark of Studio Ghibli films is the depiction of nature’. There is the magical wonder of nature in *Totoro*, the stunning beauty and majestic force of nature in *Princess Mononoke*, the serene but fearful nature in *The Wind Rises*, the magnificent world of the sea in *Ponyo*, and the awesome power of insects and plants in *Nausicaä*. Nature is always present in Miyazaki’s films, sometimes as a central character, sometimes as part of the background, but it is always there in the form of trees, fields, seas, and mountains, as well as air, wind, light, sun, clouds, and the sky. Nature is the world in which his stories are told. Miyazaki states: The major characteristic of Studio Ghibli — not just myself — is the way we depict nature. We don’t subordinate the natural setting to the characters. *Our way of thinking is that nature exists and human beings exist within it.* ... That is because we feel that the world is beautiful. Human relationships are not the only thing that is interesting. We think that weather, time, rays of light, plants, water, and wind — what makes up the landscape — are all beautiful. That is why we make efforts to incorporate them as much as possible in our work. (YONEYAMA, 2019, p. 102, 176)

para o filme. Considero isso a base de tudo. É por isso que abordo esse tema repetidamente.⁸⁰



Figura 1 — Representação da natureza em *O Conto da Princesa Kaguya* (TAKAHATA, 2013).

PomPoko é o filme de Takahata que talvez apresente de forma mais explícita um discurso ambientalista relacionado ao animismo. A história consiste em um grupo de *tanukis* (cão-guaxinim japonês) tentando salvar seu habitat natural, que está sendo destruído pela construção de um conjunto habitacional na região de Tóquio, nos anos 1990. No folclore japonês, os *tanukis* têm a capacidade de enganar as pessoas ao se transformarem em outros seres, inclusive humanos, e no decorrer da narrativa eles usam essa habilidade para tentar alcançar seus objetivos. Além disso, os *tanukis* aparecem no filme relacionados a elementos tradicionais do budismo e do xintoísmo.

⁸⁰ Thematically, the film's observations of the joys of nature over materialism echoes your 1994 film, *Pom Poko*. Given *Princess Kaguya's* roots in ancient folklore, was that intentional?

Of course, the environmental theme was deliberate. I have expressed this as a latent theme in other works as well. I agree wholeheartedly with the lyrics of *What a Wonderful World* that Louis Armstrong sings. Life in Japan was in tune with nature until the modern age. A sustainable system was in place for people to receive the fruits of nature while they worked to allow nature to survive in a viable way. All life on Earth is cyclical -- birth, growth, death, and revival -- as in the songs I wrote for the film. I consider this to be the basis for everything. That is why I take on this theme over and over. (TAKAHATA, 2015) Disponível em: <<https://www.wired.co.uk/article/isao-takahata-interview>>.

Segundo Jolyon Thomas, em *PomPoko* essa imagética “abertamente religiosa, representando uma natureza intocada (embora ameaçada), é contrastada com a voracidade inexorável das escavadeiras e pás a vapor que progressivamente nivelam a montanha”, e Takahata “sutilmente liga a reverência religiosa a uma atitude de respeito pela natureza”.⁸¹ Ou seja, em sua alegoria dos *tanukis*, Takahata parece contrastar a visão animista — simbolizada pelos folclóricos *tanukis* e suas ligações com o budismo e o xintoísmo, além da “vida em sintonia com a natureza” — e a destrutiva visão antropocêntrica da era moderna.

Em *O Conto da Princesa Kaguya*, a própria existência da princesa Kaguya, um ser também folclórico, pré-moderno e originalmente próximo da natureza (já que misteriosamente surgiu de um broto de bambu), indica uma conexão com a visão animista de um mundo menos antropocêntrico e em que a fronteira entre humanidade e natureza não é tão sólida. Takahata parece buscar enfatizar isso ao dar o apelido de Takenoko à pequena princesa — alcunha inexistente no conto original. A palavra *takenoko* pode indicar tanto o “broto de bambu”, assim como pode ter o sentido de “filha de bambu”, em uma referência direta à natureza.

Yoshiko Okuyama, por exemplo, inclui o *Conto do Cortador de Bambu* entre as narrativas folclóricas japonesas de *iruikon* (異類婚), ou casamento interespecífico:

Existem quatro variações do motivo *iruikon*: 1) o par humano macho e fêmea animal, 2) o par humano fêmea e macho animal, 3) o par humano macho e espírito fêmea e 4) o par humano fêmea e espírito macho. Nessas narrativas japonesas, uma vez que o personagem principal descobre a verdadeira identidade de seu cônjuge como sendo de uma espécie diferente, seu casamento geralmente termina de uma das três maneiras distintas: a fuga do cônjuge humano, o desaparecimento do cônjuge não humano ou o assassinato do parceiro não humano (Kawamori 2003).⁸²

Na versão original de *O Conto do Cortador de Bambu* não chega a acontecer um casamento entre a princesa Kaguya e o imperador, mas eles trocam cartas por um longo período em uma relação aparentemente platônica e, após o imperador descobrir a natureza não

⁸¹ [...] overtly religious imagery, representing a pristine (if endangered) nature, is contrasted with the inexorable voraciousness of the bulldozers and steam shovels that progressively level the mountain [...] subtly links religious reverence with an attitude of respect for nature. (THOMAS, 2012, p. 88)

⁸² There are four variations of the *iruikon* motif: 1) the human male and animal female pair, 2) the human female and animal male pair, 3) the human male and female spirit pair, and 4) the human female and male spirit pair. In these Japanese narratives, once the main character discovers his or her spouse's real identity as a different species, their marriage typically ceases in one of three distinctive ways: the human spouse's escape, the non-human spouse's disappearance, or the murder of the non-human partner (Kawamori 2003). (OKUYAMA, 2015, p. 108, 109)

humana de Kaguya, ela acaba voltando para a Lua. Em seu livro *A psique japonesa*, o “intelectual espiritual” Hayao Kawai compara histórias de casamento interespecífico do folclore europeu, japonês (incluindo a história da princesa Kaguya) e de um grupo de esquimós. Ao ressaltar que os casamentos interespecíficos — ou seja, entre humanos e seres da natureza — praticamente não existem nas histórias europeias, enquanto nas japonesas existem, porém há uma separação ao final, e em uma história dos esquimós o casamento interespecífico é considerado normal, conclui que o Japão ocupa uma posição culturalmente intermediária quanto à proximidade da natureza:

Os contos de fadas japoneses são peculiares entre todos os considerados, situados entre as histórias dos cristãos centrados na Europa e das tribos naturais como os esquimós e a Papua-Nova Guiné. Isso parece sugerir que o Japão como cultura nunca se separou de suas raízes “naturais”. Ao mesmo tempo, o Japão absorveu a cultura europeia muito mais rapidamente do que outras culturas semelhantes. Este fato nos dá suporte para a validação deste estudo, a saber, a investigação da psique dos japoneses através da análise de seus contos de fadas.⁸³

Conforme vimos no Capítulo 2, o estilo de vida no Japão que “estava em sintonia com a natureza até a era moderna” a que se refere Takahata geralmente é retratado em sua obra através do ideal de *satoyama*, que Kazunori Kado atribui à visão animista do diretor e diz estar presente também em *O Conto da Princesa Kaguya*. O documentário *Jornada do Coração* mostra uma viagem de Takahata ao Canadá em 1999, para visitar seu amigo Frédéric Back, um premiado diretor franco-canadense de filmes de animação com temáticas ambientalistas. Seguindo as sugestões de Back, Takahata visita uma comunidade de indígenas canadenses, uma antiga floresta parcialmente desmatada — quando aproveita para fazer uma crítica à destruição provocada pelo desenvolvimento moderno — e a reconstituição de uma vila canadense pré-moderna. Na casa de Back, Takahata mostra ao seu amigo um álbum de fotografias com paisagens de *satoyama* no Japão e, ao final do filme, os dois plantam juntos uma árvore em uma propriedade de Back nas montanhas.

⁸³ Japanese fairy tales are peculiar among all those considered, located in-between the stories among Christians centered in Europe and the natural tribes such as Eskimo and Papua-New Guinea. This seems to suggest that Japan as a culture has never cut itself from its "natural" roots. At the same time, Japan has absorbed European culture far more quickly than other similar cultures. This fact gives us support for the validity of this study, namely, the investigation of the psyche of the Japanese through the analysis of their fairy tales. (KAWAI, 1997, p. 120)



Figura 2 — Ambiente de *satoyama* em *O Conto da Princesa Kaguya* (TAKAHATA, 2013).

Susan Napier explica que a imagem idealizada e nostálgica de *satoyama* também pode adquirir uma conotação ativista, indo além da cultura popular “para se tornar uma referência de luta para organizações governamentais e ambientais”.⁸⁴ Takahata parece concordar com essa visão:

O fato de descrever a beleza de uma aldeia não se trata apenas de nostalgia. As belas paisagens do interior não são a natureza em si, sabe? Lá existe também o trabalho dos seres humanos que, por longa data, vieram se relacionando habilmente com a natureza. Manter e perpetuar essas coisas é um grande feito. Porque se você degradar demais a natureza, ela não será preservada. Ela se mantém porque damos vida à força da natureza. É por isso que não acho que seja nostalgia reproduzi-la. Pelo contrário, é um modelo para o futuro. Hoje em dia, devido à questão dos arrozais, os campos de arroz irrigados em terraço nas aldeias de montanha estão atraindo atenção, e fala-se muito sobre seu maravilhoso efeito de barragem, mas o que evidencia bem isso é aquela beleza da paisagem, sabe. Acho que aquela beleza toca nossos corações, porque os seres humanos, tomando de empréstimo a força da natureza e fazendo uso dela, recriaram algo antigo. O mesmo vale para os matagais onde vivem os *tanukis*. Mesmo utilizando recursos como lenha, carvão e fertilizantes que vêm da folhagem decomposta, fazem isso sem destruir a natureza, mantendo esse modo de vida natural. Eu me pergunto o quão desagradável é um campo de golfe, se comparado a isso.⁸⁵

⁸⁴ [...] to become a rallying point for governmental and environmental organizations. (NAPIER, 2018, I. 1906)

⁸⁵ 里の美しさを描くということはただのノスタルジーではないんじゃないかということです。田舎の美しい風景というのは自然そのものじゃないんですね。自然と上手に付き合ってきた長い期間の人間の営みがそこには加えられているのです。そういうものを維持し、永續させるということは、それなりにすごいことなんです。自然を無理やりねじふせれば永續なんかしません。自然の力を生かしているから続くんです。だからそれを再現することもノスタルジーじゃないと思います。むしろ、これか

Em *O Conto da Princesa Kaguya*, o ambiente de *satoyama* — que, conforme mencionado no Capítulo 2, é uma invenção de Takahata não presente na história original do *Conto do Cortador de Bambu* — é representado por um estilo de vida simples, porém ecologicamente sustentável. Nele, a pequena Takenoko (antes de se tornar uma princesa da capital) brinca alegremente com seus amigos em meio a uma natureza exuberante, entoando canções sobre os ciclos das estações, enquanto seu pai adotivo trabalha com bambu e os vizinhos têm ocupações igualmente sustentáveis — ambiente que lembra a vila bucólica retratada na última história de *Sonhos*, filme de Akira Kurosawa mencionado na Introdução.

“A força do discurso de Tsurumi sobre o animismo”, argumenta Yoneyama, “é que ela o enquadrou no centro de uma teoria de desenvolvimento orientada para o futuro. Em outras palavras, seu discurso sobre o animismo não é apenas ‘sociologia negativa’, nem é uma mera crítica da modernidade”.⁸⁶ De forma semelhante, ao propor através de seus filmes uma visão menos antropocêntrica e de maior equilíbrio entre humanidade e natureza — representada pelo animismo e pela noção de *satoyama* — como “modelo para o futuro”, Takahata também vai além da mera crítica e nostalgia ao dar sua contribuição a um discurso que busca propor outras formas de pensar e viver para um mundo pós-moderno.

2. Valores espirituais e o reencantamento do mundo

Conforme discutido no Capítulo 3, o gênero da fantasia em geral e algumas animações japonesas em particular às vezes são consideradas como fonte alternativa de sentido numa era em que o discurso cartesiano parece fazer cada vez menos sentido, ou então como fonte de encantamento em uma realidade cada vez mais mercantilizada e secularizada. Vimos também que essas obras geralmente “ressuscitam” em seus enredos elementos pré-modernos como folclore, mitos e motivos animistas. Apesar de Takahata afirmar que “as características

らのお手本なんです。いま米の問題で山村地帯の水田である棚田が注目されていて、山里の棚田はすばらしいダム効果があるとかいろいろ言われていますけれど、それをちゃんと証明しているのが、あの風景の美しさなんです。あの美しさが心にしみるのは古いものを人間が自然の力を借り、自然の力を生かしながら作り出したからだだと思います。タヌキの住む雑木林も同じです。人間が手を入れ、薪や炭や肥料用の落葉やなんかをもらいながら、それでも壊しつくすんじゃなくて、ずーっと自然に生きてもらっている。それにくらべるとゴルフ場なんてのはいかに醜いかと思います。(TAKAHATA, 1999, p. 70, apud KADO, 2016, p. 52)

⁸⁶ The strength of Tsurumi’s discourse on animism is that she framed it at the core of a future-oriented theory of development. In other words, her discourse on animism is not just ‘negative sociology’, nor is it a mere critique of modernity. (YONEYAMA, 2018, p. 144)

fantásticas gradualmente desapareceram dos meus trabalhos, enquanto as obras de Miyazaki tornaram-se mais infundidas com o fantástico”,⁸⁷ alguns elementos fantásticos podem ser encontrados em suas obras, geralmente associados a elementos folclóricos e animistas, como os *tanukis* falantes em *PomPoko* e as cenas do aparecimento da princesa Kaguya na floresta de bambu e do seu retorno à Lua. Uma passagem em específico de *PomPoko* é emblemática:

Assim como as raposas, os *tanukis* são famosos no folclore japonês por suas habilidades de transformação e ilusão; através de uma variedade de feitos mágicos eles conseguem perturbar, mas não parar, o desenvolvimento. Eventualmente, eles encenam uma demonstração massiva de poder mágico com a ajuda de sacerdotes *tanukis* que eles trouxeram de várias partes distantes do Japão, mas mesmo isso não é suficiente para parar a construção. [...] Além disso, os humanos que testemunham a exibição mágica são blasé. Decidindo que os *tanukis* desfilando devem estar se apresentando para algum tipo de promoção comercial, eles voltam para seus apartamentos altos e uniformes, levemente perplexos com sua vivacidade, mas razoáveis demais, na maioria dos casos, para reconhecer isso como um verdadeiro milagre.⁸⁸

Nessa sequência fica nítida a ideia de desencantamento do mundo weberiana representada, por um lado, pelos sacerdotes *tanukis* pré-modernos performando um verdadeiro milagre, enquanto os seres humanos modernos, completamente secularizados e desencantados, pensam se tratar de apenas mais uma promoção comercial. *O Conto da Princesa Kaguya* também é “baseado em formas básicas de maravilhamento, pois seu ponto de partida é a entrega celestial de uma criança divina dentro de uma haste de bambu”. Além disso, “a narração do filme até nos diz, quando Sanuki no Miyatsuko vê pela primeira vez o brilhante talo de bambu, que ele se aproximou dele ‘em maravilhamento’”.⁸⁹

⁸⁷ The fantastic features gradually disappeared from my works, while Miyazaki’s works became more infused with the fantastical. (TAKAHATA, 2016). Disponível em <<https://variety.com/2016/film/awards/studio-ghibli-isao-takahata-to-receive-life-achievement-honor-1201696320>>.

⁸⁸ Like foxes, *tanuki* are famed in Japanese folklore for their abilities in transformation and illusion; through a variety of magical feats they manage to disturb, but not stop, the development. Eventually they stage a massive demonstration of magical power with the help of tanuki priests that they have brought in from various far-flung parts of Japan, but even this is not enough to stop the building. [...] Furthermore, the humans who witness the magical display are blasé. Deciding the parading *tanuki* must be performing for some kind of commercial promotion, they return to their uniform high-rise apartment dwellings, mildly perplexed at its vividness but too reasonable, in most cases, to recognize it as a genuine miracle. (THOMAS, 2012, p. 87-88)

⁸⁹ A story like *The Tale of the Princess Kaguya* is of course predicated in basic forms of wonder, for its starting point is the heavenly delivery of a divine child within a bamboo stalk. The film’s narration even tells us, when Sanuki no Miyatsuko first sees the shining bamboo stalk, that he drew closer to it “in wonder.” (LACK, 2015, p. 134)



Figura 3 — O cortador de bambu descobre a pequena princesa no bambuzal (TAKAHATA, 2013).

Na cosmologia animista, no entanto, o próprio mundo natural — independente da presença de seres divinos ou fantásticos — pode se tornar uma fonte de maravilhamento ou encantamento, de acordo com Yoneyama:

Isso porque os “*kamis* são muito específicos para um determinado lugar”, onde a terra e sua ecologia são vistas como entidades numinosas, ou seja, onde a terra tem uma qualidade espiritual. Ele também explica que o xintoísmo popular é “altamente politeísta [e] inerentemente panteísta”, e que as fronteiras entre humanos e natureza são permeáveis porque ambos são considerados como uma manifestação do “xintoísmo”, “o Caminho (Tao, em chinês) dos *kamis* [...] a vitalidade cósmica geradora de todos os seres, animados e inanimados”.⁹⁰

Assim, Lack argumenta que:

Essa é uma maneira muito oriental de ver as coisas, não muito diferente das experiências de inspiração xintoísta que Taeko Okajima tem em *Memórias de Ontem*, onde trabalhar em uma fazenda, cercada por plantas e animais sem fim, torna-se uma experiência poderosamente espiritual. Também faz lembrar de Seita e Setsuko, fugindo do horror de suas vidas devastadas pela guerra em *Túmulo dos Vagalumes*, ganhando conforto e coragem de sua caverna isolada à beira do lago e das muitas plantas, animais e insetos — vaga-lumes, especialmente — que vivem lá.

⁹⁰ This is because ‘kami are very specific to a particular place’ where land and its ecology are seen as a numinous entity, that is, where the land has a spiritual quality. He also explains that folk Shinto is ‘highly polytheistic [and] inherently pantheistic’, and that the boundaries between humans and nature are permeable because both are considered to be a manifestation of ‘Shinto’, ‘the Way (Tao in Chinese) of kami ... the cosmic vitality generative of all beings, animate and inanimate’. (YONEYAMA, 2018, p. 26)

Essas experiências burlam as linhas convencionais entre “maravilhamento” e “espiritualidade” e, quando Takahata evoca uma, ele também está mostrando a outra, chamando nossa atenção para o poder avassalador que pode ser extraído do mundo em que vivemos — do simples ato de sermos humanos, vivendo nesta terra. É por isso que a mudança de perspectiva da história original é tão importante para a essência de *O Conto da Princesa Kaguya*. Na história folclórica, o maravilhamento vem de humanos comuns encontrando um ser impossível; na interpretação de Takahata, o deslumbramento é experimentado *por* um ser impossível, que o sente ao entrar em contato com as visões cotidianas que talvez tomamos por banais. Para Takahata, ela não é um presente para este mundo tanto quanto este mundo é um presente para ela, assim como o é para todos nós que temos a sorte de viver e morrer neste planeta.⁹¹

Essa fase de encantamento com o mundo natural vivido pela princesa Kaguya em sua *satoyama* não dura muito, no entanto:

Assim, quando o filme de Takahata se move para o território mais familiar do conto folclórico original — quando o cortador de bambu começa a encontrar ouro e sedas na floresta e constrói uma mansão elaborada para sua filha, e a eleva ao status de “princesa” — a narrativa assume um ar de tragédia. Enquanto Takenoko sentiu tanta alegria simplesmente vivendo em meio à natureza, experimentando amizade e brincadeiras e outras alegrias puras da vida humana, a alardeada existência de Kaguya-hime na capital não oferece espaço para o maravilhamento. Seu pai tem boas intenções, condicionado pela estrutura social do mundo a pensar que ouro, roupas finas e uma casa extravagante equivalem a uma vida melhor e mais feliz. [...] E à medida que os dias e os meses passam, e a vida de Kaguya-hime se torna limitada por aquelas finas sedas e aquela casa extravagante, o maravilhamento é gradualmente drenado de sua vida; junto com ele vão as cores vibrantes do filme, substituídas pela paleta interna de marrons e cinzas.⁹²

⁹¹ This is a very Eastern way of looking at things, not dissimilar to the Shinto-inspired experiences Taeko Okajima has in *Only Yesterday*, where working on a farm, surrounded by endless plants and animals, becomes a powerfully spiritual experience. So too is it reminiscent of Seita and Setsuko, escaping from the horror of their war-torn lives in *Grave of the Fireflies*, taking comfort and courage in their secluded lakeside cave and the many plants, animals, and insects — fireflies especially — that live there. These experiences blur conventional lines of ‘wonder’ and ‘spirituality,’ and when Takahata evokes one, he is also calling forth the other, drawing our attention to the overwhelming power that can be drawn from the world in which we live — from the simple act of being human, and living on this earth. This is why the shift in perspective from the original story is so key to the substance of *The Tale of the Princess Kaguya*. In the folk tale, the wonder comes from ordinary humans encountering an impossible being; in Takahata’s rendering, wonder is experienced *by* an impossible being, who feels it by coming into contact with the everyday sights we perhaps take for granted. To Takahata, she is not a gift to this world so much as this world is a gift unto her, as it is unto all of us fortunate enough to live and die on this planet. (LACK, 2015, p. 135)

⁹² Thus, when Takahata’s film moves into the more familiar territory of the original folk tale — when the bamboo cutter begins finding gold and silks in the forest, and constructs an elaborate mansion for his daughter, and elevates her to the status of ‘Princess’ — the narrative takes on an air of tragedy. Where Takenoko felt so much joy simply living amidst nature, experiencing friendship and play and other pure joys of human life, Kaguya-hime’s vaunted existence in the capital offers no such room for wonder. Her father means well, conditioned as he is by the world’s social structure to think that gold, fine clothes, and an extravagant house equate to a better, happier life. [...] And as the days and months go by, and Kaguya-hime’s life becomes bound by those fine silks and that extravagant home, wonder is gradually drained from her life; along with it go the film’s vibrant colors, replaced by the interior palette of browns and greys. (LACK, 2015, p. 136)

Apesar de *O Conto da Princesa Kaguya* se passar no período Heian, ou seja, em uma época pré-moderna, Takahata parece utilizar a vida da princesa na capital como uma metáfora para o mundo moderno, onde reinam o materialismo e o desencantamento do mundo. As sequências dos encontros entre Kaguya e os nobres pretendentes são representativas nesse sentido. Assim como no *monogatari* original, a princesa instrui seus cinco cortejadores a encontrar tesouros míticos — a tigela de pedra de Buda, um ramo de joias de Horai, o manto lendário do rato de fogo da China, uma joia do pescoço do dragão e o búzio de uma andorinha — para supostamente escolher com quem se casar. No entanto, enquanto no conto original há traços de comicidade (*oko*) nesses episódios, no filme eles ganham ares trágicos.

Por exemplo, na narrativa clássica não há menção aos motivos de a princesa atribuir a busca de cada objeto a um determinado pretendente, mas, na versão de Takahata, Kaguya pede que cada homem traga a ela o tesouro que ele próprio mencionou em seu discurso de sedução:

Dessa forma, a objetificação da princesa — uma pessoa que eles nunca viram e que eles valorizam por sua suposta beleza física — leva diretamente a cada uma de suas ruínas individuais, uma virada narrativa que é ao mesmo tempo folclórica — a arrogância e falhas de uma pessoa virando contra ela — e inegavelmente feminista, um exemplo de uma mulher invertendo a dinâmica do poder social para revelar as falhas subjacentes na estrutura patriarcal existente.⁹³

Quando o pai adotivo de Kaguya, estupefato, tenta argumentar dizendo que esses tesouros provavelmente nem mesmo existem, sendo apenas figuras de linguagem, Kaguya responde de forma irônica e quase ríspida: “Sim. Vocês todos me compararam com objetos muito raros. Se eu puder obter um deles... eu terei o prazer de me tornar o ‘tesouro’ desse cavalheiro” (TAKAHATA, 2013).

Também uma invenção de Takahata ausente na história original, no filme descobrimos que o pretendente que chegou mais perto de conquistar Kaguya foi o príncipe Ishitsukuri, que abandonou a busca por um tesouro mítico para presentear a princesa com uma singela flor. Ele relata que, em meio a sua incansável busca pela tigela de esmolos de Buda,

⁹³ In this way, their objectification of the Princess — a person they have never seen, and whom they value for her assumed physical beauty — leads directly to each of their individual downfalls, a narrative turn that is both inherently folkloric — a person’s individual hubris and faults shining back upon them — and undeniably feminist, an instance of a woman reversing the social power dynamic to reveal the underlying flaws in the existing patriarchal structure. (LACK, 2015, p. 153)

De repente, meus olhos avistaram uma flor silvestre aos meus pés. Ah! Meus sentimentos floresceram incógnitos, então pensei... assim como aquela flor. De repente, eu me dei conta que... o que eu queria lhe dar... e você queria receber... não era um tesouro inalcançável, mas, sim, aquela flor. Em outras palavras, o símbolo da minha devoção a você. Princesa Kaguya! Você é a pessoa a quem eu daria meu coração. Você aceitaria esta linda flor e minha devoção? Eu sempre amei plantas. Eu sou fascinado pelas flores sem nome que crescem à beira da estrada. E eu sempre desejei poder viver como uma dessas flores do campo. Princesa, venha comigo para um palácio que não este. Vamos trocar a capital e suas formalidades por uma terra toda verde, com flores, pássaros e peixes saltitantes. Algum lugar que não este. Nós vamos rir, cantar e dormir a nosso bel-prazer. De manhã à noite, com as estações nos satisfazendo... vamos criar uma linda história (TAKAHATA, 2013).

Kaguya chega a derramar lágrimas de emoção ao ouvir esse discurso que remete ao encantamento que ela experimentou na infância vivendo em meio à natureza, mas, alertada pela mãe, acaba descobrindo que esse discurso é tão falso como os tesouros falsificados que recebeu dos outros pretendentes.



Figura 4 — Kaguya e a flor silvestre na capital (TAKAHATA, 2013).

Indo de encontro à premissa weberiana de que modernização e secularização são fenômenos sempre correlatos, essa negação do materialismo em favor de valores mais espirituais — representada pelo contraste de uma Kaguya vivendo uma vida rica materialmente, porém pobre espiritualmente, na capital — é característica, segundo

Yoneyama, de sociedades pós-modernas e pós-materialistas, como é cada vez mais o caso do Japão:

Subjacente ao interesse em assuntos espirituais estava uma mudança social mais ampla no Japão, do moderno ao pós-moderno, onde os valores pós-materialistas se tornaram mais valorizados. Como mencionado acima, a Pesquisa Mundial de Valores mostrou que os valores pós-materialistas foram um dos indicadores mais fortes da transformação cultural de moderno para pós-moderno em sociedades altamente industrializadas. O Japão fez parte dessa tendência geral. Os resultados da Pesquisa Mundial de Valores entre 1981 e 2000 mostram um aumento constante na proporção de pessoas no Japão que responderam positivamente à pergunta “Com que frequência você pensa sobre o significado e propósito da vida?” com “frequentemente” ou “às vezes”. O aumento foi constante, de 76,8% em 1981 (N=1.135) para 86,3% em 2000 (N=1.316). Uma pesquisa realizada anualmente pelo Gabinete do Japão mostra mais claramente essa mudança para valores pós-materialistas. Ela mostra que antes de 1975 sempre havia mais pessoas que consideravam a “riqueza material” (*mono no yutakasa* 物の豊かさ) mais importante do que a “riqueza espiritual” (*kokoro no yutakasa* 心の豊かさ), mas no final da década de 1970 ambos ficaram quase iguais. Em 1980, o equilíbrio se inverteu e, desde então, a diferença aumentou, chegando a um ponto nos anos 2000 em que cerca de duas vezes mais pessoas que responderam à pesquisa consideraram a “riqueza espiritual” mais importante (cerca de 60%) do que a “riqueza material”.⁹⁴

Ou seja, a crítica ao materialismo cartesiano e ao desencantamento do mundo resultante da crescente secularização, que, conforme vimos no Capítulo 3, é a base do discurso animista pós-moderno segundo Yoneyama, aparentemente está em ressonância com os valores mais espirituais buscados nas últimas décadas pela maioria da população de países altamente industrializados e “pós-modernos” como o Japão. Talvez isso explique, em parte, o grande sucesso dos filmes do Studio Ghibli, e talvez seja isso a que Takahata se refere quando afirma que “eu tenho fé que o meu *Conto da Princesa Kaguya* representa uma sensibilidade muito moderna”.⁹⁵

⁹⁴ Underlying the interest in spiritual matters was a broader social change in Japan from modern to postmodern, where post-materialist values became more highly cherished. As mentioned above, World Values Surveys showed that post-materialist values were one of the strongest indicators of the cultural transformation from modern to postmodern in highly industrialised societies. Japan was very much part of this general trend.⁶⁵ The results of World Values Surveys between 1981 and 2000 show a steady increase in the proportion of those in Japan who responded positively to the question ‘How often do you think about the meaning and purpose of life?’ either with ‘often’ or ‘sometimes’. It increased steadily from 76.8% in 1981 (N=1,135) to 86.3% in 2000 (N=1,316).⁶⁶ A survey conducted annually by the Cabinet Office of Japan shows this shift towards post-materialist values more clearly. It shows that before 1975 there were always more people who considered ‘material wealth’ (*mono no yutakasa* 物の豊かさ) to be more important than ‘spiritual wealth’ (*kokoro no yutakasa* 心の豊かさ), but in the late 1970s both became almost equal. In 1980, the balance was reversed, and since then the gap has increased, reaching a point in the 2000s when about twice as many people who responded to the survey considered ‘spiritual wealth’ to be more important (around 60%) than ‘material wealth’ (around 30%). (YONEYAMA, 2019, p. 9)

⁹⁵ I have faith that my *Tale Of The Princess Kaguya* represents a very modern sensibility. (TAKAHATA, 2015)
Disponível em: <<https://www.denofgeek.com/movies/isao-takahata-interview-the-tale-of-the-princess-kaguya/>>

3. Uma cosmovisão afirmativa da vida (e da morte)

Isao Takahata criou um caos no Studio Ghibli quando buscou aplicar técnicas inovadoras de animação no filme *Meus Vizinhos, os Yamadas*, que não foi exatamente um sucesso comercial. No documentário *Isao Takahata e seu Conto da Princesa Kaguya*, ficamos sabendo que o produtor Yoshiaki Nishimura levou dezoito meses para convencer Takahata a começar um novo filme, *O Conto da Princesa Kaguya*, seis anos após o lançamento de *Yamadas*, em parte porque Takahata não estava disposto a trabalhar em um novo filme caso não pudesse expandir as experimentações que iniciou com *Meus Vizinhos, os Yamadas*. Em uma entrevista após o lançamento de *O Conto da Princesa Kaguya*, ele explicou:

Considero que me aproveitei do fato de não saber desenhar. Por muitos anos eu quis melhorar a imagem chapada e simplista da animação tradicional. Mas eu não queria resolver isso usando o método 3D-CG de tridimensionalidade e substancialidade. Eu queria resolver isso por um método de “redução”, ao não desenhar tudo na tela, para estimular a imaginação das pessoas e elevar o nível do trabalho artístico. Minha afirmação foi que esse método é o que pode e deve ser aplicado no Japão, seguindo nossa longa tradição em pintura que vai dos Pergaminhos de Animais Brincando do século XII, passando pelas pinturas à tinta e xilogravuras *ukiyo-e* até o mangá. Isso foi realizado posteriormente em *Meus Vizinhos, os Yamadas* (1999) e *O Conto da Princesa Kaguya* (2013), mas, na verdade, de certa forma comecei a colocar isso em prática ao deixar áreas dos quadros em branco nas cenas de recordação em *Memórias de Ontem*.⁹⁶

A produção de *O Conto da Princesa Kaguya* aconteceu em um prédio a alguns quarteirões de distância do complexo principal do Studio Ghibli, e oitenta artistas freelancers foram contratados para trabalhar exclusivamente no projeto — conforme retratado em *Isao Takahata e seu Conto da Princesa Kaguya*, o estilo inovador proposto pelo diretor foi um grande desafio para a maioria deles. Segundo Takahata, “Quando você está desenhando rápido, há paixão. Com um desenho cuidadosamente acabado, essa paixão se perde. Acho isso

⁹⁶ I consider myself to have taken advantage of the fact that I cannot draw. For many years I have wanted to improve on the simplistic flat-plane image of cel animation. But I didn't want to solve this by going into the 3D-CG method of three-dimensionality and substantiality. I wanted to solve this by a method of “reduction” of not drawing everything on the screen, in order to stimulate people's imagination and raise the level of artistry. My assertion was that this method is what can and should be applied in Japan, following on our long painting tradition from the 12th century Scrolls of Frolicking Animals, ink paintings, and ukiyo-e woodblock prints all the way to manga. This was realized later in “My Neighbors the Yamadas” (1999) and “The Tale of the Princess Kaguya” (2013), but actually, I had taken to putting this into practice somewhat by leaving areas of the frames blank in the recollection scenes in *Only Yesterday*. (TAKAHATA, 2016). Disponível em <<https://variety.com/2016/film/awards/studio-ghiblis-isao-takahata-to-receive-life-achievement-honor-1201696320>>.

uma pena.”⁹⁷ Sua proposta, então, foi que todo o filme fosse feito a partir de “esboços rápidos” desenhados com lápis à mão, e colorido por pinturas em aquarela, deixando espaços em branco:

“Estilo esboço” significa que não é uma imagem “acabada”. Está apenas rabiscado. É como se tivéssemos o sentido dessa garota exatamente agora, rabiscamos e lá está ela. Talvez com cabelo mais comprido (risos). Mas é assim que funciona. Esse tipo de imagem. Mas esse estilo é importante. Lápis rápido, linhas interrompidas e áreas que a tinta não alcança. Incompletude. Nem tudo bem feito, mas capturando aquele momento.⁹⁸

Jonathan Lack pondera que, apesar de o “estilo esboço” de Takahata ser “sem dúvida novo e radical no âmbito da animação industrial, remonta a uma tradição visual muito antiga na cultura japonesa, tão característica do modo de pensar japonês que parece um tanto surpreendente que um grande diretor de anime levou tanto tempo para utilizá-lo”:

Conhecido como *wabi sabi*, o termo representa uma daquelas ideias que são amplamente complexas e difíceis de identificar. Conforme explica Marie Mockett: “A definição mais simples de *wabi sabi* é que é um tipo de beleza cuja forma mais elevada se expressa através da imperfeição. A venerável historiadora de arte Miyeko Murase instruiu seus alunos a considerar que uma lua cheia brilhando no céu é inegavelmente bela. Mas quão mais bonita é a Lua quando está parcialmente obscurecida por um pouco de nuvem? Uma tigela de chá geometricamente simétrica é uma coisa adorável para se beber, mas como ela parece fria e precisa ao lado de uma tigela de chá de barro cuja superfície está levemente manchada.” Essa noção de *wabi sabi* não apenas ajuda a explicar por que o filme pode exercer tanto poder sobre espectador — nesses espaços incompletos e linhas imperfeitas, visa a sensibilidade inerente a nossos corações e mentes —, mas elucidada ainda mais o tema central do filme. Conforme Takahata disse a Takeo Chii, o propósito final de *Kaguya* era afirmar a vida na Terra, com a sugestão de que isso inclui todas as nossas falhas e imperfeições mundanas [...].⁹⁹

⁹⁷ “When you’re drawing fast, there’s passion. With a carefully finished drawing, that passion gets lost. I think that’s a shame.” (TAKAHATA, 2014, apud LACK, 2015, p. 145)

⁹⁸ “Sketch-style” means it’s not a ‘finished’ picture. It’s just jotted down. It’s like we catch the sense of this girl right now, jot it down and there she is. Maybe with longer hair. (Laughs) But that’s what it’s like. That kind of picture. But that style is important. Fast pencil, interrupted lines, and areas the paint doesn’t reach. Incompleteness. Not all done up nicely, but catching that moment. (TAKAHATA, 2014, apud LACK, 2015, p. 149)

⁹⁹ Known as *wabi sabi*, the term represents one of those ideas that is both broadly complex and achingly identifiable. As Marie Mockett explains: “The simplest definition of *wabi sabi* is that it is a kind of beauty whose highest form is expressed through imperfection. The venerable art historian Miyeko Murase instructed her students to consider that a full moon glowing brightly in the sky is undeniably beautiful. But how much more beautiful is the moon when it is partially obscured by a bit of cloud? A geometrically symmetrical tea bowl is a lovely thing to drink from, but how cold and precise it looks beside an earthen tea bowl whose surface is slightly marred.” This notion of *wabi sabi* not only helps explain why the film may enact such power over the viewer — in those incomplete spaces and imperfect lines, it aims at inherent sensibility within our hearts and minds — but further elucidates the core theme of the film. As Takahata told Takeo Chii, the ultimate purpose of *Kaguya* was to affirm life on earth, with the suggestion that this includes all our worldly flaws and imperfections [...]. (LACK, 2015, p. 150)

Essa conversa entre o ator veterano Takeo Chii (que interpreta o cortador de bambu) e Takahata é mostrada no documentário *Isao Takahata e seu Conto da Princesa Kaguya*. Confuso sobre as nuances da narrativa durante a gravação da voz do seu personagem, o ator indaga:

Chii: Lendo essa história na minha idade, eu me pergunto. Por que, depois que ela vem para cá, ela de repente volta para a Lua? Isso é algum tipo de advertência contra os desejos baixos que nutrimos aqui na Terra?
Takahata: Ah, aí você me pegou! (risos)
Chii: Afirma a Terra, ou rebaixa a Terra?
Takahata: Bem... a intenção é [afirmar] que a vida na Terra é boa. A Terra é boa, e ela veio até aqui e então ela tem que voltar. É uma afirmação da Terra, mas de uma maneira inversa. Ela vem para a Terra, mas ela não aprecia isso, e ela tem que ir embora. Ela se arrepende amargamente disso.¹⁰⁰

Joe Hisaishi, o famoso compositor de trilhas sonoras do Studio Ghibli, trabalhou pela primeira e única vez como responsável pela música de um filme dirigido por Takahata em *O Conto da Princesa Kaguya*. Assim como Chii, ele pergunta ao diretor, conforme mostra o documentário acerca do filme, sobre como interpretar a história da princesa, um ser nem alienígena, nem humano. O diretor responde sem rodeios que ela não é um ser da Lua vindo para a Terra e depois voltando à Lua: na sua visão, ela foi criada na Terra, viveu uma vida cheia de possibilidades, sem realmente realizá-las, e então teve que “voltar para casa”, o que para Takahata representa a morte.

Em uma entrevista concedida em 2017, Takahata é ainda mais direto ao afirmar que a história “é sobre a morte de certa forma, seu retorno à Lua significa morte”, e que “as pessoas morrem, mas acho que o que eu queria enfatizar é que antes de morrer, é necessário descobrir como viver nesta Terra, e como viver de certa forma queimando com o desejo de estar vivo, e com esse tipo de vitalidade na Terra antes de nossa morte, ou antes que ela retorne à Lua”.¹⁰¹

¹⁰⁰ Chii: Reading this story at my age, I wonder. Why, after she’s come here, does she suddenly go back to the moon? Is this some kind of a warning against the kind of base desires we harbor here on earth?

Takahata: Oh dear! (Laughs)

Chii: Does it affirm the earth, or put the earth down?

Takahata: Well...the intention is that life on earth is good. The earth is good, and she’s come all the way here and then she has to go back. It affirms the earth, but kind of in a reverse way. She comes to the earth, but she doesn’t appreciate it, and she has to leave. She regrets that bitterly. (TAKAHATA, 2014, apud LACK, 2015, p. 130)

¹⁰¹ [...] really is about death in a way, her return to the moon means death. And people do die, but I think what I wanted to stress is that before we die, we need to figure out how to live on this Earth, and how to live sort of burning with a desire to be alive and that kind of vitality on Earth before our death, or before she returns to the moon. (TAKAHATA, 2017) Disponível em: <<https://medium.com/@Film4/isao-takahata-on-the-tale-of-the-princess-kaguya-4221f5df60a9>>.

Em uma entrevista de 2013, ao ser perguntado sobre a visão de mundo em *O Conto da Princesa Kaguya*, Takahata respondeu:

Eu mesmo apenas tenho uma visão muito mundana e japonesa da vida, da morte e da impermanência. Não passa, portanto, da manifestação literal disso, e há uma frase, “todas as coisas têm a natureza de Buda” [草木国土悉皆成仏] (omitido), mas acho que toda vida deveria apenas ser desfrutada por cada um. Uma espécie de hedonismo no sentido de que há uma felicidade quando chove, há uma felicidade quando está ensolarado e há uma felicidade quando as flores desabrocham. Acho que é diferente da visão de mundo em que há uma hierarquia cristã, em que existe um deus e então um ser humano. Além disso, por causa do terremoto de Tohoku, em onze de março, esse sentimento se tornou ainda mais forte, mas é uma sensação assertiva de impermanência. De alguma forma, não é necessariamente um conceito difícil do budismo, mas as pessoas comuns no Japão como um todo possuem um senso de impermanência. A razão é que o Japão é um arquipélago de desastres. Assim como um tufão atingiu Oshima recentemente, mesmo que não seja um grande terremoto, sempre haverá algum tipo de desastre a cada ano. Não deveríamos viver num lugar tão perigoso, pensamos, mas o fato de conseguirmos viver é porque possuímos uma certa visão da impermanência. Não sabemos o que vai acontecer, mas temos força para viver haja o que houver. Impermanência não é desespero, mas força.¹⁰²

Segundo Shoko Yoneyama, o “intelectual espiritual” Takeshi Umehara considera o budismo japonês como “baseado nos princípios do animismo”, o que segundo ele é sintetizado pela noção budista mencionada por Takahata de *so-moku kokudo shikkai jo-butsu* (草木国土悉皆成仏), que ela traduz como “a obtenção do estado búdico pela grama, árvores e terra”, e explica como sendo a “iluminação universal não apenas para humanos, mas para todas as entidades, vivas e mortas (humanos, animais, pássaros, insetos, etc.), incluindo grama e árvores, bem como outras características não humanas do ambiente como montanhas e rios”.

¹⁰³ De acordo com a pesquisadora, Hayao Miyazaki também considera o conceito de que

¹⁰² 僕自身はきわめて俗流で日本人的な死生観や無常観を持っているだけです。それをそのまま出しているにすぎなくて、『草木国土悉皆成仏』という言葉がありますけど（中略），あらゆる生命はそれぞれの生をただ享樂すればいい思 うんですね。雨が降って楽しい，晴れて楽しい，花が咲いて楽しい…という享樂主義ですね。それは神様がいてその次に人間がいて…というキリスト教的なヒエラルキーのある世界観とは違 うと思います。それと，3.11の震災があつたので，余計にその思いが強くなりましたけど，積極的な無常観 というものですね。仏教でどうか，そんな難 しいことではなく，日本の庶民はみんな十分に 無常観を持っているんです。なぜかと言うと，日本は災害列島だから。先日も大島で台風被害 があつたように，大震災でなくても毎年必ず何 かしらかなりの災害が起こる。そんな危険なところに住まなきゃいいのと思うけど，住んで いられるのはある種の無常感があるからです。何が起こるかかわからない，しかし，何があつても生きていきましょうという強さがある。無常というのとは絶望ではなくて，強さなんです。（TAKAHATA, 2013, apud KADO, 2016, p. 51）

¹⁰³ [...] to universal enlightenment not only for humans but for all entities, living and dead (humans, animals, birds, insects, etc.), including grass and trees as well as other nonhuman features of the environment such as mountains and rivers. (YONEYAMA, 2018, p. 232)

“todas as coisas têm a natureza de Buda” (*banbutsu bussho* — 万物仏性) como o ponto em comum do budismo com o animismo.

Assim, a crítica de Takahata a uma visão de mundo cristã dualista, enquanto exalta uma cosmologia não dualista mais afirmativa da vida, em “que há uma felicidade quando chove, há uma felicidade quando está ensolarado e há uma felicidade quando as flores desabrocham” (e que ele relaciona à sociedade japonesa como um todo), remete ao discurso espiritual japonês (do qual o discurso animista faz parte), discutido no Capítulo 4, que atribui uma suposta superioridade cultural japonesa às religiões do país. Talvez essa ligação faça mais sentido ao contemplarmos a descrição de Yoneyama sobre o discurso animista japonês:

Conforme apontado por Clammer, a “sociologia positiva” no discurso sobre o animismo como crença popular no Japão (da qual Tsurumi faz parte) é “fornecer uma visão da sociedade que é organizada para refletir as forças vitalistas” subjacentes a ela. Este discurso sobre o animismo ressoa bem com o de Ingold, conforme discutido acima. Ele chama a força vitalista de “animacidade”, “o potencial dinâmico e transformador de todo o campo de relações”. Ele argumenta que a vida corporificada é uma expressão externa desse padrão inato que continuamente *se move e se relaciona* e que está constantemente à beira do atual, do devir, ou do desenvolvimento endógeno. A noção de animismo de Tsurumi como *vitalismo* está intimamente associada ao *monismo*, que é a crença de que todas as coisas vivas são elementos de um ser universal. Não reconhece *dualismos* como mente versus matéria, bem versus mal, ou humano versus não-humano, e o animismo de Tsurumi é melhor representado pela doutrina do budismo esotérico: “um em todos, e todos em um”.¹⁰⁴

O tema central da morte em *O Conto da Princesa Kaguya* também faz mais sentido se considerarmos que o “espiritual intelectual” Hayao Kawai já escreveu que “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”.¹⁰⁵ Conforme vimos na Introdução, Kawai também associa o sentimento de “tristeza” e as noções do “nada”, da “incompletude” e da “impermanência” à percepção da

¹⁰⁴ As pointed out by Clammer, the ‘positive sociology’ in the discourse on animism as folk belief in Japan (of which Tsurumi’s is a part) is to ‘provide a vision of society that is organised to reflect the vitalistic forces’ underlying it. This discourse on animism resonates well with that of Ingold as discussed above. He calls the vitalistic force ‘animacy’, ‘the dynamic, transformative potential of the entire field of relations’ that exists ontologically prior to their differentiation (i.e. their manifestation into material objects or beings). He argues that embodied life is an outward expression of this innate design which continuously *moves and relates* and which is constantly on the verge of the actual, the becoming, or developing endogenously. Tsurumi’s notion of animism as *vitalism* is closely associated with *monism*, which is the belief that all living things are elements of one universal being. It does not recognise *dualisms* such as mind vs matter, good vs evil, or human vs nonhuman, and Tsurumi’s animism is best represented by the doctrine of esoteric Buddhism: ‘one in all, and all in one’. (YONEYAMA, 2018, p. 145)

¹⁰⁵ The Japanese fairy tales tell us that the world is beautiful and that beauty is completed only if we accept the existence of death. (KAWAI, 1995, p. 121 apud OLIVEIRA, 2016, p. 249)

beleza, frequentemente representada pela “figura feminina que desaparece” nas narrativas do Japão. Para Kawai, essas imagens e noções remetem ao *mono no aware* e fazem parte da “corrente principal da cultura japonesa”. É interessante notar que todos esses temas estão presentes em *O Conto da Princesa Kaguya*, conforme exposto acima, e que Takahata inclusive menciona alguns deles explicitamente nas entrevistas sobre o filme reproduzidas neste capítulo.

Se considerarmos que o intelectual do movimento nativista *kokugaku* Motoori Norinaga propôs no século XVIII que o *mono no aware* representasse o “o verdadeiro sentimento do Japão” (conforme vimos na Introdução), a afirmação feita por Rambelli no Capítulo 4, de que o trabalho dos “intelectuais espirituais” tem uma conotação *neokokugaku* fica ainda mais evidente. Ao mesmo tempo, ao ressaltar sua visão “muito japonesa” da vida — que, conforme vimos, está relacionada ao discurso animista — e contrasta-la com a visão cristã, que ele aparentemente considera inferior, Takahata se aproxima do *nihonjinron*, ou teorias da japonicidade, partindo de “uma abordagem progressiva, ao se propor a redescobrir valores positivos (paz, harmonia, ecologia, etc.) em visões de mundo passadas mais ou menos imaginárias (animismo ‘recuperativo’)”, enquanto “vai ao encontro de afirmações nacionalistas e exclusivistas de superioridade cultural (animismo ‘obscurantista’)”, conforme expressado também por Rambelli no Capítulo 4.

Esse discurso que remete ao *nihonjinron* pode inclusive ser parte da explicação do sucesso dos filmes do Studio Ghibli no Japão, já que, de acordo com a afirmação de Ogihara-Shuck (mencionada no Capítulo 1), “desde os anos 1980 as discussões sobre a japonicidade se tornaram um negócio lucrativo na mídia de massa” do país. A genialidade de Takahata, no entanto, talvez esteja relacionada à capacidade do diretor de, muito mais do que meramente reproduzir esse tipo de discurso, utilizar seus temas e motivos para abordar com maestria artística questões muito universais, como a preciosidade da vida e a inevitabilidade da morte. Nesse sentido, duas sequências do filme são emblemáticas.

Em uma das delas, Kaguya finalmente consegue sair da mansão sufocante que seu pai adquiriu para ela na capital para fazer um breve passeio de observação das cerejeiras (*sakuras*) em flor — conforme vimos no Capítulo 1, a floração da cerejeira é talvez o principal símbolo relacionado ao *mono no aware*. Após algum tempo viajando em um carro de boi entre uma bela paisagem interiorana com arrozais, florestas, flores, insetos e montanhas, Kaguya finalmente avista uma frondosa *sakura* no alto de uma colina, e corre na

sua direção. Aparentemente em êxtase, ela sorri, dança sozinha e rodopia embaixo da grandiosa árvore, enquanto as pétalas cor-de-rosa que caem se confundem com as flores de *sakura* estampadas em seu kimono da mesma cor:

O momento é uma ilustração visceral e contagiante do que Yoel Hoffman quer dizer quando escreve que ver as flores de cerejeira é, para os japoneses, “um ato de devoção” ou o que Marie Mutsuki Mockett enfatiza quando comenta, maravilhada: “Como os japoneses amam suas árvores, a cerejeira em particular.” Qualquer estudante casual da cultura japonesa estará familiarizado com o amor da nação pela *sakura*, pois existem muitos milhares dessas árvores em todo o Japão, plantadas em todos os lugares, desde as estradas até os degraus na frente de prédios de escritórios, e cidadãos jovens e velhos aguardam ansiosamente e se alegram com seu florescimento com um fervor universal que não tem paralelo no Ocidente (o futebol, por mais popular que seja, não traz nenhum elemento de admiração existencial). Famílias e grupos se reúnem para contemplar as cerejeiras em flor a qualquer hora do dia e da noite, e há todo tipo de festivais e festas em homenagem às árvores, um conjunto de costumes conhecido como *hanami* (literalmente “observação de flores”). [...] Mais importante ainda, a *sakura* serve como uma das grandes metáforas da natureza, uma lição de transitoriedade que aprendemos ano após ano. Como sucintamente expressado por Homaro Cantu, “a flor de cerejeira representa a fragilidade e a beleza da vida. É um lembrete de que a vida é quase esmagadoramente bela, mas também é tragicamente curta”. Como qualquer forma significativa de adoração, contemplar a *sakura* conecta uma pessoa a algo maior, a uma sensação de fluxo e refluxo da vida — ao conhecimento de que a beleza só vem do que é passageiro, e que a vida só importa porque existe a morte.¹⁰⁶

¹⁰⁶ The moment is a visceral, infectious celebratory illustration of what Yoel Hoffman means when he writes that viewing the cherry blossoms is, for the Japanese, “an act of worship,” or what Marie Mutsuki Mockett stresses when she bemusedly remarks: “How the Japanese love their trees, the cherry tree in particular.” Any casual student of Japanese culture will be familiar with the nation’s love for the sakura, for there are many thousands of the trees throughout Japan, planted everywhere from roadsides to the front steps of office buildings, and citizens both young and old anticipate and rejoice at their blossoming with a universal fervor that is largely without analogue in the West (football, however popular, carries no element of existential wonder). Families and groups get together to gaze upon the cherry blossoms at all hours of the day and night, and there are all sorts of festivals and parties thrown in the trees’ honor, a set of customs known as *hanami* (literally “flower viewing”). [...] Most importantly, the sakura serves as one of nature’s great metaphors, a lesson in transience we are taught year in and year out. As Homaro Cantu succinctly puts it, “the cherry blossom represents the fragility and the beauty of life. It’s a reminder that life is almost overwhelmingly beautiful but that it is also tragically short.” Like any meaningful form of worship, gazing upon the sakura connects a person to something larger, to a sense of the ebb and flow of life – to the knowledge that beauty only comes from that which is fleeting, and that life only matters because there is death. (LACK, 2015, p. 127)



Figura 5 — Kaguya e a *sakura* (TAKAHATA, 2013).

A cena da princesa maravilhada sob a grandiosa *sakura* é central à história, e está estampada nos principais materiais de divulgação do filme, como pôsteres e capas de DVD. A outra sequência emblemática quanto aos temas principais da narrativa — a vida e a morte — ocorre após o encontro traumático entre Kaguya e o imperador, que acontece pouco depois de ela ter rejeitado os cinco pretendentes nobres.

Na história original, o imperador é um pretendente amável, com quem Kaguya troca cartas por meses, e para quem deixa uma carta e um elixir da imortalidade após sua partida para Lua. Muito triste com a separação, o imperador ordena que queimem a carta e o elixir na montanha mais alta, pois não vê sentido em viver pela eternidade sem sua amada. Segundo a narrativa, foi assim que o monte Fuji ganhou seu nome — *Fuji no yama* ou 富士の山 significa “montanha repleta de soldados”, em referência aos soldados do imperador que subiram à montanha para queimar a carta e o elixir. Outra referência seria *Fushi no yama* 不死の山, ou “monte da Imortalidade”.

Na versão de Takahata, o imperador é o oposto, praticamente um predador sexual que espia e depois agarra Kaguya por trás sem sua permissão, numa cena aterrorizante. Esse encontro traumático faz a princesa lembrar sua origem lunar e, após alguns dias contemplando a Lua todas as noites, revelar a seus pais adotivos, em prantos, que terá que deixar a Terra para voltar à Lua.

Essa mudança na versão de Takahata, além de possivelmente feminista, talvez indique uma negação do nacionalismo xintoísta do pré-guerra, que era centrado na figura do imperador, em favor de um animismo mais “de base”, das pessoas comuns vivendo no campo, presente no ambiente de *satoyama* que Kaguya, em segredo e com ajuda de sua mãe adotiva, consegue retornar para uma última visita antes de sua partida deste mundo.

Em um vale aberto nas redondezas da sua antiga casa, a princesa encontra a sós seu amigo de infância Sutemaru, agora casado e com sua própria família. Kaguya diz a ele que poderiam ser felizes juntos, ao que ele retruca dizendo que seria impossível a uma princesa da capital ser feliz em um lugar rural como aquele, levando uma vida de pobreza, por vezes dura. Com a insistência de Kaguya, no entanto, ele acaba cedendo, mas ela então relembra que essa vida feliz juntos na natureza não será possível, pois ela terá que voltar para a Lua. Sem realmente entender essa nova hesitação por parte dela, Sutemaru insiste para fugirem juntos, para onde ela não possa ser encontrada, e então os dois começam a correr e depois voar.

A sequência começa com Kaguya voando em êxtase em direção ao sol numa cena luminosa, dizendo, “Ó céus e terra! Ó! Recebam-me!”, continua com um abraço caloroso em pleno voo, cenas panorâmicas, voo entre pássaros, rasantes, voo por entre insetos numa plantação, inclui um delicioso banho de chuva em pleno ar e, de repente, vai ganhando um tom mais melancólico quando, ao sobrevoarem o mar, Kaguya avista uma imensa Lua e relembra que terá que partir — nesse instante, agarra-se apaixonadamente em Sutemaru, implora para que (os habitantes da Lua) deixem ela ficar mais um pouco, “para sentir a alegria de viver neste lugar!” (TAKAHATA, 2013), mas é tarde demais, Sutemaru tenta segurá-la, mas ela escorrega pelos seus braços numa queda livre até ser engolida pelo mar. Em seguida, Sutemaru acorda de um aparente cochilo no vale aberto onde os dois haviam se encontrado inicialmente, questionando se tudo não passou de um sonho, e a cena seguinte mostra o carro de boi que leva Kaguya voltando do interior para a capital.

Essa sequência é tudo — efetivamente o clímax e resumo da carreira cinematográfica de Isao Takahata. Leva-nos desde o nascimento — o gesto de Kaguya-hime em direção ao sol, aquela força que dá vida — até a morte —, a lua, aquela misteriosa extensão cinzenta —, e entre os dois pinta uma imagem bela e vívida da alegria que é viver. A música de Hisaishi, criando o que se torna para o espectador uma conexão subconsciente entre os prazeres inocentes da infância e a bem-aventurança plenamente realizada que um adulto pode experimentar em um momento de transcendência, nos preenche com a sensação avassaladora de estarmos vivos e nos sentindo abençoados por simplesmente *experimental*, viver neste mundo e nos maravilhar com a sua e a nossa existência. No entanto, no arco que a sequência acaba se tornando, começando com uma melancolia transitória e terminando com o

desespero de *owakare* — aquela grande despedida sobre a qual Marie Mockett escreve —, Takahata e seus colaboradores nos lembram que para Kaguya-hime, como para todos nós, essa alegria existencial só existe porque é fugaz. Só é sentida com tanta força, neste momento em particular, porque ela sabe que logo acabará. E embora isso seja verdade, e embora seja um pensamento bastante bonito quando ponderado em um sentido cósmico mais amplo, isso não faz doer menos quando chega a hora de dizer adeus.¹⁰⁷

No documentário *Isao Takahata e seu Conto da Princesa Kaguya* descobrimos que a sequência do voo foi uma das mais difíceis de criar, tanto em termos da animação quanto de trilha sonora. Além disso, foi a única sequência para a qual Takahata escreveu um “conceito”, um texto de algumas páginas buscando explicar as ideias e sentimentos subjacentes a ela. Nele, as expressões “a força da vida”, “o salto da vida” e “a alegria da vida” são proeminentes. Diogo da Silva (2016) explica que o “*aware*” de *mono no aware* é uma interjeição nascida da conjunção de “aa” e “hare”, originalmente utilizada para expressar sentimentos que não podem ser mais contidos de tão intensos, e que por isso às vezes acabam tomando a forma de um suspiro, poesia ou canto. Aproveitando-se das possibilidades do mundo da animação, Takahata parece ter radicalizado esse conceito de *aware* como interjeição ao buscar expressar toda a “alegria da vida” (percebida de forma mais contundente na proximidade da morte) não apenas com um suspiro, poema ou canto, mas com uma corrida extática pelo mato que, depois de um salto, transforma-se em voo, expressando artisticamente a força da vida e as alegrias e tristezas do nascimento à morte.

¹⁰⁷ This sequence is everything — effectively the climax and summary of Isao Takahata’s filmmaking career. It takes us from birth — Kaguya-hime’s gesture towards the sun, that life-granting force — all the way on to death — the moon, that mysterious grey expanse — and in between paints a vivid, beautiful picture of the joy it is to live. Hisaishi’s music, drawing what becomes for the viewer a subconscious connection between the innocent pleasures of childhood and the fully realized bliss an adult might *experience* in a moment of transcendence, fills us with the overwhelming sensation of being alive and feeling blessed to simply experience, to live in this world and wonder for its and our existence. Yet in the way the sequences arcs itself, starting with transient melancholy and ending with the despair of *owakare* — that great parting Marie Mockett writes of — Takahata and his collaborators remind us that for Kaguya-hime, as for all of us, that existential joy only exists because it is fleeting. It is only felt so powerfully, in this particular moment, because she knows it shall soon be over. And although this is true, and although it is a rather beautiful thought when pondered in a larger cosmic sense, that does not make it hurt any less when the time comes to say goodbye. (LACK, 2015, p. 161, 162)



Figura 6 — “A alegria da vida” (TAKAHATA, 2013).

No início da sequência seguinte, a narradora do filme anuncia que, finalmente, chegou “a décima quinta noite do oitavo mês”, ou seja, a noite de Lua cheia — fórmula às vezes utilizada para nomear as datas em narrativas clássicas do Japão. É o dia marcado para o retorno de Kaguya à Lua — e, no Japão contemporâneo, também é a época do *Obon* (お盆), um feriado de origem budista com duração de quatro dias (13 a 16 de agosto) em que são honrados os espíritos dos ancestrais.

Em seguida, uma caravana luminosa descende do céu na noite de lua cheia e começa a se aproximar da mansão de Kaguya, que está fortemente protegida por guardas com arco e flecha e lanças. Mas é tudo em vão — quando lançam flechas na direção dos habitantes da Lua, elas se transformam em flores no ar. A caravana lunar, com um ser que lembra Buda liderando um grupo de seres celestiais que tocam alegremente instrumentos musicais, todos sobre uma nuvem flutuante, remete a uma *raigōzu*, um tipo de pintura japonesa que é tradicionalmente levada ao leito de pessoas que estão prestes a morrer, como uma forma de boas-vindas à Terra Pura (BRYCE e Davis, 2015) — nesse ponto, a versão de Takahata também difere da narrativa original, que tem um “rei”, e não um ser parecido com Buda, indo buscar a princesa Kaguya. Essas mudanças reforçam a visão de Takahata sobre o “retorno à Lua” representar a morte, mencionada acima.

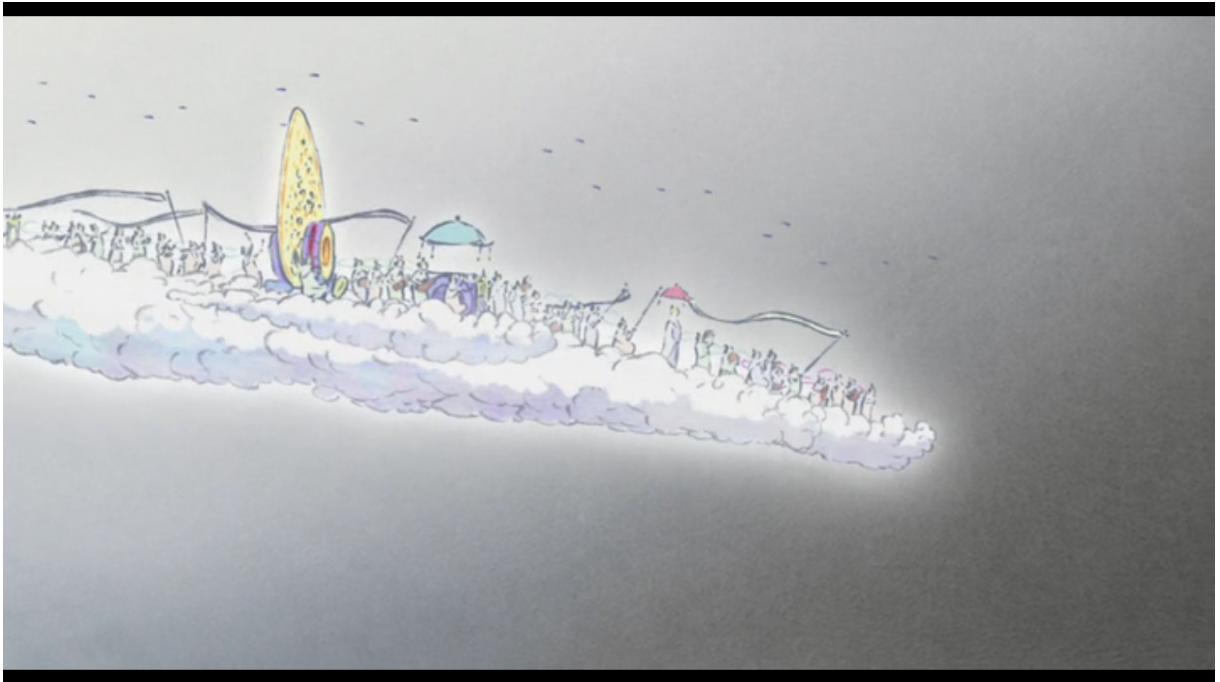


Figura 7 — A caravana da lua (TAKAHATA, 2013).

Quando está prestes a vestir o manto que faz esquecer todas as memórias da Terra, Kaguya ouve de repente um grupo de crianças cantando a canção que marcou sua infância, que fala sobre as belezas da Terra, e pede um momento para se despedir dos seus pais adotivos, que estão em prantos. Uma habitante da Lua se aproxima então da princesa dizendo, “Venha conosco. Na pureza da Cidade da Lua deixe para trás a tristeza e as impurezas deste mundo”, ao que ela responde rispidamente: “Ele não é impuro! Há alegria e dor. Todos que vivem aqui sentem ambas em todas as suas diferentes nuances! Há pássaros, besouros, animais, grama, árvores, flores, e sentimentos humanos” (TAKAHATA, 2013). Nesse instante, colocam o manto sobre Kaguya e ela subitamente se esquece de tudo e todos, partindo com a caravana lunar e sua música festiva, deixando para trás seus desolados pais. As cenas seguintes mostram as pessoas que a princesa conheceu na Terra olhando na direção da lua cheia. Pouco depois, por um instante, Kaguya parece se lembrar de algo, vira para trás e vê, assombrada, o pequeno planeta azul já distante — seus olhos se enchem de lágrimas.

Tanto a sequência de Kaguya maravilhada sob a *sakura* quanto a sequência do voo com Sutemaru são invenções de Takahata, não estão na história original, o que só reforça a mensagem principal do diretor: “o mundo é belo, e a beleza é completa somente se aceitarmos a existência da morte” (nas palavras de Hayao Kawai). Essa visão não dualista e profundamente afirmativa da vida — pois inclui todos os seres e afirma até a morte — parece

vir em grande parte da cosmologia animista, representada também pela noção de que “todas as coisas têm a natureza de Buda”.

Considerações Finais

Esta pesquisa começou como uma investigação sobre a forma japonesa de enxergar a morte, que me fascina e comove desde que vi *Sonhos*, de Akira Kurosawa, e que me comoveu ainda mais com *O Conto da Princesa Kaguya*, de Isao Takahata. Além disso, no zen budismo japonês, tradição na qual estudei, a consciência da “vida/morte” tem uma importância central. Marie Mutsuki Mockett, escritora nipo-americana citada na Introdução, viajou ao Japão para investigar a relação dos japoneses com a morte, pouco tempo depois da perda do seu pai e do desastre de Fukushima, e escreveu um livro sobre o assunto. Ela relata ter lido nos portões de Eiheiji, o templo fundador da escola *sōtō-shū* do zen japonês, a seguinte inscrição: “Somente aqueles preocupados com a questão da vida e da morte devem entrar aqui. Aqueles que não estão completamente preocupados com esse problema não têm motivos para passar por este portão.”¹⁰⁸

O meu raciocínio para justificar a relevância desse tipo de pesquisa em uma universidade pública brasileira foi simples: por um lado, parece apropriado pesquisar as visões de mundo e padrões narrativos japoneses no Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa do Departamento de Letras Orientais da USP; por outro lado, a morte é um dos temas mais universais da humanidade, se não for o mais universal, e pode ser enriquecedor (em diferentes sentidos) para o público brasileiro ter acesso a forma pela qual outras culturas enxergam a morte, mesmo que a partir do estudo de criações artísticas-comerciais. Além disso, conforme a professora Janete de Oliveira expõe em sua tese de doutorado, há um público brasileiro cada vez mais interessado e consumindo mais animações japonesas, mas trabalhos acadêmicos em português sobre esse assunto ainda são raros.

Todavia, no decorrer da pesquisa, acabei “esbarrando” em dois outros grandes temas, que também me parecem bastante relevantes. Ao buscar compreender a visão da vida e da morte no filme de Takahata, descobri um “discurso animista japonês”, que busquei explorar neste trabalho, e argumentei que esse discurso está bastante relacionado com uma busca por uma identidade cultural japonesa, às vezes com certas tonalidades nacionalistas, e também a certos questionamentos da modernidade, principalmente em relação a causas ambientais.

¹⁰⁸ “Only those concerned with the problem of life and death should enter here. Those not completely concerned with this problem have no reason to pass this gate.” (MOCKETT, 2015, p. 98)

A atenção dada neste trabalho ao aspecto “nacionalista” do discurso animista japonês pode parecer desproporcional, levando-se em conta o objetivo inicial da pesquisa. No entanto, ignorar esse aspecto, acredito, seria como cair na tentação de atribuir uma visão peculiar sobre a morte, por exemplo, a uma certa “cultura japonesa” como algo homogêneo, natural e imutável, sem problematizar o suficiente a questão. Acredito também ser importante, como pesquisador de Estudos Japoneses, reconhecer que esse mesmo discurso animista pode ter influenciado o próprio campo de Estudos Japoneses, já que, conforme vimos no Capítulo 1, os três primeiros diretores do prestigioso Centro Internacional de Pesquisa em Estudos Japoneses (Nichibunken) foram renomados pesquisadores que, por sua vez, já receberam críticas de outros acadêmicos do Japão por seu discurso sobre a identidade cultural japonesa em relação às tradições religiosas do país, principalmente o animismo.

Tessa Morris-Suzuki (1998) argumenta que o conceito “cultura japonesa” é em grande parte uma invenção recente, assim como o é o conceito de cultura de qualquer Estado-nação moderno. Essa visão homogeneizante de cultura, no caso do Japão, pode acabar excluindo grupos minoritários não vistos como verdadeiros representantes da cultura japonesa, como os ainus, os okinawanos e os cidadãos japoneses de origem coreana, filipina ou mesmo brasileira, por exemplo. Escrevendo nos anos 1990, Morris-Suzuki usa os conflitos que ocorriam nos Balcãs naquela época como exemplo de que “imagens populares de cultura nacional podem ter um significado político muito real”.¹⁰⁹ Atualmente, com a invasão militar na Ucrânia justificada pela Rússia em grande parte a partir de alegações de homogeneidade cultural,¹¹⁰ além da ascensão da retórica nacionalista de tendências autoritárias em países democráticos como Estados Unidos, França, Índia e Brasil, parece ser cada vez mais importante trazer atenção para discursos que possam vir a reforçar diferentes tipos de nacionalismos.

Outro aspecto relevante do discurso animista japonês é sua origem e relação com a defesa de causas socioambientais a partir de movimentos de base, e também seus questionamentos teóricos em relação a alguns dilemas bastante atuais:

[...] parece haver duas abordagens teóricas contrastantes sobre como responder à premissa aparentemente insustentável da dicotomia natureza versus cultura/humano/sociedade. Uma é *materializar* ainda mais a sociedade humana com

¹⁰⁹ [...] popular images of national culture can have very real political significance. (MORRIS-SUZUKI, 1995, p. 777)

¹¹⁰ Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2022/03/16/world/europe/putin-war-ukraine-recolonization.html>>.

avanços tecnológicos e de engenharia e finalmente controlar a natureza. A outra é *reencantar* a modernidade, reconectar a humanidade com as facetas espirituais da natureza e da terra, despojando-se da camisa de força obsoleta e modernista da divisão humano-natureza e abrindo nosso conhecimento científico (-social) para novas possibilidades filosóficas, epistemológicas e ontológicas, ou seja, começar a construir novos conhecimentos para uma nova modernidade.¹¹¹

Nesses tempos de “emergência climática”, parece ser urgente encontrar novas formas de pensar e interagir com a natureza, e o discurso animista japonês, surgido em parte como resposta ao desastre de Minamata no Japão dos anos 1950, e reforçado a partir do desastre de Fukushima de 2011, pode ser uma fonte de inspiração. Inclusive no contexto brasileiro, país onde está localizada a maior parte da Amazônia, floresta primordial para a regulação do clima e preservação da biodiversidade no planeta, e ao mesmo palco de frequentes desastres ambientais nos últimos anos. Além disso, a Amazônia é o berço de centenas de comunidades indígenas que possuem cosmologias que têm fornecido conceitos e imagens para o discurso do “novo animismo”, conforme estudos publicados em *A Handbook of Contemporary Animism*, de 2013, e a menção de um antropólogo brasileiro que estuda o animismo, Eduardo Viveiros de Castro, pela socióloga pesquisadora do animismo japonês Shoko Yoneyama.

Voltando ao artigo escrito por Marie Mutsuki Mockett citado na Introdução, ela relata que as histórias que via na TV japonesa na infância capturavam profundamente sua imaginação e amor, mas a faziam “chorar tanto que minha mãe literalmente passava horas tentando me consolar sobre a injustiça de um final puramente trágico, enquanto amaldiçoava sua cultura por ser irresponsavelmente triste”, porque no Japão “as histórias podem ser devastadoramente, irremediavelmente tristes”. Ela continua:

Fantasmas às vezes triunfavam sobre os vivos. As pessoas também faziam sexo na TV e havia seios! As histórias — a vida — pareciam ao mesmo tempo mais tensas, mas mais coloridas, como se o próprio ato de estar vivo fosse mais ousado na televisão japonesa do que em casa. Mas não era uma tensão falsa. Pessoas inocentes sofriam como resultado de viverem em um mundo perigoso, embora vibrante.¹¹²

¹¹¹ [...] there seem to be two contrasting theoretical approaches concerning how to respond to the apparently untenable premise of the nature vs culture/human/society dichotomy. One is to *materialise* human society even more with technological and engineering advancements and ultimately to control nature. The other is to *re-enchant* modernity, to reconnect humanity with the spiritual facets of nature and the earth, by shedding the obsolete, modernist straight-jacket of the human– nature division, and by opening up our (social-) scientific knowledge to new philosophical, epistemological, and ontological possibilities, that is, to start building new knowledge for a new modernity. (YONEYAMA, 2018, p. 214)

¹¹² Ghosts could triumph over the living. People also had sex on TV and there were breasts! The stories—life—felt at once more fraught, but more colorful, as if the very act of being alive was more daring on Japanese television than at home. But it wasn't a fake fraught. Innocent people suffered as a result of living in a perilous if vibrant world. (MOCKETT, 2016)

Esse estranhamento percebido por Mockett em sua infância talvez fosse compartilhado por alguém que, hoje, mais acostumado com os tradicionais “ finais felizes ” da Disney, por exemplo, assistisse a um filme de Takahata. Jonathan Lack escreveu, quando Takahata ainda estava vivo, que o diretor “ explorou a perda e a transitoriedade de muitas formas variadas, contemplando a vida e a morte, e buscando encontrar algum significado intrínseco que possa ser identificável no ciclo de impermanência que os seres humanos enfrentam ”.¹¹³ Ainda:

Somente o tempo pode determinar se *O Conto da Princesa Kaguya* será ou não o trabalho final de Isao Takahata, mas, se for, será um final indescritivelmente poético para uma das melhores carreiras do cinema contemporâneo mundial. Poucos cineastas traçaram emoções tão abrangentes quanto a perda com a sensibilidade de Takahata; menos ainda chegaram tão perto quanto ele, aqui, de responder às maiores questões existenciais que nós, como seres humanos, podemos razoavelmente fazer.

114

Como sabemos, *O Conto da Princesa Kaguya* foi efetivamente o trabalho final de Takahata, que faleceu em 2018. O ator Takeo Chii, que interpreta o cortador de bambu, veio a falecer de insuficiência cardíaca um ano antes do lançamento do filme, em 2012.

Em sua longa vida, Isao Takahata passou por uma das maiores tragédias da história da humanidade, sobrevivendo a um bombardeio na Segunda Guerra Mundial quando ainda criança, e décadas depois fez um filme, *Túmulo dos Vagalumes*, em que mostra ser possível haver humanidade, ternura e poesia mesmo em meio aos piores horrores perpetrados por seres humanos. *O Conto da Princesa Kaguya*, obra final e talvez síntese do trabalho de Takahata, pode parecer apenas um filme melancólico e trágico, caso partirmos de uma visão de mundo que busca ignorar a morte. No entanto, “ se aceitarmos a existência da morte ”, talvez aí a beleza da história se torne completa, revelando uma profunda reverência pela vida.

¹¹³ [...] who has explored loss and transience in many varied forms, gazing out upon life and forward towards death, and attempting to find whatever core of meaning may be identifiable in the cycle of impermanence human beings face. (LACK, 2015, p. 128)

¹¹⁴ Only time can ultimately determine whether or not *The Tale of the Princess Kaguya* is to be the final work from Isao Takahata, but if it is, it shall be an unspeakably poetic end to one of contemporary world cinema’s finest careers. Few filmmakers have traced emotions as all-encompassing as loss with the sensitivity of Takahata; fewer still have come as close as he does here to answering the greatest existential questions we, as human beings, can reasonably ask. (LACK, 2015, p. 128, 129)

Referências Bibliográficas

- ABREU, Thiago Cosme de. **Taketori Monogatari**: a obra e o discurso (pretensamente) amoroso. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade de São Paulo, 2016.
- 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.
- BRYCE, Mio; DAVIS, Jason. **The Tale of the Princess Kaguya**. In: Resilience: A Journal of the Environmental Humanities, v. 2 n. 3, p. 139-146, 2015. Disponível em: <muse.jhu.edu/article/614506>. Acesso em 24 abr. 2022.
- CAMPBELL, Joseph. **Herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1998.
- _____. **As Máscaras de Deus, vol. 4 - Mitologia Criativa**. São Paulo: Palas Athena, 2004.
- FOSTER, M. D., TOLBERT, J. A. **The folkloresque**: reframing folklore in a popular culture world. Logan: Utah State University Press, 2016.
- GEBHARDT, Lisette. **Report from a research on the "intellectual ikai" of contemporary Japan**. In: JAWS. Japan Anthropology Workshop Newsletter, n.º 33, p. 19-33, 2001. Disponível em: <https://www.academia.edu/22173667/_2001_Report_from_a_research_on_the_intellectual_ikai_of_contemporary_Japan_In_JAWS_Japan_Anthropology_Workshop_Newsletter_No_33_pp_19_33>. Acesso em 09 jul. 2021.
- GOTO-JONES, Chris. **Bushidō and Philosophy**: Parting the Clouds, Seeking the Way. In: DAVIS, Bret W. (org.). **The Oxford Handbook of Japanese Philosophy**. Oxford: Oxford University Press, 2020.
- KADO, Kazunori. **Jiburi eiga no kankyō shisō: Hayao Miyazaki to Takahata Isao no hikaku kara** (O pensamento ambientalista nos filmes de Ghibli: comparando Hayao Miyazaki e Isao Takahata). Journal of Hokkaido University of Education (Humanities and Social Sciences) Vol. 67, No. 1, p. 49-64, 2016. Disponível em: <<http://s-ir.sap.hokkyodai.ac.jp/dspace/bitstream/123456789/8044/1/67-1-zinbun-05.pdf>>. Acesso em 9 jul. 2021.
- "KAGUYAHIME no monogatari" warabe uta/tennyo no uta/inochi no kioku kashi shōkai** ("O Conto da Princesa Kaguya" canção infantil/canção celestial/introdução à letra da música

Inochi no Kioku). Hibikihajime No Heya: 28 nov. 2013. Disponível em:

<<https://hibikihajime.com/blog/6423/>>. Acesso em: 15 jun. 2022.

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

LACK, Jonathan. **Elegy for a Lost Tomorrow**: Representations of Loss in the Works of Isao Takahata. Art History Theses & Dissertations, 2015.

MOCKETT, Marie Mutsuki. **Our Fairy Tales Ourselves**: Storytelling from East to West.

Disponível em: <<https://lithub.com/our-fairy-tales-ourselves-storytelling-from-east-to-west/>>.

Acesso em 09 jul. 2021.

_____. **Where the Dead Pause, and the Japanese Say Goodbye: A Journey**. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2015.

MORRIS-SUZUKI, Tessa. **Re-inventing Japan**: Time, Space, Nation. Nova Iorque: M.E. Sharpe, 1998.

_____. **The invention and reinvention of “Japanese culture”**. In: The Journal of Asian Studies, v. 54, n. 3, p. 759-780, 1995.

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 Cecilia Kimie Jo; YOSHIURA, Eunice Vaz (Org.). São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 113-130

NAPIER, Susan Jolliffe. **Anime From Akira to Howl's Moving Castle**: Experiencing Contemporary Japanese Animation. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

_____. **Miyazakiworld: A Life in Art**. New Haven: Yale University Press, 2018.

OGIHARA-SHUCK, Eriko. **Miyazaki's Animism Abroad**: The Reception of Japanese Religious Themes by American and German Audiences. Jefferson, NC: McFarland Books, 2014.

OKUYAMA, Yoshihiko. **Japanese Mythology in Film**: a semiotic approach to reading Japanese film and anime. Lanham, Maryland: Lexington Books, 2015.

OLIVEIRA, Janete da Silva. **Por entre mitos e fadas**: diálogos metafóricos com a literatura midiática japonesa da obra de Hayao Miyazaki. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em:

<<https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=27476@1>>.

Acesso em: 01 jul. 2021.

OZIEWICZ, Marek C.. **Joseph Campbell's "New Mythology" and the Rise of Mythopoeic Fantasy**. The AnaChronisT, 13, 114-130, 2008. Disponível em: <<http://seas3.elte.hu/anachronist/2008Oziewicz.pdf>> Acesso em 09 jul. 2021.

PROHL, Inken. **The Spiritual World: Aspects of New Age in Japan**. In: Handbook of New Age. KEMP, Daren; LEWIS, James R. (org.). Leiden, Boston: Brill, 2007.

RAMBELLI, Fabio (org.). **Spirits and Animism in Contemporary Japan: The Invisible Empire**. London: Bloomsbury Academic, 2019.

da SILVA, Diogo César. **Mono no aware e sua relevância filosófica: a melancolia na poética japonesa**. In: FREITAS, Verlaine; COSTA, Rachel; FERREIRA, Debora Pazetto. (Org.). O trágico, o sublime e a melancolia. 1 ed. Belo Horizonte: ABRE - Associação Brasileira de Estética, 2016, v. 4, p. 61-79. Disponível em:

<https://www.academia.edu/31942885/Mono_no_Aware_e_sua_relev%C3%A2ncia_filos%C3%B3fica_a_melancolia_na_po%C3%A9tica_japonesa>. Acesso em: 20 abr. 2022.

SLOTNIK, Daniel E. **Isao Takahata, Leader in Japanese Animation, Dies at 82**.

Disponível em:

<<https://www.nytimes.com/2018/04/06/obituaries/isao-takahata-leader-in-japanese-animation-dies-at-82.html>> Acesso em 09 jul. 2021.

TAKAHATA, Isao. **Isao Takahata interview: The Tale of the Princess Kaguya**. Den of Geek: 17 mar. 2015. Entrevista concedida a Ryan Lambie. Disponível em:

<<https://www.denofgeek.com/movies/isao-takahata/34497/isao-takahata-interview-the-tale-of-the-princess-kaguya>>. Acesso em: 09 jul. 2021.

_____. **Isao Takahata on The Tale of The Princess Kaguya**. Film4: 22 aug. 2017. Entrevista. Disponível em:

<<https://medium.com/@Film4/isao-takahata-on-the-tale-of-the-princess-kaguya-4221f5df60a9>>. Acesso em: 19 abr. 2022.

_____. **Studio Ghibli's Isao Takahata on animating his final film**. Wired: 19 mar. 2015. Entrevista concedida a Matt Kamen. Disponível em:

<<https://www.wired.co.uk/article/isao-takahata-interview>>. Acesso em: 14 abr. 2022.

_____. **Studio Ghibli's Isao Takahata on His Films, the Animation Industry and Long Friendship with Hayao Miyazaki**. Variety: 4 fev. 2016. Entrevista concedida a

Terry Flores. Disponível em:

<<https://variety.com/2016/film/awards/studio-ghiblis-isao-takahata-to-receive-life-achievement-honor-1201696320/>>. Acesso em: 16 abr. 2022.

_____. **Takahata Isao “Kaguya-hime no Monogatari” akademī-shō nominēto jushō-shiki chokuzen intabyū** (Entrevista com Isao Takahata sobre indicação ao Oscar pouco antes da cerimônia de premiação). Studio Ghibli Unofficial Fan Site: 22 fev. 2015. Disponível em: <<https://ghibli.jp/report/takahata-oscar/>>. Acesso em: 09 jul. 2021.

_____. **The Tale of the Princess Kaguya**: Isao Takahata interview. BRWC: 15 mar. 2015. Entrevista concedida a Alton Williams. Disponível em: <<https://battleroyalewithcheese.com/2015/03/the-tale-of-the-princess-kaguya-isao-takahata-interview/>>. Acesso em: 13 abr. 2022.

THOMAS, Jolyon B. **Drawing on Tradition**: Manga, Anime, and Religion in Contemporary Japan. Honolulu: University of Hawaii Press, 2012.

_____. **Spirit/Medium**: Critically Examining the Relationship between Animism and Animation. In: RAMBELLI, Fabio (org.). **Spirits and Animism in Contemporary Japan: The Invisible Empire**. London: Bloomsbury Academic, 2019.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor**: estrutura mítica para escritores. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

WRIGHT, Lucy. **Forest Spirits, Giant Insects and World Trees**: The Nature Vision of Hayao Miyazaki. *The Journal of Religion and Popular Culture*, 10(1), 3–3, 2005.

YONEYAMA, Shoko. **Animism in Contemporary Japan**: Voices for the Anthropocene from Post-Fukushima Japan, Oxon: Routledge, 2018.

Referências Filmográficas

CONTO da Princesa Kaguya, O. Direção: Isao Takahata. Tóquio: Studio Ghibli, 2013. Netflix.

ISAO Takahata and his Tale of the Princess Kaguya. Direção: Akira Miki e Hidekazu Sato. Tóquio: Universal Home Entertainment, 2015. DVD.

MEMÓRIAS de ontem. Direção: Isao Takahata. Tóquio: Studio Ghibli, 1991. Netflix.

POMPOKO - A Grande Batalha dos Guaxinins. Direção: Isao Takahata. Tóquio: Studio Ghibli, 1994. Netflix.

SEKAI - Waga Kokoro no Tabi: Isao Takahata (MUNDO - Jornada do Coração: Isao Takahata). Direção: Futoshi Kobayashi. Tóquio: Studio Ghibli/NHK, 2004. DVD.