Revista ClimaCom, Eventos Extremos - Parte 2 | pesquisa – ensaios | ano 13, nº 31, 2026

http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/os-extremos-de-miyazaki/

Simone Portela Brugnera[1]

Os extremos de Miyazaki ou "Como vocês vivem?"

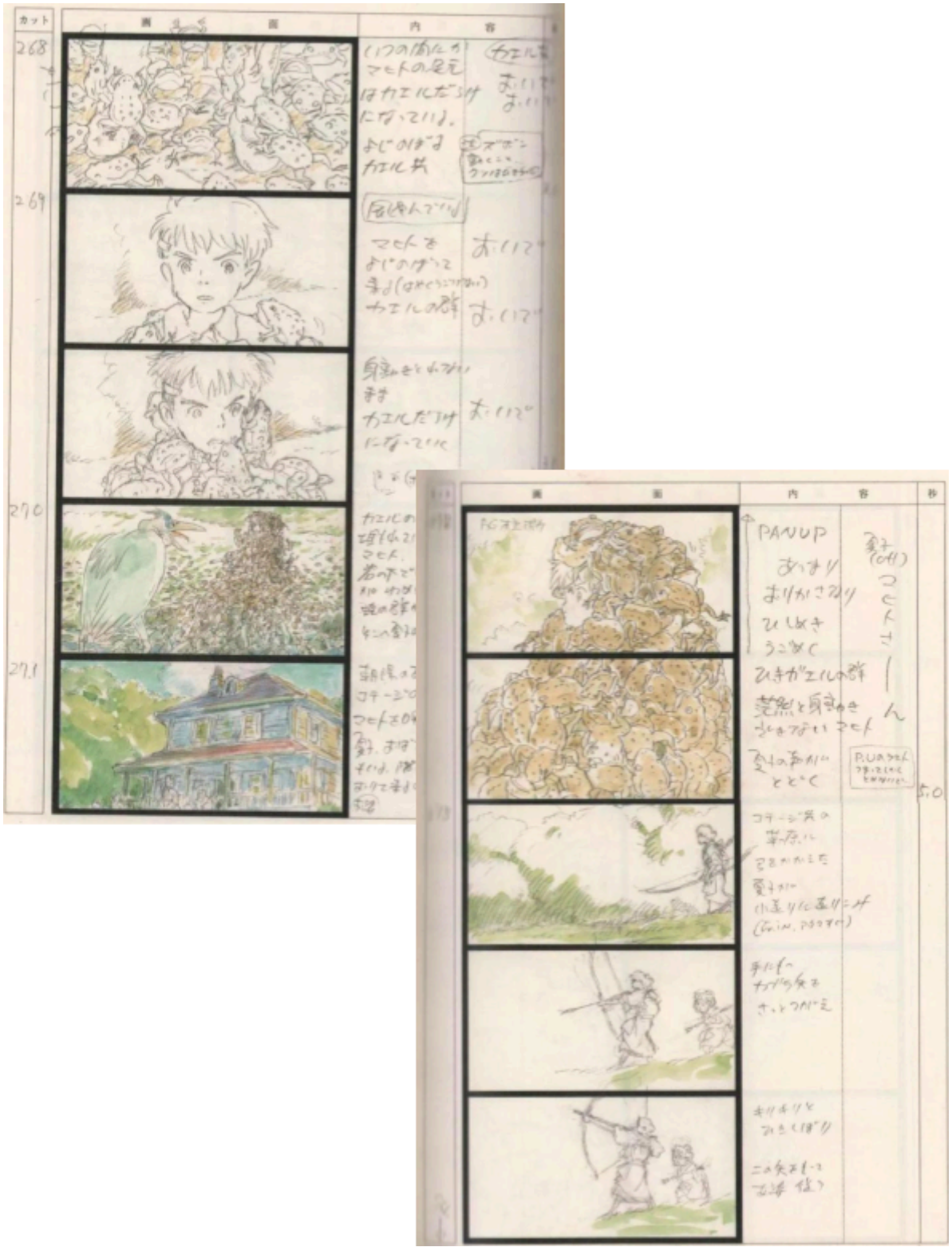
RESUMO: Como "ficar com o problema" (Haraway, 2012) sem perder a capacidade de encantamento? A partir do encontro com duas animações de Hayao Miyazaki, *Princesa Mononoke* (1997) e *O menino e a garça* (2023), ensaio aqui aproximações entre minha experiência com o cinema do diretor e os modos como os extremos se manifestam em nossas experiências. Em ambas as animações, os extremos físicos e existenciais configuram os mundos das personagens, que aprendem a habitá-los corajosamente, sem a promessa da inocência. O encontro com esses mundos me leva a pensar, com Gilles Deleuze, o que pode o cinema e, com Donna Haraway, como a arte nos convoca e nos implica em questões que exigem nosso envolvimento. Ao escrever com esses filmes, encontro no cinema uma companhia para atravessar as incertezas da vida, sem precisar abandoná-la para imaginar outros modos de habitá-la.

PALAVRAS-CHAVE: Extremos. Hayao Miyazaki. Ficar com o problema.

Miyazaki's extremes, or "How Do You Live?"

ABSTRACT: How can we "stay with the trouble" (Haraway, 2012) without losing our capacity for enchantment? Through my encounters with two animated films by Hayao Miyazaki, *Princess Mononoke* (1997) and *The boy and the heron* (2023), I explore connections between my own experience with the director's cinema and the ways extremes manifest in our experiences. In both films, physical and existential extremes shape the characters' worlds, and the characters learn to inhabit them courageously, without the promise of innocence. These encounters lead me to consider, with Gilles Deleuze, what cinema can do and, with Donna Haraway, how art calls us into and implicates us in questions that demand our engagement. By writing with these films, I find in cinema a companion for navigating life's uncertainties, without having to abandon life in order to imagine other ways of inhabiting it.

KEYWORDS: Extremes. Hayo Miazakientre. Stay with the problem.



Lembro de sair do cinema com os olhos encharcados e uma dificuldade imensa de nomear exatamente o que havia acontecido. Era uma confusão própria das despedidas: gesto que anuncia uma ausência, mas que não é ausência em si. Em 2023, Hayao Miyazaki voltava a anunciar sua aposentadoria, dizendo que *O menino e a garça* seria o possível encerramento de uma trajetória de mais de cinco décadas. Não era a primeira vez que ele fazia essa declaração, mas agora isso carregava um peso diferente. A animação é atravessada, em diferentes níveis, pelas experiências do luto, pelos extremos das perdas que não encontram formas simples de serem ditas. E isso não se restringia ao enredo. Havia outras camadas que eu, e boa parte dos fãs, carregamos para aquela sessão.

Michiyo Yasuda (1939–2016), diretora de cores e colaboradora fundamental na trajetória de Miyazaki, faleceu durante a produção do longa. Sua insistência havia sido crucial para que ele desistisse de uma aposentadoria anterior. Ela precisava de mais um filme dele; ele precisava dela. Yasuda é inspiração para a personagem guardiã de *Mahito*, protagonista que carrega traços autobiográficos do diretor. Além dessa perda, Miyazaki também vivia o luto por Isao Takahata (1935–2018), cofundador do Studio Ghibli e principal interlocutor artístico do diretor. Os dois compartilhavam uma amizade complexa, relação que vinha inspirando, desde o início do projeto, a dinâmica entre duas personagens principais. Originalmente, esse vínculo teria foco narrativo central; porém, após a morte de Takahata, Miyazaki demorou cerca de um ano para conseguir retomar os desenhos.

Os mesmos que sabiam disso sabiam também que Miyazaki desenvolve um trabalho profundamente artesanal: desenhos feitos à mão, quadro a quadro, em uma prática lenta e corporal que resiste às lógicas de aceleração que atravessam a indústria da animação contemporânea e, de modo mais amplo, o próprio contemporâneo. Permanecer por tantos anos em contato íntimo com essas personagens significava, então, habitar continuamente suas despedidas, transformando-as em presença, traço a traço. Talvez por isso, entre tantas outras razões, a emoção que atravessava aquela sala de cinema vinha daí: a sensação era de despedida de um modo de fazer interessado nas formas e nas forças que elas mobilizam, de alguém que jamais deixou de insistir na urgência de aprender a habitar os extremos com a calma de quem desenha à mão.

Começo por aqui, por este lugar de fã-espectadora, porque este ensaio é, em muitos sentidos, uma escrita situada, posição que anuncia tanto a maneira pela qual escolho olhar para o cinema de animação de Miyazaki quanto o modo como passo a escrever a partir dele.

Esses enquadramentos importam, pois existe hoje uma vasta literatura que aproxima a obra de Miyazaki das questões ambientais, investigando o que seus filmes dizem sobre as relações entre natureza e sociedade, bem como os modos pelos quais representam, simbolizam e tensionam problemas do pensamento contemporâneo. Trata-se de abordagens plenamente legítimas, mas que podem conduzir a uma leitura das animações apenas como narrativas de crítica e denúncia, obscurecendo a potência de vínculo que elas também mobilizam. Por isso este ensaio propõe outro gesto interpretativo: em vez de abordar o cinema de Miyazaki como um discurso sobre o mundo, interessa-me pensá-lo, antes, como um mundo possível de habitação.

“Este mundo é bem diferente do lugar de onde eu vim, mas tem coisas bem parecidas.”

Sobre essa possibilidade de habitação, Gilles Deleuze (1925-1995), em suas reflexões sobre o cinema moderno, argumenta que “é preciso que o cinema filme, não o mundo, mas a crença nesse mundo, nosso único vínculo” (2005, p. 207). Essa formulação emerge no contexto do pós-guerra, marcado pela ruptura das formas tradicionais de representação e pela crise das grandes narrativas, que tornaram impossível tomar o mundo como algo dado ou garantido. Nesse cenário, o mundo, em si, permanecia lá, com suas guerras e ruínas; o que se perdia era a capacidade de nos relacionarmos com ele. A “crença”, em Deleuze, pode ser compreendida, então, como a potência do cinema de fazer emergir modos de existência capazes de nos manter implicados em um mundo cuja complexidade excede nossas formas de compreensão. Esse entendimento, por sua vez, adquire particular relevância diante do chamado que orienta o dossiê ao qual este ensaio se vincula: a proposta de uma escuta de novos imaginários para uma possível habitação dos/nos “extremos”.

Mas o que significa habitar os extremos? Etimologicamente, *extremus*, superlativo de *exter*, remete àquilo que está fora, o que combinado ao convite de “habitação”, produz uma tensão conceitual: como estar dentro do fora? como fazer-se íntimo do estranho?

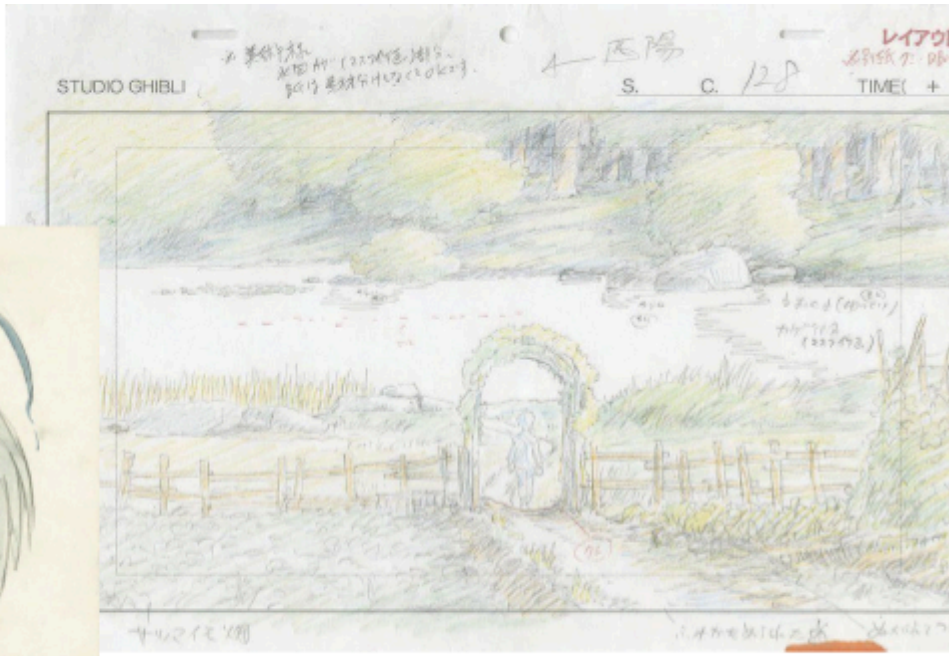
Em *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, Deleuze e Guattari (1995, p. 17) afirmam que “as multiplicidades se definem pelo fora”, indicando que elas se transformam ao se conectarem a outras multiplicidades. Nesse sentido, as conexões com o fora fazem variar o mundo, e o estranho participa desse movimento ao interromper nossos hábitos de percepção e nos colocar em relação com aquilo que ainda não reconhecemos. Habitar os extremos implica acompanhar essas transformações nas condições de existência e nos vínculos que nos conectam ao mundo. Secas, inundações, incêndios, deslocamentos e perdas profundas integram esse campo de transformações, produzindo rearranjos materiais e afetivos que convocam outras maneiras de permanecer. Habita-se um extremo quando os vínculos que sustentam uma forma de vida entram em movimento e fazem emergir outras possibilidades de existência.

É nesse sentido, que os “extremos” que este ensaio se refere tomam formas variadas: ora são climáticos, ora afetivos, ora políticos, ora biográficos, ora não quistos, ora sim… não se resolvem numa única definição, nem poderiam. O que os mantém juntos é a escolha de permanecer no campo de forças que eles abrem, sem forçar um consenso entre essas dimensões. São extremos porque nos colocam nos limites (de nós mesmos, do que conhecemos, do que suportamos). E se os extremos operam desse modo, a escrita que pretende pensar com ele não precisa se limitar a descrevê-lo de fora, sob o risco de reproduzir a mesma distância que procura questionar.

Para tanto, proponho, que o cinema de Miyazaki nos ajuda a habitar esses extremos sem recorrer a um dogmatismo ingênuo, entendido como uma inocência desprovida de crítica sobre os extremos, preservando, ao mesmo tempo, a capacidade de fabular vínculos e horizontes diante de cenários que reconfiguram nossas formas de compreensão do mundo. Em suas animações, os extremos constituem a própria condição de emergência das narrativas e apresentam-se como um regime já instalado, uma atmosfera material e afetiva que atravessa personagens, paisagens e modos de vida. São nesses mundos já extremados que suas personagens, sobretudo mulheres e crianças, aprendem e ensinam, dolorosa e belamente, formas de seguir vivendo, sustentando vínculos com realidades que excedem a compreensão e desafiam qualquer promessa de estabilidade. Nesse movimento de continuar acreditando, sentindo e imaginando, mesmo quando o chão que sustenta a existência — literal ou simbolicamente — perdeu sua condição de garantia, reside uma das potências mais singulares da obra de Miyazaki: a possibilidade de pensar os

extremos para além de uma dimensão de indiferença ou de catástrofe, percebendo-os e neles permanecendo.

Esse gesto de habitar os extremos, por sua vez, dialoga com o pensamento de Donna Haraway, sobretudo com a ideia de "ficar com o problema". Aqui, porém, não utilizarei seu livro homônimo. Em vez disso, penso junto a uma entrevista concedida por Haraway a Rick Dolphijn, originalmente em 2012 e publicada em português em 2023. Sempre me pareceu significativo que uma das ideias mais densas de seu pensamento tenha emergido numa conversa inteiramente voltada para o olhar sobre a arte. Já na primeira pergunta, Dolphijn indaga: "Qual é esse estado de espírito que essas obras de arte evocam?" (2023, p. 108). É com uma pergunta semelhante que este ensaio se aproxima agora de *Princesa Mononoke* (1997) e *O menino e a garça* (2023), para entender como os extremos dessas animações são habitados, sentidos e narrados a partir de dentro. É nesse movimento compartilhado com os filmes que a escrita deste ensaio percorre, também, os extremos que esse cinema abriu em mim.





“Você está amaldiçoado? E daí, quem não está nesse mundo louco?”

Tinha quinze anos quando assisti pela primeira vez a um filme de Miyazaki. Pouco antes, havia “parado” de ver animações numa tentativa de marcar a ruptura da adolescência com a infância, como se animação fosse algo que se abandona ao crescer. Não durou nem um ano. *Princesa Mononoke* me capturou de um modo que impossibilitava qualquer retorno ao que eu havia sido antes de assisti-lo. E não há exagero nisso. A densidade filosófica, sociológica e ecológica dessa obra é estudada aos montes. Aos quinze anos, essa complexidade era sentida na delicadeza dos traços, na beleza das cores, na leveza dos movimentos. Ao mesmo tempo, na feralidade que eu começava a aprender a encarar. Era, sem que eu soubesse ainda, um dos modos, que encontraria ao longo da vida, de “ficar com o problema” sem perder a capacidade de encantamento.

O enredo se passa no Japão medieval, mais precisamente no final do *Período Muromachi* (1338-1573), quando o desenvolvimento da manufatura do metal transformou a economia, e com isso a relação entre humanos e natureza (Van Der Linden, 2023). O filme gira em torno desse conflito, ambientado em uma cidade que funde ferro e destrói florestas, e em uma floresta onde os deuses-animais a protegem dos humanos.

A tentação mais óbvia para um filme com esse enredo seria construir uma fábula ecológica: natureza ameaçada pela indústria, vilão identificável, desfecho redentor. Mas o que logo percebemos é que a complexidade desse universo e de suas personagens não permite esse tipo de simplificação. A obra é profundamente influenciada pela cosmologia xintoísta, que não organiza o mundo por meio de oposições morais fixas (Ioanes, 2013). Por isso, o que vemos são paisagens e personagens que escapam a qualquer categoria de “bem” e “mal”. Ao mesmo tempo, esses extremos tampouco se reconciliam: não há aqui um ponto de equilíbrio onde possamos repousar com inocência.

Donna Haraway, na entrevista “Ficando com o Problema” (2023), responde a uma série de perguntas a respeito do “estado de espírito” que certas artes podem produzir em nós. Ela fala que essas artes têm “uma qualidade interrogativa que exigia um engajamento que você não pode saber com antecedência. Você não sabe o que fazer antes de se engajar e correr riscos” (p. 109). Essa qualidade interrogativa é precisamente o que distingue *Mononoke* de uma fábula moralizante. Não é possível começar o filme querendo que a floresta vença ao mesmo tempo que

os trabalhadores da cidade sobrevivam. *Nago*, o deus-javali, já foi ferido pela bala de ferro, e sua alma já está tomada pelo extremo do ódio. Enquanto isso, a cidade de ferro já foi construída e está consumida pelo extremo do progresso. O filme não convida a uma negociação porque ela não existe em um estado onde o extremo já é regime. Ao não permiti-la, nos coloca dentro do conflito, implicados, sem uma escolha inocente disponível.

Essa recusa da inocência, seja divina, humana ou natural, é precisamente o que torna a obra "interrogativa", no sentido que Haraway atribui às artes que nos convocam a permanecer com o problema. Ao ser perguntada sobre como determinadas formas artísticas nos ajudam a repensar o conceito de vida, a autora responde que a vida pode ser "facilmente fetichizada", seja por um olhar idealista sobre a natureza, seja por um olhar idealista sobre como devemos, ou não, nos relacionar com ela. As obras que recusam esse gesto se aproximam da compreensão de que a vida "sempre significa viver e morrer, matar e nutrir, estar em risco para e com os outros de uma forma não inocente. Sempre não inocente" (Dolphijn; Haraway, 2023, p. 113). É justamente essa compreensão que *Princesa Mononoke* nos convida a habitar.

Na animação, viver nos extremos, implica inevitavelmente não ser inocente. *San* é uma humana criada por lobos, que recusa sua humanidade e luta pela floresta com uma feralidade que não admite negociação. *Lady Eboshi*, líder da *Cidade de ferro*, destrói a floresta com a mesma convicção com que acolhe mulheres e leprosos. Entre ambas, o *Espírito da floresta* não pertence a nenhum dos lados. A cada passo, mata e regenera tudo o que o cerca. É o único que não se pergunta quem é ou a que lugar pertence, porque nunca deixou de pertencer e nunca deixou de ser. É um deus e, por isso, também é extremo. Por isso, também, não é inocente.

Nenhuma dessas personagens ocupa uma posição de equilíbrio. Todas habitam, à sua maneira, um extremo e são atravessadas por alguma forma de rancor (*mononoke*, na cosmologia japonesa, designa espíritos vingativos) (Van der Linden, 2023). É *Ashitaka*, contudo, quem torna essa condição plenamente visível. Jovem príncipe *Emishi*, ele é amaldiçoado por *Nago*, um deus-javali corrompido pelo ódio, a quem precisou matar para salvar sua aldeia. Ao fazê-lo, incorpora em si a mesma força que consumiu o deus e, quando parte em busca de uma cura, encontra no centro do conflito as condições que alimentam esse rancor.

Diferentemente dos demais, *Ashitaka* não pertence a nenhum dos dois extremos geográficos, não é da *Floresta mágica* nem da *Cidade de ferro*. Sua condição extrema é de outra ordem. Ele é o único humano a carregar no corpo a marca da maldição, que lhe confere, simultaneamente, ódio, força e lucidez. Vê em si mesmo o avanço desse rancor, um processo biológico e espiritual que lentamente incorpora o seu corpo. É nesse sentido que sua trajetória se aproxima da formulação de Donna Haraway segundo a qual "espécie companheira não é sinônimo do bem ou de harmonia. É um interrogativo; é uma provocação à responsabilidade e mais ainda à respons-abilidade. Estar em risco junto com" (Dolphijn; Haraway, 2023, p. 109). O que distingue *Ashitaka*, portanto, não é uma posição de inocência ou de heroísmo, mas o fato de habitar, na própria pele, esse problema.

O filme, claro, não tem interesse em dizer, em tom de lição de moral, que devemos ser como *Ashitaka*. Essa personagem está inserida no contexto do filme como aquela que consegue habitar os extremos sabendo estar neles, e o faz sem inocência. Não há jornada do herói que possibilite uma resolução definitiva do problema. No final do filme, o *Espírito da floresta* tem sua cabeça cortada e seu corpo se derrama sobre o mundo, destruindo tudo que toca, inclusive a floresta que ele habita. *Ashitaka* e *San* devolvem a cabeça ao corpo, e com isso o que era destruição começa a brotar vida. Mas a floresta não volta ao que era; os rastros da violência permanecem visíveis, incorporados como condição de existência. A *Cidade de ferro* está destruída e *Lady Eboshi* empenhada em reconstruí-la. *San* não consegue perdoar os humanos e segue não querendo ser uma. A maldição no braço de *Ashitaka* se desfaz, mas ele segue com a marca.

Quando falamos em “habitar as ruínas”, “os extremos”, não é raro que se entenda que os interessados nisso estejam sendo românticos em relação a essas condições. Mas é precisamente o contrário. Aqueles que se interessam por essas habitações (e eu me incluo nisso) estão tentando a todo custo escapar da ingenuidade, seja do credo catastrofista que paralisa, seja da tecnocracia que promete gestões limpas para problemas que não têm gestão. Recusar ambos é tarefa árdua. Exige que nos disponhamos a ser simultaneamente encantados e amaldiçoados, isto é, marcados pela consciência de que não há posição externa ao conflito, nenhum lugar inocente de onde se possa observar. Há muitas maneiras de se fazer isso. As animações que Miyazaki constrói são uma delas.

Quando Princesa Mononoke estreou no Japão, em 1997, tornou-se imediatamente o filme mais visto da história do país. O Japão daquele momento encontrava-se a meio caminho entre o chamado milagre econômico e os seus custos. Havia industrializado paisagens inteiras e começava a perguntar, talvez tardiamente, o que se perdera nesse processo. Ao situar a narrativa no *Período Muromachi*, Miyazaki mobiliza um contexto historicamente marcado por tensões entre diferentes formas de relação com o mundo natural, frequentemente interpretadas como um embate entre um "mundo antigo", associado à natureza, e um "mundo novo", vinculado à expansão das atividades produtivas e à ambição humana (Van der Linden, 2023). Nesse deslocamento histórico, o filme oferecia ao público japonês uma forma de reconhecer um conflito que permanecia sem resolução e continuava a estruturar as disputas do presente.

Essa experiência, claro, não era, não é, apenas japonesa. O Relatório de Síntese do IPCC (2023) documenta que eventos climáticos extremos (secas, ondas de calor, inundações, tempestades) tornaram-se estatisticamente previsíveis em frequência e intensidade crescentes em todas as regiões do planeta. Mas o que o relatório detalha com precisão incômoda é que esses eventos são diferentes em sua distribuição. Entre 2010 e 2020, a mortalidade por eventos climáticos extremos foi quinze vezes maior em regiões altamente vulneráveis comparadas a regiões de baixa vulnerabilidade. Isso significa que os extremos climáticos não podem ser compreendidos como acontecimentos neutros, igualmente impostos sobre uma humanidade indistinta. Eles são atravessados por desigualdades históricas que definem quais territórios, corpos e formas de vida estarão mais expostos aos seus efeitos. A assimetria desses impactos é produzida por estruturas de extração, exploração e acumulação que precedem, em décadas e séculos, a crise atual, fazendo com que os custos do colapso recaiam, de modo sistemático, sobre aqueles que menos contribuíram para produzi-lo.

Não havendo inocência nesses extremos, como poderíamos então habitá-los de modo inocente? Haraway, na mesma entrevista, nos diz que o cinismo não é uma posição aceitável diante das crises em que estamos. O cínico também habita os extremos, mas como estrangeiro, como quem os contempla sem ser convocado por eles. Uma posição necessária, por outro lado, é “ficar com o problema”, o que *Princesa Mononoke* nos convida a fazer. A animação não pode ser lida como distopia, pois não profetizava sobre um futuro inevitável: o extremo já faz parte do presente.

Também não é uma utopia porque não promete reconciliação: sabe que os extremos não são inocentes. A animação é precisamente uma convocação.

Eu havia tentado, aos quinze anos, abandonar as animações como quem abandona uma inocência que já não cabe, um gesto de quem acreditava que crescer era uma forma de renúncia, de deixar para trás tudo o que ainda parecia não ter sido tocado pelo mundo. Fui capturada, então, por uma obra que desfez essa premissa. *Princesa Mononoke* me mostrava que a inocência se perde no instante em que deixamos de poder olhar o mundo de fora, presas nas contradições de uma floresta que resiste e ainda assim sucumbe, deuses que carregam violência e cuidado na mesma medida, maldições que marcam os corpos e os obrigam a encarar as forças que atravessam o mundo. Aos quinze, *Princesa Mononoke* abriu em mim um extremo: o reconhecimento de que o "fora" era uma impossibilidade, de que não havia retorno a um lugar anterior ao envolvimento com o mundo.





“Como vocês vivem?”

Quero voltar ao cinema, mas volto a ele de outro modo.

Era 2024 quando *O menino e a garça* finalmente chegou aos cinemas brasileiros, quase um ano após sua estreia internacional. Foi o último filme de Hayao Miyazaki que assisti, não por ser sua obra mais recente, mas, precisamente, porque foi o último que vi. Em 2025, cheguei a comprar ingressos para diversas sessões do *Ghibli Festival*, que traria parte da filmografia do diretor de volta aos cinemas de Florianópolis. No entanto, na semana de estreia, precisei retornar à minha cidade natal. Minha mãe adoeceu naquele período, e, agora, um ano depois, seguimos para o final do seu tratamento.

Trago esse relato para não fugir da responsabilidade de escrever a partir do lugar que habito. Não que fosse possível escapar dele, mas trata-se, antes, de reconhecer que a escrita também é produzida pelas condições materiais e existenciais nas quais se inscreve. Adoecer, sejamos nós, a sociedade, a natureza ou aqueles que amamos, nos coloca num estado de incerteza que nos leva rapidamente de um extremo ao outro: pensamos na possibilidade da morte e em tudo o que a vida ainda pode ser; tentamos encontrar respostas que justifiquem o adoecimento e respostas que nos permitam cura. Quando compreendemos que nem todas essas respostas serão encontradas, frequentemente nos vemos paralisados.

Também é preciso parar. Experimentar o medo, o choro, a recusa, o recuo e o retorno. Nunca exatamente da mesma maneira. Em uma conversa recente, um amigo sugeriu que o adoecimento envolve um processo de iconoclastia: a destruição de uma versão de si para que outra possa emergir. Naquele momento, eu ainda não conseguia nomear a experiência nesses termos, pois estava presa no medo que a incerteza produz. Por isso há um momento em que se torna necessário continuar, mesmo sem saber exatamente como se faz isso. Dar uma volta, encontrar amigos, assistir a um filme, escrever. É nesse movimento, por vezes mínimo, que se abre espaço para outra forma de incerteza, aquela que cria condições para que algo novo possa nascer.

O título original de *O menino e a garça* é *Kimitachi wa Dō Ikiru ka*, em português: *Como vocês vivem?* O título remete ao romance homônimo publicado em 1937 por Genzaburō Yoshino (1889 - 1981), intelectual socialista perseguido pelo regime imperial japonês, que utilizou a ficção como forma de refletir sobre ética, liberdade e responsabilidade coletiva. Miyazaki ganhou esse livro de

sua mãe durante a infância e, décadas depois, devolveu essa pergunta ao mundo sob a forma de animação.

O filme se inicia com um incêndio em que a mãe de *Mahito*, protagonista da narrativa, morre em um hospital bombardeado durante a Segunda Guerra Mundial. A partir desse acontecimento, a narrativa se desloca para a aparente tranquilidade do campo, para onde Mahito se muda com seu pai e sua tia-madrasta. Todo o filme passa a se organizar, então, em torno de uma questão fundamental: como habitar uma vida que deixou de ser aquela que se conhecia? Para investigar como se vive, Miyazaki permanece no interior do luto; para permanecer no luto, preenche a narrativa de vida.

A nova casa de *Mahito* é cercada pela floresta e pelo mar. Ele passa a conviver com um grupo de idosas excêntricas e encontra uma garça cinzenta falante. É ela quem, após sucessivas insistências, o conduz até uma torre: um outro mundo, repleto de vida, inscrito dentro deste. A torre é uma construção erguida por seu tio-avô como tentativa de escapar da violência e da guerra e na qual, paradoxalmente, permaneceu aprisionado. *Mahito* ainda desconhece essa história, mas desde o início recusa qualquer possibilidade de pertencimento. A nova casa, o campo, as idosas, os convites da garça: nada encontra abertura. Ele se fecha em silêncio, fere-se deliberadamente, rejeita a figura materna que lhe é oferecida. Não há espaço para o encantamento quando se nega a própria vida. Mas também sabemos que não há vida que possa ser sustentada sem que encontremos modos de habitá-la.

Em contextos de luto, guerra ou crise, a criação de novos imaginários talvez seja aquilo que nos mantém minimamente inteiros. “Ficar com o problema”, como propõe Haraway, exige também essa mobilização “estética, cognitiva, literária, técnica, sensual” (DOLPHIJN; HARAWAY, 2023, p. 111), capaz de produzir outros modos de sentir, pensar e agir. Miyazaki é um construtor de mundos nesse sentido. A torre que aparece no filme abriga seus universos, e esses universos, por sua vez, oferecem abrigo para aqueles que os assistem. Há, entretanto, uma diferença fundamental entre Miyazaki e o tio-avô que construiu aquela estrutura. Os traços autobiográficos da obra parecem residir em Miyazaki enquanto *Mahito*, isto é, naquele que atravessa os mundos para conseguir retornar, e não no tio-avô, que escolheu permanecer encerrado neles. Miyazaki

constrói mundos para continuar formulando perguntas e histórias que permanecem profundamente comprometidas com o mundo.

A experiência que tenho tido com a minha mãe tem pedido de mim muita coragem de fabulação, de esticar o real para que ele comporte mais do que apenas a doença. Escrever esse ensaio foi um desses movimentos para não deixar que o centro de oncologia fosse o mundo inteiro. Escrevi enquanto cuidava e era cuidada; enquanto aguardava e, por vezes, resistia. Reconheci na escrita os movimentos de oscilação que atravessavam a experiência. Apaguei alguns rastros que não desejava preservar e mantive outros na esperança de, um dia, compreendê-los. Senti-me confusa por não conseguir sustentar certas questões aqui, mas também confiante ao perceber que é possível habitar mais de um mundo ao mesmo tempo. Voltei aos filmes. Pausei, retornei. Em alguns dias, apenas os deixei como companhia e adormeci.

Quando acordei, *Mahito* já havia entrado na torre e reencontrado sua mãe: viva, jovem, mas irrecuperável. Ao compreender isso e tantas outras coisas, ele recusa a herança deixada pelo tio-avô. Não porque a torre seja uma mentira, mas porque ela é insuficiente. Não existe vida plena onde não há risco de perda; não existe existência onde não há passagem do tempo, envelhecimento ou fim. Ainda assim, *Mahito* precisou habitar o encantamento para atravessar o luto. Precisou entrar naquele outro mundo para compreender que não há mundo perfeito o suficiente que justifique abandonar este. Foi preciso habitar para poder voltar. Mas voltar de outro modo.

Miyazaki nunca deixou de se perguntar “como se vive” e, por não ter resposta, criava animações. Quem disse isso, foi ele. Era ele também que, durante a produção do longa, vinha se perguntando “como se vive em um mundo que não sorri?”, uma pergunta que recusa duas formas de encerramento do pensamento: fingir que o mundo sorri quando não sorri, seria inocência; aceitar que, por não sorrir, nada mais resta a fazer, seria puro abandono. Talvez por isso a escolha de Miyazaki tenha sido continuar. No dia da estreia do filme, fato que só viria à tona anos mais tarde, por meio de um documentário, Miyazaki escreveu uma carta anunciando que já trabalhava em novas ideias. Aquele que dedicou a vida a perguntar “como vocês vivem?”parece, aos 82 anos, ter encontrado uma resposta possível: seguir habitando a urgência dos extremos com o encantamento de quem desenha à mão.



Bibliografia

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: a imagem-tempo.** São Paulo: Brasiliense, 2005. Acervo.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DOLPHIJN, Rick; HARAWAY, Donna. **Ficando com o Problema: Entrevista com Donna Haraway**. Tradução de Caroline Spitzner. Ilha - Revista de Antropologia, Florianópolis, v. 25, n. 3, e96024, p. 107-115, set. 2023. Disponível em: https://www.semanticscholar.org/paper/Ficando-com-o-Problema-–-Entrevista-com-Donna-Dolphi jn-Spitzner/140a672342094dc9f0e27abe7488101a922e7266. Acesso em: 10 mar. 2026

HAYAO MIYAZAKI e a Garça. Direção: Kaku Arakawa. Japão: NHK, 2024. 1 documentário (120 min.).
IOANES, Aaron. The films of Hayao Miyazaki: Shinto, nature, and the environment. **Education About Asia**, 2013. Disponível em: https://www.asianstudies.org/publications/eaa/archives/the-films-of-hayao-miyazaki-shinto-natur e-and-the-environment/. Acesso em: 13 mar. 2026.

IPCC (INTERGOVERNMENTAL PANEL ON CLIMATE CHANGE). Mudanças climáticas 2023: relatório de síntese / Equipe Técnica Central, H. Lee e J. Romero (eds.). Geneva: IPCC, 2023. Disponível em: https://www.ipcc.ch/report/ar6/syr/. Acesso em: 19 mar. 2026

KAROL, Luiz. **Vocabulário básico latim-português**. Niterói: Sermo Latinus, 2021. Disponível em: https://www.academia.edu/45531485/VOCABUL%C3%81RIO_B%C3%81SICO_LATIM_PORTUGU%C3%8AS. Acesso em: 17 jul. 2026.

O MENINO e a Garça. Direção: Hayao Miyazaki. Produção: Toshio Suzuki. Japão: Studio Ghibli, 2023. 1 filme (124 min), son., color.

PRINCESA Mononoke. Direção: Hayao Miyazaki. Produção: Toshio Suzuki. Japão: Studio Ghibli, 1997. 1 filme (134 min), son., color.

YALE UNIVERSITY LIBRARY. **Film notes: Princess Mononoke**. New Haven: Yale University Library, [s.d.]. Disponível em: https://web.library.yale.edu/film/notes/fn00016. Acesso em: 13 mar. 2026.

YOSHINO, GenzaburŌ. ***Kimi-tachi wa dŌ ikiru ka*** **[Como vocês vivem?]**. Tóquio: Shinchosha, 1937. 298 p.

VAN DER LINDEN, M. Shadowing the brutality and cruelty of nature: on history and human nature in Princess Mononoke. In: HENNESSEY, J. L. (ed.). **History and speculative fiction**. Cham: Springer, 2023. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/376552649. Acesso em: 5 mar. 2026.

Recebido em: 15/02/2026

Aceito em: 15/09/2026

[1] Pesquisadora no grupo de pesquisa ATLAS: Geografias, Imagens e Educação e Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Educação/FAED/UDESC sob orientação da professora Ana Maria Hoepers Preve. E-mail:simoneportelabrugnera@gmail.com