



Departamento de Sociologia e Políticas Públicas

O *Anime* e a II Guerra Mundial:
O *Anime* como Propaganda ou forma de Entretenimento

Ana Catarina Ramalheira de Araújo Ferreira

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação

Orientadora:
Doutora Rita Maria Espanha Pires Chaves Torrado da Silva, Professora Auxiliar com
Agregação,
ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa

Coorientador:
Doutor Paulo Miguel Martins, Professor Auxiliar Convidado,
ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa

setembro 2019

Agradecimentos

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer aos meus orientadores, a Professora Rita Espanha e o Professor Paulo Miguel Martins, por todo apoio, prontidão nas respostas e, acima de tudo, por terem aceite embarcar numa dissertação com um tema pouco usual, mas que me suscita particular interesse.

Gostaria, também, de agradecer aos meus pais, irmãos, avós e amigos, pela paciência e pelo apoio dado, direta ou indiretamente.

Um agradecimento especial à Sakumi Yoshino que, do outro lado do mundo, contribuiu para esta dissertação com uma tradução, e ao Andrew Micallef, por ter revisto o meu inglês.

Resumo

A presente dissertação tem como principal objetivo comparar a forma como a indústria do *anime* abordou os acontecimentos da II Guerra Mundial no Japão, tanto durante a guerra, numa altura em que o *anime* estava a ser usado como veículo de propaganda, como várias décadas depois, quando o *anime* já estava a ser utilizado como forma de entretenimento.

De maneira a atingir-se o objetivo proposto, analisaram-se três filmes de longa metragem de *anime*: um de 1945, que foi lançado no final da II Guerra Mundial e, portanto, com fins propagandísticos; um de 1988, que acompanha as vidas de dois irmãos órfãos, tendo sido produzido pelo primeiro estúdio de animação japonês a ganhar um Óscar de Melhor Filme de Animação de sempre; e outro mais recente, de 2016, que aborda a vida dos Japoneses durante a guerra, através do ponto de vista de uma jovem dona de casa.

Através da análise aos três filmes, comprova-se que, realmente, o tema da II Guerra Mundial foi apresentado de forma diferente pela indústria do *anime*: no primeiro, *Momotarō Umi no Shinpei*, o Japão é retratado como um país onde se vive tranquilamente, apesar da guerra, da qual sai vencedor no final, devido ao trabalho em equipa e esforço comum; em *Hotaru no Haka* e *Kono Sekai no Katasumi ni*, os personagens vivem em cidades que sofrem constantemente ataques aéreos e lutam pela sobrevivência, sendo que ambos acabam com perdas mortais de personagens com ligações fortes aos protagonistas, bem como com a derrota do Japão.

Palavras-chave: *Anime*, Entretenimento, Propaganda, II Guerra Mundial, Japão

Abstract

This dissertation's main goal is to compare how the *anime* industry has approached the events which occurred in Japan during World War II, both at the time of war, when *anime* was being used as a method of propaganda, and decades afterwards, when *anime* was already mainly focusing on the entertainment industry.

With the purpose of achieving this goal, three *anime* feature films have been analysed: the first one, from 1945, which was released at the end of World War II and, therefore, as a means of propaganda; one from 1988, which follows the lives of two orphan siblings, having been produced by the first Japanese animation studio to ever win an Academy Award for Best Animated Feature; and one released in 2016, which addresses the lives of the Japanese citizens during the war, through the point of view of a young housewife.

After analysing the three *anime* films, it is proven that the theme of World War II has been presented differently by the *anime* industry: in the first one, *Momotarō Umi no Shinpei*, Japan is portrayed as a quiet and peaceful country, even though it is at war, which they win at the end, due to team work and mutual effort; in *Hotaru no Haka* and *Kono Sekai no Katasumi ni*, the characters are fighting for their lives, while living in cities that are suffering constant air raids – both protagonists lose the lives of someone close to them and the war ends with Japan's defeat.

Keywords: *Anime*, Entertainment, Propaganda, World War II, Japan

Índice

Introdução.....	1
Capítulo I: História do Japão - Conflito Sino-Japonês, II Guerra Mundial e do Pacífico.....	3
Capítulo III: Propaganda do Japão na II Guerra Mundial	11
Capítulo IV: História do <i>Anime</i>	13
Capítulo VI: Análise dos Filmes Selecionados.....	18
VI.1 – Análise Interna e Textual de <i>Momotarō Umi no Shinpei</i>	18
VI.1.1 – Informações do Filme	19
VI.1.2 – Dinâmica Narrativa e Análise Textual.....	19
VI.1.3 – Conclusão da Análise.....	26
VI.2 – Análise Externa e de Conteúdo de <i>Hotaru no Haka</i>	28
VI.2.1 – Informações do Filme	28
VI.2.2 – Resumo e Identificação do Tema.....	28
VI.3 – Análise Externa e de Conteúdo de <i>Kono Sekai no Katasumi ni</i>	31
VI.3.1 – Informações do Filme	31
VI.3.2 – Resumo e Identificação do Tema.....	31
VI.4 – Comparação e Conclusão da Análise.....	36
Conclusão.....	38
Bibliografia.....	41
ANEXOS	43

Introdução

O presente trabalho tem como objetivo perceber como é que o Japão e a indústria do *anime* retrataram a situação do país durante a II Guerra Mundial, tanto quando estava a decorrer a guerra, onde o *anime* estava a ser utilizado como veículo de propaganda, como mais de 40 anos depois, numa altura em que o *anime* está mais direcionado para o entretenimento.

Começamos por definir o conceito de *anime*: é a palavra japonesa utilizada para se referir a qualquer trabalho de animação, ou seja, de desenho animado, apesar de, no resto do mundo, significar animação especificamente do Japão¹. Os *anime* são, muitas vezes, adaptados dos *manga* (bandas desenhadas japonesas feitas a preto e branco, com exceção da capa, que é colorida), podendo ser séries de curta ou longa duração, bem como filmes (de curta ou longa metragem); ambos abrangem temas diversos que vão desde a “história, a cultura, política, economia e outros fenómenos sociais, que refletem a realidade da sociedade, *lifestyles* e nacionalidades Japonesas” (Ito, 2005, citado por Moscato, 2017:385), fazendo do *anime* não só parte da cultura japonesa, como também uma forma de comunicação, na medida em que está a transmitir uma ou várias mensagens ao espectador.

Assim, é importante definir, também, o papel que a indústria do *anime* tem desempenhado no Japão: nos anos 20 do século XX, a animação no Japão foi inicialmente utilizada com propósitos educativos e propagandísticos por parte do governo, que controlava o que os estúdios produziam até à II Guerra Mundial; depois da guerra, abriu a primeira empresa de animação, que tinha como objetivo produzir conteúdos que enaltescessem a democracia, mas acabou por falir pouco tempo depois; finalmente, em 1956, foi criado o primeiro estúdio de animação, cuja ambição era tornar-se a “Disney do Oriente” – é a partir daqui que a indústria do *anime* começa a focar-se no entretenimento.

O *anime* começou a chegar ao Ocidente a partir dos anos 70, com séries como *Alps no Shojo Heidi* (mais conhecida em Portugal por apenas “Heidi”, que foi transmitida na RTP primeiro em 1976 e, mais tarde novamente, com todos os episódios dobrados em português, nos anos 80), tendo tido como realizador Isao Takahata, que é também o realizador de um dos filmes que vamos analisar neste trabalho: *Hotaru no Haka* (“O Túmulo dos Pirlampos”). Cada vez mais séries de *anime* se foram expandindo além-fronteiras, como forma de entretenimento, sendo que várias séries chegaram a Portugal nos anos 90 e 2000, como, por exemplo, uma das mais populares em todo o mundo: *Dragon Ball*.

¹ Fonte: <https://www.rightstufanime.com/anime-resources-global-history-of-anime>

Durante muito tempo, o *anime* foi conotado com conteúdo para crianças no Ocidente, por ser apresentado em formato de “desenhos animados”; aos poucos, essa ideia sobre o *anime* foi-se alterando, muito devido ao fato de, em 2002, um estúdio de animação (*Ghibli*) ter ganhado o Óscar de Melhor Filme de Animação, com o *anime Sen to Chihiro no Kamikakushi* (“A Viagem de Chihiro”) – um filme para todas as idades, pois contém críticas à sociedade de hoje em dia, que apenas os adultos percebem, mas é um filme que as crianças podem ver.

Hoje em dia, o *anime* já pode ser considerado como forma de cultura fora do Japão, também, abrangendo vários gêneros (e não apenas o infantil, que também existe) e agradando a diferentes faixas etárias.

A maioria dos consumidores de *anime* não sabe, no entanto, que este começou por ser utilizado com propósitos informativos, educativos e de propaganda no Japão e, portanto, temos também como objetivo deste trabalho dar a conhecer essa característica específica do *anime*.

De forma a cumprir os objetivos propostos para este trabalho, começaremos por fazer um pequeno resumo da história do Japão desde o final do século XIX, mas mais focado no Conflito Sino-Japonês (que começou, oficialmente, em 1937, apesar de já terem começado a ocorrer incidentes no final dos anos 20), na Guerra do Pacífico e na II Guerra Mundial, que estará apresentado no Capítulo I.

No Capítulo seguinte iremos falar nas teorias da propaganda durante a II Guerra Mundial, para percebermos como a comunicação pode influenciar a sociedade; sendo o *anime* também utilizado como forma de comunicação e tendo sido usado como veículo de propaganda, este Capítulo II irá apresentar diferentes teorias de comunicação de massa, referindo-se a manipulação, persuasão, influência e propaganda.

O Capítulo III estará focado na propaganda do Japão na II Guerra Mundial, que, como já foi referido, foi realizada através do *anime*, mas também através do *manga*.

Apesar de já termos feito uma breve história do *anime*, no Capítulo IV iremos aprofundá-la, dando exemplos de várias séries de animação, bem como referindo a forma como a indústria do *anime* se foi desenvolvendo após a II Guerra Mundial.

Finalmente, no Capítulo V, iremos apresentar a Metodologia proposta, de forma a podermos cumprir os objetivos definidos.

Por último, o Capítulo VI irá incluir as análises aos filmes de *anime* selecionados, sendo um deles de 1945 e, portanto, feito com fins propagandísticos, e os outros dois mais atuais, como forma de entretenimento, mas que também contêm fatos reais sobre a guerra, principalmente o filme de 2016.

Capítulo I: História do Japão - Conflito Sino-Japonês, II Guerra Mundial e do Pacífico

A história do Japão é bastante extensa, mas para este trabalho é importante realçar que em 1868 houve uma revolução política, económica e militar no Japão, causando a criação de um exército e marinha poderosos. Por conseguinte, o Japão derrotou a China em 1895, o Império Russo dez anos depois e invadiu as colónias alemãs orientais em 1914 (AAVV, 1995:6), despertando, assim, um ideal expansionista, que será tratado mais adiante.

Apesar dessas vitórias, no final dos anos 20 do século XX, o Japão passou por uma crise financeira, política e social, o que fez com que muitos japoneses acreditassem que uma política de expansão territorial iria resolver esses problemas. Quem tomou a iniciativa foram os militares, desafiando os políticos que estavam hesitantes em tomar alguma ação (Henshall, 2018:158).

Tanto em junho de 1928 como em setembro de 1931, extremistas do Exército Kwantung do Japão causaram explosões em comboios e caminhos-de-ferro perto de Mukden, na China, com intensão de culpar bandidos chineses, para justificar o envio de tropas japonesas para a China e, assim, iniciar uma intervenção militar do Japão nessa zona (Henshall, 2018:158). Este Incidente da Manchúria levou à constituição da República de Manchukuo em março de 1932, país que foi reconhecido pelo governo japonês em setembro do mesmo ano (Henshall, 2018:159).

Em 1933, 6 anos antes do início da II Guerra Mundial, já faziam parte do império do Japão a Ilha Formosa (Taiwan, atualmente), a Coreia, a Manchúria e, no Pacífico, as ilhas Marshall, Carolinas e Marianas (AAVV, 1995:6).

Vários radicais nacionalistas japoneses visualizavam o seu país como “libertador das nações asiáticas do jugo do imperialismo ocidental. Depois de o Japão ter recuperado a sua força e a sua vitalidade, poderia chefiar uma Ásia unida e livre” (Henshall, 2018:161). Eram estas ideologias, entre outras, que os japoneses utilizavam para justificar o expansionismo do Japão na Ásia. Muitos acreditavam que existiam apenas três formas para lidar com o excesso de população: “a emigração, a penetração nos mercados mundiais e a expansão territorial” (Henshall, 2018:164). Tendo em conta que no Ocidente haviam sido aplicadas leis de emigração anti japonesas, os japoneses acreditavam que a terceira forma era a única alternativa que lhes restava.

O Japão, a Alemanha e, mais tarde, a Itália, assinaram o Pacto Anticomintern em novembro de 1936, que era um acordo para os países se assistirem mutuamente contra a União Soviética, que consideravam ser o seu inimigo comum (Henshall, 2018:164).

A 7 de julho de 1937, ocorreu o incidente da Ponte de Marco Polo, quando tropas japonesas, que estavam alocadas perto de Pequim, afirmaram ter sido atacadas pelos chineses, começando, assim, oficialmente a guerra com a China. Os confrontos continuaram e, em novembro, os japoneses conquistaram Xangai, e no mês seguinte a capital, Naquim.

Em agosto de 1939, a Alemanha assinou um pacto de não agressão com a União Soviética, o que fez com que o Japão se sentisse traído pelos alemães, pois o Pacto Anticomintern havia sido violado com a assinatura deste novo. Apesar disso, os japoneses consideraram que lhes seria mais benéfico apoiar a Alemanha na II Guerra Mundial, devido aos êxitos iniciais por parte dos alemães, logo no mês seguinte (Henshall, 2018:167-169).

Então, em setembro de 1940, o Japão assinou novo pacto com a Alemanha e a Itália, o Pacto Tripartido (Henshall, 2018:169), que era basicamente um acordo de ajuda mútua caso fossem atacados por alguma potência que não estivesse envolvida em nenhuma das guerras a ocorrer naquele momento (a guerra na Europa e a sino-japonesa), nomeadamente os Estados Unidos. “O Pacto Tripartido deu ao Japão a confiança necessária para alargar as suas atividades no continente asiático. Quase em simultâneo com a sua assinatura em Berlim, as tropas japonesas entraram no norte da Indochina Francesa. Houve pouca resistência por parte de uma França incapacitada. Os Estados Unidos responderam, limitando as exportações para o Japão de produtos como combustível para aviões, aço e sucata de ferro, mas evitaram ações militares” (Henshall, 2018:169).

De forma a conseguir invadir a Malásia e as Índias Orientais Holandesas, que lhe interessavam por serem ricas em recursos, o Japão começou a movimentar-se para sul na Indochina, a 22 de julho de 1941, sabendo que os Estados Unidos iriam rapidamente reagir a esses movimentos (Henshall, 2018:169).

O ataque a Pearl Harbor foi aprovado em outubro de 1941 e ensaiado em Kagoshima, no sul da ilha de Kyushu. Seria uma resposta dos japoneses aos norte-americanos, após estes últimos terem pedido que o Japão retirasse as suas tropas da Indochina e da China, a troco de petróleo (Henshall, 2018:171).

Antes do ataque a Pearl Harbor, o Japão atacou com sucesso a Grã-Bretanha na Malásia, tendo sido este o primeiro ataque dos japoneses na Guerra do Pacífico, 90 minutos antes destes terem atacado Pearl Harbor, às 8 horas da manhã de 7 de dezembro de 1941. O Japão atacou a Grã-Bretanha, pois precisava dos recursos na Malásia e sabia que os britânicos não iriam enviar praticamente reforços nenhuns, caso fossem atacados. O ataque a Pearl Harbor não foi operacionalmente tão eficaz quanto os japoneses haviam imaginado, mas foi o suficiente para

fazer com que os Estados Unidos quisessem retaliar, entrando, assim, em guerra com o Japão (Henshall, 2018:172-173).

Depois de Pearl Harbor, que deu uma enorme satisfação aos japoneses, as primeiras fases da Guerra do Pacífico trouxeram uma série de êxitos japoneses: a Tailândia foi ocupada uma semana depois; os japoneses obtiveram progressos militares na Malásia; Guam caiu a 11 de dezembro, bem como algumas ilhas do Pacífico; Hong Kong, Manila e o Bornéu renderam-se a 25 de dezembro, 2 e 19 de janeiro, respetivamente; a 15 de fevereiro foi a vez de Singapura se render incondicionalmente, desmoralizando por completo os britânicos, que tinham lá mais do dobro dos combatentes que os japoneses levaram; Samatra, Timor e Bali caíram no final de fevereiro; em março foi a vez da Batávia, Rangum e Java; e nas Filipinas conseguiram que Bataan se rendesse no início de abril e a ilha Corregidor a 7 de maio (Henshall, 2018:175).

“Os espantosos sucessos dos primeiros quatro meses de guerra tinham criado uma atmosfera na qual tudo parecia possível e o meticuloso planeamento que precedera o ataque a Pearl Harbor era agora muito menos evidente. Os oficiais de mais alta patente estavam “infetados” com aquilo a que os historiadores japoneses viriam mais tarde a chamar a “doença da vitória”, cujo sintoma mais evidente eram as continuadas tentativas de atingir objetivos difíceis com recursos escassos.” (AAVV, 1995:36)

“A invencibilidade dos Japoneses foi posta em causa logo a 18 de Abril de 1942, no raide de Doolittle. Este consistiu no bombardeamento de Tóquio por 16 aviões B-25 americanos lançados de porta-aviões bastante afastados da costa japonesa e comandados pelo coronel James Doolittle. Foi a vez de o Japão ser apanhado de surpresa.” (Henshall, 2018:178)

Depois do raide de Doolittle e de o Japão ter sofrido finalmente um ataque, após todos os sucessos obtidos nos meses antecedentes, seguiu-se a Batalha do Mar de Coral, um conflito entre porta-aviões japoneses e porta-aviões norte-americanos. Foi a 7 de maio de 1942 que o Japão perdeu dois dos seus três porta-aviões, obrigando os Japoneses a recuar para norte e a abandonar temporariamente os planos para invadir Port Moresby, na Nova Guiné, e ganhar mais território a sul. Esta foi a sua primeira grande derrota em terra, bem como a primeira retirada estratégica dos japoneses que, a partir deste momento, tiveram de se colocar mais à defesa (AAVV, 1995:37). Seguiu-se, também, a derrota em Guadalcanal, dando aos norte-americanos o controlo marítimo a sul das ilhas de Salomão. (AAVV, 1995:39)

No mês seguinte, entre os dias 4 e 6, ocorreu um ponto de viragem importante na guerra, com a Batalha de Midway: os japoneses planeavam ocupar a ilha de Midway como base estratégica, mas foram descobertos pelos norte-americanos, que acabaram por destruir mais quatro porta-aviões japoneses (Henshall, 2018:178-179).

Nos anos de 1943 e 1944 o Japão foi perdendo cada vez mais território previamente conquistado e começou a concentrar-se mais na defesa do que já tinha (e que foi perdendo), do que no ataque, pois os bombardeamentos norte-americanos no Japão começaram a ser mais frequentes. Um dos golpes mais graves para o Japão foi a perda de Saipan, nas ilhas Marianas, pois esta passou a ser utilizada pelos norte-americanos como base para bombardear Tóquio. Foi então que os japoneses arranjaram uma nova medida de defesa e começaram a utilizar os aviões suicidas, conhecidos como *kamikaze*, que significa “vento divino”: a primeira vez que os *kamikaze* atacaram foi na Batalha de Leyte, nas Filipinas, a 25 de outubro de 1944; foi o maior confronto naval da história, que durou três dias e que causou a destruição por completo da armada japonesa (Henshall, 2018:180-181).

“Nos primeiros meses de 1945, os Americanos aumentaram os seus raids de bombardeamento ao Japão, (...) a maioria deles em sortidas noturnas a baixa altitude. (...) Os Japoneses não tinham, de facto, resposta para estes raids. (...) O maior raide realizou-se sobre Tóquio, a 10 de Março, de que resultaram quase 100 000 mortos.”
(Henshall, 2018:182)

A 21 de junho, os norte-americanos conseguiram tomar Okinawa, no Japão, após três meses de batalha, e no dia 26 do mês seguinte foi divulgada a Declaração de Postdam, que pedia aos japoneses que se rendessem incondicionalmente ou então seria lançada uma bomba atômica sobre eles. O Japão não aceitou essa Declaração e, então, no dia 6 de agosto os norte-americanos lançaram a primeira bomba atômica da história sobre Hiroshima. Esta causou a morte imediata de cerca de 90 000 pessoas, o mesmo número de mortes que ocorreram nos anos seguintes, devido aos efeitos da bomba.

Apesar de os Japoneses terem recebido um segundo aviso de mais uma bomba atômica, continuaram sem responder à Declaração de Postdam. Então, na manhã de 9 de agosto, foi lançada uma segunda bomba atômica sobre Nagasaki, que havia sido previamente planeada para ser lançada sobre Kokura, mas devido ao mau tempo e ao céu nublado, os norte-americanos mudaram o alvo para Nagasaki. Desta resultaram 50 000 mortes imediatas e mais de 30 000 nos anos seguintes (Henshall, 2018:182-183).

No mesmo dia, no espaço de uma hora, também a Manchúria foi invadida pela União Soviética, abrindo, assim, mais uma frente de guerra com o Japão.

Encontrando-se o Japão em guerra com duas superpotências e após todos os bombardeamentos sofridos, o Gabinete japonês aceitou a Declaração de Postdam, pedindo apenas que o imperador permanecesse soberano. Os norte-americanos aceitaram esse pedido e, então, o imperador Hirohito rendeu-se incondicionalmente a 15 de Agosto, tendo o seu discurso sido difundido pela rádio (AAVV, 1995:81).

Capítulo II: Teorias da Propaganda Durante a II Guerra Mundial

Durante a I Guerra Mundial, surgiram os meios de difusão com o intuito de influenciar a opinião pública tanto das populações aliadas, como das inimigas. Harold Lasswell, sociólogo e teórico da comunicação, acreditava que a propaganda e a democracia estavam completamente interligadas, pois a primeira é o único meio de convencer as massas a aderir à segunda. Era um instrumento que podia ser utilizado tanto para bons, como para maus fins também. Surge, então, a teoria hipodérmica, que designa o efeito direto causado pelos *media* sobre a população (Mattelart, 1997:31).

“Historicamente, a teoria hipodérmica coincide com o período das duas guerras mundiais e com a difusão em larga escala das comunicações de massa.” (Wolf, 1987:18)

A teoria hipodérmica, também conhecida como Paradigma de Lasswell, surgiu nos anos 30 e 40, portanto durante a Guerra Sino-Japonesa e a II Guerra Mundial. As suas principais características são o reconhecimento da novidade do fenómeno das comunicações de massa, bem como a ligação do mesmo às experiências de totalitarismo vividas naquele período. Podemos descrever o modelo hipodérmico como “sendo uma teoria da propaganda e sobre a propaganda” (Wolf, 1987:18-19).

De forma a compreender esta teoria, é necessário definir o conceito de sociedade de massa: “constituída por um conjunto homogêneo de indivíduos” (Wolf, 1987:20), provenientes de todos os grupos sociais e de ambientes diferentes; os indivíduos não se conhecem e estão separados uns dos outros no espaço, para além de “estarem isolados, serem anónimos, estarem separados, atomizados” (Wolf, 1987:21). “Portanto, o isolamento físico e “normativo” do indivíduo na massa é o fator que explica em grande parte o realce que a teoria hipodérmica

atribui às capacidades manipuladoras dos primeiros meios de comunicação. Os exemplos históricos dos fenômenos de propaganda de massas durante o fascismo e nos períodos de guerra, forneciam naturalmente amplas provas a tais modelos cognoscitivos” (Wolf, 1987:21).

De acordo com a teoria hipodérmica, as mensagens de propaganda chegam mais facilmente a estes indivíduos que constituem a massa, por os mesmos se encontrarem isolados. Assim, a mensagem chega ao recipiente e o objetivo da propaganda é atingido (Wolf, 1987:22).

Estes meios de persuasão da massa eram um fenômeno novo, que o público desconhecia por completo e que surgiu numa altura em que era utilizado por regimes totalitários ou por sociedades que estavam a passar por uma mudança política e/ou social (Wolf, 1987:23), como foi o caso da Alemanha e do Japão, respetivamente.

Relativamente à Alemanha, foi usada propaganda para transmitir os ideais antisemitas de Adolf Hitler, que acreditava que os judeus apresentavam uma ameaça à Alemanha, no que toca à saúde, poder e cultura. Quem esteve por detrás desses trabalhos propagandísticos, que mostravam uma guerra entre arianos e judeus, foi o ministro da propaganda alemã, Joseph Goebbels, que, em 1934, afirmou que “a propaganda jamais apela à razão, mas sempre à emoção e ao instinto”². Ideias antisemitas, tais como os judeus quererem destruir a economia das nações independentes, manipularem a opinião pública, serem as causas de várias doenças e andarem a seduzir jovens alemães para destruir a raça ariana propagavam-se segundo os ideais nazis. De acordo com a propaganda nazi, todas essas ideias, entre outras, tinham como objetivo enfraquecer a raça ariana e, posteriormente, dominar a Alemanha e o resto do mundo e, por isso, algo tinha de ser feito para impedir isso (Pereira, 2014:21-22). Adolf Hitler acreditava que lhe cabia a ele derrotar esses inimigos e defender a sua nação; então, com a ajuda do seu poderoso ministro da propaganda, Joseph Goebbels, apresentou a sua política antisemita de forma massiva, através de cartazes de propaganda afixados nas paredes, de programas de rádio e de artigos nos jornais, expondo a sociedade alemã aos seus ideais nazis (Pereira, 2014:26).

A teoria hipodérmica sugeria, portanto, que se um indivíduo estava exposto à propaganda, poderia ser controlado, manipulado e levado a agir de acordo com o que era transmitido na mensagem. Há, então, uma relação direta entre a exposição às mensagens e o comportamento dos recetores dessas mensagens (Wolf, 1987:23).

Em 1948 foi proposto o modelo lasswelliano, uma fórmula aplicada em estudos que pretendem analisar os efeitos e os conteúdos dos *media*, onde se deveriam responder às

² Fonte: <http://observatorioidaimprensa.com.br/observatorio-da-propaganda/tecnicas-de-goebbels-expostas-as-claras/>

questões: Quem? Diz o quê? Em que canal? A quem? Com que efeito? – uma técnica de investigação que tinha como objetivo a descrição do conteúdo manifestado nas comunicações (Mattelart, 1997:33). Sobre os processos de comunicação de massas, Lasswell afirma que os mesmos são assimétricos, onde existe apenas um emissor ativo e um recetor passivo, que se limita a reagir a estímulos; para além disso, toda a comunicação é intencional e destina-se a obter determinados efeitos, que podem ser observados e avaliados, por possivelmente gerarem um comportamento (Wolf, 1987:25). Lasswell afirmou, também, que “o processo de comunicação preenche na sociedade três funções principais: a) a vigilância do meio, revelando tudo o que poderia ameaçar ou afetar o sistema de valores de uma comunidade ou das partes que a compõem; b) o estabelecimento de relações entre as componentes da sociedade para produzir uma resposta ao meio; c) a transmissão da herança social” (Mattelart, 1997:34).

A teoria dos meios de comunicação que resultou dos estudos psicológicos experimentais, também conhecida como teoria behaviorista, estuda o estímulo e a resposta e, portanto, dando importância à relação entre emissor, mensagem e destinatário. Assim, começou a estudar-se a eficácia persuasiva dos meios de comunicação e percebeu-se que, se as mensagens forem bem estruturadas, é possível obter-se efeitos mais relevantes, pois depende da forma como o destinatário interpreta a mensagem (Wolf, 1987:28-29). Os dois pontos que descrevem esta teoria dos meios de comunicação são os estudos sobre as características do recetor, que influenciam na obtenção do efeito, e as pesquisas sobre como as mensagens persuasivas são organizadas. Desta forma, esta teoria é semelhante à teoria hipodérmica, onde um estímulo causa um efeito, ou uma resposta, passando por vários processos psicológicos que intervêm nesse efeito (Wolf, 1987:29).

Wolf (1987) afirma que, com os estudos realizados às mensagens com fins persuasivos, se chegaram a quatro fatores da mensagem: “a credibilidade da fonte, a ordem da argumentação, a integralidade das argumentações e a explicitação das conclusões” (Wolf, 1987:36). Esses estudos realçam que a estrutura das mensagens torna-se mais eficaz quando variam as características dos recetores e que os efeitos das comunicações de massa estão dependentes dessas interações. Assim, apenas existir uma mensagem não é suficiente para manipular o público, no entanto se o transmissor da mensagem estiver atento às reações dos destinatários, bem como às suas características psicológicas, e adaptar a mensagem aos mesmos, os meios de comunicação podem influenciar e persuadir (Wolf, 1987:39).

A teoria hipodérmica referia-se a manipulação e propaganda e a teoria psicológica-experimental (ou behaviorista) a persuasão; a teoria dos efeitos limitados debruçava-se sobre a influência, não só das comunicações de massa, mas também na que surge nas relações

comunitárias (Wolf, 1987:40). Já a teoria funcionalista dos meios de comunicação de massa aborda explicitamente as funções exercidas pelo sistema dos *mass media*: “assim se completa o percurso seguido pela pesquisa sobre os *mass media*, que começara por se concentrar nos problemas da *manipulação* para passar aos da *persuasão*, depois, à *influência* e para chegar precisamente às *funções*” (Wolf, 1987:54).

“Na situação particular de guerra, a informação televisiva, para além de satisfazer a necessidade de se obter notícias e de aliviar o stress, satisfaz igualmente a necessidade de preservar o sentimento de unidade nacional.” (Wolf, 1987:64)

A Escola de Frankfurt surgiu, tal como a teoria hipodérmica, nos anos 40 e 50, como centro da principal crítica marxista, estudando a razão da sociedade ter “falhado”, segundo os ideais marxistas, devido ao aumento do capitalismo e da sociedade de consumo. Surgiu, também, o conceito de hegemonia, referindo-se a ideias que são expostas à sociedade, aparentemente de forma natural, mas com o intuito de nos fazer agir sem pensar (McQuail, 2000).

As teorias críticas estudam a manipulação feita através dos produtos que consumimos, bem como as ideias que nos são transmitidas, tão rapidamente, que impedem a atividade intelectual e, assim, a reação por parte dos indivíduos. Com o objetivo de controlar a sociedade, esses produtos e ideias são-nos apresentados através de atividades culturais que nos entretêm e divertem, como o cinema, a televisão e a música (Wolf, 1987:71). Podemos, então, considerar essas atividades culturais como *mass media*, pois são meios organizados com o intuito de comunicar abertamente, de forma a chegar a um maior número de indivíduos possível, num curto espaço de tempo (McQuail, 2000:17).

No que toca a propaganda, a utilização de filmes é digna de atenção, especialmente quando se trata de propósitos nacionais ou sociais, pois estes chegam a um grande número de pessoas, para além de causarem impacto emocional e de serem populares. O cinema tem a capacidade de chegar a várias pessoas e de conseguir manipulá-las, através das imagens realistas que transmite, tornando-se num meio um tanto quanto credível (McQuail, 2000:23).

Apesar do cinema ter maioritariamente uma função de entretenimento, o facto de conseguir chegar a muita gente e de influenciar os espectadores fez com que tivesse sido também utilizado para fins didáticos e propagandísticos (McQuail, 2000:24).

Neste cenário, é possível afirmar que o Japão fez uso do *anime* para apresentar ideias à população durante a guerra, como poderemos verificar no próximo capítulo.

Capítulo III: Propaganda do Japão na II Guerra Mundial

A animação no Japão começou por ser uma atividade caseira, onde um ou mais membros da família utilizavam um dos quartos da casa para trabalhar. Assim, os animadores começaram a ser financiados por instituições educacionais, por sua vez controladas pelo governo. Isso levou a que os animadores trabalhassem em filmes educativos e, mais tarde, propagandísticos, quando começou a Guerra Sino-Japonesa (Miyao, 2002:14).

O governo chegou à conclusão de que os filmes tinham um impacto poderoso nas audiências e que, portanto, deveria fazer uso disso para o seu próprio benefício. Assim, em 1917, o Ministério de Comunicações encomendou um filme de animação para incentivar as pessoas a poupar, chamado *Chokin no Susume* (“*Promoting Savings*”), e considerado o primeiro filme de animação japonês criado com propósitos propagandísticos. Seguiram-se outros filmes, como *Shokurin* (“*Afforestation*”, de 1924) para o Ministério da Agricultura, *Yubin no Tabi* (“*The Journey of a Letter*”, de 1924) para o Ministério de Comunicações e *Baidoku no Denpa* (“*The Spread of Syphilis*”, de 1926) para o Ministério da Educação (Miyao, 2002:14). Em suma, a animação no Japão inicialmente foi utilizada com propósitos educativos e propagandísticos por parte do governo.

Durante a Guerra Sino-Japonesa, que ocorreu entre 1931 e 1945, os estúdios de animação começaram a ser financiados pelo governo, o que melhorou a situação financeira da indústria do *anime*. Isso fez, também, com que a animação feita comesse a ser controlada pelo governo, o que levou a vários trabalhos propagandísticos, tais como *Sora no Shanghai Sensen* (1938, “*The Aerial Battle over Shanghai*”) e *Sora no Arawashi* (1938, “*Sky Eagles*”), onde pilotos japoneses, representados por animais, disparam contra imagens do Popeye e de Joseph Stalin nas nuvens (Clements, 2012:5). Em 1939, uma lei chamada “*Motion Picture Law*” foi promulgada no Japão, seguindo os ideais da Alemanha Nazi, onde era aplicada censura aos guiões e outros passos de preparação para filmes (Miyao, 2002:14).

Apesar dos animadores japoneses terem de sujeitar-se todos a essa censura, o facto é que esta foi a altura em que a indústria do *anime* cresceu consideravelmente, pois várias experimentações e novas técnicas foram realizadas devido à falta de constrangimentos financeiros. Um dos animadores que começou a utilizar técnicas de animação novas foi Seo Mitsuyo (Miyao, 2002:14), o realizador do filme de 1945 que irá ser analisado neste trabalho.

Com o início da Guerra do Pacífico em 1941, a produção de filmes de animação com propósitos propagandísticos aumentou: houve tanto um crescimento tecnológico, como militar ao mesmo tempo. O governo japonês contava com o poder que a animação exercia sobre o

público e, por isso mesmo, continuou a investir em filmes de animação. Seo Mitsuyo foi contratado pelo Ministério da Marinha para fazer um filme que publicitava a vitória do Japão em Pearl Harbor chamado *Momotarō no Umiwashi* (“*Momotarō’s Sea-Eagle*” em inglês), lançado em 1943. Esse filme foi uma espécie de prequela de *Momotarō Umi no Shinpei*, o filme analisado para este trabalho, pois mostra o mesmo herói (Momotarō) como capitão de um porta-aviões. A figura de Momotarō foi muito utilizada para propaganda nesta altura, pois Momotarō é o herói de um conto tradicional japonês, que derrota demónios com a ajuda dos seus amigos. O filme de 1943 foi bem-sucedido (ao contrário do de 1945), tendo sido nomeado o terceiro melhor filme do ano no Japão. Graças a esse sucesso, o Ministério da Marinha financiou o seguinte também, recolhendo uma equipa de 50 pessoas para trabalhar com Seo Mitsuyo no maior estúdio do Japão da altura, Shochiko Studios. Ironicamente, o filme não foi visto por muita gente, pois o seu lançamento (março de 1945) coincidiu com a altura em que as principais cidades japonesas estavam a ser bombardeadas (Miyao, 2002:15).

Depois da derrota do Japão na II Guerra Mundial, todos os filmes de guerra e com ligação ao exército japonês foram destruídos, para grande desgosto dos animadores que trabalharam neles utilizando técnicas diferentes e fazendo uso de novas tecnologias (Clements, 2012:11). Felizmente, recentemente foi encontrado *Momotarō Umi no Shinpei*, o filme que será analisado para este trabalho, sendo, portanto, uma raridade.

Para além da propaganda feita através de *anime* durante a II Guerra Mundial, houve vários *mangaka* (artistas de banda desenhada japonesa) que publicavam os seus trabalhos satíricos em revistas. Um dos mais conhecidos foi Hidezo Kondo, que em 1940 fundou uma revista mensal chamada “Manga” (que significa “banda desenhada” em japonês), onde eram publicados *cartoons* satíricos com o apoio da Propaganda Bureau Oficial. Kondo fazia trabalhos contra os Aliados, principalmente Roosevelt, Churchill, Stalin e Chiang Kai-shek. Temos como exemplo a imagem em baixo, de Roosevelt e Churchill a chorar (Bryant, 2008:60):



Capítulo IV: História do *Anime*

Depois de ter terminado a II Guerra Mundial, foi criada a *Shin Nihon Dōgasha* (que significa “Nova Empresa de Animação do Japão”), a primeira empresa de animação, que reuniu cerca de 100 artistas de *anime*. O seu grande objetivo era produzir conteúdos que enaltecêssem a democracia, mas devido à falta de sucesso, a empresa acabou por abrir falência.

Em 1956, foi criado um estúdio de animação, cuja ambição era tornar-se a “*Disney do Oriente*”: refiro-me ao estúdio *Tōei Dōga*, que hoje em dia é conhecido como *Tōei Animation*. O seu primeiro filme de longa duração foi *Hakujaden*, de 1958, cuja qualidade causou uma boa impressão em Hayao Miyazaki, que mais tarde viria a fundar os Estúdios *Ghibli* (primeiro estúdio de animação japonesa a ganhar um Óscar, em 2002, com o filme *Sen to Chihiro no Kamikakushi* (“A Viagem de Chihiro”)³, tendo iniciado a sua carreira em 1963, no *Tōei Dōga*.

Foi, também, nesse ano que foi transmitida a primeira série de animação pela *Fuji Television*: cada episódio de *Tetsuwan Atomu* (*Astro Boy*) tinha uma duração de 30 minutos e a série atingiu um sucesso tão grande, que iniciou um novo rumo na indústria do *anime* – produzir várias séries de animação televisivas a custos muito reduzidos.

Assim, a indústria do *anime* começou a focar-se mais no entretenimento do que na propaganda, sendo que grande parte das séries eram educativas, principalmente as que estavam direcionadas aos mais novos. Iremos analisar, mais adiante neste trabalho, como é abordado o tema da II Guerra Mundial durante a guerra, quando o *anime* era utilizado como um meio de propaganda, bem como depois da guerra, quando o seu objetivo passou a ser o entretenimento.

A indústria da animação japonesa teve fases melhores e piores ao longo dos anos, tendo passado por uma crise no início dos anos 70, levando à falência da empresa *Mushi Production*. Apesar disso, em 1974 começou a ser transmitida uma nova série de televisão bem-sucedida: *Uchū senkan Yamato*. Foi, então, que começou o negócio do *merchandising* na indústria do *anime*, que continua a ser um dos que mais dinheiro gera à indústria nos dias de hoje⁴.

Apesar de alguns estúdios de animação terem aberto falência nos anos 70, outros estúdios novos foram surgindo, tais como *Tezuka Productions*, *Group TAC*, *Shin-Ei Animation*, *Madhouse*, *Sunrise*, *Nippon Animation* e *Zuiyo Eizo*. Este último produziu a série *Alps no Shōjo Heidi* (mais conhecida em Portugal por apenas *Heidi*, que foi transmitida na RTP em 1976 e, mais tarde novamente, com todos os episódios dobrados em português, nos anos 80), tendo tido

³ Fonte: <https://www.rightstufanime.com/anime-resources-global-history-of-anime>

⁴ Fonte: <https://www.nippon.com/en/features/h00043/>

como realizador Isao Takahata (que iniciou a sua carreira no estúdio *Tōei Dōga* em 1959 e que mais tarde se juntou à equipa dos Estúdios *Ghibli*) e como director de *layout* Hayao Miyazaki⁵.

Outra série de sucesso que surgiu na mesma altura foi *Doraemon* (produzida pelo *Shin-Ei Animation*, outro dos novos estúdios), tornando-se popular em todo o mundo, tendo chegado a Portugal apenas na década de 2000, quando foi transmitida no Canal Panda, dobrada em espanhol.

A década de 80 ficou conhecida como a “*Golden Age*” do *anime*, pois foi quando as séries de animação japonesas começaram a expandir-se além-fronteiras, tornando-se cada vez mais conhecidas em todo o mundo. A “*Golden Age*” trouxe diferentes géneros de séries, para todos os gostos, como foi o caso do desporto; temos como exemplo desse género a série sobre futebol *Captain Tsubasa*, produzida em 1983 pela *Tsuchida Pro*, que também abordava outros temas, tais como o trabalho em equipa e a amizade. Essa série chegou a Portugal com o nome “*Super Campeões*”, que, tal como o *Doraemon*, foi transmitida no Canal Panda dobrada em espanhol nos anos 2000.

O que contribuiu para o sucesso do *anime* nesta altura foram as VHS⁶, portanto as cassetes onde eram gravadas as séries, que permitiam que as mesmas fossem vendidas nesse formato. Assim, os espectadores de *anime* podiam assistir aos episódios em casa, a qualquer hora, e não tinham que estar dependentes dos horários de transmissão na televisão – e a indústria lucrava com isso.

Em 1983 surgiu o CGI (Computer Generated Imagery) devido ao avanço tecnológico, que veio facilitar a melhoria de qualidade do *anime* e que passou a ser utilizado na maioria dos estúdios de animação.

No ano seguinte os Estúdios *Ghibli* lançaram o seu primeiro filme, *Kaze no Tani no Nausicaä* (literalmente “*Nausicaä* do Vale do Vento”), e uns estudantes universitários fundaram a empresa *Daicon Films*, que em 1985 mudou o nome para *Gainax*, estúdio que produziu *anime* como *Neon Genesis Evangelion*, um dos maiores sucessos da década seguinte.

Em 1986 o *Tōei Dōga* já tinha mudado o nome do estúdio para *Tōei Animation* e nesse ano adaptou o *manga* de Akira Toriyama, na altura muito popular no Japão e que, mais tarde, na década seguinte, se tornou numa das séries de animação japonesa mais conhecidas no mundo todo: *Dragon Ball*. Em Portugal foi transmitido na SIC (portanto, um canal de televisão privado) entre 1995 e 1999, dobrado em português, onde um pequeno número de atores dava a

⁵ Fonte: <https://www.rightstufanime.com/anime-resources-global-history-of-anime>

⁶ Video Home System (em português, “Sistema Doméstico de Vídeo”)

voz a mais de 100 personagens, pois trabalhavam com um *budget* muito reduzido. No final dos anos 90, os jovens saíam das aulas desejosos de chegar a casa para ver o *Dragon Ball*, cujos episódios terminavam sempre com a mítica frase “não percam o próximo episódio, porque nós também não”, tornando-se no maior fenómeno de *anime* no nosso país, até aos dias de hoje.

Graças ao sucesso do *anime* durante a década de 80, os *budgets* dos estúdios aumentaram também, levando à produção de uma das melhores animações em 1988: *Akira*, produzido pelo estúdio *TMS Entertainment*, o primeiro *anime* a gravar o diálogo dos personagens antes dos animadores fazerem o seu trabalho.

Apesar do sucesso alcançado nos anos 80, na década seguinte o Japão entrou numa crise económica, onde vários *budgets* tiveram de ser cortados e, por conseguinte, vários estúdios abriram falência. No entanto, alguns estúdios conseguiram ultrapassar a crise, como foi o caso dos Estúdios *Ghibli*, que lançaram o filme *Majo no Takkyubin* (“*Kiki’s Delivery Service*”) em 1989, e da empresa *Tōei Animation*, que fez a adaptação do *manga Sailor Moon*, muito popular no Japão e que, tal como *Dragon Ball*, tornou-se conhecida no resto do mundo, incluindo Portugal – tendo sido, novamente, transmitida na SIC a partir de 1995 com o nome “*Navegante da Lua*” e sob as mesmas circunstâncias que o *Dragon Ball*, no que toca a dobragens.

Tal como algumas séries de *manga*, houve videojogos que foram, também, adaptados para séries de *anime*, como foi o caso do *Super Mario Brothers: Peach-hime Kyuushutsu Daisakusen* (“Grande Missão para Salvar a Princesa Peach”) em 1986, e do *Pokémon*, em 1997, um *franchise* que ainda hoje faz sucesso em todo o mundo, Portugal inclusive.

Nos anos 2000 já todos os estúdios de animação utilizavam computadores para trabalhar, facilitando e melhorando a técnica, graças às novas tecnologias e ao digital.

Nessa mesma década surgiram novas e populares séries de animação televisivas que vieram incentivar a indústria do *anime*, tais como *One Piece* (1999), *Naruto* (2002) e *Bleach* (2004). Conhecidas como as “*Big Three*” (“Três Grandes”), são séries de longa duração, cujos episódios eram transmitidos semanalmente, tendo as duas últimas chegado ao fim em 2017 e 2012, respectivamente, mas *One Piece* ainda se mantém ativa, contando com mais de 900 episódios até à data (e o *manga* com mais de 950 capítulos).

No que toca a filmes de animação, os Estúdios *Ghibli* continuaram a fazer sucesso, chegando mesmo a ganhar o Óscar de Melhor Filme de Animação em 2002, com o filme *Sen to Chihiro no Kamikakushi* (“A Viagem de Chihiro”). Foram também estes estúdios que produziram um dos filmes que serão analisados neste trabalho: *Hotaru no Haka* (“O Túmulo dos Pirilampos”), de 1988.

Capítulo V: Metodologia

“Analisar um filme é sinónimo de decompor esse mesmo filme. E embora não exista uma metodologia universalmente aceite para se proceder à análise de um filme (Cf. Aumont, 1999) é comum aceitar que analisar implica duas etapas importantes: em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar (Cf. Vanoye, 1994).” (Penafria, 2009:1)

Procederemos à análise de três filmes de animação lançados em anos diferentes, baseada na metodologia de análise de filmes proposta por Manuela Penafria. De acordo com a autora (2009:4), antes de se iniciar a análise de filmes, terão de ser estabelecidos objetivos, pois trata-se de uma atividade exigente e rigorosa, no que toca à observação do filme, principalmente em alguns planos, que requerem uma maior atenção por parte de quem está a analisar.

O objetivo deste trabalho é perceber como é que o Japão e a indústria do *anime* retrataram a situação do país na II Guerra Mundial tanto durante a guerra, quando o *anime* era utilizado como veículo de propaganda, como mais de 40 anos depois da mesma, numa altura em que o *anime* estava (e ainda está) mais direcionado para o entretenimento.

Para isso, os filmes selecionados foram: *Momotarō Umi no Shinpei*, de março de 1945, portanto, lançado já quase no final da II Guerra Mundial; *Hotaru no Haka*, que chegou aos cinemas 43 anos depois de ter terminado a guerra, em 1988; e um filme mais recente, de 2016, chamado *Kono Sekai no Katasumi ni*, lançado 71 anos depois do final da II Guerra.

Assim, Penafria (2009:5) sugere que a análise seja feita por objetivos e que seja detalhada (pelo menos nos planos que consideremos mais importantes), apresentando dois tipos de análise: textual e de conteúdo. Tendo em conta que um dos filmes foi feito durante a guerra e com objetivos diferentes dos outros dois, optámos por aplicar diferentes tipos de análise de filmes. Mais adiante irão ser indicados quais os tipos de análises que serão realizados a que filmes; antes disso, iremos explicar os dois tipos de análises apresentados pela autora.

A análise textual considera o filme como um texto e, por isso, tem como objetivo estruturá-lo, através da sua decomposição – o filme está dividido em vários momentos, aos quais Penafria designa “unidades dramáticas” (2009:5), que são segmentos autónomos que podem ser analisados como tal. A autora refere, ainda, que, originalmente, esta análise envolvia apenas a aplicação da *Grande Sintagmática* de Christian Metz – considerando o filme como um texto, é dada importância a três tipos de códigos: os perceptivos (o espectador reconhece

objetos no ecrã), os culturais (o espectador reconhece algum elemento da sua cultura no ecrã) e os específicos (o espectador interpreta o que vê a partir de recursos cinematográficos).

A análise de conteúdo considera o tema do filme e, portanto, a sua aplicação implica a identificação desse tema, ou seja, indicar sobre o que é o filme. Nesta análise é feito um resumo da história e a decomposição do filme, considerando o seu tema (Penafria, 2009:5-6).

Penafria (2009:7) propõe, ainda, a escolha entre outros dois tipos de análise diferentes ao filme: a análise interna ou a análise externa. A primeira está centrada no filme enquanto obra individual e, sendo feita a apenas um filme, pode ter em conta todos os filmes do seu realizador e identificar o seu estilo. Quanto à segunda, o filme já é considerado como o resultado de constrangimentos que surgiram durante a sua produção e realização, tais como sociais, culturais, políticos, económicos, estéticos e tecnológicos.

Para a análise interna de um filme, são apresentados diferentes pontos, sendo que o primeiro refere-se às informações do filme, tais como “título (em português); título original; ano, país; género; duração; ficha técnica; sinopse; tema(s) do filme” (Penafria, 2009:8).

O segundo ponto é o da dinâmica da narrativa, onde se faz a decomposição do filme por partes, seguindo um critério previamente definido, dependendo do próprio filme.

O terceiro ponto pode ser dividido em três sentidos diferentes, referindo-se a pontos de vista: o visual/sonoro (analisar o filme no que diz respeito aos aspectos visuais e sonoros), o narrativo (analisar a história e o enredo do filme e perceber se está a ser contada na primeira ou na terceira pessoa) e o ideológico (analisar a mensagem do filme em relação ao seu tema).

O quarto ponto é a cena principal do filme, que deve ser detectada durante a análise e, de seguida, feita uma decomposição plano a plano. No entanto, de acordo com Penafria (2009:8-9), descobrir a cena principal do filme é complicado e, portanto, esta deve ser uma das últimas tarefas a ser realizada numa análise interna de um filme.

O quinto e último ponto apresentado pela autora é a conclusão, ou as conclusões, que se podem retirar do filme, e que exigem a elaboração de um texto onde são apresentadas as características do filme, bem como o grau de envolvimento do espectador com o filme.

Sendo a análise interna de um filme uma análise mais profunda do que a externa, decidiu-se aplicá-la ao filme *Momotarō Umi no Shinpei*, enquanto aos outros dois será feita uma análise externa. Para além disso, a *Momotarō Umi no Shinpei* será feita uma análise textual, devido ao objetivo com que o filme foi realizado, e a *Hotaru no Haka* e *Kono Sekai no Katasumi ni* será feita uma análise de conteúdo, onde se irá identificar o tema ou os temas dos filmes. As análises, seguindo esta metodologia, serão apresentadas no capítulo que se segue.

Capítulo VI: Análise dos Filmes Selecionados

VI.1 – Análise Interna e Textual de *Momotarō Umi no Shinpei*

Este foi o primeiro filme japonês de longa-metragem de animação, lançado em março de 1945⁷ (apesar de ser sido terminado ainda em 1944⁸), que conta a história de uns marinheiros imperiais (representados por animais), que estão numa ilha no Pacífico e que acabam por conquistar uma base inimiga, ensinando a sua língua e os seus costumes aos habitantes dessa ilha. Mostra, também, as vidas dos soldados quando regressam ao Japão, que contam as suas aventuras às crianças, bem como um ataque dos soldados japoneses a uma base dos aliados, que acabam por se render no final.

Quando foi transmitido nos cinemas, o Japão já estava prestes a perder a guerra – no entanto, foi considerado um filme de propaganda para recrutar soldados (Bendazzi, 2015:182).

Antes de iniciarmos a análise do filme *Momotarō Umi no Shinpei*, teremos de explicar quem é Momotarō e qual a sua importância durante a II Guerra Mundial: Momotarō é um personagem de uma lenda tradicional japonesa conhecida por toda a população e originária de Okayama (cidade que fica entre Hiroshima e Kyoto), onde um casal encontra um pêssego, que abre ao meio para comer. Dentro do pêssego encontra-se um bebé, que o casal decide adotar, dando-lhe o nome de Momotarō (“*momo*” significa “pêssego” e “*taro*” significa “primogénito”). Quando Momotarō cresce, decide sair de casa, para ir derrotar os demónios e ficar com os seus tesouros, bem como salvar a sua aldeia. Durante a sua aventura, conhece três animais que falam (um macaco, um cão e um faisão), e que o ajudam a derrotar os demónios.

O personagem Momotarō foi uma figura popular durante a II Guerra Mundial, tendo sido utilizado em vários filmes (*anime*) e banda desenhada (*manga*), representando o governo japonês. Em *Momotarō Umi no Shinpei* esse personagem também marca a sua presença, como o capitão das tropas japonesas, bem como os seus amigos animais, representando os soldados do filme.

Com a derrota do Japão na II Guerra Mundial, o personagem de Momotarō deixou de ser usado na política e em propaganda, desaparecendo por completo dos livros escolares e de cartazes (Aonuma, 2014:15).

⁷ Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt0142666/>

⁸ Fonte: <https://www.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2b7ad9d2a6>

VI.1.1 – Informações do Filme

Começamos esta análise por apresentar as informações do filme, tal como sugeridas no capítulo anterior, depois de já termos feito um breve resumo no ponto VI.1: em vez do título em português, tendo em conta que este filme não foi traduzido para português, apresentamos o título em inglês - “*Momotarō’s Divine Sea Warriors*”, sendo que o título original é, como já foi referido, *Momotarō Umi no Shinpei*. Foi lançado a 12 de março de 1945 no Japão, pertencendo ao género de animação e aventura e tendo uma duração de 74 minutos. O seu realizador e argumentista foi Seo Mitsuyo, a empresa que ficou encarregue da produção foi a Shochiku Studios, a música ficou a cargo de Koseki Yuji e os animadores que trabalharam na animação do filme foram: Kimura Ichiro, Kuwata Ryotaro, Masaoka Kenzo, Obata Shunji e Takagi Ichiro⁹.

O tema do filme está centrado na prestação do Japão na II Guerra Mundial: as vidas dos seus soldados em terras novas (invadidas pelo Japão) e a forma como a população se sente em relação à guerra e aos seus soldados.

Momotarō Umi no Shinpei é um filme de animação a preto e branco, com som e com músicas do estilo *Disney* (o próprio realizador veio mais tarde a revelar que se tinha inspirado no filme da *Disney* “*Fantasia*”, que havia sido proibido no Japão na altura, mas houve um grupo de animadores que secretamente teve acesso ao filme – e ele foi um deles) (Clements, 2012:5).

VI.1.2 – Dinâmica Narrativa e Análise Textual

Para este ponto, foi feita uma decomposição de *Momotarō Umi no Shinpei*¹⁰, sendo que aqui falaremos nas questões mais relevantes do filme, de acordo com os objetivos deste trabalho apresentados no capítulo da Metodologia. Iremos dividir o filme em unidades dramáticas, dando importância aos três tipos de códigos mencionados no capítulo anterior: os perceptivos (o espectador reconhece objetos no ecrã), os culturais (o espectador reconhece algum elemento da sua cultura no ecrã) e os específicos (o espectador interpreta o que vê a partir de recursos cinematográficos).

⁹ Fonte: <https://www.bfi.org.uk/films-tv-people/4ce2b7ad9d2a6>

¹⁰ Ver anexo 1, da página 43 à página 50

Nas primeiras imagens do filme vemos logo o Monte Fuji, que é mundialmente conhecido como um símbolo do Japão, considerado neste filme um código perceptivo, bem como cultural, pois os espectadores facilmente reconhecem o que estão a ver no ecrã e, sendo japoneses, relacionam-se culturalmente com a imagem.

Na cena seguinte ficamos a conhecer quatro dos cinco personagens principais: os quatro soldados japoneses¹¹ – cão, macaco, faisão e urso – sendo que três dos quais (cão, macaco e faisão) são referências à lenda tradicional do Momotarō, já acima explicada. O urso é outro animal que, não fazendo parte da lenda, representa o Japão como mascote em algumas cidades montanhosas (como é o caso de Kumamoto, sendo que a palavra “*kuma*” significa “urso”), por ser um animal das montanhas. Assim sendo, os personagens podem também ser considerados como códigos perceptivos e culturais neste filme.

A cena continua com os soldados a serem entusiasticamente recebidos pelos habitantes, incluindo crianças – uma das crianças, um macaquinho (que mais tarde se vem a perceber ser irmão mais novo do soldado macaco), tem vestido um babete branco com uma bola vermelha no centro, ou seja, a bandeira nacional japonesa¹² – mais um código perceptivo e cultural.

Na cena seguinte, em que os soldados vão rezar a um santuário, podem detectar-se vários códigos perceptivos e culturais, tais como o próprio santuário e toda a celebração envolvida na cena: puxar a corda grossa¹³ para tocar o sino, fazer uma vénia e rezar com as mãos juntas. A religião *shinto* é um elemento importante na cultura japonesa (por ser uma religião nativa do Japão), daí a importância desta cena, que se torna silenciosa por uns segundos enquanto estão a rezar, por uma questão de respeito aos deuses.

A próxima cena revela ao espectador que os dois macacos são irmãos, pois abraçam-se quando se encontram, e conversam sobre os navios de guerra onde andam os soldados¹⁴.

Este diálogo é muito interessante, na medida em que é uma espécie de *teaser* para o que irá ser mostrado no resto do filme: o que os soldados fazem quando estão em guerra. A forma descontraída como a criança (o macaquinho Santa) fala sobre guerra e bombas poderá ser uma forma de quebrar o gelo, no que toca ao tópico de guerra, ou seja, mostrar aos espectadores que até uma criança fala naturalmente sobre a guerra. É curioso num filme que está a representar e a enaltecer o Japão, existir uma criança com um nome Ocidental (Santa vem de *Santa Claus*, portanto do Natal, uma tradição Ocidental).

¹¹ Ver anexos 5 e 6, página 88

¹² Ver anexo 7, página 89

¹³ Ver anexo 8, página 89

¹⁴ Ver anexo 1, página 44

Nas cenas seguintes vemos o regresso dos outros soldados a casa e às suas famílias, onde estão a agir naturalmente, como se nunca tivessem ido para a guerra. Mais uma vez, as imagens mostram tradições típicas japonesas, como o interior das casas tradicionais e o chá¹⁵ – novos códigos perceptivos e culturais.

De seguida começa uma nova cena com Harukichi (o macaco soldado): rodeado de crianças, estas pedem-lhe para falar sobre a guerra. Harukichi, ao contrário de Santa, já é um nome tipicamente japonês, sendo que “*haru*” significa “primavera”, e no Japão a primavera é considerada como o início de algo novo, pois é a época em que abrocham as flores e é também quando se inicia um novo ano escolar. Este poderá ser, deste modo, um código cultural. O facto de Harukichi ser um soldado poderá ser uma forma de transmitir aos espectadores a esperança de algo novo e melhor a acontecer devido à guerra.

Depois de Harukichi contar às crianças a sua experiência como soldado da marinha japonesa¹⁶, a cena muda para Santa, que está a admirar/contemplar o chapéu de marinheiro do irmão, que tem uma flor de cerejeira desenhada por cima de uma âncora¹⁷. As cerejeiras são outro símbolo japonês, e, portanto, outro código perceptivo, principalmente na primavera, portanto mais uma analogia ao renascer e ao florescimento, e a âncora representa, obviamente, a marinha.

Na próxima cena podemos ver Harukichi e vários animais a tentar salvar o irmão, que se atirou para o rio para tentar reaver o chapéu que lá havia caído, por causa do vento. Harukichi só consegue salvar Santa com a ajuda dos outros animais: estas imagens mostram, assim, a importância do trabalho em grupo, sendo mais fácil ajudar uma pessoa (neste caso, uma nação, tendo em conta que o personagem está a representar o Japão através do babete com a bandeira nacional japonesa) se todos juntos trabalharem para alcançar um objetivo comum.

Na cena seguinte aparecem novos códigos culturais: um fato de *samurai* e as bandeiras de “*koi*” (carpas) que são colocados ao vento nos festivais de verão¹⁸, quando aparecem novas imagens de outro soldado: o urso.

De seguida voltamos para Harukichi, que enquanto contempla as pétalas dos dentes-de-leão a voar, lembra-se da guerra: as imagens das pétalas fazem lembrar paraquedas a cair dos aviões e estas cenas são acompanhadas pelo som de aviões a trabalhar – novo código perceptivo, bem como código específico, pois as imagens e sons que passam nesta cena levam

¹⁵ Ver anexo 9, página 90

¹⁶ Ver anexo 1, página 45

¹⁷ Ver anexo 10, página 90

¹⁸ Ver anexos 11 e 12, página 91

o espectador a fazer a sua própria interpretação do que está a ver. Por detrás dos “paraquedas”, aparece novamente o Monte Fuji. A expressão na cara de Harukichi é sempre de felicidade enquanto são transmitidas estas imagens.

A primeira unidade dramática do filme termina com esta cena de Harukichi: até aqui a narrativa tem sido sobre a vida da população japonesa no Japão, que aparenta ser pacífica, apesar de estarem em guerra; os personagens falam todos abertamente sobre a guerra, inclusive as crianças, e mesmo os soldados que regressam mostram estar felizes por terem servido o seu país na guerra e por estarem em casa novamente.

Passamos, então, para a segunda unidade dramática, que começa na cena seguinte, numa praia, onde estão os soldados japoneses (aqui representados por coelhos) com binóculos a vigiar. A paisagem é diferente do que havíamos visto nas cenas anteriores, dando a entender de que os personagens já não estão no Japão – código específico, pois através de imagens diferentes, o espectador pode interpretar como sendo um território novo, tendo em conta que já não se parece o Japão. Aparece uma casa de madeira (tipicamente japonesa), com a placa “*Eastern Allied Sea Forces, Headquarters*”¹⁹ – código perceptivo. No minuto 18:38 começa uma música a enaltecer o Japão, cantada pelos soldados japoneses (coelhos) e pelos habitantes dessa ilha (representados por vários animais diferentes e mais exóticos), enquanto trabalham em conjunto. A letra da música fala de trabalho árduo, mas que vale a pena, pelo país deles, e porque estão a trabalhar juntos, sendo mais fácil alcançar o objetivo comum, e termina com “Vitória para o maravilhoso reino do Oriente”²⁰. Tal como na cena onde os animais estão a salvar o macaquinho Santa, aqui é referida novamente a importância do trabalho em grupo.

No final da música aparece a bandeira imperial do Japão – a Bandeira do Sol Nascente²¹, portanto mais um código perceptivo e cultural.

Na cena seguinte, chegam novos soldados em aviões, que têm um pêssego desenhado nas suas caudas²². Esse pêssego é uma referência à lenda tradicional japonesa do Momotarō, já explicada neste trabalho e, portanto, novo código perceptivo e cultural. Os animais nativos dessa ilha juntam-se todos para receber os soldados que acabaram de aterrar, começando, então, nova música estilo *Disney*.

De dentro de um dos aviões sai Momotarō, portanto o herói da história e o quinto personagem principal, representado como humano e não como animal (como os restantes

¹⁹ Ver anexo 13, página 92

²⁰ Ver anexo 1, página 46

²¹ Ver anexo 14, página 92

²² Ver anexo 15, página 93

personagens). A música continua, que inclui a letra “*Olhem, um bravo e maravilhoso homem chegou! Vamos comer sushi ao jantar*”, referindo-se a Momotarō e, portanto, ao governo japonês; daí falar-se no *sushi*, o prato típico japonês mais conhecido no mundo e também o prato que os japoneses comem quando estão a celebrar alguma coisa – novo código cultural.

Esta música termina com Momotarō a dar ordens às tropas japonesas e, logo de seguida, começa uma canção nova sobre o Japão e o seu triunfo, que está para chegar. Durante a música os soldados estão a preparar-se para a batalha, marchando de mala na mão. A letra da música está, mais uma vez, a enaltecer o Japão, referindo-se às flores de cerejeira – novo código perceptivo e cultural – e passando uma mensagem de esperança na vitória.

Logo a seguir a esta música sobre o Japão, começa um novo tema sobre as necessidades dos soldados, tais como comida, roupas para a cama e até mesmo tabaco, podendo ser considerados como códigos perceptivos, pois os espectadores reconhecem os bens referidos na canção, bem como códigos específicos, pois o espectador pode interpretá-los como bens que nunca faltariam aos soldados que se alistassem no exército da marinha.

As cenas seguintes mostram um soldado (coelho) a ensinar o alfabeto japonês aos habitantes da nova terra conquistada. Esta nova cena é acompanhada de uma música tradicional japonesa para ensinar às crianças o alfabeto. As imagens consistem nos animais do território novo a aprender japonês, como se estivessem na escola, bem como os mesmos a ajudar os soldados a prepararem-se para a guerra.

Quando a música termina, começa uma nova cena em que chegam cartas para os soldados, que os deixam bem-dispostos. O faisão recebe uma fotografia dos seus três filhos, que têm vestidos babetes com a bandeira japonesa, tal como tinha Santa, com o intuito de mostrar aos espectadores que as crianças são o futuro do Japão – novo código perceptivo, cultural e específico. Harukichi recebe uma carta de Santa a dizer que mal pode esperar para que ele regresse a casa.

Na cena seguinte as tropas reúnem-se e Momotarō faz um discurso sobre o plano que irão concretizar brevemente, a união dos soldados e do país, o treino que têm vindo a fazer, bem como todos os sacrifícios que fizeram para chegar onde estão agora; mas que tudo isso irá finalmente culminar em vitória para o Japão²³.

A nova cena é composta por imagens dos soldados a preparar os paraquedas, acompanhadas de música de fundo, que é a mesma do início do filme. Momotarō certifica-se que cada soldado tem o seu paraquedas bem colocado, indo verificá-los um a um. Vê-se os

²³ Ver anexo 1, página 48

soldados a preparar as rações em caixas retangulares: arroz branco com uma ameixa no meio (prato tipicamente japonês, quando se preparam caixas de comida para levar), formando, assim, a bandeira japonesa – novo código perceptivo e cultural –, chocolate e refrigerantes.

Termina, assim, a segunda unidade dramática do filme, entrando para uma nova cena, onde temos um narrador que nos vai contando a história do que estamos a ver, sendo agora imagens mais realistas, ao contrário do que acontece no resto do filme – são usadas animações de humanos em vez de animais. Nesta nova cena é retratada a colonização ocidental na Ásia e no Pacífico: a um reino fictício chega um navio negro, cujos tripulantes decidem propor ao rei um negócio de troca. O rei não aceita a proposta dos tripulantes do navio e, então, estes decidem atacar o reino – vê-se uma bandeira de pirata. Esse reino acaba por perder a guerra, ficando sob o controlo dos seus invasores.

Depois desta unidade dramática, com uma duração de pouco menos de cinco minutos, inicia uma nova cena com os soldados dentro dos aviões, que estão a cantar uma música cuja letra fala dos aviões de guerra: que todos juntos formam um bando de ferro, portanto pássaros de ferro, que lhes vão garantir a vitória²⁴.

Assim que termina a música, começa uma tempestade forte e os militares que ficaram em terra penduram nas tendas umas bonecas tradicionais feitas de papel branco, chamadas “*teru teru bouzu*”²⁵ (literalmente significa “brilha brilha monge”). Estas bonecas costumam ser colocadas às janelas para pedir aos deuses que não chova mais – novo código cultural. Pouco depois deixa de chover, o que faz com que os soldados que estão nos aviões fiquem muito satisfeitos, iniciando a refeição que estiveram a preparar previamente. A tempestade nesta cena simboliza os desafios e as dificuldades por que os soldados têm de passar, mas que são ultrapassados graças à sua fé, representada pelas bonecas tradicionais – novo código específico.

Na cena seguinte podemos ver uma mensagem em papel escrita por Momotarō e deixada para os seus soldados: “*faltam 30 minutos para o ponto de descida. Estou a rezar pelo sucesso de todos vós*”. Depois anuncia os 20 minutos para a chegada e pede aos soldados que se preparem. Vê-se os aviões rodeados de explosões de bombas, portanto entrando na zona de guerra e terminando, assim, a quarta unidade dramática do filme.

Inicia-se a antepenúltima unidade dramática, com imagens de guerra: os soldados e Momotarō atiram-se dos aviões e abrem os paraquedas. A música que acompanha esta cena é uma música calma, semelhante à que passou anteriormente na cena dos dentes-de-leão.

²⁴ Ver anexo 1, página 48

²⁵ Ver anexo 16, página 93

Assim que Momotarō e os seus soldados aterram, vão logo buscar as armas (também atiradas dos aviões de paraquedas) para iniciar a luta contra os inimigos. Estas cenas são acompanhadas de sons de disparos de armas, onde aparecem também os soldados inimigos (representados por humanos, não por animais), que falam em inglês. Nunca é mencionada a nacionalidade dos inimigos, mas está implícito que sejam os norte-americanos, devido à cena final do filme, que será descrita mais à frente.

Após algumas cenas de guerra, surgem imagens dos soldados inimigos a renderem-se com uma bandeira branca – código perceptivo, pois os espetadores reconhecem o significado de bandeira branca –, acompanhadas de uma música de vitória e terminando, desta forma, a quinta unidade dramática de *Momotarō Umi no Shinpei*.

A partir do minuto 70:33, começa a cena que consideramos ser a principal do filme, em que os soldados japoneses estão numa sala com os inimigos (que falam sempre em inglês, a gaguejar de medo e aparecem sempre a suar, enquanto Momotarō fala em japonês, seguro) e conversam uns com os outros (iremos deixar o diálogo em inglês, traduzindo apenas para português o japonês, para mostrar, também, que no filme os personagens estavam a conversar em dois idiomas diferentes):

Inimigo: “Well, er... uh... I was saying... it’s because I have no command over all troops. So I think it’s impossible to agree to a complete unconditional surrender.”

Momotarō: “Nesse caso, quais são os vossos termos?”

Inimigo: “That under the authority of the governor, I will have a bit of authority over some of the troops.”

Momotarō: “Onde é que foi o vosso governador?”

Inimigo: “He left by plane a few days ago.”

Momotarō: “Então nós iremos tomar o total controlo das vossas tropas por enquanto, até que ele retorne.”

Inimigo: “But that puts me in a difficult position. I can only assume responsibility for the army airfield at Devil’s Island and the surrounding military facilities, as well as the fortified zone along the south beach. Also, the army barracks at Devil’s Lake south of the airfield.”

Momotarō: “Diga aos seus homens que assegurem essas áreas para nós.”

Inimigo: “I don’t think, sir, that my command can cover that far. After all, I’m not the commander of all troops, sir. Now, if the governor were here, it would help matters a great deal.”

Momotarō: “Nesse caso, não tens nenhuma alternativa, se não passar o total controlo das tropas para nós até ele regressar. Não irei aceitar qualquer outra alternativa!”

Os inimigos mostram-se preocupados, levando as mãos à cabeça, suando e falando entre eles dizendo que podem fazer *bluff* e que não se podem render: “*The war is already on our side, we’ll just hold them off a little more, that’s all.*”

Depois de uma ameaça de ataque por parte de Momotarō, os inimigos ficam com medo e acabam por render-se, o tal “*unconditional surrender*” proposto por Momotarō. A penúltima unidade dramática termina aos 73:13 minutos.

A cena final, e última unidade dramática, mostra as crianças japonesas, incluindo o macaquinho Santa, a brincar, fingindo que estão a treinar para se tornarem soldados, enquanto de atiram de uma árvore para o chão, que tem o mapa dos Estados Unidos desenhado²⁶ – o último código perceptivo do filme, pois a maioria dos espectadores reconhece o desenho do mapa dos Estados Unidos. É após ver estas últimas imagens que o espectador fica a perceber que os inimigos do Japão são, efetivamente, os Estados Unidos da América.

VI.1.3 – Conclusão da Análise

O filme está dividido em sete unidades dramáticas: as cenas em que os soldados regressam a casa e interagem com amigos, família e crianças; as cenas em que os soldados estão a colonizar uma ilha nova, ensinando-lhes a língua japonesa, bem como a preparar-se para a guerra; as cenas sobre a colonização Ocidental na Ásia e no Pacífico; as cenas dos soldados em espera nos aviões, preparando-se para atacar; as cenas de ataque ao inimigo e vitória do Japão sob o Ocidente; a cena da conversa entre os japoneses e os seus inimigos, que acabam por render-se; e, por fim, a cena final, onde se vê as crianças japonesas a brincar que são soldados e que estão a atacar os Estados Unidos da América.

No que diz respeito aos aspetos visuais do filme, este é-nos apresentado a preto e branco, com desenhos simples, mas animações bem trabalhadas, onde os personagens são, na sua maioria, animais (à exceção de Momotarō e dos inimigos do Japão). São-nos mostradas, também, várias imagens que representam a cultura japonesa, que já foram mencionadas no ponto VI.1.2, para o público-alvo mais facilmente se identificar com o filme.

Quanto aos aspetos sonoros, ao longo do filme vamos ouvindo música instrumental calma, diálogos entre os personagens, sendo que um deles é feito tanto em japonês como em inglês, e canções estilo *Disney*, mas com letras a enaltecer o Japão, a falar das vidas dos soldados e do sacrifício que todos estão a fazer para alcançar os seus objetivos.

²⁶ Ver anexo 17, página 94

Em relação ao sentido narrativo: já foi efetuada uma análise da história e do enredo no ponto VI.1.2, de onde podemos concluir que a história está a ser contada na terceira pessoa, por acompanhar as histórias de várias personagens diferentes (desde o capitão Momotarō, aos soldados e às suas famílias). O filme conta-nos a história dos soldados japoneses quando regressam a casa e se reúnem com os seus amigos e famílias – mostra-nos que estão satisfeitos por serem soldados e partilham esse gosto pelo seu trabalho com os restantes habitantes. No filme o Japão aparenta estar tranquilo, pois os habitantes continuam as suas vidas normalmente, apesar do país estar em guerra, não sofrendo qualquer ataque por partes dos inimigos.

A história continua, com os soldados japoneses colocados numa terra ocupada pelo Japão, onde estão a ensinar a língua japonesa aos habitantes nativos, bem como a preparar-se para atacar os inimigos. Nestas cenas são-nos, também, mostradas as vantagens de ser um soldado – têm sempre as necessidades básicas garantidas, como comida e roupa.

Outra unidade dramática conta a história dos colonizadores ocidentais a invadir a Ásia e o Pacífico, com imagens mais realistas do que o resto do filme. Toda esta cena é para lembrar os espectadores do que os colonizadores ocidentais andaram a fazer na Ásia e que o objetivo do Japão é unificar a Ásia contra esses inimigos comuns, como já foi referido no Capítulo I. Para isso, a guerra é necessária e irá ser recompensada com o objetivo cumprido e a vitória do Japão.

E é assim mesmo que termina o filme, depois de várias cenas de guerra e da rendição incondicional dos inimigos: o Japão sai vencedor, graças ao trabalho árduo e em equipa de todos os soldados, e as crianças estão a salvo, na sua terra, brincando que estão a atacar os Estados Unidos, tal como fizeram os *kamikaze*.

Podemos concluir que as mensagens transmitidas em *Momotarō Umi no Shinpei* são: depois de muito esforço, dedicação, união e sacrifício, o Japão sairá vitorioso de uma guerra que é benéfica para toda a Ásia, pois os japoneses estão a expulsar os ocidentais que haviam invadido a Ásia nos séculos anteriores; o Japão é uma grande nação, mas que precisa da ajuda de todos os cidadãos para alcançar o seu objetivo – para isso, é necessário recrutar novos soldados, que queiram servir o seu país; as crianças são o futuro da nação e é importante que estejam conscientes do objetivo definido pelo governo japonês e familiarizadas com o conceito de guerra.

De seguida iremos analisar os outros dois filmes selecionados, para no final podermos fazer a comparação entre os três e perceber como o Japão retratou a II Guerra Mundial no *anime*, tanto durante a Guerra como vários anos depois.

VI.2 – Análise Externa e de Conteúdo de *Hotaru no Haka*

VI.2.1 – Informações do Filme

O título do filme em português é “O Túmulo dos Pirlampos” e em inglês é “*Grave of the Fireflies*”, foi produzido pelos Estúdios Ghibli e teve como realizador Isao Takahata. Foi lançado a 16 de abril de 1988 e conta com uma duração de 89 minutos, pertencendo ao género de animação e drama. Mostra-nos a vida quotidiana e de sobrevivência de dois irmãos (o rapaz adolescente e a rapariga com cerca de 5 anos), cujo pai está na guerra (e, provavelmente, morto) e a mãe morre durante um bombardeamento à cidade deles (Kobe). Através destes dois irmãos e das pessoas com quem se vão cruzando, é mostrado ao espectador como o Japão se encontrava no final da guerra, de uma forma bastante realista – a população estava desanimada e derrotada.

O filme foi baseado na obra autobiográfica de Akiyuki Nosaka, que escreveu sobre a perda do seu pai e da sua irmã no bombardeamento de Kobe em 1945 e é, portanto, inspirado numa história verídica²⁷.

VI.2.2 – Resumo e Identificação do Tema

De forma a conseguir-se fazer o resumo e análise de *Hotaru no Haka*, foi feita a decomposição do filme, que pode ser lida na íntegra nos anexos deste trabalho²⁸.

Como já foi referido, o filme conta a história de dois irmãos japoneses que ficam órfãos no final da II Guerra Mundial e que tentam sobreviver, não tendo sítio onde ficar, nem comida. A história é-nos narrada pelo protagonista, o irmão mais velho, Seita, que na primeira cena do filme revela-nos logo que morreu a 21 de setembro de 1945, tendo sido encontrado por um senhor das limpezas, numa estação. O mesmo encontra uma lata de reбуçados que Seita mantinha com ele, atirando-a para o jardim. Esta abre-se, saindo de lá de dentro as cinzas do corpo da irmã (percebe-se que são as suas cinzas apenas no final do filme, depois de toda a história ter sido contada) e, com elas, o espírito da irmã, reencontrando-se, assim, os espíritos dos dois irmãos, que juntos nos vão contar pelo que passaram.

A história começa com Seita a enterrar alguma comida no quintal da sua casa, enquanto se ouvem as buzinas de ameaça de bombardeamento, e a preparar-se para ir com a sua irmã

²⁷ Fonte: <https://www.sabado.pt/gps/palco-plateia/cinema/detalhe/ja-reparou-neste-pormenor-do-cartaz-do-tumulo-dos-pirilampos>

²⁸ Ver anexo 2, da página 51 à página 61

Setsuko para o abrigo, sendo que a mãe deles se dirige primeiro para lá. Depois de pegar na boneca da irmã e numa fotografia do pai, saem os dois de casa. Acabam por não ir para o abrigo, tendo de se refugiar antes na saída do esgoto, perto do rio, pois já está tudo a ser bombardeado e incendiado quando saem de casa.

Quando acaba o ataque e a cidade está toda destruída, os habitantes, incluindo os dois irmãos, reúnem-se no edifício da escola; a mãe deles também lá está, mas sofreu queimaduras graves e acaba por não sobreviver. Seita e Setsuko mudam-se para casa da tia (irmã do pai), que fica em Nishinomiya, uma cidade perto de Kobe. Seita leva para casa da tia toda a comida e pertencentes que enterrou no quintal da sua casa, incluindo uma lata de rebuçados, que é a que vemos no início do filme e que irá acompanhar os protagonistas durante toda a história. Também os pirilampos, que vão aparecendo durante todo o filme (dando-lhe o seu nome), em praticamente todas as cenas que se passam durante a noite, são de relevante importância na história, como já iremos ver mais adiante.

Enquanto vivem em casa da tia não se sentem confortáveis: a senhora não os alimenta da mesma forma que alimenta o seu marido e a sua filha (que, por sua vez, se sente desconfortável com a situação), dizendo que, como eles não são úteis para a sociedade (não estudam, nem trabalham), não merecem comer melhor; a tia deles queixa-se constantemente de os ter em casa e de fazerem barulho (mesmo quando Setsuko está a ter pesadelos durante a noite) e está sempre a repreendê-los; convence-os, ainda, a venderem os *kimono*²⁹ da mãe e sugere que eles os troquem por arroz, mas acaba por ficar com uma parte para ela.

Entretanto, começam a aparecer erupções cutâneas nas costas de Setsuko, que sente comichão constante, coincidindo com a altura em que os dois irmãos começam a passar fome. É então que é efetuada a troca do *kimono* por arroz e que os dois protagonistas têm uma discussão com a tia: esta diz-lhes que eles não merecem alimentar-se com cozinhados mais deliciosos, porque são uns inúteis, ao que Setsuko responde que o arroz é deles; a tia não fica satisfeita com o que ouve, ainda para mais porque os acolheu na casa dela, e diz-lhes que a partir de agora cada um faz a sua comida. É então que acabam os rebuçados de fruta que estavam na lata que Seita trouxe do jardim deles – eles guardam a lata na mesma.

Pouco depois, os dois irmãos acabam por sair de casa da tia e ir viver para um *bunker*, que está à beira de um rio, levantando algum dinheiro que a mãe tinha no banco e comprando o necessário para construírem um lar. Durante a noite, iluminam o *bunker* com pirilampos que vão apanhando, mas que na manhã seguinte já se encontram mortos.

²⁹ Roupas tradicionais japonesas

No dia seguinte, Setsuko cava um buraco para enterrar os pirilampos todos que morreram durante a noite. Revela ao irmão que a tia lhe contou que a mãe deles tinha morrido e que também tinha sido enterrada, mostrando novamente imagens do corpo da mãe a ser atirada para um monte cheio de cadáveres, tal e qual o que Setsuko está a fazer com os pirilampos. Lembrando-se da mãe, Seita começa a chorar, pela primeira vez no filme, dizendo à irmã que um dia irão visitar o túmulo da mãe. Setsuko, também a chorar, pergunta porque é que os pirilampos têm de morrer tão cedo.

Os dois irmãos começam a passar por dificuldades: já não há nem dinheiro, nem comida (que está toda a ser racionada, por causa da guerra), então Seita começa a roubar comida dos campos de cultivo, acabando por ser apanhado e agredido. Para além disso, Setsuko começa a ficar malnutrida e, por conseguinte, fraca e doente. Apesar de ter sido previamente apanhado a roubar, Seita continua a fazer o mesmo, aproveitando os bombardeamentos e o facto de as pessoas se irem refugiar no abrigo, para roubar pertencentes das suas casas. No entanto, acaba por não conseguir trocar a maior parte das coisas, continuando, na mesma, a fazer falta comida.

É então que Seita encontra a irmã colapsada no chão e decide levá-la a um médico, que lhe diz que Setsuko precisa de comida, pois sofre de malnutrição. Seita decide ir levantar mais dinheiro ao banco, onde descobre que o Grande Império do Japão se rendeu incondicionalmente e perdeu guerra, ficando incrédulo; para além disso, chega à conclusão de que o seu pai, que é um soldado da Marinha, também morreu, muito provavelmente.

Seita regressa ao *bunker* com comida que acabou de comprar para dar à irmã, mas ela já está tão fraca, que não consegue comer e acaba por morrer durante a noite. No dia seguinte, Seita vai comprar carvão para cremar a irmã: enquanto prepara a cremação, coloca todos os pertencentes da irmã dentro da caixa com ela, exceto a lata dos rebuçados, que decide colocar no bolso dele. É depois nessa lata onde ele coloca as cinzas da irmã.

O filme termina com os espíritos dos dois irmãos, sentados lado a lado, rodeados de pirilampos, com vista para uma cidade mais moderna (anos 80, quando filme foi feito), do que na altura em que se passaram as cenas do filme (1945).

Concluimos, portanto, que o filme retrata a situação dos habitantes do Japão no final da II Guerra Mundial, quando o Japão estava constantemente a ser bombardeado pelos Estados Unidos, antes de perder a guerra. Muitas cidades ficaram destruídas, fazendo a população japonesa passar por dificuldades, tais como a falta de bens de primeira necessidade.

Iremos, de seguida, analisar *Kono Sekai no Katasumi ni* e fazer a comparação da análise dos três filmes no ponto VI.4, mais adiante.

VI.3 – Análise Externa e de Conteúdo de *Kono Sekai no Katasumi ni*

VI.3.1 – Informações do Filme

O título do filme em português é “Neste Canto do Mundo” e em inglês é “*In This Corner of the World*”, tendo a duração de 129 minutos. Realizado por Sunao Katabuchi e produzido pelos estúdios MAPPA, foi uma adaptação do *manga* com o mesmo nome, *Kono Sekai no Katasumi ni*, que foi publicado entre 2007 e 2009. O filme do género de animação e drama foi lançado a 12 de novembro de 2016 (em Portugal foi a 9 de março de 2018), e conta a história de uma jovem que se muda de Hiroshima para Kure, durante a guerra, para ir viver com o seu novo marido. Mostra-nos a sua vida no dia-a-dia, tratando das tarefas domésticas, enquanto, ao mesmo tempo, a sua cidade é bombardeada. Tal como *Hotaru no Haka*, este filme mostra ao espectador o estado do Japão e da sua população durante o final da II Guerra Mundial.

VI.3.2 – Resumo e Identificação do Tema

Da mesma forma que foi feita a decomposição de *Hotaru no Haka*, a fim de melhor se poder realizar a análise, também para *Kono Sekai no Katasumi ni* foi feito o mesmo, podendo a decomposição ser lida na íntegra nos anexos deste trabalho³⁰.

O filme é narrado pela personagem principal, uma jovem chamada Suzu, que é distraída e gosta de desenhar, acabando por ir viver para outra cidade, devido a um casamento arranjado; o espectador vai acompanhando o seu dia-a-dia, onde vai fazendo as tarefas domésticas, enquanto decorre uma guerra e a cidade onde está a viver é constantemente bombardeada.

A história começa em dezembro de 1933, quando Suzu tem apenas 10 anos de idade, e vai a Hiroshima (sendo que a família dela vive numa aldeia perto), levar uma encomenda que a mãe lhe pediu. A cidade está toda decorada, por causa do Natal, e Suzu acaba por perder-se. É encontrada por um senhor, a quem ela chama de “monstro”, que decide carregá-la dentro de um cesto quadrado de palha, onde já leva dentro outro menino. No final do filme descobre-se que esse menino é Shūsaku, o futuro marido de Suzu. Quando os dois estão dentro do cesto, ele conta-lhe que o senhor que os está a levar rapta crianças e que os está a raptar aos dois. Ela responde que isso não é bom, porque tem de estar em casa à noite para dar de comer às galinhas.

³⁰ Ver anexo 3, da página 62 à página 86

Os dois conseguem escapar-se, porque Suzu desenha uma lua e umas estrelas no telescópio que dá ao “monstro” e ele adormece quando olha através dele.

Esta história é contada por Suzu à irmã, Sumi, através de desenhos que ela vai fazendo – Suzu adora desenhar e desenha muito bem. A protagonista confessa à irmã que tudo o que lhe aconteceu naquele dia, mais parecia ter sido um sonho.

Na primeira parte do filme vamos conhecendo melhor a protagonista e as pessoas que a rodeiam e com quem ela se vai cruzando: a sua relação com os seus irmãos (o irmão mais velho e a irmã mais nova) e com a sua avó; o trabalho que vai fazendo com a família, de apanhar algas e secá-las; o seu interesse amoroso por um rapaz chamado Mizuhara e, mais tarde, pelo seu marido (que gosta verdadeiramente de Suzu, prestando sempre atenção às necessidades e sentimentos dela); e a sua relação com a família do marido, principalmente com a cunhada.

Suzu vai contando várias histórias da vida dela, através de desenhos, tais como quando uma vez, quando era criança, foi a casa da avó em Kusatsu e comeram melancia e depois, enquanto fazia a sesta, viu uma rapariga a sair de um buraco do teto e a descer para o alpendre, onde estavam as cascas da melancia, comendo os restos. Suzu decide oferecer-lhe fatias de melancia, para ela não estar a comer os restos. Mais para a frente, no filme, Suzu cruza-se, novamente, com essa rapariga, já as duas adultas, tornando-se amigas.

Outra das histórias é quando é adolescente e vai apanhar caruma à floresta perto de casa e encontra Mizuhara, um colega da escola, em quem está interessada, que está a observar o mar e diz-lhe que a espuma branca das ondas parece pequenos coelhos brancos a saltar na água. Oferece de presente um lápis novo a Suzu e, sabendo que ela gosta de desenhar, pede-lhe que lhe faça um desenho; ela desenha o mar e uns coelhos brancos, substituindo a espuma.

Estes dois momentos acontecem antes de começar a II Guerra Mundial; depois disto, em 1943, o irmão dela vai para a tropa (onde acaba por morrer, em fevereiro de 1945) e Suzu vai viver para outra cidade, Kure, onde vive a família do rapaz que a propôs em casamento (isto em 1944). Apesar de ter apenas 18 anos, Suzu aceita casar com um desconhecido, pois acha que é o melhor para a família dela, e que não será bem vista se recusar.

O filme acompanha, em grande parte, a vida de Suzu em Kure, depois do casamento: numa cidade que está constantemente a ser bombardeada, por ser o local onde se estão a construir navios e aviões de guerra e onde a Marinha está a fazer os seus treinos, Suzu trata da casa da sua nova família (que fica nas montanhas, afastada da cidade, mas com uma grande vista sobre a área) todos os dias, tendo que fazer todas as tarefas domésticas, pois a sua sogra tem um problema nas pernas e precisa de ajuda; para além disso, Suzu vai ajudando a comunidade, aproximando-se dos habitantes da cidade; vai desenhando as caras das pessoas

que vai conhecendo e escrevendo os nomes delas, para não se esquecer; vai adaptando os cozinhados, consoante os ingredientes que vai tendo disponíveis (durante a guerra, muitos dos produtos deixam de estar disponíveis para compra e outros tantos começam a ser cada vez mais escassos); ajuda a construir um *bunker* ao lado da casa onde vivem; repara na subida dos preços, comentando que, se os preços continuarem a subir como estão, qualquer dia três pares de meias irão custar 1000 yen (esta sua observação é engraçada, porque, nos dias de hoje, três pares de meias custam mesmo 1000 yen).

Acompanhamos, também, ao longo de todo o filme, a evolução na relação entre Suzu e Keiko, a irmã mais velha de Shūsaku: Keiko começa por ser desagradável para Suzu, estando constantemente a repreendê-la pela forma como se veste e se arranja, acabando por aceitá-la aos poucos, principalmente quando percebe que Suzu está sempre a dar o seu melhor (Suzu chega a fazer uma roupa inspirada no que Keiko tem vestido, mostrando que aceita as suas críticas e que se esforça para se melhorar); a relação entre as duas sofre um abalo, quando a filha de Keiko, Harumi, morre numa explosão de uma bomba, depois de um ataque aéreo, enquanto passeia com Suzu, que sobrevive, ficando apenas sem o antebraço direito; o tempo acaba por sarar a ferida e as duas voltam a aproximar-se mais para o final do filme.

Numa cena do filme, Suzu volta a Hiroshima para ir visitar a família: depois de passear sozinha na cidade, e sabendo que tem de voltar para a sua vida nova em Kure, Suzu decide dizer o seu “adeus, Hiroshima”, que é um momento importante no filme, pois é a última vez que Suzu vê Hiroshima, tal como está, antes da explosão da bomba atômica.

A determinada altura do filme, Suzu está na horta a fazer um desenho do mar e dos navios que lá estão atracados, quando aparece a polícia militar, confisca-lhe o caderno e acusa-a de espionagem; Keiko e a sua mãe assistem à cena, contando a Shūsaku o sucedido, quando ele regressa a casa; o marido de Suzu dá-lhe um caderno novo e os três riem às gargalhadas com a situação. Shūsaku diz à mulher que, se ela gosta tanto de desenhar, devia desenhá-lo a ele. Durante todo o filme, Shūsaku mostra-se bastante carinhoso para com Suzu, reparando sempre nos seus gostos e nas suas necessidades, e protegendo-a quando está em perigo.

Em março de 1945 os ataques aéreos começam a ser cada vez mais frequentes e a partir de maio a sirene de aviso de ataque é tocada quase todos os dias, havendo dias em que soa mais do que uma vez; a família de Suzu acaba por passar grande parte do tempo no *bunker* que construiu. É também em maio, que o sogro de Suzu fica ferido, depois de um ataque aéreo, e o marido dela é alistado na Marinha.

No dia 21 de junho a cidade de Kure é atacada outra vez; nesse dia, Suzu, Keiko e Harumi vão à cidade, pois Keiko vai comprar bilhetes de comboio, para ir visitar o filho dela.

Enquanto Keiko fica na estação, Suzu e Harumi vão visitar o sogro de Suzu, que está no hospital, e revela-lhe que, no tempo que tem estado ali no hospital, já descobriu muitas notícias sobre a guerra, tais como a destruição de navios inteiros, incluindo o maior do mundo, o Yamato, do facto da frota toda querer ser transferida para o comando do exército e de agora a parte de dentro do Mar do Japão pertencer ao inimigo; o senhor aconselha, ainda, a que Harumi seja enviada para onde está a família do lado do pai, pois será mais seguro lá. As duas saem do hospital e vão passear para ver os barcos, quando acontece um ataque aéreo; apesar de se conseguirem refugiar num *bunker* de outras pessoas, quando estão a passar numa rua a caminho do porto, uma bomba, que ainda não tinha detonado, explode mesmo ao lado de Harumi, tirando-lhe a vida e o antebraço direito de Suzu, pois estavam as duas de mão dada.

Suzu fica traumatizada com a morte de Harumi, ficando de cama durante vários dias, mas quando recupera, retorna à sua vida normal (exceto que deixa de desenhar, pois não consegue fazê-lo com a mão esquerda) de dona de casa; apesar de continuar a fazer as suas tarefas domésticas, Suzu começa a considerar voltar para a casa dos pais, pois Hiroshima não está a ser bombardeada constantemente, como está a ser Kure; a determinada altura, a irmã dela vai visitá-la e propõe-lhe o mesmo: que regresse para casa, para junto deles. A protagonista começa a imaginar a casa dos pais de Shūsaku ser destruída, dando-lhe oportunidade de voltar para casa dos pais dela, mas quando, durante um ataque a 1 de julho, o chão da sala é incendiado, Suzu decide apagar o fogo, depois de ficar uns segundos a olhar para as chamas, considerando se as irá apagar ou deixar a casa a arder. É depois deste ataque que grande parte da cidade de Kure é incendiada e completamente destruída.

Quando acontece novo ataque aéreo a 28 de julho, Suzu quase que é baleada por aviões, sendo salva por Shūsaku, que está a regressar a casa quando a vê a ser atacada; Suzu fala-lhe na sua vontade de regressar a casa dos pais e ele aceita que ela se vá embora. No entanto, Suzu muda de ideias a 6 de agosto, quando está a fazer as malas para se ir embora e Keiko lhe pede desculpa por a ter acusado de ter morto a filha dela e dá-lhe um presente – umas calças com elástico que ela fez, para que ela as consiga vestir sozinha; esta conversa e a mudança de ideias de Suzu acontece uns segundos antes da explosão da bomba atómica.

As cenas finais do filme relatam os acontecimentos que se sucederam às duas bombas atómicas: os habitantes de Kure a fazer sandálias de palha para as pessoas de Hiroshima, enquanto a sua própria cidade está cheia de nevoeiro e de restos de casas que vieram a voar de Hiroshima; Suzu e as outras mulheres a ouvirem no rádio o discurso do imperador (de que o Japão se rendeu incondicionalmente, mas que não é muito explícito); a chegada dos Estados Unidos ao Japão, a 6 de outubro de 1945, bem como a distribuição dos restos da comida dos

militares norte-americanos (e de chocolates para as crianças); a dissolução da frota japonesa; e o dia-a-dia de sobrevivência da população japonesa.

Depois de ouvirem o discurso do imperador, a 15 de agosto de 1945, as cinco mulheres (Suzu, Keiko e a sua mãe e mais duas amigas da família) que estão em casa reagem de formas diferentes: Keiko levanta-se, dizendo que finalmente acabou, as outras senhoras comentam que parece que o Japão perdeu a guerra e Suzu está incrédula e chateada; uma das senhoras explica-lhe que os inimigos deixaram cair umas bombas horríveis em Hiroshima e Nagasaki e que os Soviéticos também entraram na guerra; Suzu exalta-se e levanta-se, dizendo que deveriam ter lutado até ao fim. Continua a falar, afirmando que naquela casa ainda vivem cinco pessoas, e que ela ainda tem um braço e duas pernas intactas. De seguida, tanto Keiko como Suzu choram, lembrando-se de Harumi e de todas as outras perdas que sofreram por causa da guerra; Suzu, em pensamento, diz que preferia ter morrido do que saber que tinham perdido a guerra.

Em janeiro de 1946, Suzu vai a Kusatsu visitar a avó e a irmã, que sobreviveu à bomba atômica em Hiroshima, ao contrário dos pais delas; Sumi, no entanto, está de cama doente e tem manchas roxas nos braços; as duas relembram-se do irmão e dos pais, dizendo que já nenhum dos três regressará a casa.

O filme termina com Suzu e Shūsaku em Hiroshima, na ponte onde se conheceram (dentro do cesto do “monstro” que raptava crianças) a falar sobre o futuro deles; Suzu agradece ao marido o facto de ele a ter encontrado ali, naquele canto do mundo (cena do filme de onde é retirado o seu nome); os dois decidem adotar uma menina que encontram nas ruas de Hiroshima, cuja mãe ficou sem o braço direito na explosão, acabando por morrer; o casal leva a menina para Kure, onde é acolhida pelo resto da família de Shūsaku.

Tal como *Hotaru no Haka*, *Kono Sekai no Katasumi ni* retrata o dia-a-dia da população japonesa durante a II Guerra Mundial, a partir do ponto de vista de uma jovem dona de casa que, de forma a sobreviver e a tomar conta do resto da família, vai-se adaptando e arranizando alternativas à escassez de alimentos, enquanto a cidade onde vivem é constantemente atacada por aviões inimigos.

O filme mostra-nos, também, como ficaram os espíritos da população com a derrota do Japão, bem como as consequências causadas pela bomba atômica de Hiroshima, tanto na própria cidade e nos seus habitantes, como nas cidades próximas e nas pessoas que lá viviam.

De seguida iremos fazer uma comparação da análise dos três filmes, para perceber como o Japão e a indústria do *anime* retrataram a situação do Japão durante a II Guerra Mundial através de cada um destes três filmes de animação.

VI.4 – Comparação e Conclusão da Análise

Começamos por comparar os dois últimos filmes analisados, tendo em conta que partilham do mesmo tema (as vidas e dificuldades da população japonesa durante a II Guerra Mundial), sendo apenas abordado através de pontos de vista diferentes: em *Hotaru no Haka* seguimos a história de duas crianças órfãs que tentam sobreviver sozinhas, enquanto que em *Kono Sekai no Katasumi ni* acompanhamos a vida de uma jovem de 18/19 anos que é dona de casa e vive com a família do marido, com quem recentemente se casou.

Os dois filmes têm vários aspetos em comum: as cidades onde os personagens estão a viver sofrem ataques aéreos constantemente; os personagens vivem perto do mar; os alimentos são escassos, e cada vez mais, à medida que se aproxima o final da guerra e, por isso, os personagens têm de adaptar a forma de cozinhar; os protagonistas dos dois filmes ambos têm algum tipo de relação com alguém que está na Marinha.

É de referir que no filme de 1988, apesar de se retratarem vários aspetos da realidade dos acontecimentos no final da II Guerra Mundial, não são partilhados com os espectadores alguns factos sobre a mesma: é revelado que o Japão perdeu a guerra, mas não que se rendeu incondicionalmente, e também não se fala nas bombas atómicas. O mesmo já não acontece no filme mais recente, que descreve vários acontecimentos históricos, incluindo as datas em que a cidade de Kure sofreu ataques aéreos, bem como o dia em que explode a primeira bomba atómica (e é referida a segunda), o discurso de rendição incondicional do imperador, a chegada dos soldados norte-americanos ao Japão, entre outros. Isto pode indicar que, nos anos oitenta, o Japão ainda estava a recuperar do desfecho da II Guerra Mundial, na medida em que várias feridas ainda estavam a sarar e alguns assuntos eram ainda considerados *taboo*, enquanto que em 2016 já se tinham passado mais anos e alguns acontecimentos já puderam ser incluídos no filme.

Tanto num filme, como no outro, assistimos à reação dos personagens à notícia de que o Japão perdeu a guerra: quando Seita, de *Hotaru no Haka*, descobre que o Grande Império do Japão perdeu a guerra, não quer acreditar no que ouve, dizendo que é impossível; quem tem uma reação idêntica, quando percebe que o Japão se rendeu incondicionalmente, é Suzu, de *Kono Sekai no Katasumi ni*, que se exalta e afirma que deveriam ter lutado até ao fim, acrescentando que preferia morrer do que saber que tinham perdido a guerra; Seita acaba, efetivamente, por morrer, desgostoso com a morte da irmã e com o desfecho da guerra. Em ambos os casos, podemos verificar o orgulho nacionalista japonês demonstrado pelos dois personagens dos dois filmes, e que também é retratado no filme de 1945.

Ao contrário de *Momotarō Umi no Shinpei*, onde o Japão sai vitorioso e a população japonesa vive tranquila e sem problemas, estes dois últimos filmes mostram as dificuldades por que os habitantes tiveram de passar no Japão durante a II Guerra Mundial, bem como as consequências de uma guerra que terminou com uma rendição incondicional, após a explosão de duas bombas atômicas.

As diferenças entre um filme que foi feito como veículo de propaganda para pessoas, como as que vemos em *Hotaru no Haka* e *Kono Sekai no Katasumi ni* (os personagens dos dois filmes estavam convencidos de que o Japão estava a ganhar a guerra e que, portanto, tinham de suportar as dificuldades e continuar a viver), e os outros dois filmes, onde vemos, realmente, o que estava a acontecer durante a guerra, são notórias: enquanto no primeiro o Japão está tranquilo, pois os soldados estão longe do país, a preparar o ataque aos inimigos, sendo o Japão quem está a atacar, e não a ser atacado, nos outros dois, vemos imagens das cidades a sofrerem ataques aéreos por parte dos inimigos constantemente; em *Momotarō Umi no Shinpei* os soldados e a restante população não estão a sofrer escassez de alimentos, ao contrário do que acontece nos outros dois filmes, onde a falta de alimentos é um dos grandes focos; no filme de 1945 são os inimigos que se rendem incondicionalmente, mas nos outros dois é retratado o que realmente aconteceu (em *Kono Sekai no Katasumi ni* ouvimos, inclusivamente, parte do discurso feito pelo imperador a 15 de agosto de 1945).

Podemos concluir, com esta análise, que a indústria do *anime* retratou a situação do Japão na II Guerra Mundial de forma diferente, tanto em 1945, como em 1988 e, ainda, em 2016: durante a guerra, o *anime* foi, efetivamente, usado como veículo de propaganda, onde o que os espectadores viam era o que o governo queria que eles vissem; a partir dos anos sessenta, a indústria do *anime* começou a focar-se no entretenimento da população, apesar de muitas séries e filmes serem, também, informativos; em 1988, foi lançado, então, um filme de entretenimento sobre as vidas da população japonesa durante o final da II Guerra Mundial, não sendo partilhado com o público alguns factos da guerra; e, mais recentemente, em 2016, a indústria do *anime* apresenta um filme, também sobre o dia-a-dia dos japoneses durante a guerra, mas aqui já refere momentos históricos importantes sobre a guerra, que anteriormente não haviam sido retratados.

Conclusão

No início deste trabalho, foi proposto analisar como é que o Japão e a indústria do *anime* abordaram o tema da II Guerra Mundial em diferentes alturas da história: no final da guerra, quando o Japão já estava a ser derrotado, como forma de propaganda; no final dos anos 80, quando a indústria do anime já estava a apostar no entretenimento; e em 2016, quando já existe uma maior abertura para se retratar a II Guerra Mundial no entretenimento.

Para isso, foram analisados três filmes de animação: *Momotarō Umi no Shinpei*, de março de 1945, portanto, lançado já quase no final da II Guerra Mundial; *Hotaru no Haka*, de 1988; e um filme mais recente, de 2016, chamado *Kono Sekai no Katasumi ni*.

Ao primeiro filme decidiu-se aplicar uma análise interna e textual, e, portanto, mais profunda, por ter sido o primeiro filme de animação de longa metragem do Japão, tendo sido utilizado como veículo de propaganda quando foi lançado, em 1945.

Aos outros dois, foi feita uma análise externa e de conteúdo, pois partilhavam o mesmo tema: a situação do Japão e dos seus habitantes no final da II Guerra Mundial, quando o país estava constantemente a ser bombardeado pelos Estados Unidos, antes de perder a guerra.

Através da decomposição do filme *Momotarō Umi no Shinpei*, concluímos que o mesmo se foca nas vidas dos soldados japoneses, tanto quando estão em guerra, como quando regressam a casa. As cenas do *anime* acompanham a história de várias personagens diferentes, tendo todas em comum o orgulho pela nação e o patriotismo – tanto a população civil, que vive pacificamente no Japão, como os soldados, que estão longe de casa, mas a proteger o resto da população, enquanto atacam o inimigo.

O filme de 1945 mostra várias imagens que representam a cultura japonesa, de forma a que o público-alvo, que é o povo japonês, mais facilmente se identifique com a história e com os personagens; para além disso, as letras das músicas enaltecem o Japão e falam na importância de trabalhar juntos e com muito sacrifício, para alcançarem objetivos comuns.

O filme termina com a vitória do Japão, depois do inimigo se ter rendido incondicionalmente, após uma batalha e uma conversa entre os capitães das tropas; na cena final, vemos as crianças a brincar que são soldados, enquanto se atiram de uma árvore, caindo sobre o mapa dos Estados Unidos desenhado no chão.

Concluímos a análise de *Momotarō Umi no Shinpei* com a mensagem de propaganda que este transmite, tendo sido um filme realizado com ordens do governo: o país sairá vitorioso se todos colaborarem, com esforço, dedicação, união e sacrifício, pois o Japão é uma grande nação, cujas crianças são o futuro e, portanto, deve-lhes ser ensinado o seu grande objetivo.

Em relação a *Hotaru no Haka* e *Kono Sekai no Katasumi ni*, depois de efetuada a análise externa e de conteúdo dos dois filmes, concluímos que o tema é o mesmo: as vidas de uma população que passa por dificuldades enquanto decorre uma guerra que já está praticamente perdida, mas que eles não sabem. Os dois filmes têm vários aspetos em comum: as cidades onde os personagens estão a viver sofrem ataques aéreos constantemente e ficam perto do mar; os alimentos são escassos e é necessário ser criativo para arranjar alternativas; os protagonistas dos dois estão relacionados com alguém que está na Marinha.

Os protagonistas, tanto de um filme, como do outro, ficam incrédulos quando descobrem que a guerra chegou ao fim e que o Japão foi derrotado; uma das personagens chega mesmo a exprimir que preferia morrer do que saber que tinham perdido a guerra. Em ambos os protagonistas, podemos identificar o orgulho nacionalista que também é retratado em *Momotarō Umi no Shinpei*.

Identificamos várias diferenças notórias entre o primeiro filme analisado e os outros dois: em *Momotarō Umi no Shinpei*, o Japão ganha a guerra e nos outros dois filmes sai derrotado, com uma rendição incondicional; no filme de propaganda, o país não está a ser atacado, pois os seus soldados é que estão a atacar o inimigo, mas em *Hotaru no Haka* e *Kono Sekai no Katasumi ni* vemos as cidades onde vivem os protagonistas a sofrerem constantemente ataques aéreos dos aviões inimigos; no filme de 1945, os personagens não sofrem escassez de alimentos, ao contrário do que acontece nos outros dois filmes, onde a falta de alimentos é um dos aspetos do dia-a-dia dos personagens mais abordados nos filmes.

Para além disso, *Momotarō Umi no Shinpei* procura atingir o seu público-alvo, que é a população japonesa, com o seu patriotismo e utilizando elementos da cultura japonesa bastante específicos, mas facilmente identificados pelos japoneses; os outros dois *anime*, apesar de também mostrarem elementos da cultura do país, estes são mais gerais e mais facilmente identificados, também pelos espectadores ocidentais. *Hotaru no Haka* e *Kono Sekai no Katasumi ni* são filmes que procuram mostrar os acontecimentos reais do Japão na II Guerra Mundial, retratando o sofrimento da sua população na altura.

Podemos concluir, com as análises realizadas a estes três filmes, que a indústria do *anime* abordou o tema da II Guerra Mundial de maneira diferente: em 1945, o *anime* foi, efetivamente, usado como forma de propaganda, onde os espectadores (as massas) viam o que o governo queria que eles vissem e, portanto, estando a propaganda e a democracia interligadas, tal como Lasswell acreditava, surgindo, então, a teoria hipodérmica (Mattelart, 1997:31), que sugeria que, estando um indivíduo exposto à propaganda, poderia ser controlado, manipulado e levado a agir de acordo com o que era transmitido na mensagem (Wolf, 1987:23).

No entanto, a partir do momento em que a indústria do *anime* passou a ter como objetivo focar-se no entretenimento da população, os temas dos filmes começaram a corresponder mais com a realidade histórica dos acontecimentos da II Guerra Mundial, representando a população como vítima por duas razões: por ter sido enganada pelo governo japonês, que havia sido ocupado pelos militares, e por ter sido atacada pelos bombardeamentos norte-americanos. O público-alvo destes dois filmes já não é apenas a população japonesa, mas uma audiência universal, o que é possível devido às novas tecnologias dos *mass media*, nas quais o *anime* pretende adquirir relevância através da sua forma de contar histórias que desencadeiam sentimentos fortes e valiosos, comuns a todos os seres humanos.

Bibliografia

AAVV, 1995, “História do Século XX – Volume 5: A II Guerra Mundial 1939/1945”, Publicações Alfa, Lisboa

AONUMA, Satoru, 2014, “Momotaro as Proletarian: A Study of Revolutionary Symbolism in Japan”, Communication and Critical/Cultural Studies, Routledge

BENDAZZI, Giannalberto, 2015, “Animation: A World History – Volume I: Foundations – The Golden Age”, Routledge

BRYANT, Mark, 2008, “Banzai! Cartoons of the Great East Asia War”, in Cartoon Times, History Today

CERNAK, Lily (2017), “Three Things You Must Know About the History of Anime”, in: <https://kawakawalearningstudio.com/all/the-history-of-anime/>

CLEMENTS, J., IP, B., 2012, “The Shadow Staff: Japanese Animators in the Tōhō Aviation Education Materials Production Office 1939–1945”, Animation: An Interdisciplinary Journal, Sage

COOPER, Lisa Marie, “The History of Anime”, in: <https://www.rightstufanime.com/anime-resources-global-history-of-anime>

HENSHALL, Kenneth, 2018, “História do Japão”, Edições 70, Lda., Lisboa

MATTELART, Armand e Michèle, 1997, “História das Teorias da Comunicação”, Campo das Letras, Porto

McQUAIL, Denis, 2000, “McQuail’s Mass Communication Theory”, Sage Publications Ltd, London

MIYAO, Daisuke, 2002, “Before Anime: Animation and the Pure Film Movement in Pre-War Japan”, in Japan Forum, Routledge Ltd.

MOSCATO, Derek (2017), “Fukushima Fallout in Japanese Manga: The Oishinbo Controversy Through the Lens of Habermas’ Discourse Ethics”, *Journal of Communication Inquiry* 2017, Vol. 41(4) 382–402, Sage

OMBRELLO, Mark, 2016, “The South Seas on Display in Japan: Yosano Tekkan's *Nan'yōkan* and South Seas Discourse of the Early Twentieth Century”, *Pacific Asia Inquiry*, Volume 7, Number 1

PENAFRIA, Manuela, 2009, “Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s)”, VI Congresso SOPCOM

PENNEY, Matthew Penney, 2007, “‘War Fantasy’ and Reality - ‘War as Entertainment’ and Counter-narratives in Japanese Popular Culture”, *Japanese Studies*, Routledge

PEREIRA, Wagner Pinheiro, 2014, “Prefácio à Edição Brasileira: Nazismo e o Inimigo Judeu” in “Inimigo Judeu: Propaganda Nazista Durante a Segunda Guerra Mundial e o Holocausto” de Jeffrey Herf, Edições Profissionais, São Paulo

PLATA, Laura Montero, 2014, “Los Pioneros Olvidados del Anime – Kenzō Masaoka”, *Con A de Animación*, Universidad Politecnica de Valencia, Arte e Industria

RODRIGUES, Cláudia, 2004, “Técnicas de Goebbels Expostas às Claras”, *Observatório da Propaganda*, Edição 307, em *Observatório da Imprensa*, in:

<http://observatoriodaimpresa.com.br/observatorio-da-propaganda/tecnicas-de-goebbels-expostas-as-claras/>

WOLF, Mauro, 1987, “Teorias da Comunicação”, Editorial Presença, Lda., Lisboa

YASUO, Yamaguchi (2013), “The Evolution of the Japanese Anime Industry”, *Nippon*, in: <https://www.nippon.com/en/features/h00043/>

ANEXOS

Anexo 1- Decomposição de *Momotarō Umi no Shinpei*

Momotarō Umi no Shinpei começa com uma introdução silenciosa em texto, que diz o seguinte: “Alguma informação que precisa de saber antes de ver o filme. O mesmo foi filmado a pedido do Departamento da Marinha em 1944, quase no final da Segunda Guerra Mundial. Pouco tempo depois do final da Guerra, foi dito que as bobinas do filme haviam sido reduzidas a cinzas. Essa é a razão pela qual este filme ter sido descrito como ‘uma obra-prima do anime que havia sido perdida’ durante algum tempo. Contudo, as bobinas do filme foram encontradas no Shochiku Taisen Film Studio, tendo o filme sido finalmente lançado. Por favor tenha em atenção que o filme, que tem uma grande significância histórica, foi filmado durante uma situação de guerra muito difícil.”³¹

O filme começa com os créditos, acompanhados de música instrumental, e as primeiras imagens do filme mostram uma montanha, que pode ser interpretada como sendo o Monte Fuji, uma das paisagens Japonesas mais conhecidas mundialmente, e, portanto, aqui neste contexto está a representar o Japão.

Logo de seguida entram os primeiros personagens a marchar e a cantar: são quatro animais (cão, macaco, faisão e urso) vestidos com fardas militares da marinha³². Os soldados acabam de regressar de uma missão e estão a contemplar a paisagem do seu país, enquanto caminham juntos.

Três dos quatro soldados são referências à lenda tradicional do Momotarō: o cão, o macaco e o faisão. O urso é outro animal que, não fazendo parte da lenda, representa o Japão como mascote em algumas cidades montanhosas (como é o caso de Kumamoto, sendo que a palavra “kuma” significa “urso”), por ser um animal das montanhas.

Um habitante (também animal) vê os soldados e rapidamente espalha a notícia da sua chegada aos restantes animais, que entusiasticamente começam a procurar os soldados. Um desses personagens, um macaco, tem vestido um babete que dá para perceber ser branco, com uma bola vermelha no centro, ou seja, a bandeira nacional Japonesa³³. Isto poderá ser para o público mais facilmente se identificar com o filme e com o personagem em questão, portanto para criar uma sensação de proximidade.

³¹ Tradução feita de japonês para inglês (ver anexo 4, página 87)

³² Ver anexos 5 e 6, página 88

³³ Ver anexo 7, página 89

No minuto 03:28, aparece uma imagem de um sino a ser tocado com uma corda grossa³⁴, típico dos santuários japoneses, onde depois se vê os soldados a rezarem aos Deuses, provavelmente a agradecer terem regressado a casa. Enquanto os soldados estão a fazer vénia ao santuário para rezar, está tudo silencioso – não existe som, como forma de respeito aos Deuses. Mais uma vez são mostradas imagens que fazem com que o público-alvo se identifique com o filme, por representarem a cultura japonesa.

A música retoma e os soldados começam a dirigir-se para as suas respectivas casas. Seguimos o soldado macaco, que rapidamente é interceptado pelos outros animais, que procuravam os soldados. Aparece novamente o macaquinho com o babete, que é abraçado pelo macaco soldado; são irmãos. A conversa entre os dois desenvolve-se da seguinte forma, iniciando no minuto 05:26:

Macaquinho: O mano anda em navios de guerra, não é?

Macaco: Não, não é isso.

(O macaquinho depois menciona vários navios de guerra, como os *Cruiser* e os *Destroyer*, ou até mesmo submarinos, mas o irmão mais velho continua a dizer que não anda em nenhum deles)

Macaquinho: Que aborrecido. Então, não andas em nada!

Macaco: Santa, os soldados da marinha não andam só em navios de batalha. Pensa lá bem...

Macaquinho: (...) ah, já sei! Bombistas! Vocês andam em aviões de guerra, isso é extraordinário! (depois faz sons de bombas)

Este diálogo é muito interessante, na medida em que é uma espécie de *teaser* para o que irá ser mostrado no resto do filme: o que os soldados realmente fazem. A forma descontraída como a criança (o macaquinho Santa) fala sobre guerra e bombas poderá ser uma forma de quebrar o gelo, no que toca ao tópico de guerra, ou seja, mostrar aos espectadores que até uma criança fala naturalmente sobre a guerra. É curioso num filme que está a representar e a enaltecer o Japão, existir uma criança com um nome Ocidental (Santa vem de Santa Claus, portanto do Natal, uma tradição Ocidental), o que poderá demonstrar que o Japão realmente abriu as fronteiras e que já aceitou alguns costumes ocidentais.

Nas próximas cenas, a partir do minuto 07:27, vemos o regresso dos outros soldados a casa e às suas famílias, onde estão a agir naturalmente, como se nunca tivessem ido para a

³⁴ Ver anexo 8, página 89

guerra. Mais uma vez, as imagens mostram tradições típicas japonesas, como o interior das casas tradicionais e o chá³⁵.

No minuto 08:10 começa uma nova cena com Harukichi (o macaco soldado): rodeado de crianças, estas pedem-lhe para falar sobre a guerra. Harukichi, ao contrário de Santa, já é um nome tipicamente japonês, sendo que “Haru” significa “primavera”, e no Japão a Primavera é considerada como o início de algo novo, pois é a época em que abrocham as flores e é também quando se inicia um novo ano escolar. O facto de Harukichi ser um soldado poderá ser uma forma de transmitir aos espectadores a esperança de algo novo e melhor a acontecer devido à guerra.

Harukichi conta às crianças a sua experiência como soldado da marinha japonesa: *“a melhor experiência que tive quando me juntei às forças nacionais foi voar num avião pela primeira vez. Eu era o copiloto numa pequena missão. Era eu no vasto céu azul, a olhar para tudo. Olhei para baixo para os aldeões que aqui estavam, sorrindo para mim. Passámos por cima de aldeia atrás de aldeia a grande velocidade. (...) Gostava de vos levar a todos a voar um dia. É muito divertido. Depois de aprender a voar, já estava preparado para ir treinar para combate”*. Quando Harukichi diz esta última frase, no plano aparece o seu irmãozinho Santa, mostrando, assim, a bandeira Japonesa que ele tem desenhada no babete dele (minuto 09:16). Harukichi mostra às crianças como é divertido estar no terreno, em guerra. A cena muda para Santa, que está a admirar/contemplar o chapéu de marinheiro do irmão, que tem uma flor de cerejeira desenhada por cima de uma âncora³⁶. As cerejeiras são outro símbolo japonês, principalmente na Primavera, portanto mais uma analogia ao renascer e ao florescimento, e a âncora representa, obviamente, a marinha.

Santa deixa o chapéu cair na água sem querer e, sabendo que é um objeto importante para Harukichi, mergulha para o ir buscar. As notícias deste acontecimento espalham-se e chegam até ao irmão dele, que rapidamente vai em seu auxílio. Ao minuto 12:27 atira-se à água, onde depois nada tão rápido, que parece um avião a sobrevoar o rio. Os sons que acompanham estas imagens são precisamente os sons de um avião a voar. No entanto, Harukichi não consegue salvar Santa sozinho, apesar de conseguir alcançá-lo no rio: os outros animais atiram uma corda para eles se agarrarem e puxam-nos todos em conjunto. Estas imagens mostram, assim, a importância do trabalho em grupo, sendo mais fácil ajudar uma pessoa (neste caso, uma nação, tendo em conta que o personagem está a representar o Japão através do babete com

³⁵ Ver anexo 9, página 90

³⁶ Ver anexo 10, página 90

a bandeira nacional japonesa) se todos juntos trabalharem para alcançar um objectivo comum. O final desta cena ocorre no minuto 14:34.

De seguida aparecem novamente imagens que identificam o público-alvo com a própria nação, tais como um fato de *samurai* e as bandeiras de “*koi*” (carpas) que são colocados ao vento nos festivais de verão³⁷.

Enquanto Harukichi contempla as pétalas dos dentes-de-leão a voar, lembra-se da guerra: as imagens das pétalas fazem lembrar paraquedas a cair dos aviões e estas cenas são acompanhadas, mais uma vez, pelo som de aviões a trabalhar (minuto 16:38). Por detrás dos “paraquedas”, aparece novamente o Monte Fuji (minuto 17:08). A expressão na cara de Harukichi é sempre de felicidade enquanto são transmitidas estas imagens.

A próxima cena acontece numa praia, onde estão soldados japoneses (aqui representados por coelhos) com binóculos a vigiar. Aparece uma casa de madeira (tipicamente japonesa), com a placa “Eastern Allied Sea Forces, Headquarters”³⁸. No minuto 18:38 começa uma música a enaltecer o Japão, cantada pelos soldados japoneses (coelhos) e pelos habitantes dessa ilha (representados por vários animais diferentes) enquanto trabalham em conjunto:

“(...) Trabalhem duro com um sorriso. A aquecer-nos os nossos pequenos corações está o poder do Japão. (...) Se trabalharmos juntos, o trabalho não é tão duro. Lá em cima no céu está o senhor Sol. Ele está a brilhar para nós. (...) Dêem-nos qualquer obstáculo, nós não temos medo (...) Vamos divertir-nos, ajudando-nos uns aos outros (...) O caminho que percorremos é longo e duro (...) Com uma força que dança e uma divindade que nos guia, os nossos verdadeiros corações vão fazer-nos avançar. O forte glorioso do nosso país está agora completo. Se persistirmos e trabalharmos juntos vamos ser vitoriosos. O nosso vitorioso fim começa aqui, agora. Vitória para o maravilhoso reino do Oriente.”

No final da música, que termina no minuto 22:56, aparece a bandeira imperial do Japão – *A Bandeira do Sol Nascente*³⁹, mais uma vez para que os espectadores japoneses sintam uma forte ligação com o filme e se identifiquem com o rumo que o seu país está a tomar.

Na cena seguinte, chegam novos soldados em aviões, que têm um pêssego desenhado nas suas caudas⁴⁰. Esse pêssego é uma referência à lenda tradicional japonesa do Momotarō.

Os animais juntam-se todos para receber os soldados que acabam de chegar nos aviões e começam a cantar outra música, no minuto 26:12. Percebe-se que esses animais estão num

³⁷ Ver anexos 11 e 12, página 91

³⁸ Ver anexo 13, página 92

³⁹ Ver anexo 14, página 92

⁴⁰ Ver anexo 15, página 93

território novo, conquistado pelo Japão, daí a paisagem ser diferente à que havíamos visto anteriormente. De dentro do avião surge Momotarō, aqui representado como humano e não como animal (como os restantes personagens). Na lenda japonesa, Momotarō luta contra os demónios com a ajuda de três animais: um macaco, um faisão e um cão, que são três dos quatro soldados que vemos no início deste filme. *“Olhem, um bravo e maravilhoso homem chegou! Vamos comer sushi ao jantar”* é cantado na música desta cena, referindo-se a Momotarō e, portanto, ao Governo Japonês – daí falar-se no *sushi*, o prato típico japonês mais conhecido no mundo e também o prato que os japoneses comem quando estão a celebrar alguma coisa. Precisamente de dentro do avião saem três dos quatro soldados do início do filme: o macaco, o cão e o urso.

A música acaba no minuto 27:23, com Momotarō a dar ordens às tropas japonesas. Começa uma nova música aos 27:26 minutos, aparecendo novamente a *Bandeira do Sol Nascente*: *“O nosso reino é lindo e orgulhoso. Não iremos vacilar no perigo. Com canções nas nossas bocas e sonhos nos nossos corações, as nossas flores de sakura⁴¹ vão subir bem alto e orgulhosas. Graciosamente e lindamente e poderosamente. Os ventos vão girar nas montanhas e trazer-nos boa sorte.”*

Durante a música, que termina no minuto 28:30, os soldados estão a preparar-se para a batalha, marchando de mala na mão. A letra da música está, mais uma vez, a enaltecer o Japão, referindo-se às flores de cerejeira e passando uma mensagem de esperança na vitória.

No minuto 28:40 começa nova música sobre as necessidades dos soldados: fala-se em comida, roupas para a cama e até mesmo tabaco: *“um exército não pode marchar com um estômago vazio. O exército estará sombrio se estiver com fome”*. O resto da música, que termina no minuto 30:35, é sobre a alimentação dos soldados, mostrando ao público-alvo que, alistando-se no exército da marinha, nunca teriam falta de alimento.

As cenas seguintes mostram um soldado japonês (coelho) a ensinar o alfabeto japonês aos habitantes da nova terra conquistada. A música começa no minuto 32:54 e é uma música tradicional japonesa para ensinar às crianças o alfabeto. As imagens consistem nos animais do território novo a aprender japonês, bem como os mesmos a ajudar os soldados a prepararem-se para a guerra.

Quando a música termina no minuto 39:13, começa a cena em que chegam cartas para os soldados, que os deixam bem-dispostos. O faisão recebe uma fotografia dos seus três filhos, que têm vestidos babetes com a bandeira japonesa, tal como tinha Santa, com o intuito de

⁴¹ “sakura” significa “cerejeira”

mostrar aos espectadores que as crianças são o futuro do Japão. Harukichi recebe uma carta de Santa a dizer que mal pode esperar para que ele regresse a casa.

No minuto 46:50, as tropas estão reunidas e preparam-se para por o seu plano em prática. Momotarō discursa: *“Finalmente, a campanha há muito aguardada que havíamos planeado irá começar agora. Eu acho que todos vós se preparáreis mentalmente para este dia. É tempo de permanecermos unidos como um e completarmos a tarefa. Não se esqueçam do vosso treino e vamos mostrar-lhes do que o nosso país é feito! Vocês têm estado a treinar todo este tempo. Longe dos vossos pais... e irmãos... Incapazes de lhes contar o vosso treino. Eu percebo que isto tenha sido difícil para vocês. Mas amanhã irá ser virada a última página da nossa luta contra o inimigo. Vocês estão prontos? (...) Ótimo. Então hoje será a nossa última noite aqui. Amanhã de manhã atacamos. É tudo!”*. O discurso, que fala do sacrifício por parte dos soldados, mas também da esperança de que esse sacrifício não será em vão, termina no minuto 47:53. Este discurso foi escrito com a intensão de sensibilizar o público-alvo, de forma a cumprir o objetivo de o convencer a ir para a guerra.

De seguida aparecem imagens dos soldados a preparar os paraquedas, acompanhadas de música de fundo, que é a mesma do início do filme. Momotarō certifica-se que cada soldado tem o seu paraquedas bem colocado, indo verificar os soldados um a um. Vê-se, também, os soldados a preparar as rações: arroz branco com uma ameixa (prato tipicamente japonês, quando se preparam caixas de comida para levar e, portanto, novamente para criar uma ligação com os espectadores japoneses) no meio da caixa retangular (formando, assim, a bandeira japonesa), chocolate e refrigerantes.

Entre os minutos 50:25 e 55:03 o filme corta para uma cena com um novo narrador e com imagens mais realistas, ao contrário do que acontece no resto do filme – são usadas imagens de humanos em vez de animais. Nesta nova cena é retratada a colonização ocidental na Ásia e no Pacífico: a um reino fictício chega um navio negro, cujos tripulantes decidem propor ao rei um negócio de troca. O rei não aceita a proposta dos tripulantes do navio e, então, estes decidem atacar o reino – vê-se uma bandeira de pirata. Esse reino acaba por perder a guerra, ficando sob o controlo dos seus invasores.

Depois desta cena peculiar, o filme retoma ao género de imagens mostradas nas cenas anteriores: começa nova música aos 59:50 minutos - *“Nós temos estado longe de casa por muitos longos anos. A atravessar o oceano para confrontar o inimigo. Para o norte, para o norte no nosso bando de ferro. Eu peço-vos, asas fortes, levem-me. Esvoaçando e esvoaçando, nós somos como poderosos pássaros lutadores. Um dia iremos regressar a casa e contar as histórias da nossa vitória”*. A música, que termina no minuto 60:55, fala dos aviões de Guerra,

que todos juntos formam um bando de ferro, portanto pássaros de ferro, que lhes vão garantir a vitória.

Enquanto os soldados estão nos aviões, começa uma tempestade forte e os militares que ficaram em terra penduram nas tendas umas bonecas tradicionais feitas de papel branco, chamadas “*teru teru bouzu*”⁴² (literalmente significa “*brilha brilha monge*”). Estas bonecas costumam ser colocadas às janelas para pedir aos deuses que não chova mais. Novamente é mostrado no filme um símbolo tradicionalmente japonês, para que os espectadores se identifiquem com o que estão a ver. Efetivamente deixa de chover, o que faz com que os soldados que estão nos aviões fiquem muito satisfeitos, iniciando a refeição que estiveram a preparar previamente.

No minuto 64:15, o capitão Momotarō deixa uma mensagem em papel para os seus soldados: “*faltam 30 minutos para o ponto de descida. Estou a rezar pelo sucesso de todos vós*”. Depois anuncia os 20 minutos para a chegada e pede aos soldados que se preparem. Vê-se os aviões rodeados de explosões de bombas, portanto entrando na zona de guerra.

A partir do minuto 66:12 começam as cenas de guerra: os soldados, incluindo Momotarō, atiram-se dos aviões e abrem os paraquedas. A música que acompanha esta cena é uma música calma, semelhante à que passou anteriormente na cena dos dentes-de-leão que pareciam paraquedas, interligando as duas cenas do filme.

No minuto 67:05, Momotarō aterra, seguido dos restantes soldados, que vão logo buscar as armas (também atiradas dos aviões com paraquedas) para iniciar a luta contra os inimigos. Estas cenas são acompanhadas de sons de disparos de armas, onde aparecem também os soldados inimigos, que falam em inglês. Nunca é mencionada a nacionalidade dos inimigos, mas está implícito que são os norte-americanos.

Após algumas cenas de guerra, surgem imagens dos soldados inimigos a renderem-se com uma bandeira branca, acompanhadas de uma música de vitória, no minuto 69:59.

A partir do minuto 70:33, o filme mostra a cena em que os soldados japoneses estão numa sala com os inimigos (que falam sempre em inglês e a gaguejar de medo, enquanto Momotarō fala em japonês, seguro) e conversam uns com os outros (iremos deixar o diálogo em inglês, traduzindo apenas para português o japonês, para mostrar, também, que no filme os personagens estavam a conversar em dois idiomas diferentes):

Inimigo: “Well, er... uh... I was saying... it’s because I have no command over all troops. So I think it’s impossible to agree to a complete unconditional surrender.”

⁴² Ver anexo 16, página 93

Momotarō: “Nesse caso, quais são os vossos termos?”

Inimigo: “That under the authority of the governor, I will have a bit of authority over some of the troops.”

Momotarō: “Onde é que foi o vosso governador?”

Inimigo: “He left by plane a few days ago.”

Momotarō: “Então nós iremos tomar o total controlo das vossas tropas por enquanto, até que ele retorne.”

Inimigo: “But that puts me in a difficult position. I can only assume responsibility for the army airfield at Devil’s Island and the surrounding military facilities, as well as the fortified zone along the south beach. Also, the army barracks at Devil’s Lake south of the airfield.”

Momotarō: “Diga aos seus homens que assegurem essas áreas para nós.”

Inimigo: “I don’t think, sir, that my command can cover that far. After all, I’m not the commander of all troops, sir. Now, if the governor were here, it would help matters a great deal.”

Momotarō: “Nesse caso, não tens nenhuma alternativa, se não passar o total controlo das tropas para nós até ele regressar. Não irei aceitar qualquer outra alternativa!”

Os inimigos mostram-se preocupados, levando as mãos à cabeça, suando e falando entre eles dizendo que podem fazer *bluff* e que não se podem render: “The war is already on our side, we’ll just hold them off a little more, that’s all.”

Depois de uma ameaça de ataque por parte de Momotarō, os inimigos ficam com medo e acabam por render-se, o tal “*unconditional surrender*” proposto por Momotarō. A conversa termina aos 73:13 minutos.

A cena final mostra as crianças japonesas, incluindo o macaquinho Santa, a brincar, fingindo que estão a treinar para se tornarem soldados, atirando-se de uma árvore para o chão, que tem o mapa dos Estados Unidos desenhado⁴³. É após ver estas últimas imagens que o espectador fica a perceber que os inimigos do Japão são, efetivamente, os Estados Unidos da América. O filme termina com a vitória do Japão, garantindo ao público-alvo que é isso que acontecerá e que, portanto, devem alistar-se no exército japonês e ajudar a sua grande nação a combater os inimigos.

⁴³ Ver anexo 17, página 94

Anexo 2- Decomposição de *Hotaru no Haka*

A primeira cena do filme começa com o personagem principal, que está a narrar a história na primeira pessoa, falando sobre o dia em que morreu (21 de setembro de 1945). A imagem, onde ele aparece no centro e praticamente a ocupar o plano todo, está em tons mais escuros e quentes (preto e vermelho); no plano seguinte vemos outro jovem sentado no chão, de costas para o espectador, de cabeça caída e a desencostar-se do pilar. Percebe-se, uns segundos depois, que esse jovem é o protagonista do filme – a imagem dele que vimos no primeiro plano, em que ele está vestido com uma farda, é substituída por esta, em que ele está sujo e com roupas rotas. Várias pessoas passam por ele, e comentam o estado dele, referindo que é uma desgraça ele estar ali; há um que questiona se ele não estará morto e outros que lhe chamam de “vagabundo”. Uma senhora deixa-lhe um bocado de comida ao lado dele. Antes de colapsar no chão, o jovem lembra-se da voz de uma menina a chamar pela mãe, questionando-se que dia é. Deitado no chão, chama pelo nome dela: “Setsuko”.

No plano seguinte, vêem-se vários jovens, tal como o protagonista, sujos, rotos e escanzelados, deitados ou sentados no chão. Aproxima-se o senhor das limpezas que, abanando o jovem com a vassoura e vendo que ele não se mexe, diz “outro”, ficando subentendido que é mais um que morreu. Das roupas do jovem cai uma lata vermelha, que é apanhada pelo senhor das limpezas, questionando-se o que é aquilo. Depois de observar outro rapaz colapsado no chão, vai lá fora, atirando a lata que encontrou para o meio da relva. A lata abre-se e de lá saem uns objetos pequenos brancos, que aparentam ser dentes ou ossos. Quando a lata cai no chão, uns pirilampos começam a voar, iluminando o jardim até aparecer uma menina, vestida com um capuz. Ela levanta-se e vê o jovem protagonista dentro do edifício, caído no chão, e começa a dirigir-se em direção a ele, mas é parada pelo mesmo, tal como o vimos no primeiro plano do filme, com bom aspeto e vestido com uma farda. Quando ela olha para ele, sorriem os dois um para o outro. As cores da imagem são novamente o preto e o vermelho e esta cena já é acompanhada de música instrumental.

Os dois irmãos reunidos apanham a lata do chão, que agora já não está velha e gasta, como estava quando o senhor das limpezas a apanhou do chão, mas como nova, dão as mãos e saem dali. Aparece o nome do filme em caracteres japoneses, seguido dos créditos, enquanto aparecem imagens de um comboio. Dentro desse comboio estão os dois irmãos, sentados lado a lado. A menina não consegue abrir a lata e pede ao irmão ajuda para abri-la, que fá-lo prontamente, sorrindo. Os dois partilham os rebuçados que de lá saem e olham pela janela, enquanto se ouvem sons de aviões a sobrevoar a área.

O plano corta para nova cena, onde aparecem os aviões de guerra no céu, entre as nuvens, cortando logo de seguida para umas pessoas que estão a sair de suas casas, a correr, para se irem abrigar das bombas. Logo de seguida vê-se o protagonista na casa dele, a enterrar alguma comida no quintal deles, enquanto se ouvem as buzinas de ameaça de bombardeamento. Aparece a mãe dele, que calmamente coloca um capuz na cabeça da filha, que reclama estar calor para tal, mas obedecendo à mãe, correndo, de seguida, em encontro do irmão, que ainda está a enterrar a comida. Ele pede à mãe que não se preocupe com eles e que vá para o abrigo, certificando-se que ela tem os medicamentos dela.

Assim que a mãe sai de cena, a menina diz ao irmão não gostar de ir para o abrigo, que prontamente lhe responde que ela se irá arrepender de não ir quando lhe cair uma bomba em cima. Depois de a colocar às suas cavalitas, amarrando-a com uma corda, e de pegar na boneca dela e numa fotografia do pai, e antes de saírem de casa, os dois ouvem os aviões mais perto e baixam-se, para se proteger na eventualidade de cair uma bomba.

Quando saem de casa e avistam os aviões, percebendo que largaram alguma coisa, voltam a entrar dentro de casa, para se protegerem. Voltam a sair, quando sentem que já não há perigo, e começam a dirigir-se em direção do abrigo, quando começam a explodir casas, devido ao fogo que foi atirado pelos aviões, começando algumas casas a incendiar-se. Os dois ficam com medo, e o protagonista começa a correr para sair dali, com a irmã às costas.

Voltamos a ver os aviões a atirar pequenas bombas e pessoas a correr na direção contrária dos dois personagens. Nas imagens seguintes vemos várias pessoas a fugir das bombas e dos incêndios, correndo de um lado para o outro, enquanto ouvimos o som dos aviões e das bombas a cair. Os dois irmãos acabam por ir passar por uma praia, onde estão outras pessoas sentadas, ao lado de pequenos barcos de madeira, acabando por se ir refugiar ao pé de um rio, numa saída de esgoto. A menina está aterrorizada e o jovem está extremamente cansado.

Nos planos seguintes vêem-se os incêndios e as pessoas afetadas por eles, bem como os aviões inimigos a sobrevoar a cidade, que está toda em chamas.

A cena muda para onde estão os dois irmãos: o irmão mais velho assegura a menina que estão protegidos naquele local e ela pergunta-lhe onde está a mãe deles. Ele responde-lhe que ela está a salvo, porque foi para o abrigo e que, portanto, não se preocupe. De onde eles estão conseguem ver os incêndios e fumo. Existe uma interação entre os dois irmãos, onde a pequena Setsuko diz ao irmão que perdeu um dos sapatos e revela-lhe que tem algum dinheiro com ela, quando ele lhe diz que lhe irá comprar uns sapatos novos. Na verdade, na sua pequena bolsinha tem apenas umas moedas e uns botões. Entretanto começa a chover devido às nuvens que se criaram devido aos bombardeamentos.

Quando os irmãos saem do sítio onde se haviam abrigado, vêem uma cidade completamente destruída pelas chamas. O protagonista afirma que o pai deles “irá fazê-los pagar pelo que fizeram”. Nas imagens seguintes vemos a destruição causada pelos ataques, incluindo casas e pessoas queimadas, bem como os sobreviventes em sofrimento, mas apoiando-se uns aos outros, pois encontram-se todos na mesma situação, tal como afirma um dos personagens. Entretanto aparece um senhor de bicicleta a pedir aos habitantes para se dirigirem à escola, para que se lhes possam ser administrados primeiros-socorros.

Na cena seguinte os dois irmãos já estão na escola, onde também se encontram muitas outras pessoas a receber ajuda. Entretanto aparece uma senhora, conhecida dos irmãos, que informa Seita (o irmão mais velho) de que a mãe deles está ferida e que é melhor ele ir vê-la, enquanto ela fica a tomar conta de Setsuko. Seita rapidamente vai procurar a mãe, encontrando-a uns planos mais tarde, com a ajuda de outro conhecido: a mãe está completamente queimada pelos incêndios, cheia de ligaduras no corpo todo, incluindo a cara, e com fraca respiração. O senhor que ajudou Seita a encontrar a mãe aconselha-o a levar a mãe para um hospital a sério, devido à condição dela, e Seita revela-lhe que ela sofre de problemas do coração, perguntando-lhe se pode tomar a sua medicação. O senhor diz que se vai informar, saindo da sala depois, ficando Seita ajoelhado ao lado da mãe.

Na cena seguinte, o protagonista vai ter com a irmã ao recreio da escola, onde ela está com a senhora que ficou com ela, dando-lhe água quando ela afirma estar com sede. A senhora oferece-se para ir buscar a comida deles e sai a correr. Seita coloca o anel da mãe, que lhe havia sido dado pelo outro senhor, quando foi ver a mãe, na bolsinha de Setsuko e diz-lhe para ela não o perder. Conta-lhe que a mãe está magoada, mas que irá ficar melhor, e que está no hospital em Nishinomiya. Diz-lhe, também, que no dia seguinte irão para a casa da tia deles, na mesma cidade. Depois desta pequena conversa, regressa a senhora com a comida deles e convida-os a ir para ao pé deles no segundo piso, saindo de ao pé deles novamente e entrando no edifício. Setsuko começa a chorar, a dizer que quer ver a mãe, e o irmão responde-lhe que agora só no dia seguinte, porque já é tarde. Quando vê que a irmã está triste por não poder ver a mãe, Seita tenta animá-la, fazendo truques nas barras – aqui começa uma música instrumental triste.

Corta para nova cena, mantendo-se a mesma música, onde a mãe já está morta e coberta de moscas e de larvas. É levada para um sítio onde já estão outros corpos, para serem todos queimados juntos. Seita fica com as cinzas da mãe, que estão numa caixa de madeira, e leva-as com ele no comboio, onde está com outras pessoas, mas não com a irmã. Percebe-se que é o mesmo comboio onde entraram os dois irmãos no início do filme, depois de terem apanhado a lata no chão, quando se vê na imagem os dois novamente no comboio, estando Setsuko a dormir

no colo do irmão e ele a olhar para si mesmo, rodeado de pessoas e com a caixa que tem as cinzas da mãe na mão.

Os dois irmãos, outra vez com cores vermelho e preto, saem do comboio e começam a caminhar, observando uma cidade. Percebe-se que as cores preto e vermelho são utilizadas quando mostram imagens dos espíritos dos dois irmãos, a contar a história que o espectador está a ver. Ou seja, não são os irmãos da história que está a ser contada, mas os dois juntos já depois de mortos, em forma de espírito, a mostrar as imagens e a contar a história deles enquanto eram vivos.

Na cena seguinte vemos Seita a chegar a uma casa, à noite, com a caixa de madeira na mão, escondendo-a à entrada, por entre a vegetação. Assim que ele entra em casa, é recebido pela irmã, que lhe pergunta onde está a mãe. Aparece, também, uma senhora a perguntar a mesma coisa e afirmando que eles têm sorte do pai deles estar na Marinha, pois puderam trazer os seus pertences numa carrinha. Percebe-se que já estão em casa da tia, em Nishinomiya.

Quando estão os dois no quarto, Setsuko pergunta ao irmão se a mãe já não precisa do anel dela. Seita diz-lhe para ela guardar bem o anel e não o perder e que a irá levar a ver a mãe quando ela estiver melhor.

A cena muda para o dia seguinte e para a cidade que foi bombardeada (Kobe), vendo-se Seita a escavar o buraco onde guardou a comida antes de ter começado o bombardeamento – fica contente quando consegue reaver tudo o que escondeu debaixo da terra. Uma das coisas que tira lá de dentro é a lata de rebuçados que vemos no início do filme. Coloca tudo num carrinho e leva os seus pertences consigo para a casa da tia – corta esta cena logo para a casa onde estão a ficar, já com a comida toda exposta. É então que Seita revela à tia que a mãe já morreu, ainda quando estava na escola, nunca tendo chegado a ir para o hospital. A tia diz-lhe que ele devia escrever ao pai dele a contar-lhe, mesmo antes de regressarem a casa Setsuko e a prima, que lhe comprou uns sapatos novos.

Na cena seguinte vemos os dois irmãos a tomar banho juntos, brincando com a água e uma toalha. Depois, já secos e vestidos, saem os dois de casa – já é de noite e conseguem ver-se os pirilampos. Começam a apanhar pirilampos e a caminhar juntos, atrás deles, enquanto toca nova música instrumental com flauta – vão para ao pé de um rio cheio deles. Seita dá à irmã um dos rebuçados de fruta e ela fica toda contente, a saltar de um lado para o outro.

Começa nova cena, onde aparece a tia deles na cozinha, a rapar o arroz do fundo da panela e a comê-lo, quando os dois irmãos regressam a casa. Quando saem da cozinha, enquanto a tia deles lá fica, Seita confessa à irmã que a comida tinha bom aspeto.

Enquanto chove lá fora, os dois irmãos estão no quarto: Seita está a ler e Setsuko está a fazer recortes de jornais. A tia entra no quarto e pergunta a Seita se ele não devia ir à escola ou trabalhar. Este responde-lhe que o sítio onde estava a trabalhar foi bombardeado e que a escola dele foi incendiada e, portanto, já não tem o que fazer. A tia pergunta-lhe se já enviou uma carta ao pai dele, ao que ele responde que sim, há 10 dias atrás. A senhora acha estranho ainda não terem recebido nenhuma resposta.

Na cena seguinte estão os cinco (os dois irmãos, a tia, o tio e a prima) a jantar juntos: a tia é que está a servir a comida, que é sopa com arroz, e quando serve o marido e a filha coloca arroz na taça deles, mas quando serve a comida a Seita apenas lhe coloca sopa. A prima, vendo a diferença na comida entre ela e Seita, sente-se envergonhada. Soa o alarme de ameaça de ataque e corta para nova cena, no abrigo, onde um grupo de conhecidos fala com a tia deles sobre o fato de ela estar a acolher duas crianças que ficaram sem casa e sem mãe.

No dia seguinte estão novamente em casa; depois de Seita estender a roupa, pergunta à irmã se quer ir até à praia, que rapidamente lhe responde que sim. Nas cenas que se seguem vê-se os dois irmãos a passearem e a passarem por vários sítios diferentes, até chegarem finalmente à praia. Quando Setsuko tira a camisola, vê-se umas manchas vermelhas nas costas dela, que o irmão molha com a água do mar, dizendo que agora ela já não vai sentir comichão. Os dois brincam na água e na areia da praia, até encontrarem um corpo de um homem, coberto por uma esteira – Seita diz à irmã para não olhar.

De seguida aparece uma cena de *flashback*, onde os dois irmãos são mais novinhos e estão a brincar juntos na praia, quando a mãe deles os chama para irem comer. É Seita que está a ter essas lembranças, que são rapidamente interrompidas quando soa a sirene de ameaça de ataque. Os dois irmãos começam a dirigir-se para casa, quando Setsuko para, dizendo que tem fome.

A cena corta para os dois já em casa com a tia, que lhes diz que já não fazem falta os *kimono*⁴⁴ da mãe e sugere que eles os troquem por arroz, revelando que ela tem vindo a fazer o mesmo com as coisas dela. A tia diz-lhe que ele não se poderá tornar um soldado no futuro se não andar bem nutrido e saudável. Seita aceita a sugestão da tia, mas Setsuko faz uma birra, dizendo que são as coisas da mãe dela e que não quer que sejam trocadas – Seita segura a irmã, para que a tia possa sair do quarto com os *kimono* na mão. O espírito de Seita (percebe-se que é o espírito, pois a imagem dele está em tons de vermelho) observa esta cena e tapa os ouvidos com os berros da irmã.

⁴⁴ Roupas tradicionais japonesas

Aparece nova cena de *flashback*, onde se vê a família toda junta (Seita, Setsuko e os pais deles) a tirarem uma foto – os dois são bem mais novinhos, sendo que Setsuko não aparenta ter mais de 2 anos de idade. Setsuko abraça a mãe, agarrando-se ao *kimono* que a mãe tem vestido, que é o mesmo que a tia sugeriu que trocassem na cena anterior; enquanto caem as pétalas das flores de cerejeira, muda a cena gradualmente para o arroz que a tia quês está a dar a cair, depois de ter trocado esses mesmos *kimono* do *flashback*. Setsuko continua desagradada e triste com essa troca e chora, mais uma vez, apesar o irmão estar contente por agora terem arroz para comer.

Na cena seguinte, ao jantar, estão a comer o arroz que acabaram de adquirir e Setsuko já se mostra mais animada, pedindo para repetir o arroz. No entanto, no dia seguinte, ao pequeno-almoço, estão a comer papa de arroz, o que não agrada a Setsuko. Seita, quando vê que o tio e a prima levam bolas de arroz para o almoço, diz à irmã que coma a papa de arroz, pois ao almoço irão também comer as bolas de arroz. A tia rapidamente diz-lhe para tirar essa ideia da cabeça, pois só merece comer bolas de arroz quem está a fazer alguma coisa útil pelo país – o que não é o caso de nenhum dos irmãos – e que, por isso, ao almoço irão comer novamente papa de arroz. Diz-lhe, ainda, que não percebe por que é que ele ainda reclama, mesmo depois de ela lhes ter dado algum arroz, ao que Setsuko responde que o arroz é deles. A tia não fica satisfeita com o que ouve, ainda para mais porque os acolheu na casa dela, e diz-lhes que a partir de agora cada um faz a sua comida. Pergunta, ainda, a Seita se não tem mais familiares em Tokyo e que acha que lhes devia escrever, até porque é provável que sejam bombardeados ali. Numa curta cena seguinte, vê-se Seita no comboio, dizendo que nem sabe qual é a morada desses tais familiares.

De seguida vemos uma cidade degradada, com poucas pessoas, e Setsuko está sozinha à entrada de um edifício, enquanto observa uma mãe e uma filha de mãos dadas e a dizer que vão agora regressar a casa. Quando o irmão chega e a encontra desanimada, pergunta-lhe o que se passa, ao que ela lhe responde que está com fome e com sede. Seita dá-lhe mais um daqueles rebuçados de fruta.

Na próxima cena os dois irmãos estão dentro do comboio e Seita revela que a mãe tem 7000 yen⁴⁵ no banco – o que é suficiente para os dois viverem. Depois de levantarem o dinheiro da mãe e escreverem uma carta ao pai, os dois irmãos vão comprar algumas coisas que precisam, tais como utensílios de cozinha, um pente e um guarda-chuva (pois está a chover). Na cena seguinte Seita caminha, com a irmã sentada nos ombros dele e segurando no guarda-

⁴⁵ Cerca de 59 euros nos dias de hoje, mas que na altura valia cerca de 25 mil euros.

chuva, que está cheio de buracos, mas que os está a abrigar, enquanto cantam uma canção sobre a chuva. Seita leva numa mão um saco cheio de coisas e na outra mão as panelas que comprou.

Chegando a casa da tia, vão cozinhar a sua própria comida – a prima deles continua desconfortável com a situação, perguntando à mãe se ela voltou a ralhar com eles. A tia mostra-se descontente com o fato de Seita ter ido comprar utensílios de cozinha, reclamando que apenas o fez para a desafiar. Os dois irmãos já nem se sentam à mesma mesa que os tios e a prima para comer.

Como agora têm dinheiro, vão comprar mais arroz – no entanto, como a comida é escassa, o arroz é racionado por pessoa e não podem levar a quantidade toda que desejariam. Enquanto caminham por entre os campos, Setsuko começa a chorar, por achar que não há mais rebuçados de fruta. Quando Seita consegue tirar os últimos que estavam colados, depois de abanar a lata, a irmã acaba por se calar. Chegando a casa, e com a lata já vazia, Seita enche a mesma com água, para aproveitar o sabor a fruta, criando assim uma água mais doce, que depois dá a beber à irmã, que fica satisfeita, dizendo que tem vários sabores diferentes misturados.

A cena seguinte passa-se, durante a noite, quando os dois protagonistas já estão a dormir: a tia deles vai à cozinha e vê que a loiça deles ainda não foi lavada, reclamando que agora terá ela de o fazer e que aqueles dois são os piores, quando Setsuko começa a gritar pela mãe, estando claramente a ter um pesadelo. Chateada, abre a porta do quarto deles e reclama com Seita, dizendo que com os gritos da irmã o marido e a filha dela não conseguem dormir, o que precisam, pois estão a trabalhar para melhorar a nação, e que já bem basta o barulho das sirenes. Seita pega na irmã às cavalitas e leva-a lá para fora, onde se veem alguns pirilampos a voar, embalando-a enquanto canta.

Logo de seguida soam as sirenes de ameaça de ataque e Seita foge dali com a irmã, mudando as cores para tons de vermelho e preto, dando a entender que vamos novamente ver imagens do ponto de vista dos espíritos deles – e é o que acontece na cena seguinte, com os dois já vestidos com as suas roupas normais, em vez dos pijamas que tinham vestidos na cena anterior, observando o que está a acontecer com eles mesmos. A história continua com os dois abrigados numa espécie de *bunker* ao pé do rio, quando Setsuko diz ao irmão que odeia viver com a tia e que quer voltar para casa, mas Seita responde que eles não têm casa para onde voltar.

De volta a casa da tia, e num noutro dia, Seita está a tocar piano enquanto cantam os dois, quando a tia os manda parar, pois o país está em guerra e eles estão a perturbá-la. Diz-lhes que eles não a ajudam em nada e que mais valia irem viver para o abrigo. Volta, outra vez, à cena dos dois irmãos junto ao rio, no *bunker* (sabe-se, portanto que a cena do piano foi um *flashback* de há uns dias atrás), e Seita diz que é essa a solução para os dois: ficarem a viver ali.

Nas cenas seguintes os irmãos estão a fazer as mudanças para o *bunker*, indo buscar as coisas deles a casa da tia, dizendo que já lhe deram muito trabalho e que está na altura de saírem dali. A tia pergunta para onde vão, e quando Seita lhe diz que ainda não sabem, despede-se deles; Setsuko não responde à tia. As cenas das mudanças continuam, com os irmãos a preparar o sítio onde vão viver, comprando alguma comida, apanhando búzios e cozinhando. Seita diz que podem sempre comer sapos quando não tiverem mais comida e que têm de ser ir abrigar dos mosquitos, enquanto se coçam os dois.

Numa nova cena, passada no início da noite, Setsuko diz ao irmão que está muito escuro na sua nova “casa”. Os dois irmãos avistam um avião *kamikaze* e Setsuko diz que se parece com um pirilampo – Seita sugere irem apanhar pirilampos, que depois levam para dentro do seu quarto, iluminando-o e evitando que fique tudo escuro. Como estão debaixo de uma rede mosquiteira, os pirilampos não conseguem sair e, então, Seita sugere que vão apanhar mais. O seu novo abrigo fica iluminado por todos os pirilampos que Seita, entretanto, apanhou.

Olhando para todas as luzes causadas pelos pirilampos, Seita conta à irmã a história de quando, uma vez, antes de ela nascer, ele assistiu a um evento da marinha, onde apareceu o cruzador onde trabalha o pai deles. Aparecem imagens dos navios de guerra e dos soldados, iluminados por holofotes e pelo fogo de artifício, enquanto são saudados pelos civis, que estão em terra, a cantar (acompanhados de uma banda da marinha) e a acenar-lhes com bandeiras do Japão. Volta a aparecer Seita, que se pergunta onde estará o pai deles, olhando, de seguida, para a irmã, que, entretanto, adormeceu. Assim que Seita adormece, também, os pirilampos morrem.

Corta para a cena seguinte, onde já é de dia e Setsuko está a cavar um buraco, para enterrar os pirilampos todos que morreram durante a noite. Revela ao irmão que a tia lhe contou que a mãe deles tinha morrido e que também tinha sido enterrada, mostrando novamente imagens do corpo da mãe a ser atirada para um monte cheio de cadáveres, tal e qual o que Setsuko está a fazer agora com os pirilampos. Lembrando-se da mãe, Seita começa a chorar, pela primeira vez no filme, dizendo à irmã que um dia irão visitar o túmulo da mãe. Setsuko, também a chorar, pergunta porque é que os pirilampos têm de morrer tão cedo e a imagem muda gradualmente de onde eles estão os dois, para onde está a caixa de madeira com as cinzas da mãe, em tons avermelhados e com alguns pirilampos (vermelhos) a voar.

De seguida aparecem umas crianças, que descobrem o abrigo dos dois irmãos, quando nenhum deles está por lá: veem um baloiço, onde um deles se empoleira, e também o túmulo dos pirilampos, que tem flores (dentro da lata dos rebuçados) e comida falsa. Gozam com a comida deles e saem de lá a correr.

Voltamos a ver os protagonistas, que estão a tentar comprar arroz a um agricultor; este diz-lhes que já não tem nada para lhes vender. Os dois irmãos saem dos campos dele, desiludidos, e, logo de seguida, aparece um avião que começa a disparar contra eles. Os irmãos atiram-se para um campo de tomates, para se protegerem dos tiros, acabando por comer um e por levar mais tomates com eles.

Na cena seguinte está a chover e vemos Seita a carregar um saco cheio e Setsuko com algumas batatas na mão; passam por um senhor de bicicleta que os observa e, então, Seita pega na irmã e começam a fugir.

Quando já parou de chover e os dois irmãos já estão de volta ao seu abrigo, vê-se a sua roupa lavada e estendida, enquanto Seita penteia a irmã, tirando-lhe lêndeas e piolhos do cabelo. Setsuko tem as costas cheias de manchas e borbulhas e diz ao irmão que não se sente bem e que tem tido diarreia.

Corta a cena para durante a noite, quando Seita vai roubar comida no campo de um senhor, que o apanha em flagrante; os dois começam a lutar pela comida, sendo que Seita diz ao senhor que não queria roubar, mas que tem de ajudar a irmã, que está doente. O senhor descobre que ele tem vindo a roubar mais coisas e decide levá-lo à polícia. Entretanto chega Setsuko, que assiste ao irmão a ser levado pelo senhor, enquanto diz que não pode ir, porque tem de ficar com a irmã; o senhor não lhe dá ouvidos. Durante toda essa cena final, os personagens estão sempre rodeados por pirilampos.

A seguinte cena passa-se na esquadra da polícia, onde Seita está sentado, enquanto o agente da polícia diz ao camponês que pode ir embora, pois ele trata do assunto, tendo em conta que ele agrediu tanto Seita, que ele podia prendê-lo a ele também. Depois do camponês correr dali para fora, o polícia senta-se ao lado de Seita e pergunta-lhe se ele quer um copo de água.

Quando Seita sai da esquadra, vemos que Setsuko o seguiu e ficou à espera dele. A sua irmã corre para lhe dar um abraço, e, quando ele começa a chorar, ela pergunta-lhe onde é que lhe dói e se não é melhor procurar um médico. Seita continua a chorar, enquanto abraça a irmã; esta diz-lhe que precisa de ir à casa de banho e ele carrega-a às cavalitas e sai dali a correr.

Na seguinte cena, que já se passa durante o dia, Setsuko está sozinha no abrigo, agarrada à sua boneca e a falar sozinha, dizendo que o irmão foi à montanha apanhar lenha. Seita corre, enquanto a cidade está a ser bombardeada e as pessoas se estão a esconder nos *bunkers*: ele entra numa casa (provavelmente a casa da tia) e rouba comida que encontra, aproveitando que não está ninguém em casa.

A cena corta para o abrigo deles, onde Setsuko está deitada, a dormir, agarrada à sua boneca; Seita regressa a casa com comida para dar à sua irmã, que não quer comer, porque não

gosta, mas o irmão dá-lhe a comida à boca, dizendo que assim que ela ficar melhor leva-a à praia outra vez.

A noite cai outra vez e soa, novamente, a sirene, enquanto a cidade está a ser bombardeada e as pessoas estão a fugir dos aviões. Seita aproveita o ataque à cidade para ir de casa em casa roubar o que conseguir – esconde uns *kimono* debaixo da roupa e carrega outro saco com ele. Quando chega perto do abrigo, diz que finalmente vai arranjar algo bom para a irmã comer; já está a amanhecer no final desta cena.

Setsuko acorda e vê que o irmão não está por perto; na seguinte cena, vemos Seita a tentar vender o kimono que roubou, sendo-lhe recusado; quando está a regressar ao abrigo, encontra primeiro a boneca de Setsuko no chão e depois a irmã. Aproxima-se para ver se a irmã está viva, tocando nela e chamando-lhe pelo nome, quando a menina abre os olhos e lhe diz que tem sede.

Seita leva a irmã ao médico, que a ausculta quando esta levanta a camisola (e vê-se, novamente, e erupção cutânea na sua pele): está, claramente, malnutrida, e é esse o diagnóstico que é dado pelo médico. Seita pede ao médico que lhe dê medicina para curar a irmã e este responde-lhe que a única coisa que ela precisa é comida.

Na cena seguinte Seita caminha com a irmã ao colo; passam por um transportador de gelo que, ao cortar o gelo, deixa cair algum para o chão. Seita apanha com a mão e dá à irmã para ela comer. Seita pergunta-lhe o que é que ela quer comer e diz-lhe que irá levantar dinheiro do banco para lhe ir comprar o que ela quiser. Setsuko diz-lhe que não quer que ele saia de ao pé dela e não quer que ele use o dinheiro nela; apenas quer ficar junto dele.

De seguida vemos Seita a ir ao banco levantar 3000 yen e é então que ele descobre que o Japão teve de render-se e que, portanto, perdeu a guerra. O protagonista está incrédulo e não percebe como é que o Grande Império do Japão não só perdeu a guerra, como se rendeu incondicionalmente. Pergunta, também, o que aconteceu à Marinha e aos navios de guerra e um senhor responde-lhe que afundaram todos; Seita não quer acreditar, mas agora percebe porque é que o pai deles nunca mais lhes escreveu cartas. Sai dali a correr, caindo no chão um pouco depois; diz que está com fome e, de seguida, tira a foto do pai que tinha no bolso do casaco e começa a andar, dizendo que também o pai está morto.

Voltamos ao abrigo, onde está Setsuko deitada e agarrada à sua boneca e à lata dos reбуçados; Seita regressa pouco depois, dizendo à irmã que vai fazer arroz para ela. Descobre que ela está a chupar umas bolinhas de mármore, achando que são reбуçados, e tira-lhos da boca. Quando Setsuko, que já está um pouco a delirar, lhe oferece umas bolas de arroz feitas de lama, Seita volta a chorar e tira uma melancia da mochila para dar à irmã; começa a cortá-

la e dá-lhe um pedacinho à boca. A irmã agradece-lhe e fica com o pedaço de melancia na mão, mas acaba por não o comer; Seita sai de cena, depois de dizer que vai cozinhar.

Ainda aparecendo Setsuko deitada em cena, o narrador, Seita, diz que, depois de ela ter ali adormecido, não voltou mais a acordar.

Na cena seguinte vemos Seita deitado ao lado da irmã, enquanto está um temporal lá fora; Seita não tocou na sua comida ainda, estando apenas a olhar para Setsuko, abraçando-a a seguir. Corta a cena para Seita, já na cidade, a comprar carvão para cremar a irmã; vê-se, também, uma família de japoneses rica a regressar à sua casa, depois de provavelmente terem saído do país enquanto estava em guerra; comentam que já tinham saudades da vista que tinham naquela casa e, quando a câmara se move mais para a direita, percebe-se que tinha vista para o rio e para o *bunker* onde estavam a viver os dois irmãos. O *bunker*, agora abandonado, mostra algumas imagens de Setsuko enquanto lá vivia, fazendo a comparação do antes (quando os irmãos lá estavam), e das atividades que Setsuko fazia para se entreter enquanto estava sozinha, à espera do irmão, com o depois (quando morreu Setsuko e Seita acabou por abandonar o *bunker*); estas imagens são acompanhadas por uma canção semelhante a ópera.

De seguida assistimos ao momento em que Seita prepara a cremação da irmã: coloca todos os pertencentes da irmã dentro da caixa com ela, exceto a lata dos rebuçados, que decide colocar no bolso. Antes de fechar e queimar a caixa, dá uma última vista de olhos à irmã; fica a olhar para as chamas até ficar de noite e começarem a voar os pirilampos.

Enquanto vemos imagens de Seita deitado ao pé das chamas, ele continua a narrar a história, dizendo que na manhã seguinte colocou algumas das cinzas da irmã dentro da lata dos rebuçados, desceu a montanha e nunca mais regressou ao abrigo.

Voltam a aparecer imagens em tons de preto e vermelho dos dois irmãos, ou seja, dos espíritos deles, a reencontrarem-se e a sentarem-se lado a lado, enquanto Setsuko segura na lata dos rebuçados. Estão rodeados de pirilampos e sentados num banco com vista para a cidade, sendo que, pelos prédios que vemos na imagem, percebemos que é uma cidade mais atual (seria mais dos anos 80, quando filme foi feito), do que na altura em que se passaram as cenas do filme (1945).

Anexo 3- Decomposição de *Kono Sekai no Katasumi ni* (“*In This Corner of the World*”)

O filme começa em dezembro de 1933, com uma voz feminina a narrar; na imagem, aparecem uma senhora e uma menina com as roupas tradicionais japonesas numa rua – a senhora está a colocar um saco às costas da menina. Esta, a narradora da história, começa a caminhar sozinha à beira mar, quando um senhor de barco se oferece para lhe dar boleia. A menina revela ao senhor que é o irmão dela que costuma fazer as entregas das encomendas, mas que está doente e que, portanto, terá ela de o fazer. Vão aparecendo imagens da menina no barco a contar as moedas que tem, até chegarem à cidade – Hiroshima (não é referido o nome da cidade, mas percebe-se pelas imagens – vê-se a Cúpula da Bomba Atômica, um dos poucos monumentos que sobreviveu à bomba atômica de 1945, e que é conhecida mundialmente hoje em dia como o Memorial da Paz de Hiroshima).

A menina sai do barco e começa a caminhar, rodeada de celebrações natalícias. Estas imagens são acompanhadas por uma canção instrumental do Natal.

De seguida começam os créditos do filme, enquanto a imagem passa, gradualmente, da menina a sorrir, agarrada à sua encomenda, para o céu, enquanto toca uma música japonesa. Aparece o nome do filme, *Kono Sekai no Katasumi ni*, quando na imagem surgem umas flores brancas e amarelas, incluindo um dente-de-leão.

Na cena seguinte, a menina, que se descobre chamar-se Suzu, já está em casa com outra menina (a irmã mais nova), enquanto faz um desenho dela própria senta no ombro de um senhor, que a ajudou quando se perdeu na cidade, conta-nos ela. Chama-o de “monstro” e de seguida aparecem imagens dela sentada no ombro dele, com um telescópio, a ver a paisagem à volta dela: aparecem dois monumentos que o povo japonês conhece, que são a Cúpula da Bomba Atômica, novamente, e o Castelo de Hiroshima. Depois de ver os monumentos pelo telescópio, Suzu cai dentro de uma caixa que o senhor carregava nas costas, onde encontra um menino escondido, que lhe diz que o senhor que os está a levar rapta crianças e que os está a raptar aos dois. Ela responde que isso não é bom, porque tem de estar em casa à noite para dar de comer às galinhas.

Suzu está a contar esta história à irmã, através dos desenhos que vai fazendo, intercalando as imagens entre o presente (Suzu em casa com a irmã) e o passado (Suzu em Hiroshima com o senhor e o menino). Finalmente aparece a cara do senhor, que é tal e qual Suzu o desenhou: um monstro, todo peludo. Ela dá-lhe o telescópio, onde foi colocado um papel escuro com o desenho de uma lua e estrelas, e diz-lhe para ele ver através dele. Assim que ele olha pelo telescópio, adormece, e ela continua a narrar, dizendo que “à noite os monstros

adormecem”, aparecendo no ecrã a imagem do desenho que ela fez do monstro a dormir e das duas crianças a saírem da caixa que ele transportava.

Volta à cena onde estão as duas irmãs no quarto, com a irmã mais nova de Suzu a rir-se da história que a irmã lhe contou. Suzu, em pensamento, portanto a narrar para o espectador, confessa que devia estar mesmo a dormir o tempo todo, pois tudo o que aconteceu naquele dia foi como um sonho.

A cena corta para agosto de 1935, portanto um ano e meio depois dos anteriores acontecimentos, onde se vê, primeiro, o mar de maré cheia durante a noite e, no dia seguinte, de maré vazia, com várias crianças a passear na areia. Três das crianças são Suzu, o seu irmão mais velho e a sua irmã mais nova, que vão carregando um saco à vez, enquanto falam dos planos do verão: visitar a família em Kusatsu (cidade que fica perto de Kyoto) e comer melancia (fruta da época).

Na cena seguinte vê-se os três a chegar a casa desses tais familiares, todos sujos, e percebe-se que o que estavam a carregar no saco era a tal melancia. Depois de serem lavados com água, os três irmãos vestem-se e, enquanto o irmão mais velho ajuda a estender a roupa, Suzu é vestida pela avó, que lhe vez um *kimono* novo. Entretanto aparecem os pais deles e, todos juntos, saem de casa para ir ao cemitério (é tradicional no Japão visitarem-se as campas dos familiares no verão): não vemos as imagens deles irem ao cemitério, mas sabemos que foram, porque Suzu assim o narra.

De seguida aparecem imagens de comida tradicional japonesa (no verão): *soba* (uma espécie de massa fria), alguns *pickles* e peixe seco, bem como a melancia, novamente. A família está toda a comer em volta de uma mesa, sentados no chão, na sala, enquanto as três crianças estão a fazer a sesta no quarto ao lado. Suzu acorda e, quando olha para o teto do quarto, vê uma rapariga toda suja a espreitar de lá; ela desce até ao quarto e vai para o alpendre do quarto, sentando-se no chão a comer os restos da melancia; durante esta cena, a narradora Suzu diz que, quando somos crianças e vemos alguma coisa pouco usual, conseguimos ser mais corajosos.

Suzu cumprimenta a rapariga, perguntando-lhe se ela quer mais melancia; ela responde que sim, e a protagonista do filme sai do quarto, chamando pela mãe. Quando regressa ao quarto com a melancia, a menina já não está lá. A avó de Suzu diz-lhe ao ouvido para deixar a melancia no canto do quarto, que ela irá lá comê-la mais tarde. Suzu pergunta à avó se ela irá também vestir um kimono novo e limpo, se a avó lá o deixar; a avó elogia a neta, dizendo que é gentil.

Depois de viajarem de volta para casa, atravessando novamente o mar em maré baixa, a família senta-se toda junta à mesa, a comer; descobre-se que Suzu deixou um dos seus *kimono* em casa da avó, para ela dar à outra menina. O irmão diz-lhe que ela devia ir lá busca-lo, e que

não tinha nada de lá deixá-lo; Suzu faz um desenho do irmão como se fosse um monstro, e diz que já se tinha esquecido de quão terrível ele era; desenha, também, a avó a coser um *kimono* novo para a outra menina.

A cena seguinte já se passa em fevereiro de 1938, ou seja, quase 3 anos depois, onde podemos ver as duas irmãs no quarto: Suzu está a ajudar a irmã mais nova a vestir um casaco. Corta logo para o plano seguinte, onde vemos Suzu e o resto da família a trabalhar juntos, carregando com umas tábuas de madeira, onde colocam as algas a secar; Suzu pede à mãe dinheiro para comprar um lápis novo, ao que o irmão responde que ela compra sempre um quando tem dinheiro e que está sempre a desenhar coisas horríveis; Suzu pergunta à irmã se quer trocar de lápis com ela e ela recusa a oferta.

Na cena seguinte as duas irmãs estão a correr na rua, enquanto se riem, passando também pela beira-mar e chegando, finalmente, à escola. Suzu senta-se na sua sala de aula, cheia de frio, abrindo o seu estojo, onde está o seu lápis todo gasto, afiando-o, de seguida. Depois de ter uma aula de desenho, Suzu é elogiada pelo professor, que lhe diz que o seu desenho está muito bom.

Assim que regressa a casa, Suzu informa a mãe que irá sair outra vez, para apanhar caruma; quando está na floresta, encontra um rapaz a observar o rio; chama-se Mizuhara e ela pergunta-lhe se ele não vai para casa; ele responde-lhe que os pais dele não fazem mais nada durante o dia, se não beber, e que, por isso, não precisa de regressar a casa. Ele aproxima-se dela e pede-lhe para ela esticar o braço; tira do bolso um lápis e dá-lho para a mão, dizendo que é um presente para ela. Ela pergunta-lhe se pode mesmo ficar com ele, ao que ele lhe responde que sim, que era do irmão dele; pede-lhe para ela lhe desenhar alguma coisa, mesmo não gostando daquele mar. Os dois comparam a espuma branca das ondas a pequenos coelhos brancos a saltar na água, que é o que Suzu desenha. A rapariga pergunta a Mizuhara se ele pode levar o irmão dela, ao que ele responde que não, porque sempre que o veem, fogem.

Suzu termina o desenho e ele, em troca, dá-lhe a caruma que esteve a apanhar, enquanto ela esteve a desenhar. No topo da caruma está uma flor cor de rosa. Ele pega no desenho e diz-lhe que ela agora já pode ir para casa.

Na cena seguinte, que se passa em março de 1940 (portanto, no final do ano escolar japonês), vemos uma fotografia da turma da Suzu; ela está sentada no canto inferior esquerdo; do lado esquerdo estão as raparigas e do direito os rapazes. O plano muda logo para dezembro de 1941 e ouve-se na rádio a notícia de que a Marinha Japonesa está a lutar corajosamente nas águas do Pacífico.

A cena corta novamente para mais um desenho de Suzu, onde se vê o irmão vestido de soldado e se lê “o irmão chato está na tropa”; ouvem-se pessoas a gritar “banzai”⁴⁶; estamos em abril de 1943, portanto a meio da Segunda Guerra Mundial.

Aparecem imagens de dezembro do mesmo ano, de pessoas no mar a apanhar algas; uma dessas pessoas é Suzu, que sai de lá vestida com um macacão de borracha, que é elogiado pela sua irmã e por outra rapariga.

De volta a casa da avó, Suzu está a trabalhar nas algas, quando a avó a chama para ir jantar. À mesa estão as quatro personagens anteriormente referidas, que falam nos casamentos que estão planeados para Suzu e para Sumi (a irmã). A refeição é interrompida pela tia, que abre a porta de repente, e diz a Suzu que tem de regressar a casa rápido, pois receberam um telefonema de um homem que é de Kure e se quer casar com ela. Ficamos a saber a idade de Suzu: 18 anos.

A avó sai da sala de jantar e vai para o quarto, pedindo a Suzu que vá com ela, pois tem algo para lhe dar, devido à ocasião: um *kimono* novo. Diz-lhe que a celebração irá ser em casa do noivo e que, à noite, ele irá perguntar-lhe se ela trouxe um guarda-chuva com ela; ela terá de responder-lhe que sim, que trouxe um novo; ele perguntar-lhe-á se pode ficar com ele e ela terá de responder que sim, novamente.

A caminho de casa, Suzu cruza-se com Mizuhara, pensando ter sido ele o homem a fazer a proposta, mas ele desmente-lhe logo, dizendo que ele simplesmente foi ao funeral do irmão dele, que se afogou há sete anos.

Na cena seguinte vemos o pai de Suzu a falar com o pai do rapaz que fez a proposta de casamento: ele tinha conhecido Suzu na escola, mas demoraram tempo a encontrar a família dela; o pai dela explicou que isso foi porque ele deixou o negócio das algas e passou a ir trabalhar para a fábrica. Entretanto chega a mãe, que oferece chá a todos e diz que a Suzu não há-de demorar a chegar. De seguida aparece Suzu a espreitar pela janela da porta; está a narrar, dizendo que tinha um sabor a caramelo na boca e que não sabia se era bom ou mau; acaba por não entrar em casa, indo passear para a floresta. Volta ao sítio onde fez o desenho para Mizuhara uns anos antes, quando dois homens chegam e lhe pedem ajuda, pois perderam-se e não sabem voltar para a cidade; Suzu ajuda-os e, na cena seguinte, através de uma carta que o pai dela recebeu, ficamos a perceber que esses dois homens eram o rapaz que a pediu em casamento e o seu pai.

⁴⁶ grito de guerra japonês, que significa literalmente “dez mil anos” (a servir o imperador), e é o que gritam antes de atacar

Corta para uma imagem de uma ponte verde, sendo agora fevereiro de 1944; algumas pessoas estão a passar perto da ponte e Suzu, em narração, pergunta-se porque se sente tão confusa, entrando num comboio; enquanto está no comboio, aparecem a imagens de várias placas, onde se podem ler os nomes das seguintes cidades ou locais: “Hiroshima”, “Kaitaichi”, “Yano”, “Saka” e “Koyaura”.

De seguida, vê-se Suzu e a sua família (exceto o irmão) no comboio; pede-se a todos os passageiros que fechem as janelas, porque vão passar num túnel, mas quando fica escuro, fumo entra no comboio e os passageiros começam a tossir, dizendo que é difícil de respirar. Entretanto o comboio chega a Kure, e os personagens saem nessa estação; assustam-se quando ouvem disparos de canhões ao longe; estão perto do sítio onde está a treinar a Marinha.

Vê-se imagens da cidade e da montanha, onde supostamente está a Marinha a fazer os seus treinos, e depois da família de Suzu a caminho de casa do noivo dela; quem os recebe a meio caminho é a tia do noivo, que os acompanha até à casa – fica na zona mais elevada da cidade, na montanha e, portanto, tem uma vista sobre a cidade e o mar.

Já dentro de casa da família do noivo, começa a cerimónia do casamento; os noivos estão sentados lado a lado, enquanto o pai do noivo pede desculpa, por ser uma cerimónia tão modesta e com poucas pessoas; o pai de Suzu diz que a filha dele é tímida e que prefere que seja assim.

Depois da cerimónia, comem todos juntos, referindo que é uma pena que o irmão de Suzu não esteja presente, mas que agora é difícil ele vir para casa; a família do agora marido de Suzu agradece à família dela terem trazido as algas e os vegetais. Quando a avó de Suzu lhe diz que ela tem de comer bem até à noite, Suzu olha para as mãos do marido e percebe que ele está nervoso. Na cena seguinte, Suzu está a despedir-se da irmã, que lhe diz que ela tem sorte, por o marido dela ser calmo; a família de Suzu vai-se embora, sendo que a protagonista fica a observá-los, à distância.

Na cena seguinte, Suzu vai visitar a nova sogra, que está no quarto, doente; esta agradece-lhe a ajuda que Suzu irá dar à família deles. Depois dessa curta conversa, Suzu vai lavar os tachos, sendo que o sogro lhe pede desculpa, por a filha deles queimar sempre a comida quando cozinha.

De seguida, os dois recentemente casados vão lá fora, para acender a lenha que irá aquecer a água do banho; Suzu repara nos holofotes que iluminam o mar e o marido conta-lhe que são da Marinha. Depois, vemos na imagem Suzu na banheira e, logo de seguida, o marido no quarto, sentado na cama dele a ler – apesar de dormirem no mesmo quarto, as camas dos dois são separadas (não é costume no Japão tradicional o casal dormir na mesma cama); Suzu

entra no quarto e agradece-lhe ele ter preparado o *futon*⁴⁷ dela. Ele pergunta-lhe se ela trouxe um guarda-chuva, tal como a avó dela lhe disse que ele iria perguntar, ao que ela responde exatamente como a avó lhe disse para responder. Com um guarda-chuva, ele vai buscar uns frutos que estão à janela, e dá-lhe para ela comer, comendo ele um também; ela diz-lhe que reparou que ele não comeu nada durante o dia e que fica mais descansada de ver que ele come com a boca, como o resto das pessoas todas; ele engasga-se e diz-lhe que não se preocupe, que também bebe com a boca, tal como todas as outras pessoas. Ela pergunta-lhe se já se tinham conhecido antes e ele diz-lhe que já foi há muito tempo, questionando-lhe se ela não se lembra; dá-lhe uma festa na cara, onde ela tem uma marca de nascença (um sinal que ela tem no queixo), e revela-lhe que se lembra bem dessa marca, beijando-a de seguida.

Na cena seguinte, Suzu acorda de madrugada (ainda está escuro lá fora) e vai até ao quarto dos sogros; a sogra explica-lhe onde se vai buscar água e ela sai logo para ir buscar; de seguida, começa a preparar o pequeno-almoço (continua escuro lá fora), enquanto escreve um postal para o irmão; chega à conclusão de que não sabe a sua nova morada e então, na cena seguinte, pergunta aos sogros, enquanto tomam todos o pequeno-almoço juntos.

O sogro e o marido despedem-se dela, pois vão sair para trabalhar, e ela, enquanto narradora, revela que, naquela cidade, parece que toda a gente tem o trabalho relacionado com a marinha. Na cena seguinte já está a amanhecer e Suzu vai, novamente, buscar água ao poço.

Enquanto está a lavar roupa no quintal, aparece uma senhora, que lhe traz uma pequena informação: a família deles está encarregue de fazer a distribuição dos produtos a partir de dia 24 de fevereiro, juntamente com mais duas famílias. A sogra de Suzu revela-lhe que, com as outras duas, vai ser complicado realizar essa tarefa e, nas cenas seguintes, vemos as duas senhoras que estão a trabalhar com Suzu sempre a discutir uma com a outra; vemos, também, Suzu a ser um pouco desajeitada e a atirar as senhoras ao chão, sem querer, com os baldes da água; e as três, mais outra senhora, que aparece entretanto, a ter aulas sobre as possíveis bombas e incêndios que podem ocorrer durante a guerra.

No caderno de Suzu, para além de estarem notas sobre o que está a aprender, podem ver-se desenhos das pessoas novas que ela está a conhecer, bem como os seus nomes; Suzu está a narrar, dizendo que agora é assim que passa todos os seus dias.

A cena seguinte inicia-se com Suzu em casa, a fazer arrumações, enquanto se ouvem os aviões a sobrevoar a cidade – passou-se um mês desde o casamento. Descobre um vestido cor de rosa, que a sogra diz-lhe ser da irmã mais velha do marido de Suzu, Keiko, e que ela

⁴⁷ Cama tradicional japonesa: é um colchão no chão e uma colcha por cima

costumava vesti-lo quando ia sair com o seu marido antes de começar a guerra, numa altura em que a maioria das pessoas ainda tinha trabalho e não tinham dificuldades financeiras – quando o sogro de Suzu ainda tinha o seu trabalho. Keiko e o marido decidiram procurar o seu próprio trabalho e Suzu diz que ela também vai dar o seu melhor. A sogra comenta que naquela altura parecia que a situação não iria piorar e que já tem saudades desse tempo; enquanto diz isso, veem-se as sombras de mais aviões a sobrevoar a casa deles.

Corta a cena para Suzu a limpar as cinzas do fogão, quando entra uma senhora na casa, de mão dada com uma menina; Suzu cumprimenta-a, não sabendo de quem se trata, mas quando ela responde que está em casa, com um ar um pouco carrancudo, Suzu percebe que é a sua cunhada. Esta entrega-lhe um saco para a mão e diz-lhe que ela é uma vergonha; Suzu acha que ela está a falar do saco que lhe é entregue, e pergunta-lhe porquê, ao que Keiko lhe responde, arrogantemente, que ela estava a falar dela. Diz-lhe que, sendo ela de Hiroshima, devia vestir-se melhor e que as mulheres não devem andar desleixadas como ela.

Enquanto Keiko está a mandar vir com Suzu, na imagem aparece a sobrinha desta última, Harumi, a perguntar à avó se está a grelhar feijões e a contar-lhe que a mãe esteve o dia todo chateada, mesmo tendo ela obedecido a tudo o que a mãe lhe disse. Aparece, novamente, Keiko na imagem, que fecha a porta na cara de Suzu, abrindo uns segundos depois novamente para lhe dizer que o saco que lhe entregou tem arroz, mas que não é um presente: é para ela e para Harumi.

Na seguinte cena, enquanto Suzu entra no quarto e abre a gaveta, ouve-se a sogra dela a repreender Keiko por causa da sua atitude para com Suzu; a protagonista começa a narrar novamente, dizendo que ela tentou (subentende-se, uma boa esposa); de seguida, aparecem imagens em *flashback*, da avó dela a ensinar-lhe a coser, confessando-lhe que se continuar sem saber fazer as lides domésticas, nunca se irá conseguir casar; volta à Suzu do presente, que está ajoelhada ao lado do tecido que ela e a sua avó haviam cosido juntas no plano anterior.

Vendo o que Keiko tem vestido, tenta fazer roupa semelhante, utilizando esse mesmo tecido; está a ser observada por Harumi, apresentando-se uma à outra, com uma vénia. Ficam as duas no quarto juntas: enquanto Suzu está a fazer o seu novo fato, Harumi está a brincar com um bocado de linha.

O relógio toca, dando as três da tarde, hora que Suzu tem de sair para fazer as distribuições; Keiko oferece-se para ir em vez dela e Suzu agradece-lhe a oferta, ficando em casa a arranjar o peixe. Ainda está a fazer essa tarefa, calmamente, quando Keiko regressa e diz-lhe que prefere ela fazê-lo; no plano seguinte, vemos Keiko a arranjar o peixe mais rapidamente, bem como a fazer outras tarefas domésticas, como lavar o arroz e acender o fogão.

Suzu continua a coser o tecido num quarto, enquanto Harumi dorme com a cabeça em cima da mesa. Suzu olha para ela, e decide fazer-lhe uma bolsinha, com um resto de tecido que lhe sobrou, que podemos ver na cena seguinte, quando entram o sogro e o marido na sala, acabados de regressar do trabalho. Sentam-se todos à mesa para jantar e o marido de Suzu, Shūsaku, comenta, espantado, que a irmã cozinhou e que nada se queimou; Keiko agarra-o e aperta-lhe um bocado a cabeça. Suzu conta ao marido que foi a irmã dele que a ensinou como fazer um novo *kimono*, que é o que ela tem vestido; Keiko diz-lhe que não é nada de especial e revela a toda a família que, como a mãe dela tem um problema nas pernas e não pode fazer muitas das tarefas domésticas, ela ficará lá em casa a ajudar durante uns tempos; sugere, ainda, a Suzu que vá a Hiroshima, com o que o resto da família concorda.

Na seguinte cena, vemos Suzu em casa, com a sua família (pai, mãe e irmã), em Hiroshima; veem-se os desenhos de Suzu nas paredes, quando a irmã dela está a regressar a casa; Suzu está deitada no chão e tem o *kimono* verde que fez na sua nova casa vestido. Quando se levanta, comenta com a família que tinha sonhado que se tinha casado e que tinha ido viver para Kure; a mãe dela belisca-lhe a bochecha e pergunta-lhe se agora já está acordada. Sentados à mesa a jantar, Suzu conta-lhes que foi a cunhada dela que sugeriu que ela voltasse a Hiroshima, mas que não tinha percebido muito bem porquê; no plano seguinte volta ao outro jantar, em casa do marido de Suzu, depois de Keiko ter feito essa sugestão, à qual Suzu responde “para ir visitar a família?”; corta, novamente, para o presente, onde Suzu está a jantar com a sua família em Hiroshima; conta aos pais que os sogros lhe disseram para ela ir visitá-los durante dois ou três dias. Os pais perguntam-lhe se ela escreveu ao irmão, que ainda está na tropa, ao que ela lhes responde que sim, mas que ainda não obteve resposta. Todos concordam que ele deve estar ocupado, ou que se enganaram na morada, ou que simplesmente ainda não lhe apeteceu responder.

De seguida vemos as duas irmãs a irem tomar banho juntas; Sumi está a trabalhar como voluntária e conta algumas das experiências à irmã; muda a cena para as duas juntas no quarto, onde estão a conversar sobre as suas vidas, enquanto Sumi penteia a irmã; Sumi pergunta à irmã como está a correr a vida dela em Kure, ao que ela lhe responde que ainda se está a adaptar. As duas apagam as luzes para ir dormir, quando Sumi conta à irmã que ela tem uma pequena pelada na cabeça; Suzu não fazia ideia.

No dia seguinte, Sumi despede-se da irmã, pois vai trabalhar, e logo de seguida Suzu e a mãe despedem-se do pai, que está a sair de casa para ir trabalhar, também. O senhor informa a filha e a mulher de que, a partir do próximo mês, as viagens, mesmo as pequenas, serão limitadas; Suzu descobre que a mãe dela está a trabalhar também, ficando sozinha em casa.

Acaba por ir passear, levando algum dinheiro que o pai lhe deu, que utiliza para comprar um pequeno caderno e um lápis; no plano seguinte, vê-se o desenho de Suzu: a Cúpula da Bomba Atômica de Hiroshima. Depois vemos mais imagens de Suzu a fazer outros desenhos, enquanto, a narrar, ela diz “adeus, Hiroshima”.

Quando Suzu tenta ir à estação comprar bilhete para voltar a Kure, descobre que já estão todos esgotados, então regressa a casa; a mãe diz-lhe que já sente pena da sua nova família. No plano seguinte, vemos Suzu a chegar à casa de Shūsaku, sendo recebida por Keiko.

Na cena seguinte, veem-se umas flores brancas e um dente-de-leão, enquanto Suzu está a narrar, dizendo que a irmã do marido ainda está a viver com eles – estamos em abril de 1944. Suzu mostra-se bastante desanimada, o que é comentado pela sua sogra e cunhada: desde que voltou de Hiroshima que está assim.

Suzu decide sair de casa um pouco e ir passear; apanha um dente-de-leão e sopra, vendo as pétalas a voar sobre a cidade, até que aparece Shūsaku, que se senta ao lado dela; conversam os dois sobre os dentes-de-leão que, segundo Suzu, ali são todos brancos. Shūsaku pergunta-lhe se ela se apaixonou em Hiroshima, enquanto lhe faz uma festinha na cabeça, ao que ela responde que não, afastando a mão dele. Shūsaku aponta para o mar, dizendo que chegaram os porta-aviões, bem como navios e submarinos. O marido de Suzu, vendo que ela está um bocado esquisita, tenta animá-la, mas sempre que tenta tocar-lhe, ela afasta as mãos dele. Entretanto aparece outro barco e Suzu pergunta-lhe o que é; ele responde-lhe que é o Yamato, o maior navio de guerra do mundo, que leva duas mil e setecentas pessoas, e que foi construído ali, no porto deles.

Suzu levanta-se, enquanto se questiona se haverá alguém a fazer comida todos os dias para aquela gente toda, desequilibrando-se e caíndo; Shūsaku tenta agarrá-la, mas acabam por cair os dois; Suzu pergunta-lhe se ele está bem e ele tenta, novamente, dar-lhe uma festinha na cabeça; Suzu afasta a mão dele e ele diz-lhe que se ela continuar a estar sempre nervosa, vai acabar por ficar careca mais depressa; ela fica admirada com o fato de ele já ter reparado na pelada dela. Quando os dois chegam juntos a casa, veem Harumi a pedir à mãe uma caneta, para poder pintar a parte da cabeça da tia que não tem cabelo; Suzu e Shūsaku olham um para o outro e Suzu sente-se envergonhada.

A cena corta para o momento em que Suzu e a sua sogra se estão a despedir de Keiko e de Harumi, que estão a voltar para casa do pai da última, e, logo de seguida, salta para maio de 1944, onde Suzu está a tentar ir às compras para poder cozinhar, mas a maioria dos produtos está esgotada: está tudo a ser racionado, então só dão, por exemplo, quatro sardinhas para uma família de quatro pessoas; fazem filas para ir às compras; Suzu começa a apanhar plantas para

cozinhar. Nas imagens seguintes, vemos Suzu a cozinhar tudo o que conseguiu adquirir, fazendo o melhor aproveitamento possível da comida, tendo em conta de que agora é escassa. O resto da família fica admirada com os cozinhados que Suzu tem feito, exceto quando ela segue uma receita de arroz de um guerreiro japonês.

A seguinte cena passa-se em junho de 1944 e começa com o som das sirenes de aviso de ataque aéreo; quando começam a soar é durante o dia e depois o plano corta logo para à noite, ainda com as sirenes a tocar; as pessoas estão na rua, a dirigir-se para os abrigos, enquanto Suzu e os seus sogros estão em casa; o pai de Shūsaku está a vestir-se, enquanto lhes diz que, do ponto de vista inimigo, faz sentido começarem a bombardear Kyūshū (a ilha japonesa mais a oeste), em vez de atacarem ali nas montanhas; a eletricidade é cortada e Suzu assusta-se.

Na manhã seguinte, Shūsaku está a caminho de casa do trabalho, passando por umas pessoas que estão a colocar telhado na sua casa; quando chega a casa e encontra Suzu, conta-lhe que eles deviam era remover aquelas casas, porque a cidade precisa de uma parede de fogo. Enquanto estão a ter essa conversa, Suzu está a tratar das chamas do fogão, quando alguém lhe passa um bocado de lenha: é Keiko, que acaba de regressar com Harumi, revelando que a sua casa foi destruída.

No plano que se segue, está a família toda a jantar e Keiko conta-lhes que o marido teve que ir para Simonoseki e que, por isso, decidiu divorciar-se do marido; ficam todos incrédulos, com o que estão a ouvir.

As cenas que se seguem já acontecem em julho de 1944: primeiro veem-se disparos no topo da montanha, e, de seguida, a família de Suzu a construir um pequeno *bunker* para eles, com a ajuda de outros habitantes, enquanto comentam que está cada vez mais perigoso. Dentro do abrigo, a sogra diz que têm feito muito trabalho e que as pernas dela já não aguentam; Shūsaku está a ver se está tudo bem com a construção do *bunker*. Suzu pergunta-lhe se ela quer que ela remova a terra da escavação e ele diz-lhe que sim, mas para ela ter cuidado. Enquanto carrega a terra com os baldes, Suzu encontra Harumi, que está a observar os navios; comenta que existem muitos navios, incluindo os dois maiores, mas que não estão a ver nenhum porta-aviões. De repente, começa a chover torrencialmente, e as duas correm, para se refugiarem da chuva; Harumi vai para dentro de casa, mas Suzu acaba por ir para a entrada do *bunker*, onde também está Shūsaku. Enquanto se enxaguam, Suzu pergunta-lhe se ele gosta muito de navios e comenta que Harumi sabe muito sobre esse assunto; Shūsaku revela-lhe que não é ele que anda a ensinar a sobrinha, mas o seu outro sobrinho, Hisao, que um dia ela ainda irá conhecer. Shūsaku agarra na mão de Suzu e os dois beijam-se, mas são interrompidos pelos pais de Shūsaku, que saem de dentro do *bunker* e lhe dizem para eles irem para casa agora, porque já

não está a chover; os dois jovens ficam envergonhados, mas o pai de Shūsaku diz-lhes que não há problema, quando a família tem uma relação próxima. No plano seguinte, Keiko está sentada num canto do quarto, triste com o fato de estarem todos apaixonados e ela já não estar junta com o marido.

Na cena seguinte já é de noite, e à porta do *bunker* podemos ver uns pirilampos a voar; Suzu e Shūsaku estão no quarto, deitados a conversar; Shūsaku conta-lhe a história da irmã e do marido dela, que não foi aceite na tropa, por ser magro de mais; quando Keiko o conheceu, ele era um vendedor de relógios; vemos nas imagens Keiko, o marido e os filhos e a história deles deixa de ser contada por Shūsaku e passa a ser contada pela sua mãe; ela diz que, depois de trabalharem os dois juntos na loja e terem tido dois filhos, o marido dela acabou por morrer e ela teve de ficar a tomar conta da loja; nunca se deu bem com a família dele e, portanto, a loja acabou por ser demolida; corta a imagem para o presente, onde Suzu está a lavar roupa com os pés, enquanto a sogra lhe conta esta história. O filho dele teve de ficar com a família do marido, pois é o herdeiro daquela família, então é por isso que está a custar a Keiko estar com uma família onde vivem todos em harmonia.

Depois de estender a roupa toda, Suzu decide ir para os campos, de onde tem uma vista sobre toda a cidade e o mar, tira um caderno de dentro das suas roupas e começa a desenhar a paisagem, narrando que passaram vários meses, mas que só agora é que está a perceber a importância da família se dar bem e gostarem todos uns dos outros. Enquanto está a desenhar os navios, aparece um militar, que lhe confisca o caderno; Suzu é levada para casa, onde os militares perguntam à família se conhecem aquela mulher, acusando-a de espionagem; tanto Keiko, como a sua mãe aparentam estar envergonhadas com toda esta situação; eles acabam por ir embora, mas levam-lhe o caderno.

Quando Shūsaku regressa a casa, as três mulheres e Harumi ainda estão todas à entrada da casa, onde estiveram a ouvir o sermão dos militares, em silêncio; Shūsaku pergunta o que aconteceu e a sua mãe responde-lhe que Suzu quase que foi presa e ele faz uma cara chateada; entra em casa e chama a mulher para ir ter com ele, dando-lhe um novo caderno, mais pequeno do que o anterior, dizendo-lhe que se ela gosta tanto de desenhar, um dia pode desenhá-lo a ele; Suzu fica admirada com o que acontece, pois achava que ele ir ralhar com ela. Assim que ele diz que Suzu afinal é uma espiã, já as outras três personagens entraram na sala, e começam todos a rir-se às gargalhadas, dizendo que se tiveram de controlar para não se rir na cara dos militares quando estes fizeram tal acusação; Shūsaku acrescenta, ainda, que a única coisa que a sua mulher se lembra do emprego dele é que ele sai às 18h00; as únicas que não se estão a rir são Suzu e Harumi, que não estão a perceber muito bem o que se está a passar, mas Harumi

acaba por achar piada a toda a situação e ri-se também; Suzu lembra-se da sogra a falar na família que vive em harmonia e concorda com o que a sogra havia dito.

O sogro regressa a casa e decidem todos contar-lhe o que havia acontecido nesse dia com Suzu; estão todos sentados à mesa a beber chá e a rir-se novamente da situação, embora Suzu se sinta um pouco envergonhada.

A cena seguinte passa-se em agosto de 1944, onde podemos ver Suzu numa fila para comprar comida; está muito calor, pois estão todas a suar (estão só mulheres na fila); vê-se um cartaz que diz que a partir de agosto vai acabar a distribuição de açúcar e, por isso, é melhor irem buscá-lo enquanto há.

Suzu está a narrar, dizendo que, desde que começaram os ataques aéreos em junho desse ano, que parecia que a guerra estava muito perto; tropeça em Harumi pelo caminho, que lhe diz que está a ver muitas formigas; as duas seguem as formigas até dentro de casa, onde descobrem as mesmas a levar açúcar; rapidamente Suzu pega no pote do açúcar e remove as formigas.

No plano seguinte, as duas estão desanimadas ao pé da sogra de Suzu, que lhe pergunta o que aconteceu; ela conta-lhe que, para afastar as formigas, pensaram em por o pote dentro de um alguidar com água, mas que o pote acabou por cair dentro da água e, então, ficaram sem o açúcar; a sogra dá-lhe dinheiro para ela ir comprar mais. Suzu pega no dinheiro e numa morada que a sogra que deu e vai em busca do açúcar; acaba por ir parar a um mercado cheio de gente, que desconhecia por completo. Percebe que ali vende-se tudo, mesmo o que achava já ter esgotado, mas que era muito mais caro; acaba por comprar o açúcar, apesar de se sentir mal por gastar tanto dinheiro.

A caminho de casa, Suzu está a narrar, falando na subida de preços dos bens; fala no açúcar e no caramelo e comenta que, se os preços continuarem a subir como estão, qualquer dia três pares de meias irão custar 1000 yen (esta sua observação é engraçada, porque, nos dias de hoje, três pares de meias custam mesmo 1000 yen); questiona-se, também, sobre o futuro do país e, enquanto está a ter todos estes pensamentos, acaba por se perder na cidade. Enquanto está a desenhar no chão, desanimada com a sua situação, uma rapariga encontra-a e pergunta se está perdida; depois, ajuda-a a regressar a casa.

Nas cenas seguintes vemos as duas raparigas a conversarem sobre as suas origens: a outra rapariga consegue perceber pelo sotaque de Suzu que ela não é de Hiroshima, mas de uma aldeia perto, e revela-lhe que ela é de Kusatsu; Suzu diz-lhe que ia a Kusatsu todos os anos visitar a avó e comer melancia; a rapariga diz-lhe que a família dela era pobre e que, portanto, nunca comia melancia, apenas os restos das cascas que as outras pessoas deixavam, mas que, uma vez, umas pessoas bondosas lhe deram umas fatias de melancia – aqui o espetador percebe

que esta rapariga é a mesma que, no início do filme, sai do telhado e come os restos da melancia, quando Suzu está em casa da avó em Kusatsu.

A sua nova amiga dá-lhe uma folha e pede-lhe que lhe faça uns desenhos; fala-lhe de algumas comidas que Suzu desconhece, e depois pergunta-lhe se ela nunca foi a um café; quando a rapariga tem de regressar ao trabalho, Suzu diz-lhe que lhe fará um desenho quando voltar; tristemente, a rapariga sussurra que Suzu não deveria ali voltar e depois, alegre outra vez, diz-lhe que, se voltar, irá perder-se outra vez.

Enquanto Suzu caminha pela cidade, que está cheia de marinheiros, lembra-se da melancia no alpendre em casa da sua avó e sorri. Finalmente consegue regressar a casa, já quando o sol se está a por, e Keiko diz-lhe que ela demorou muito tempo e que achava que ela se tinha perdido na cidade. Suzu pergunta-lhe se ela sabe o que são cones de *waffle* com gelado e Keiko pergunta-lhe se nunca comeu um; depois, vai beber água e diz que, só de se lembrar daquela sobremesa, até faz com que a água lhe pareça mais doce, mas, de fato, aquela água foi onde caiu o açúcar e que Suzu guardou ali.

A cena seguinte começa já em setembro de 1944, onde vemos um avião a sobrevoar a cidade e Suzu a apanhar uma abóbora do quintal; logo de seguida muda para dentro de casa, com o anúncio de que Suzu recebeu uma chamada telefónica; ela prepara-se para sair com as roupas que tem vestidas, mas depois lembra-se que Keiko está sempre a dar-lhe um sermão sobre a forma como ela se veste e decide ir mudar para a roupa verde que fez há uns tempos, colocando, também, pó branco na cara (para disfarçar o bronze de trabalhar no campo).

Chega à cidade, que continua cheia de marinheiros, para ir levar ao marido o caderno que ele se esqueceu; ele pergunta-lhe se ela está bem, porque está um bocado pálida. Diz-lhe para irem juntos e ela pergunta-lhe se ele não vai regressar ao trabalho; ele diz que, deliberadamente, se esqueceu do caderno em casa, para poderem ir os dois juntos às compras. Ele queria levá-la ao cinema, mas as salas estão todas esgotadas, por causa dos marinheiros todos que estão ali de passagem – atracou um navio ali há uns dias.

Quando passam muitos marinheiros por eles, Suzu esconde-se atrás do marido e ele pergunta-lhe porquê; ela revela-lhe que muitos dos seus antigos colegas de escola foram para a Marinha e que ela não saberia o que fazer se encontrasse algum deles; acrescenta que, se encontrar alguém do passado dela, tem receio que seja acordada do sonho que está a viver. Os dois conversam sobre estarem satisfeitos com a escolha que fizeram (de ficar juntos) e que essa é a melhor realidade possível, tanto para um, como para o outro. Shūsaku diz-lhe que ela está um bocado magra, e que isso o preocupa, e os dois pensam que Suzu poderá estar grávida; no entanto, depois de Suzu ir ao hospital, descobrem que não é o caso.

Nova cena, em que aparecem na imagem os navios que estão no porto – estamos em dezembro de 1944. De seguida, vemos Suzu a entrar em casa durante a noite, trazendo Mizuhara com ela; na cena seguinte estão à volta da mesa Suzu, Mizuhara, Shūsaku, a sua mãe, Keiko e a pequena Harumi, e Suzu conta-lhes que encontrou este antigo amigo, que trabalha na Marinha, quando foi buscar água. Harumi comenta que é verão, mas que ele está muito bronzeado, e a mãe de Shūsaku pergunta-lhe se ele quer refrescar-se ali em casa. Nas cenas seguintes, vemos várias imagens de Suzu a continuar a fazer as suas tarefas domésticas, mas sempre a ser observada por Mizuhara, que começa a deixar Suzu chateada e incomodada; Shūsaku apercebe-se disso e, numa conversa a sós com Mizuhara, diz-lhe que não autoriza a que ele fique a dormir em casa deles essa noite, mas que pode dormir no sótão do celeiro; Shūsaku pede a Suzu que vá ao celeiro levar-lhe o aquecedor da cama, dizendo que ela está a ser um bocado dura com Mizuhara e que nunca a tinha visto assim; diz-lhe para conversar com ele durante a noite, pois pode ser a última oportunidade que terá para o fazer.

Na seguinte cena, Suzu dirige-se para o celeiro, com o aquecedor na mão, e instala-se no celeiro com Mizuhara; Shūsaku tranca a porta de casa, então Suzu percebe que não é suposto ela regressar a casa essa noite. No celeiro com Mizuhara, ele oferece-lhe uma pena, para ela usar para desenhar; experimentam afiar a pena e usar tinta para escrever e funciona; Mizuhara conta-lhe que, uma vez, viu uma garça a voar sobre o navio; Suzu tenta desenhar uma garça e não consegue, então Mizuhara pergunta-lhe se ela já não desenha há muito tempo; ela responde-lhe que sim, e ele pergunta-lhe se ainda se lembra dos coelhos brancos nas ondas do mar. Quando Mizuhara começa a tocar-lhe e a tentar beijá-la, ela fica chateada, dizendo que ela esperou muito tempo por esse momento, mas que agora já não queria; Mizuhara pergunta-lhe se ela ama o marido dela, com quem foi obrigada a casar, e ela responde que sim; os dois falam sobre Shūsaku e Mizuhara diz que ele é da mesma idade que o irmão mais velho dele, que se afogou. Diz a Suzu que está satisfeito que ela tenha uma vida normal e pede-lhe para não rezar por ele quando ele morrer, mas para sorrir quando se lembrar dele.

De madrugada, os dois despedem-se, pois Mizuhara vai voltar para o navio; este diz a Suzu que ela se tornou numa beldade e ela diz-lhe para ele deixar de ser tolo; os dois riem-se e Suzu, a narradora, diz que desde criança, sempre foi difícil arranjar as palavras certas para Mizuhara.

Corta a cena para o funeral do irmão de Suzu, em fevereiro de 1945; Suzu regressa a casa dos pais e Shūsaku vai com ela; quando estão em casa reunidos à mesa, a família toda (Suzu, a irmã, os pais, a avó e Shūsaku) dá as boas vindas de regresso a casa ao irmão; a caixa,

onde deveriam estar as cinzas do corpo, apenas tem uma pedra lá dentro, como revela Suzu a Shūsaku na cena seguinte, enquanto caminham juntos à beira-mar.

No comboio, a caminho de Kure, Suzu está a narrar, dizendo que as pessoas podem ser frágeis e que já nem se lembra da cara, nem da voz do irmão. Decide agradecer ao marido ele tê-la deixado conversar com Mizuhara naquela noite e pergunta-lhe se ele confia assim tanto na relação deles; ele diz que era o mínimo que podia fazer, tendo em conta que a obrigou a deixar a sua vida e a sua família para se casar com ele; Suzu acusa-o dele não perceber os sentimentos dela e os dois vão a discutir o caminho todo, até chegarem a casa.

Na cena seguinte vemos a cidade coberta de neve; estamos a 19 de março de 1945 e Suzu e Harumi estão juntas, a cantar, enquanto tratam das plantações no campo; depois sentam-se as duas a conversar sobre o fato de Harumi ir para a escola e ir fazer novos amigos; Suzu diz-lhe que, quando chegou ali não conhecia ninguém, mas que agora é amiga de toda a gente; Harumi pergunta-lhe se é amiga da sua mãe também; antes que Suzu pudesse responder, as duas começam a ouvir o som de trompetes vindos da cidade e, logo de seguida, aparecem aviões, que começam a bombardear a cidade; Suzu diz a Harumi que ponha o capuz e tenta protege-la; enquanto acontece a batalha aérea, com os aviões a mandar bombas e os canhões a serem disparados contra deles, Suzu imagina que é tudo como um quadro a ser pintado, intercalando imagens entre as explosões e os aviões com desenhos e pinturas; entretanto aparece o pai de Shūsaku, que diz às duas para se baixarem e encostarem à parede, protegendo-as; vão aparecendo imagens da cidade a ser bombardeada e dos aviões e, de seguida, o sogro diz a Suzu que trabalharam dia e noite na fábrica para que os aviões deles tivessem aquela velocidade; o senhor começa a cantar, enquanto se ouvem as explosões. O senhor acaba por colapsar, achando Suzu que ele morreu, mas na cena seguinte vemos o seu sogro acordado em casa, e a sua sogra a dizer que ele trabalhou toda a noite e que acabou por adormecer; Suzu e Harumi estão as duas a chorar, assustadas, pois achavam que o senhor tinha morrido.

Continua a narrar, dizendo que depois do ataque aéreo apanharam muitos peixes mortos, aparecendo uma imagem dela e de Harumi a desenhar peixes; corta para a seguinte cena, onde já está de noite e se ouvem as sirenes – são 04h50 da manhã do dia 29 de março de 1945. A família está a preparar-se para ir para o *bunker*; Suzu está a dizer em voz alta todas as tarefas que têm de realizar quando há ameaça de ataque aéreo.

Na cena seguinte já é de dia e já acabou o ataque; a família está toda reunida à mesa, a comer; no dia 31 do mesmo mês, Suzu está a vestir uma faixa da União das Mulheres Imperial do Japão; na imagem seguinte, está com mais duas mulheres a caminhar, enquanto uma delas

fala sobre uma outra senhora, que perdeu o marido e o irmão mais velho na guerra e que agora vai o seu filho para lá; elas vão a casa deles despedirem-se dele.

De seguida, aparecem duas cenas de sirenes a soar, por causa de ataques aéreos: às 22h10 de 1 de abril e às 23h45 de dia 4 do mesmo mês; vê-se os personagens no *bunker* e o quão cansados estão de todas as ameaças de ataque. Chega a maio e os ataques são cada vez mais frequentes; no dia 5 de maio, vários aviões estão a sobrevoar Kure; nessa noite, e depois de ter havido um ataque aéreo durante o dia, o pai de Shūsaku não regressa a casa; Shūsaku diz a Suzu que ela é pequena e magra; os dois estão no alpendre do quarto, quando Shūsaku diz à mulher que dentro do saco que ele trouxe hoje do trabalho, está um uniforme; a partir do dia 15 (daí a 10 dias), terão de se juntar à tropa, pois agora é um soldado e foi alistado na Marinha, não estando em casa durante três meses; Suzu pergunta-lhe se ele voltará, ao que ele lhe responde “talvez”, perguntando-lhe se ela ficará bem, não havendo nenhum homem em casa, estando ela encarregue de proteger a casa; ela, chateada e triste, diz-lhe que não, mas logo de seguida abraça-o, dizendo que é mentira e que o ama, portanto ele tem de regressar daqui a 3 meses, se não ela esquece-se da cara dele.

No dia seguinte é Domingo e estão os dois em casa, com Harumi a regar a horta no quintal; passam-se dois dias, e o pai de Shūsaku continua sem regressar a casa; há mais um alarme de ataque aéreo no dia 10 de maio e dois alarmes na manhã de dia 11, mas dia 12 já não há nenhum alarme, e dia 13, que é Domingo, a sirene só soa três vezes; no dia 14 à noite, Suzu está a desenhar Shūsaku, enquanto ele supostamente dorme, que lhe pergunta se ela está a desenhar a cara dele para não o esquecer; ela diz que era só uma expressão e ele responde-lhe que, no caso dela, não é. No dia seguinte está a chover e Shūsaku já tem a farda vestida, pronto para se ir embora; é a irmã que o acompanha, pois vai a caminho do trabalho dela, também. Suzu fica em casa sozinha com a sogra, que lhe diz que agora é que a casa ficou silenciosa.

A cena seguinte passa-se já no dia 21 de junho, onde vemos uma rapariga a andar de bicicleta com uma mala às costas e com uma braçadeira com o símbolo dos correios: está a fazer distribuição de cartas; encontra Keiko, a quem lhe entrega uma carta; esta vai a correr para com a carta na mão, em direção à cidade; isto passa-se ao final do dia, pois o sol está a pôr-se. No plano seguinte, vemos Keiko com um saco na mão, a caminhar na mesma rua, mas desta vez está a fazê-lo lentamente e já é de noite. Quando chega a casa, abre o saco à frente da mãe, de Suzu e de Harumi; lá dentro está a roupa de trabalho do pai, manchada de sangue; ele ficou ferido na barriga e na cabeça, mas está a recuperar; Keiko diz-lhes que irá levar o relógio dele à família do marido, para ser reparado.

De seguida vemos Suzu, Keiko e Harumi a carregar malas e a caminhar pela cidade; passam por uma escola até chegarem à estação, onde têm de fazer fila, para conseguir comprar os bilhetes; à frente da estação passa um grupo de raparigas a cantar, que levam malas de primeiros-socorros com elas. Keiko pergunta a Suzu se pode ir visitar o pai dela ao hospital, enquanto ela compra os bilhetes, e se leva Harumi com ela; Suzu diz-lhe que sim e, depois de brincar com ela, dizendo para ela não estar com aquela cara desiludida, dá a mão a Harumi e as duas vão ao hospital.

Já dentro do hospital, e ao lado da cama do sogro, Suzu diz-lhe que ainda bem que ele está vivo; estão muitos marinheiros no hospital e Harumi pergunta a um, que está lá ao lado, de que navio é que ele é. Enquanto Harumi fala com o marinheiro, o sogro conta a Suzu que, no tempo que tem estado ali no hospital, já descobriu muitas notícias sobre a guerra, tais como a destruição de navios inteiros, incluindo o maior do mundo, o Yamato, do fato da frota toda querer ser transferida para o comando do exército e de agora a parte de dentro do Mar do Japão pertencer ao inimigo. O senhor aconselha a que Harumi seja enviada para onde está a família do lado do pai, pois será mais seguro lá.

Quando saem do hospital, as duas caminham de mão dada, enquanto tentam ver os navios que estão no porto, quando soa novamente o alarme de ataque aéreo; as duas abrigam-se num *bunker* público, juntamente com outras mulheres; Harumi diz que tem medo e, com uma pedra, Suzu faz um desenho de Keiko e de Harumi na terra; entretanto os aviões começam a largar as bombas e começam a haver explosões em toda a cidade. Na cena seguinte, Suzu e Harumi saem do *bunker* e veem a cidade toda destruída. Estão a caminho da estação, quando uns bombeiros lhe perguntam se estão bem e avisam-nas para terem cuidado, pois ainda poderão haver bombas por explodir; Harumi agarra na mão de Suzu e pergunta-lhe se esta irá desenhar o irmão dela; ao lado das duas está um buraco de uma bomba, e Suzu lembra-se das aulas que teve sobre os ataques de bombas, enquanto olha para o buraco; rapidamente agarra na mão de Harumi e diz-lhe para saírem dali, quando ocorre uma explosão e o ecrã fica todo preto.

Na cena seguinte, sempre com o fundo preto, vão surgindo várias imagens de Suzu e Harumi, focando-se mais nas mãos das duas; aparece, também, o fato que Suzu fez, inspirado nas roupas de Keiko e uma memória da avó dela a dizer-lhe que nunca se irá casar se não souber coser; mas ela já está casa, narra a própria. Lembra-se de várias coisas que gosta de comer, como melancia, até chegar à memória da explosão: se aquela rua tivesse um fosso, poderiam ter-se escondido lá; na mão esquerda dela estava um saco e na mão direita estava Harumi; se tivesse sido ao contrário, não teria acontecido o que aconteceu; Suzu diz que também podia ter descalçado as sandálias e corrido, até ir parar ao outro lado, onde Harumi iria conseguir ver os

navios; aparece uma imagem da Harumi, com um vestido cor de rosa, e com uns desenhos do mar, do céu e das nuvens por trás.

Corta a cena para Keiko a chorar, ajoelhada ao lado de Suzu, que está deitada, cheia de ligaduras no corpo; Suzu olha para Keiko e pensa que ela é muito parecida fisicamente com Shūsaku; vê-se a imagem da bolsinha que Suzu coseu para Harumi, rota, suja e com manchas de sangue; Keiko, a chorar, diz-lhe que a devia ter seguido; Suzu começa a chorar e a tapar a cara, pedindo desculpa à cunhada, que a chama de assassina; o braço direito de Suzu está completamente ligado – não se vê a mão. O pai de Keiko, que está deitado ao lado de Suzu, pede a Keiko que não diga isso, mas Keiko continua a chorar, a dizer-lhe que lhe traga a Harumi de volta; aparece, também, a mãe de Keiko, que a conforta.

Na cena seguinte vemos a sogra de Suzu a penteá-la, dizendo-lhe que Keiko está de luto e em sofrimento e, por isso, ela que não leve a sério as coisas que Keiko lhe tem tido; diz-lhe, também, que é bom que, pelo menos ela, tenha sobrevivido. Na imagem seguinte, vemos que Suzu ficou sem parte do seu braço direito, que era o braço que estava de mão dada com Harumi.

A cena corta para umas memórias de Suzu, de uma rapariga, Rin, a dizer-lhe que há um lugar para todos neste mundo; Suzu pergunta-lhe, não em memória, mas em imaginação, qual era, naquele momento (aparecendo a imagem da rua onde explodiu a bomba ao lado de Harumi), o lugar a que ela pertencia; diz-lhe que poderia ter pegado numa madeira solta da cerca, que teria voado dali para fora, com elas em cima, graças ao vento causado pela explosão, e elas teriam conseguido sair dali para fora; aparece uma imagem de Harumi, num campo cheio de flores, a brincar com uma coroa de flores, enquanto sorri.

Depois de uma imagem cheia de cor, aparece uma imagem em tons de cinzento: estamos no dia 28 de junho e Suzu e o sogro continuam deitados num dos quartos, feridos; a sirene soa novamente, mas o senhor diz que não consegue ouvir os aviões e que, por isso, podem dormir tranquilos; Suzu pergunta à sogra, que está a colocar-lhe um pano molhado na testa, se nada acontecerá à casa deles, ao que ela que responde que não, que fique descansada; Suzu responde que fica contente, mas logo a seguir, em pensamento, chama-se de mentirosa a si própria – se a casa ficar destruída, ela poderá ir embora daquela cidade.

Estamos, agora, a 1 de julho de 1945, e vemos na imagem a casa deles; está a chover torrencialmente e estão ligaduras estendidas no alpendre do quarto; o pai de Keiko já está a pé, dizendo que não tem tempo de relaxar, mas Suzu continua deitada no seu *futon*. Vemos a caixa onde estarão as cinzas de Harumi, que está no quarto onde está deitada Suzu, com incenso a queimar. Entretanto fica de noite, enquanto vemos a mesma imagem, e ouvem-se as notícias no rádio; a sogra de Suzu pergunta-lhe se ela está acordada e vê que ela está a vestir-se; no rádio

ouvem que os aviões inimigos estão a aproximar-se de Hiroshima e de Kure, e as três mulheres da casa preparam-se para se irem abrigar; no entanto, Suzu mal se mexe; começam a ver bombas de sinalização e, uns segundos mais tarde, caem bombas incendiárias na horta deles e na casa; no quarto onde está Suzu cai uma, também, ficando algumas chamas na divisão. Suzu fica uns segundos a olhar para as chamas, considerando se as irá apagar ou deixar a casa a arder, mas vêm-lhe as lágrimas aos olhos, quando ela decide pegar num balde de água e apagar o fogo; atira, também, com a colcha da cama para cima do fogo, para o abafar, quando Keiko regressa e a ajuda.

Corta a cena para depois do ataque, quando Keiko e a mãe estão a secar a colcha que foi usada para apagar o fogo e que ficou toda molhada; Suzu observa a cidade toda a arder; no rádio, o anunciador dá força aos residentes de Kure, dizendo-lhes para se aguentarem.

Na imagem seguinte, vemos metade da cidade de Kure completamente destruída pelo fogo, da perspectiva da casa da família de Suzu: a parte que foi incendiada foi a mais a litoral, perto do porto onde estão os navios. Ouve-se um senhor a anunciar que a cidade de Hiroshima irá enviar arroz aos habitantes de Kure e que a distribuição será no parque de Ito; logo de seguida, vemos várias pessoas no quintal da casa da família de Suzu, que se refugiaram ali por causa do fogo; as pessoas estão todas com as roupas queimadas e algumas estão feridas; uma senhora oferece umas batatas a Suzu, que as aceita e agradece. A protagonista começa a descer o campo com um balde, para ir buscar água, quando se aproxima dela, a correr, Shūsaku; ele pergunta-lhe se ela está bem e ela, logo de seguida, pergunta-lhe o que aconteceu ao treino e ele diz que foi cancelado e que ainda bem que ela está viva; Suzu diz que, de repente, quer dormir, e desmaia para os braços de Shūsaku, que a agarra imediatamente.

Nas cenas seguintes vemos, através dos pensamentos de Suzu, várias ocasiões em que as pessoas lhe disseram a palavra “*yokatta*”⁴⁸: quando Shūsaku viu que ela estava viva, ou que a sogra dela viu que ela apagou o fogo em casa, ou quando o médico lhe disse que o braço dela estava a curar-se rapidamente. Ela repete a palavra “*yokatta*” três vezes, até aparecer o braço direito dela focado na imagem, ainda rodeado de ligaduras; ela diz que já não sabe o que é bom. Começa a ter lembranças do que fez com a mão direita: em junho, deu a mão a Harumi; em maio desenhou Shūsaku; em abril, pôs *batom*; em fevereiro, segurou nos restos mortais do irmão; em novembro do ano anterior, estragou, acidentalmente, o *kimono* da irmã; em agosto do ano anterior, desenhou uma melancia a Rin; em julho do ano anterior, os militares levaram

⁴⁸ Expressão japonesa que pode ser traduzida para “que bom” ou “ainda bem”

o desenho que ela tinha feito com a sua mão direita; entre outras coisas, até chegar a “há sete anos atrás, em fevereiro, eu desenhei coelhos com a minha mão direita”.

Depois destes pensamentos, a sogra de Suzu abre a porta do quarto e anuncia que a irmã dela chegou; Sumi entra no quarto, trazendo uma encomenda para Suzu: um tecido de algodão. As duas calam-se e baixam a cabeça, quando Keiko entra no quarto, para trazer chá para as duas; não dizendo nada também, volta a sair do quarto e as irmãs continuam a conversa, que é cortada, quando se passa para uma nova cena delas a caminharem em direção à cidade. As duas irmãs continuam a conversar, com Sumi a contar à irmã sobre o rapaz por quem está apaixonada; no entanto param a conversa para observar a cidade completamente destruída pelos incêndios. Sumi diz à irmã que Kure está constantemente a ser bombardeado e pergunta-lhe, retoricamente, como é que as pessoas conseguem aguentar, dizendo que é horrível quando não se tem uma casa para onde se pode voltar; sugere à irmã voltar para Hiroshima com eles, pois lá não são bombardeados e poderá viver mais em paz; Suzu responde-lhe que é tentador, e que assim poderia ver o rapaz por quem a irmã está apaixonada, brincando com Sumi, mas acaba por despedir-se da irmã, que lhe pede para pensar nisso e reconsiderar; Sumi acrescenta que irá haver um festival no dia 6 do mês seguinte (agosto) e para ela voltar para casa nesse dia.

Enquanto Sumi se afasta, Suzu volta a ter pensamentos: considera-se enfiada, tal como os desenhos da sua mão esquerda, porque estava contente por o seu irmão estar morto.

Vão aparecendo imagens da vida de Suzu nos dias seguintes, que é passada entre fazer as suas tarefas domésticas, com a ajuda de Keiko, tendo em conta que agora Suzu não tem a mão direita, e esconder-se no *bunker*, enquanto se vão ouvindo as sirenes.

No dia 28 de julho, às sete da manhã, continuam a soar as sirenes, e a três mulheres da casa, mais a tia de Shūsaku, que havia aparecido no início do filme, preparam-se para se irem refugiar no *bunker*, dizendo que irão ouvir as sirenes o dia todo; enquanto Suzu está no alpendre, vê uma garça a aterrar no jardim, mesmo em frente a ela, e começa a afugentá-la, dizendo-lhe que ela não pode estar ali agora e que voe para bem longe, passando por cima das montanhas, em direção a Hiroshima, enquanto corre atrás dela, descalça. Suzu imagina que está de volta a casa, em Hiroshima, e vê a imagem da casa dela e das algas a secar, como costumavam fazer quando ela era mais nova. Voltando à realidade, acaba por se afastar da casa dela, quando os aviões de aproximam e começam a disparar contra a cidade. Suzu quase que é baleada, quando Shūsaku aparece e a salva, caíndo os dois numa vala, enquanto ele a protege. Ele pergunta-lhe, chateado, se ela está cansada de viver; ela pede-lhe desculpa e conta-lhe que uma garça passou por ali, a voar; ele conta-lhe que elas estão a fugir do mar e Suzu confessa-lhe que quer voltar para Hiroshima; Shūsaku pergunta-lhe se ela quer voltar para sempre e nunca mais voltar e

depois enumera algumas razões para ele querer voltar: está a ter dificuldades em trabalhar sem uma mão, tem medos dos ataques, ou é por causa do que aconteceu com Harumi. Suzu responde, em pensamento, “é isso mesmo”, mas não olha para Shūsaku; diz que não ouve nada do que ele diz e que só quer voltar para Hiroshima; ele responde-lhe para ela, então voltar, enquanto se deita em cima dela, para a proteger dos ataques aéreos; ela abraça-o.

A cena seguinte passa-se nove dias depois, ou seja, a 6 de agosto de 1945, por volta das sete e meia da manhã: Suzu e o resto da família saem do *bunker*, dizendo que o alarme foi cancelado; Shūsaku e outro senhor, que estava no *bunker* com eles também, informam que, sendo assim, vão sair para trabalhar, e nas imagens seguintes vemos Suzu a massajar a sogra, enquanto esta lhe diz que se sentirá sozinha quando Suzu regressar a Hiroshima. Enquanto Suzu está a varrer a casa, Keiko pergunta-lhe a que horas é que ela quer ir ao hospital; Suzu responde-lhe às dez da manhã. As duas passam tempo juntas, sendo que Keiko ajuda Suzu a trocar de roupa, bem como a fazer a mala, e têm uma conversa, de irmã para irmã: Keiko sugere a Suzu que vá passear para a cidade e que aproveite o dia; Suzu diz-lhe que tem de ir ao hospital, enquanto Keiko lhe está a preparar um presente; esta sugere a Suzu que vá antes ao médico em Hiroshima, que este não tem pessoas suficientes; diz-lhe, também, para não comprar os bilhetes já, enquanto lhe dá o seu presente, que são umas calças com elástico, para que ela as consiga vestir sozinha. De seguida, Keiko ajoelha-se e pede-lhe desculpa pelo que lhe disse sobre Harumi, pois ela não tem culpa do que aconteceu. As duas continuam a conversar, enquanto Keiko penteia o cabelo de Suzu: Keiko conta-lhe que as duas são diferentes uma da outra, porque ela decidiu o seu próprio caminho, enquanto que Suzu obediamente se mudou para junto de uma família que não conhecia, onde faz tudo o que lhe mandam. Quando lhe diz que talvez o lugar a que ela pertence não seja ali, mas noutra sítio qualquer, aparece um clarão, que Keiko diz parece ter sido trovoadas, apesar de não haver uma única nuvem no céu; ninguém sabe o que foi, mas logo a seguir ao clarão, Suzu agarra-se a Keiko e pergunta se, afinal, pode ficar ali, ao que Keiko responde que sim, mas que a largue, porque está calor; de repente, há um tremor de terra.

Na cena seguinte, Keiko tenta sintonizar o rádio na estação de Hiroshima, mas sem sucesso; entretanto, o sogro de Suzu regressa a casa e chama-as para irem ver o que se passa; todos saem de casa e olham para o céu, onde veem uma nuvem em forma de cogumelo, na direção de Hiroshima; Suzu lembra-se quando observava as nuvens com Harumi um dia, antes de uma trovoadas.

Nos planos seguintes vemos a população de Kure, que vai sempre olhando para a nuvem nova que apareceu, enquanto continuam a fazer as suas tarefas; enquanto Suzu está na fila das

compras, aparece uma senhora que pede a quem esteja livre, que vá para o edifício da câmara, pois precisam de ajuda; vemos Suzu e outras mulheres a fazer sandálias de palha para Hiroshima; a senhora explica-lhe que, depois dos ataques aéreos recentes, as estradas lá ficaram destruídas e que eles precisam dessas sandálias; Suzu pergunta se pode ir com elas entregar as sandálias, ao que elas respondem que não, porque ela está ferida. Enquanto as senhoras estão a falar uma com a outra, Suzu pega numa tesoura e corta a própria trança, dizendo que ela não é nenhuma inválida. Quando Suzu, Keiko e a tia dela estão a sair do edifício da câmara para regressar a casa, vê-se um homem todo preto de queimaduras, com uma toalha molhada na cabeça, sentado no chão e encostado à casa.

Corta a cena para a família de Suzu sentados à mesa, a jantar; estão presentes, Suzu, Shūsaku, Keiko, os pais deles e os tios deles e Shūsaku conta-lhes que eles (os inimigos) deixaram cair um tipo de bomba novo em Hiroshima; olham todos para Suzu, que está cabisbaixa. Na cena seguinte, vemos que a casa deles está coberta por nevoeiro; Suzu está a subir a uma árvore com umas escadas, para apanhar uma janela destruída; pergunta à janela se também veio a voar de Hiroshima; nos quadrados da janela, vemos desenhos das memórias que Suzu tem do seu passado: a apanha das algas, a boleia de barco, a rapariga no telhado, a escola, o mar com os coelhos e a melancia, bem como a Cúpula da Bomba Atómica.

Na cena seguinte, onde já não está nevoeiro, vemos três senhoras a olhar para o sítio onde, umas cenas antes, estava o rapaz sentado no chão, todo preto; comentam que ele tinha morrido ali sentado, e que tinha vindo a pé de Hiroshima, mas que nunca conseguiram descobrir quem era, pois a sua cara e corpo estavam todos queimados; combinaram, entre elas, não contar nada a Suzu; entretanto aparece a protagonista, que lhes dá os nomes da família dela, para o caso de terem alguma notícia.

Suzu continua a apanhar janelas das árvores, quando uns aviões atiram papéis para a cidade; Suzu apanha alguns, dizendo que não irão sucumbir às suas ameaças; estamos a 9 de agosto de 1945. No mesmo dia, à noite, vemos Suzu a amarrotar os papéis que caíram dos aviões e Shūsaku a praticar *kendo*⁴⁹; Suzu pede a Shūsaku que a deixe ficar ali; ele responde-lhe que estava seriamente preocupado e que ela é uma idiota; Suzu começa a atirar-lhes os papéis amarrotados, pedindo-lhe desculpa sempre que atira um; ele tenta acertá-los com a espada, mas falha todos, queixando-se de que irá ser gozado por toda a gente na frota dele.

Senta-se ao lado dela e pergunta-lhe porque andou a recolher os papéis inimigos, correndo o risco de ser apanhada pela polícia; ela diz-lhe que são papéis que podem ser úteis

⁴⁹ Arte marcial tradicional japonesa, praticada com espadas de *bamboo*

para se ir à casa de banho, por exemplo, e que eles dão utilidade a tudo o que conseguirem, para sobreviverem – é essa a batalha deles.

A cena seguinte ocorre a 15 de agosto de 1945; é de dia e chegam duas senhoras a casa deles; as três habitantes da casa e as duas visitantes sentam-se a ouvir o discurso da rendição incondicional do imperador no rádio, que não é muito explícito no que diz, então as reações das cinco mulheres são diferentes: Keiko levanta-se, dizendo que finalmente acabou, as outras senhoras comentam que parece que o Japão perdeu a guerra e Suzu está incrédula e chateada; uma das senhoras explica-lhe que eles (os inimigos) deixaram cair umas bombas horríveis em Hiroshima e Nagasaki e que os Soviéticos decidiram meter-se ao barulho, também; Suzu exalta-se e levanta-se, dizendo que deveriam ter lutado até ao fim. Continua a falar, afirmando que naquela casa ainda vivem cinco pessoas, e que ela ainda tem um braço e duas pernas intactas.

Suzu vai buscar água com um balde e, ao regressar a casa, vê Keiko do lado de fora, a chorar e a chamar por Harumi; também Suzu se atira para o chão a chorar, quando vai a passar pela horta, enquanto tem os seguintes pensamentos: “eles estão a voar; tudo o que pensávamos ser correto antes; tudo pelo que sofremos. E então o arroz que vem de trás do mar? E os feijões de soja? As nossas vidas dependiam deles. É possível cair de mãos no chão diante de força bruta? Seria melhor morrer e não saber de nada”.

A cena corta para a sogra de Suzu a tirar um saco com arroz branco japonês da gaveta; diz-lhe que tinha guardado para poderem comer todos juntos, quando chegasse o último dia; Suzu lava o arroz com a ajuda de Keiko, e vamos vendo imagens dos vários personagens a fazer as suas tarefas do dia-a-dia; chega a cena do jantar, onde a família se junta para comer o arroz branco cozinhado nesse dia, exceto Shūsaku, que ainda está a trabalhar; comentam que agora já não encontram peixes mortos, pois já não há ataques aéreos, e Suzu lembra-se de quando esteve a desenhar peixes com Harumi, aparecendo os seus desenhos nas imagens; Suzu está cabisbaixa e uma mão toca-a na cabeça, na imaginação dela, fazendo com que ela olhe para cima; o sogro levanta-se para tirar o pano preto de cima do candeeiro, que era utilizado para não mostrar aos inimigos onde eles estavam; na cena seguinte vê-se várias casas na cidade a iluminarem-se, pouco a pouco, no entanto a deles é a primeira.

A 6 de outubro desse ano, chegam ao Japão os norte-americanos: vê-se no porto vários navios e a bandeira dos Estados Unidos da América; é Shūsaku que está a contar essa notícia a Suzu, enquanto caminha à frente dela, dizendo-lhe que irá ser transferido para Otake, até a frota ser dissolvida; enquanto Suzu o ouve, pensa que, se tivesse duas mãos ainda, o abraçaria, para que ele partilhasse a inquietação dele com ela. Antes de se ir embora, mas já depois de se despedir de Suzu, Shūsaku diz-lhe que irá certamente voltar para casa e para ela.

No mês seguinte, já se veem alguns edifícios a ser reconstruídos na cidade, onde está muita gente, também; Suzu está, mais uma vez, numa fila e, quando Keiko chega e lhe pergunta para que é a fila, ela responde-lhe que não sabe, mas que também não faz diferença, porque está tudo em falta. Keiko observa umas crianças a pedir chocolate a uns soldados norte-americanos, comentando que o filho dela também o faz e que Harumi também o faria; Suzu regressa do início da fila com uma taça de sopa, que tem restos da comida da tropa norte-americana; Keiko repara que até tem um papel (um bocado de um maço de tabaco da Lucky Strike); depois de tirarem o papel, as duas partilham a comida que está na taça, dizendo que é deliciosa, cortando para a seguinte cena, onde estão todos a jantar juntos em casa e a queixar-se da comida deles, que não tem sabor nenhum.

A seguinte cena passa-se na rua onde ocorreu a explosão ao lado de Harumi e Suzu está a contar à senhora que está com ela que, quando indicou o caminho a uns soldados norte-americanos, eles deram-lhe um bocado de chocolate; a senhora diz-lhe que, com aquele corte de cabelo, eles provavelmente confundiram-na com uma criança; nas imagens vemos Suzu a colocar o pedaço de chocolate no local onde morreu Harumi, e as duas rezam por ela. Percebemos que Suzu foi ajudar a senhora a trocar roupas boas por comida; a senhora diz-lhe que, provavelmente, o soldado que morreu encostado ao edifício da câmara era o filho dela, que tinha sido colocado em Hiroshima uns meses antes, e que ela nem se apercebeu, nem reparou nele; acrescenta, ainda, que Suzu viu Harumi morrer, mesmo à frente dela; Suzu responde que sim, e que foi horrível, no entanto, sempre que se lembra de Harumi sorri, e que irá sempre sorrir quando se lembrar dela; de seguida, vemos a família a saborear comida cozinhada com água salgada.

Em janeiro de 1946, Suzu vai a Kusatsu visitar a avó, que está a secar algas; Sumi está em casa, mas está deitada, porque está doente; esta revela à irmã que está frio de mais para ela ir colher as algas secas, e as duas riem-se; Suzu acrescenta que, se ainda tivesse a sua mão direita, desenhava as aventuras do irmão monstro para a animar, onde o irmão delas teria sobrevivido e estaria a viver numa ilha distante, casado com um crocodilo fêmea. Suzu diz à irmã que o irmão delas nunca mais voltará a casa, e Sumi revela-lhe que a mãe também não: no dia em que explodiu a bomba atômica, a mãe tinha ido à cidade tratar de umas preparações para o festival; ela e o pai estiveram à procura dela durante vários dias, mas nunca a encontraram; o pai ficou doente e acabou por morrer em outubro de 1945, tendo sido cremado na escola, juntamente com todas as outras pessoas; pede desculpa à irmã, por não lhe ter contado antes. Suzu agarra no braço da irmã, que está com umas nódoas roxas, e Sumi pergunta-lhe o que há de errado com ela e se essas marcas irão passar.

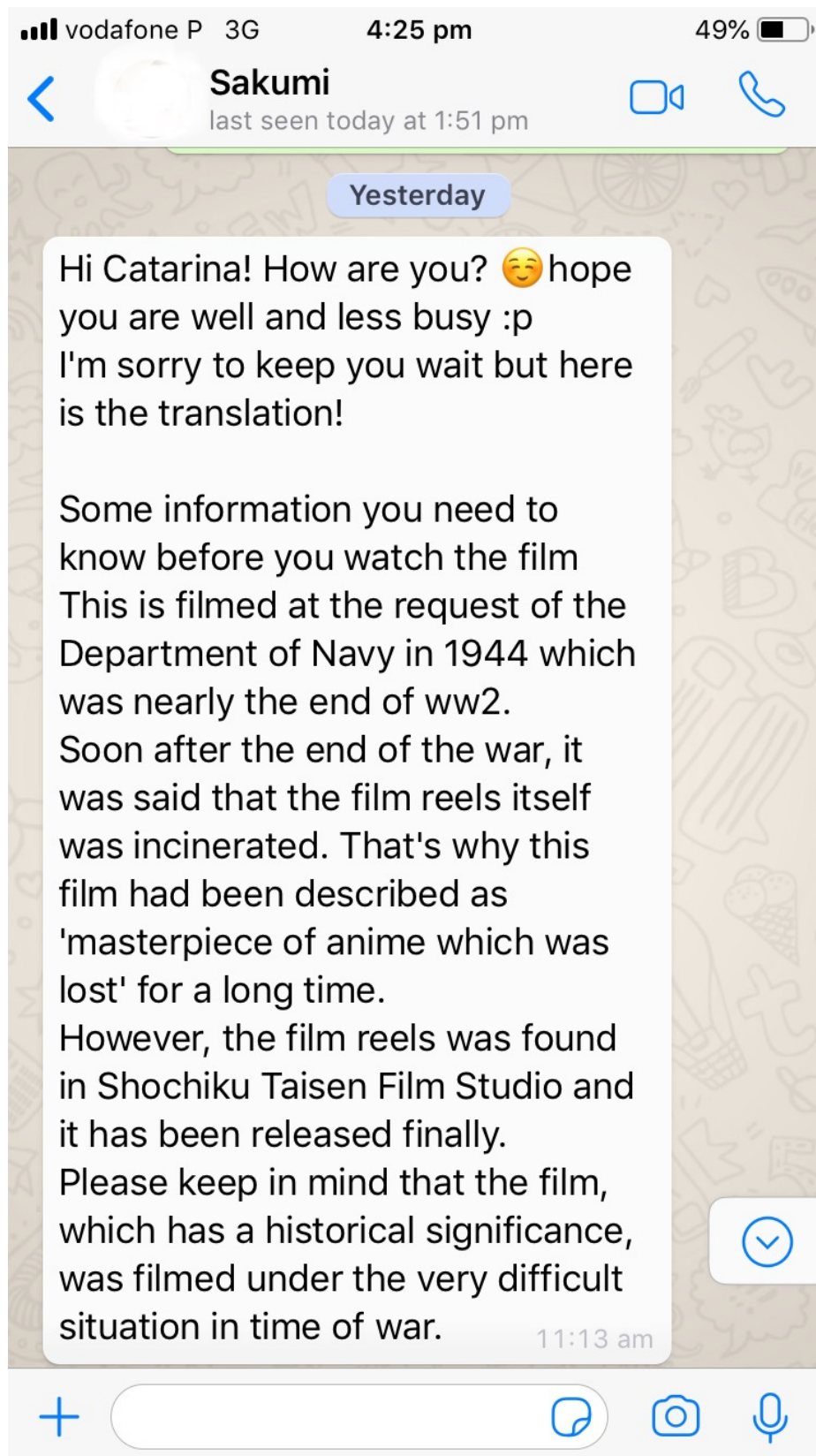
Nas cenas seguintes, vemos Suzu num barco e, depois, em Hiroshima, à frente da Cúpula da Bomba Atômica; enquanto passeia na cidade, algumas pessoas confundem-na com alguém por quem estão a procurar. Cansada, põe-se de cócoras no chão e é encontrada por Shūsaku; Suzu fica admirada quando o vê vivo; ele diz-lhe que a Marinha foi oficialmente dissolvida em novembro e que ele está desempregado; enquanto vemos imagens de uma cidade de Hiroshima completamente destruída, Shūsaku pergunta a Suzu se ela se lembra quando eles se conheceram, naquela mesma ponte onde estão. Diz-lhe que agora tudo está diferente: a cidade, aquela ponte, eles os dois; mas que ele consegue sempre reconhecê-la, porque o sinal que ela tem no queixo não engana; Suzu agradece-lhe ele tê-la encontrado naquele canto do mundo e pede-lhe que fiquem juntos para sempre. Enquanto estão a ter esta parte final da conversa, passa por trás deles um senhor de capuz, com uma caixa aberta às costas – o tal monstro que Suzu descreveu no início do filme, que tentou raptá-la a ela e a um rapaz (Shūsaku); o “monstro” acena-lhes, depois de passar por eles, quando os dois finalmente reparam nele, e de dentro da caixa sai um crocodilo fêmea, que também lhes acena.

Vemos a mão direita de Suzu a desenhar a lua e as estrelas que ela desenhou para adormecer o “monstro” quando era mais nova, desenhando, também, a Cúpula da Bomba Atômica. Segue-se uma imagem de Hiroshima, antes da explosão, e um clarão logo de seguida; a imagem fica toda preta, e começa a tocar uma música japonesa.

Nas cenas seguintes vemos as consequências da explosão, do ponto de vista de uma menina que estava de mão dada com a mãe; esta tinha perdido o seu braço direito e estava coberta de sangue, tendo já muita dificuldade em andar; acaba por morrer sentada ao lado da filha; a menina fica órfã e sem casa e começa a dormir na rua; está à procura de comida, quando encontra um rolo de *sushi* no chão; enquanto vemos a criança na imagem, ouvimos Shūsaku a contar a Suzu que teve sorte em ter arranjado um trabalho em Hiroshima; ela fica a olhar para eles, reparando que aquela senhora também não tem braço direito, tal como a mãe dela; percebendo que a comida era de Suzu, a menina tenta devolver-se o rolo de *sushi*, mas Suzu diz-lhe que ela pode ficar com ele.

Enquanto o casal está a falar sobre o futuro deles, e o fato de Shūsaku agora ir trabalhar para Hiroshima, mas Suzu querer ficar em Kure e vir a Hiroshima vais frequentemente ver a avó e a irmã, a menina come sentada ao lado deles, acabando por agarrar-se ao braço de Suzu; os dois decidem levar a menina com eles para Kure, sendo que Shūsaku carrega-a às cavalitas, falando-lhe sobre a cidade e sobre as montanhas que a protegem. O filme termina com Suzu, Shūsaku e a menina, junto da família toda.

Anexo 4: mensagem do Whatsapp com a tradução da introdução do filme de japonês para inglês, feita pela minha amiga, Sakumi Yoshino



Anexo 5: os soldados macaco e cão



Anexo 6: os soldados urso e faisão



Anexo 7: personagem Santa, um macaquinho que é o irmão mais novo do soldado macaco, e que tem vestido um babete com a bandeira japonesa



Anexo 8: Sino tradicionalmente tocado nos santuários japoneses



Anexo 9: interior de uma casa tradicionalmente japonesa, onde é hábito servir chá



Anexo 10: chapéu militar com uma flor de cerejeira e uma âncora



Anexo 11: fato de *samurai* exposto na casa de um dos soldados



Anexo 12: bandeiras de carpa, típicas dos festivais de verão no Japão



Anexo 13: casa de madeira típicamente japonesa



Anexo 14: a Bandeira do Sol nascente



Anexo 15: pêssego desenhado na cauda do avião, símbolo alusivo à lenda de Momotaro



Anexo 16: “*teru teru bouzu*”, bonecas tradicionais feitas de papel branco, que costumam ser colocadas às janelas para pedir aos deuses que páre de chover



Anexo 17: mapa dos Estados Unidos da América desenhado no chão

