



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS**  
**PRÓ-REITORIA DE GRADUAÇÃO**  
**INSTITUTO DE PSICOLOGIA**

TAMIRES CONCEIÇÃO DA SILVA  
OSWALDO LUCAS SERRA SANTOS

**A REPRESENTAÇÃO DA PERDA E DO LUTO EM DA COLINA KOKURIKO**

**MACEIÓ**  
**2023**

TAMIRES CONCEIÇÃO DA SILVA  
OSWALDO LUCAS SERRA SANTOS

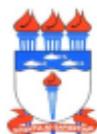
**A REPRESENTAÇÃO DA PERDA E DO LUTO EM DA COLINA KOKURIKO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
ao Instituto de Psicologia da Universidade  
Federal de Alagoas, como requisito parcial para  
obtenção do Grau de Bacharel em Psicologia.

Orientador: Prof. Dr. Charles Elias Lang

**MACEIÓ**

**2023**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS - UFAL**  
**INSTITUTO DE PSICOLOGIA - IP**  
**COORDENAÇÃO DO CURSO DE PSICOLOGIA**  
**COORDENAÇÃO DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO**



## **TERMO DE APROVAÇÃO**

**ALUNOS/AS:** TAMIRES CONCEIÇÃO DA SILVA / OSWALDO LUCAS SERRA SANTOS

**TÍTULO:** A REPRESENTAÇÃO DA PERDA E DO LUTO EM DA COLINA KOKURIKO

### **BANCA EXAMINADORA:**

Documento assinado digitalmente  
**gov.br** CHARLES ELIAS LANG  
Data: 11/09/2023 08:55:45-0300  
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

---

Prof. Dr. Charles Elias Lang  
ORIENTADOR

Documento assinado digitalmente  
**gov.br** EVERTON FABRICIO CALADO  
Data: 11/09/2023 14:44:16-0300  
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

---

Dr. Everton Fabrício Calado  
AVALIADOR

**APROVADO EM 11.09.2023**

---

**Prof. Dr. Saulo Luders Fernandes**  
COORDENAÇÃO DE TCC

## A REPRESENTAÇÃO DA PERDA E DO LUTO EM DA COLINA KOKURIKO

### THE REPRESENTATION OF LOSS AND MOURNING IN FROM UP ON POPPY HILL

Tamires Conceição da Silva<sup>1</sup>

Oswaldo Lucas Serra Santos<sup>2</sup>

Charles Elias Lang<sup>3</sup>

#### Resumo

O presente trabalho tem por objetivo compreender a representação da perda e do luto na animação japonesa *Da Colina Kokuriko*, de 2011, uma obra dirigida por Gorō Miyazaki e roteirizada por Hayao Miyazaki, do *Studio Ghibli*. O filme conta a história da personagem Umi Matsuzaki que em meio ao luto após o falecimento do pai durante a guerra da Coreia embarca em uma missão em defesa do clube da escola - Quartier Latin - com o jovem Shun Kazama para impedir a demolição do prédio. O estudo se deu a partir de uma análise fílmica psicanalítica que entende o cinema como uma linguagem construída por 'imagens-furo' (Weinmann, 2017; Rivera, 2008) para entender o trabalho de luto da personagem Umi. Para tanto, nos embasamos no referencial teórico psicanalítico, em especial no texto de Sigmund Freud *Luto e Melancolia* (1917), bem como em outros textos freudianos que discutem a temática da perda do objeto e do luto. Assim, a análise da animação nos possibilitou compreender o que a teoria freudiana nos apresenta acerca do trabalho de luto e seu caráter penoso, porém necessário na elaboração das perdas. Além disso, com a trajetória de Umi entendemos que o luto apesar de doloroso e mobilizador de diversos conflitos, quando concluído deixa o eu livre novamente para investir em novos objetos de amor.

**Palavras-chave:** *Studio Ghibli*; psicanálise; Umi Matsuzaki; perda do objeto; trabalho de luto.

#### Abstract

The present work aims to understand the representation of loss and mourning in the Japanese animation *From Up On Poppy Hill*, from 2011, a work directed by Gorō Miyazaki and scripted by Hayao Miyazaki, from *Studio Ghibli*. The film tells the story of the character Umi Matsuzaki who, in the midst of mourning after the death of her father during the Korean War, embarks on a mission in defense of the school club - Quartier Latin - with the young Shun Kazama to prevent the demolition of the building. The study was based on a psychoanalytic film analysis that understands cinema as a language constructed by 'imagens-furo' (Weinmann, 2017; Rivera, 2008) to understand Umi's work of mourning. To do so, we base ourselves on the psychoanalytic theoretical framework, especially on Sigmund Freud's *Mourning and Melancholia* (1917), as well as on other Freudian texts that discuss the theme of object loss and mourning. Thus, the analysis of the animation allowed us to understand what the Freudian theory presents us about the work of mourning and its painful character, however necessary in the elaboration of losses. In addition, with Umi's trajectory, we understand that mourning,

---

<sup>1</sup> Estudante de Graduação em Psicologia - UFAL. E-mail: tamires.silva@ip.ufal.br

<sup>2</sup> Estudante de Graduação em Psicologia - UFAL. E-mail: oswaldo.serra@ip.ufal.br

<sup>3</sup> Professor Dr. na Graduação em Psicologia - UFAL. E-mail: charles.lang@ip.ufal.br

despite being painful and mobilizing several conflicts, when concluded, leaves the ego free again to invest in new objects of love.

**Keywords:** Studio Ghibli; psychoanalysis; Umi Matsuzaki; object loss; work of mourning.

## **Introdução**

O cinema e a psicanálise surgem praticamente juntas, no ano de 1895, e ambas inauguram novos modos de pensar o sujeito. Por surgirem quase que concomitantemente, a psicanálise se mostrava resistente em utilizar a cinematografia como recurso de análise e construção teórica, pois ainda não se compreendia que ela pudesse representar a subjetividade humana (Rivera, 2008). No entanto, mais adiante, a articulação entre cinema e psicanálise foi se consolidando e o potencial desse recurso semiótico passou a ser explorado no mundo científico.

Assim, De Campos (2022) aponta que a cultura “é parte de um processo civilizatório, da linguagem, e a arte é capaz de dialogar com a psicanálise, visto que ambas estão fortemente ligadas à dimensão do sensível e à subjetividade.” (De Campos, 2022, p. 255). Portanto, é comum encontrarmos na cultura obras cinematográficas que procuram abordar em suas narrativas questões complexas da vida cotidiana, de modo que esse trabalho surge justamente da possibilidade de usar a cinematografia como meio de análise já que para nós ela produz, diante do dito e do não dito, uma complementaridade de sentido da obra, seja ele explícito ou não, que passa a ser singular para o sujeito que o vê/ouve ainda que passível de generalizações e compreensões convergentes com outros espectadores da mesma película.

Isto posto, a obra aqui trabalhada foi o longa-metragem de animação japonês *Da Colina Kokuriko* (2011) - título original *Kokuriko-zaka kara* - , um filme dirigido por Gorō Miyazaki e produzido pelo *Studio Ghibli*. O filme é baseado em um mangá de mesmo nome escrito por Takahashi Chizuru e desenhado por Sayama Tetsurō. A história se passa na cidade costeira de Yokohama, no Japão, no ano de 1963, Japão este que está se recuperando da devastação pela guerra da Coreia e se preparando para receber as Olimpíadas de Tóquio de 1964. A protagonista do filme é Umi Matsuzaki, uma jovem estudante do ensino médio que mora em uma pensão e ajuda a administrar o negócio enquanto sua mãe está nos Estados Unidos à estudos. No decorrer da história Umi conhece Shun Kazama, um estudante do mesmo colégio que é membro do Clube de Jornalismo. Juntos, eles trabalham para preservar um velho edifício chamado Quartier Latin, que é ameaçado de ser demolido para a construção de um novo prédio. Um dos elementos

centrais do filme que utilizamos em nossa análise é a morte do pai de Umi enquanto lutava na Guerra da Coreia quando ainda era criança.

O *Studio Ghibli* é um importante estúdio de animação japonês criado em 1985 e seus fundadores são Isao Takahata, Hayao Miyazaki, Toshio Suzuki e Yasuyoshi Tokuma. Com a proposta de mudança no modo de animação mundial, o termo ‘*Ghibli*’ se refere ao nome dado ao “quente vento do deserto do Saara” (Padilha, 2014; Studio Ghibli Brasil, 2023), cuja noção de vento simboliza “a mudança e este elemento de mudança seria representado em todas as suas produções tanto quanto narrativas quanto subjetivamente” (Padilha, 2014, p. 68).

Assim, o *Studio Ghibli* possui até o momento 24 longa-metragens de animação, além de diversos curta-metragens, sendo o maior estúdio de animação no Japão. Entre as produções estão *Laputa: O Castelo no Céu (Tenkû no Shiro Rapyuta)*, dirigido por Hayao Miyazaki, de 1986; *Meu Vizinho Totoro (Tonari no Totoro)*, dirigido por Hayao Miyazaki, de 1988; *Túmulo dos Vagalumes (Hotaru no Haka)*, dirigido por Isao Takahata, de 1988. (Studio Ghibli Brasil, 2023).

Um de seus fundadores, Hayao Miyazaki, é considerado uma referência em animação no Japão e dentre suas direções está *A Viagem de Chihiro (Sen to Chihiro no Kamikakushi)*, de 2001, que foi responsável pelo reconhecimento em nível global do *Studio Ghibli*, sendo premiado em 2003 com o *Urso de Ouro em Berlim* e o *Oscar de Melhor Filme de Animação*, de modo que esta foi a primeira e única vez que um filme não pertencente a um estúdio americano ganhou na categoria (Padilha, 2014).

Diante disso, podemos perceber a dimensão que o *Studio Ghibli* possui no mercado de animação, tanto no Japão quanto no mundo. É notório também a preocupação do estúdio em representar em seus filmes temas relacionados com a natureza e a “luta do homem com esta na busca de um equilíbrio” (Padilha, 2014, p. 68). Além disso, traz a figura feminina como protagonista em diversas de suas obras, abordando também processos de amadurecimento desde a infância até a velhice.

Outro importante aspecto dos temas abordados pelo estúdio - e aqui entramos no contexto do nosso trabalho e a escolha por uma animação do *Studio Ghibli* - que estão também intrínsecos a relação homem-natureza, é a temática da guerra e seus impactos na sociedade Japonesa. *Da Colina Kokuriko* (2011) é uma dessas obras que tratam das consequências das guerras, em especial, a guerra da Coreia e as diversas perdas ocasionadas, sejam elas de pessoas queridas até as mudanças nas tradições e os modos de se relacionar com a cultura. Por conseguinte, ao abordar tais temáticas, a morte também será discutida, bem como o luto perante essas mortes e perdas.

Do mesmo modo que o *Studio Ghibli* traz em suas obras a temática da guerra, Freud também se ocupou em escrever sobre ela em *Considerações atuais sobre a guerra e a morte* (1915). Neste texto, ele nos adverte sobre a morte ser irrepresentável no inconsciente ao fazer um panorama do significado dela numa sociedade atravessada pela guerra. Segundo ele, o nosso inconsciente preservou do homem primevo, aquele da pré-história, além da ambivalência de sentimentos diante da perda de uma pessoa amada, a percepção de que a morte de seus amados implicava também na morte de parte do seu próprio eu (Freud, 1915).

Tendo isso em vista, podemos perceber o quanto a morte e, conseqüentemente, o luto são fenômenos que sempre mobilizaram esforços em busca de sua compreensão nos mais diversos campos de estudo, fosse a partir de uma perspectiva predominantemente médica ou de cunho filosófico e existencial. Desse modo, a escolha por utilizar uma obra cinematográfica de animação como *Da Colina Kokuriko* vem de nossa compreensão da arte como um modo de representar o irrepresentável, visto que ela desperta no ser humano o que nele há de mais inquietante fazendo emergir num furo quase que invisível aquilo que o faz sujeito (Rivera, 2008). Nesse sentido, buscamos neste trabalho, atravessados por essa inquietação, compreender a representação da perda e do luto na obra cinematográfica *Da Colina Kokuriko* (2011) de Gorō Miyazaki.

## **Metodologia**

A construção da trajetória deste trabalho se deu, a priori, pela investigação do que seria o uso do cinema enquanto material de análise para a psicanálise. Nesse sentido, dentro desta perspectiva teórica, uma das formas de entender o cinema é por meio da compreensão dele enquanto uma linguagem, visto que o sujeito falante no cinema não é o autor, o narrador ou um personagem, mas sim um aspecto faltante que dá possibilidade do espectador construir um discurso acerca daquela obra (Weinmann, 2017).

À luz disso, entendemos que com a análise fílmica encontramos diferentes formas de representar o sujeito que não só o da palavra falada ou escrita, mas também através de imagens e narrativas, isto é, uma linguagem cinematográfica (Weinmann, 2017). Em seu livro *Cinema, imagem e psicanálise*, Tania Rivera (2008) discorre que o cinema, tal qual o sonho, pode colocar em questão a posição do eu. Esta posição estaria não necessariamente no que é expresso, mas no que falta. Como dito pela autora: “O que não se mostra, o que não se vê torna-se radicalmente presente” (Rivera, 2008, p. 67). Então, o cinema apresenta:

[...] “imagens-furo”, como “brechas entre imagens” e “espaço irreconhecível”. As produções constituídas fundamentalmente por “imagens-furo” convidam o espectador a continuar numa cadeia associativa na busca de novos sentidos. Entretanto, resta uma parcela não acessível ao sentido, assim como o umbigo do sonho comporta um limite para a interpretação. O que faz furo na imagem remete ao inconsciente, à presença do real, tocando o espectador e solicitando sua elaboração através das palavras (Rivera, 2011, p. 8-23 *apud* Maesso, 2017, p. 339).

Desse modo, o cinema pode ser considerado semelhante ao sonho, haja vista que além de colocar em cheque a posição do eu também é composto por inúmeros elementos vividos que possibilitam sucessivos planos discursivos (Rivera, 2008). Ademais, o cinema “[...] ainda é a maneira mais fácil, assim como eram os sonhos para Freud, de encontrar o caminho real para o inconsciente” (Zizek, 1995, p. 8 *apud* Martins; Imbrizi; Garcia, 2016, p. 77).

Avançando neste ponto que liga o cinema à psicanálise, buscamos fazer uma análise fílmica da obra *Da Colina Kokuriko* fazendo uso desta linguagem cinematográfica com o objetivo de compreender a representação do luto e das perdas. Para isso, primeiro procuramos apreender o luto a partir da psicanálise, utilizando como principal referencial teórico a obra freudiana *Luto e Melancolia* (1917), além de outros textos do Freud e pós-freudianos que tratam sobre o luto e a elaboração das perdas. Isto posto, destinamos neste trabalho um tópico específico para explanar sobre a noção de luto em Freud, além de explorar a noção de objeto, visto que este se mostra como fundamental para constituir a teoria freudiana sobre sujeito e, conseqüentemente, sobre o luto e as perdas advindas da relação sujeito-objeto, bem como o impacto dessas perdas para o sujeito.

Após essa discussão dos conceitos, apresentamos o contexto histórico do Japão situado no filme e, em seguida, utilizamos o referencial freudiano para produzir um discurso acerca da temática abordada na obra utilizada, nos valendo tanto da descrição de cenas isoladamente quanto da obra de maneira geral e relacionando-as com as discussões apresentadas pelo referencial escolhido. Ao final, para mostrar os personagens principais do nosso eixo de análise colocamos um anexo com a foto deles (ANEXO A), além de outros anexos sinalizados no decorrer do texto.

## **Luto, Perdas e o Objeto**

O luto, teoriza Freud (1917), é, em termos gerais, a reação que o sujeito tem à perda de uma pessoa querida, principalmente por meio da morte. Vale ressaltar que o luto não é considerado por ele uma patologia, mas um processo comum na vida. Ainda que dele surjam algumas condutas que coloquem em xeque a normalidade da vida daquela pessoa que está

passando pelo luto, é esperado que em algum momento ele chegue a um fim (Freud, 1917).

Além disso:

O luto profundo, a reação à perda de um ente amado, comporta o mesmo doloroso abatimento, a perda de interesse pelo mundo externo — na medida em que não lembra o falecido —, a perda da capacidade de eleger um novo objeto de amor — o que significaria substituir o pranteado —, o afastamento de toda atividade que não se ligue à memória do falecido. Logo vemos que essa inibição e restrição do Eu exprime uma exclusiva dedicação ao luto, em que nada mais resta para outros intuídos e interesses. Na verdade, esse comportamento só não nos parece patológico porque sabemos explicá-lo bem. (Freud, 1917, p. 129).

Encarar esse aspecto processual de elaboração do luto é fundamental, haja vista que o enlace com o objeto perdido é muito intenso e a elaboração dessa perda se dá a partir de um desinvestimento das forças libidinais para com o objeto e, posteriormente, direcionadas para outros objetos de amor (Freud, 1917). No entanto, isto não quer dizer que houve um total desligamento, mas sim uma ressignificação da posição que esse objeto ocupava anteriormente (Franco; Mazorra, 2007).

Conforme Coelho Junior (2001) ao mencionar a teoria freudiana, existiriam dois modelos de escolhas de objetos de amor: O primeiro seria a escolha narcísica em que o sujeito escolhe o objeto de amor a partir do modelo de relação consigo mesmo, sendo também a escolha de outros objetos que representam em certa medida a si ou algum aspecto de si mesmo; o segundo seria a escolha anaclítica cujo objeto de amor escolhido se dá “a partir do modelo das primeiras relações objetais, em geral as relações com os pais” (p.40). Além disso:

[...] as escolhas anaclíticas de objeto estariam se estabelecendo a partir do modelo de relação presente nos primeiros momentos de vida, em que a satisfação sexual se apoiaria sobre objetos responsáveis pela conservação da vida, ou seja, principalmente sobre o seio materno (Coelho Junior, 2001, p. 40).

Em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905) Freud assinala que o seio materno é o primeiro objeto sexual de onde viriam os investimentos objetais subsequentes. Tais investimentos se dariam como uma tentativa de reencontro com a satisfação perdida na infância, logo “a descoberta do objeto é, na verdade, uma redescoberta” (Freud, 1905, p. 143).

Nos primeiros momentos do desenvolvimento psíquico, a libido está totalmente voltada para o eu. Com o tempo, a diferenciação entre o eu e o outro começa a entrar em jogo e a libido que antes estava voltada para si direciona-se para outros objetos, mas que, de certo modo, ainda estão voltados para o eu. Por isso, é tão difícil para o sujeito renunciar aos seus objetos de amor (Freud, 1916).

De acordo com Calheiros (2014), a perda de um objeto é tão inapreensível que o que ficou na realidade da cena psíquica foi um vazio que precisa ser preenchido, dessa forma o psiquismo o mantém presente, sendo o mesmo, porém diferente, tal qual sombras de fantasmas e figurantes. Em complemento a tal concepção, Reis (2015) salienta que:

Se, por um lado, a lembrança faz existir o evento na cena psíquica, é essa mesma lembrança que, incessantemente, volta à consciência, revelando o objeto de amor perdido. É como se a própria memória se tornasse a fonte do problema, sobreinvestida em sua função (Reis, 2015, p. 43).

Assim, ainda segundo Reis (2015, p. 41) “as experiências de perda nortearão a relação do sujeito com os outros, com os objetos, com seus ideais, ou seja, as coordenadas simbólicas do sujeito ao longo da vida”. No entanto, ainda que durante todo o percurso da vida de um sujeito ele venha a sofrer de inúmeras perdas reais e/ou simbólicas, é através da experiência da morte de algum ente querido que o luto costuma ser mais facilmente reconhecido. Franco e Mazorra (2007) apontam sobre a experiência da morte de um genitor, por exemplo, que esta é uma das vivências mais impactantes que uma criança pode passar, uma vez que:

[...] Com os pais, morre também a ilusão narcísica da onipotência infantil em um momento em que ela é necessária como fonte de segurança. Diante da ausência irreversível de um vínculo provedor de sustentação, a criança se depara com profundos sentimentos de desamparo e impotência (Franco; Mazorra, 2007, p. 504).

Em consonância a essa compreensão da experiência de desamparo diante da perda, Kehl (2011) estabelece que a perda de um objeto amado não é somente uma perda de objeto, mas também a perda de um lugar: “de amado, de amigo, de filho, de irmão” (p. 14), que era ocupado pelo sobrevivente na relação com o morto. Por isso, o sentimento de desamparo se faz tão presente, pois há uma perda do objeto e ao mesmo tempo uma perda de si. Apesar disso, quando o trabalho do luto se conclui o sujeito está mais uma vez livre (Freud, 1917), de maneira que esse trabalho pode ser entendido como da ordem da saúde psíquica (Kehl, 2011).

## **Um Japão enlutado**

*Da Colina Kokuriko* se passa na cidade japonesa de Yokohoma, no ano de 1963. Esse período temporal específico não foi escolhido aleatoriamente, já que o Japão seria o responsável por sediar os Jogos Olímpicos de Verão de 1964 e esse serviria para mostrar ao mundo como o Japão havia se reconstruído após o fim da Segunda Guerra Mundial e, principalmente, ao término da ocupação estadunidense em solo japonês.

Conforme Pastrello (2020) explicita em seu trabalho em torno da memória da dor nesse mesmo espaço temporal em que se dá o filme de Gorō Miyazaki, o Japão desenvolveu uma cultura onde não havia espaço para lidar com as perdas, quaisquer que fossem. Muito pelo próprio contexto histórico, onde um Japão que se manteve fechado ao exterior durante décadas se viu completamente defasado tecnologicamente conforme os contatos com os estrangeiros foram acontecendo ao longo do século XIX e, após isso, iniciaram um processo de total reformulação do estado japonês e da sociedade como um todo.

Foi nesse período, então, que houve um movimento de criar uma unificação do povo japonês e de se trabalhar a lógica de que o cidadão japonês devia dedicar todos os seus esforços para a construção de uma nação forte e desenvolvida. Esse movimento também significava quebrar com grande parte das tradições às quais o Japão sempre fora tão apegado, já que o processo de industrialização tardia precisava necessariamente ocorrer de forma radical para que conseguissem dar conta da defasagem japonesa em relação aos países estrangeiros.

Nesse sentido o Japão foi bem sucedido: na Segunda Guerra Mundial o Japão já era uma potência industrial e militar, mesmo que ainda atrás de países como Alemanha, União Soviética e os Estados Unidos. Esse grande desenvolvimento tecnológico e industrial levou o Japão a invadir e ocupar os países vizinhos, dando início a uma campanha imperialista que tinha como base um dos poucos ideais japoneses que resistiram ao tempo: a ideia mitológica de que o Japão e o povo japonês eram superiores a todos os outros, já que seriam descendentes direto dos deuses. Por essa semelhança com os ideais do povo ariano da Alemanha Nazista é que o Japão vai se juntar ao que ficou conhecido como o Eixo durante a Segunda Guerra Mundial.

Com a derrota humilhante na Segunda Guerra, mais uma vez o povo japonês se vê diante da destruição dos seus ideais, mas dessa vez de forma muito mais profunda, principalmente pela quantidade imensa de perdas que houveram durante a Guerra. Além disso, também houve a ocupação feita pelos Estados Unidos no período de 1945 até 1952, sendo a primeira vez que o Japão foi ocupado por estrangeiros.

Tal ocupação foi diretamente responsável por diversas mudanças sociais no Japão. Mais uma vez as tradições e crenças do povo japonês foram tratadas como obsoletas e passaram por um processo de mudança, mas dessa vez essa se deu pelo *american way*. Ainda durante esse período da ocupação estadunidense no Japão, eclodiu a Guerra da Coreia, onde Estados Unidos e aliados apoiaram a Coreia do Sul, enquanto a China e a União Soviética apoiaram a Coreia do Norte. Apesar de não ter sido uma derrota de fato, já que nenhum dos lados conseguiu o seu objetivo após o armistício, foi mais um evento onde centenas de japoneses perderam suas vidas em uma guerra que não teve sucesso.

Veremos então que a situação que a protagonista de *Da Colina Kokuriko* (2011) enfrenta é complexa não só pela dificuldade já natural do trabalho de luto, mas também pela dificuldade de trabalhar esse luto em um cenário onde não havia espaço para isso. Em 1963, às vésperas de serem o primeiro país asiático a sediar uma edição das Olimpíadas, o Japão como um todo estava focado em se apresentar como uma nação próspera a despeito de toda a destruição que enfrentaram nas décadas anteriores.

### **O trabalho de luto de Umi Matsuzaki**

Umi Matsuzaki é uma adolescente japonesa que passa seus dias cuidando sozinha da pensão de sua avó, Hana Matsuzaki, enquanto também se dedica à escola. No entanto, o que poderia parecer algo comum contém um adendo importante que é o fato de Umi ter perdido seu pai devido à explosão de um navio de carga durante a Guerra da Coreia.

O pai de Umi, Yuichiro Sawamura, era marinheiro e ensinou-lhe a linguagem de sinalização de bandeiras náuticas quando ela ainda era criança, de forma que Umi criou o hábito de sempre içar bandeiras (ANEXO B) quando seu pai ia para alguma missão, já que ele a dizia que suas bandeiras o ajudavam a encontrar o caminho de volta para casa<sup>4</sup>. Após anos passados da morte dele, Umi seguiu com esse costume diariamente. Em determinado momento do filme, ela diz que quando se mudou da casa em que morava na época em que seu pai morreu para a pousada dos avós em Yokohama, Umi chorou por dias pois na nova residência não havia lugar para içar as bandeiras, o que fez com que seu avô construísse um mastro na colina (ANEXO C) para diminuir a angústia da menina. Assim, segundo Freud (1926):

A imagem mnemônica da pessoa ansiada é intensamente investida, sem dúvida; no início de forma alucinatória, provavelmente. Mas isso não produz resultado, e então é como se o anseio se transmutasse em angústia. Tem-se mesmo a impressão de que essa angústia seria uma expressão de perplexidade, como se aquele ser ainda pouco desenvolvido não soubesse fazer nada melhor com esse investimento de anseio. A angústia aparece, então, como reação à falta do objeto, e duas analogias se nos apresentam: que também o medo da castração tem por conteúdo a separação de um objeto bastante estimado [...] (Freud, 1926, p. 78-79).

Tal apontamento de Freud (1926) acerca da angústia perante a perda do objeto é o que percebemos no caso Umi, principalmente nesse caso em que se vê impossibilitada de içar as bandeiras para o pai. Ou seja, o sujeito ao experienciar extrema dor passa por um processo de hipercatexia como uma forma que o sujeito encontra de apaziguar a falta que sente de seu objeto

---

<sup>4</sup> As duas bandeiras que Umi sempre içava podem significar, quando juntas, “Muito obrigado pela cooperação, tenha uma boa viagem” ou “Bem vindo a casa” (Estados Unidos da América, 2020)

amado. Além disso, “a dor é reação propriamente dita à perda do objeto, e a angústia, ao perigo que essa perda traz consigo e, em deslocamento posterior, ao perigo da perda do próprio objeto” (Freud, 1926, p. 121).

Ao seguir com a narrativa, temos adiante uma adolescente que se dedica à pensão num ritmo frenético a vemos logo em seguida na escola almoçando enquanto presencia membros do Clube de Jornalismo se manifestarem no telhado contra a demolição do Quartier Latin (ANEXO D), um edifício da escola onde os estudantes costumam se reunir. Nesse inusitado manifesto, um dos membros, Shun Kazama, pula numa piscina próxima a ela, ela corre para ver se ele está bem, trocam olhares, ela dá a mão para ajudá-lo e parece então haver um interesse romântico mútuo entre eles cuja reação dela é soltar a mão dele fazendo-o cair na piscina novamente.

Ao chegar em casa, Umi vai encontrar sua avó e a cena traz um plano sequência que nos ajudará a entender a complexidade do drama de Umi e o que vem a se desenrolar no decorrer do filme. A avó pergunta para Umi se ela ainda tem se sentido deprimida e comenta que fica muito triste ao vê-la todos os dias içando as bandeiras. O primeiro elemento importante de sua fala denuncia que Umi esteve deprimida pela morte do pai e o segundo que ela está desse jeito há um tempo. Ao passo que a avó demarca o luto de Umi ela completa dizendo que espera que a menina encontre alguém, um namorado, que a ajude a superar a morte do pai, fazendo uma relação direta em que encontrar um namorado implica em superar o pai. Na sequência dessa cena, Umi vai baixar as bandeiras que içou pela manhã e vê sob a bandeira, como em um *flash* de memória, a imagem de Shun quando pulou da piscina mais cedo na escola.

Enquanto Umi passa por seu singular trabalho de luto, temos na história um panorama de um Japão enlutado pela devastação da guerra, mas que ao invés de dedicar ao trabalho de luto e poder, dessa forma, atravessá-lo, faz o inverso: ignora a sua existência e busca viver um novo Japão, como se não houvesse existido uma guerra.

Assim, o filme nos apresenta a necessidade do Japão em apagar um passado marcado pela guerra com a instauração de um novo Japão, mais moderno e que visa o futuro. Tal aspecto é representado principalmente pela intransigência do diretor da escola de Umi e parte dos estudantes em demolir o prédio do Quartier Latin e instaurar algo mais moderno no lugar, com a desculpa de estar ultrapassado, sujo e não servir para nada. Além disso, o filme mostra a contradição do Japão ao representar a cidade precarizada (ANEXO E) enquanto profere um discurso de desenvolvimento e modernização para receber as Olimpíadas de 1964.

Umi em seu trabalho de luto é o contraponto perfeito a esse Japão tão decidido a apagar a existência de suas sequelas pela guerra. Enquanto o Japão faz de tudo para ignorar o seu passado e suas tradições tentando implantar novos regimes e essa cascata moderna, Umi busca

se engajar em tudo que lembra o que ela perdeu, de modo a explicitar o que nos diz Freud a respeito do trabalho do luto em que ao estar envolvido com essa angústia o sujeito tem dificuldade em escolher um novo objeto de amor (Freud, 1917).

Esse cenário vivido pela protagonista e tão característico do luto pode, visto de fora, até parecer patológico, mas, na verdade, é a expressão da dedicação exclusiva que se tem ao doloroso trabalho de luto o qual não seria possível concluí-lo tentando pular etapas como essa (Freud, 1917). Além disso, Freud nos diz também que o ato de tentar apressar o fim do luto pode ser até mesmo prejudicial.

Sabemos que no luto o sujeito vive um esvaziamento do mundo exterior (Freud, 1917), o que pode ser percebido no caso de Umi ao vermos sua devoção com as atividades de casa, deixando de lado, inclusive, atividades extracurriculares da escola. Além disso, outro exemplo desse esvaziamento está no fato de Umi não conseguir notar que recebia respostas às suas bandeiras. Tais respostas, obviamente, não vinham de seu falecido pai, mas de Shun que, acompanhando seu pai que também é marinheiro, via que alguém içava bandeiras no alto duma colina, tanto que chegou a pôr anúncio no jornal da escola em busca dessa pessoa. De modo que, em determinado momento do filme, vemos uma das moradoras da pensão, Hiro, demarcar tal posição de Umi. Na cena, a moça vai até o quarto de Hiro e vê um quadro pintado e parece surpresa com o que vê, pois existe um barco com bandeiras hasteadas, então, vendo a surpresa de Umi, Hiro diz: “É mesmo... da sua posição, não dá para vê-lo.” (Da Colina..., 2011). Podemos fazer uma leitura que essa afirmativa não fala somente da impossibilidade de ver a resposta devido a um empecilho visual real, mas da posição de Umi diante de um novo investimento objetal.

No entanto, algo muda quando ela começa a se interessar por Shun. Ao avistar uma possibilidade de redirecionamento da libido para um outro objeto que não o perdido, Umi passa a investir tanto em Shun como também em outras atividades, como a causa do Quartier Latin. Ao citar Freud, Soares e Castro (2017) vão apontar que esse processo não é algo simples, visto que:

[...] envolve todas as questões que levaram o sujeito a se identificar com o objeto de amor, sendo assim, fica mais difícil substituir o objeto anterior, pois é necessário criar novas fantasias conscientes e inconscientes em torno do substituto. O processo que o sujeito precisa passar para elaborar o luto, envolve uma mudança nas defesas e fantasias do psiquismo, para buscar um novo equilíbrio (Freud, 2014, *apud* Soares; Castro, 2017, p. 109).

É fato que o desligamento da libido ao objeto não se dá de maneira rápida e nem é um processo fácil. O sujeito em trabalho de luto vai lutar com todas as suas forças em permanecer

na posição libidinal que deixa o objeto perdido vivo em sua realidade psíquica, mesmo diante de um substituto para o objeto (Freud, 1917). Por isso, é necessário que entre em ação o processo de exame da realidade, visto que:

Cada uma das lembranças e expectativas em que a libido se achava ligada ao objeto é enfocada e superinvestida, e em cada uma sucede o desligamento da libido. Não é fácil fundamentar economicamente por que é tão dolorosa essa operação de compromisso em que o mandamento da realidade pouco a pouco se efetiva. É curioso que esse doloroso desprazer nos pareça natural. Mas o fato é que, após a consumação do trabalho do luto, o Eu fica novamente livre e desimpedido. (Freud, 1917, p. 129-130).

Nesse sentido, o exame da realidade será responsável, então, por ajudar o sujeito a desligar sua libido de tudo que remete ao objeto. O exame da realidade foi descrito por Freud em *Luto e Melancolia* (1917) como essencial para a conclusão do trabalho do luto. Diante da dificuldade do sujeito em aceitar que o objeto está de fato morto, ele vai arranjar maneiras de mantê-lo vivo de modo que, muitas vezes, acontece um desvio de realidade por meio de uma psicose alucinatória repleta de desejo (Freud, 1917).

Com a ação consistente do exame da realidade o eu se encontrará diante do impasse do qual deverá fazer uma escolha: continuar investindo ou não no objeto perdido. É a partir desse exame da realidade que mostra que o objeto não existe mais que o eu é “convencido pelas forças narcísicas a se manter vivo e, portanto, a romper o vínculo com o objeto amado” (Souza; Pontes, 2017, p. 68). Assim, o exame da realidade atua como um modo de preservação do eu diante desse trabalho penoso de manter o objeto vivo.

Desde o começo do filme temos Umi assumindo responsabilidades de cuidado com a casa e para com todas da pensão. A posição que ela ocupa fica evidente por seus atos monótonos e repetitivos de cozinhar, limpar e comprar comida, posição essa que muitas vezes é relacionada socialmente dentro da lógica patriarcal à figura materna. O que podemos inferir, então, é que Umi após a morte de seu pai e distanciamento da mãe, assumiu a posição desta última. Ainda que cotidianamente, pela ação do exame da realidade, ela perceba que a pessoa para quem ela endereça suas bandeiras e seus atos para com a casa não as recebe e tampouco retorna.

Adentramos, então, em um ponto ainda mais profundo do trabalho do luto de Umi. Com a perda do pai, Umi arranjou modos de se ligar a ele, primeiro ao içar cotidianamente as bandeiras, depois assumindo o lugar que nitidamente ela tem o desejo que fosse da mãe e, por último, com a escolha de um possível substituto objetal para a perda do pai, com Shun — este sendo apresentado fisicamente como bem parecido com o pai dela. Analisando tais elementos,

fica difícil não identificar que a escolha por tais ligações podem estar diretamente relacionadas ao lugar que o complexo de Édipo assume na constituição subjetiva de Umi.

Em *Da Colina Kokuriko* (2011) existe, ainda, uma peculiaridade em seu processo de substituição do objeto perdido (seu pai) por outro (Shun). Na metade da trama os jovens descobrirão que Shun pode ser filho do pai de Umi e, por consequência, irmão da protagonista. A esta altura, Umi já está apaixonada por Shun e a descoberta parece representar uma nova perda para a menina. Então, em uma visita de sua mãe, ela a questiona sobre essa possibilidade de Shun ser filho de seu pai e, apesar da mãe dizer que Shun na verdade seria filho de um outro colega do pai, Umi chora pela primeira vez.

Na noite desse mesmo dia, vemos a imagem de Umi deitada em posição fetal e a cena de um sonho salta na tela. Neste sonho, Umi vai à cozinha da pensão e se depara com a mãe na cozinha assumindo o lugar que ela tem ocupado nos últimos tempos. Assim, a menina questiona quando a mãe voltou, recebendo como resposta o seguinte: “Não seja boba. Sempre estive aqui.” (Da Colina..., 2011). Mas como é possível a mãe sempre ter estado ali? Uma das compreensões possíveis com a fala da mãe de Umi é o que percebemos durante todo o filme: diante da perda do pai, Umi assumiu a posição da mãe e dedicou-se a atividades que a lembrassem dos tempos antigos em que o pai estava presente. Nesse sentido, compreendemos que ao passar pela possibilidade de uma nova perda, Umi reativa essa posição de quando criança diante da perda do pai e da figura ausente da mãe.

Na cena seguinte, Umi vai com Shun até a capital para falar com o presidente da empresa responsável pela escola sobre a demolição do Quartier e na viagem ela conta a Shun o que sente por ele, complementando que o sentimento não irá mudar mesmo que sejam parentes, pois acredita que foi o seu pai quem o enviou para ela. É possível notar nessa cena, a reverberação do que representou inconscientemente a fala da avó com relação ao encontro com alguém ser a forma de superar a perda de outro alguém ao mesmo tempo que podemos analisar empiricamente, por meio da filmografia, o que Freud teorizou em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905) acerca da escolha do objeto durante a puberdade:

Mas a escolha do objeto é realizada primeiramente na imaginação, e a vida sexual do adolescente não tem outra opção, praticamente, senão entregar-se a fantasias, ou seja, a ideias não destinadas à concretização. Com essas fantasias reaparecem, em todos os seres humanos, as inclinações infantis, agora reforçadas pela pressão somática, e entre elas, com regular frequência e em primeiro lugar, o impulso sexual da criança em relação aos pais, geralmente já diferenciado graças à atração pelo sexo oposto - o do filho pela mãe e o da filha pelo pai.<sup>79</sup> Simultaneamente com a superação e repúdio dessas fantasias claramente incestuosas, sucede uma das realizações psíquicas mais significativas e também mais dolorosas da época da puberdade, o desprendimento da

autoridade dos pais, através do qual se cria a oposição - tão relevante para o avanço cultural - da nova geração em face da antiga (Freud, 1905, p. 148-149).

Diante do que Freud nos diz sobre as escolhas dos objetos de amor e relacionando com a vivência de Umi, compreendemos o quão conflituoso esse período tem sido para ela. Lidar com a perda do pai, a ausência da mãe e quando ela finalmente parece conseguir investir libidinalmente em outro objeto de amor, se deparar com a possibilidade de talvez não o concretizar, pode fazer com que o desvio de realidade se mostre como alternativa a tal pesar.

No entanto, a resolução desse conflito se dá com o encontro de Umi e Shun com um amigo do pai da época da guerra, cujo pai adotivo de Shun conseguiu contatar. No encontro ele afirma para os dois que, na verdade, o pai de Umi era um outro amigo deles que faleceu antes e o pai dela em honra ao amigo buscou um lar para cuidar do garoto.

Esse ponto do filme tem uma dupla importância. Primeiro por atestar que Umi pode continuar investindo em Shun e secundamente por ajudar a concluir o processo de desligamento da libido para com o pai que morreu. São diversas as situações no decorrer da narrativa que mostram que o seu pai se foi, porém este último do encontro com o amigo do pai é ainda mais simbólico, pois ao conversar com ele que também está no lugar daquele que sente a falta de um amigo morto, mas que saúda o encontro com a filha desse amigo, a reposiciona na história.

Além disso, do ponto em que está no barco ao mar ela consegue ver a colina na qual ela içava as bandeiras. Desse modo, ao enxergar a colina de outra perspectiva, em seu encontro com o marinheiro, ocorre uma remodelagem do seu eu. Demonstrando, assim, que no trabalho do luto não basta apenas entender que o objeto está morto através do exame da realidade e, “é necessário um verdadeiro trabalho psíquico de perda, [...] tarefa lenta e dolorosa através da qual o eu não só renuncia ao objeto, dele se desligando pulsionalmente, como se transforma, se refaz no jogo com o objeto” (Rivera, 2012, p. 234 *apud* Souza; Pontes, 2017, p. 68). Nesse sentido, a cena final nos apresenta Umi ainda içando as bandeiras, mas agora não mais para o seu pai e sim para Shun.

### **Considerações finais**

*Da Colina Kokuriko* (2011) nos possibilita compreender o quanto o luto pode ser ao mesmo tempo comum a todo ser vivo e tão singular para quem o vivencia. Este aspecto singular que evidencia as modulações que a perda assume fica ainda mais evidente quando pensamos nas formas que cada personagem encontra para lidar com os resquícios da guerra. A exemplo disso, vemos a disparidade entre a forma que Umi em seu processo subjetivo e o Japão enquanto

nação procuram lidar com um evento traumático constituído de perdas. O que tal diferença demonstra, por outro lado, é que não é preciso destruir o passado para que seja possível seguir com a vida e construir algo novo, tampouco apegar-se a ele, mas sim assumi-lo como algo que já não existe mais, embora presente na memória e na história. Como apontado por Shun Kazama a seus colegas na defesa pelo Quartier Latin, para ele destruir o passado seria também destruir a memória daqueles que eles perderam (Da Colina..., 2011).

O Quartier Latin, construído na época da guerra, se mostra na obra como um elo que liga os estudantes que o frequentam ao que se perdeu com a guerra - ou no caso de Gorō Miyazaki, diretor do filme, a um elo que o liga ao seu próprio passado já que o edifício foi inspirado em sua época de faculdade em Paris, onde os jovens costumavam se reunir em locais sujos e desorganizados que carregavam uma história por trás -. Além disso, representa o furo na história dos personagens Umi e Shun, em que ambos perderam seus pais, mas que ao habitar esse lugar da falta conseguem produzir novas histórias a partir dela.

Ademais, *Da Colina Kokuriko* representa um luto que se conclui apesar dos conflitos e impasses, em que seu caráter penoso não equivale a anormalidade, pelo contrário, representa os esforços que nossas defesas precisam fazer para elaborar algo que nos desorganiza em diversos níveis. Assim, a conclusão do luto não se dá pelo esquecimento, mas pelo habitar e atravessar que nos possibilita novamente experienciar a vida e o amor.

## REFERÊNCIAS

CALHEIROS, Sandra Maria Vitória. **Melancolia:** da perda do objeto ao luto impossível em freud e andré green. 2014. 97 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Psicologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2014. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/17141>.

Acesso em: 26 jul. 2023.

COELHO JUNIOR, Nelson Ernesto. A Noção de Objeto na Psicanálise Freudiana. **Ágora**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 37-49, dez. 2001. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/agora/a/DBd6m78YwQ7sP3ZnrHTdNmB/?format=pdf&lang=pt>.

Acesso em: 26 jul. 2023.

DA COLINA Kokuriko. Direção de Gorō Miyazaki. Produção de Toshio Suzuki. Roteiro: Hayao Miyazaki, Keiko Niwa. Música: Satoshi Takebe. Japão: Studio Ghibli, 2011. (92 min.), son., color.

DE CAMPOS, L. O filme Cisne Negro e a Devastação na relação mãe e filha. Pretextos -

**Revista da Graduação em Psicologia** da PUC Minas, v. 6, n. 11, p. 254-270, 20 mar. 2022. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/pretextos/article/view/25915>. Acesso em: 10 jul. 2023.

ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA. NATIONAL GEOSPATIAL-INTELLIGENCE AGENCY. **International Code of Signals**. Springfield: United States Government, 2020.

FRANCO, Maria Helena Pereira; MAZORRA, Luciana. Criança e luto: vivências fantasmáticas diante da morte do genitor. **Estudos de Psicologia**, Campinas, v. 24, n. 4, p. 503-511, dez. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/estpsi/a/yhbQfWtKqLhF7g5m8pyjP4G/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 13 jul. 2023.

FREUD, Sigmund. **A transitoriedade (1916)**. In: \_\_\_\_ Obras completas - Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010, v. 12

FREUD, Sigmund. **Considerações atuais sobre a guerra e a morte (1915)**. In: \_\_\_\_ Obras completas - Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010, v. 12

FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia (1917 [1915])**. In: \_\_\_\_ Obras completas - Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2010, v. 12

FREUD, Sigmund. **Obras completas - Inibição, Sintoma e Angústia, O futuro de uma ilusão e outros textos (1926-1929)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 17

FREUD, Sigmund. Obras completas - **O Eu e o Id, “Autobiografia” e outros textos (1923-1925)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 16

FREUD, Sigmund. Obras completas - **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, Análise fragmentária de uma histeria (“O caso Dora”) e outros textos (1901-1905)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 6

KEHL, Maria Rita. **Melancolia e criação**. In: S. Freud, Luto e melancolia. Tradução: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify. 2011.

MAESSO, Márcia Cristina. O tempo do luto e o discurso do outro. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, p. 337-355, maio/ago. 2017. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1516-14982017000200337&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982017000200337&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 08 ago. 2023. doi: <http://dx.doi.org/10.1590/1809-44142017002004>.

MARTINS, Eduardo de Carvalho; IMBRIZI, Jaqueline Maria; GARCIA, Maurício Lourenção. Cinema, subjetividade e sociedade: a sétima arte na produção de saberes. Uma experiência de extensão na Universidade Federal de São Paulo. **Revista de Psicologia**, v. 8, n. 1, p. 75-86, 2 jun. 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/psicologiaufc/article/view/13957>. Acesso em 08 ago. 2023.

PADILHA, Isadora Bondarenko. **Cultura e identidade japonesa como diferencial no mercado mundial: análise do posicionamento de marca dos Studio Ghibli através de trailers promocionais**. Monografia (Bacharel em Publicidade e Propaganda) - Universidade Federal de Santa Maria do Rio Grande do Sul. Santa Maria, RS, p. 125. 2014. Acesso em 08 ago. 2023.

PASTRELLO, Douglas. **Fragmentos da dor: a memória e o pós-guerra japonês a partir do filme Rapsódia em Agosto (1991)**. 2020. 119 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2020. Disponível em: <http://repositorio.uem.br:8080/jspui/handle/1/6792>. Acesso em 10 jul. 2023.

REIS, Maria Leticia de Oliveira. **Da experiência de perda à perda de experiência: um estudo sobre a erfahrung na teoria psicanalítica, na filosofia e na clínica**. 2015. 132 f. Tese (Doutorado) - Curso de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47133/tde-29092015-165550/publico/reis\\_do.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47133/tde-29092015-165550/publico/reis_do.pdf). Acesso em: 10 ago. 2023.

RIVERA, Tania. **Cinema, imagem e psicanálise** / Tania Rivera. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

SOARES, Letícia Gomes de Azevedo; CASTRO, Marcelo Matta de. Luto: colaboração da psicanálise na elaboração da perda. **Psicologia e Saúde em Debate**, Patos de Minas, v. 3, n. 2, p. 103-114, dez. 2017. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/268414598.pdf> . Acesso em: 10 ago. 2023.

SOUZA, Andressa Mayara Silva; PONTES, Suely Aires. As diversas faces da perda: o luto para a psicanálise. **Analytica**, São João Del-Rei, v. 6, n. 1, p. 66-85, jun. 2017. Disponível em: <http://www.seer.ufsj.edu.br/analytica/article/view/1983/1352>. Acesso em: 10 jul. 2023.

STUDIO Ghibli Brasil. Studio Ghibli, 2008-2023. Disponível em: <https://studioghibli.com.br/studioghibli/>. Acesso em: 02 de ago. 2023.

WEINMANN, Amadeu de Oliveira. Sobre a análise fílmica psicanalítica. **Revista Subjetividades**, Fortaleza, v. 17, n. 1, p. 1-11, jan. 2017. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2359-07692017000100001&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2359-07692017000100001&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 20 jun. 2023.

## ANEXOS

### ANEXO A – Personagens principais para a análise



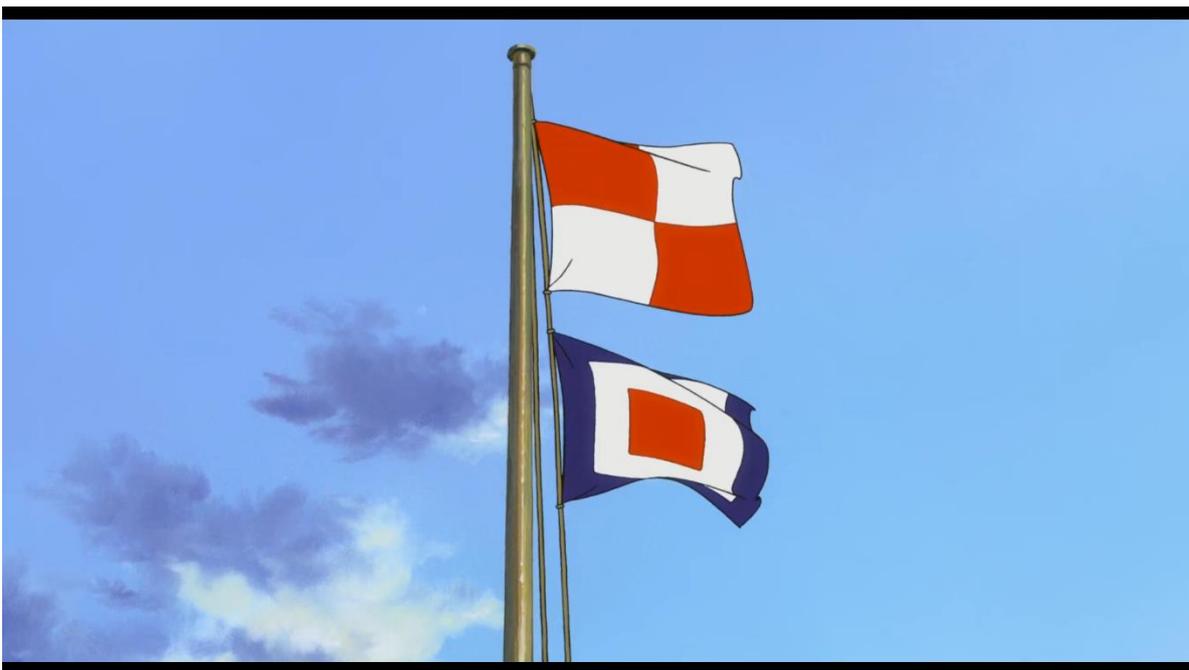
Umi Matsuzaki

Shun Kazama

Yuichiro Sawamura (pai)

(Fonte: DA COLINA)

### ANEXO B – As bandeiras



(Fonte: DA COLINA)

### ANEXO C – A Colina



(Fonte: DA COLINA)

## ANEXO D – Quartier Latin





(Fonte: DA COLINA)

ANEXO E – Visão de Tóquio precarizada e em processo de industrialização





(Fonte: DA COLINA)