



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO – DEDC – CAMPUS XIV
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA

EVA LIMA DE OLIVEIRA

FICÇÃO EM GUERRA:
NEGACIONISMO E OS CORPOS NAS ANIMAÇÕES JAPONESAS

CONCEIÇÃO DO COITÉ - BAHIA

2025

EVA LIMA DE OLIVEIRA

FICÇÃO EM GUERRA:
NEGACIONISMO E OS CORPOS NAS ANIMAÇÕES JAPONESAS

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado para
obtenção do grau de licenciada em História na
Universidade do Estado da Bahia.

Orientador: Prof. Dr.: Kleber José Fonseca Simões

CONCEIÇÃO DO COITÉ – BAHIA

2025

AGRADECIMENTOS

Desde a minha infância as animações japonesas foram uma presença constante e essencial na minha vida. Não apenas como entretenimento, mas como uma janela para outros mundos, outras perspectivas e acima de tudo, uma forma de entender o que me cerca.

Foi através dessas animações que comecei a me apaixonar por histórias que ao mesmo tempo encantam, mas que também ensinam, com personagens que enfrentam dificuldades que nos fazem refletir sobre as próprias lutas da vida. Entre todas essas obras, um dos filmes animados que mais me tocou foi “*Túmulo dos Vagalumes*” (1988), uma obra-prima que com sua profundidade e sensibilidade me mostrou que a arte pode ser a mais pura forma de resistência, e claro, esse é apenas um dos muitos que conquistaram meu coração, de todos os gêneros e estilos possíveis, a animação japonesa cativou-me de formas que eu jamais poderia prever.

Este trabalho não seria possível sem os todos os meus orientadores que me ajudaram ao longo dessa jornada acadêmica, embora eu tenha um orientador oficial, todos os docentes que cruzaram meu caminho se tornaram verdadeiros orientadores oferecendo conselhos, reflexões e perspectivas que tornaram este TCC ainda mais rico e completo na medida do possível. Sou imensamente grata por cada orientação, crítica construtiva e incentivo que recebi ao longo do processo que me ajudaram a transformar minha paixão em uma pesquisa sólida e profunda.

Aos meus amigos que me acompanharam em momentos de desespero acadêmico, obrigada por todo o apoio, pelas palavras de incentivo e principalmente, pelas conversas aleatórias que deveriam durar cinco minutos e acabaram se tornando debates filosóficos sobre animes, história e o sentido da vida (ou sobre qual é o melhor sabor de salgadinho, ambos igualmente importantes). Vocês foram a minha sanidade nos momentos em que esse trabalho nunca ia sair, se consegui chegar até aqui também porque tive vocês ao meu lado – mesmo que algumas vezes o apoio tenha vindo na forma de memes e distrações, mas isso faz parte, bom para a mente e o espírito.

Às minhas queridas amigas Cassandra e Beatriz – Cassy e Bia –, deixo um agradecimento que vai além das palavras. Vocês não foram apenas colegas de turma, mas presenças luminosas que tornaram essa caminhada acadêmica menos árdua e infinitamente mais bela. Entre cansaços compartilhados, risos inesperados e confidências ao pé do ouvido, construímos uma irmandade que transcende as paredes da sala de aula. Cassy, com sua força doce, sempre soube me mostrar que até nos dias cinzentos existe espaço para a esperança, e Bia, com sua sensibilidade contagiante, ensinou-me que a leveza também é uma forma de

resistência. A amizade de vocês foi e continua sendo poesia viva no meu percurso: versos que me embalaram nos momentos de dúvida e estrofes que me deram coragem para continuar. Sei que a vida nos reserva muitos caminhos, mas nenhum poderá apagar a certeza de que, em vocês, encontrei capítulos inteiros de afeto, lealdade e inspiração.

À minha família, agradeço por fazer parte da minha trajetória, por tudo o que vivi e aprendi ao longo dos anos. Cada experiência contribuiu de alguma forma, para que eu chegasse até aqui, moldando minha forma de ver o mundo e de enfrentar desafios, sei que nenhum caminho é trilhado sozinho, e de alguma forma, cada momento vivido deixou marcas que me ajudaram a crescer, a jornada acadêmica não é apenas feita de livros e teorias, mas também de resiliência, de aprender a lidar com as dificuldades e buscar forças onde às vezes achamos que não há. E nesse sentido, cada história compartilhada, cada memória construída e cada experiência vivida se tornaram parte desse processo, chegar até aqui é também resultado de tudo isso e sou grata por cada passo dessa caminhada.

E, claro, não posso deixar de mencionar todos os personagens de anime que em algum momento, me mostraram o verdadeiro significado de coragem, superação, persistência e amizade. Não é exagero dizer que se não fosse por eles, eu provavelmente teria menos animação...literalmente!

Este TCC é, em grande parte um tributo a tudo o que aprendi com essas histórias e com essas figuras fantásticas que de algum modo, fizeram de mim a pessoa que sou hoje. Que venha mais, porque, como diria qualquer bom personagem de anime: “a luta nunca termina, e o próximo episódio é sempre mais empolgante!”.

RESUMO

Este trabalho analisa a maneira como a animação japonesa representa a Segunda Guerra Mundial e como essas representações contribuem para a construção de uma memória seletiva sobre o conflito no Japão. Por meio de uma abordagem qualitativa, fundamentada em revisão bibliográfica e análise filmica, foram examinadas obras como “*Hotaru no Haka*” (1988), “*Ohoshi-sama no Rail*” (1993), “*Kono Sekai No katasumi Ni*” (2016), “*Raiyantsuuri no Uta*” (1994) e “*Aoi Kioku: Manmou Kaitaku to Shounentachi*” (1993). A pesquisa está organizada em três capítulos: o primeiro apresenta uma contextualização histórica da guerra e do desenvolvimento da animação japonesa, o segundo discute o conceito de memória coletiva e o negacionismo histórico japonês, conectando-o às narrativas construídas nos filmes, o terceiro capítulo analisa as representações de gênero, observando como as experiências da guerra são vividas e simbolizadas por personagens femininas e masculinas. Conclui-se que a animação japonesa, embora seja um espaço de preservação da memória afetiva e da dor civil, também participa de um processo de esquecimento institucionalizado ao evitar narrativas que confrontem o papel do Japão como agente agressor na guerra, assim, a memória veicula por essas obras privilegia o sofrimento japonês e silencia os crimes cometidos, reforçando discursos nacionalistas e identitários. Este estudo contribui para o debate sobre a relação entre cultura, memória e história, destacando o papel político da arte na construção do passado.

Palavras-chave: Memória coletiva; Segunda Guerra Mundial; Animação japonesa; Gênero; Negacionismo histórico.

ABSTRACT

The paper analyzes how Japanese animation portrays World War II and how these representations contribute to the construction of a selective memory of the conflict in Japan. Through a qualitative approach, based on bibliographic research and film analysis, works such as *“Hotaru no Haka”* (1988), *“Ohoshi-sama no Rail”* (1993), *“Kono Sekai No Katasumi Ni”* (2016), *“Raiyantsuuri no Uta”* (1994) e *“Aoi Kioku: Manmou Kaitaku to Shounentachi”* (1993) were examined. The research is structured into three chapters: the first presents a historical contextualization of the war and the development of Japanese animation, the second discusses the concept of collective memory and Japanese historical denialism, connecting it to the narratives constructed in the films, and the third chapter analyzes gender representations, observing how war experiences are lived and symbolized by female and male characters. It is concluded that Japanese animation, although a space for preserving affective memory and civilian suffering, also participates in a process of institutionalized forgetting by avoiding narratives that confront Japan’s role as an aggressor in the war. Thus, the memory conveyed by these works privileges Japanese suffering while silencing the crimes committed, reinforcing nationalist and identity-based discourses. This study contributes to the debate on the relationship between culture, memory, and history, highlighting the political role of art in constructing the past.

Keywords: Collective memory; World War II; Japanese animation; Historical denialism; Gender.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	07
2. SEGUNDA GUERRA MUNDIAL EM CONTEXTO	11
2.1 O Sol Nascente em armas: o Japão e a guerra	16
2.1.1 Animação em tempos de guerra: propaganda, memória e reconstrução	21
3. VÍTIMAS DA GUERRA OU DA MEMÓRIA?: A SELETIVIDADE NARRATIVA NOS FILMES ANIMADOS JAPONESES	27
3.1 A Manchúria que o Japão escolheu lembrar: Memória e esquecimento em “ <i>Raiyantsuuri no Uta</i> ” e “ <i>Aoi Kioku</i> ”	31
3.1.1 Quando a guerra é dos outros: “ <i>Ohoshi-sama no Rail</i> ” e a vitimização japonesa na Coreia do Norte	42
3.1.1.1 “ <i>Hotaru no Haka</i> ” e “ <i>Kono Sekai no Katasumi ni</i> ”: O sofrimento japonês como centro da memória da guerra	47
4. CORPOS EM DESCOMPASSO: GÊNERO E MEMÓRIA NA GUERRA ANIMADA JAPONESA	56
4.1 Conceituado gêneros: a produção de masculinidades e feminilidades	58
4.1.1 Quando os homens são meninos: os rastros da guerra nas masculinidades animadas	60
4.1.1.1 Nos trilhos das estrelas e nos cantos do mundo: feminilidades em tempos de guerra	70
5. CONCLUSÃO	78
REFERÊNCIAS	80

1 INTRODUÇÃO

A guerra, enquanto experiência coletiva e individual, deixa rastros que se estendem para muito além dos campos de batalha. Seus impactos reverberam por gerações, moldando identidades, afetos, memórias e silêncios. No Japão, os ecos da Segunda Guerra Mundial atravessam não apenas a história oficial, mas também as narrativas cotidianas – muitas vezes silenciosas – de sujeitos ordinários, como mulheres, crianças e homens comuns, que viram seus mundos desmoronarem diante da violência do Estado, das promessas imperiais frustradas e da destruição material e simbólica de suas existências.

Este trabalho parte do desejo de compreender como o conflito mundial e suas memórias se manifestam em obras de animação japonesa que, ao deslocar o olhar da grande política para o cotidiano, abrem espaço para reflexões potentes sobre gênero, dor e resistência. O cinema de animação no Japão, longe de ser apenas entretenimento, constitui um campo fecundo de produção cultural e crítica. Utilizando a linguagem simbólica e estética das animações, muitos diretores constroem obras sensíveis e densas, capazes de tratar temas como luto, trauma e memória com uma delicadeza brutal. Trata-se, portanto, de uma proposta inovadora no campo da História, ao articular a linguagem cinematográfica da animação japonesa com os debates historiográficos sobre memória, guerra e gênero, em uma perspectiva que amplia os objetos e metodologias possíveis dentro das Ciências Humanas.

Desta forma, o presente TCC propõe-se a analisar cinco dessas produções: *“Raiyantsuuri no Uta”* (*“A Canção de Raiyantsuuri”*, 1994), *“Aoi Kioku: Manmou Kaitaku to Shonentachi”* (*“Memória Azul: A Colonização na Manchúria e os Garotos”*, 1993), *“Hotaru no Haka”* (*“Túmulo dos Vagalumes”*, 1988), *“Ohoshi-sama no Rail”* (*“O Trilho da Estrela”*, 1993) e *“Kono Sekai no Katasumi Ni”* (*“Neste Canto do Mundo”*, 2016). Em comum, essas obras abordam a experiência da guerra a partir da perspectiva do “consuetudinário”, destacando as subjetividades em meio ao colapso das estruturas sociais, afetivas e políticas.

As animações analisadas neste trabalho emergem de diferentes estúdios, cujas trajetórias e propostas estéticas dialogam com a complexidade dos temas abordados e com os contextos históricos de suas produções. *“Hotaru no Haka”* (1988), de *Isao Takahata*, carrega a marca do *Studio Ghibli*, reconhecido internacionalmente por aliar delicadeza visual e densidade narrativa. Nesse caso, a guerra é representada com lirismo e melancolia, através de uma experiência cotidiana de dor, sem apelo ao heroísmo ou à glorificação do conflito. Já *“Kono Sekai no Katasumi Ni”* (2016), produzido pelo estúdio *MAPPA*, revela uma preocupação contemporânea

com a reconstrução da memória nacional. Lançado em um período de reavaliações públicas sobre o passado imperial e sobre as consequências da guerra, o filme opta por uma abordagem intimista, centrada na perspectiva feminina e no cotidiano de uma jovem durante os bombardeios.

As produções da década de 1990, por sua vez, refletem as tensões de um período marcado pelo fortalecimento de discursos nacionalistas e por disputas em torno da narrativa histórica. “*Ohoshi-sama no Rail*” (1993), do estúdio *Madhouse*, adota uma linguagem emotiva e acessível, focando nas infâncias marcadas pela guerra. “*Aoi Kioku*” (1993), da *Magic Bus*, recorre ao ponto de vista dos meninos despatriados para explorar os efeitos do projeto imperial japonês na Manchúria, sem recorrer a enfrentamentos diretos. Já “*Raiyantsuuri no Uta*” (1994), produzido pela *Mushi Production*, retoma a tradição crítica do estúdio ao narrar encontros entre personagens de origens distintas, evocando memórias de deslocamentos e perdas sem apresentar antagonismos nítidos.

Em todos os casos, as animações buscam representar os traumas da guerra a partir de experiências individuais e afetivas, o que reflete não apenas escolhas estéticas, mas também o clima político e cultural de suas épocas – ora de maior abertura ao debate histórico, ora de retração diante de temas sensíveis. A escolha dessas animações se justifica por sua relevância estética e temática, especialmente pela maneira como articulam memória, identidade, guerra e gênero. Esses filmes oferecem múltiplas camadas de leitura: revelam não somente os impactos do combate sobre as subjetividades, mas também o papel da arte – em particular da animação – como meio de crítica, elaboração simbólica e resistência. Ao revisitarem eventos traumáticos, tais obras exploram tanto a construção da memória coletiva quanto os silenciamentos e disputas de sentido em torno do passado, mobilizando imagens e narrativas que ultrapassam o campo da ficção.

Desde o início da minha formação acadêmica, fui atravessada por inquietações ligadas à história da Ásia e aos impactos da guerra na experiência humana. O interesse por animes surgiu ainda na adolescência, como parte do meu cotidiano, e, ao longo da graduação, passou de uma curiosidade afetiva para uma escolha crítica de pesquisa. As leituras, debates em sala e o contato com diferentes teorias me permitiram perceber as potências desse universo audiovisual como fonte histórica e campo de problematização social. Este trabalho, portanto, é fruto de um percurso de amadurecimento intelectual e afetivo, no qual a paixão se transforma em pesquisa comprometida com a complexidade da memória, do trauma e das representações culturais.

Neste contexto, o trabalho parte do Japão como ponto de análise, considerando sua trajetória histórica, sua inserção no conflito mundial e o uso da animação como ferramenta política e cultural. A guerra é tratada não só como experiência formadora que molda identidades, discursos e imaginários – inclusive no presente –, mas também como objeto de disputa e reelaboração contínua. A partir daí, investiga-se de que forma a memória desses eventos é reconstruída, silenciada ou ressignificada, em particular em narrativas visuais que evocam dor, resistência e subjetividade.

O objetivo da pesquisa é analisar como essas obras representam os percursos humanos em tempos de guerra, com foco nas construções de masculinidade e feminilidade. As representações de gênero não são isoladas, mas se entrelaçam com outras dimensões, como a infância, o trauma, o nacionalismo e a afetividade.

Assim, busca-se compreender como essas narrativas problematizam os discursos hegemônicos, ao mesmo tempo em que oferecem caminhos para reelaborar o passado, refletindo criticamente sobre o presente. A questão central que orienta esta investigação é: de que forma o conflito mundial e suas memórias são mobilizadas para tensionar os papéis de gênero, a partir de uma perspectiva que inclui a história do Japão, o uso político da animação e os debates em torno da memória? Essa pergunta se desdobra em outras inquietações: como se constrói a masculinidade militarizada e como ela colapsa diante do trauma? Que formas de feminilidade emergem no silêncio e na dor? De que maneira as imagens de infância, paternidade, maternidade e afeto participam da elaboração simbólica da guerra?

A abordagem metodológica é qualitativa, baseada na análise fílmica em diálogo com referenciais dos campos da história, dos estudos de gênero e culturais. As categorias centrais – memória, identidade, guerra, masculinidade e feminilidade – orientam a leitura das obras cinematográficas, buscando captar os sentidos produzidos e suas possíveis reverberações no imaginário social. Autores como Emiliano *Unzer* Macedo, José D'Assunção Barros, *Mauro Wolf*, *Maurice Halbwachs*, *Antony Beevor*, *Judith Butler*, entre outros que contribuam para uma leitura crítica e situada das representações sociais, serão mobilizados. A memória será compreendida como construção ativa, marcada por escolhas, silenciamentos e embates.

O trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro apresenta uma contextualização histórica do Japão, com foco em sua participação na Segunda Guerra Mundial e no papel da animação japonesa como instrumento político durante esse período. O segundo capítulo se dedica à discussão sobre memória e disputas narrativas, abordando tanto os conceitos quanto sua expressão nos filmes analisados. No terceiro capítulo, o foco se volta para as representações

de gênero, com destaque para as formas de expressão da masculinidade e feminilidade, entrelaçadas às temáticas da memória e do silenciamento.

Ao longo do percurso analítico, o objetivo é compreender como o conflito deixa marcas nos corpos e nas subjetividades dos personagens, bem como a arte se converte em espaço de elaboração dessas experiências. Como lembra *Svetlana Aleksievitch*, autora de “*A guerra não tem rosto de mulher*” (2016), a guerra apresenta rostos múltiplos, incluindo o da mulher, o da criança, o do idoso e do sobrevivente. Por fim, este trabalho convida à escuta dessas vozes que resistem ao esquecimento, reconstruindo a memória coletiva a partir de seus fragmentos.

2 A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL EM CONTEXTO

A Segunda Guerra Mundial ocorrida entre 1939 e 1945, foi um dos conflitos mais abrangentes e transformadores da História, envolvendo as principais potências globais, afetando diretamente a estrutura política, econômica e social de diversas nações. O conflito pode ser compreendido como um desdobramento das tensões não resolvidas da Primeira Guerra Mundial, intensificadas pela crise econômica da década de 1930 e ascensão de regimes autoritários na Europa e Ásia. Temos, então, um confronto marcado por um nível sem precedentes de mobilização militar, pelo uso intensivo de tecnologia bélicas, bem como pela adoção de estratégias de combate total nas quais a distinção entre alvos militares e civis tornou-se menos evidente, nela “houve sessenta milhões de homens em armas, entre 45 e 50 milhões de mortes (pela primeira vez num conflito bélico, a maioria delas na população civil)” (Coggiola, 2015, p. 05).

Longe de ser apenas uma disputa militar entre grandes potências, a Segunda Guerra Mundial representou um confronto entre diferentes projetos de mundo, marcado pela crise das democracias liberais, pela ascensão dos regimes totalitários e pelo papel estratégico da economia na dinâmica do conflito. Tanto *Beevor* (2015) quanto *Coggiola* (2015) analisam a guerra como resultado de fatores interligados, como o revanchismo decorrente do Tratado de Versalhes¹, a crise econômica de 1929², a corrida armamentista e a consolidação de ideologias autoritárias com objetivos expansionistas. Ainda que a guerra seja frequentemente resumida ao embate entre Eixo e Aliados, essa divisão oculta a complexidade dos interesses nacionais e das disputas políticas e ideológicas envolvidas.

A ascensão do nazifascismo na Europa e do imperialismo japonês na Ásia não pode ser compreendida de forma isolada, mas sim como resposta às falhas das democracias ocidentais em conter os impactos da Grande Depressão (1929) e às imposições do Tratado de Versalhes, que penalizou severamente a Alemanha após a Primeira Guerra Mundial. Segundo *Coggiola* (2015), a expansão territorial promovida por *Hitler* e *Mussolini* seguiu uma lógica imperialista semelhante àquela já praticada pelas potências europeias em suas colônias, evidenciando que o conflito não foi apenas um combate entre diferentes sistemas políticos, como também uma disputa por poder e influência global.

¹ Acordo que encerrou a Primeira Guerra Mundial, impondo severas punições à Alemanha, como perdas territoriais, desmilitarização e pesadas indenizações.

² Conhecida como Grande Depressão, foi uma crise econômica mundial desencadeada pela quebra da Bolsa de Nova York, gerando desemprego em massa e recessão global.

É fundamental compreender que a Segunda Guerra Mundial não teve início em 1939 na Europa, mas já estava em curso na Ásia desde 1937, quando o imperialismo japonês consolidava sua expansão militar e econômica na região. Essa dimensão asiática, por vezes negligenciada pela historiografia eurocêntrica, é central para a compreensão da globalização do conflito. Como destaca *Chesneaux* (1976), autor clássico e fundamental para o estudo do imperialismo japonês:

O império colonial japonês compreende Formosa e as “Pescadores”, a Coréia, anexada em 1910, alguns arquipélagos do Pacífico tomados à Alemanha pelo Tratado de Versalhes, e Porto Artur; em todos esses territórios, o Japão pratica a política de exploração colonial pura e simples (*Chesneaux*, 1976, p. 51).

Essa expansão estrutural, que envolveu controle de minas, fábricas, ferrovias e a instalação de tropas, foi decisiva para a escalada da violência na Ásia e para o início efetivo da guerra naquela região, com graves consequências sociais, econômicas e humanas (*Chesneaux*, 1976, p. 51). Essa presença japonesa na Ásia, sustentada por uma lógica imperialista e de dominação colonial, deve ser compreendida como parte integrante da dinâmica da Segunda Guerra Mundial, e não como um conflito à parte.

Como ressalta *Beevor* (2015), ao tratar o conflito como um evento predominantemente europeu, parte da historiografia ocidental marginaliza o impacto do expansionismo nipônico, que não foi um fenômeno conjuntural, mas estrutural – envolvendo infraestruturas, capitais e prerrogativas militares – e que resultou em massacres como o de Nanquim (1937) e na ocupação de vastos territórios asiáticos. Isso evidencia a necessidade de ampliar a perspectiva para uma visão mais completa e crítica da guerra.

A agressão de 1937 inscreve-se dentro desse projeto imperial. *Chesneaux* (1976) sublinha a intensidade e a rapidez das operações: “Após o rápido avanço das tropas japonesas em 1937 e 1938 no norte da China, na bacia média e inferior do *Yangzu* (queda de Nanquim e de *Hankou*), e em volta de Cantão, a frente estabilizou-se.” (*Chesneaux*, 1976, p. 93). A ocupação de centros urbanos e corredores econômicos implicou não apenas confrontos militares, mas também repressão sistemática contra civis e destruição de capacidades produtivas – fatores que precisam ser lidos como parte da lógica de guerra e ocupação, e não como eventos marginais.

A extensão da ofensiva japonesa ao Sudeste Asiático demonstrou a ambição estratégica de controlar recursos essenciais e de reconfigurar toda a ordem colonial regional. Nas palavras de *Chesneaux* (1976, p. 93), “Os efeitos da Segunda Guerra Mundial na Ásia oriental ainda

foram mais decisivos. O Japão afirmou-se como temível adversário dos ocidentais. Com suas vitórias, abalou todo o sistema colonial no Sudeste Asiático”. E mais adiante ele registra a velocidade e o alcance dessa expansão territorial:

Seus [...] sucessos iniciais e a ocupação, em alguns meses, de Hong Kong, da Malásia e de Singapura, das Índias Neerlandesas, das Filipinas e da Birmânia, asseguravam-lhe o domínio de todo o Sudeste Asiático e o conduziam às portas da Índia e da Austrália (*Chesneaux*, 1976, p. 94).

Essa dominação militar foi acompanhada por uma reorientação econômica explícita. *Chesneaux* (1976, p. 96) aponta que a economia de guerra japonesa se estruturava sobre os recursos obtidos nos territórios ocupados, beneficiando grandes conglomerados e prejudicando as populações locais. Os efeitos sociais foram severos, e “a fome, em 1944, faz quase dois milhões de mortos no Tonquim” (*Chesneaux*, 1976, p. 96). Assim, o que por vezes aparece como “libertação” em discursos pan-asiáticos converteu-se, na prática, em imposição de estruturas extrativas e degradação socioeconômica.

Ler o conflito global sem integrar essas evidências é aceitar uma narrativa parcial. A guerra na Ásia, desde o final da década de 1920 e com intensidade em 1937–38, manteve-se num patamar de violência e reorganização econômica que influenciou decisivamente o curso da guerra mundial e a configuração do pós-guerra. Essa reestruturação do teatro asiático prepara, portanto, a transição para uma análise comparada da violência massiva em outras frentes, preservando a centralidade da agressão japonesa na explicação da globalização do conflito.

Essa reestruturação do teatro asiático prepara, portanto, a transição para uma análise comparada da violência massiva em outras frentes, preservando a centralidade da agressão japonesa na explicação da globalização do conflito. Dinâmica semelhante de mobilização de recursos e de ataques deliberados contra populações civis também se verificou no continente europeu, onde a guerra assumiu a forma de um combate total.

A Segunda Guerra Mundial caracterizou-se como um combate total, na qual todos os recursos disponíveis – humanos, econômicos e tecnológicos – foram mobilizados para os esforços do conflito, isso resultou em uma escalada de violência sem precedentes que atingiu diretamente as populações civis. Um dos exemplos mais cruéis foi o Holocausto, expressão máxima da ideologia racista e eugenista nazista, o campo de extermínio de *Chelmno* [ou *Kulmhof*, localizado na Polônia] já estava em operação quando foram implantados outros como *Belzec* e o complexo de *Auschwitz-Birkenau*. Em “*Chelmno* foram usados caminhões de gás

para matar judeus das cidades da região. Em janeiro de 1942, cerca de 4.400 ciganos trazidos da Áustria também foram levados para lá e mortos pelo gás” (Beevor, 2015, p. 555).

Essa política de extermínio sistemático atingiu também ciganos, comunistas e outras minorias. Todavia, Beevor (2015) e Coggiola (2015) apontam que a destruição em massa não se restringiu ao regime nazista. Como destaca Coggiola:

nos campos de concentração nazistas, nas câmaras de gás, nas políticas de ‘extermínio total’ de judeus, ciganos, homossexuais, deficientes mentais e outros, nos massacres em massa na Europa oriental, nos bombardeios de muitas cidades europeias, no ataque nuclear contra duas cidades japonesas (Coggiola, 2015, p. 06).

Evidencia-se que a barbárie foi generalizada. Os bombardeios aéreos sobre cidades como *Dresden* e Tóquio, além do lançamento das bombas atômicas sobre *Hiroshima* e *Nagasaki*, demonstram que os Aliados também recorreram a táticas de aniquilação em larga escala. A reversão da guerra começou a se consolidar a partir de 1942 quando as forças do Eixo começaram a sofrer derrotas significativas. A Batalha de *Stalingrado* (1942-1943), conforme analisado por Beevor (2015), representou o colapso da ofensiva alemã no *front* oriental, enquanto a Batalha de *Midway* (1942) reverteu o avanço japonês no pacífico garantindo a supremacia naval dos estados Unidos. Deste modo, a estratégia adotada pelos Aliados passou a ser desgaste contínuo das forças inimigas obrigando Alemanha e Japão a recuarem progressivamente.

Em 1944, a ofensiva aliada consolidou-se com o desembarque na Normandia (Conhecido como “Dia D”), acelerando a libertação da França e impondo maior pressão sobre a Alemanha. No front oriental, a União Soviética avançou rapidamente, ocupando territórios do Leste Europeu e cercando Berlim em abril de 1945, o que levou à rendição alemã em 8 de maio, encerrando formalmente a guerra na Europa. No Pacífico, o Japão resistiu às ofensivas dos Estados Unidos, que então lançaram ataques nucleares:

Na manhã de 6 de agosto, três Superfortalezas B-29 sobrevoaram Hiroshima. [...] A terceira, *Enola Gay*, abriu o compartimento de bombas às 8h15, e menos de um minuto depois a maior parte da cidade se desintegrou em uma luz ofuscante. Cerca de 100 mil pessoas morreram instantaneamente, e milhares de outras morreram mais tarde, de queimaduras, choque ou envenenadas pela radiação (Beevor, 2015, pp. 798–799).

Dois dias depois, o Exército Vermelho invadiu a Manchúria, e “em 9 de agosto [...] uma segunda bomba atômica foi lançada sobre Nagasaki, matando 35 mil pessoas. [...] Ficou claro

que, sem as bombas atômicas, [o imperador] não teria tomado a decisão de pôr fim à guerra” (Beevor, 2015, p. 799). De acordo com a análise de Beevor (2015) e Coggiola (2015), a justificativa apresentada pelos Estados Unidos para o uso das bombas atômicas foi a de encerrar o conflito rapidamente e evitar um número elevado de baixas decorrentes de uma possível invasão ao território japonês. Entretanto, ambos os autores destacam que o lançamento das bombas também esteve inserido no contexto da crescente rivalidade com a União Soviética. A destruição provocada em *Hiroshima* e *Nagasaki* teve, assim, uma função política e estratégica, sinalizando o poderio militar norte-americano no cenário internacional e antecipando as tensões da Guerra Fria (1947-1991).

O fim da Segunda Guerra Mundial não significou o desfecho dos conflitos globais, mas sim uma reconfiguração das disputas de poder. A divisão do mundo entre os blocos capitalistas e socialistas deu origem a Guerra Fria caracterizada pelo enfrentamento indireto entre Estados Unidos e União Soviética em combates como as guerras da Coreia (1950-1953) e do Vietnã (1955-1975). Além disso, o combate acelerou o processo de descolonização na Ásia e África, uma vez que os impérios coloniais europeus enfraquecidos pela guerra perderam sua capacidade de conter os movimentos de independência.

A memória da Segunda Guerra Mundial tornou-se um campo de disputa historiográfica. Como demonstram Beevor (2015) e Coggiola (2015), algumas narrativas são amplamente difundidas e reforçadas, enquanto outras são silenciadas ou marginalizadas. Desse modo, a forma como o conflito é representado na cultura, política e historiografia reflete não apenas os acontecimentos da época, mas também os interesses e ideologias que moldam a maneira na qual a guerra é lembrada. Produções artísticas e culturais, incluindo o cinema e animação, reinterpretam constantemente a guerra sob diferentes perspectivas, ora exaltando heróis, nações vitoriosas, ora explorando as complexidades e os horrores do combate armado.

Ademais, ao analisar a Segunda Guerra Mundial, é essencial ir além da narrativa convencional, compreendendo suas múltiplas dimensões. Assim, o estudo desse período deve não somente reconstruir os eventos, como também questionar as formas ao qual eles são narrados e quais interesses orientam a construção dessa narrativas. Deste modo, o conflito deve ser visto como um fenômeno que moldou profundamente o século XX, cujas consequências ainda reverberam no mundo contemporâneo, incluindo em produções culturais, particularmente os filmes animados japoneses, que ao revisitar o passado continuam a refletir e reinterpretar as memórias históricas do Japão.

2.1 SOL NASCENTE EM ARMAS: O JAPÃO E A GUERRA

A história do Japão é marcada por um equilíbrio peculiar entre tradição e transformação, elementos que moldaram profundamente sua trajetória como nação. Geograficamente situado em um arquipélago no leste da Ásia, o país desenvolveu uma civilização singular, ainda que influenciada pelas culturas chinesa e coreana. A introdução da agricultura, especialmente do cultivo do arroz, e a formação de clãs [*uji*] foram centrais para o surgimento de uma sociedade hierarquizada durante o período *Yayoi* (300 a.C. – 300 d.C.) (Macedo, 2017, pp. 20-25).

Desde suas origens, o arquipélago japonês recebeu diversos grupos migratórios, como os *Ainos*, *Tunguses*, Indonésios e Chineses, formando uma população heterogênea. Conforme José Yamashiro em “*Pequena História do Japão*” (1964), “o povo japonês não é de raça pura, nem aborígene. Entraram na sua composição os *Tunguses* (japoneses propriamente ditos ou protojaponeses), os *Ainos*, Indochineses, Indonésios, Negritos e os Hans (chineses propriamente ditos ou protochineses)” (Yamashiro, 1964, p. 15). Essa perspectiva reflete o espírito integrador da historiografia do pós-guerra, que buscava reconstruir uma identidade nacional coesa após 1945.

A consolidação do Estado japonês ocorreu no período *Yamato* (séculos III-IV), marcado pela centralização do poder sob a corte imperial. A narrativa mitológica que legitimava a dinastia como descendente dos deuses reforçava a autoridade política, embora, como observa Yamashiro (1964), existam discrepâncias na cronologia oficial que artificialmente ampliavam a antiguidade da dinastia (Yamashiro, 1964, p. 11).

A Restauração *Meiji* (1868) representou um rompimento com séculos de isolamento (*sakoku*), abrindo o país ao comércio e à influência ocidental. Chesneaux (1976) destaca que a abertura aos comerciantes estrangeiros, após a expedição de *Perry*, acelerou crises econômicas, políticas e sociais, que mobilizaram jovens samurais reformistas em torno do lema “*sonno jo-i* (“reverenciemos o imperador e expulsemos os bárbaros”)” (Chesneaux, 1976, pp. 43-44). O Estado promoveu uma modernização planejada de cima para baixo, importando tecnologia, enviando estudantes ao exterior e atraindo capitais, criando uma economia híbrida que combinava empreendimentos estatais, capital privado e elementos feudais (Chesneaux, 1976, pp. 44-46). Essa modernização visava fortalecer o poder central e consolidar bases econômicas e militares, como destaca Macedo: “o governo imperial *Meiji* [...] buscou criar, administrar e privilegiar grupos empresariais que tinham demonstrado alguma iniciativa industrial bem-

sucedida como estratégia de sustentar, a médio prazo, o seu projeto modernizador” (Macedo, 2017, p. 134).

Politicamente, a Era *Meiji* consolidou um regime autoritário. Em 1889, o Japão outorgou uma constituição baseada no modelo prussiano, preservando o imperador como chefe de Estado com plenos poderes executivos, apoiado por ministros escolhidos pela elite oligárquica e por um parlamento limitado (*Chesneaux*, 1976, p. 48). A modernização, portanto, esteve indissociavelmente ligada a um controle político rígido e ao nacionalismo crescente, criando uma estrutura de poder hierárquica que influenciaria diretamente a expansão militar e imperialista japonesa.

Essa expansão não surgiu de forma abrupta. Desde o final do século XIX, o Japão já projetava poder regionalmente, com a guerra contra a China em 1894 e a anexação da Coreia em 1910 (*Chesneaux*, 1976, p. 51). O militarismo e o nacionalismo que levariam à Segunda Guerra Mundial foram desdobramentos lógicos desse processo de modernização e centralização do poder. *Yamashiro* (1964) observa que, ao longo de séculos, a historiografia japonesa esteve subordinada aos interesses da elite, criando um imaginário de superioridade moral e cultural que legitimava a dominação regional (*Yamashiro*, 1964, p. 11).

O Japão, como potência emergente, desenvolveu um processo de expansão colonial no Extremo Oriente já na última década do século XIX, aproveitando-se da decadência do governo imperial chinês. Nesse período, firmou sua presença na Manchúria, tomou Formosa (Taiwan) e ocupou a Coreia, consolidando-se como a principal força militar da região (*Beevor*, 2015, p. 13). A derrota da Rússia *tsarista*³ na Guerra Russo-Japonesa (1904-1905) fez do país a maior potência militar do Extremo Oriente, criando precedentes para o imperialismo que se intensificaria nas décadas seguintes. Assim, a atuação japonesa na Segunda Guerra Mundial pode ser compreendida como uma continuidade de um projeto de dominação regional que antecede o conflito europeu, refletindo a longa experiência do Japão em expandir sua influência política e econômica na Ásia.

Durante o período de 1931 a 1941, a atuação japonesa refletiu essas estratégias: ocupação da Manchúria, invasão da China e ataque a *Pearl Harbor* foram justificadas por uma retórica de emancipação asiática contra o imperialismo ocidental, embora mascarassem um projeto de dominação. As restrições energéticas, como as baixas reservas de petróleo, contribuíram para decisões militares, mas não explicam sozinhas a política expansionista, já em curso desde a ocupação da China (Macedo, 2017, p. 150).

³ Rússia sob regime monárquico dos *czares*, antes da Revolução de 1917, quando a dinastia *Romanov* foi deposta e o país passou por profundas transformações políticas e sociais.

O conflito sino-japonês, iniciado muito antes da eclosão das hostilidades na Europa, revela a dimensão colonial japonesa. Em setembro de 1931, os militares japoneses criaram o Incidente de *Mukden*, detonando uma ferrovia para justificar a tomada de toda a Manchúria (Beevor, 2015, p. 13). Em julho de 1937, a provocação japonesa na ponte Marco Polo marcou a escalada da guerra contra a China, que não terminou com o triunfo rápido previsto pelos generais de Tóquio. A violenta ocupação e a resistência chinesa transformaram o conflito em uma guerra prolongada, evidenciando a determinação japonesa de consolidar sua presença territorial e demonstrar sua supremacia militar (Beevor, 2015, p. 14).

A ideologia da “Esfera de Co-Prosperidade da Grande Ásia Oriental” exemplifica a instrumentalização de uma retórica de libertação para legitimar o controle sobre territórios e populações, mobilizando o orgulho nacional enquanto exigia obediência ao poder militar (Yamashiro, 2015, p. 182). Assim, o Japão da Segunda Guerra Mundial não é um fenômeno isolado, mas o resultado de décadas de políticas de modernização, centralização e militarização, embasadas em um nacionalismo ideológico e em justificativas históricas construídas para sustentar sua dominação regional.

Nesse contexto estratégico, como analisa Macedo (2017), o governo japonês considerou imperativo agir rapidamente para ocupar e fortalecer suas posições de defesa antes da chegada das forças norte-americanas vindas do Pacífico: “o governo japonês teria que agir rápido para ocupar e fortalecer suas posições de defesa antes da chegada das forças norte-americanas vindas do leste do Pacífico” (Macedo, 2017, p. 150). Assim, o ataque a *Pearl Harbor* não foi meramente reativo, mas refletia uma ambição mais ampla de assegurar posições no Pacífico e consolidar sua zona de influência. A participação japonesa na Segunda Guerra Mundial combinou eficácia militar e atrocidades generalizadas: a expansão inicial, incluindo a captura de territórios como Filipinas, Malásia e Indonésia, demonstrou capacidade estratégica, mas foi acompanhada por políticas de ocupação brutal, como trabalho forçado, escravidão sexual de mulheres (“mulheres de conforto”) e massacres contra civis.

Em 1941, a expansão japonesa avançou para o sul do Pacífico, consolidando um projeto imperial que vinha sendo construído desde a guerra contra a China. Como observa Beevor (2015, p. 140), “Em 27 de setembro, os japoneses assinaram um pacto tripartite em Berlim”, reforçando a aliança com Alemanha e Itália. Mais do que um simples acordo diplomático, esse pacto simbolizava a tentativa japonesa de se inserir como potência hegemônica em uma ordem mundial em transformação. Ao alinhar-se com regimes igualmente expansionistas, o Japão não apenas buscava respaldo político, mas também legitimidade para suas ações militares. Essa escolha, contudo, revela um cálculo estratégico que priorizava a confrontação em vez da

negociação, mostrando a disposição de Tóquio em assumir os riscos de um conflito de dimensões globais.

A ocupação da Indochina francesa, ocorrida em 1940, deve ser compreendida dentro da estratégia expansionista japonesa. Como observa *Beevor* (2015, p. 245),

a ocupação da Indochina francesa em 1940 havia ocorrido primordialmente para impedir o abastecimento dos exércitos de Chiang Kai-shek, mas resultou em um passo decisivo para a estratégia de ‘ataque ao sul’, defendida principalmente pela Marinha Imperial japonesa.

Nesse sentido, o controle da Indochina não dependia da cooperação de *Kai-shek*, mas sim da própria lógica militar japonesa, que articulava objetivos econômicos, estratégicos e ideológicos para garantir a supremacia regional. A Indochina oferecia acesso direto aos campos petrolíferos das Índias Orientais Holandesas e facilitava ataques futuros a territórios europeus e britânicos na região.

O embargo imposto pelos Estados Unidos e pelo Reino Unido agravou esse cenário. Como sintetiza *Beevor* (2015), os militares japoneses sentiram que “deveriam ir adiante e tomar tudo o que necessitavam. Recuar seria uma vergonha insuportável” (*Beevor*, 2015, p. 145). Essa mentalidade evidencia a intersecção entre orgulho nacional e cálculo estratégico, na qual ceder à pressão estrangeira equivaleria a enfraquecer a autoridade do regime perante seu próprio povo. Dessa forma, o ataque a *Pearl Harbor*, ocorrido em dezembro de 1941, não pode ser interpretado como um episódio isolado, mas sim como o desdobramento lógico de uma política externa que privilegiava a ofensiva e o controle estratégico do Pacífico. Ao articular ambições históricas, políticas e militares, o Japão projetava-se como protagonista de um confronto inevitável, ainda que tal escolha implicasse custos altíssimos para sua população e para o equilíbrio geopolítico mundial.

Entretanto, é importante reconhecer que a postura do Japão também foi moldada por dinâmicas globais. O Tratado de Versalhes, assinado em 1919 ao fim da Primeira Guerra Mundial, foi o acordo de paz que redesenhou a ordem internacional sob a liderança das potências vencedoras, especialmente França, Reino Unido e Estados Unidos. O tratado impôs duras punições à Alemanha e buscou reorganizar o sistema global de poder, consolidando o papel das potências ocidentais na nova Liga das Nações. O Japão, que participou do conflito ao lado dos Aliados, esperava ampliar sua influência internacional, garantindo reconhecimento como potência imperial moderna.

No entanto, sua proposta por uma cláusula de igualdade racial foi rejeitada pelas delegações britânica e americana, preocupadas com os impactos disso sobre seus impérios coloniais e políticas migratórias. Como observa Emiliano *Unzer* Macedo (2017, pp. 143-144), “não foram atendidas as demandas da delegação japonesa sobre uma cláusula de igualdade e não discriminação racial. [...] Esse ato desagradou em muito Tóquio que passou a enxergar no ato uma traição concertada dos ocidentais”.

Essa exclusão contribuiu para o ressentimento japonês e alimentou a percepção de que o país precisava impor-se pela força para ser respeitado. Nesse contexto, a Segunda Guerra Mundial pode ser vista como um desdobramento das tensões não resolvidas do período entreguerras, marcado pelo desejo do Japão de afirmar sua posição em um sistema internacional que o marginalizava.

A derrota japonesa em 1945 foi catastrófica, tanto no plano militar quanto no simbólico. Os bombardeios atômicos de *Hiroshima* e *Nagasaki* deixaram evidente a vulnerabilidade de uma nação que havia depositado sua confiança na força bélica como garantia de supremacia regional. Segundo *Yamashiro* (1964, p. 184), “o Japão foi derrotado, pela primeira vez na sua história, depois de anos e anos de lutas, penúrias e sacrifícios do seu paciente e laborioso povo. A cegueira das forças armadas [...] levou-o a essa guerra que constituiu uma aventura, por todos os títulos, arriscada e louca”, a rendição incondicional imposta pelos Aliados desmontou o mito da invencibilidade e colapsou a narrativa nacionalista que havia justificado por décadas a expansão imperialista. O militarismo japonês, então desmoralizado, deu lugar a uma reconfiguração profunda da identidade nacional sob ocupação americana, com reformas constitucionais e culturais que buscavam instaurar uma democracia liberal.

Em retrospectiva, a participação do Japão na Segunda Guerra Mundial destaca as contradições de um projeto imperialista que combinava discursos de libertação com práticas de opressão. Embora o ataque a *Pearl Harbor* foi estratégico para desafiar a hegemonia ocidental, também revelou os limites de sustentação do projeto imperial japonês. A análise crítica da atuação japonesa revela não obstante os erros de cálculo planejado como, os custos humanos e éticos de uma guerra conduzida em nome de uma visão distorcida de superioridade cultural e militar.

Além dos campos de batalha, a Segunda Guerra Mundial também foi travada no plano simbólico com o uso intenso de produções culturais como ferramentas de propaganda. Durante o conflito, o Japão mobilizou animações contendo personagens como *Momotarō*, quadrinhos (mangás) e outras formas de mídia para disseminar ideologias militaristas e nacionalistas, reforçando narrativas de superioridade cultural e legitimando a guerra. Essas obras moldaram

a percepção pública cumprindo um papel estratégico na guerra psicológica e na mobilização popular, promovendo a ideia de uma vitória iminente, consolidando um discurso nacionalista voltado tanto para a população civil quanto os soldados.

Como exemplificado em “*Momotarō: Umi no Shinpei*” (1945), a primeira animação longa-metragem produzida no Japão, financiada pelo governo japonês ainda durante a guerra, a obra retrata o protagonista *Momotarō*, uma figura clássica do folclore nipônico, liderando tropas animais em uma ofensiva vitoriosa contra inimigos ocidentais, simbolizando a força e justiça do Império Japonês. Todavia, com o desfecho do conflito e a ocupação no país, a animação passou por um processo de transformação deixando de ser um instrumento de combate para se tornar um meio de expressão artística e cultural, refletindo os desafios do pós-guerra e a reconstrução da identidade nacional. Assim, compreender a história da animação exige, para além da análise técnica e estética, uma reflexão sobre seu papel na construção e reconstrução das narrativas históricas.

2.1.1 ANIMAÇÃO EM TEMPOS DE GUERRA: PROPAGANDA, MEMÓRIA E RECONSTRUÇÃO

O termo “*animê*”, amplamente conhecido hoje como sinônimo de animação japonesa, deriva da pronúncia nipônica de *animation*. Inicialmente ele se referia a qualquer tipo de animação, mas, com o tempo, passou a designar especificamente as produções japonesas que se destacam pelo estilo visual característico: olhos grandes e expressivos, movimentos econômicos, porém detalhados, e uma forte ênfase em narrativa e desenvolvimento de personagens.

Esse conceito foi consolidado internacionalmente a partir da década de 1980, mas suas raízes estão fincadas nas primeiras experiências de animação japonesa do início do século XX. Seu surgimento está diretamente relacionado ao processo de modernização do Japão, especialmente após a Revolução *Meiji*, quando o país buscava integrar-se ao cenário internacional, sem, no entanto, abrir mão de preservar suas tradições culturais. Embora se reconheça o papel expressivo da animação nesse processo, é necessário problematizar a ideia de que os meios de comunicação apenas refletem a identidade nacional. *Mauro Wolf* (2008) destaca que os meios de comunicação de massa não são apenas canais de transmissão de

informações, mas também atuam como agentes ativos na construção de significados sociais. Eles desempenham uma função cultural significativa, influenciando a forma como as sociedades interpretam e compreendem a realidade.

No caso japonês, a animação tornou-se uma linguagem estratégica, utilizada não somente para exaltar o passado mítico, do mesmo modo que para moldar percepções sobre modernidade, nação e pertencimento, especialmente em contextos de intensas mudanças sociais. As primeiras animações japonesas datam do início do século XX e foram fortemente influenciadas pelas técnicas ocidentais, particularmente pelos trabalhos de *Walt Disney*. Todavia, os animadores nipônicos logo desenvolveram uma linguagem visual própria combinando elementos da estética tradicional (como o uso de linhas claras e cores chapadas, típicas das xilogravuras do Período *Edo*) com a narrativa linear característica do cinema ocidental, no qual esse hibridismo cultural permitiu que os animes adquirissem uma identidade única já em suas primeiras décadas.

As animações iniciais tinham forte vínculo com o folclore e a cultura popular japonesa. Neste momento, retomo o exemplo mencionado anteriormente: a figura de *Momotarō*, conhecido como “menino pêssego”, que frequentemente simbolizava a luta contra forças malignas em narrativas repletas de simbolismo nacionalista. A incorporação do imaginário folclórico às produções midiáticas japonesas contribuiu significativamente para a construção de uma identidade nacional coesa, sobretudo em um período de intensas transformações sociais e políticas. Por outro lado, é necessário destacar que essas animações não eram apenas um reflexo do passado, mas também uma resposta ao acelerado processo de ocidentalização que o Japão vivenciava.

Ana Catarina Ramalheira de Araújo Ferreira (2019) destaca que o “anime”, mesmo sendo associado ao entretenimento, faz “parte da cultura japonesa, como também uma forma de comunicação, na medida em que está a transmitir uma ou várias mensagens ao espectador” (Ferreira, 2019, p. 01). Essa característica revela uma dinâmica de negociação identitária, em que elementos da tradição japonesa coexistem com influências modernas e estrangeiras. E, apesar de seus avanços técnicos e estéticos, a indústria da animação nipônica permaneceu relativamente restrita até as décadas de 1930 e 1940, quando começou a receber maior atenção, e conseqüentemente, investimento, particularmente em projetos voltados para a educação e formação cívica. Este momento marca a transição de uma produção modesta e experimental para uma forma de expressão consolidada, capaz de atingir grandes públicos, servindo a múltiplos propósitos – artísticos, educacionais e, como se verá mais adiante, políticos.

Durante a Segunda Guerra Mundial, a animação japonesa tornou-se uma estratégia de propaganda do governo imperial. O Estado mobilizou diversos meios de comunicação para promover a ideologia militarista e consolidar o apoio popular ao esforço de guerra. Nesse contexto, os animes combinavam elementos visuais atrativos com mensagens políticas, explícitas ou implícitas. Embora *Wolf* (2008) não trate especificamente da animação japonesa, seus estudos sobre os meios de comunicação de massa ajudam a compreender esse fenômeno, para o autor, os meios não apenas transmitem informações, mas atuam como instrumentos de reforço dos modelos culturais e de integração social, contribuindo para manter a coesão e os valores de um sistema social. No Japão imperial, isso significava a construção de uma linguagem simbólica que exaltava a superioridade cultural e a expansão territorial como imperativos civilizatórios, naturalizando o discurso militarista por meio da estética animada.

Produções como “*Kumo to Tulip*” (1943), embora dirigidas a um público infantil, incorporavam mensagens políticas em tramas aparentemente inocentes. Como observa Ferreira (2019, p. 12), “o governo japonês compreendeu o impacto emocional dos filmes e “continuou a investir em filmes de animação” durante a guerra, usando o anime como “meio credível” de propaganda. Assim, o entretenimento tornava-se um instrumento ideológico, operando de forma sutil e estratégica, sobretudo entre os mais jovens. Outro exemplo significativo é o uso da propaganda para criar a imagem de um inimigo comum.

Fernández (2015) destaca que a propaganda japonesa “aproveitava para inflar o espírito desses países” (*Fernández*, 2015, p. 10, tradução nossa)⁴, demonizando as figuras ocidentais como *Roosevelt* e *Churchill* através de caricaturas grotescas, como uma forma de avivar o ódio ao inimigo. Durante o conflito, a construção do “outro” foi central nas narrativas visuais, e essa estratégia ganhou ainda mais força no Japão devido à influência das ideias nacionalistas e militaristas.

Apesar desta mobilização da indústria cultural para difusão de ideologias militares, a maioria dos estudos sobre esse tema tende a focar na produção e no conteúdo dessas animações, sem, contudo, analisar aspectos fundamentais como sua recepção popular, o papel dos animadores na criação dessas obras e o destino das produções no pós-guerra. Embora a tese de Ferreira (2019) ofereça uma análise detalhada sobre o uso da animação como ferramenta estatal, ela deixa de explorar a complexidade da recepção dessas produções por parte da audiência japonesa.

⁴ “*aprovechaba para inflar el espíritu de estos países*” (*Fernández*, 2015, p. 10).

Essa lacuna se torna ainda mais evidente quando consideramos a crítica de *Wolf* (2008) à comunicação de massa tradicional, centrada excessivamente na emissão da mensagem. Segundo o autor, a comunicação de massa envolve “assimetria dos papéis comunicativos, com consequentes diferenciações de competência comunicativa entre emissores e receptores” (*Wolf*, 2008, p. 57). Isso significa que o impacto das animações não pode ser compreendido sem considerar como essas mensagens foram recebidas, reinterpretadas ou rejeitadas pelos espectadores em um contexto social e histórico específico..

A suposição de que a propaganda animada japonesa teve um impacto homogêneo sobre o público precisa ser problematizada. Embora o governo investisse na animação como forma de persuasão, o próprio contexto histórico e as estratégias visuais adotadas nem sempre garantiam o efeito desejado. Ferreira destaca que a figura de *Momotarō*, por exemplo, “foi muito utilizada para propaganda nesta altura” (Ferreira, 2019, p. 12) por ser um herói tradicional conhecido por todos, e que a narrativa empregava “uma mensagem de esperança na vitória” (Ferreira, 2019, p. 47) através de metáforas visuais como a flor de cerejeira e o trabalho coletivo. No entanto, essas alegorias podiam tornar a mensagem mais simbólica do que explícita, o que possivelmente limitava o impacto propagandístico direto.

Estudos sobre propaganda indicam que mensagens sutis são menos eficazes do que as diretas, especialmente em tempos de conflito. Enquanto filmes de guerra ocidentais apostavam em discursos explícitos de patriotismo e heroísmo, muitas animações japonesas trabalhavam com simbolismos que podiam ser interpretados de formas diferentes pelo público. Assim, as produções animadas nipônicas podem ter falhado justamente por sua ambiguidade visual e narrativa, o que dificultava a transmissão clara da mensagem. Embora não existam dados concretos sobre a recepção das animações de guerras no Japão, é possível afirmar que, em termos de impacto, o rádio e os jornais eram muito mais eficazes na comunicação com o público, uma vez que esses meios proporcionavam uma transmissão direta e sem ambiguidades, ao contrário das animações, que, por sua natureza, exigiam uma interpretação mais complexa.

Isso sugere que, a animação pode ter desempenhado um papel secundário dentro da máquina de propaganda japonesa, sendo mais eficaz como um reforço simbólico do que como uma ferramenta de mobilização direta. A censura e o controle estatal rígido impediam qualquer manifestação contrária ao governo, dificultando a avaliação de se a população realmente acreditava nas mensagens ou se simplesmente as consumia por falta de alternativas.

Esse contexto repressivo criava um ambiente onde as opções de expressão eram extremamente limitadas, fazendo com que as mensagens propagandísticas fossem consumidas quase como uma necessidade imposta, e não como uma escolha consciente ou convicta, *Mikel*

Forcadell Fernández (2015) problematiza essa questão ao destacar que, com a Lei de Mobilização Nacional de 1938, o exército passou a controlar diretamente as agências de notícias, e “a imprensa se converteu em um órgão de propaganda” (*Fernández*, 2015, p. 09, tradução nossa)⁵ até o fim da guerra. Diferentemente dos discursos políticos, que estabeleciam uma relação direta com o público, a animação dependia da capacidade do espectador de decodificar metáforas e símbolos visuais, o que tornava sua mensagem menos assertiva do que outros meios de comunicação.

Portanto, é possível afirmar que a animação teve um impacto mais simbólico do que prático, reforçando ideias que já estavam presentes na sociedade, porém sem, necessariamente, converter espectadores em defensores ativos do conflito. Outro aspecto negligenciado nos estudos sobre os animes propagandístico japonesa é o papel dos próprios animadores. Muitos foram forçados a produzirem conteúdos alinhados ao discurso do Estado, mas isso não significa que todos fossem simpatizantes do regime. A comparação com a *Disney* nos EUA, que optou voluntariamente por colaborar com o governo americano durante a guerra, demonstra que a realidade japonesa era diferente.

No Japão, o Estado controlava diretamente os estúdios, e a recusa em participar da propaganda poderia resultar em severas punições. O animador *Mitsuyo Seo*, por exemplo, trabalhou em animações de guerra, mas, no pós-guerra abandonou esse tipo de produção e criticou abertamente a relação entre arte e política (*Lent*, 2001), sugerindo que nem todos os artistas compartilhavam das ideias militares, todavia, não tinham escolha devido ao contexto repressivo. Logo, a ideia de que os animadores estavam completamente alinhados ao regime é equivocada.

Após a derrota do Japão em 1945, houve um apagamento sistemático das animações propagandísticas, diferentemente do que ocorreu nos EUA e na Alemanha, onde muitas dessas produções foram preservadas como documentos históricos. Embora *Fernández* (2015) não trate diretamente do desaparecimento dessas animações, ele observa que o imperador *Hirohito*, símbolo máximo da nação japonesa, assumiu um papel fundamental na transição ideológica do país, convocando a população à reconstrução. Segundo o autor, *Hirohito* pediu que “que o país se uma como uma família para que possa avançar e recuperar a confiança do mundo” (*Fernández*, 2015, p. 22, tradução nossa)⁶. Esse gesto marcou uma mudança simbólica importante e contribuiu para que, ao lado da censura imposta pelos Aliados (1945-1952) e da

⁵ “*la prensa se convirtió em um órgano de propaganda*” (*Fernández*, 2015, p. 09).

⁶ “*el país se una como una familia para que pueda avanzar y recuperar la confianza del mundo*” (*Fernández*, 2015, p. 22).

autocensura nacional, muitas dessas obras fossem esquecidas, abandonadas ou apagadas da memória coletiva enquanto o Japão tentava se reposicionar como uma nação pacifista.

Esse apagamento não se limitou à destruição física das obras, como também envolveu o esvaziamento simbólico dessas produções na memória coletiva, contribuindo para a construção de uma narrativa nacional pacifista. Nesse sentido, ao mencionar a ausência dessas animações, não se trata de atribuir responsabilidade às próprias obras, mas de refletir sobre os processos sociais e historiográficos que levaram a esse silenciamento. Ou seja, a abstração não é “culpa” das animações, mas resultado das condições de preservação, recepção e enquadramento narrativo produzidos no pós-guerra.

Ademais, a ausência dessas animações no imaginário histórico japonês abriu espaço para reinterpretações enviesadas e práticas revisionistas que descontextualizam o papel do cinema animado na guerra. Em um cenário onde a memória histórica se mostra fragmentada, o negacionismo se fortalece, reinterpretando o passado e apagando aspectos cruciais para a compreensão da produção cultural do período. No próximo capítulo será analisado como a memória, rejeição e as representações visuais se entrelaçam nas produções contemporâneas, desafiando os limites entre história, ficção e identidade nacional.

3 VÍTIMAS DA GUERRA OU DA MEMÓRIA? A SELETIVIDADE NARRATIVA NOS FILMES ANIMADOS JAPONESES

O cinema, sendo animado ou não, ao ser frequentemente tratado como uma ferramenta objetiva para a representação do passado, carrega uma contradição inerente: é ao mesmo tempo, uma fonte histórica e um dispositivo narrativo sujeito a escolhas estéticas e políticas. Isso é especialmente evidente nos filmes animados japoneses, que frequentemente abordam temas históricos ou memórias coletivas sob formas estilizadas e subjetivas.

Conforme José D'Assunção Barros (2007, p. 06), “[...] o Cinema, considerado como agente histórico, pode ser por isto compreendido mais propriamente como um feixe de agentes históricos diversos”, participando ativamente da construção de imaginários sociais e culturais. Tal entendimento, embora pertinente, pode simplificar o papel do cinema ao tratá-lo como um espaço de memória neutro ou sempre positivo. O cinema, muitas vezes, não amplia a pluralidade das memórias, mas sim reforça narrativas já consolidadas pelo discurso oficial, ainda que envoltas em camadas poéticas e visuais que sugerem subjetividade.

Ademais, a memória, como apontado por *Maurice Halbwachs* (2006), é um fenômeno profundamente social, visto que sua construção não se dá apenas pela experiência individual, mas também através de estruturas coletivas que moldam aquilo que será preservado ou esquecido. Segundo o autor, “a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores” (*Halbwachs*, 2006, p. 71). Nesse sentido, a memória manifesta-se em diferentes níveis de operação: individual, coletiva e pública, interagindo de maneira dinâmica e contínua.

Como observa *Pollack* (1989, p. 09), há uma “permanente interação entre o vivido e o aprendido, o vivido e o transmitido”, aplicável a toda forma de memória, individual ou coletiva. A memória coletiva, organizada e hierarquizada, reforça sentimentos de pertencimento e delimita fronteiras sociais:

A memória, essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar, se integra [...] em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes [...] (*Pollack*, 1989, p. 09).

Em contextos culturais como o Japão pós-guerra, certas narrativas – como a vitimização da população pelas bombas atômicas – são privilegiadas, enquanto episódios de agressão militar permanecem marginalizados ou silenciados, evidenciando a seletividade da memória coletiva e as tensões entre experiências individuais e compartilhadas.

A memória coletiva no Japão pós-guerra revela um profundo embate entre o desejo de preservar certas narrativas e o esforço deliberado para silenciar outras. Conforme o autor nos ensina a memória não é um depósito neutro do passado, sendo um campo de disputas simbólicas no qual grupos sociais selecionam o que deve ser lembrado ou esquecido, de acordo com interesses de cada época. O revisionismo surge nesse contexto quando certas interpretações do passado são enfatizadas ou reinterpretadas para servir a agendas políticas ou ideológicas, enquanto o negacionismo se manifesta na omissão ou distorção de eventos incômodos, como os crimes cometidos pelo exército japonês, minimizando sua presença na memória coletiva. No caso japonês, essa seleção tem sido sistemática especialmente na construção de uma identidade nacional centrada na narrativa de vítima (personificada pelos sobreviventes das bombas atômicas de *Hiroshima* e *Nagasaki*), enquanto episódios de violência cometidos pelo exército nipônico permanecem marginalizados ou deliberadamente apagados.

Assim, é importante destacar que o anime, enquanto produto cultural, não funciona como um simples espelho do passado, mas como uma escolha de memória. Cada narrativa animada seleciona, enfatiza ou silencia aspectos da história, organizando o que será lembrado e o que será esquecido. Essa seleção não é neutra: responde a contextos sociais, políticos e culturais de sua época de produção, funcionando como um filtro que molda a memória coletiva. Dessa maneira, compreender o anime como escolha de memória permite reconhecer que ele não apenas preserva experiências históricas, mas também as edita e reconfigura, participando ativamente das disputas em torno da memória pública.

As animações não devem ser compreendidas como distorções conscientes da história, mas como expressões culturais situadas em seu tempo. Cada produção reflete sensibilidades coletivas, políticas culturais e disputas de memória próprias do contexto em que foi realizada. Nesse sentido, o anime funciona como uma mediação simbólica: ao mesmo tempo em que emociona e representa experiências históricas, também seleciona e organiza lembranças, evidenciando tanto o que se deseja preservar quanto aquilo que se opta por silenciar.

Pierre Nora (2008), em *“Les Lieux de Mémoire”*, nos oferece um conceito fundamental para aprofundar esta discussão: os lugares de memória surgem quando as memórias vivas começam a desaparecer, forçando a sociedade a criar espaços – físicos, culturais ou simbólicos – que preservem essas lembranças. Se, para *Nora* (2008), monumentos ou museus funcionam

como lugares de memória, no Japão contemporâneo, o anime pode ser compreendido como um desses espaços simbólicos, integrando a memória coletiva à esfera pública. Nesse contexto, filmes e séries animadas não apenas preservam certos eventos, mas também contribuem para a construção de narrativas seletivas, enfatizando episódios heroicos ou trágicos enquanto marginalizam ações militaristas do Japão, funcionando como instrumentos de revisionismo cultural.

A memória pública, segundo *Pollack* (1989), envolve um trabalho de enquadramento que transforma memórias em símbolos socialmente reconhecidos: “além de uma produção de discursos organizados em torno de acontecimentos e de grandes personagens, os rastros desse trabalho de enquadramento são os objetos materiais: monumentos, museus, bibliotecas etc.” (*Pollack*, 1989, p. 10). Nesse processo, certas memórias tornam-se narrativas oficiais, enquanto outras permanecem subterrâneas: “Uma vez rompido o tabu, uma vez que as memórias subterrâneas conseguem invadir o espaço público, reivindicações múltiplas e dificilmente previsíveis se acoplam a essa disputa da memória [...]” (*Pollack*, 1989, p. 05). O cinema animado japonês funciona nesse contexto como veículo de memória pública, capaz de organizar e filtrar narrativas, dialogando com a memória coletiva e oficial, reforçando identidades nacionais e transmitindo valores culturais, mas ao mesmo tempo silenciando experiências históricas controversas.

Essa dinâmica evidencia que memória, revisionismo e negacionismo não são conceitos abstratos, mas práticas concretas de controle sobre a narrativa histórica. No caso do Japão, a seleção de quais lembranças preservar ou ocultar reflete tensões entre identidade nacional, política de memória e interesses sociais. O anime, enquanto veículo cultural de grande alcance, atua tanto como preservador quanto como editor do passado, destacando determinados eventos e reinterpretando outros, influenciando a percepção coletiva de gerações que muitas vezes não vivenciaram diretamente os acontecimentos. Dessa forma, compreender a memória no contexto japonês exige atenção àquilo que é lembrado, àquilo que é omitido e às razões que justificam essas escolhas.

Nesse sentido, Mario Marcello Neto (2021) complementa esse debate ao apontar que a construção de um passado fragmentado legitima o esquecimento e favorece narrativas oficiais que reafirmam uma identidade nacional marcada pela vitimização. Como ele ressalta, “as tentativas das narrativas oficiais totalizantes são, em sua essência, favorecedoras da desigualdade, com cunho forte de afirmação de identidade e negação da alteridade” (Neto, 2021, p. 54). O cinema animado japonês apresenta-se enquanto campo simbólico de disputa entre memória e narrativa histórica. Como aponta *Mauro Wolf* (2008), os meios de

comunicação de massa não somente transmitem conteúdos, mas também estruturam cognitivamente o modo como esses conteúdos serão compreendidos, pois “os *mass media* fornecem algo mais do que um certo número de notícias. Fornecem igualmente as categorias em que os destinatários podem, sem dificuldade e de uma forma significativa, colocar essas notícias” (Wolf, 2008, p. 63).

Essa multiplicidade de níveis de memória evidencia que o passado não é apenas registrado, mas construído, negociado e contestado. Como observa Pollack (1989, p. 12),

o procedimento inverso, aquele que, com os instrumentos da história oral, parte das memórias individuais, faz aparecerem os limites desse trabalho de enquadramento e, ao mesmo tempo, revela um trabalho psicológico do indivíduo que tende a controlar as feridas, as tensões e contradições entre a imagem oficial do passado e suas lembranças pessoais.

Nesse contexto, o anime japonês ilustra como diferentes camadas de memória interagem, moldando percepções históricas e transmitindo experiências coletivas, enquanto organiza seletivamente os eventos que serão enfatizados. Essa lógica é reforçada por Barros (2007, p. 06), ao afirmar que “a mais fantasiosa obra cinematográfica de ficção traz por detrás de si ideologias, imaginários, relações de poder, padrões de cultura”, revelando que até mesmo narrativas aparentemente neutras ou emocionais estão inseridas em disputas simbólicas. Dessa forma, os animes não apenas representam o passado, mas também contribuem ativamente para a construção da memória coletiva japonesa. Como salienta Candau (2019, p. 110), “nas sociedades modernas, a transmissão de uma boa parte da memória é mediatizada”, o que nos leva a reconhecer que mídias como o cinema animado não apenas refletem, mas também modelam as lembranças coletivas, interferindo nos modos como os eventos históricos são sentidos, compartilhados e perpetuados.

Ao tratar o cinema como uma fonte histórica rica, corre-se o risco de naturalizar sua narrativa, ignorando que ele não reproduz o passado de forma neutra, mas sim o filtra e reinterpreta conforme as demandas de sua época de produção. Nesse contexto, a animação pode tanto oferecer uma leitura crítica e sensível da guerra quanto reforçar silêncios e zonas de esquecimento, participando da seleção e organização do que é lembrado ou silenciado, refletindo tensões sociais, políticas e culturais sobre a memória histórica, práticas que podem ser associadas a formas de revisionismo e negacionismo.

Deste modo, se seguimos a lógica de Nora (2008) e Halbwachs (2006), podemos entender o anime como um lugar de memória híbrida, no qual o passado é reconfigurado, além

de lembrado. E, ao contrário dos registros oficiais ou documentos históricos, a animação nipônica oferece uma narrativa emocional e visual do longínquo. Filmes animados como *“Hadashi no Gen”* (em português: *“Gen, pés descalços”*, 1976-1983) e *“Hotaru no Haka”* (em português: *“Túmulo dos Vagalumes”*, 1988) narram tanto o sofrimento japonês durante a guerra como moldam o imaginário coletivo sobre o período, entretanto, essa memória visual não é neutra: o que está ausente dos mesmos é tão importante quanto o que se apresenta. Enquanto a primeira animação enfatiza experiências de sofrimento japonês durante a guerra, outras produções apresentam diferentes perspectivas sobre os efeitos do conflito, sem necessariamente abordar diretamente as políticas militares ou imperialistas, refletindo as escolhas narrativas e seletividade da memória histórica na época de produção.

Embora muitos filmes animados sobre a Segunda Guerra Mundial sejam inspirados em experiências pessoais, funcionando como um protesto claro contra a negligência das autoridades japonesas, eles acabam reforçando uma narrativa nacional de vitimização. *“Hadashi no Gen”* (1976-1983), por exemplo, baseado na vivência de *Keiji Nakazawa*, não só denuncia a ausência de assistência governamental, como também cristaliza a imagem do Japão enquanto vítima absoluta, sem conectar esse sofrimento ao contexto mais amplo das políticas imperialistas do país. Da mesma forma, *“Túmulo dos Vagalumes”* (1988), inspirado em uma novela semiautobiográfico de *Akiyuki Nosaka*, é uma narrativa profundamente pessoal que denuncia a negligência do Estado em proteger os mais vulneráveis durante a guerra.

Assim, os animes, ao mesmo tempo em que denunciam, também participam de uma estratégia simbólica maior, reforçando o discurso de vítima nacional ao omitir dimensões fundamentais do passado imperial japonês. O potencial do anime como lugar de memória reside em sua capacidade de organizar, transmitir e representar lembranças coletivas, podendo enfatizar certas experiências e reinterpretar outras, sem que isso deva ser entendido como falha ou manipulação deliberada das obras.

3.1 A MANCHÚRIA QUE O JAPÃO ESCOLHEU LEMBRAR: MEMÓRIA E ESQUECIMENTO EM “RAIYANTSUURI NO UTA” E “AOI KIOKU”

A ocupação japonesa da China foi um dos capítulos mais brutais da Segunda Guerra Mundial, caracterizando-se por massacres, escravidão forçada, experimentação humana e destruição cultural. O expansionismo japonês, consolidado na China como sua principal vítima, desencadeou um conflito que durou de 1937 a 1945, resultando em milhões de mortes. Contudo, a forma como esse passado foi reinterpretado no pós-guerra envolve dois processos distintos, porém interligados: o revisionismo histórico e o negacionismo.

Essa dinâmica evidencia que memória, revisionismo e negacionismo não são meros conceitos teóricos, mas práticas concretas que estruturam a forma como uma sociedade interpreta e transmite seu passado. No contexto japonês, a memória coletiva não se limita a registrar eventos, mas seleciona quais experiências serão enfatizadas e quais serão silenciadas, influenciando a identidade nacional e a percepção histórica de gerações posteriores. O revisionismo histórico se manifesta na reinterpretação ou suavização de episódios controversos, enquanto o negacionismo se caracteriza pela omissão ou distorção deliberada de fatos comprovados. Ambos os processos atuam sobre a memória de maneira estratégica, moldando narrativas e legitimando certas leituras do passado sem que necessariamente se recorra a negações explícitas ou críticas diretas às produções culturais, como os filmes animados.

O revisionismo histórico japonês, conforme analisa Ernani *Oda* (2018), não se trata da simples negação de eventos, mas de uma reformulação simbólica da imagem pública do Japão. Segundo o autor, esse revisionismo

defende que [...] a partir desse período teria havido na realidade uma ênfase exagerada nos erros cometidos pelo Japão até então e, devido a essa imagem distorcida, teriam sido implantados vários mecanismos institucionais e simbólicos destinados a punir injustamente o povo japonês (*Oda*, 2018, p. 14).

Assim, o revisionismo atua como uma estratégia de revalorização nacionalista, propondo uma memória “mais equilibrada” do passado – frequentemente construída por meio de omissões, e não de negações explícitas. Já o negacionismo, conforme discutido por Neto (2021, pp. 48–49), caracteriza-se pela negação deliberada de fatos comprovados, como o Massacre de Nanquim ou a exploração sexual de mulheres coreanas. Ao contrário do revisionismo, que suaviza ou relativiza, o negacionismo opera com afirmações que contradizem diretamente o consenso historiográfico, negando a gravidade ou mesmo a existência dos crimes cometidos. Ambos os discursos, embora distintos, contribuem para a construção de uma memória seletiva e para a manutenção de uma narrativa nacionalista no Japão contemporâneo.

Esses processos não se limitam à esfera política ou educacional. A cultura popular japonesa, e especialmente a animação, é também um veículo importante na produção e disputa da memória coletiva. Filmes animados como “*A Canção de Raiyantsuuri*” (1994) e “*Memória Azul*” (1993) não negam diretamente os crimes cometidos pelo Japão, mas silenciam as violências sofridas pelos povos ocupados, apresentando os colonos japoneses como vítimas da guerra. Essa operação de apagamento simbólico contribui para um “revisonismo por omissão” que dilui responsabilidades históricas e enfraquece a construção de uma memória crítica sobre o passado imperialista.

Para compreender plenamente como tais narrativas revisionistas se estruturam, é necessário recuperar o contexto histórico que moldou a expansão territorial do Japão. O expansionismo nipônico foi um reflexo das ambições imperialistas do país, que emergiu como uma potência militar e econômica no Leste Asiático após a vitória na Primeira Guerra Sino-Japonesa (1894–1895). Esse conflito foi travado contra a dinastia *Qing* (1644-1912), da China, e teve como causa principal a disputa pela influência sobre a Coreia. A vitória japonesa não apenas consolidou seu controle sobre o território coreano, como também resultou na cessão de Taiwan ao Japão, além de abrir caminho para sua crescente influência na Manchúria. Essa guerra marcou a ascensão do Japão como potência imperialista, rompendo com sua posição periférica no sistema internacional e projetando sua imagem como modelo de modernização não ocidental.

A aquisição de Taiwan e o fortalecimento da presença na Manchúria (1931) marcaram o início da ocupação sistemática do território chinês, o que culminou no estabelecimento do Estado fantoche de *Manchukuo*, supostamente independente, porém controlado militar e economicamente pelo Japão. Durante os anos seguintes, o governo japonês incentivou a colonização da região, enviando milhares de famílias japonesas para viver no território como parte de um projeto expansionista.

A ideia era consolidar o domínio sobre o território, utilizar seus recursos naturais e estabelecer uma presença demográfica japonesa. Entretanto, essa colonização ocorreu à custa de violência extrema contra a população chinesa. Como observa Emiliano Macedo (2017, p. 148):

os japoneses consideraram-se como mantenedores da ordem e harmonia popular [...] com base em princípios de harmonia confucionista. [...] Mas, com o tempo, tais ideais na prática não esconderam a pretensa superioridade racial nipônica com relação aos manchurianos e chineses.

O Exército de *Kwantung* impôs um regime brutal de segregação, no qual os colonos nipônicos eram tratados como superiores, enquanto a população local era subjugada e frequentemente sujeita ao trabalho forçado e a condições de vida degradantes.

Além disso, a violação dos tratados internacionais e a condenação da Liga das Nações levaram à retirada do Japão da organização em 1933, o que não impediu a expansão do império japonês. Em 1937, o Japão utilizou o Incidente da Ponte Marco Polo como pretexto para uma invasão em grande escala da China, resultando em uma guerra devastadora que durou até 1945. A colonização da Manchúria encontrou seu desfecho em 1945, quando a União Soviética expulsou as forças japonesas da região, forçando a retirada em massa dos colonos japoneses, os quais passaram de ocupantes privilegiados a refugiados desamparados. Todavia, a libertação da Manchúria não se deu sem contradições: além da pilhagem de indústrias e recursos, os soviéticos também capturaram milhares de soldados nipônicos, muitos dos quais foram enviados para campos de trabalho forçado na Sibéria.

Esse episódio revela como a ocupação japonesa na China não apenas gerou resistência chinesa, como também desencadeou um processo de substituição de influências estrangeiras, com a União Soviética desempenhando um papel crucial na transição de poder que favoreceria a ascensão do Partido Comunista Chinês. Dessa forma, a retirada japonesa da Manchúria, longe de ser um simples evento militar, marcou uma mudança na disputa hegemônica na Ásia, redefinindo alianças e influenciando as tensões sino-japonesas e sino-soviéticas no contexto da Guerra Fria. De acordo com *Mitter* (2013, p. 06, tradução nossa), “por mais de quatro anos, até *Pearl Harbor*, a China lutou contra os japoneses praticamente sozinha”⁷, o que demonstra a resiliência da resistência chinesa e o peso que o conflito teve para a formação do nacionalismo no país.

O Massacre de Nanquim, ocorrido entre 1937 e 1938, é talvez o evento mais emblemático da brutalidade da ocupação nipônica. Durante seis semanas, as tropas japonesas cometeram atrocidades em uma escala sem precedentes, incluindo execuções em massa, estupros coletivos e tortura contra civis e prisioneiros de guerra. As estimativas sobre o número de vítimas variam entre 200.000 e 300.000, tendo milhares de mulheres sido vítimas de violência sexual, muitas das quais foram mortas posteriormente (*Chang*, 2011, pp. 173-174). O testemunho do veterano japonês *Azuma Shiro*, citado por *Chang* (2011), ilustra o grau de desumanização a que os soldados japoneses chegaram: “Talvez, quando a estupramos, a vimos

⁷ “For over four years, until Pearl Harbor, China fought the Japanese practically alone” (*Mitter*, 2013, p. 06).

como uma mulher [...] Mas, quando a matamos, pensamos nela apenas como algo parecido com um porco” (Chang, 2011, p. 50, tradução nossa)⁸.

Este evento se tornou um símbolo do sofrimento chinês e da resistência ao invasor. Entretanto, dentro do Japão, o massacre ainda é alvo de disputas narrativas: setores ultranacionalistas adotam um discurso negacionista, negando ou relativizando as atrocidades cometidas e rejeitando a responsabilidade do país pelos crimes praticados. Paralelamente, o discurso oficial e institucional tende a adotar um revisionismo histórico, minimizando ou omitindo práticas como o trabalho forçado e a experimentação humana durante a ocupação chinesa. Milhares de chineses foram escravizados e enviados ao Japão para trabalhar sob condições desumanas, e a Unidade 731 realizou experimentos cruéis com prisioneiros, aplicando doenças como peste bubônica e armas químicas em civis. Conforme destaca o estudo,

A Unidade 731 foi uma unidade japonesa de pesquisa em guerra biológica que conduziu secretamente experimentos humanos durante a Segunda Guerra Mundial com o propósito de desenvolver armas biológicas. A unidade secreta do Exército de Kwantung estava sediada em Harbin, na Manchúria, e oficialmente recebia o nome de Departamento de Prevenção de Epidemias e Abastecimento de Água. Durante os nove anos de operação do programa, de 1936 a 1945, milhares de vítimas foram submetidas a experimentos e acabaram morrendo (Johnson, 2021, pp. 24-25, tradução nossa)⁹.

Todavia, o governo japonês frequentemente descreve esses crimes de forma superficial, sem condenação explícita, em uma tentativa de reconfigurar a imagem nacional diante do público interno e internacional. Após a rendição do Japão, em 1945, o país foi ocupado pelos Estados Unidos, que optaram por preservar as elites políticas e empresariais envolvidas com o expansionismo imperialista.

Essa decisão impediu a realização de um processo amplo de responsabilização, semelhante ao que ocorreu na Alemanha nazista, favorecendo a reconstrução nacional sem rupturas profundas. Nesse contexto, desenvolveu-se uma forma específica de revisionismo histórico, marcada não por negações explícitas, mas por uma reconfiguração gradual da memória coletiva, com ênfase na atenuação das responsabilidades japonesas durante a guerra.

⁸ “‘Perhaps when we were raping her, we looked at her as a woman’ [...] ‘but when we killed her, we just thought of her as something like a pig’” (Chang, 2011, p. 50).

⁹ *Unit 731 was a Japanese biological warfare research unit that covertly conducted human experimentation during the Second World War for the purpose of biological weapons development. The secret Kwantung Army Unit was based in Harbin, Manchuria and officially titled the Epidemic Prevention and Water Supply Department. During the program’s nine years of operation from 1936 to 1945, thousands of victims were experimented on and ultimately killed* (Johnson, 2021, pp. 24-25).

Nas décadas seguintes, essa tendência se expressou de forma mais evidente na política educacional, por meio da alteração de livros didáticos e da substituição de termos que suavizassem o impacto da ocupação militar na Ásia. Um exemplo emblemático foi a recomendação de trocar a palavra “invasão” por “avanço sobre a China” (Souza, 2017, p. 138), o que exemplifica o esforço institucional de reformular a narrativa sobre o passado. A ausência de um processo de reconciliação com os países ocupados e a omissão sistemática de episódios como massacres contribuíram para consolidar uma memória distorcida, que ainda exerce influência sobre o debate público e as relações internacionais do Japão.

Ademais, a cultura popular japonesa tem desempenhado um papel importante na construção de memórias públicas sobre a guerra, especialmente em um momento histórico marcado por disputas em torno da responsabilização do Japão imperial. Como observa Ernani *Oda* (2018, p. 15),

a maioria das supostas distorções e inverdades históricas que o revisionismo japonês se propõe a retificar está ligada a atrocidades cometidas pelo colonialismo e pelo militarismo japonês justamente nesses países, como o massacre de Nanking ou a exploração de escravos sexuais.

Essa revisão histórica, conforme destaca o autor, tem provocado reações significativas por parte da China e da Coreia do Sul, tornando-se um dos principais pontos de atrito na região. Filmes como “*A Canção de Raiyantsuuri*” (1994) e “*Memória Azul*” (1993) exemplificam como a cultura visual pode atuar como mediadora da memória coletiva, oferecendo reconhecimentos parciais da guerra que, embora sensibilizem, evitam uma responsabilização estrutural mais explícita.

Compreender o contexto da década de 1990 é fundamental para analisar essas representações. Segundo *Oda* (2018, p. 31), “a posição de cada um nessa parceria começou a se alterar com o notável crescimento da Coreia do Sul e da China de um lado, e o relativo declínio do Japão, de outro”. A crise econômica japonesa e o fim da Guerra Fria eliminaram fatores que antes continham as tensões nacionalistas, como “a ameaça comum da União Soviética” e a dependência de “programas de ajuda oficial” (*Oda*, 2018, p. 31). Nesse novo cenário, acentuaram-se os atritos históricos entre Japão, China e Coreia do Sul, com protestos mais assertivos por parte desses países e o fortalecimento de discursos revisionistas dentro do Japão.

Durante os anos 1990, o Japão passou por debates sobre a revisão de livros didáticos, disputas sobre o pagamento de indenizações a ex-trabalhadores forçados e protestos de ex-

escravizadas sexuais, que exigiam reconhecimento e reparação. Entretanto, a resposta do país a tais demandas foi ambígua, oscilando entre gestos simbólicos e resistência oficial ao reconhecimento histórico. Como observa *Oda* (2018, p. 26), esse contexto incluiu “[...] a escalada do discurso revisionista, seja com relação ao santuário Yasukuni, ao fortalecimento militar do Japão, ou à reforma dos livros didáticos [...]”. Esse ambiente político tenso fornece uma chave importante para entender o conteúdo e os limites críticos das animações produzidas nesse período, como “*A Canção de Raiyantsuuri*” (1994).

“*A Canção de Raiyantsuuri*” (1994) narra a história de *Inlen Yang*, um trabalhador chinês forçado a atuar em minas de carvão no Japão durante a Segunda Guerra Mundial. Refugiado numa vila rural, ele sobrevive por anos entoando uma canção de sua terra natal, que transforma o cotidiano de *Tomoko*, uma menina japonesa traumatizada pela guerra. O reencontro final entre os dois parece selar uma reconciliação simbólica, entrelaçada pela memória afetiva da canção. Essa abordagem sensível pode sugerir uma tentativa de aproximação histórica, mas reflete escolhas narrativas que priorizam certas memórias. Como observa *Halbwachs* (2006, p. 54), “um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros.” A memória coletiva, nesse sentido, pode ser moldada por mecanismos sociais que priorizam lembranças convenientes em detrimento das incômodas.

O filme evita, significativamente, associar o sofrimento de *Inlen Yang* a qualquer estrutura institucional japonesa. Embora a presença de um trabalhador chinês como protagonista já represente um avanço diante da invisibilização completa, a ausência de referências às políticas de trabalho forçado ou à responsabilidade do Estado japonês não enfatiza aspectos institucionais do contexto histórico. Mario Marcello Neto (2021, p. 55) denomina essa prática de “sepultamento do passado”, referindo-se ao silenciamento de traumas históricos que comprometem a imagem nacional. Ao reforçar uma imagem de sofrimento compartilhado, sem problematizar o papel ativo do Japão como potência agressora, essas produções participam da construção de uma memória nacional conciliadora, que minimiza responsabilidades históricas e favorece o esquecimento crítico.

Outrossim, a narrativa da obra desloca o foco da opressão histórica para uma jornada emocional de superação, na qual a relação entre *Inlen* e *Tomoko* funciona como um dispositivo narrativo que transforma uma questão política em uma história de cura mútua. Essa abordagem segue um padrão recorrente em diversas produções japonesas que abordam o período da guerra: em vez de enfrentar diretamente os aspectos políticos e históricos do conflito, opta-se por uma

exploração do trauma individual. Outro ponto crítico é a ausência de uma representação clara do Japão como opressor.

O filme não apresenta os abusos sofridos por *Inlen* na mina de carvão, nem expõe as condições brutais a que os trabalhadores forçados foram submetidos. O governo japonês e os empresários que exploraram esses trabalhadores permanecem invisíveis na narrativa. Essa omissão pode ser compreendida como parte de uma estratégia de uma narrativa que minimiza ou desloca responsabilidades institucionais, em que a história não é negada diretamente, mas suas implicações políticas são suavizadas ou deslocadas para narrativas menos incômodas.

Lançado em 1994, “*A Canção de Raiyantsuuri*” surge, portanto, em um momento em que o arquipélago nipônico começava a enfrentar maior pressão internacional para reconhecer seus crimes de guerra, especialmente por parte da China e da Coreia do Sul – o que pode ter motivado a escolha por uma narrativa que reconhece a dor, sem atribuir responsabilidades explícitas. Assim, o filme pode ser visto tanto como um avanço quanto como uma oportunidade perdida: se, por um lado, ele dá visibilidade a uma vítima chinesa do regime nipônico, por outro, evita estruturar essa representação dentro de um contexto histórico mais amplo.

Em vez de discutir o sistema de trabalho forçado como uma política deliberada do Japão imperial, a obra cinematográfica opta por uma narrativa humanitária e emocional que transforma uma questão de opressão histórica em uma jornada individual de sobrevivência. Essa abordagem, embora permita que a história seja mais acessível ao público japonês, também contribui para suavizar a memória da guerra, encaixando-se em um padrão de reconhecimento parcial que evita responsabilizações concretas. Produzida na década de 1990 – período marcado por intensos debates sobre a memória da guerra e pela ascensão de discursos revisionistas no Japão –, a animação ilustra os desafios enfrentados pela cultura japonesa ao lidar com seu passado militarista.

Nesse contexto, “*A Canção de Raiyantsuuri*” (1994) representa um pequeno passo na direção do reconhecimento das vítimas não japonesas do conflito, mas ainda dentro de limites que tornam essa aceitação palatável para a sociedade nipônica. Sua narrativa revela como a animação japonesa pode se tornar um espaço de disputas pela memória histórica: mesmo quando reconhece um capítulo sombrio do conflito, o faz de maneira que evita o desconforto de um verdadeiro acerto de contas com o passado.

Se “*A Canção de Raiyantsuuri*” (1994) aponta timidamente para a dor do outro, “*Memória Azul: A Colonização na Manchúria e os Garotos*” (1993), produzida no mesmo contexto, caminha em direção oposta. A obra reforça uma perspectiva recorrente na produção japonesa pós-guerra, segundo a qual os próprios nipônicos também foram vítimas dos

desdobramentos do colapso imperial – em especial, com a chegada das tropas soviéticas, que resultou em massacres, saques e abusos. Nesse sentido, a narrativa desloca o foco da responsabilidade da ocupação para um sofrimento generalizado e difuso, que tende a igualar experiências distintas de forma acrítica.

O filme acompanha um grupo de jovens estudantes que se voluntariam para apoiar o esforço de guerra e acabam isolados na Manchúria após a rendição do Japão, em 1945. Durante a ocupação, vivem imersos na ideologia imperial, acreditando na grandeza do país e em sua missão civilizatória na Ásia. Com a retirada do Exército Imperial e a invasão soviética, são deixados à própria sorte, forçados a lutar pela sobrevivência em território estrangeiro.

Essa abordagem dialoga com uma tendência narrativa que ganhou força nas décadas seguintes ao fim do conflito, em especial nos anos 1990, de representar os cidadãos japoneses como vítimas – tanto do próprio governo imperial quanto das potências aliadas e dos povos ocupados. Com isso, o debate sobre o papel do Japão como potência agressora é muitas vezes substituído por narrativas de tragédia compartilhada. A animação adota essa lógica ao retratar os protagonistas como figuras inocentes, emocionalmente marcadas por um conflito do qual parecem alheios. Tal escolha narrativa colabora com a construção de uma memória da guerra pautada no lamento e na universalização da dor, apagando as distinções entre vítimas e agentes e contribuindo, ainda que de forma sutil, para uma imagem mais conciliadora do Japão no pós-guerra.

No entanto, é importante considerar o contexto de produção dessas obras, marcado por um momento em que a indústria cultural japonesa ainda elaborava as feridas do pós-guerra, buscando representar o sofrimento vivido por diversos segmentos da sociedade. Produzidas nos anos 1990, essas animações refletem os limites e as possibilidades de uma memória em disputa, em meio a um cenário de crescente pressão internacional por revisões históricas e de movimentos internos de valorização de uma narrativa nacional mais conciliadora. Nesse sentido, os filmes não devem ser compreendidos como expressões de uma negação intencional do passado, mas como parte de um panorama mais amplo de elaboração simbólica, em que as representações da guerra são atravessadas por tensões políticas, afetivas e identitárias.

Essa reconfiguração da memória histórica, marcada por uma releitura que suaviza o papel ativo do Japão como potência agressora, enfatizando experiências individuais e deslocando o foco do contexto político para um sofrimento generalizado, evitando discussões mais aprofundadas sobre as responsabilidades do país no conflito. A animação segue essa lógica ao apresentar os jovens protagonistas como figuras inocentes envolvidas em um conflito do qual não possuem culpa. Esse discurso reforça o mito do combate como uma tragédia sem

culpados – uma abordagem comum na memória do enfrentamento no Japão. Como aponta Souza (2017), essa estratégia faz parte de um esforço de “normalização” da política externa japonesa.

Outro ponto relevante é a ausência da perspectiva chinesa. Embora a obra se passe, em grande parte, na Manchúria, a história é contada exclusivamente do ponto de vista dos japoneses. Eventualmente, os chineses aparecem apenas como ameaças ou figuras hostis, sem qualquer desenvolvimento ou complexidade, reforçando a ideia de que o sofrimento japonês é mais digno de memória do que o sofrimento das vítimas da ocupação. Nesse sentido, *Bruce Cumings* (2005) observa que

Em vez de criar, os japoneses engajaram-se em substituições após 1910 [...] eventualmente substituindo até mesmo o idioma coreano pelo japonês”, processo que os coreanos interpretaram como a perda de sua soberania, modernização própria e dignidade nacional (*Cumings*, 2005, p. 147, tradução nossa)¹⁰.

Embora siga uma narrativa predominantemente vitimista sobre a presença japonesa em território chinês, há um momento que sugere um reconhecimento – ainda que parcial – da violência do projeto imperialista japonês. A obra mostra, por exemplo, a expulsão de chineses de suas casas para dar lugar aos colonos japoneses, evidenciando uma das práticas comuns durante a ocupação. A presença dessa cena pode indicar duas possibilidades: primeiro, um reconhecimento mínimo da agressão japonesa, sugerindo que a colonização da Manchúria não ocorreu sem resistência ou sem impactos negativos para a população da região, segundo, uma estratégia para reforçar o sofrimento dos protagonistas japoneses, já que a representação dessa expulsão pode ser utilizada apenas como pano de fundo para enfatizar o “conflito” que os colonos enfrentavam na região.

Se o filme animado aprofunda a questão da expulsão dos chineses, ele poderia ser interpretado como um passo além do negacionismo total, reconhecendo que a presença japonesa na Manchúria não foi pacífica. Entretanto, se essa representação não problematiza diretamente a violência do Japão imperialista, mas apenas a apresenta como um evento dentro da trajetória dos protagonistas nipônicos, então ela serve mais para contextualizar o drama japonês do que para oferecer uma crítica à colonização.

¹⁰ “instead of creation the Japanese engaged in substitution after 1910: exchanging a Japanese ruling elite for the Korean *ysngban* scholar-officials [...] eventually even replacing the Korean language with the Japanese for these substitutions, did not credit Japan with creations, and instead saw Japan as snatching away the ancien régime, Korea’s sovereignty and independence, its indigenous if incipient modernization, and, above all, its national dignity” (*Cumings*, 2005, p. 147).

Assim, mesmo com essa inclusão, a obra cinematográfica permanece dentro do discurso revisionista que reformula a história para minimizar a agressão japonesa e enfatizar o sofrimento japonês. *Halbwachs* (2006) argumenta que a memória é constantemente reconfigurada a partir das referências coletivas e dos contextos sociais em que os indivíduos estão inseridos. Para ele, “a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores” (*Halbwachs*, 2006, p. 71). Nessa perspectiva, as obras animadas atuam como mecanismos de reinscrição histórica, que tendem a reforçar o papel do Japão como vítima, apagando quase por completo a violência imposta às populações colonizadas.

A ausência de sujeitos colonizados – como os chineses e coreanos – nas representações culturais revela não apenas um esquecimento, mas uma escolha ativa de silenciamento. Esse processo, embora sutil, contribui para o que Mario Marcello Neto (2021) descreve como uma tentativa de proteção da imagem nacional, ao evitar confrontos com capítulos incômodos de sua história recente. Nesse tipo de narrativa, o espectador é convidado a empatizar com os jovens japoneses como vítimas do conflito, sem qualquer problematização do contexto colonial que motivou sua presença em territórios ocupados. Deste modo, a dor retratada é unicamente japonesa, e a guerra é transformada em um trauma unilateral, negando-se, portanto, a complexidade e a violência do projeto imperial japonês.

Enquanto “*Memória Azul: A Colonização na Manchúria e os Garotos*” (1993) e “*A Canção de Raiyantsuuri*” (1994) moldam a memória dos enfrentamentos a partir de uma perspectiva que oscila entre o reconhecimento parcial e a vitimização japonesa, a ocupação da Coreia, especialmente no norte da península, permanece ainda mais marginalizada na animação japonesa. O filme “*O Trilho da Estrela*” (1993), ao tratar da ocupação nipônica na Coreia do Norte, mostra que a região, além de sofrer exploração e repressão sob domínio japonês, passou por um processo de reconstrução ideológica que reforçou a ocupação como um símbolo central do imperialismo estrangeiro – algo que contrasta diretamente com a memória seletiva promovida no Japão.

A inclusão desse filme na discussão permite não apenas uma ampliação geográfica da análise, como também uma reflexão sobre como a animação japonesa evita narrativas que exigem um enfrentamento real da culpa histórica, escolhendo, em vez disso, histórias que reforçam um Japão tanto vítima quanto inocente diante dos eventos da guerra.

3.1.1 QUANDO A GUERRA É DOS OUTROS: “OHOSHI-SAMA NO RAIL” E A VITIMIZAÇÃO JAPONESA NA COREIA DO NORTE

A ocupação japonesa da Coreia (1910–1945) configurou-se como um dos períodos mais opressivos e sistematicamente estruturados do imperialismo moderno. Caracterizada por intensa exploração econômica, repressão política e imposição cultural, a dominação nipônica instituiu um modelo administrativo altamente centralizado e racionalizado, distinto da ocupação japonesa na China – onde prevaleceram confrontos armados e resistência contínua.

No caso coreano, o Japão estabeleceu o que *Bruce Cumings* (2005) denomina de “colonialismo arquitetônico”, um regime no qual a organização meticulosa e o controle burocrático substituíram a lógica da conquista militar direta. Segundo o autor, “o Japão manteve a Coreia sob controle rígido, vigiando-a de perto e promovendo um colonialismo organizado e arquitetônico, no qual o planejador e o administrador eram o modelo, e não o conquistador aventureiro” (*Cumings*, 2005, p. 153, tradução nossa)¹¹. Essa forma de dominação visava aniquilar a identidade nacional coreana, promovendo a assimilação forçada da cultura japonesa por meio de mecanismos estatais de vigilância, educação e controle social.

O desenvolvimento econômico da Coreia durante o domínio japonês é frequentemente citado como evidência de modernização e “progresso”, no entanto, essa modernização serviu exclusivamente aos interesses da metrópole. Segundo *Cumings* (2005), “empresas semi-oficiais e conglomerados, incluindo os grandes *zaibatsu* como *Mitsubishi* e *Mitsui*, construíram ferrovias, portos, instalaram fábricas modernas e, em suma, refizeram o rosto da velha Coreia” (*Cumings*, 2005, p. 154, tradução nossa), ainda assim, os frutos desse desenvolvimento foram amplamente apropriados pelo Japão, enquanto os coreanos permaneciam excluídos dos benefícios econômicos e privados de direitos políticos. Como o próprio autor observa: “os coreanos sempre acreditaram que os benefícios desse crescimento foi inteiramente para o Japão e que a Coreia teria se desenvolvido rapidamente mesmo sem ajuda japonesa” (*Cumings*, 2005, p. 154, tradução nossa)¹², o que contribui para desmistificar a ideia de que a presença colonial teria sido um fator positivo.

¹¹ “Japan held Korea tightly, watched it closely, and pursued an organized, architectonic colonialism in which the planner and administrator was the model, not the swashbuckling conqueror” (*Cumings*, 2005, p. 153).

¹² “Koreans have always thought that the benefits of this growth went entirely to Japan and that Korea would have developed rapidly without Japanese help anyway” (*Cumings*, 2005, p. 154).

Além disso, faz-se relevante abordar a violência à qual os coreanos foram submetidos durante a gestão colonial. Enquanto a Coreia era um território japonês, os abusos e violações contra a população eram recorrentes. Como destacam *Visentini, Pereira e Melchionna* (2017, p. 17), os coreanos

sofreram ainda mais os efeitos da dominação japonesa, com exploração econômica, recrutamento e emigração forçados de mão de obra, perseguição política, obrigação de servir no exército como força auxiliar e o fenômeno das Mulheres de Prazer (*Comfort Women*), obrigadas a se prostituir e acompanhar os oficiais japoneses.

Ademais, é fundamental abordar a violência à qual os coreanos foram submetidos durante o período de dominação colonial japonesa. Enquanto a Coreia era um território sob controle do Império, os abusos contra a população local eram sistemáticos: exploração econômica, recrutamento e migração forçada de trabalhadores, perseguições políticas, alistamento compulsório no exército e a imposição das chamadas “mulheres de conforto”, jovens coreanas obrigadas à prostituição para atender oficiais japoneses.

A dominação também impôs graves danos culturais, como a erradicação do idioma coreano nas escolas e a censura de qualquer manifestação nacionalista. Esses elementos tornaram a memória do período colonial marcada por dor, resistência e por um ressentimento ainda visível nas relações diplomáticas entre Japão e Coreia, especialmente diante das tentativas de suavização ou omissão desses episódios na memória histórica japonesa. Esse processo, identificado como revisionismo histórico, manifesta-se também nas formas como a ocupação é representada em produções culturais, incluindo animes e filmes animados.

Produzido em 1993, “*O Trilho da Estrela*” surge em um momento peculiar da história japonesa. Nos anos 1990, o Japão atravessava uma grave crise econômica após o colapso da bolha especulativa, e esse abalo financeiro coincidiu com o início de um movimento mais intenso de revisitação do passado imperial japonês. Nesse contexto, algumas obras buscaram revisitar memórias da guerra a partir de uma perspectiva mais intimista e melancólica, centrada no sofrimento civil.

Baseado no romance autobiográfico de *Chitose Kobayashi*, o filme adota esse viés ao retratar a ocupação da Coreia do ponto de vista de uma colona japonesa, suavizando os aspectos mais violentos da dominação. A escolha de representar a guerra por meio da ótica infantil também reforça essa abordagem emocional, que, embora traga traços de crítica, tende a deslocar a responsabilidade histórica do Japão imperial para destacar o sofrimento individual e familiar.

No caso do longa-metragem “*O Trilho da Estrela*” (1993), a obra apresenta algumas cenas que refletem a opressão sofrida pelos norte-coreanos. Todavia, o filme prioriza a narrativa individual sobre a análise estrutural do conflito, optando por não desenvolver uma discussão crítica sobre as atrocidades cometidas pelo Japão. Isso pode ser interpretado como uma estratégia narrativa de suavização do impacto do colonialismo nipônico sobre a península coreana. Dessa forma, o filme, baseado no romance autobiográfico de *Chitose Kobayashi*, oferece uma narrativa sobre a ocupação japonesa na Coreia do Norte do ponto de vista de uma jovem japonesa.

A história se passa durante a Segunda Guerra Mundial e acompanha *Chitose*, uma menina que nasceu e cresceu em *Sinuiju*, cidade localizada no norte da Coreia ocupada. Filha de um militar japonês, *Chitose* inicialmente naturaliza a presença nipônica no território coreano, sem questionar a lógica da dominação, sua infância se desenrola em um ambiente de segregação e tensões sociais, em que a população coreana sofre repressão e exploração. Aqueles que resistem tornam-se alvos de violência e discriminação, algo evidenciado em uma cena marcante, na qual um menino coreano é espancado por crianças japonesas por se recusar a adotar um nome japonês.

A escolha do filme por não aprofundar tal situação como parte de uma política de Estado reflete escolhas narrativas que deslocam a perspectiva histórica, na qual temas sensíveis relacionados à colonização e à guerra são frequentemente tratados de forma branda ou despolitizada – tanto na educação quanto na mídia e na cultura popular. Isso contribui para a construção de uma memória pública que exime o Japão de sua responsabilidade histórica.

Outro personagem central é *Ohana*, empregada coreana da família de *Chitose*. Ela se encontra em uma posição ambígua dentro da estrutura colonial: ao trabalhar para uma família japonesa, recebe certos benefícios materiais, mas é desprezada por sua própria comunidade, que a vê como uma traidora. Sua submissão ao domínio japonês é marcada pelo silêncio: mesmo quando questionada, ela se recusa a revelar seu verdadeiro nome coreano, gesto que simboliza o trauma e a perda de identidade impostos pelo colonialismo, sua própria família rejeita o dinheiro que ela envia, recusando-se a aceitar qualquer benefício advindo da relação com os nipônicos.

A narrativa do filme sofre uma mudança brusca com o fim do conflito e a invasão soviética da Coreia do Norte em 1945. Com a retirada das tropas japonesas e o colapso do império, a família de *Chitose* perde seus privilégios e se torna alvo da revolta coreana contra os colonizadores. Sem alternativa, eles empreendem uma fuga desesperada rumo ao sul, enfrentando perigos e hostilidade pelo caminho. O título da obra, “*O Trilho da Estrela*” (1993),

simboliza essa jornada – representando a esperança, mas também a incerteza que marca a vida dos colonos japoneses durante a evacuação. Contudo, ao adotar a perspectiva de uma menina japonesa, o filme concentra-se no sofrimento dos colonizadores, ao mesmo tempo que omite ou suaviza a opressão imposta pelo Japão à população coreana.

Tal abordagem molda a forma como a guerra e a ocupação são lembradas. Esse aspecto será analisado a seguir, ao discutirmos como a obra contribui para a construção de uma memória seletiva sobre a Segunda Guerra Mundial no Japão. Ainda que a animação retrate aspectos da colonização japonesa na Coreia – como a imposição do idioma e a violência contra quem recusava adotar nomes nipônicos –, essas cenas aparecem de forma isolada, desarticuladas de uma estrutura sistemática de opressão. A ocupação é apresentada como pano de fundo, e não como um projeto político de dominação.

A imposição da língua japonesa não se limitou a uma medida administrativa: fez parte de um projeto de colonização mental e apagamento identitário. Placas de rua, jornais e letreiros em japonês consolidavam uma paisagem urbana descoreanizada, atuando tanto na esfera material quanto psicológica. Segundo *Cumings* (2005, p. 188, tradução nossa) “a cultura coreana foi simplesmente esmagada [...] impregnada de ideias nacionalistas e essencialistas”¹³. Esse apagamento também envolveu ações sistemáticas. Como aponta Brites (2020, p. 17), “diversas medidas do governo nipônico visaram aos poucos eliminar a identidade coreana e promoveram a ideia de que o povo da península devia paulatinamente adotar os costumes, a língua e a cultura japonesa”. Nesse processo, não apenas a língua, mas a própria existência da Coreia como nação foi atacada. Rodrigues (2020, p. 14) destaca que sociedades acadêmicas foram extintas, publicações em coreano proibidas, e a população forçada a adotar nomes japoneses e a participar de cultos em santuários *Shontō*.

Apesar disso, a obra animada aborda esse projeto de dominação de forma superficial, limitando-se a apresentar episódios isolados – como a agressão ao menino que recusa um nome nipônico – sem discutir a dimensão estrutural da repressão. A narrativa opta por personalizar os conflitos, não detalhando a dimensão estrutural da opressão referente a ocupação e, assim, insere-se em um padrão de representação que enfatiza o sofrimento individual presente na cultura popular japonesa: a de representar a colonização como drama íntimo e despolitizado.

Esse revisionismo também se evidencia na forma como o filme representa a Coreia do Norte não como território colonizado, mas como um espaço de hostilidade crescente para os

¹³ “Korean culture was simply squashed [...] imbued with nationalist and essentialist ideas” (Cumings, 2005, p. 188).

japoneses. A memória da violência colonial é deslocada para uma narrativa de fuga e perseguição, na qual os nipônicos aparecem como vítimas das transformações políticas do pós-guerra. Essa forma de representação desloca o foco para o sofrimento japonês, refletindo práticas de memória que não negam eventos, mas priorizam determinadas experiências.

Esse deslocamento narrativo se intensifica após a rendição do Japão, quando os coreanos passam a ser retratados como uma ameaça direta aos colonos nipônicos. A transição do domínio japonês para o controle soviético da Coreia do Norte é descrita como um colapso da ordem e uma inversão da violência: os japoneses, antes dominantes, surgem agora como vítimas. Nesse contexto, o foco narrativo desloca-se para o sofrimento japonês, enquanto a experiência coreana é apresentada principalmente como ameaça aos colonos. A guerra é, assim, retratada como uma tragédia compartilhada, sem detalhar as estruturas de dominação imperial japonesa.

Dentro dessa lógica, a personagem *Ohana* assume um papel simbólico: representa os coreanos que, por necessidade ou coerção, trabalharam para os japoneses. Sua submissão à família de *Chitose* expressa a hierarquia imposta pela ocupação, mas a narrativa transforma esse conflito em um dilema moral individualizado. Ao mostrá-la rejeitada por sua comunidade e evitando revelar seu nome coreano, a animação apresenta o conflito em termos individuais, focalizando experiências pessoais mais do que as estruturas de dominação.

A sequência da evacuação configura-se como um dos momentos mais reveladores desse revisionismo. O retorno forçado à metrópole é narrado como uma tragédia familiar, sem contextualização sobre a violência colonial que precedeu esse desfecho. A fuga da família de *Chitose* é apresentada como um sofrimento familiar, sem detalhar a dimensão estrutural da dominação japonesa. Dessa forma, a narrativa enfatiza perdas individuais e relações humanas, enquanto a organização do domínio colonial permanece no pano de fundo.

Assim, “*O Trilho da Estrela*” (1993), embora aborde um cenário raramente explorado – a ocupação da Coreia do Norte –, a obra enfatiza a experiência dos colonos japoneses, destacando seu sofrimento, enquanto a violência estrutural da ocupação aparece de forma limitada. Essa abordagem narrativa, centrada em experiências individuais, será retomada em outras produções animadas japonesas, como “*Túmulo dos Vagalumes*” (1988) e “*Neste Canto do Mundo*” (2016).

3.1.1.1 “HOTARU NO HAKA” E “KONO SEKAI NO KATSUMI NI”: O SOFRIMENTO JAPONÊS COMO CENTRO DA MEMÓRIA DA GUERRA

Lançado em 1988, “*Túmulo dos Vagalumes*” (“*Hotaru no Haka*”, no original) é uma animação dirigida por *Isao Takahata*, cofundador do *Studio Ghibli* e intelectual com formação em literatura francesa, conhecido por seu estilo realista e por abordar temas sociais e políticos. *Takahata* se diferenciava de seu colega *Hayao Miyazaki* por rejeitar os padrões escapistas típicos da animação comercial, optando por narrativas marcadas pelo sofrimento humano e pela crítica ao militarismo japonês – ainda que *Miyazaki* também compartilhe essa preocupação em várias de suas obras. O longa é baseado no conto semi-autobiográfico de *Akiyuki Nosaka*, publicado em 1967, e foi produzido durante um período em que o Japão vivia um auge de prosperidade econômica e iniciava um ciclo de disputas simbólicas sobre sua própria memória histórica.

Naquele momento, o país já ocupava uma posição de destaque no cenário internacional. Como afirma Rafael Estides (2010, p. 21), “no período de 1987 a 1990 o crescimento médio do PIB japonês foi 5,3% e a produção industrial de maio de 1987 a maio de 1991 foi de 31%”. Essa estabilidade econômica alimentou não apenas o consumo e a modernização tecnológica, mas também debates em torno do papel do Japão no mundo pós-guerra, especialmente no que diz respeito à sua memória histórica.

Ernani *Oda* (2018, p. 17) observa que “[...] durante a década de 1980, muito antes do estouro da bolha financeira, também havia no Japão discursos e práticas revisionistas de viés conservador análogos aos que foram mencionados até aqui”, incluindo disputas sobre os livros didáticos e visitas ao santuário *Yasukuni*. Para *Oda* (2018), o fortalecimento desses discursos revisionistas estava diretamente ligado ao contexto político da época: “os analistas da época explicavam esse nacionalismo revisionista como consequência da ‘confiança’ dos japoneses na prosperidade de sua economia e na estabilidade de sua estrutura política” (*Oda*, 2018, p. 17).

Nesse contexto de prosperidade econômica e fortalecimento de discursos revisionistas, a escolha de *Takahata* (1988) por uma narrativa centrada no sofrimento civil japonês, com ênfase nas consequências da guerra para crianças órfãs e marginalizadas, surge como gesto ambíguo. Por um lado, humaniza as vítimas e denuncia a brutalidade dos bombardeios aliados, por outro, ao não abordar os crimes de guerra cometidos pelo Japão, a obra reflete escolhas

narrativas que enfatizam certas memórias e silenciam outras, reproduzindo efeitos próximos do que se denomina revisionismo ou silenciamento de memórias. Como observa Neto (2021, p. 37), “as narrativas acerca das bombas atômicas lançadas sobre o Japão são utilizadas tanto como forma de legitimar o discurso negacionista (ideia de vitimização), quanto para corroborar com uma historiografia engajada”.

Nesse sentido, a animação, enquanto escolha de memória, reflete efeitos de seleção e apagamento de memórias, mas isso deve ser interpretado como resultado do contexto histórico e das sensibilidades de produção, e não como endosso deliberado do negacionismo. A obra cinematográfica analisada reforça essa perspectiva ao apresentar os protagonistas como vítimas das ações dos Estados Unidos da América, sem problematizar a atuação do Japão como agressor. Segundo Ferreira (2019), vemos “as dificuldades por que os habitantes tiveram de passar no Japão durante a II Guerra Mundial” (Ferreira, 2019, p. 37), em sua análise do filme “*Túmulo dos Vagalumes*” (1988), principalmente a fome, sem que o filme questione o papel imperialista do país na origem do conflito. Essa forma de representação audiovisual contribui para a construção de uma memória seletiva, que reforça uma visão autocentrada do Japão e esvazia os debates sobre sua atuação como potência expansionista.

Ao focar exclusivamente no sofrimento da população japonesa e evitar referências aos crimes cometidos pelo exército do país, o filme suaviza as responsabilidades históricas do Japão. Ainda que não haja uma negação explícita dos fatos, a ausência deliberada de certas narrativas funciona como um silêncio estratégico. Essa escolha narrativa contribui para a representação de memórias focalizadas em determinados atores ou sofrimentos que, ao enfatizar apenas o trauma civil, pode ser apropriada por discursos revisionistas de viés conservador – aqueles que buscam reabilitar a imagem nacional japonesa por meio da minimização ou do apagamento das ações do país como potência imperialista. Trata-se, portanto, de um uso político da memória que desloca o foco da responsabilidade histórica e oferece uma representação mais palatável do passado, reforçando narrativas identitárias marcadas por vitimização e orgulho nacional.

O tratamento político da memória histórica no Japão não se dá apenas pela negação explícita dos eventos, mas igualmente pela sua omissão deliberada, promovendo uma narrativa parcial do conflito. Como aponta Neto (2021, p. 49), o discurso do “passado japonês estruturado segundo uma narrativa uníssona e estável, não pode ser questionado, sob o risco de a lei ser usada contra quem ousa interferir”. Dessa forma, obras animadas como “*Túmulo dos Vagalumes*” (1988) não negam diretamente os crimes de guerra, mas os omitem, integrando um “revisionismo por omissão” que dilui responsabilidades históricas. Por mais, o governo

japonês tem historicamente interferido nos currículos escolares, minimizando ou até apagando passagens sobre a ocupação da China e da Coreia. Como observa o autor:

[...] os livros didáticos do Japão, produzidos por historiadores, tinham problemas devido à nomenclatura (massacre, estupro, invasão, conflito de Nanquim) e ao grau de informação que traziam [...] demonstrando, mais uma vez, que o passado japonês, estruturado segundo uma narrativa uníssona e estável, não pode ser questionado, sob o risco de a lei ser usada contra quem ousa interferir (Neto, 2021, pp. 48-49).

Assim, filmes animados como “*Túmulos dos Vagalumes*” (1988) acabam reforçando essas lacunas, contribuindo para uma identidade nacional centrada no papel de vítima, enquanto algumas animações dos anos 1940 eram explicitamente propagandísticas, exaltando o Exército Imperial, produções posteriores adotaram abordagens mais sutis – ainda assim problematizáveis. O cinema de animação japonês, ao evitar narrativas que exponham os crimes de guerra cometidos pelo Japão, contribui para um apagamento histórico que favorece discursos nacionalistas. Ao focar apenas na destruição sofrida pelo país, muitos filmes acabam por construir uma visão parcial e seletiva da memória do conflito.

Embora a animação presente analisada seja uma obra poderosa sobre os horrores da guerra, sua ausência de contexto histórico mais amplo reforça uma narrativa parcial. Ao focar exclusivamente no sofrimento japonês, contribui para uma memória que apaga as responsabilidades do Japão no conflito, transformando a guerra mundial em um evento unilateral. A memória histórica é um campo de disputa, e o que é lembrado – ou esquecido – define a forma como sociedades compreendem seu passado e constroem seu futuro.

Dando continuidade à análise de “*Túmulos dos Vagalumes*” (1988) e à forma como o cinema japonês constrói a memória da Segunda Guerra Mundial, “*Neste Canto do Mundo*” (2016), dirigido por *Sunao Katabuchi*, se insere em um discurso semelhante. Se, no filme animado de *Takahata* (1988), a guerra é mostrada pela perspectiva do sofrimento civil, aqui temos uma abordagem nostálgica da vida cotidiana antes e durante os bombardeios, particularmente em *Hiroshima* e *Kure*.

Em sinopse, o filme, lançado em 2016, acompanha a história de *Suzu Urano*, uma jovem sonhadora e ingênua que, nos anos 1940, casa-se e se muda para *Kure*¹⁴, um importante centro naval japonês. A obra cinematográfica animada se desenrola a partir do ponto de vista de *Suzu*, a qual tenta manter sua rotina e sensibilidade artística enquanto o conflito se intensifica.

¹⁴ Cidade japonesa, Província de Hiroshima.

Ademais, a narrativa se concentra na vida doméstica da protagonista e nos desafios diários de viver em um Japão devastado pela escassez de recursos, *Suzu* e sua família tentam se adaptar à nova realidade, improvisando refeições e lidando com a crescente presença militar na cidade.

Com o avanço do conflito, *Kure* é bombardeada, e a protagonista sofre uma perda irreparável: a morte da sobrinha e a amputação da própria mão direita em um ataque aéreo. A animação se destaca por sua estética delicada e por um tom nostálgico, retratando a guerra como um evento trágico que destrói a inocência da protagonista e do mundo ao seu redor. O que une essas duas obras, além do tom dramático, é a ênfase na população japonesa como vítima do combate, sem um olhar crítico sobre a participação ativa do país nos enfrentamentos armados. Como visto anteriormente, tal fenômeno se encaixa no que se pode chamar de revisionismo por omissão, uma forma sutil de revisionismo histórico que não nega diretamente os crimes cometidos pelo Japão, mas os silencia na construção da memória coletiva.

Diferente de “*Túmulo dos Vagalumes*” (1988), que mergulha na degradação provocada pela guerra desde o início, “*Neste Canto do Mundo*” (2016) dedica grande parte de sua narrativa a retratar a vida cotidiana de *Suzu*. Essa escolha reforça a imagem de um Japão pacífico e resiliente, surpreendido pelos efeitos do conflito. Ferreira (2019) observa que, apesar da crítica velada ao sofrimento civil, a personagem *Suzu* afirma que “deveriam ter lutado até ao fim” (Ferreira, 2019, p. 36), revelando “o orgulho nacionalista japonês demonstrado pelos dois personagens principais” (Ferreira, 2019, p. 36). Tal construção sentimental suaviza a abordagem crítica da guerra. Esse tipo de narrativa não é acidental: a memória da Segunda Guerra Mundial no Japão é constantemente disputada, com esforços para enfatizar o sofrimento japonês como central na construção da identidade nacional, minimizando as ações do exército imperial.

O discurso da guerra no Japão tende a ser formulado de maneira que o sofrimento japonês se sobreponha a qualquer discussão sobre sua responsabilidade histórica. Essa omissão reflete um padrão de memória seletiva. No caso de “*Neste Canto do Mundo*” (2016), o combate mundial aparece como pano de fundo inescapável, porém raramente é apresentado como resultado de decisões políticas ou militares. Isso esvazia a dimensão de responsabilidade e transforma a narrativa em um espaço de vitimização e consolo. O discurso visual do filme animado reforça essa ideia: a paleta de cores suaves e o traço delicado criam uma atmosfera quase onírica, transformando um período de destruição em um cenário de beleza melancólica. *Suzu* não é apenas uma vítima da guerra, mas alguém que busca preservar a normalidade em meio ao caos. Ademais, a animação romantiza a experiência da guerra ao focar no cotidiano de

uma família comum, sem abrir espaço para reflexões mais profundas sobre a participação do Japão no conflito.

Além disso, ambas as obras cinematográficas animadas adotam estratégias distintas para reforçar a memória seletiva. *“Túmulo dos Vagalumes”* (1988) utiliza o impacto emocional para criar empatia com as vítimas, desviando o olhar da responsabilidade histórica, já *“Neste Canto do Mundo”* (2016) romantiza o passado, transformando a guerra em um pano de fundo inevitável, sem atores claramente culpados. Se, no primeiro, a dor e a miséria do conflito são centrais, no segundo, o foco na vida doméstica cria uma ilusão de normalidade, que desvia a atenção das estruturas políticas e militares que levaram o Japão ao enfrentamento dos ataques.

O estudo da memória histórica nos mostra que o que é lembrado é tão importante quanto o que é esquecido. No caso do Japão, o discurso predominante sobre a Segunda Guerra Mundial tem sido moldado por um revisionismo histórico sutil – entendido aqui como a reinterpretação seletiva do passado com vistas a atenuar responsabilidades e ressignificar eventos – que enfatiza a dor dos civis japoneses enquanto minimiza – ou silencia – as responsabilidades do país no conflito. Tal estratégia de memória seletiva aparece nas cinco animações analisadas, ainda que por meio de abordagens distintas.

Os três primeiros filmes – *“Memória Azul”* (1993), *“A Canção de Raiyantsuuri”* (1994) e *“O Trilho da Estrela”* (1993) – apresentam elementos de um revisionismo ativo, no qual a narrativa não apenas reorganiza os fatos históricos, mas os molda para reforçar uma identidade nacional vitimizada, omitindo as ações imperialistas. Nessas obras, o Japão é retratado majoritariamente como uma nação vítima dos horrores da guerra, sem responsabilização direta por suas ações imperialistas. Há uma tendência a suavizar ou omitir episódios de violência praticados pelo Estado japonês, como a ocupação da Manchúria e a exploração de trabalhadores coreanos.

Em *“Memória Azul”* (1993), por exemplo, a colonização da Manchúria é apresentada de maneira idealizada e heroica, centrada na vivência infantil e no espírito de sacrifício. *“A Canção de Raiyantsuuri”* (1994), por sua vez, foca na fuga de um trabalhador forçado chinês, apagando quase por completo a presença dos povos colonizados, como os chineses e coreanos. Já em *“O Trilho da Estrela”* (1994), há um silenciamento sobre o uso de trabalho forçado por parte do regime nipônico, o que contribui para a construção de uma memória parcial, em detrimento de uma visão crítica da história.

Por outro lado, *“Túmulo dos Vagalumes”* (1988) e *“Neste Canto do Mundo”* (2016) adotam uma estratégia diferente: um negacionismo por omissão – forma indireta de negação, que não contesta abertamente os fatos históricos, mas os retira do campo da representação. Em

vez de negar abertamente os crimes de guerra japoneses, esses filmes simplesmente os silenciam, deslocando o foco para o sofrimento da população civil. O primeiro faz isso através de um drama devastador, colocando o público em contato direto com o horror da fome e da indiferença social, sem questionar, obviamente, como as políticas expansionistas japonesas contribuíram para esse cenário. A segunda animação transforma o combate armado em um pano de fundo nostálgico, onde a destruição surge como um evento trágico, mas inevitável, sem que se discuta sua origem e responsabilidade.

Além da questão da memória e do revisionismo, tais obras animadas também desempenham um papel crucial na construção das identidades de gênero dentro do discurso da guerra. “*Túmulo dos Vagalumes*” (1988) e “*Neste Canto do Mundo*” (2016), em particular, reforçam um ideal tradicional de feminilidade, no qual as mulheres são vistas como pilares emocionais e cuidadoras da família, enquanto os homens assumem a responsabilidade pelo combate ou sacrifício. Ana Catarina Ferreira (2019), ao discutir “*Neste Canto do Mundo*” (2016), enfatiza o papel essencial das mulheres na manutenção da ordem familiar durante o período de combate.

Entretanto, sua análise carece de um olhar crítico sobre como essa representação reforça um discurso conservador, no qual a resiliência feminina é exaltada sem que se questionem as imposições sociais que restringiam as mulheres à esfera doméstica. *Suzu*, protagonista do filme, representa esse ideal: mesmo diante da escassez e da violência, seu papel continua sendo o de manter a normalidade e aceitar seu destino sem contestação. Deste modo, a narrativa romantiza a submissão feminina ao sofrimento, transformando a mulher em um símbolo de resistência passiva, em vez de uma agente ativa da história.

Contudo, é preciso lembrar que, embora “*Neste Canto do Mundo*” retrate o Japão dos anos 1940, o filme foi produzido em 2016, momento em que o país vivia uma profunda crise de identidade nacional. Desde o colapso da bolha financeira nos anos 1990, o Japão atravessa uma estagnação econômica de longa duração. Como observa *Wada* (2018, p. 19), o país enfrentou “a mais grave e mais longa recessão econômica após o fim da Segunda Guerra Mundial”, e a tendência de baixo crescimento se estendeu até os anos 2000 e 2010 (*Wada*, p. 19). A esse cenário econômico adverso somaram-se a crise demográfica, a perda de prestígio internacional e uma crescente insegurança social.

Nesse contexto, o nacionalismo ganhou novo fôlego como resposta simbólica e emocional. *Oda* (2018, p. 16) analisa que:

a estagnação da economia, o aumento no nível de desemprego e a instabilidade política decorrente da crise teriam ajudado a difundir na população uma condição de insegurança, e o discurso inflamado do nacionalismo [...] seria um meio de obter certo conforto emocional.

Tal discurso operaria como “um mecanismo de compensação diante do relativo declínio da sociedade japonesa” (*Oda*, 2018, p. 16), funcionando para reconstruir a autoestima nacional com base em um imaginário idealizado. É dentro dessa lógica que se insere a retomada de símbolos do passado imperial, como o santuário *Yasukuni*. O que o torna polêmico é o fato de incluir, entre os homenageados, criminosos de guerra condenados após a Segunda Guerra Mundial, o que desperta reações negativas de países vizinhos como China e Coreia do Sul.

Ainda assim, figuras como o primeiro-ministro *Junichiro Koizumi* (2001–2006) realizaram visitas públicas ao santuário nos anos 2000. *Oda* (2018, pp. 13–14) explica que “os simpatizantes do santuário aproveitaram a ocasião das visitas para difundir o discurso de que o local seria um símbolo da própria integridade e dignidade nacional” – um esforço deliberado de reconfigurar a imagem do Japão perante si mesmo e perante o mundo. O autor descreve esse processo como uma “reformulação simbólica da imagem pública do Japão através do “revisonismo histórico” (*Oda*, 2018, p. 14), aqui no sentido de uma ação deliberada de reconfigurar a memória coletiva para legitimar visões políticas contemporâneas, com efeitos diretos no sistema educacional e na produção cultural contemporânea.

Com a chegada de *Shinzo Abe* ao poder em 2012, esse projeto nacionalista se intensificou. *Wada* (2018) aponta que, sob sua administração, a estabilidade política foi acompanhada por uma agenda de fortalecimento militar, revisonismo constitucional e incentivo à “*Abenomics*”, uma política econômica baseada em desregulamentação, corte de impostos corporativos e estímulo ao investimento privado (*Wada*, 2018, pp. 20–22). Ao mesmo tempo, *Abe* defendia uma revisão da Constituição pacifista e revalorizava os símbolos nacionais do passado imperial, como as Forças de Autodefesa e a honra militar.

Esse ambiente – de retração econômica, insegurança social e reafirmação simbólica – molda também a cultura popular japonesa. O cinema animado, e em especial as animações como “*Neste Canto do Mundo*” (2016), atua como uma ferramenta de reconstrução identitária. Ao transformar o sofrimento da guerra em beleza estética, e a mulher em símbolo de aceitação e doçura, o filme reproduz – ainda que de forma sutil – a lógica de uma nação que busca no passado idealizado um consolo para suas crises contemporâneas.

Como explica *Oda* (2018, p. 15), setores conservadores japoneses acreditam que “as restrições do pós-guerra teriam imposto aos japoneses uma identidade autodepreciativa,

resultando numa postura passiva e submissa no cenário internacional”, e defendem que seria necessário “esclarecer que os erros cometidos pelo Japão até a Segunda Guerra Mundial não teriam sido tão graves como se costuma afirmar” (Oda, 2018, p. 15). Essa revisionista – marcada pelo propósito político de reconstruir a autoestima nacional e relativizar a gravidade dos erros do passado –, segundo o autor, busca reconfigurar a autoestima nacional por meio de uma memória seletiva e menos crítica dos acontecimentos históricos. Ao ser amplificada pela cultura midiática, essa lógica contribui para a produção de obras que silenciam responsabilidades históricas e reforçam uma narrativa afetiva, despolitizada e, muitas vezes, idealizada do passado.

Assim, “*Neste Canto do Mundo*” não é apenas um retrato da Segunda Guerra Mundial: é também um reflexo das disputas simbólicas do Japão nos anos 2000 e 2010 – período em que o país buscou reconstruir sua identidade nacional por meio da nostalgia, da idealização do sofrimento e da exaltação de valores tradicionais. Nesse processo, a figura feminina ocupa um papel estratégico: ao ser representada como resiliente, doce e abnegada, a mulher se torna o símbolo ideal de uma nação que sofre em silêncio, mas que não rompe com suas estruturas.

A narrativa transforma a protagonista *Suzu* em emblema de uma resistência passiva, que naturaliza o sofrimento e reafirma o papel da mulher na esfera doméstica como cuidadora, esposa e guardiã da memória familiar. Ao ler esse filme apenas como uma homenagem poética à resiliência feminina, corre-se o risco de ignorar sua inserção num projeto cultural mais amplo, que, sob uma superfície sensível, opera silenciosamente na reafirmação de uma memória nacional excludente, conservadora, não questionadora – e também profundamente marcada por uma idealização do feminino que relega as mulheres à submissão emocional e histórica.

Essa lógica de gênero atravessa também outras produções animadas japonesas que tratam da guerra. A forma como “*O Trilho da Estrela*” (1993) reconstrói a memória da ocupação japonesa na Coreia do Norte não se limita apenas ao apagamento histórico e à vitimização dos colonos nipônicos. Muito além disso, reflete um padrão discursivo em que o conflito redefine papéis de gênero. A evacuação da família de *Chitose* reforça o ideal da masculinidade guerreira e protetora, pois seu pai, um militar japonês, representa o homem que serve ao império, enquanto sua mãe e *Chitose* assumem o papel de mulheres vulneráveis, cuja sobrevivência depende da estrutura familiar e da obediência aos homens. Essa construção de gênero dentro da memória da guerra não é isolada, mas recorrente na animação japonesa, onde a feminilidade é, muitas vezes, associada ao sofrimento silencioso, e a masculinidade, mesmo quando falha, ainda se manifesta como sacrifício e responsabilidade.

Esse padrão também pode ser observado em “*Túmulo dos Vagalumes*” (1988), no qual Seita tenta cumprir o papel de provedor e protetor da irmã, porém é consumido pela impossibilidade de exercer essa função em meio ao colapso social. O mesmo ocorre em “*A Canção de Raiyantsuuri*” (1994) e “*Memória Azul*” (1993), que exploram o conflito sob diferentes contextos, mas ainda assim reforçam estruturas tradicionais de gênero. Na primeira obra cinematográfica, a protagonista *Tomoko* encontra sua voz ao buscar a verdade sobre um trabalhador chinês, mas sua jornada dá-se dentro de um espaço seguro e familiar, sem questionar o papel das mulheres no contexto mais amplo da ocupação japonesa. Em “*Memória Azul*” (1993), destaca-se a masculinidade jovem no contexto da colonização da Manchúria, com um grupo de meninos japoneses que, ao perderem a proteção do império japonês, enfrentam a guerra como um rito de passagem que os transforma em “homens”.

Deste modo, tanto a feminilidade quanto a masculinidade nesses filmes são moldadas de acordo com narrativas que reforçam a construção de uma memória seletiva da guerra. As mulheres são retratadas como figuras resilientes e silenciosas, enquanto os homens são apresentados como vítimas heroicas ou combatentes injustiçados. Essa estrutura discursiva contribui para um revisionismo mais amplo, que não apenas distorce os eventos históricos, como também reforça uma visão tradicionalista dos papéis de gênero na sociedade japonesa.

No entanto, embora muitas dessas obras reforcem discursos conservadores, outras, ainda que mais sutilmente, tensionam essas normas. A presença de personagens que enfrentam suas dores e papéis de maneira ambígua ou contraditória revela que a guerra, além de moldar as identidades de gênero, também expõe suas fissuras. É nesse entrelugar – entre tradição e ruptura – que surgem corpos em descompasso: personagens que desafiam, resistem ou reconfiguram as expectativas impostas pelo tempo histórico e pelas convenções sociais. É sobre esses corpos e essas memórias que se debruça o próximo capítulo.

4 CORPOS EM DESCOMPASSO: GÊNERO E MEMÓRIA NA GUERRA ANIMADA JAPONESA

As animações japonesas, muitas vezes derivadas de mangás (quadrinhos japoneses), têm desempenhado um papel expressivo na representação e na desconstrução de normas de gênero e identidade, especialmente em contextos históricos desafiadores como o da Segunda Guerra Mundial. Mais do que simples entretenimento, os animes se configuram como uma potente linguagem artística e cultural, capaz de abordar com sensibilidade e profundidade questões sociais, políticas, filosóficas e subjetivas.

No cenário específico da representação de gênero, essas obras têm se destacado como espaços de resistência simbólica, oferecendo personagens e narrativas que exploram a complexidade das identidades e das relações de poder historicamente naturalizadas.

Este capítulo se debruça sobre como filmes animados como “*Túmulo dos Vagalumes*” (1988), “*Neste Canto do Mundo*” (2016), “*A Canção de Raiyantsuuri*” (1994), “*Memória Azul*” (1993) e “*O Trilho da Estrela*” (1993) problematizam as noções de masculinidade e feminilidade no Japão em guerra. Através da lente dessas obras, torna-se possível refletir sobre como a experiência do conflito pode tanto reforçar quanto desestabilizar os papéis de gênero tradicionais, ao mesmo tempo em que revela pontos de convergência entre vivências masculinas e femininas em um contexto de adversidade extrema.

As obras selecionadas para análise – lançadas entre 1988 e 2016 – compõem um conjunto coeso não apenas em termos temáticos, mas também quanto à abordagem estética e à ênfase nas subjetividades afetadas pela guerra. Embora existam produções animadas sobre o conflito ao longo dos anos 2000 que privilegiam feitos militares e heroicos, os filmes aqui analisados se afastam dessa perspectiva ao priorizar experiências cotidianas e intimistas, frequentemente narradas a partir do olhar de mulheres e crianças. Essa escolha metodológica não apenas atende ao propósito de examinar diferentes representações da guerra, mas também permite observar como masculinidades e feminilidades são construídas, tensionadas ou resignificadas quando a narrativa se ancora em vivências domésticas, afetivas e não bélicas.

Em “*Túmulo dos Vagalumes*” (1988), por exemplo, a masculinidade de *Seita* é apresentada de forma ambivalente: ele busca proteger sua irmã, mas também revela fragilidades que contrastam com o ideal heroico masculino. *Setsuko*, por sua vez, carrega uma força simbólica no modo como habita a infância em meio à tragédia. Já em “*Neste Canto do Mundo*”

(2016), *Suzu* ocupa diferentes papéis dentro do espaço doméstico e social, reconstruindo a noção de feminilidade ao mesmo tempo em que questiona o que significa resistir sendo mulher.

Ao integrar à análise filmes menos conhecidos como “*A Canção de Raiyantsuuri*” (1994), “*Memória Azul*” (1993) e “*O Trilho da Estrela*” (1993), amplia-se o olhar para outras dimensões da guerra. O primeiro evidencia como deslocamento e violência atravessam experiências de gênero e relações de cuidados, o segundo expõe as marcas psicológicas do combate armado na subjetividade masculina, problematizando ideais bélicos de virilidade, por fim, o último, ao retratar um grupo de crianças órfãs, convida a pensar o cuidado e a empatia como formas de resistência coletiva que desafiam fronteiras de gênero.

Em todos esses filmes, a memória emerge como elemento central – não apenas como lembrança do passado, mas como prática de reconstrução de identidades, de elaboração do trauma e de resistência diante do esquecimento. As animações aqui discutidas reconfiguram a forma como se conta a história do conflito, deslocando o foco das grandes batalhas para as experiências íntimas, afetivas e cotidianas de seus personagens.

Nesse sentido, ao revisitar os traumas da guerra a partir de uma abordagem sensível às questões de gênero, essas obras não só enriquecem nossa compreensão histórica, como também nos desafiam a pensar sobre as normas sociais e identitárias que persistem no presente. O diálogo entre arte, memória e gênero, portanto, oferece caminhos fecundos para refletir sobre a condição humana em tempos de crise – e para desenvolver uma escuta mais atenta às vozes silenciadas pela história oficial.

A partir dessas leituras, percebe-se que os animes aqui analisados não apenas narram experiências de guerra, mas também tensionam e ressignificam as normas de gênero que estruturam essas vivências. Ao evidenciarem masculinidades frágeis, feminilidades resilientes e identidades que escapam às classificações rígidas, essas obras animadas abrem caminho para uma reflexão mais ampla sobre os significados sociais e históricos atribuídos ao ser homem, mulher ou outro no contexto japonês. É com base nisso que o próximo subcapítulo se propõe a aprofundar os conceitos de feminilidade e masculinidade, explorando como essas categorias são construídas, negociadas e desafiadas tanto na ficção quanto na realidade.

4.1 CONCEITUANDO GÊNERO: A PRODUÇÃO DE MASCULINIDADES E FEMINILIDADES

O conceito de gênero define-se pela compreensão da construção social e cultural que se refere às características, comportamentos, papéis e expectativas atribuídos socialmente a homens e mulheres. Ao situar a categoria sexo, que se refere às características biológicas como genitais e cromossomos, compreende-se que o gênero é uma categoria fluida e multifacetada, variando de acordo com o contexto cultural e histórico. Deste modo, o

Gênero passa a ser concebido como efeito da linguagem, como produção discursiva inscrita em uma rede complexa de relações de poder (Scott, 1986). As relações de poder impõem-se aos sujeitos de forma sutil, através de uma complexa e difusa rede de tecnologias e de sistemas disciplinares, constituindo-se o que Foucault (1995) chamou poder disciplinar: poder e saber – entrelaçados – estabelecem normas para a constituição dos sujeitos, sustentando determinados modos de dominação. Esta rede opera através de discursos e de práticas, destacando-se aqui os discursos e as práticas *psi*, que normalizam e normatizam não só os modos possíveis de existência singular quanto os modos possíveis de existência social para homens e para mulheres (Narvaz, 2010, pp. 176-177).

Esse parágrafo inicial destaca como o gênero é concebido como um constructo discursivo moldado por relações de poder. *Michel Foucault* (1988), ao falar do poder disciplinar, enfatiza como poder e conhecimento estão entrelaçados, estabelecendo normas que moldam a constituição dos sujeitos. Ademais, essa concepção evidencia que o gênero se constrói a partir da linguagem, enquanto produção discursiva, reafirmando a importância de analisar como as normas e relações de poder influenciam tal construção. Portanto, essa reflexão se conecta com a teoria feminista ao questionar as concepções tradicionais de gênero, destacando que as diferenças entre homens e mulheres não são determinadas pela biologia, mas sim por normas e valores culturais.

Nesse sentido, afirma Natanael Silva (2015):

[...] homens e mulheres podem ter performance e/ou atributos que um dado regime de gênero pode qualificar como pertencentes ao campo do(s) masculino(s) ou feminino(s) independentemente do sexo biológico, expondo como o gênero é um constructo social, cultural e histórico e não um dado biológico (Silva, 2015, p.17).

Diante disso, a teoria feminista e de gênero tem sido fundamental para desafiar essas concepções, enfatizando que as identidades de gênero não são fixas, mas sim moldadas e negociadas socialmente. Dentre essas teóricas, destaca-se *Judith Butler* (2013, p. 314), que afirma: “o gênero não está passivamente inscrito no corpo, e tampouco é determinado pela natureza”, destacando a importância de reconhecer a agência individual na construção das identidades de gênero, assim como o papel crucial das relações sociais e das estruturas de poder que influenciam e moldam essas identidades. Assim, a construção das identidades de gênero é um processo interativo e dinâmico, em que tanto a autonomia pessoal quanto as normas sociais e as relações de poder desempenham papéis essenciais.

A principal teórica do conceito de gênero, *Joan Scott*, aponta que a definição de gênero: “[...] repousa numa conexão integral entre duas proposições: (1) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e (2) o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder” (*Scott*, 1995, p. 86). Isso implica reconhecer que as normas de gênero não são naturais ou inevitáveis, mas construídas e mantidas por relações de poder, cultura e história. Portanto, ao entender o gênero como uma construção social, torna-se possível questionar e transformar as normas e os valores que sustentam os modos de dominação e as formas de existência social para homens e mulheres.

Outrossim, a análise de *Scott* (1995) permite desnaturalizar essas normas, evidenciando que o gênero, enquanto construção social, pode ser um campo de luta e transformação social. Nesse sentido, é fundamental evitar as chamadas “retóricas holísticas”, que, como destaca *Candau* (2019, p. 29), referem-se ao: “emprego de termos, expressões, figuras que visam designar conjuntos supostamente estáveis, duráveis e homogêneos”, os quais mascaram a multiplicidade das experiências identitárias e mantêm uma falsa sensação de coesão em torno de normas de gênero. Essa reflexão mostra-se essencial para entender o caráter relacional e histórico da identidade de gênero.

Além disso, o gênero é central para a compreensão das dinâmicas sociais e culturais em diferentes contextos ao redor do mundo, como no caso da sociedade japonesa, em que as noções tradicionais de gênero têm sido profundamente influenciadas pela história e pela cultura do país. Assim como em muitas outras sociedades, há expectativas e normas culturais em relação aos papéis de gênero. Historicamente, a sociedade japonesa era fortemente patriarcal, com expectativas rígidas sobre como homens e mulheres deveriam se comportar, contudo, ao longo do tempo, essas normas têm sido questionadas e reavaliadas, especialmente com a influência da cultura popular, como o cinema de animação japonês.

Cinco filmes animados em particular – “*Túmulo dos Vagalumes*” (1988), “*Neste Canto do Mundo*” (2016), “*A Canção de Raiyantsuuri*” (1994), “*Memória Azul*” (1993) e “*O Trilho da Estrela*” (1993) – oferecem compreensões ricas e multifacetadas sobre as representações de gênero no contexto da Segunda Guerra Mundial e da sociedade japonesa. A primeira obra citada propõe uma leitura densa da masculinidade ao retratar a trajetória de um menino que, ao tentar proteger sua irmã mais nova, vê-se confrontado com o fracasso, a solidão e a perda da inocência – temas que tensionam o ideal masculino de força e controle. Já a segunda volta-se para a experiência feminina, por meio da personagem *Suzu*, cuja vida revela as múltiplas camadas da feminilidade em tempos de guerra, incluindo o cuidado, a resistência silenciosa e o luto.

Em “*A Canção de Raiyantsuuri*” (1994), a memória de mulheres e homens deslocados pelo conflito entrelaça-se com a crítica ao apagamento cultural. Por sua vez, “*Memória Azul*” (1993) explora os impactos psicológicos da guerra sobre os homens, desestabilizando noções hegemônicas de virilidade. Por fim, “*O Trilho da Estrela*” (1993) convida o espectador a olhar para a infância órfã como espaço de afeto, solidariedade e fluidez de papéis de gênero.

Juntas, essas obras não apenas representam vivências diversas, como também questionam e reinventam as normas de gênero a partir de experiências liminares, abrindo espaço para leituras mais sensíveis e críticas das masculinidades e feminilidades. Como aponta *Candau* (2019, p. 24):

nenhum grupo é capaz de ter uma memória procedural mesmo que ela possa ser comum, compartilhada pelos membros desse mesmo grupo. Nenhuma sociedade come, dança ou caminha de uma maneira que lhe é própria, pois apenas indivíduos [...] adotam maneiras [...] que, ao se tornarem dominantes, [...] serão consideradas como características da sociedade em questão.

Essa perspectiva permite compreender que os personagens dos filmes animados expressam memórias e afetos que, embora vinculados à mesma guerra, são profundamente singulares e atravessados por marcadores como gênero, idade e contexto emocional.

4.1.1 QUANDO OS HOMENS SÃO MENINOS: OS RASTROS DA GUERRA NAS MASCULINIDADES ANIMADAS

Ao revisitar narrativas animadas que abordam a guerra a partir do olhar infantil e masculino, evidencia-se como os traços da infância permanecem colados às tensões e expectativas da masculinidade em formação. Em “*Túmulo dos Vagalumes*” (1988), “*A Canção de Raiyantsuuri*” (1994) e “*Memória Azul*” (1993), os protagonistas – ainda meninos – são empurrados para um mundo de responsabilidades, perdas e exigências de comportamento que evocam modelos adultos de virilidade e honra.

O contexto histórico japonês reforçava essas expectativas de forma intensa. Como aponta *Sakurai* (2014, p. 193), “as missões kamikazes eram constituídas por voluntários, sobretudo jovens [...] capazes de dar sua vida, sem qualquer esperança de sobrevivência, para salvar muitas outras de seus compatriotas”. Essa valorização do autossacrifício indica que a masculinidade não era apenas sobre força ou provimento, mas sobre submissão a um ideal coletivo e à honra, internalizado desde cedo. Assim, a formação masculina envolvia a incorporação de um modelo de coragem e obediência que, embora reverenciado, podia se chocar brutalmente com a realidade vivida, como mostram as experiências de Seita e outros jovens nos animes analisados.

Nesses contextos, a infância não é apenas uma etapa cronológica, mas um lugar de disputas simbólicas, onde se desenham os contornos do que é esperado de um homem, mesmo quando ainda se é menino. Os rastros da guerra, mais do que físicos ou históricos, se projetam subjetivamente sobre esses corpos infantis, moldando suas trajetórias e emoções à luz de um ideal masculino, muitas vezes inatingível e silenciosamente doloroso. Assim, essas obras tornam-se poderosas janelas para refletir sobre as masculinidades que se constroem, se impõem e se fragmentam sob o peso da memória e da violência.

As ponderações sobre a masculinidade constituem uma área de pesquisa relativamente recente e ainda em desenvolvimento. Ao passo que os estudos de gênero têm, historicamente, focado mais na experiência feminina – e, ainda que as análises de gênero tenham, por muito tempo, se concentrado nesta última –, a masculinidade também é uma construção social que merece atenção. Como aponta *Cechetto* (2004, p. 57): “há uma diversidade de estilos ou tipos de masculinidades, cada um deles correspondendo a diferentes inserções dos homens nas áreas da política, da economia e da cultura”. Em outras palavras, analisar a existência das masculinidades é esclarecer que não existe um único modelo de “ser homem”, mas sim um conjunto de expectativas que variam ao longo do tempo e do espaço.

Em primeira perspectiva, devemos salientar que, no contexto da análise de Natanael Silva (2015), a hierarquia de gênero e a construção da masculinidade estão intrinsecamente ligadas. A ideia de um “lugar de poder e primazia ao homem”, baseada em características consideradas masculinas legítimas, destaca a influência das normas de gênero na definição do que é ser um homem na sociedade. Nesse processo, desde cedo, os meninos são socializados em padrões de comportamento considerados adequados ao gênero masculino, os quais, muitas vezes, enfatizam a força, a independência e a competitividade. “Neste caso, a disputa circunda a definição do que viria a ser considerado o ideal masculino legítimo para uma dada sociedade e em um dado recorte de tempo” (Silva, 2015, p. 16), revelando não apenas a maleabilidade da masculinidade, mas também a forma como as normas de gênero são utilizadas para legitimar e perpetuar desigualdades.

Destarte, a masculinidade é um conceito complexo e variável, influenciado por normas culturais e sociais que definem os comportamentos considerados “adequados” para os homens em uma sociedade específica. Como afirmado por Silva (2015, p. 14), “a condição de macho precisa o tempo todo ser provada, legitimada”. Essa pressão para se conformar a certos padrões masculinos é evidente na representação da masculinidade no filme “*Túmulo dos Vagalumes*” (1988). No Japão da II Guerra Mundial, essas expectativas estavam fortemente atreladas a valores como coragem, honra e disciplina. Os homens eram preparados para assumir o papel de provedores e protetores da família (Isotani, 2016), além de serem incentivados a suportar dificuldades sem demonstrar fraqueza. Esse modelo foi reforçado pelo código samurai e pelos ideais de lealdade e sacrifício (Yuzan, 2014).

A conexão entre a análise da masculinidade e a obra cinematográfica animada pode ser aprofundada ao destacar como a narrativa de *Seita* reflete a desconstrução das noções tradicionais de masculinidade. Nesta questão, a memória desempenha um papel fundamental na construção do “masculino” no personagem. Desde o início do filme, sua identidade masculina é moldada pelas lembranças da figura paterna – um oficial da marinha imperial – que, mesmo ausente durante a guerra, representa o ideal masculino tradicional japonês: forte, disciplinado e protetor. *Seita* internaliza essa imagem e busca reproduzi-la, acreditando que deve ser o provedor e guardião de *Setsuko*.

Esse ideal de abnegação e sacrifício não era apenas histórico, mas também culturalmente transmitido. Luyten (2012, p. 58) observa que “a herança desse espírito e caráter evoca sentimento especial aos homens japoneses que [...] são requisitados a sublimar seus desejos em benefícios dos da maioria”. A análise do filme revela como tais normas moldavam a

masculinidade infantil, impondo padrões rígidos de comportamento que ignoravam a vulnerabilidade emocional e a necessidade de apoio externo, forçando os jovens a internalizar a culpa e o fracasso diante de situações que excediam suas capacidades.

Ele tenta se encaixar nesse modelo e também se recusa a aceitar a caridade ou ajuda de terceiros, pois isso seria admitir sua vulnerabilidade – algo que a masculinidade tradicional não permite. Desta forma, a memória, em vez de funcionar como um guia, se torna um fardo, impedindo-o de buscar alternativas que poderiam garantir sua sobrevivência e a de sua irmã. Em um contexto de guerra e adversidade, *Seita* não pode se ater às expectativas convencionais de ser forte, protetor e provedor. Tais “características [...] foram associadas ao masculino e consideradas qualidades que constituem e gravitam sobre o gênero masculino” (Altomar; Manfrin; Souza, 2017, p. 05). Em vez disso, ele é forçado a lidar com emoções como vulnerabilidade, tristeza e desamparo, desafiando as normas “masculinas” da época. Isso demonstra como as experiências individuais podem subverter as normas culturais, evidenciando a maleabilidade e a complexidade da masculinidade.

Seita tenta desempenhar essa tarefa esperada de um homem, assumindo a responsabilidade de cuidar de sua irmã mais nova após a morte da mãe. Tal tentativa de corresponder às normas sociais se alinha com a representação de masculinidade hegemônica, conceito desenvolvido por *Connell* (2005), em que:

A masculinidade hegemônica pode ser definida como a configuração da prática de gênero que incorpora a resposta atualmente aceita para o problema da legitimidade do patriarcado, a qual garante (ou é tida como garantia) a posição dominante dos homens e a subordinação das mulheres. (*Connell*, 2005, p. 77, tradução nossa)¹⁵

Seita acredita que deve ser forte e independente, sustentando sua irmã sem depender de ninguém. Porém, à medida que a guerra destrói as estruturas sociais, esse modelo de masculinidade se torna impraticável. A falta de recursos e o abandono social evidenciam os limites desse ideal, pois, mesmo seguindo o que era esperado de um homem, o jovem garoto não consegue garantir a sobrevivência de *Setsuko*.

¹⁵ “Hegemonic masculinity can be defined as the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women” (*Connell*, 2005, p. 77).

A derrota do Japão trouxe rupturas significativas no modelo de masculinidade. Como lembra *Luyten* (2012, p. 13), o país “passou uma esponja no passado mais recente e se esqueceu de todas as suas pretensões colonialistas e expansionistas”. Esse apagamento histórico refletiu-se também nas referências tradicionais de autoridade masculina: os ideais de honra, coragem e liderança que sustentavam a masculinidade hegemônica foram profundamente abalados. Sem as estruturas de poder e prestígio que antes legitimavam esses padrões, muitos homens se viram incapazes de cumprir os papéis socialmente atribuídos, enfrentando uma crise identitária. A análise das obras animadas evidencia como essas transformações forçaram os protagonistas a confrontar a própria vulnerabilidade e a redefinir sua masculinidade em meio à desestruturação social e à escassez, demonstrando que o “ser homem” não é um modelo fixo, mas uma construção sensível às condições históricas e culturais.

O percurso do protagonista na obra cinematográfica animada é um exemplo claro de como as circunstâncias extremas podem colocar em xeque as normas masculinas convencionais. Ao longo da história, ele tenta se manter dentro do modelo tradicional de masculinidade, mas é confrontado com emoções que desafiam essa construção. *Connell* (2005, p. 84) argumenta que a masculinidade não é um sistema fixo, e sim uma configuração dinâmica dentro das relações de gênero, tendo em vista que:

O conceito de ‘tendências de crise’ precisa ser distinguido do sentido coloquial em que se fala de uma ‘crise da masculinidade’. Como termo teórico, ‘crise’ pressupõe um sistema coerente de algum tipo, que é destruído ou restaurado. Mas, como o argumento até agora mostrou, não se trata de um sistema nesse sentido. Trata-se, antes, de uma configuração de práticas dentro de um sistema de relações de gênero (*Connell*, 2005, p. 84, tradução nossa)¹⁶.

No caso de *Seita*, a guerra desestrutura completamente as bases que sustentavam sua masculinidade. Sem trabalho, família e suporte social, sua masculinidade se torna insustentável – não porque ele falha como indivíduo, mas porque o próprio sistema que legitimava esse modelo ruiu.

Podemos observar, ainda, como os personagens *Seita* e *Setsuko* assumem papéis que refletem as expectativas de gênero da sociedade japonesa durante a Segunda Guerra Mundial.

¹⁶ “Concept of crisis tendencies needs to be distinguished from the colloquial sense in which people speak of a ‘crisis of masculinity’. As a theoretical term ‘crisis’ presupposes a coherent system of some kind, which is destroyed or restored by the argument so far has shown, is not a system in that sense. It is, rather, a configuration of practice within a system of gender relations” (*Connell*, 2005, p. 84).

Enquanto o protagonista, como irmão mais velho, assume o papel de “pai” provedor – buscando comida e suprimentos para garantir a sobrevivência de sua irmã –, “tendo como exigência uma postura de enfrentamento dos riscos e dificuldades na administração e produção de riquezas para garantia do sustento familiar” (Altomar; Manfrin; Souza, 2017, p. 04-05), ele reflete a ideia tradicional de masculinidade, que valoriza a capacidade de prover e proteger a família, “enquanto figura provedora do lar” (Altomar; Manfrin; Souza, 2017, p. 05).

Por outro lado, *Setsuko* assume o papel de “mãe”, ficando em casa, cuidando do lar e, de certa forma, mantendo a normalidade em meio ao caos do conflito mundial. Em suma, trata-se de “atividades de cuidado (que) são remetidas ao ‘universo feminino’” (Altomar; Manfrin; Souza, 2017, p. 05). Tais papéis não são apenas reflexos das circunstâncias extremas em que os personagens se encontram, mas refletem as expectativas de gênero da sociedade japonesa da época, que atribuía aos homens o papel de provedores e às mulheres, o de cuidadoras e responsáveis pelo ambiente doméstico.

Essa dinâmica entre os irmãos no filme animado ilustra como as expectativas de gênero podem moldar as experiências e as ações das pessoas, mesmo em situações extremas como a guerra. O protagonista personifica uma forma de masculinidade que vai além dos estereótipos tradicionais, ele assume a responsabilidade de cuidar de sua irmã mais nova após a morte da mãe, demonstrando um forte senso de dever e proteção, no qual sua masculinidade é moldada tanto pela necessidade de proteger *Setsuko* quanto pela maneira como lida com suas próprias emoções e limitações.

Dessa forma, ao enfrentar as dificuldades da guerra e as responsabilidades impostas pela sociedade, *Seita* redefine o que significa ser um homem, mostrando que a masculinidade pode ser marcada não apenas pela força física, mas também pela empatia, sensibilidade e cuidado com o outro. Ao contrário do que socialmente é imposto:

Os sentimentos não compreendidos por si mesmo e pelos outros se acumulam e se transformam em um peso a mais. Peso que deve ser carregado pelo homem, pois socialmente, ele não deve se abalar com questões psicológicas ou físicas e tem de ser forte para enfrenta-las de forma discreta e de preferência até imperceptível (Freitas; Pitanga; Sahium, 2020, p. 03).

“*Túmulo dos Vagalumes*” (1988) propõe uma crítica à masculinidade tradicional ao mostrar como ela se desfaz diante da guerra. Ao contrário da suposição de que ser homem significa ser forte e autossuficiente, a obra animada sugere que a masculinidade também

necessita de um espaço para a vulnerabilidade e o cuidado. *Seita*, ao perder tudo e falhar em proteger sua irmã, não é um reflexo de uma fraqueza pessoal, mas sim de um modelo de masculinidade hegemônica que não se sustenta em tempos de crises. A mesma só se mantém quando há uma estrutura social que a favorece, o qual:

Homens que praticam rigorosamente o padrão hegemônico em sua totalidade podem ser bem poucos. Ainda assim, a maioria dos homens se beneficia de sua hegemonia, já que usufruem do dividendo patriarcal – a vantagem que os homens, em geral, obtêm com a subordinação das mulheres como um todo. (Connell, 2005, p. 79, tradução nossa)¹⁷.

Quando a guerra elimina esse “dividendo patriarcal”, os homens que dependiam dessa estrutura – como *Seita* – ficam à deriva. A obra cinematográfica nos convida, assim, a repensar o que significa ser homem em um mundo onde os velhos modelos já não se sustentam e onde a memória pode tanto fortalecer quanto condenar aqueles que tentam se agarrar a ela.

Outras obras acompanham esta análise, como “*A Canção de Raiyantsuuri*” (1994) e “*Memória Azul*” (1993). No primeiro, acompanhamos a história de crianças e adultos que tentam sobreviver no Japão devastado pelo pós-guerra. A destruição não é apenas material, mas simbólica: os valores que sustentavam a masculinidade tradicional começam a desmoronar, pois os homens não conseguem mais cumprir os papéis de provedores e chefes de família.

Durante a Segunda Guerra Mundial, a masculinidade no Japão não se limitava a cumprir ideais éticos ou heroicos; ela funcionava como uma construção social rigorosa, cuja legitimação dependia do reconhecimento coletivo e da obediência a normas que, na prática, se mostraram insustentáveis. *Schodt* (1983, p. 73, tradução nossa) observa que “[...] uma postura a favor da guerra é mal vista em todas as classes e faixas etárias da sociedade”¹⁸, o que evidencia que mesmo os valores heroicos e militares eram permeáveis a críticas e questionamentos. A derrota militar e o colapso das estruturas sociais expuseram a fragilidade dessa masculinidade normativa, revelando que a identidade masculina não é um atributo fixo, mas um campo de tensão, disputa e vulnerabilidade.

¹⁷ “Men rigorously practicing the hegemonic pattern in its entirety may be quite small. Yet the majority of men gain from its hegemony, since they benefit from the patriarchal dividend, the advantage men in general gain from the overall subordination of women” (Connell, 2005, p. 79).

¹⁸ “[...] a stance in favor of war is frowned upon across all classes and age groups of society” (*Schodt*, 1983, p. 73).

Essa perspectiva crítica permite compreender a crise de masculinidade retratada nos personagens de obras como “*A Canção de Raiyantsuuri*” (1994) e “*Memória Azul*” (1993), em que a memória de ideais passados entra em choque com a devastação material e simbólica do pós-guerra, produzindo frustração, deslocamento e a necessidade de redefinir o que significa ser homem naquele contexto. As obras apresentam personagens masculinos que, mesmo diante das dificuldades extremas, tentam reafirmar sua masculinidade seguindo o modelo hegemônico. Ainda que as circunstâncias os empurrem para a miséria e a exclusão, a memória do período anterior ao conflito assombra os sujeitos – muitos deles foram criados ouvindo histórias de um Japão forte e próspero, onde homens desempenhavam papéis de honra e estabilidade.

Todavia, essas lembranças não oferecem nenhum suporte prático no presente devastado pelo embate. A guerra destruiu suas casas e famílias, como também as bases representativas do “masculino” que aprenderam a respeitar. Para os personagens de “*A Canção de Raiyantsuuri*” (1994), a memória se torna um fardo que os impede de aceitar sua nova realidade. Eles cresceram acreditando que a masculinidade estava atrelada ao papel de provedor e líder, mas a guerra os forçou a depender da caridade e da solidariedade para sobreviver. Essa contradição entre o que foi ensinado e o que a realidade impõe gera uma crise de identidade, semelhante à crise da masculinidade descrita por *Connell* (2005, p. 84, tradução nossa):

Tais tendências de crise sempre implicarão masculinidades, embora não necessariamente as perturbem. As tendências de crise podem, por exemplo, provocar tentativas de restaurar uma masculinidade dominante¹⁹.

Essa tentativa de restauração pode ser vista nos personagens que se agarram às suas memórias, insistindo em comportamentos que já não se encaixam em sua realidade. Alguns tentam agir com independência, recusando ajuda externa, enquanto outros buscam reafirmar sua posição como figuras de autoridade em meio ao caos. No entanto, a masculinidade que tentam preservar é uma ilusão – um resquício de um passado que não existe mais. Ademais, a desestabilização da masculinidade no filme não ocorre apenas pelo colapso econômico e social no país, mas também pela emergência de novas dinâmicas na sociedade.

Enquanto muitos homens se encontram presos a um ideal de masculinidade que já não pode ser sustentado, outras figuras passam a ocupar espaços que antes eram exclusivamente masculinos. A presença de professoras e de mulheres que assumem papéis de apoio na busca

¹⁹ “Such crisis tendencies will Always implicate masculinities, though not necessarily by disrupting them. Crisis tendencies may, for instance, provoke attempts to restore a dominant masculinity” (*Connell*, 2005, p. 84).

por soluções – como aquela que auxilia *Tomoko* a procurar o chinês *Inlen* – evidencia um deslocamento nas estruturas de gênero do pós-guerra. Tal mudança social não é o foco central da obra animada, mas funciona como um reflexo de como a masculinidade hegemônica já não se ampara com a mesma legitimidade.

Como mencionado, a masculinidade não é um conjunto fixo de características, mas uma posição dentro de um sistema de gênero sustentado por relações de poder. Sendo assim, quando essas relações são abaladas ou transformadas, a masculinidade precisa ser constantemente reafirmada para continuar sendo vista como dominante. No filme animado, essa dinâmica é visível: a masculinidade tradicional, que antes se mantinha como padrão indiscutível, começa a ser abalada pelas novas condições impostas pelo contexto do pós-guerra. O que se observa é uma disputa simbólica em torno de quem pode ocupar o lugar de autoridade, de estabilidade e de controle em meio à crise – e isso revela o quanto a masculinidade hegemônica é, na verdade, frágil e sujeita a contestação.

“*Memória Azul*” (1993) nos apresenta uma experiência masculina no contexto da guerra: a dos jovens enviados para a Manchúria durante a expansão imperial japonesa. Esses garotos, moldados para se tornarem a nova geração de guerreiros fortes e disciplinados, acabam, ao final do conflito, sendo abandonados à própria sorte. O que deveria ser um rito de passagem para a masculinidade transforma-se em um trauma coletivo. A figura do militarismo, nesse sentido, desempenha um papel fundamental na construção da masculinidade hegemônica, tanto no Japão imperial quanto em outras culturas em que a masculinidade está intimamente ligada à obediência, ao sacrifício e ao dever para com a nação. Nesse contexto, o combate, assim como o serviço militar, não apenas solidificam uma identidade masculina baseada na força e na disciplina, mas também expõem as falhas e os custos emocionais desse ideal, que se tornam evidentes quando os soldados, ao serem descartados após o embate, enfrentam um vazio existencial e psicológico.

Na obra animada, os sujeitos foram ensinados a acreditar nesse ideal, mas, quando o país nipônico perde a guerra, a estrutura que sustentava essa masculinidade desmorona. Os meninos, agora órfãos de um sistema que prometia fazer deles “homens de verdade”, são forçados a redefinir sua identidade em meio ao abandono. Diferente dos personagens de “*A Canção de Raiyantsuuri*” (1994), que lutam contra a fome e a exclusão dentro do Japão, os jovens de “*Memória Azul*” (1993) precisam lidar com um duplo desamparo: primeiro, o da derrota, depois, o do exílio. A memória de um Império japonês invencível, ensinada desde a

infância, choca-se violentamente com a realidade do pós-guerra. Eles não são mais vistos como heróis ou futuros líderes – são apenas meninos esquecidos, sem país e sem propósitos.

Para esses garotos, as memórias da educação militarizada e das promessas do Império japonês não são apenas lembranças, mas também feridas abertas. Condiicionados a acreditar que seu valor como homens estava ligado ao serviço à pátria, quando a guerra termina, tornam-se descartáveis. Dessa maneira, essa desconstrução da masculinidade não ocorre apenas por mudanças externas, visto que a própria memória se transforma em uma traição. Os filmes, portanto, oferecem retratos complexos da masculinidade em tempos de conflito. Se, por um lado, vemos a tentativa de reafirmação de uma masculinidade hegemônica, por outro, percebemos como esse modelo entra em colapso diante da destruição das estruturas sociais que o sustentavam.

Além disso, a memória desempenha um papel central na experiência masculina nessas obras animadas. Os personagens recordam – seja o ideal do pai provedor, a força do Império Japonês ou a promessa de um futuro de glória – elementos que não correspondem ao presente devastador que enfrentam. Assim, a memória, em vez de oferecer segurança, torna-se um fardo que impede a adaptação e reforça a sensação de fracasso e deslocamento. Essas narrativas revelam que a masculinidade não é apenas um conjunto de regras fixas, mas sim um campo de disputas e transformações. Ao retratar personagens que falham em corresponder aos padrões masculinos convencionais, as obras cinematográficas animadas nos convidam a refletir sobre novas possibilidades de masculinidades mais abertas à vulnerabilidade e menos dependentes de um modelo baseado na dominação, no sacrifício e na perpetuação de memórias que já não servem ao presente.

Se, por um lado, a guerra implode os pilares que sustentavam a masculinidade hegemônica, por outro, também expõe a centralidade da experiência feminina na construção de outras formas de memória e resistência. Nos filmes *“O Trilho da Estrela”* (1993) e *“Neste Canto do Mundo”* (2016), o conflito não é apenas um pano de fundo para a ação dos homens, mas atravessa o cotidiano das mulheres de maneira íntima, silenciosa e, muitas vezes, invisibilizada. São elas que, à margem dos discursos heroicos, sustentam a vida – cozinham, cuidam, esperam, choram e tentam manter alguma normalidade mesmo sob escombros. Assim, a feminilidade representada nessas obras não se resume a uma posição passiva, pelo contrário, torna-se um espaço de reinvenção subjetiva, onde a memória é performada em gestos sutis e profundamente políticos.

É preciso, portanto, deslocar o olhar: da memória militarizada e monumental àquela feita de retalhos, tecidos, desenhos e silêncios, onde o enfrentamento também se conta por outras vozes.

4.1.1.1 NOS TRILHOS DAS ESTRELAS E NOS CANTOS DO MUNDO: FEMINILIDADES EM TEMPOS DE GUERRA

A animação “*Neste Canto do Mundo*” (2016) apresenta um retrato sensível e complexo da feminilidade no Japão durante a Segunda Guerra Mundial. A protagonista *Suzu* nos guia por uma narrativa que entrelaça, de forma delicada, o cotidiano feminino e a brutalidade do conflito. Ao invés de se apoiar nos discursos clássicos que enfatizam a ação masculina no front, a obra destaca a resiliência silenciosa das mulheres, frequentemente invisibilizadas pela historiografia oficial. Assim, o filme nos convida a refletir sobre como essas mulheres negociavam identidade e agência em um mundo que frequentemente as restringia a papéis domésticos e de apoio.

Contudo, *Suzu* não é apenas uma vítima das circunstâncias. Sua trajetória revela uma impressionante capacidade de adaptação. A feminilidade da personagem incorpora resistência, criatividade e autonomia. Através de sua sensibilidade artística e de sua força cotidiana, ela consegue manter o ânimo da família mesmo em meio à escassez de recursos. Seu papel no lar não é retratado de forma passiva: pelo contrário, torna-se um espaço ativo de resistência.

A memória da guerra, ao ser encarnada por corpos femininos como o de *Suzu*, transforma-se em um território simbólico onde se travam disputas entre o esquecimento coletivo e a permanência íntima da dor. *Suzu* não apenas guarda lembranças, ela as reconstrói – em linhas, cores, gestos e ações sutis. Essa prática remete à reflexão de *Facina e Soihet* (2004), que propõem a memória como forma de resistência política, especialmente quando forjada a partir das experiências do cotidiano. Ao apresentar o conflito a partir da perspectiva feminina, a animação desloca o olhar do épico para o banal, humanizando os efeitos da guerra e revelando dimensões que muitas vezes escapam às grandes narrativas.

Nesse contexto, *Suzu*, mesmo ajustando-se ao que era esperado de uma esposa e dona de casa, assume funções produtivas essenciais para a sobrevivência de sua família e comunidade. Sua agência se manifesta, por exemplo, na maneira como gerencia os recursos

limitados, nas escolhas que faz frente à escassez, e na sua constante reinvenção. Já personagens como *Keiko*, sua cunhada, também desafiam normas tradicionais ao se afirmarem como mulheres independentes e críticas. Em contraponto, *Sumi*, sua irmã, representa uma feminilidade mais convencional, centrada na maternidade e na submissão.

A forma como o filme retrata a guerra e sua memória revela nuances fundamentais. *Suzu* observa, desenha e transforma o mundo ao seu redor. Sua arte, ao mesmo tempo íntima e coletiva, atua como um testemunho silencioso que preserva aquilo que poderia se perder. Através da beleza contida no traço suave da animação, o espectador é levado a confrontar o horror da guerra por uma via emocional, não panfletária. A escolha pela estética delicada não deve ser vista como apagamento ou romantização, mas como uma tentativa de narrar o trauma a partir da sutileza, da introspecção e da resistência cotidiana.

A dimensão da memória é ainda enriquecida quando *Suzu* desenha o que vê, registrando tanto a beleza quanto a destruição ao seu redor. Essa prática remete à ideia de que a memória vai além do registro de eventos traumáticos – ela se torna um espaço de ressignificação. A arte de *Suzu* funciona como um testemunho, uma forma de resistência diante da desumanização provocada pelo conflito. Segundo análises sobre a educação feminina no Japão da época, o Estado priorizava a formação moral e religiosa das meninas antes de qualquer instrução nas artes e ciências. Ao incentivar escolas voltadas para o público feminino, buscava-se não apenas instruí-las, mas prepará-las para compreenderem a importância de educar os filhos que teriam no futuro (*Sievers*, 1983, p. 22). Essa perspectiva evidencia um projeto estatal de moldar o papel social das mulheres, confinando-as ao universo doméstico e transformando-as em pilares morais da nação.

Esse ideal de formação feminina consolidou a imagem da mulher como pilar moral da nação – visão que se articula ao conceito de *ryōsai kenbo* (“boa esposa, mãe sábia”), amplamente difundido desde a Revolução *Meiji*. Segundo *Uno* (1993):

Ryōsai kenbo definia a contribuição das mulheres para o bem da nação como sendo o seu trabalho de “boas esposas” e “mães sábias” no universo privado do lar. Idealmente, a “boa esposa” administra zelosamente os assuntos do lar e promovia o bem-estar dos adultos, enquanto a “mãe sábia” se dedicava a educar seus filhos para que se tornassem súditos leais e obedientes do império (*Uno*, 1993, p. 297, tradução nossa)²⁰.

²⁰ “*Ryōsai kenbo* defined women’s contribution to the good of the nation as their role as “good wives” and “wise mothers” within the private sphere of the home. Ideally, the “good wife” diligently managed household affairs

Complementando, *Sievers* (1983, p. 112, tradução nossa) observa:

O significado [de “Boa esposa; mãe sábia”] foi drasticamente alterado para se adequar às disposições mais retrógradas do código civil. As mulheres não deveriam ser educadas para exercer poder no lar; deveriam receber treinamento prático na criação de filhos e nas pesadas responsabilidades de ser mãe, esposa e nora em um sistema familiar repressivo²¹.

Essa restrição institucionalizada contrasta com a trajetória de *Suzu*, cuja sensibilidade e subjetividade permitem tensionar os papéis patriarcais impostos. A trajetória de *Suzu* dialoga com esse modelo, mas também o tensiona. Desde cedo, ela é ensinada a cumprir funções domésticas e a aceitar o papel de esposa. No entanto, o filme a constrói como uma personagem ativa, dotada de subjetividade, sensibilidade e capacidade de transformar o mundo à sua volta. Suas habilidades – antes vistas como extensões do lar – ganham novas dimensões em tempos de guerra, tornando-se estratégias de sobrevivência e resistência.

Em meio às perdas e transformações que o conflito impõe, *Suzu* assume responsabilidades práticas que ultrapassam os limites tradicionais do feminino. Ela participa de tarefas produtivas e, como milhares de mulheres japonesas da época, foi convocada para substituir os homens nos espaços de trabalho. Como destaca *Sievers* (1983, p. 190, tradução nossa): “As mulheres eram chamadas a redobrar seu patriotismo [...] apoiar o esforço de guerra”²². Já *Koyama* (1961, p. 99, tradução nossa) evidencia a dimensão prática dessa mobilização:

[...] Logo após o Japão declarar guerra aos Estados Unidos da América e seus aliados, as mulheres foram mobilizadas para trabalhar nas fábricas de artilharia. Tomando o lugar dos homens, que foram mobilizados em número cada vez maior para portar armas, as mulheres preencheram papéis importantes e demonstraram suas habilidades em todos os campos de trabalho²³.

and promoted the well-being of the adults, while the “wise mother” was devoted to educating her children to become loyal and obedient subjects of the empire” (Uno, 1993, p. 297).

²¹ *“The meaning [of “Good wife; wise mother”] had been drastically changed to conform to the most backward-looking provisions of the civil code. Women were not to be educated to exercise power in the home; they were to be given practical training in childrearing and in the heavy responsibilities of being mother, wife, and daughter-in-law in a repressive family system” (Sievers, 1983, p. 112).*

²² *“Women found themselves asked to redouble their patriotism [...] to support the war” (Sievers, 1983, p. 190).*

²³ *“Soon after Japan waged war against the United States of America and her allies, women were mobilized to work in the ordnance factories. Taking the place of men, who were mobilized in ever greater numbers to bear arms, women filled important roles and demonstrated their abilities in all fields of labour” (Koyama, 1961, p. 99).*

Essa expansão dos papéis sociais femininos durante a guerra permitiu que muitas mulheres como *Suzu* ocupassem espaços antes negados, mesmo que sob circunstâncias extremas. Ainda assim, o filme não transforma *Suzu* em uma heroína tradicional. Ela permanece como uma figura comum, próxima do espectador, cuja força está justamente na sutileza e na persistência.

Ao enfatizar as experiências femininas e o olhar subjetivo da protagonista, “*Neste Canto do Mundo*” (2016) oferece uma contribuição importante para a construção de uma memória coletiva mais plural e sensível. Longe de ser um apagamento, a estética suave da obra atua como forma de aprofundamento emocional, capaz de provocar reflexão sobre as marcas invisíveis da guerra – especialmente na vida das mulheres.

A protagonista, então, ao final, torna-se não apenas uma personagem, mas um espaço onde a memória feminina da guerra é performada e ressignificada. Sua trajetória desmonta a dicotomia entre vítima e heroína, revelando como a mulher guerreira pode ser também frágil – e como a sensibilidade pode ser arma. Em tempos de revisionismo histórico e apagamento das violências de Estado – como vemos também no contexto brasileiro – “*Neste Canto do Mundo*” (2016) funciona como um alerta: aquilo que é dito com doçura também pode carregar a denúncia mais aguda em relação às questões femininas.

Essa mesma preocupação com a memória das mulheres em tempos de combate armado se expande em “*O Trilho da Estrela*” (1993), ao deslocar o olhar para a Coreia do Norte, sob dominação japonesa durante a Segunda Guerra Mundial. A animação traz à tona as dinâmicas de gênero em um cenário de conflito, explorando como diferentes figuras femininas vivenciam e resistem às imposições da sociedade japonesa da época. A obra apresenta personagens que ocupam posições distintas dentro desse contexto: *Ohana*, a empregada coreana, a mãe de *Chitose*, que permanece em casa, sua tia, que estudava na Coreia, mas acaba treinando para auxiliar no esforço de guerra, e a própria *Chitose*, que inicialmente segue o caminho da educação e, posteriormente, torna-se atriz. A partir dessas histórias, o filme animado propõe uma reflexão sobre como a memória destas mulheres é preservada ou apagada na historiografia tradicional.

Logo, a animação atua como uma contestação ao apagamento histórico das experiências femininas, particularmente das mulheres colonizadas, propondo uma memória crítica que tenciona o discurso dominante. Assim como “*Neste Canto do Mundo*” (2016), “*O Trilho da*

Estrela” (1993) confronta o negacionismo histórico, revelando como a narrativa nacional japonesa silenciou a participação feminina e colonial na guerra, favorecendo uma representação homogênea e masculinista do conflito. A título de exemplo, *Ohana*, uma empregada coreana, simboliza a opressão colonial imposta às mulheres estrangeiras em seu próprio território, dominado pelo Japão imperialista. Como membro de um povo colonizado, sua existência é marcada pela subalternidade. Diferente das mulheres japonesas, que eram criadas sob a ideologia do *ryosai kenbo*, *Ohana* não tem o mesmo reconhecimento social, sendo vista apenas como uma serva.

O filme animado sugere que sua presença é essencial para a dinâmica da casa, tornando-a uma figura central na vida da família. Podemos concluir que essa invisibilidade estrutural se conecta à marginalização das mulheres colonizadas dentro do discurso da guerra – um tema frequentemente ignorado pela historiografia japonesa. Esse silenciamento está diretamente ligado a uma estrutura de negação da dor e da resistência dessas mulheres, em que a memória coletiva é moldada por interesses nacionalistas que não contemplam sujeitos subalternizados. Ao dar voz à personagem de *Ohana*, a animação propõe uma crítica à amnésia histórica institucionalizada, reafirmando que o reconhecimento da opressão colonial e de gênero é parte fundamental da reconstrução de uma memória justa.

Ademais, as trabalhadoras coreanas que serviram em lares japoneses ou em condições de exploração raramente foram incluídas na narrativa oficial do conflito. A personagem de *Ohana*, todavia, permanece como um testemunho dessa experiência, demonstrando que, mesmo dentro das restrições impostas, sua existência carrega uma memória que resiste ao esquecimento. Conforme analisa Kawana (2015, p. 10), “o nacionalismo moderno japonês promoveu a educação compulsória, a industrialização, a militarização e o constitucionalismo” como formas de fortalecimento do país, o que impactou diretamente o papel social das mulheres. A imposição de um nome japonês e a negação de sua própria língua encaixam *Ohana* nesse padrão. Sua presença no filme animado questiona a forma como a história oficial omitiu vivências, reforçando a importância da memória na reconstrução dessas narrativas.

Por outro lado, a mãe de *Chitose* representa o arquétipo tradicional da mulher que se mantém no ambiente doméstico, reforçando os ideais da feminilidade nipônica da época. Como observa Sievers (1983, p. 01, tradução nossa), “Todas as mulheres na sociedade japonesa conheciam a importância do seu lugar, que, entre outras coisas, exigia que se apresentassem

exteriormente deferentes e submissas aos homens em todas as situações sociais”²⁴. Sua vida gira em torno da preservação da casa e da família, cumprindo as expectativas sociais impostas às mulheres. No entanto, dentro do contexto da guerra, essa dedicação ao ambiente doméstico adquire um significado mais complexo.

Em um período marcado pela militarização da vida cotidiana, manter as tradições e os laços familiares pode ser entendido como uma forma de resistência silenciosa. Enquanto o governo japonês incentivava o esquecimento de tudo que não estivesse alinhado à narrativa nacionalista do conflito mundial, a matriarca preserva a memória familiar, transmitindo valores e lembranças que contrastam com a imposição de uma cultura militarizada. Esse aspecto remete ao conceito de memória afetiva, em que a resistência feminina se dá não pela ação direta, mas pela preservação de práticas, histórias e princípios que desafiam a hegemonia do discurso oficial nipônico.

A maternidade, frequentemente compreendida apenas como espaço de conservação da tradição, adquire aqui um papel político: ao preservar os laços familiares e transmitir memórias que escapam à lógica militarista, a personagem questiona o apagamento da subjetividade feminina. Esse gesto silencioso é, por si só, um ato de resistência contra o esquecimento que o discurso oficial tenta impor. Nesse ínterim, a tia de *Chitose*, que estudava na Coreia para auxiliar no esforço de guerra, representa a contradição entre educação e autonomia dentro da lógica nacionalista. Seu treinamento não visava sua emancipação, e sim sua preparação para servir ao Estado japonês.

Diferente de sua irmã, que se refugia no espaço doméstico, a tia acreditava que a educação poderia oferecer um caminho para um futuro distinto. Contudo, sua trajetória mostra como o conhecimento feminino, naquele contexto, era moldado para reforçar o projeto imperial. Como observa *Kawana* (2015, p. 11), “a promoção da educação feminina com a abertura de escolas secundárias exclusivamente para mulheres deveria servir para difundir essa ideologia” nacionalista, que confinava as mulheres à função de boas esposas e mães sábias e excluía sua participação na vida pública. A memória histórica, construída a partir das experiências dos sobreviventes e dos discursos oficiais, frequentemente omitia o papel das mulheres que, como a tia de *Chitose*, foram educadas não para serem livres, mas para servirem à nação.

²⁴ “All women in Japanese society knew the importance of their place, which among other things, required that one be outwardly deferential and submissive to men in every social situation” (Sievers, 1983, p. 01).

A experiência da tia revela que o conhecimento, mesmo quando acessível, pode ser transformado em ferramenta de domesticação. O que parece emancipador à primeira vista mostra-se como uma engrenagem do projeto imperial. Esta condição complexa ilustra como a memória dessas mulheres foi moldada para legitimar o poder, sendo posteriormente esquecida ou ressignificada à luz de uma história oficial que não lhes ofereceu agência plena. As vivências da tia de *Chitose* reforçam essa observação, demonstrando que, mesmo quando inseridas no sistema educacional, as mulheres ainda estavam subordinadas à lógica de um Estado que controlava suas funções e, por conseguinte, sua memória coletiva.

Do mesmo modo, *Chitose* inicia sua trajetória como estudante, seguindo o caminho esperado para uma jovem de sua época. Não obstante, ao decidir se tornar atriz, seu trajeto toma um rumo inesperado, afastando-a das normas impostas às mulheres no Japão imperialista. Desta maneira, a escolha pela arte representa um rompimento com a lógica do conflito e um movimento em direção à preservação de uma memória alternativa. Conforme observa *Sievers* (1983, pp. 111-112), citando *Hozumi Nobushige*²⁵, “As mulheres, descritas por um dos autores do código como ‘superando até mesmo os homens japoneses em patriotismo’, deveriam agora ser amarradas a um sistema familiar projetado para lhes deixar poucas opções além de fazer a vontade do Estado”²⁶.

Ao escolher a arte como caminho de vida, *Chitose* redefine a identidade feminina, desvinculando-se do papel tradicional de mãe ou serva do Estado. Sua atuação no teatro, mesmo que não aborde diretamente o conflito armado, representa um ato de agência e resistência simbólica, rompendo com as normas patriarcais e militaristas da época. Dessa forma, ela deixa de ser apenas filha, irmã ou herdeira da dor familiar: torna-se sujeito ativo de sua própria narrativa, inscrita no espaço público e artístico como guardiã e produtora de memória, abrindo espaço para uma reconstrução subjetiva da experiência feminina pós-guerra.

Ao analisarmos “*Neste Canto do Mundo*” (2016) e “*O Trilho da Estrela*” (1993), torna-se evidente que ambas as animações operam como espaços estéticos de disputa por memória, especialmente a memória feminina em tempos de combate armado. Longe de reproduzirem a narrativa épica tradicional, centrada no heroísmo masculino e na lógica militar, os filmes animados oferecem brechas pelas quais emergem vozes silenciadas, afetos interditos e

²⁵ *Hozumi Nobushige*, discurso em um Congresso Internacional de Direito, *St. Louis*, citado por *SIEVERS*, 1983, pp. 111-112; original em *Alfred Stead, Great Japan, New York, 1906*, pp. 382-83, 385-86.

²⁶ “*Women, described by one of the authors of the code as ‘excelling even Japanese men in patriotism,’ were now to be tied to a family system designed to leave them few options other than to do the state’s bidding*” (*Sievers*, 1983, pp. 111-112).

resistências sutis. Nessas histórias, a guerra não se restringe ao campo de batalhas externas, mas se instala como um terreno íntimo de negociações, perdas, escolhas forçadas e ressignificações cotidianas.

A figura da mulher se apresenta como eixo de tensões: ela é lembrada como símbolo de sacrifício e abnegação, mas também sofre apagamentos sistemáticos nos registros oficiais, muitas vezes relegada a um papel secundário no grande relato nacionalista. Personagens como *Suzu* e *Chitose* – e demais figuras femininas que orbitam essas narrativas – desestabilizam os binarismos entre fragilidade e força, vítima e heroína, invisibilidade e agência. Elas evidenciam que o gesto político pode estar também no lavar roupa, escrever cartas, cozinhar arroz ou decidir seguir estudando ou atuando. Em cada uma dessas ações cotidianas inscrevem-se outras formas de resistência, formas que recusam o confronto direto, mas que insistem em existir com sentido, mesmo sob escombros simbólicos e materiais.

Ainda assim, é necessário reconhecer os limites dessas obras. Apesar de proporem deslocamentos relevantes no olhar sobre o conflito mundial e de revelarem brechas da agência feminina, os discursos operam dentro de uma linguagem que, por vezes, suaviza ou estetiza o sofrimento e a violência. A afetuosidade, nesses casos, funciona tanto como ferramenta de denúncia sutil quanto como risco de neutralização do impacto político. Quando se transforma em véu, a delicadeza contribui para que o gesto de lembrar se torne, paradoxalmente, mais um gesto de esquecimento – domesticado, melancólico e inofensivo.

Por isso, a análise dessas obras reafirma a urgência de se escrever e reescrever histórias que contemplem a complexidade de ser mulher em tempos de violência, indo além de estereótipos reconfortantes ou simplificadores. É preciso afirmar que a memória feminina da guerra existe, resiste e insiste, mesmo quando silenciada. Ela se manifesta nos gestos, afetos, lacunas e nos detalhes cotidianos que a grande história tende a ignorar.

Lembrar, para essas mulheres, não é apenas recordar o passado, mas vivenciá-lo como ato político, recusando-se ao apagamento. E é nesse lugar, entre o ordinário e o extraordinário, o íntimo e o histórico, que suas presenças se tornam inapagáveis.

5 CONCLUSÃO

A presente pesquisa teve como objetivo compreender de que forma a animação japonesa representa a Segunda Guerra Mundial e como essas representações contribuem para a construção de uma memória coletiva no Japão. A partir da análise de obras específicas, como “*Túmulo dos Vagalumes*” (1988), “*Neste Canto do Mundo*” (2016), “*A Canção de Raiyantsuuri*” (1994), “*Memória Azul*” (1993) e “*O Trilho da Estrela*” (1993), tornou-se evidente que tais produções não apenas retratam os horrores da guerra, mas o fazem por meio de escolhas narrativas e estéticas que refletem disputas simbólicas em torno do passado japonês.

As representações apresentadas nessas animações não são neutras ou meramente ilustrativas. Ao contrário, carregam uma forte carga de intencionalidade política e cultural. A centralidade dada à dor, à fome, à morte e à destruição sofridas pela população civil, especialmente crianças e mulheres, configura uma narrativa que privilegia o Japão como vítima do conflito. Essa ênfase contribui para a consolidação de uma memória nacional pautada no sofrimento, na perda e na destruição, silenciando ou atenuando o papel do país como agente agressor durante o conflito, especialmente em relação aos crimes cometidos em territórios ocupados.

Essa construção seletiva da memória não é aleatória. Trata-se de uma estratégia simbólica que visa não apenas ressignificar o passado, mas também atender às demandas identitárias do presente. Ao projetar uma imagem de nação resiliente e sofredora, essas animações colaboram com uma ideia de redenção e reconstrução nacional, na qual o trauma é lembrado, mas suas causas são esquecidas. A memória da guerra, portanto, aparece marcada por uma forte seletividade: aquilo que deve ser lembrado é preservado com intensidade emocional e estética, enquanto o que não convém à imagem desejada da nação é silenciado, relegado à margem ou suavizado por recursos visuais e narrativos.

Outro aspecto central da pesquisa foi o papel das personagens femininas e masculinas nas obras analisadas. A forma como homens e mulheres vivenciam a guerra nos filmes permite perceber tanto uma reprodução de papéis tradicionais de gênero quanto, em certos momentos, uma subversão significativa dessas funções. As mulheres, frequentemente colocadas em papéis de cuidado, silêncio e resistência, ocupam um lugar simbólico de sustentação da vida diante do caos. Em contrapartida, os homens aparecem muitas vezes como os que enfrentam diretamente

a desestruturação familiar, a perda e a falência de sua posição social, marcada por expectativas de força, liderança e controle. Tais representações não apenas revelam marcas do período da guerra, mas também tensionam questões da sociedade japonesa contemporânea, que ainda enfrenta debates em torno do papel social da mulher, da masculinidade e da estrutura familiar.

Dessa forma, é possível afirmar que a animação japonesa atua como um espaço privilegiado para a disputa e a elaboração da memória. Através de narrativas densas, delicadas e repletas de simbolismo, essas obras contribuem para formar uma consciência coletiva acerca do passado, porém, de forma marcada por escolhas ideológicas que influenciam diretamente o modo como esse passado é compreendido e transmitido. A memória da guerra que emerge dessas animações é emocional, simbólica e identitária – uma memória que sensibiliza o espectador, mas que, ao mesmo tempo, direciona seu olhar para determinados aspectos da experiência bélica, ocultando outros.

É fundamental, portanto, refletir sobre a função da arte na produção de sentidos sobre o passado. Mais do que um instrumento de denúncia ou homenagem, a arte, especialmente a animação, torna-se um meio pelo qual a história é interpretada, moldada e resignificada. Nesse contexto, é urgente problematizar não apenas o que se lembra, mas também o que se esquece e por que se esquece. Ao tratar da guerra como uma tragédia essencialmente humanitária, sem contextualizar de forma aprofundada os motivos políticos e militares do Japão, essas obras constroem uma narrativa emocional, mas incompleta – o que não invalida sua importância, mas exige uma leitura crítica.

A partir dessa análise, espera-se ter contribuído para a ampliação do debate sobre as relações entre cultura, memória e poder, destacando o papel central da animação na construção de uma determinada visão do passado. Que esse olhar crítico sobre as representações da guerra sirva, não para deslegitimar a dor representada, mas para iluminar as formas como o passado é continuamente reescrito, disputado e instrumentalizado nos campos da arte e da cultura. Afinal, lembrar também é escolher, e toda escolha implica um posicionamento diante da história.

REFERÊNCIAS

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. A guerra não tem rosto de mulher. Tradução do russo: Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ALTOMAR, Giovana; MANFRIN, Silvia Helena; SOUZA, Maria Danielly Franchini. A construção social da masculinidade. Toledo: Encontro de Iniciação Científica, Prudente Centro Universitário, 2017. Disponível em: <http://intertemas.toledoprudente.edu.br/index.php/ETIC/article/view/6227>. Acesso em 26 mar. 2024.

AOI Kioku: Manmou Kaitaku to Shonentachi (“*Memória Azul: A Colonização na Manchúria e os Garotos*”). Direção: Setsuko Shibuichi. Produção: Masao Maruyama. Tóquio, Japão: Magic Bus, 1993. Disponível em: https://youtu.be/tCeRQm0FljM?si=FKXP7L5fCezDmb_X. Acesso em: 13 jun. 2023.

BARROS, José D’Assunção. Cinema e história – as funções do cinema como agente, fonte e representação da história. França: *OpenEdition Journals*, n. 52, p. 127-159, 2007. Disponível em: <https://journals.openedition.org/lerhistoria/2547>. Acesso em 16 nov. 2023.

BEEVOR, Antony. A Segunda Guerra Mundial. Tradução de Cristina Cavalcanti, 1. Ed., Rio de Janeiro: Record, 2015.

BRITES, Alessandra Scangarelli. Imperialismo e colonialismo: a representação das relações intrínsecas e dúbias entre as elites japonesa e coreana através do cinema. In: BUENO, André; PARNOV, Edelson Costa; NASCIMENTO, Mateus Martins do; FERREIRA, Vanessa Costa (org.). **Faces da Ásia**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Sobre Ontens/CEA-UFF, 2020. pp. 13-23.

BUTLER, Judith. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do “pós-modernismo”. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 11, pp. 11–42, 2013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634457>. Acesso em: 17 maio 2025.

CANDAU, Joël. Memória e identidade. 1. Ed. São Paulo: Editora Contexto, 2019.

CECCHETTO, Fátima Regina. Violência e estilos de masculinidade. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

CHANG, Iris Shun-Ru. The rape of Nanking: the forgotten holocaust of word war II. New York: Basic Books, Perseus Books Group, 2012.

CHESNEAUX, Jean. A Ásia Oriental nos Séculos XIX e XX. Tradução de Antônio Rangel Bandeira. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1976.

COGGIOLA, Osvaldo. A Segunda Guerra Mundial: Causas, estrutura, consequências. São Paulo: EDUSP, 2015.

CONNELL, R. W. *Masculinities*. 2nd ed., Berkeley: University of California Press, 2005.

CUMINGS, Bruce. *Korea's place in the sun: a modern history*. New York: W. W. Norton & Company, updated edition, 2005.

ESTIDES, Rafael Bouhid. *Política Monetária para saída da crise: Japão nos anos 90 e Estados Unidos atualmente*. Monografia de Final de Curso – Departamento de Economia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: https://www.econ.puc-rio.br/uploads/adm/trabalhos/files/Rafael_Bouhid_Estides.pdf. Acesso em: 05 ago. 2025.

FACINA, Adriana; SOIHET, Rachel. *Gênero e Memória: algumas reflexões*. Niterói: Universidade Federal Fluminense, v. 5, n. 1, p. 9-19, 2004. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistagenero/article/download/30996/18085/106265>. Acesso em: 29 maio 2023.

FERNÁNDEZ, Mikel Forcadell. *La propaganda japonesa durante la Segunda Guerra Mundial*. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Filosofia e Letras) – Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2015. Disponível em: <https://zagan.unizar.es/record/47331>. Acesso em: 16 Ago. 2023.

FERREIRA, Ana Catarina Ramalheira de Araújo. *O anime e a II Guerra Mundial: o anime como propaganda ou forma de entretenimento*. Lisboa, Dissertação (Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação) – Instituto Universitário de Lisboa, 2019. Disponível em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/18998>. Acesso em: 27 set. 2024.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, ed. 13, 1988.

FREITAS, Darla Corrêa; SAHIUM, Sara Langsdorff; PITANGA, Artur Vandrê. *A masculinidade como construção social: um olhar analítico comportamental*. Centro Universitário de Anápolis – UniEVANGÉLICA, p. 03-16, 2020. Disponível em: <http://repositorio.aee.edu.br/handle/aee/17343>. Acesso em: 03 maio 2024.

FREITAS, Larissa Salgues. *A representação da mulher japonesa em Ki no Kawa, de Ariyoshi Sawako*. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras – Japonês), UnB (Universidade de Brasília), 2016. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/14857>. Acesso em: 12 fev. 2024.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Editora Vértice, 2006.

HOTARU no Haka (“Túmulo dos Vagalumes”). Direção: Isao Takahata. Produção: Toru Hara. Tóquio, Japão: Studio Ghibli, 1988. Disponível em: <https://youtu.be/gDSGw93SFcM?si=oQarp9h-ZOISVqVq>. Acesso em: 07 mai. 2023.

ISOTANI, Mina. *A representação do feminino: a construção identitária da mulher japonesa moderna*. 2016. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-08042016-130910/>. Acesso em: 01 fev. 2024.

JOHNSON, Kishor. *A scientific method to the madness of Unit 731's human experimentation and biological warfare program.* *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences, Oxford*, v. 77, n. 1, p. 24–47, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/jhmas/jrab044>. Acesso em: 03 ago. 2025.

KAWANA, Karen Kazue. **Reflexões sobre a mulher no Japão e nos textos de Osamu Dazai.** São Paulo, Dissertação (Mestrado em Filosofia, Letras e Ciências Humanas) – Universidade de São Paulo, 2015. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8157/tde-10032016-131544/pt-br.php>. Acesso em: 03 jan. 2025.

KONO Sekai no Katasumi ni (“Neste Canto do Mundo”). Direção: Sunao Katabuchi. Produção: Masao Maruyama. Tóquio, Japão: MAPPA, 2016. Disponível em: <https://youtu.be/GwbmOFnEdro?si=2URHc1Q7V67VMfpQ>. Acesso em: 17 jun. 2023.

KOYAMA, Takashi. *The Changing Social Position of Women in Japan.* Paris: UNESCO, 1961.

LENT, John A. (org.). *Animation in Asia and the Pacific.* Bloomington: Indiana University Press, 2001.

LUYTEN, Sonia Bibe. **Mangá: o poder dos quadrinhos japoneses.** 3 ed. São Paulo: Hedra, 2012.

MACEDO, Emiliano Unzer. **História do Japão: uma introdução.** San Bernadino, Califórnia, EUA: Amazon Independent Publihing, 2017.

MITTER, Rana. *Forgotten Ally: China's World War II, 1937–1945.* Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2013.

NARVAZ, Martha Giudice. **Gênero: para além da diferença sexual.** Canoas: **Revista da literatura Aletheia**, Universidade Luterana do Brasil, n. 32, pp. 174-182, maio/ago. 2010. Disponível em: <http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/aletheia/article/view/3530>. Acesso em: 05 mar. 2024.

NETO, Mario Marcello. **Entre a bomba atômica e os crimes de guerra: o negacionismo e a historiografia japonesa em perspectiva.** São Paulo: **Revista Brasileira de História**, v. 41, n. 87, pp. 37-60, maio/ago. 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/skZ8SzryZTCTvBg66VnSCws/>. 14 out. 2023.

NORA, Pierre. *Les lieux de la mémoire.* Traducción de Laura Masello, Montevideo: Trilce, 2008.

ODA, Ernani. **Condições estruturais do nacionalismo japonês recente.** Lua Nova: **Revista de Cultura e Política**, São Paulo, n. 103, pp. 11-38, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ln/a/kvXHYSbLFdNzJD7zQh5ydMb/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 09 ago. 2025.

OHOSHI-SAMA no Rail (“O Trilho da Estrela”). Direção: *Toshio Hirata*. Produção: *Yuzo Hori; Satoru Ohtsuka*. Tóquio, Japão: *Madhouse*, 1993. Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/x8nldwa>. Acesso em: 23 jun. 2023.

POLLACK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. Tradução de Dora Rocha *Flaksman*. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, pp. 3-15, 1989. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2278>. Acesso em: 27 jul. 2025.

RAIYANTSUURI no Uta (“A Canção de Raiyantsuuri”). Direção: *Satoshi Dezaki*. Produção: *Osamu Dezaki*. Tóquio, Japão: *Mushi Production*, 1994. Disponível em: <https://aniwatchtv.to/raiyantsuuri-no-uta-3208>. Acesso em: 10 jun. 2023.

RODRIGUES, Nathalya Pereira. Coreia do Sul e Japão: um passado conflituoso refletido nas políticas de cooperação para o GSOMIA. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Relações Internacionais) – Centro Universitário de Brasília – UniCEUB, Brasília, 2020. Disponível em: <https://repositorio.uniceub.br/jspui/handle/prefix/14994>. Acesso em: 13 fev. 2025.

SAKURAI, Célia. Os japoneses. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2014.

SCHODT, Frederik L. Manga! Manga! The world of japanese comics. 1 ed. New York: *Kodansha International*, 1983.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Tradução de Guacira Lopes Louro. Revisão técnica de Tomaz Tadeu da Silva. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71–99, jul./dez. 1995.

SIEVERS, Sharon L. Flowers in Salt: The Beginnings of Feminist Consciousness in Modern Japan. Califórnia: *Stanford University Press*, 1983.

SILVA, Natanael de Freitas. Historicizando as masculinidades: considerações e apontamentos à luz de Richard Miskolci e Albuquerque Júnior. **História, histórias**, UnB, Brasília, vol. 1, n. 5, 2015. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/hh/article/view/10826>. Acesso em: 19 mar. 2024.

SOUZA, Hércules Paulino. O sentimento anti-Japão na China: origens, estímulos e consequências. **Revista Carta Internacional**, Belo Horizonte, v. 12, n. 2, pp. 126-149, 2017. Disponível em: <https://www.cartainternacional.abri.org.br/Carta/article/view/633>. Acesso em: 18 ago. 2023.

UNO, Kathleen S. “The Death of ‘Good Wife, Wise Mother’?”. In: **Postwar Japan as History**, edited by Andrew Gordon, 293-322. Berkeley: *University of California Press*, 1993.

VISENTINI, Paulo Gilberto Fagundes; PEREIRA, Analúcia Danilevicz; MELCHIONNA; Helena Hoppen. A Revolução Coreana: o desconhecido socialismo Zuche. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

WADA, Ryuta. Governança moderna e contemporânea do Japão (1867-2017). In: **Curso de Aperfeiçoamento Brasil-Japão: Gestão pública e educação em uma perspectiva de formação multicultural**. Cuiabá: Universidade Federal de Mato Grosso, Unidade 1, Artigo 1, 2018.

Disponível em: https://lurlamaqui.com.br/wp-content/uploads/2021/02/17_Wada_-_2018_Governanc%C3%A7a-moderna-e-contempor%C3%A2nea-do-Jap%C3%A3o-1867-2017-Tokai-Ryuta.-UFMT-.pdf. Acesso em: 13 ago. 2025.

WOLF, Mauro. **Teorias da comunicação**. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Portugal: Editorial Presença, 8º edição, 2008.

YAMASHIRO, José. **Pequena história do Japão**. São Paulo: Editora Herder, 2 ed., 1964.

YUZAN, Daidoji. **Bushido**: o caminho do guerreiro. Tradução de Dimas da Cruz Oliveira com base na edição inglesa de A.L. Sadler – São Paulo: *Hunter Books* Editora, 1. Ed., 2014.