

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
CURSO: CINEMA DE ANIMAÇÃO E ARTES DIGITAIS

JANE CARMEN OLIVEIRA DA SILVA

**A REPRESENTAÇÃO FEMININA
NOS LONGAS-METRAGENS DE HAYAO MIYAZAKI**

Belo Horizonte / MG,

Julho de 2017.

JANE CARMEN OLIVEIRA DA SILVA

**A REPRESENTAÇÃO FEMININA
NOS LONGAS-METRAGENS DE HAYAO MIYAZAKI**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial para
aquisição do grau de Bacharel em Cinema
de Animação e Artes Digitais.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Lúcia M. de
Andrade (DFTC / EBA / UFMG)

Belo Horizonte,

Escola de Belas Artes / UFMG,

Julho de 2017.

SILVA, Jane Carmen Oliveira da.

A Representação Feminina nos Longas-Metragens de Hayao Miyazaki / Jane Carmen Oliveira da Silva

Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.

Orientadora: Ana Lúcia Andrade

Trabalho de Conclusão do Curso de Cinema de Animação e Artes Digitais – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, EBA / UFMG, 2017.

51p.

Graduação em Cinema de Animação e Artes Digitais - I. Andrade, Ana Lúcia. II. Universidade Federal de Minas Gerais. III. Personagens. IV. Animação. V. Miyazaki.

JANE CARMEN OLIVEIRA DA SILVA

**A REPRESENTAÇÃO FEMININA
NOS LONGAS-METRAGENS DE HAYAO MIYAZAKI**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como pré-requisito para obtenção do título de Bacharel em Cinema de Animação e Artes Digitais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (EBA / UFMG).

BANCA EXAMINADORA:

Profª. Drª. Ana Lúcia M. Andrade – Escola de Belas Artes da UFMG – Orientadora

Profª. Ms. Lorena Salgado Borges (UFMG) – Membro Titular

Data de aprovação: 10 de julho de 2017.

RESUMO

Esta monografia busca verificar como o gênero feminino é representado nos longas-metragens escritos e dirigidos por Hayao Miyazaki, de *Nausicaä do Vale do Vento* (1984) a *Vidas ao vento* (2013), levando em consideração o número de personagens femininas, seu papel narrativo e características. Como base de pesquisa, foram usados os livros escritos pelo próprio diretor, assim como as teses *L'image de la femme japonaise dans le cinema d'Hayao Miyazaki*, de Joanna Philipot, e *Goddesses of Water and Sky: Feminist Ideologies in the Worlds of Hayao Miyazaki*, de Daniel Nienhuis, além de outras obras e artigos sobre o tema. Este trabalho tem o intuito de proporcionar uma reflexão sobre como estereótipos de gênero podem ser quebrados na construção de personagens femininas.

Palavras-chave: Personagens; Animação; Miyazaki, Papéis de Gênero, Feminino.

ABSTRACT

This paper seeks to verify how the female gender is represented in feature films written and directed by Hayao Miyazaki, from Nausicaä of the Valley of the Wind (1984) to The Wind Rises (2013), taking into consideration the number of female characters, their narrative role and their characteristics. Serving as a basis for this research, books written by the director himself were used, as well as the thesis L'image de la femme japonaise dans le cinema d'Hayao Miyazaki, by Joanna Philipot, and Goddesses of Water and Sky: Feminist Ideologies in the Worlds of Hayao Miyazaki, by Daniel Nienhuis, among other works and articles on the subject. This work aims to provide a reflection on how gender stereotypes can be broken in the construction of female characters.

Keywords: Characters; Animation; Miyazaki, Gender Roles; Female.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
Cap. 1 – DADOS QUANTITATIVOS	10
1.1. <i>Vidas ao Vento</i> : uma representação mais tradicional da mulher ..	12
Cap. 2 – ANÁLISE DAS PERSONAGENS	13
2.1. Mulheres de poder	13
2.2. Mulheres independentes	22
2.3. Mulheres idosas	29
2.4. Meninas	31
Cap. 3 – RELAÇÕES E RELACIONAMENTOS ENTRE PERSONAGENS	34
3.1. Relações entre personagens femininas	34
3.1.1. Irmã mais velha, irmã mais nova	34
3.1.2. Grupos de mulheres	36
3.1.3. Antagonista X protagonista	38
3.2. Relações entre personagens femininas e masculinas	39
3.2.1. Co-protagonismo e personagens secundárias auxiliares	39
3.2.2. Rebelia frente à dominação masculina	40
3.2.3. Homens subalternos	41
3.2.4. A mulher como mãe e relações entre mãe e filho(s)	43
CONSIDERAÇÕES FINAIS	48
REFERÊNCIAS	50
Filmografia	51

INTRODUÇÃO

As mulheres representam, aproximadamente, 50% da população mundial. Contudo, o que se vê no cinema não reflete essa realidade, conforme evidenciam dados do *Geena Davis Institute on Gender in Media*, no estudo *Gender Bias without Borders: An investigation of female characters in popular films across 11 countries*¹. Na pesquisa, foram analisados os papéis de gênero em filmes populares dos 11 países de bilheteria mais rentáveis (Alemanha, Austrália, Brasil, China, Coreia do Sul, Estados Unidos, França, Índia, Japão, Reino Unido e Rússia), de acordo com o *Motion Picture Association of America*. Os filmes deveriam ter estreado entre janeiro de 2010 e maio de 2013, e possuir classificação indicativa de até 13 anos, de acordo com o sistema americano (PG-13). Das 5799 personagens analisadas, que possuíam falas ou nome, apenas 30,9% eram mulheres, o que mostra que a sub-representação feminina no cinema é um fenômeno global, sustentado por uma visão de mundo patriarcal de uma indústria que é majoritariamente masculina – apenas 7% dos diretores, 19,3% dos roteiristas e 22,7% dos produtores dos filmes estudados eram do sexo feminino.

No Brasil, o surgimento de novas legislações, tais como a Lei do Audiovisual (MP 2228-1)² e a Lei da TV Paga (LEI Nº. 12.599)³, entre outros fatores, fizeram com que o mercado nacional de cinema e de cinema de animação crescesse de forma jamais vista. Em 2016, foram lançados 143 filmes, sendo 97 obras de ficção – maior marca atingida em toda a História do Cinema nacional. Nunca antes se produziu tanto conteúdo audiovisual no Brasil.

Contudo, analisando os filmes nacionais de maior bilheteria lançados entre janeiro de 2010 e maio de 2013, de classificação indicativa Livre até 12 anos, observa-se que o cinema nacional também deixa a desejar no quesito representação feminina.

¹ Em tradução livre: Preconceito de Gênero sem Fronteiras: uma investigação de personagens femininas em filmes populares de 11 países (Disponível em: <https://seeljane.org/wp-content/uploads/gender-bias-without-borders-full-report.pdf> – Acesso em março de 2017).

² Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm - Acesso em março de 2017.

³ Disponível em: <http://www.ancine.gov.br/legislacao/leis-e-medidas-provisorias/lei-n-12599-de-23-de-mar-o-de-2012> - Acesso em março de 2017.

Do total de personagens, apenas 37,1% são mulheres e somente 20% dos filmes apresentam um elenco balanceado em termos de gênero.

Não bastasse o problema da sub-representação, a pesquisa ressalta ainda o problema da qualidade desta representação, não apenas no cinema brasileiro, mas no cinema mundial que, na maioria das vezes, objetifica mulheres, reforça estereótipos de gênero e as torna personagens secundárias ou importantes apenas por serem mães ou de interesse romântico das personagens masculinas.

A representação feminina vista nas telas dos cinemas simultaneamente reflete e garante a manutenção do patriarcado. Segundo Manuel Castells, em seu livro *O Poder da Identidade*:

O patriarcalismo é uma das estruturas sobre as quais se assentam todas as sociedades contemporâneas. Caracteriza-se pela autoridade, imposta institucionalmente, do homem sobre a mulher e filhos no âmbito familiar. Para que essa autoridade possa ser exercida, é necessário que o patriarcalismo permeie toda a organização da sociedade, da produção e do consumo à política, à legislação e à cultura. (CASTELLS, 2002, p. 167).

Neste contexto, percebe-se que é necessário que produtores de conteúdo, principalmente infantil, busquem exemplos de representação feminina que pareçam destoar dessas estatísticas e estudem-nos a fundo para evitar cair em estereótipos e preconceitos em suas próprias criações.

À primeira vista, a obra do diretor japonês Hayao Miyazaki (1941-) poderia ser um desses exemplos. Sucessos de bilheteria e de crítica, seus filmes fascina – seja por nos mostrar universos e criaturas fantásticos, seja pelo perfeccionismo técnico ou pela maneira com que o realizador desenvolve a narrativa, referenciando um passado de tradições japonesas, sem deixar de dialogar com temas contemporâneos. Entretanto, tomando-se como referência a maioria dos filmes de animação e *live-action* que também são aclamados pelo público, o que parece se destacar em sua obra é a forte presença de protagonistas femininas.

Este estudo se propõe a investigar o que tornaria essas personagens tão interessantes e se dirigir à questão de como o gênero feminino seria representado nos filmes de Hayao Miyazaki, concentrando-se na forma como ele apresenta as protagonistas ao espectador.

Para isso, os filmes dirigidos por Hayao Miyazaki, desde *Nausicaã do Vale do Vento* (*Kaze no tani no Naushika*, Japão/EUA, 1984) até *Vidas ao vento* (*Kaze tachinu*, Japão, 2013), serão aqui analisados, no sentido de verificar como se daria a representação feminina na obra do diretor de forma quantitativa, em um primeiro momento, e, depois, qualitativa. Nesse intuito, algumas perguntas podem ser feitas antes de se deter objetivamente aos filmes: Quantas personagens com falas e/ou nome são mulheres?; Há alguma mulher idosa?; Qual é o papel das mulheres nesses filmes?; Quais são suas carreiras profissionais?; São elas mães e esposas?; Quais as características psicológicas dessas personagens?, entre outras.

Será, então, analisada a qualidade das representações, baseando-se em algumas premissas: Miyazaki se serve da linguagem cinematográfica para atribuir valores a suas personagens?; Como se dá a relação entre personagens femininas e entre elas e as personagens masculinas?; Há semelhanças entre essas personagens ou características que seriam atribuídas somente ao gênero feminino?; Como a idade da personagem interfere na forma como o gênero é representado?.

A partir disso, será feita uma divisão temática com propósitos apenas didáticos, agrupando personagens que possuam características marcantes em comum, e destinando um capítulo somente para discorrer sobre as relações entre personagens.

Tendo em vista a falta de material em português sobre o assunto, para complementar a análise, serão consultados artigos estrangeiros e trabalhos acadêmicos escritos por pessoas que estudaram de maneira mais aprofundada a representação de gênero nos filmes de Miyazaki, além de livros escritos pelo próprio diretor.

A partir dos exemplos analisados, busca-se compreender como se daria essa representação, no sentido de proporcionar uma reflexão, ainda que germinal, sobre um tema tão caro em nossa sociedade contemporânea – infelizmente, ainda tão machista.

CAPITULO 1 – DADOS QUANTITATIVOS

Antes de tudo, é importante destacar o número de personagens femininas na obra de Hayao Miyazaki. A maioria dos filmes analisados tem uma personagem feminina como protagonista e, mesmo se, em alguns, elas não são protagonistas, possuem ao menos duas personagens femininas importantes para a narrativa, com nome e/ou com falas. Dentre as personagens sem nome, mas com falas, foram consideradas apenas aquelas necessárias para a trama, ou seja, que, de alguma forma, interfiram no curso da história. Portanto, não foram contabilizadas figurantes ou personagens cujas falas tenham como única finalidade o alívio cômico. Mas esse número pode chegar a seis personagens femininas, como é possível observar em *Princesa Mononoke* (*Mononoke-hime*, Japão, 1997) e até mesmo a sete, no caso de *Ponyo: Uma amizade que veio do mar* (*Gake no ue no Ponyo*, Japão, 2008) e *O serviço de entregas de Kiki* (*Majo no takkyûbin*, Japão, 1989).

A presença de mulheres em idade avançada também chama a atenção. Com exceção de *Vidas ao Vento*, todas as histórias apresentam ao menos uma idosa como personagem. A aparição de um grupo de mulheres ou garotas na obra no diretor é também marcante (como se pode observar na tabela 1).

Tratando-se exclusivamente de protagonismo feminino, dos dez longas-metragens analisados, pode-se dizer que cinco – ou seja, 50% – apresentam uma personagem feminina no papel principal. São eles: *Nausicaã do Vale do Vento* (1984), *Meu vizinho Totoro* (1988), *O serviço de entregas de Kiki* (1989), *A viagem de Chihiro* (*Sen to Chihiro no kamikakushi*, Japão, 2001) e *O castelo animado* (*Hauru no ugoku shiro*, Japão, 2004). Em outros três filmes, *O castelo no céu* (*Tenkû no shiro Rapyuta*, Japão, 1985), *Princesa Mononoke* (1997) e *Ponyo* (2008), pode-se dizer que há uma divisão do protagonismo entre uma personagem feminina e uma masculina. *Porco Rosso: O último herói romântico* (*Kurenai no buta*, Japão, 1995) apresenta como protagonista uma personagem masculina, mas que é constantemente auxiliada pelas duas personagens femininas ou têm suas ações voltadas para elas – como afirma Daniel Nienhuis:

[...] Marco só pode alçar vôo através do envolvimento feminino – seu próprio avião foi desenhado por uma jovem e construído por mãos femininas. Enquanto esses papéis de certa forma diminuem a ação

narrativa das personagens femininas a dispositivos para o avanço de Marco, eles também ilustram o imenso poder que Miyazaki imbui nelas. Através de sua participação, qualquer coisa é possível – até mesmo um porco voador. (NIENHUIS, 2011)⁴

Filmes	Personagens femininas com nome e/ou falas	Presença de um grupo de mulheres e/ou meninas	Presença de mulheres idosas
<i>Nausicaä do Vale do Vento</i>	5: Nausicaä, Kushana, Obaba, Lastel, a mãe de Lastel e Asbel	Sim	Sim
<i>O Castelo no Céu</i>	2: Sheeta e Dora	Não	Sim
<i>Meu Vizinho Totoro</i>	4: Satsuki, Mei, Yasuko, Avó de Kanta	Não	Sim
<i>O Serviço de Entregas de Kiki</i>	7: Kiki, Kokiri, Osono, Ursula, Bertha, Madame, a cliente Maki	Sim	Sim
<i>Porco Rosso</i>	2: Fio e Gina	Sim	Sim
<i>Princesa Mononoke</i>	6: San, Eboshi, Moro, Hii-sama, Kaya, Toki	Sim	Sim
<i>A Viagem de Chihiro</i>	5: Chihiro, Lin, Yûbaba, Zeniba, Yûko	Sim	Sim
<i>O Castelo Animado</i>	5: Sophie, A Bruxa do Pântano, Sulliman, Lettie, a mãe de Sophie	Não	Sim
<i>Ponyo</i>	7: Ponyo, Lisa, Gran Mamare, Yoshio, Noriko, Toki, Komiku	Sim	Sim
<i>Vidas ao Vento</i>	2: Nahoko e Kayo	Não	Não

Tabela 1 – Quadro de personagens na obra de Miyazaki.

Aqui cabe destacar uma exceção, uma vez que somente o filme *Vidas ao Vento* (2012) desvia-se completamente do padrão, ao contar com apenas uma personagem

⁴ Tradução livre de: “[...] Marco can only take flight through female involvement – his very plane is designed by a young woman and built by women’s hands. While these roles somewhat diminish the narrative agency of the female characters to devices for Marco’s advancement, they also illustrate the immense power that Miyazaki imbues in them. Through their participation, anything is possible – even a flying pig.” (NIENHUIS, 2011).

feminina realmente importante, Nahoko, cujas escolhas são sempre feitas priorizando não a si mesma, mas a personagem masculina, Jiro – seu par romântico.

1.1. *Vidas ao Vento*: uma representação mais tradicional da mulher

As raras mulheres de *Vidas ao Vento*, em sua grande maioria, não existem sem os homens. Elas não trabalham fora da esfera familiar e se tornam dependentes das personagens masculinas. É o caso da frágil, bela e idealizada Nahoko. Seu papel na narrativa é limitado a ser o interesse romântico de Jiro. Mesmo muito doente, ela abandona seu tratamento para estar com seu amado, fazendo tudo por ele. Ela é definida pelas outras personagens como “a filha do proprietário do hotel” ou “a esposa de Jiro”.

Talvez, isso seja devido à natureza do filme que é uma interpretação da biografia de Jiro e busca mostrar certa veracidade histórica. Esta veracidade respeitaria também a posição social tradicional das mulheres japonesas da época, de mãe e esposa.

Vidas ao vento é o único longa-metragem do diretor em que não há uma personagem idosa. Apesar disso, Miyazaki lembra ao espectador que ele não se esquecera completamente das mulheres independentes: a pequena Kayo, irmã de Jiro, diz o que pensa sem pudores, em suas breves aparições. No livro *The Art of The Wind Rises*, o supervisor de animação Kitaro Kosaka comenta: “Eu desenhei Kayo como uma mulher independente, alguém que diz o que está em sua mente, enquanto permanece sendo uma *Tomboy* e tendo a mesma personalidade precoce, mesmo quando adulta” (KOSAKA, 2014, p. 100). Ela quer ser médica e o consegue. Ela reconhece a dificuldade de ser uma mulher neste período da história – como ela afirma no filme: “para vocês, homens, é sempre mais fácil!”.

Após esta breve abordagem sobre uma rara exceção em sua filmografia, e a partir dos dados aqui expostos, cabe abordar as características dessas personagens de Miyazaki, refletindo sobre a forma como são retratadas nos filmes.

CAPÍTULO 2 – ANÁLISE DAS PERSONAGENS

Para a análise das personagens femininas de Miyazaki foi feita uma subdivisão, tomando-se como base aspectos em comum entre elas. Assim, as personagens femininas foram divididas em grupos – cada qual abordado em um subcapítulo homônimo, sendo: 2.1) Mulheres de poder; 2.2) Mulheres independentes; 2.3) Mulheres idosas; e 2.4) Meninas.

Esta subdivisão é apenas didática e frisa uma característica que se destaca nas personagens, uma vez que frequentemente elas poderiam estar presentes em mais de uma categoria. Yûbaba, de *A viagem de Chihiro*, por exemplo, é uma mulher de poder, independente e também uma idosa, mas ela é apresentada mais detalhadamente no subcapítulo 2.1) do presente trabalho, sendo apenas mencionada em outras partes.

2.1. Mulheres de poder

Estas personagens femininas são marcantes no conjunto de filmes do diretor Hayao Miyazaki e, principalmente, em certas mulheres de *Nausicaä do Vale do Vento* e *Princesa Mononoke*, que possuem muitas características tidas como ‘viris’ na sociedade patriarcal, tais como assertividade, força física e aptidão para a liderança, em uma subversão do que seria considerado feminino. Essas personagens ocupam lugares na esfera pública de comando político e militar ou de gerenciamento – vistos como tradicionalmente masculinos.

Em *Nausicaä do Vale do Vento*, é retratado um mundo que fora quase destruído durante os sete dias de fogo, com uma humanidade dividida em pequenos impérios, que luta para sobreviver às florestas, ao mar e ao ar tóxicos. Neste filme, há duas mulheres que ocupam claramente posições de poder: Nausicaä e Kushana.

Nausicaä, princesa do Vale do Vento, é a própria imagem de uma heroína. Destemida, ela é mostrada logo nas primeiras sequências pilotando planadores e explorando a floresta tóxica (Figura 1).

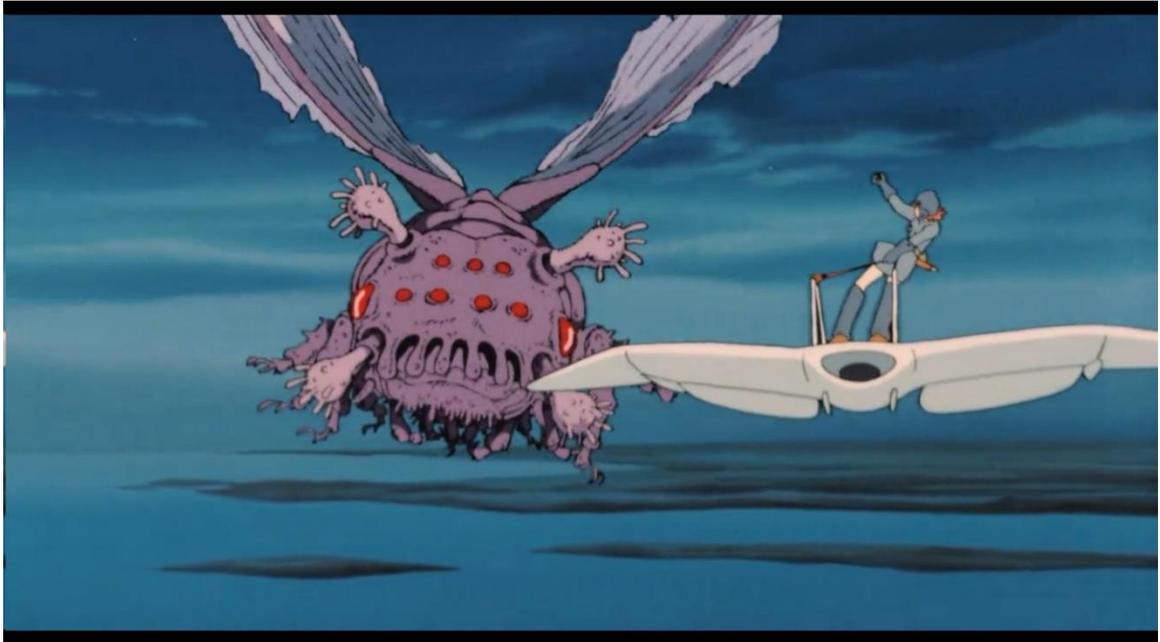


Figura 1 – Nausicaä voa em seu planador. Fonte: Fotograma de *Nausicaä do Vale do Vento*

Quando é necessário combater aqueles que ameaçam seu povo e a floresta, ela não mostra nenhum sinal de hesitação. Suas maiores preocupações são o bem-estar de seu povo, como mostra a cena em que ela é tomada como refém e promete às crianças que retornará (Figura 2).



Figura 2 – Nausicaä promete que retornará. Fonte: Fotograma de *Nausicaä do Vale do Vento*

Além disso, ela empenha-se, ao longo do filme, em compreender os acontecimentos que levaram o mundo e a floresta a se tornarem como se encontram. Em suas tentativas de descobrir esses motivos, Nausicaä demonstra sua inteligência e afinidade com trabalhos de cunho científico, uma vez que ela se dedica com afinco à coleta de amostras na floresta e desenvolve pesquisas em seu próprio laboratório (Figura 3), com resultados positivos.



Figura 3 – Nausicaä coleta amostras da floresta. Fonte: Fotograma de *Nausicaä do Vale do Vento*

Nausicaä também assume os riscos de uma protagonista ativa: ela tenta salvar seu povo quando estão sob ataque, toma decisões importantes e é a única que busca entender verdadeiramente a Floresta e as criaturas que nela habitam, como os Ohms.

Apesar disso, Nausicaä, por vezes, se submete às próprias emoções, como, por exemplo, quando descobre a morte de seu pai e, em um ataque de fúria, fere vários soldados inimigos. Contudo, isso serve como um lembrete ao espectador de que Nausicaä também pode ser falível – o que enriquece a construção da personagem, aumentando sua credibilidade. Miyazaki confere profundidade e complexidade, ao mostrar suas personagens com uma grande gama de emoções, sentimentos e habilidades, executando as atividades das mais diversas – o que ocorre principalmente com Nausicaä.

Por outro lado, Kushana, que é também uma princesa, porém, de outro império, é mostrada de uma maneira muito diferente. Muito mais fria que Nausicaä, Kushana

quer ajudar seu próprio povo por meio da destruição dos Ohms e da Floresta. A direção reforça o poder de Kushana e sua hierarquia, posicionando-a frequentemente nos pontos mais elevados do enquadramento. Uma composição de plano muito representativa desse poder violento verifica-se na cena em que a personagem é mostrada em *contra-plongée*, na posição mais elevada do quadro, acima de uma personagem masculina, e em cima de um canhão – o que pode ser interpretado como sua sede de destruição e poder (Figura 4).



Figura 4 – Kushana discursa para o Vale do Vento. Fonte: Fotograma de *Nausicaä do Vale do Vento*

Esta oposição entre mulheres de poder também pode ser observada em *Princesa Mononoke* que conta a história de Ashitaka, um jovem que sai de sua vila de origem para procurar a cura para uma maldição e se encontra no meio de uma guerra entre deuses da floresta e a colônia de mineração Tataru Ba. San, a princesa Mononoke, e sua mãe-lobo, Moro, são capazes de fazer qualquer coisa para proteger a floresta, enquanto Dama Eboshi e o povo de Tataru Ba, a colônia mineradora, querem destruí-la.

Selvagem e violenta, San é introduzida ao espectador pelo comentário de Ashitaka quando a vê, dizendo que ela é linda, para, em seguida, ser mostrada com sangue em sua boca e um olhar feroz (Figura 5).



Figura 5 – San em sua primeira aparição. Fonte: Fotograma de *Princesa Mononoke*

A beleza feminina, então, desloca-se do que seria esperado conforme as características valorizadas pelas sociedades, tanto japonesa quanto ocidental – como delicadeza e refinamento – para a ferocidade de San que se move como um animal e luta muito bem, fazendo parte frequentemente de cenas de combate, principalmente confrontos com a finalidade de proteger a floresta. Apesar de todo esse aspecto animalesco e de ela se considerar um lobo, por ter sido criada por Moro, San possui um lado humano que, às vezes, transparece, principalmente em sua relação com Ashitaka: ela cuida dele ao encontrá-lo inconsciente, preocupando-se com o rapaz (Figura)

Dama Eboshi é o oposto de San: fria, culta, sólida e calma. A forma como as duas personagens se movimentam em cenas de combate ressalta essa oposição. Ao contrário de San, Dama Eboshi tem movimentos precisos, elegantes e calculados. Sua competência como chefe de Tataru Ba pode ser notada pelo respeito e admiração que inspira nos operários e operárias da colônia de mineração. Como Kushana, ela também é frequentemente colocada em posições privilegiadas do quadro (Figuras 6 e 7), e quando está frente aos homens de Tataru Ba, estes são colocados em *plongée*, reforçando a posição inferior deles perante a personagem.



Figura 6 – Dama Eboshi em uma posição alta do quadro. Fonte: Fotograma de *Princesa Mononoke*



Figura 7 – Dama Eboshi, em posição privilegiada do quadro, em outro momento da mesma sequência.

Fonte: Fotograma de *Princesa Mononoke*

Em *A viagem de Chihiro*, que narra a história de Chihiro, uma menina de 10 anos cujos pais são transformados em porcos, Yûbaba é uma feiticeira e ocupa uma posição de poder como proprietária da casa de banhos onde se passa a maior parte do filme. Mesmo idosa, Yûbaba gerencia seus negócios com maestria (Figura 8). Solteira, ela é também a mãe de um bebê gigante cujo pai nunca é mostrado, e apresenta um comportamento ambíguo – é retratada como impiedosa em sua relação

com os funcionários; contudo, ela é o oposto completo em sua relação com seu filho único, fazendo de tudo para agradá-lo.



Figura 8 – Yubâba executa atividades administrativas da casa de banhos.

Fonte: Fotograma de *A viagem de Chihiro*.

A também feiticeira Madame Suliman, de *O castelo animado*, é um caso peculiar. Esta personagem era masculina no livro de Diana Wynne Jones e, na adaptação de Miyazaki, se tornou uma personagem feminina. Ela não é apenas uma feiticeira qualquer, mas a Feiticeira Real, ocupando um cargo que somente alguém com habilidades bem superiores à média poderia preencher. Suliman fora professora do jovem e promissor mago Howl que a abandonara, após realizar um pacto com um demônio e escolher como mentora a tenebrosa Bruxa do Pântano, ferindo seu orgulho. A Feiticeira Real, aparentemente inofensiva (Figura 9), com suas vestimentas refinadas e semblante calmo e bondoso (escolhidos cuidadosamente pela direção para mascarar suas verdadeiras intenções), não hesita em iniciar uma guerra que quase extermina seu próprio reino, tendo como única finalidade vingar-se de Howl. Neste caso, a inversão de gênero seria, muito provavelmente, para quebrar as expectativas do público ao máximo em relação a quem realmente estaria por trás da guerra, aumentando o fator surpresa.



Figura 9 – Madame Suliman conversa com Sophie. Fonte: Fotograma de *Princesa Mononoke*

Já *O castelo no céu* conta com Dora como a representante das ‘mulheres de poder’. A idosa é uma pirata ousada e líder de seu próprio clã. Sua posição como chefe acentua sua dominação perante as personagens masculinas, que é reforçada pelo comportamento de seus filhos em relação a ela ao longo da trama (o que será analisado de forma mais aprofundada no capítulo três). Sua autoridade é marcada pela linguagem utilizada por ela ao se dirigir aos seus filhos – como explica Joana Philipot:

De fato, Dora dirige suas ações; seus filhos sendo verdadeiros idiotas, ela não se esquece de lembrá-los disso à menor ocasião: “espécie de cretino degenerado”, “imbecil”, “feche-a, cretino” etc. Ela marca sua autoridade insultando-os, ou dando-lhes ordens para efetuar tarefas, das quais ela não participa. Por exemplo, enquanto ela lhes ordena que joguem os vagões no vale (cena de fuga de Sheeta e Pazu perseguidos pelos piratas), ela dá o ritmo, mas não ajuda, assistindo-os trabalhar. (PHILIPOT, 2011).⁵

Inicialmente, Dora apresenta uma posição de antagonista, pois seu objetivo é capturar Sheeta, mas a personagem se transforma depois que este objetivo é alcançado, criando, aos poucos, laços com os protagonistas e passando a ser uma

⁵ Tradução livre de: “En effet, Dora dirige leurs actions; ses fils étant vraiment idiots, elle ne manque pas de le leur rappeler à la moindre occasion : ‘espèce de crétin dégénéré’, ‘imbécile’, « la ferme, crétin’ etc. Elle marque son autorité en les insultant, ou en leur donnant des ordres pour effectuer des tâches, auxquelles elle ne participe pas. Par exemple, lorsqu’elle leur demande de jeter des wagons dans la vallée (scène de fuite de Sheeta et Pazu poursuivis par les pirates), elle donne le rythme, mais n’aide pas, les regardant travailler” (PHILIPOT, 2011).

aliada. Ao final do história, Sheeta e Pazu a abraçam, consolidando essa amizade (Figura 10).



Figura 10 – Dora e Sheeta se abraçam. Fonte: Fotograma de *O castelo no céu*

Entretanto, mesmo quando a antagonista não se transforma de forma tão clara, como Dora, é interessante destacar que Miyazaki justifica as ações destas personagens que quase nunca são apenas “vilãs”, mostrando aos espectadores que “heróis” e “heroína” também podem cometer erros. Abandona-se, assim, a noção maniqueísta de “bem” e de “mal” presente na maior parte dos filmes da indústria do cinema, especialmente em filmes infantis de animação. Dessa forma, Miyazaki dá às personagens nuances emocionais, aproximando-as da complexidade do comportamento humano – intrinsecamente ambíguo.

O desejo de destruição de Kushana pode ser explicado pelo fato de ela ter sido mutilada pelos insetos. Em *Tatara Ba*, Dama Eboshi ajuda os leprosos (Figura 11) e arranja outro trabalho às mulheres que seriam vendidas como prostitutas – pessoas que vivem à margem da sociedade – e suas intenções são sempre nobres. Ela é punida por suas escolhas e desrespeito à floresta e aos Deuses e aprende com este erro, estando disposta a construir outro tipo de sociedade. Se *Nausicaä* sofre lapsos de descontrole diante de suas fortes emoções – como ao descobrir que seu pai fora assassinado –, *San*, por vezes, se torna cega por sua selvageria, sendo mais violenta do que seria necessário.



Figura 11 – Dama Eboshi supervisiona o trabalho dos leprosos.

Fonte: Fotograma de *Princesa Mononoke*

2.2. Mulheres independentes (ou em busca de independência)

É fácil encontrar na obra de Miyazaki moças e mulheres independentes. Em *O serviço de entregas de Kiki*, a aquisição da independência é o tema principal do filme. Aos 13 anos, Kiki deve sair da casa onde vive com seus pais a fim de encontrar sozinha outra cidade que a aceite para lá viver, desenvolvendo seus poderes mágicos e se tornar uma verdadeira bruxa. Kiki é dinâmica, alegre e trabalhadora. Durante sua jornada, ela conhece Ursula, uma jovem artista independente e criativa, que ajuda Kiki a se reencontrar, quando ela começa a duvidar de si mesma. Ursula mora sozinha em sua cabana na floresta e não depende de ninguém para viver e realizar suas atividades diárias.

O serviço de entregas de Kiki é uma adaptação muito livre do livro infantil homônimo de Eiko Kadono – o primeiro de uma série que foi publicada pela Fukuinkan Shoten, em 1985. Para transformar essa pequena história em um filme de duas horas, Miyazaki se aprofundou no conflito interno da pequena bruxa, relacionando-o aos problemas enfrentados pelas jovens japonesas da época – conforme explica o próprio diretor:

Há uma similaridade aqui com jovens mulheres que vêm para grandes cidades completamente sozinhas, sonhando em viver como artistas de *mangá*. Foi dito que aproximadamente 300.000 jovens mulheres japonesas querem se tornar artistas de *mangá* [...]. É razoavelmente fácil iniciar uma carreira e inicialmente conseguir sobreviver disso. Mas no processo de trabalhar dia e noite, a maioria das pessoas acaba rapidamente colidindo com o muro de suas próprias limitações. Em *O serviço de entregas de Kiki*, Kiki é protegida pela vassoura de sua mãe, animada pelo rádio transistor que seu pai comprou para ela, e é sempre acompanhada por seu fiel gato preto, mas ainda assim é tomada pela solidão e saudade. Há uma semelhança aqui com as jovens mulheres que sonham com as luzes brilhantes da cidade grande e esperam lá alcançar o sucesso por conta própria, enquanto ainda dependem do suporte emocional (e frequentemente econômico) de seus amados pais. A resolução ingênua de Kiki e sua falta de consciência refletem assim o estado de nosso mundo hoje. [...].

Nós não desejamos negar a natural e jovial alegria das jovens que vivem no mundo atual, ou ser distraídos por ela; nosso objetivo ao completarmos esse filme é mandar uma expressão de solidariedade aos jovens espectadores que se encontram divididos entre a dependência e a independência. Nós, também, apesar de tudo, já fomos meninos e meninas, e os problemas de Kiki são também os problemas dos membros mais jovens de nossa equipe. (MIYAZAKI, 1996)⁶

Miyazaki vai ainda mais longe, ao também se basear na forma como as jovens se movimentam, no sentido de conferir maior credibilidade às suas personagens: “Eu obtive todos os gestos para as meninas e Kiki, observando as novas animadoras que eu estava treinando”⁷ (MIYAZAKI, 1996).

Em *A viagem de Chihiro*, a busca da identidade e a passagem da infância à adolescência tomam forma em uma jornada na qual figura este rito de passagem. Chihiro, inicialmente uma menina muito medrosa, um pouco mimada e visivelmente dependente, é obrigada, ao longo do filme, a amadurecer e ser corajosa para trabalhar na casa de banhos, sobreviver e salvar seus pais da maldição que os transformara em

⁶ Tradução livre de: “There is a similarity here with young women who come to big cities all alone, dreaming of making it as manga artists. It has been said that up to 300.000 young Japanese Women want to become manga artists, [...]. It is fairly easy to make one’s debut and initially eke out a living. But in the process of working day in and day out, most people soon run smack into the wall of their own limitations. In *Kiki’s Delivery Service*, Kiki is protected by her mother’s cherished broom, cheered by the transistor radio her father bought her, and always accompanied by her faithful black cat sidekick, but she nonetheless seized by loneliness and homesickness. There is a similarity here with young women who dream of the bright light of the big city and hope to make it there on their own, while still depending on the emotional (and often economic) support of their loving parents. Kiki’s naive resolve and lack of awareness thus reflect the state of our world today. [...]. We have no wish to negate the natural and youthful gaiety of girls living in today’s world, or to be distracted by it; our goal in completing this film is to send an expression of solidarity to young viewers who find themselves torn between dependence and independence. We, too, after all, were once boys and girls, and Kiki’s problems are also the problems of our younger staff members.” (MIYAZAKI, 1996)

⁷ Livre tradução de: “I got all the gestures for the girls and Kiki by observing the new female animators I was training” (MIYAZAKI, 1996)

porcos. Essa transformação é gradativa, conforme vão surgindo situações desafiadoras, e Chihiro as supera, tendo cada vez mais controle de sua vida. Ela encontra sua própria força e, assim, precisa cada vez menos da ajuda de terceiros que passam de mentores a amigos, como ocorre com Lin, que seria no filme um modelo de independência – vê-se que ela é uma moça solteira e trabalhadora, não se apoiando em ninguém.

Assim como Kiki, Chihiro também conta com uma inspiração vinda do mundo real: o encontro de Miyazaki com as filhas de um amigo, que tinham em torno de dez anos de idade, e com quem ele brincava todos os verões, em seu chalé nas montanhas – como o diretor relata:

Eu senti que esse país só oferecia coisas como paixões e romances para garotas de 10 anos, apesar de que, e olhando para minhas jovens amigas, eu senti que isso não era o que elas tinham como caros em seus corações, não era o que elas queriam. Então, eu me perguntei se eu poderia fazer um filme no qual elas poderiam ser as heroínas [...].

Eu não sei se Chihiro foi espelhada nelas [suas jovens amigas] ou não, mas partes da personalidade de Chihiro são exatamente iguais às delas, e partes não são. (MIYAZAKI, 2008)⁸

Em outra entrevista, Miyazaki reforça sua intenção de fazer um filme para garotas de 10 anos, com uma protagonista que se assemelhasse às filhas de seu amigo:

Este filme foi feito para traçar a realidade na qual garotas de 10 anos vivem, assim como para traçar a realidade de suas mentes. Eu o fiz percebendo que essa estrutura fílmica – uma que segue uma jovem garota ao longo da maior parte da história – é muito difícil, mas eu não queria fazer uma abordagem em que tudo dá certo no fim simplesmente porque é um filme. Eu queria fazer um filme que mostrasse aos jovens espectadores que eles também podem fazer o que a heroína fez. [...]

A garota é uma pirralha, francamente. E a maioria das garotas reais que eu conheço nesse estágio podem ser descritas da mesma forma. (MIYAZAKI, 2008).⁹

⁸ Tradução livre de: “I felt this country only offered such things as crushes and romance to 10-year-old girls, though, and looking at my young friends, I felt this was not what they held dear in their hearts, not what they wanted. And so I wondered if I could make a movie in which they could be heroines... [...] I don’t know if Chihiro’s modeled after them or not, but parts of Chihiro’s personality are exactly like theirs, and parts are not.” (MIYAZAKI, 2008).

⁹ Tradução livre de: “This film was made to trace the reality in which ten-year-old girls live, as well as to trace the reality of their minds. I made it realizing that this filmic structure – one of following a young girls throughout most of the story – is very difficult, but I didn’t want to take the approach that everything would work out in the end simply because it is a film. I wanted to make a film that would show young viewers that

Por essas afirmações do diretor, nota-se sua preocupação em observar atentamente meninas de sua convivência, como as jovens funcionárias do estúdio Ghibli e as filhas de seu amigo, bem como os conflitos vividos por elas, com a intenção de criar personagens tridimensionais e se conectar com um público que vive uma realidade distinta da sua.

Mesmo que não haja referência direta a inspirações vindas do mundo exterior em toda sua obra, percebe-se que há nos filmes de Miyazaki, em geral, uma sintonia com mulheres reais e os conflitos vividos por elas. Sophie, heroína de *O castelo animado*, é uma personagem que deve aprender a confiar em si mesma para tornar-se verdadeiramente independente. Apesar de ser criativa, autônoma e proativa, coordenando a loja de chapéus de sua mãe ausente, Sophie se sente feia, inferior, sem energia. Quando a Bruxa do Pântano a amaldiçoa, esses “defeitos” se evidenciam. Quanto mais ela duvida de si mesma, mais sua aparência se assemelha à de uma senhora bem idosa; entretanto, ao se mostrar confiante, seu rosto rejuvenesce. Para livrar-se de sua maldição, Sophie conta com suas qualidades e instinto, já que não pode contar com ninguém além de si própria.

Porco Rosso e *Ponyo: uma amizade que veio do mar* também mostram personagens femininas independentes, em um contexto mais próximo do mundo atual. *Porco Rosso*, filme que conta a história do piloto Marco Pagot que, por causa de uma maldição, se tornara um porco, tem como exemplos de mulheres independentes Gina e Fio: a primeira, proprietária do Hotel Adriano, e a segunda, uma jovem de 17 anos que desenha projetos de aviões, além de consertá-los. Apesar de serem personagens fundamentalmente diferentes (como será visto adiante, no capítulo 3), ambas possuem gênio forte, demonstram sua independência e não hesitam em dizer o que pensam.

Gina é, inicialmente, apresentada como uma mulher muito bonita e uma excelente cantora, desejada por todos os homens, mas que se recusa a se casar e ser um objeto de decoração. Ao longo do filme, vê-se que ela faz uso de sua sensualidade, mas para benefício próprio, não se deixando controlar por ninguém. Um exemplo pode ser verificado quando ela flerta com os piratas para distraí-los e evitar que arrumem confusão em seu hotel, como afirma Daniel Nienhuis:

they too can do what the heroine did. [...] The girl's a brat, frankly. And most of the real young girls I know at that stage might be discribed much the same way". (MIYAZAKI, 2008).

Gina é uma mistura de traços passivos e ativos – o ato de esperar pacientemente que Marco confesse seu amor é simultaneamente submisso e audacioso. Quando os eventos do filme ocorrem, Gina já foi casada três vezes – presumidamente com três dos amigos de Marco, todos os quais foram mortos enquanto voavam. Gina risca com força um pretendente em potencial – um rival americano de Marco – dizendo: “As coisas são diferentes aqui. Eu posso me apaixonar quantas vezes eu quiser”. A profissão de Gina também é multifacetada. Quando vemos Gina pela primeira vez, ela está cantando no *lounge* do Hotel Adriano com uma multidão de espectadores principalmente masculinos olhando para ela. O próprio Miyazaki referenciou Marilyn Monroe – o mais icônico dos *sex symbols* – como uma inspiração para a personagem. Contudo, rapidamente fica claro que Gina possui poder e autoridade consideráveis – além de cantar no bar, ela dirige o hotel e parece ser a única capaz de acalmar as gangues de piratas locais, que ela controla com persuasão amigável, mas firme. No final do filme, torna-se evidente que Gina também é um membro ativo de um movimento de resistência. (NIENHUIS, 2011)¹⁰

Em uma cena de *Porco Rosso*, ela se revolta contra Marco, quando ele a pede por telefone para transmitir uma mensagem a outro piloto (Figura 12). Gina grita com ele, deixando claro que não quer ser usada: “Vocês pilotos são todos iguais! Vocês consideram as mulheres objetos insignificantes!”.

¹⁰ Tradução livre de: “Gina is a blend of passive and active traits – the act of patiently waiting for Marco to confess his love is simultaneously submissive and audacious. By the time the events of the film take place, Gina has been married three times – presumably to three of Marco’s friends, all of whom have been killed while flying. Gina boldly laughs off a potential suitor – an American rival of Marco’s – saying, “Things are different here. I can fall in love as many times as I want.” Gina’s profession is also multifaceted. When we first see Gina, she is singing in the lounge of Hotel Adriano with a crowd of mostly male onlookers gazing at her. Miyazaki himself referenced Marilyn Monroe – that most iconic of sex symbols – as an inspiration for the character. However, it is quickly apparent that Gina wields considerable power and authority – in addition to singing in the bar, she runs the hotel, and seems to be the only one capable of mollifying the local pirate gangs, whom she controls with friendly but firm persuasion. Late in the film, it becomes apparent that Gina is also an active member of an underground resistance movement.” (NIENHUIS, 2011)



Figura 12 – Gina grita com Marco no telefone. Fonte: Fotograma de *Porco Rosso*

Fio Piccolo, uma garota prodígio, trabalha na oficina de aviões de seu avô e cuida dos projetos e reparações do avião de Marco – um trabalho considerado masculino. No início, Marco, machista, não quer que seu avião seja consertado por uma mulher que, para ele, não seria capaz de executar trabalhos de mecânica, especialmente uma mulher jovem como Fio. Mas Fio insiste, segura de si mesma e de sua capacidade: “Eu não posso deixar de ser uma mulher, mas deixe-me executar esse trabalho!”. Cabe destacar que este é o único momento em toda a filmografia de Miyazaki em que uma mulher tem sua posição e habilidades questionadas por um preconceito de gênero. No filme, Marco acaba aceitando-a e a moça realiza um excelente trabalho, ao lado das outras mulheres que, nesta história do final da década de 1920 que se passa na Itália, substituem os homens na oficina e realizam tarefas das mais variadas no processo de manutenção de aviões (Figuras 13 e 14).



Figura 13 – Fio desenha os projetos para reparar o avião de Marco.

Fonte: Fotograma de *Porco Rosso*



Figura 14 – As mulheres trabalham na oficina para reparar o avião. Fonte: Fotograma de *Porco Rosso*

Já Lisa, de *Ponyo: uma amizade que veio do mar*, trabalha em uma casa de repouso para idosos e cuida sozinha de seu filho Sosuke, enquanto seu marido trabalha em alto-mar e está ausente com frequência. Jovem, impulsiva, expressiva e dinâmica, Lisa tem cabelos curtos e sempre veste calças. Ela bebe cerveja (Figura 15), dirige agressivamente seu pequeno carro durante uma dura tempestade sem

nenhum sinal de medo, e não tem 'papas na língua'. Ao mesmo tempo, Lisa é sempre amável com Sosuke e Ponyo



Figura 15 – Lisa abre uma cerveja. Fonte: Fotograma de *Ponyo*

2.3. Mulheres idosas

Sempre respeitadas pelas outras personagens, estas mulheres são frequentemente um símbolo de sabedoria e conexão com o mundo espiritual. Em um primeiro olhar, elas podem parecer muito frágeis, como no início de *Ponyo: uma amizade que veio do mar*, em que é possível ver as idosas da casa de repouso em cadeiras de rodas. Mas essas damas idosas têm sua própria força e exercem um papel fundamental de auxílio aos protagonistas.

Em *Princesa Mononoke* e *Nausicaã do Vale do Vento*, Hii-sama e O-baba são oráculos e representações do já mencionado grande poder espiritual, e interferem no destino dos protagonistas ao realizarem profecias. Hii-sama é logo apontada como líder, já na primeira cena em que aparece, após o ataque de Nago a Ashitaka. Ela chega, carregada nas costas de um homem da vila, e dá ordens para que a irmã de Ashitaka o auxilie, seguindo para se comunicar respeitosamente com o Deus. O fato de ser ela quem realiza esse contato já mostra sua importância, assim como suas vestimentas especiais e detalhadas (Figura 16). Em outro momento, durante uma reunião com homens da vila para compreender o que acontecera, apesar de ser a

única mulher, Hii-sama ocupa o lugar de destaque e utiliza seu poder espiritual para dar as respostas que todos buscam. Apesar de não ocupar um lugar de liderança, como a idosa de *Princesa Mononoke*, O-baba, de *Nausicaã no Vale do Vento*, também é detentora de um poder místico e prevê o ataque dos Ohms, ao desafiar Kushana e incitar a revolta de seu povo.



Figura 16 – Hii-sama busca por respostas para Ashitaka. Fonte: Fotograma de *Princesa Mononoke*

O *castelo no céu* introduz Dora, a líder pirata, como uma idosa respeitada pelo seu clã e cheia de energia, que participa de perseguições, empunha armas, busca tesouros, envolvendo-se em diversas aventuras. No livro *The Art of Castle in The Sky*, Miyazaki revela que essa representação da velhice foi intencional:

Dora tem mais energia que seus filhos, que são mais jovens que ela. E eu pensei uma porção de coisas diferentes sobre isso também. Coisas como como seria se ela fosse carregada nas costas de seus filhos. É só que, desde *The Twilight Years*, a questão dos idosos está sendo levada bem a sério. Então, eu pensei que não seria uma má ideia ter uma cidadã idosa que fosse mais durona que os jovens ao seu redor. (MIYAZAKI, 2016).¹¹

¹¹ Tradução livre de: “Dora’s got more energy than her sons, who are younger than she is. And I thought a bunch of different things about this too. Things like what it would like if she was carried on her kids’ backs. It’s just that since *The Twilight Years* the issue of the elderly has been taken quite seriously. So I thought it wouldn’t be such a bad idea to have a senior citizen who was tougher than the young people around her” (MIYAZAKI, 2016).

Em *O serviço de entregas de Kiki*, Madame e Bertha são a manifestação da gentileza e da amabilidade, servindo como apoio emocional a Kiki. *A viagem de Chihiro* mostra Yûbaba como uma mulher poderosa e bem-sucedida (como apontado anteriormente). E não se pode esquecer de que Sophie, de *O castelo animado*, é uma idosa durante metade do longa-metragem. Apenas após ter vivido como uma velha que Sophie se descobre jovem, possuindo em si uma grande vitalidade e força.

Uma representação de uma “avó comum” poderia ser a avó de Kanta, em *Meu vizinho Totoro* (*Tonari no Totoro*, Japão, 1988). Camponesa e sempre usando trajes tradicionais, ela é uma mulher simples que tem grande afeição por Mei e Satsuki, e acaba sendo uma espécie de avó substituta para elas.

Em *Ponyo*, as idosas da casa de repouso vivem em uma rotina que é, aparentemente, monótona. Por não conseguirem andar mais, têm suas atividades restritas e procuram, na convivência com Sosuke e com as demais mulheres da casa de repouso, fugir do isolamento emocional – que é mais duro para Toki. Apesar de parecerem frágeis em todos os sentidos, fica evidente, quando recuperam sua saúde, que a única limitação dessas senhoras é o corpo físico. Ao final, todas correm, gritam, manifestando a alegria que têm dentro de si.

2.4. Meninas

Se, na cultura ocidental, o que “se espera” das meninas é que elas sejam calmas e tenham um bom comportamento, as meninas de Miyazaki são, antes de tudo, crianças: cheias de vida e movimento, inocência e curiosidade.

Ponyo, do filme homônimo, é sempre mostrada como uma criança espontânea, cheia de energia, uma menina quase hiperativa, mas muito amável. Ela ri muito, sobe e pula no sofá, correndo o tempo todo (Figura 17), até que sua energia se esgote, em um comportamento tipicamente infantil. O filme mostra seu desenvolvimento emocional. No início do longa-metragem, Ponyo desobedece o pai, ao ir para a superfície em busca de Sosuke, o garotinho que a salvara, sem se preocupar com as consequências deste ato. Sua fuga acarreta na inundação da cidade de Sosuke – o que ela vê com uma perspectiva infantil, lúdica, e não como algo que foi, de certa forma, causado por ela e suas irmãs. Contudo, ao longo do filme, Ponyo desenvolve

empatia e generosidade, como na cena em que ela dá todo o alimento que possuía ao bebê que encontra.



Figura 17 – Ponyo pula e corre no sofá. Fonte: Fotograma de *Ponyo*

No começo de *Porco Rosso*, as meninas capturadas como reféns também reagem aos acontecimentos de forma lúdica (Figura 18). “Longe de estarem amedrontadas, elas mostram sua capacidade de lógica e dedução”¹² (VILLAIN, 2009). Elas exclamam de forma alegre: “Nós fomos atingidos! Vamos afundar!”, para, em seguida, tirarem a roupa, correrem e mergulharem na água. Uma das pequenas acrescenta: “Não se preocupe! Nós estamos na equipe de natação!”.

¹² Tradução livre de: “loin d’être apeurées, elles montrent leur capacité de logique et déduction” (VILLAIN, 2009)



Figura 18 – As meninas capturadas brincam e mergulham no mar.

Fonte: Fotograma de *Porco Rosso*

A pequena Mei, de *Meu vizinho Totoro*, pode ser muito tímida diante das pessoas que não conhece, mas quando está sozinha ou com sua irmã mais velha, Satsuki, transborda energia e curiosidade. É justamente em seu comportamento para com a irmã mais velha que vemos a profunda admiração que ela nutre por Satsuki, em uma das atitudes mais características das crianças de sua idade: ela a segue, e, frequentemente, imita seus gestos. Assim como a maioria das crianças de quatro anos, Mei quer conhecer tudo ao seu redor: sempre sai para explorar os cômodos de sua nova casa, o quintal ou a natureza ao redor. Devido a sua pouca idade, ela parece ser mais suscetível aos acontecimentos fantásticos que presencia do que Satsuki, como no momento da aparição do Gato-ônibus e em seu encontro com Totoro.

Após esta sintética abordagem sobre as personagens femininas dos filmes de Miyazaki, cabe refletir sobre as relações que podem ser estabelecidas entre elas, tanto em termos de paralelos, padrões, quanto no sentido de relacionamentos interpessoais (relacionamentos românticos, de mãe e filho, laços de amizade etc.).

Cap. 3 – RELAÇÕES E RELACIONAMENTOS ENTRE PERSONAGENS

3.1. Relações entre personagens femininas

3.1.1. Irmã mais velha, irmã mais nova

Daniel Thomas MacInnes, que coordena o site de fãs *The Ghibli Blog*, observa que os trabalhos de Miyazaki, incluindo alguns realizados bem antes da fundação do estúdio Ghibli, contêm pares de personagens paralelas, sendo cada par composto por uma “irmã mais nova” e uma “irmã mais velha”. Essa relação pontuaria diferentes estágios de amadurecimento das personagens e não se referiria necessariamente a um relacionamento de irmandade entre personagens – com exceção de *Meu vizinho Totoro*. De acordo com sua análise, a “irmã mais nova” seria a representação do idealismo, enquanto a “mais velha” incorporaria o racionalismo. Daniel Nienhuis desenvolve um pouco mais essa teoria, em sua tese *Goddesses of Water and Sky*:

Gina é o exemplo perfeito da “irmã mais velha” de MacInnes – ela é pragmática e senhora de si e frequentemente repreende Marco por tola mente participar de jogos de guerra perigosos. Gina também é equilibrada o suficiente para navegar calmamente entre as trocas potencialmente explosivas entre piratas, força aérea, Curtis e Marco.

Fio é a metade idealista do par de “duas irmãs” do filme. Fio é incrivelmente motivada, mas sua personalidade é bem-humorada e efervescente. Ela encara os desafios de frente e, como Gina, não se permite manipular. Ao contrário de Gina, Fio acredita que a disputa de Marco com Curtis tem mérito – não só para o porco voador, mas também para a honra de todos os pilotos do Mediterrâneo. Fio parece docemente ingênua, às vezes, mas ela é experiente o suficiente para obter o que quer – Marco, por exemplo, nunca tem chance contra ela. Quando Fio decide que acompanhará Marco de volta à sua ilha deserta no Adriático, o porco protesta sobre decência e sua reputação. “Eu gosto de acampar”, ela comenta, e sobe no avião. (NIENHUIS, 2011).¹³

¹³ Tradução livre de: "Gina is a perfect example of MacInnes, 'older sister' – she is pragmatic and self-possessed and she frequently scolds Marco for foolishly engaging in dangerous war games. Gina is also levelheaded enough to calmly navigate the potentially explosive exchanges between the pirates, the air force, Curtis, and Marco. Fio is the idealistic half of the film's 'two sister' pair. Fio is incredibly driven, but her personality is good-natured and effervescent. She tackles challenges head-on and, like Gina, does not allow herself to be manipulated. Unlike Gina, Fio believes that Marco's contest with Curtis has merit – not only for the flying pig, but the honor of all Mediterranean pilots. Fio appears sweetly naive at times, but she is savvy enough to get what she wants – Marco, for one, never stands a chance against her. When Fio decides she will accompany Marco back to his deserted island in the Adriatic, the pig stammers protests about decency and her reputation. 'I like camping', she quips, and climbs into the plane. (NIENHUIS, 2011)

Continuando com a teoria de McInnes, estudada de forma mais aprofundada por Nienhuis, em sua tese, outro exemplo de par de “irmã mais velha” e “irmã mais nova” seriam Satsuki e Mei, em *Meu vizinho Totoro*, espelhando as e personagens de Gina e Fio, respectivamente. Partindo desse pressuposto, as “irmãs mais novas”, Fio e Mei, seriam as espontâneas, confiantes, ingênuas e impulsivas – características que as levam a tomar decisões precipitadas que surpreendem as demais personagens e as colocam em posições desconfortáveis. Mei não reflete sobre as consequências de fugir sozinha para encontrar a mãe doente no final, assim como Fio arrisca o próprio destino ao oferecer sua mão em casamento. Em contraste, as “irmãs mais velhas”, Gina e Satsuki, tomam decisões práticas e são responsáveis. Gina se apressa para ir de encontro a Marco, interrompendo a briga para avisar sobre a chegada da força aérea, e Satsuki, ao perceber que a irmã fugira, vai rapidamente resgatá-la e, ao longo do filme, assume responsabilidades adultas (Figura 19), apesar de só ter dez anos de idade.



Figura 19 – Satsuki prepara as refeições de sua família. Fonte: Fotograma de *Meu vizinho Totoro*

A partir dessa teoria, observa-se que Kiki assume aspectos de ambos os lados, indicando seu estado de transição de “irmã mais nova” para “irmã mais velha” – ou seja, seu processo de amadurecimento. Apesar de sua decisão de sair de casa ser repentina e aparentemente precipitada (“irmã mais nova”), uma vez na cidade, ela se organiza de maneira prática, começando um negócio com cautela e estando atenta ao seu orçamento (“irmã mais velha”).

3.1.2. Grupos de mulheres

Como mencionado, na obra de Miyazaki, a presença de uma comunidade ou grupo de mulheres ou meninas é bem recorrente. São mulheres que se ajudam mutuamente – o que é surpreendente, se comparado às representações de grupos de mulheres em vários filmes e séries ocidentais, onde servem apenas como “pano de fundo” ou decoração, ou, ainda, quando têm um papel maior, predomina a rivalidade entre as personagens (quase sempre ligada ao desejo de atrair a atenção masculina).

Na obra de Miyazaki, há um senso de coletividade e, em alguns momentos, até mesmo de cumplicidade, que permeia esses grupos e que se estende às personagens principais. Pode-se citar como exemplo as fortes mulheres de Tatara Ba, em *Princesa Mononoke*, que fazem de tudo para se protegerem e proteger Dama Eboshi; ou as mulheres que ajudam Nausicaã a escapar; ou, então, as mulheres que trabalham em conjunto na construção de aviões, em *Porco Rosso*, e apoiam Fio. A direção reforça essa cumplicidade, ao retratar essas personagens em planos conjuntos ou inteiros, em uma proximidade física que faz com que estas mulheres se tornem quase que como uma massa (Figuras 20 e 21):



Figura 20 – As mulheres de Tatara Ba observam Ashitaka. Fonte: Fotograma de *Princesa Mononoke*



Figura 21– As mulheres de Pejite ajudam Nausicaä a escapar.

Fonte: Fotograma de *Nausicaä do Vale do Vento*

Em *O serviço de entregas de Kiki*, a indiferença inicial entre as garotas da cidade e Kiki é mostrada mais como algo associado à adolescência do que como presente em todas as relações femininas. Miyazaki ainda ressalta, em uma entrevista, que esse comportamento também vem da própria protagonista:

Miyazaki: [...] O que eu pensei que mais precisava fazer por Kiki era fazer com que ela se tornasse amiga de garotas da sua idade.

- Elas são as garotas que ela encontra na cidade - aquelas a quem ela primeiramente resistiu?

Miyazaki: Mais do que resistiu, Kiki tinha aversão a elas. Quando Kiki conseguiu descartar a própria aversão, ela descobriu que as pessoas ao seu redor não eram realmente malvadas. (MIYAZAKI, 1996)¹⁴

No filme, todas as demais mulheres, que já passaram pela adolescência, acolhem ou ajudam Kiki em algum ponto da narrativa. Ursula, Osono, Madame e

¹⁴ Tradução livre de: "Miyazaki: [...] What I thought I needed to do most for Kiki was to have her become friends with girls her own age.

- They are the girls she met in the town - the ones she at first resisted?

Miyazaki: More than resisted, Kiki held a grudge against them. When Kiki was able to throw off her own grudge, she found that the people around her were not really mean-spirited." (MIYAZAKI, 1996)

Bertha são sempre gentis com Kiki e a ajudam, dando conselhos, oferecendo um lugar para dormir, pagando um pouco mais por seu trabalho do que ela havia pedido e servindo como suporte emocional para a jovem bruxa.

3.1.3. Antagonista X protagonista

De forma contrastante em relação aos filmes de animação ocidentais, nos longas de Miyazaki, quando protagonista e antagonista são ambas mulheres, a rivalidade se deve a um conflito de outro tipo de interesses, e não um conflito amoroso ou inveja.

Em *Nausicaä do Vale do Vento*, o conflito se dá por uma diferença de valores. Nausicaä quer restaurar o mundo em que vive por meio da compreensão e pesquisa, protegendo as criaturas que nele habitam, enquanto Kushana busca a dominação de todos os povos, mesmo que isto implique no uso desmedido de violência. Em *Princesa Mononoke*, Dama Eboshi acredita estar fazendo o melhor para o seu povo, ao usar matéria-prima proveniente da floresta, não se importando em desmatá-la, o que é a fonte de seus conflitos com San que deseja protegê-la. Em *A Viagem de Chihiro*, Yûbaba transforma os pais da protagonista em porcos, por terem desrespeitado os deuses e, em seguida, rouba a identidade de Chihiro que inicia uma jornada para que tudo volte a ser como era. Em *O castelo no céu*, a pirata Dora quer capturar Sheeta, pois acredita que poderá lucrar com este sequestro. Em *O castelo animado*, A Bruxa do Pântano transforma Sophie em velha, por acreditar que esta lhe faltou com o respeito.

Em alguns casos, a um dado momento, antagonista e protagonista se reconhecem. Um exemplo pode ser verificado em *O castelo no céu*, quando Dora vê a si mesma em Sheeta, após espioná-la e escutá-la falar com Pazu. É a partir deste momento que sua atitude em relação à garota se transforma e Dora passa a ser uma aliada. Sophie, de *O castelo animado*, cuida da bruxa que a transformara em velha, não mostrando sinal de rancor (Figura 22).



Figura 22 – Sophie cuida da Bruxa do Pântano. Fonte: Fotograma de *O castelo animado*

3.2. Relações entre personagens femininas e masculinas

Assim como as próprias personagens, as relações entre mulheres e homens são diversas e repletas de nuances, mas podem-se destacar algumas mais recorrentes na filmografia de Miyazaki.

3.2.1. Co-protagonismo e personagens secundárias auxiliares

Nos filmes do diretor japonês, é frequente a existência de um casal protagonista: San e Ashitaka, em *Princesa Mononoke*; Nausicaä e Asbel, em *O castelo no céu*, Chihiro e Haku, em *A viagem de Chihiro*; Sophie e Howl, em *O castelo animado*; Sosuke e Ponyo, em *Ponyo*, são alguns dos exemplos mais marcantes.

Estas duplas não são necessariamente casais de namorados, mas há sempre uma relação, ao menos de amizade, que se desenvolve ao longo do filme até se tornar uma conexão profunda. É interessante notar que, na maior parte dos filmes, o homem/menino da dupla têm objetivos similares ou que se cruzam com os das personagens femininas, como Chihiro e Haku que desejam se libertar do domínio de Yûbaba; ou Ponyo e Sosuke que buscam descobrir o mundo e fortalecer sua amizade, por exemplo. Dessa forma, a personagem masculina acaba sendo um tipo de

“assistente” da protagonista feminina, ajudando-a a realizar seus objetivos. Fica evidente que não são eles os heróis – ao menos não na concepção de heroísmo dos livros infantis. Não há “cavalo branco” e, certamente, não há uma “donzela em perigo” para ser salva. Em *Nausicaä do Vale do Vento*, a situação até se inverte: é a princesa heroína quem salva o príncipe Asbel.

É importante ressaltar que não há, nessas duplas, uma personagem que ocupe uma posição de maior autoridade em relação a outra. Mesmo que, por vezes, o destaque seja a personagem feminina, a personagem masculina é tratada como igual, no que seria uma relação de companheirismo “ideal”. Ambas as personagens assumem riscos e posições ativas: tanto Chihiro quanto Haku desafiam Yûbaba, cada um à sua maneira. Pazu e Sheeta, mesmo sendo construídos de forma um pouco mais estereotipada no que diz respeito a papéis de gênero – Sheeta sendo responsável pelos afazeres domésticos e Pazu pela guarda, quando capturados por Dora – são igualmente importantes ao descobrir a terra de Laputa e enfrentar Muska, entre outros exemplos.

3.2.2. Rebelia frente à dominação masculina

Outra característica proeminente das heroínas de Miyazaki, identificada e analisada de forma aprofundada por Joana Philipot, é sua coragem e revelia frente à dominação masculina. Em sua obra, podemos encontrar exemplos de mulheres que se rebelam para reparar erros masculinos, para ir atrás de seus sonhos ou para salvar a si mesmas.

Em *Nausicaä do Vale do Vento*, as mulheres de Pejite não se importam em ir contra a vontade dos homens de seu reino ao libertar Nausicaä e ajudá-la. Elas seguem sua própria consciência, em um gesto que pode ser visto como uma espécie de retratação feminina pelos erros masculinos, uma vez que elas chegam a se desculpar pelo comportamento dos homens. A mãe de Lastel e Asbel diz: “Nos desculpe. Tudo o que fizemos foi errado”. Momentos depois, uma senhora observa: “Nós te tratamos horrivelmente”. Ao usar a terceira pessoa, essas personagens tomam para si a responsabilidade pelas decisões tomadas por esses homens que são seus familiares.

Em *O castelo no céu*, Sheeta se rebela para salvar a si própria, logo na primeira cena do filme. Aprisionada em um cômodo dentro de um dirigível, Sheeta parece

conformada com a situação e obedece a seu sequestrador, Muska, quando o dirigível é atacado por piratas. Mas a garota aproveita o momento em que Muska se vira de costas para atacá-lo com uma garrafa (Figura 23). A protagonista, então, não espera ser salva, como uma “donzela em perigo”, mas age efetivamente para escapar.



Figura 23 – Sheeta ataca Muska com uma garrafa. Fonte: Fotograma de *O castelo no céu*

Em *Ponyo*, a protagonista foge da dominação paterna para saciar sua vontade de explorar a superfície. A relação entre esta criança desobediente e seu pai superprotetor pode ser vista como uma metáfora do desejo de independência das jovens mulheres. Ponyo quer libertar-se, ver o mundo, ser vista como “igual”. Seu pai, por outro lado, mesmo tendo boas intenções, quer que ela permaneça pura e inocente. Ele não mede esforços para protegê-la dos perigos do mundo, chegando a aprisioná-la – assim como fazem alguns pais e cônjuges com suas filhas e esposas no mundo real, ao limitarem estas mulheres ao espaço doméstico.

3.2.3. Homens subalternos

O homem subalterno é um personagem comum quando há uma mulher de poder na história, como Kurotowa perante Kushana, em *Nausicaã do Vale do Vento*, e Gonza em relação a Eboshi, em *Princesa Mononoke*. Mas essa relação, às vezes, pode se estender para um casal, em que a mulher é o elemento mais forte ou mais sábio, como Toki que repreende seu Marido, em *Princesa Mononoke*, e Osono, em *O*

serviço de entregas de Kiki, que fala pelos dois – não se escuta jamais a voz de seu marido (Figura 24).



Figura 24 – Toki repreende seu marido. Fonte: Fotograma de *Princesa Mononoke*

Uma relação de admiração e fascinação pelas mulheres também é recorrente na obra do diretor. Esta admiração pode vir de um homem subalterno, mas também de um grupo de homens direcionada a uma mulher ou garota. Em *O castelo no céu*, é a relação entre os piratas e Sheeta; em *Porco Rosso*, é o mesmo entre os piratas e Fio (Figura 25) e também Gina e seus admiradores/pretendentes. Esta fascinação, por vezes, remete a um tipo de complexo de Édipo (como será visto adiante).

Grande parte dos filmes mostra os homens como meninos pequenos diante das mulheres. Elas são as guias, as sábias, as figuras de autoridade e as mães dos homens. “Os homens são os eternos filhos. Fio o sabe bem e ela amedronta os piratas quando ela evoca a mãe de cada um”¹⁵ (VILLAIN, 2009).

¹⁵ Tradução livre de: “Les hommes sont des éternels fils. Fio le sait bien et elle fait mouche par rapport aux pirates quand elle évoque leur mère à chacun” (VILLAIN, 2009, p.125).



Figura 25 – Os piratas dão flores a Fio e pedem à garota que tire uma foto com eles.

Fonte: Fotograma de *Porco Rosso*.

3.2.4. A mulher como mãe e relações entre mãe e filho(s)

Percebe-se uma complexidade das relações entre mãe e filho nas personagens de Miyazaki, parecendo refletir o que o cineasta mantinha com a própria mãe.

– Por que você decidiu fazer a história de duas irmãs?

Miyazaki: É porque eu sou um homem. Se fosse uma história de garotos, teria sido de Kanta e seu irmão. Isso não seria o mesmo[...]. [A história] seria mais lamentosa e eu não poderia fazê-la. Ela se sobreporia demais à minha própria infância. Então eu não queria fazer esse tipo de filme. Por exemplo, eu não tinha uma relação próxima com minha mãe, como Satsuki. Eu era excessivamente contido, e minha mãe também era assim. Quando eu ia visitá-la no hospital, eu não podia me apressar para abraçá-la[...].¹⁶ (MIYAZAKI, 1996)

Miyazaki representa, em seus filmes, famílias que contrapõem o modelo da família tradicional japonesa – em que pai, mãe, filhos e, por vezes, avós vivem sob o mesmo teto, cada um com seu papel definido, conforme aponta Joana Philipot. Na

¹⁶ Tradução livre de: “- Why did you decide to make this a story of two sisters? / Miyazaki: That's because I am a man. If it were a story of boys, it would have been Kanta and his brother. That wouldn't be the same. [...] It would be more pitiful and I couldn't have made it. It would overlap too much with my own childhood. So I didn't want to make that kind of film. For example, I didn't have a close relationship with my mother like Satsuki. I was overly self-conscious, and my mother was that way too. When I went to see her in hospital, I couldn't rush to hug her [...]” (MIYAZAKI, 1996).

obra do diretor, é possível encontrar os mais diversos tipos de família: em *Nausicaä do Vale do Vento*, é mencionado que a mãe de Nausicaä já falecera e seu pai é assassinado no decorrer da história; em *O castelo no céu*, Sheeta e Pazu são órfãos; em *Meu vizinho Totoro*, a mãe está em um tratamento no hospital, deixando seu marido com as duas filhas pequenas; em *O serviço de entregas de Kiki*, Kiki deixa seus pais para viver sozinha; em *Porco Rosso*, Fio é criada por seu avô; em *Princesa Mononoke*, San possui apenas uma mãe, não humana, e Ashitaka tem apenas uma irmã como familiar; em *A viagem de Chihiro*, Chihiro é separada dos pais logo no início do filme, e Yubâba é uma mãe idosa e solteira; em *O castelo animado*, Sophie não tem pai, vemos somente sua mãe que é ausente, e sua irmã que não parece ter uma relação próxima com ela – ao longo do filme, ela consegue formar, com Howl, uma espécie de família própria, composta por uma senhora idosa, um demônio, um garoto que não possui grau de parentesco com nenhum dos dois, um cachorro e um espantalho mágico –; em *Ponyo*, Lisa cria sozinha seu filho Sôsuke, pois o pai do garoto trabalha em alto-mar – ao mesmo tempo, a garotinha Ponyo vive com seu pai superprotetor e suas irmãs, enquanto sua mãe parece estar sempre fora, em uma situação inversa.

As relações entre mãe e filho são constantes na filmografia de Hayao Miyazaki, e, talvez, as mais emblemáticas, assumindo diversas formas. Myriam Villain captou bem uma dessas formas e o aspecto edipiano dessa relação mãe-fillho, em seu artigo *O terceiro sexo*, tomando como exemplo *O castelo no céu*:

A criança e a mãe são, no cinema de Miyazaki, valorizadas, e é assim que se pode detectar uma propensão a colocar, nos trabalhos do diretor, o elo mãe-filho como um elo ideal. O aspecto edipiano transparece com evidência na relação que os piratas mantêm com Dora. Dora diz a eles que tomem como esposa uma moça como Sheeta, então eles se apaixonam todos os seis, mesmo se pontuaram que ela se parece com sua mãe quando tinha a idade dela. Eles fazem a escolha, de uma certa maneira, de desposar sua própria mãe, já que Sheeta é percebida como uma substituta.¹⁷ (VILLAIN, 2009)

¹⁷ Tradução livre de: "L'enfant et la mère sont, dans le cinéma de Miyazaki, valorisés, et c'est ainsi qu'on peut déceler une propension à poser, chez le réalisateur, le lien mère-fils comme un lien idéal. L'aspect oedipien transparait avec évidence dans la relation que les pirates entretiennent avec Dora (...). Dora leur dit d'épouser une fille comme Sheeta, alors ils en tombent tous les six amoureux, même s'ils ont pointé qu'elle ressemblerait à leur mère quand elle aurait son âge. Ils font le choix, donc, d'une certaine façon, d'épouser leur mère puisque Sheeta en est perçue comme un substitut." (VILLAIN, 2009).

Todavia, existem outros tipos de relação mãe-filho. Yûbaba, de *A viagem de Chihiro*, tem um comportamento completamente diferente diante de seu bebê gigante, quase o oposto de Dora. Ela perde todo o seu poder quando está frente a ele e faz tudo o que ele quer. Segundo Joana Philipot:

Na verdade, a personagem muda bruscamente em um momento preciso da cena. A feiticeira passa de uma personagem aterrorizante a uma personagem completamente aterrorizada. De fato, o bebê da feiticeira acorda de repente. Nós não o vemos nessa cena ainda, mas escutamos seu choro. O rosto de Yûbaba muda subitamente de expressão, passando da malícia para com Chihiro para um verdadeiro medo. Ela se dirige à cortina que dá para o quarto da criança, que passa então a quebrar móveis, fazendo voar livros e folhas. Yûbaba se esconde atrás da cortina, mas fica aparente que, diante de seu filho, a feiticeira não possui poder algum. Sua voz e sua expressão igualmente mudam: tornam-se melosas, doces. Yûbaba é, na verdade, uma mãe – apesar de sua idade – aterrorizada pelos caprichos de seu filho, de quem é escrava. [...] Essa mudança de situação permite que vejamos a personagem de Yûbaba como uma personagem mais complexa do que no início, uma vez que paralelamente a todo o seu poder no pequeno mundo sobrenatural no qual Chihiro foi lançada, ela se encontra escrava de um bebê. Mas essa fraqueza permite que ela ganhe um pouco de humanidade, lhe dá um lado simpático, sem o qual sua personagem seria inteiramente negativa.¹⁸ (PHILIPOT, 2011).

Lisa, de *Ponyo: uma amizade que veio do mar*, é uma mãe moderna. Ela cuida de seu filho e leva-o à escola, como uma mãe comum, mas seu filho a chama pelo primeiro nome, prática incomum na cultura japonesa, e sua relação com ele se assemelha à de uma irmã mais velha para com o irmão mais novo. Há um momento no filme em que Lisa, infeliz com seu marido, é consolada pelo pequeno Sosuke, como se fosse ela a criança. Lisa aparenta ser jovem e não assume posturas autoritárias

¹⁸ Tradução livre de: “En effet, le personnage change brusquement à un moment précis de la scène. La sorcière passe d'un personnage terrorisant à un personnage à son tour terrorisé. En effet, le bébé de la sorcière se réveille tout à coup. Nous ne le voyons pas encore dans cette scène, mais entendons ses pleurs. Le visage de Yûbaba change soudain d'expression, passant de la méchanceté envers Chihiro à une vraie peur. Elle se dirige vers le rideau donnant sur la chambre de l'enfant, qui se met alors à casser meubles, et murs, à faire voler livres et feuilles. Yûbaba se cache derrière le rideau mais il devient apparent que face à son enfant, la sorcière n'a plus aucun pouvoir. Sa voix et ses expressions changent également : celle-ci se fait mielleuse, douce. Yûbaba est en fait une mère -malgré son âge- terrorisée par les caprices de son enfant et qui en est l'esclave. Elle n'est plus puissante face à son enfant, mais une vraie mère poule, aux petits soins pour son fils et répondant à ses moindres désirs. Ce changement de situation permet de voir le personnage de Yûbaba comme un personnage plus complexe qu'au premier abord, puisque parallèlement à sa toute puissance dans le petit monde surnaturel dans lequel a été propulsée Chihiro, elle se retrouve esclave d'un bébé. Mais cette faiblesse permet de lui redonner un peu d'humanité, lui apporte un côté sympathique, sans lequel son personnage aurait été entièrement négatif.” (PHILIPOT, 2011)

como mãe, tratando Sosuke de igual para igual, mas sem dirigir-se a ele como a um pequeno adulto.

Masao Yokota, no artigo “Les dessins animés de Hayao Miyazaki depuis *Porco Rosso*”, introduz a teoria de que, além das personagens que são realmente mães, há jovens que podem ser percebidas como “mães simbólicas”, nos filmes do diretor. Alguns exemplos seriam Chihiro, Nausicaä, Sophie e até mesmo San.

O Sem-Face quer apenas seguir Chihiro. Se ela rejeitar seu pedido, ele se enraivecerá. Enquanto ela aceita seu desejo de segui-la, ele se acalma. Um ancestral do Sem-Face é o Soldado Gigante divino [...] a gigantesca criatura humanoide, em Nausicaä. [...] O Soldado Gigante divino é uma arma viva de imenso poder de destruição. Enquanto ele considera Nausicaä como uma mãe, ela o aceita como seu filho, e seu espírito se acalma. Chihiro se torna uma mãe simbólica para o Sem-Face, assim como Nausicaä para o Soldado Gigante divino.¹⁹ (YOKOTA, 2007)

San se torna maternal e uma figura de estabilidade em sua relação com Ashitaka, quando ela o alimenta e cura, mas, seguindo a lógica de Yokota, ela é também uma mãe simbólica para o Andante Noturno, se considerarmos que é San quem o acalma.

As moças no cinema de Miyazaki aparecem como mães simbólicas. A fúria de criaturas como o Andante Noturno e o Sem-Face é apaziguada pela ação sincera dessas moças. Sophie combate mentalmente um Howl abatido, refugiado nas profundezas de seu universo interior. Além disso, os heróis encontram repouso junto às moças. O diretor as celebra, lhes emprestando um caráter maternal.²⁰ (YOKOTA, 2007)

A figura materna, em Miyazaki, pode ser, literalmente, a de uma deusa, como Gran-Mamare, mãe de Ponyo (Figura 26). Ao levar em conta a teoria de Yokota que

¹⁹ Tradução livre de: “Le Sans-Visage veut juste suivre Chihiro. Si elle rejetait sa demande, il se mettrait en colère. Lorsqu’elle accepte son souhait de la suivre, il se calme. Un ancêtre du Sans-visage est le Soldat-géant divine [...], la gigantesque créature humanoïde dans Nausicaa. [...] Le Soldat-géant divin est une arme vivante à l’immense pouvoir de destruction. Lorsqu’il considère Nausicaä comme une mère, celle-ci l’accepte comme son fils, et son esprit se calme. Chihiro devient une mère symbolique pour le Sans-visage, de même que Nausicaa pour le Soldat-géant divin.” (YOKOTA, 2007).

²⁰ Tradução livre de: “Les jeunes filles dans le cinéma de Miyazaki apparaissent comme des mères symboliques. La furie de créatures telles le Marcheur nocturne et le Sans visage, se trouve apaisée par l’action sincère de ces jeunes filles. Sophie guérit mentalement Howl abattu, réfugié dans les profondeurs de son univers intérieur. Qui plus est, les héros trouvent le repos auprès des jeunes filles. Le réalisateur les célèbre, en leur prêtant un caractère maternel.” (YOKOTA, 2007).

considera as personagens como mães simbólicas, pode-se dizer que todas as mulheres que já atingiram a idade adulta e algumas adolescentes, no cinema de Miyazaki, trazem consigo um instinto materno, no sentido de serem figuras de estabilidade, para as quais as demais personagens se voltam em busca de orientação, apoio e cuidado. A maternidade em Miyazaki é, desta forma, distanciada de um destino biológico ao qual todas as mulheres estão fadadas, se aproximando mais de um conjunto de características positivas e intimamente ligadas ao sexo feminino.



Figura 26 – Gran Mamare restaura o equilíbrio entre Mar e Terra e se despede.

Fonte: Fotograma de *Ponyo*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de viver em um país onde impera a cultura do patriarcado, onde as mulheres são, muitas vezes, invisibilizadas e limitadas por um tradicionalismo a ocupar o espaço doméstico, Miyazaki expõe, nas obras aqui analisadas, uma representação feminina diferenciada em relação à animação japonesa, ou até mesmo em relação ao cinema, de maneira geral. Se, no cinema mundial, os filmes de classificação até 12 anos que possuem mulheres como protagonistas ou co-protagonistas representam aproximadamente 23,2% do total, de acordo com dados do *Geena Davis Institute on Gender in Media*, no grupo de longas-metragens do diretor japonês essa porcentagem é de 80%. Em sua filmografia, há mulheres de todas as idades possíveis e que exercem as mais diversas atividades – de princesas guerreiras a donas de padaria, engenheiras e faxineiras. Essas mulheres são, em sua maioria, estabelecidas como fortes e/ou sábias, e o diretor não deixa espaço para que o espectador duvide disto – esta não é uma problemática nos filmes. Por vezes, ele dá às suas personagens habilidades fantásticas, supervalorizando essas mulheres, mas as mantém humanas: elas também sentem medo, reclamam e podem falhar. “Em cada um de seus filmes desde *Nausicaä*, a remoção das personagens femininas centrais causaria a desintegração da estrutura narrativa da obra. Elas são mais essenciais aos mundos fantásticos de Miyazaki do que qualquer outro elemento” (NIENHUIS, 2011).

O diretor japonês mostra, em várias de suas obras, que as mulheres são tão, se não mais, capazes do que os homens, e mesmo quando sua atividade pertence aos papéis mais tradicionais delegados às mulheres, elas não podem ser limitadas à esfera privada. São mulheres livres que falam o que pensam, sem temor. Como visto, com exceção de *Vidas ao vento*, as mulheres são independentes dos homens e, com frequência, admiradas por eles, em uma subversão dos valores da sociedade patriarcal.

Essa subversão de valores pode ser vista como uma ferramenta narrativa de “desfamiliarização” ou “estranhamento”, proveniente do formalismo russo, no qual são utilizados artifícios para fazer com que o espectador se distancie do que é tido como norma em seu mundo real, abrindo portas para uma nova perspectiva – o que só seria possível por meio da arte. De acordo com Daniel Nienhuis:

O trabalho de Miyazaki consistentemente revira os precedentes de gênero e as expectativas da audiência. Frequentemente, isso é alcançado pelo uso de elementos estruturais fora do padrão – como a já mencionada protagonista feminina, a escolha de personagens moralmente ambivalentes ou a narrativa que celebra a ambiguidade. A ferramenta mais poderosa para a “desfamiliarização” de Miyazaki, contudo, parece ser a simples inversão de papéis de gênero tradicionais. Em *Nausicaä do Vale do Vento*, a nobre princesa lidera a salvação de seu povo, embarcando em uma jornada repleta de perigos e assolada por monstros. No caminho, ela resgata um belo príncipe. Em *Princesa Mononoke*, a implacável Dama Eboshi desafia samurais guerreiros e os próprios deuses para comandar Tataraba com um punho de ferro. Em *O castelo animado*, o rosto mais belo da região pertence ao vaidoso e convencido Howl. Em *O serviço de entregas de Kiki*, uma jovem bruxa parte de casa para testar suas habilidades e acaba iniciando um negócio. Miyazaki recheia seus filmes de personagens masculinas e femininas que ocupam posições inesperadas ao longo da narrativa.²¹ (NIENHUIS, 2011 - Grifo do autor)

Espera-se que, a partir desta breve análise de personagens femininas, produtores de conteúdo usem e busquem novos padrões de representação feminina – atentando-se ao fato de que os filmes investigados neste trabalho são sucessos comerciais e de crítica. É preciso fugir dos estereótipos de gênero que alimentam comportamentos como a misoginia, a objetificação feminina e o preconceito, criando personagens que sirvam de exemplo e inspiração. Aspira-se que, cada vez mais, as escolhas de escritores(as), diretores(as), produtores(as), roteiristas e editores(as), sejam no sentido de dar voz às mulheres, literal e figurativamente, assim como a outras minorias, optando por dar a estas pessoas papéis significativos e não-objetificados, promovendo, desta forma, o equilíbrio de gênero e uma representatividade mais condizente com a realidade.

²¹ Tradução livre de: “Miyazaki’s work consistently overturns genre precedent and audience expectations. Often, this is accomplished through the use of non-standard structural elements – such as the aforementioned female protagonist, the casting of morally ambivalent characters, or a narrative that celebrates ambiguity. Miyazaki’s most powerful tool for ‘defamiliarization’, however, may be the simple reversal of traditional gender roles. In *Nausicaä of the Valley of the Wind*, a noble princess leads her people to salvation by embarking on a journey that is fraught with peril and beset by monsters. Along the way, she rescues a handsome prince. In *Princess Mononoke*, the ruthless Lady Eboshi defies warring samurai and the gods themselves to rule Tataraba with an iron fist. In *Howl’s Moving Castle*, the prettiest face in the land belongs to the vain and preening wizard Howl. In *Kiki’s Delivery Service*, a young witch sets out from home to test her abilities by starting a business. Miyazaki fills his films with male and female characters that occupy unexpected positions within the narrative”. (NIENHUIS, 2011)

REFERÊNCIAS

“Bilheteria cresce e filmes brasileiros batem recorde de lançamentos em 2016”. In: *Ancine – Agência Nacional de Cinema*. 30/01/2017 - Acesso em 03/03/2017. Disponível em: <<http://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/bilheteria-cresce-e-filmes-brasileiros-batem-recorde-de-lan-amentos-em-2016>>.

BODEN, Sean. *Women and Anime: popular culture and its reflection of japanese society*, novembro de 2001 - Acesso em 03/03/2017. Disponível em: <www.nausicaa.net/miyazaki/essay/files/SeanBoden_WomenandAnime.pdf>

CASTELLS, Manuel. *O Poder da Indentidade – A era da informação: Economia, Sociedade e Cultura*, vol.2. São Paulo: Editora Paz e Terra S/A, 2002. 530 p.

CHOUËITI, Marc; SMITH, Stacy L.; PIEPER, Katherine. “*Gender Bias Without Borders: An investigation of female characters in popular films across 11 countries*”. 2014. Disponível em: <<https://seejane.org/wp-content/uploads/gender-bias-without-borders-full-report.pdf>> - Acesso em 03/03/2017.

MIYAZAKI, Hayao. *Starting Point: 1979-1996*. Japão: Tokuma Shoten co., 1996. 463 p.

MIYAZAKI, Hayao. *Turning Point: 1997-2008*. Japão: Iwanami Shoten, Publishers, 2008. 452p.

NIENHUIS, Daniel. *Goddesses of Water and Sky: Feminist Ideologies in the Worlds of Hayao Miyazaki*. Tese (Mestrado em Artes em Estudos de Mídia). The New School, New York, 2011.

PHILIPOT, Joanna. *L’image de la femme japonaise dans le cinema d’Hayao Miyazaki*. Thèse (Mestrado 1 em Informação e Comunicação). Université de Nice Sophia-Antipolis, França, 2011. Disponível em: <http://www.memoireonline.com/07/11/4623/m_l-image-de-la-femme-japonaise-dans-le-cinema-de-Miyazaki0.html>

THE ART OF CASTLE I THE SKY. Studio Ghibli. São Francisco: VIZ Media, 2016. 194 p.

THE ART OF KIKI’S DELIVERY SERVICE. Studio Ghibli. São Francisco: VIZ Media, 2015. 208p.

THE ART OF THE WIND RISES. Studio Ghibli. São Francisco: VIZ Media, 2014. 280p.

VILLAIN, Myriam. “Le Troisième sexe”. In: *Revista Éclipses*, França, nº. 45, pp. 120-127, nov. 2009.

YOKOTA, Masao. “Les dessins animés de Hayao Miyazaki depuis *Porco Rosso*”. In: *Cinéanimations – CinémAction*. v. 123. França, 2007.

FILMOGRAFIA (em ordem cronológica)

Nausicaä do Vale do Vento (Kaze no tani no Naushika). Direção: Hayao Miyazaki. Nibariki & Tokuma Shoten, 1984. 117 minutos, cor.

O castelo no céu (Tenkû no shiro Rapyuta). Direção: Hayao Miyazaki. Studio Ghibli & Tokuma Shoten, 1986. 125 minutos, cor.

Meu vizinho Totoro (Tonari no Totoro) Direção: Hayao Miyazaki. Studio Ghibli, 1988. 86 minutos, cor.

O serviço de entregas de Kiki (Majo no takkyûbin). Direção: Hayao Miyazaki. Studio Ghibli, 1989. 103 minutos, cor.

Porco rosso: o último herói romântico (Kurenai no buta). Direção: Hayao Miyazaki. Studio Ghibli, 1992. 94 minutos, cor.

Princesa Mononoke (Mononoke-hime). Direção: Hayao Miyazaki. Studio Ghibli, 1997. 134 minutos, cor.

A viagem de Chihiro (Sen to Chihiro no kamikakushi). Direção: Hayao Miyazaki. Studio Ghibli, 2001. 125 minutos, cor.

O castelo animado (Hauru no ugoku shiro). Direção: Hayao Miyazaki. Studio Ghibli, 2004. 119 minutos, cor.

Ponyo: uma amizade que veio do mar (Gake no ue no Ponyo). Direção: Hayao Miyazaki. Studio Ghibli, 2008. 101 minutos, cor.

Vidas ao vento (Kaze tachinu). Direção: Hayao Miyazaki. Studio Ghibli, 2013. 126 minutos, cor.