

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**  
**Centro de Artes**  
**Curso de Cinema e Audiovisual**



**Trabalho de Conclusão de Curso**

**A Ambiguidade do Cinema Anti-Guerra**  
**Uma Análise de *A Harpa da Birmânia* e *Fogo na Planície***

**Anthony Melo Soares**

**Pelotas, 2025**

**Anthony Melo Soares**

**A Ambiguidade do Cinema Anti-Guerra**  
**Uma Análise de *A Harpa da Birmânia* e *Fogo na Planície***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Cinema e Audiovisual, do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Mateus Brum de Armas

Pelotas, 2025

Anthony Melo Soares

A Ambiguidade do Cinema Anti-Guerra  
Uma Análise de *A Harpa da Birmânia* e *Fogo da Planície*

Data da Defesa: XX de Janeiro de 2025

Banca Examinadora:

Prof. Mateus Brum de Armas (Orientador)

Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

Prof. Dr. Ana Paula Penkala

Doutor em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Prof. Marina Lorenzoni Chiapinotto

Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos)

## **Agradecimentos**

Em primeiro lugar, agradeço a Deus, por Sua infinita graça e bênçãos, que me deram forças para trilhar esta jornada. Sem Ele, nada disso seria possível.

Agradeço à minha família, que sempre esteve ao meu lado em todos os momentos. Em especial, à minha mãe e ao meu pai, por todo o apoio incondicional, carinho e sacrifício, incluindo o financeiro, que tornaram este sonho realidade. Vocês são a base de tudo na minha vida, meu maior exemplo de amor e dedicação.

À minha avó e aos meus tios, meu agradecimento vai além da ajuda prática nos projetos, como buscar e levar pessoas e equipamentos. Sou imensamente grato também pelo apoio emocional e pelas dicas e opiniões sábias que vocês sempre me deram, e que foram fundamentais para eu chegar até aqui. Vocês foram conselheiros e incentivadores em cada passo desse caminho.

À minha esposa, minha maior companheira e amor da minha vida, sou eternamente grato. Obrigado por me apoiar em todos os aspectos, por participar de cada etapa, opinar, oferecer suporte emocional e estar ao meu lado em todos os momentos. Sua presença constante foi essencial para que eu conseguisse superar os desafios desta jornada.

Aos meus amigos, que tornaram esse processo mais leve e significativo, deixo meu profundo agradecimento. Ao Anderson, por ser o amigo que sempre esteve disponível para me ouvir, apoiar e aconselhar nos momentos em que eu mais precisava. Sua história de vida e perseverança foram a inspiração para o meu curta-metragem, e sou grato por poder contar com você em minha vida. À Eliz, que além de amiga, foi minha colega durante o curso. Nunca imaginei encontrar alguém tão sincera e leal. Você atravessou essa jornada comigo, vou levar a sua amizade para vida inteira e espero continuar também trabalhando com você por muitos anos.

Aos meus professores, que foram guias imprescindíveis ao longo da minha formação, deixo minha gratidão. Agradeço especialmente ao professor Roberto Cotta, ao professor Guilherme Carvalho da Rosa e ao professor Alexandre Masotti, que compartilharam seus conhecimentos e me ajudaram a crescer como

estudante e como pessoa. É um agradecimento especial ao professor Mateus Armas, que, além de orientador, foi um amigo e uma inspiração. Sua dedicação e incentivo foram fundamentais, e você também assumiu um papel essencial como protagonista no meu curta-metragem, tornando este trabalho ainda mais significativo.

A todos que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho, minha eterna gratidão. Cada gesto, palavra e ajuda fizeram toda a diferença para que este sonho se tornasse realidade.

## Introdução

A guerra tem sido retratada pelo cinema ao longo das décadas, e os filmes que abordam esse tema carregam uma profunda ambiguidade. Muitas produções exploram o trauma, a violência e a desumanização que acompanham conflitos armados, enquanto outras enfatizam o heroísmo e o sacrifício dos soldados. Esse debate ganha ainda mais complexidade com os filmes anti-guerra, que buscam expor o horror e a futilidade dos combates, mas que, paradoxalmente, correm o risco de de alguma maneira acabar romantizando a guerra, mesmo que não intencionalmente.

Sua real eficácia ao condenar o militarismo, especialmente quando representações de violência ou sacrifício é contestada, pois podem evocar sentimentos contraditórios no espectador. Essa dualidade é um dos pontos centrais da crítica do cineasta francês François Truffaut.

Por exemplo, alguns filmes afirmam ser anti-guerra, mas eu não acho que realmente já tenha visto um filme anti-guerra. Todo filme sobre guerra acaba sendo pró-guerra. (Truffaut, 1973. Chicago Tribune).

A investigação sobre essa tensão é fundamental para entender o impacto dos filmes anti-guerra na formação das percepções sociais sobre o militarismo e o conflito.

Este estudo nasce de um interesse nas áreas de cinema e história, que estão presentes na minha vida desde a infância. Desde muito cedo percebo a contação de histórias através do cinema como uma forma de auto expressão, percebo também o cinema como uma poderosa ferramenta para revisitar e interpretar o passado.

Foi no ensino fundamental, em uma aula sobre roteiros, que decidi seguir a carreira cinematográfica. Esse caminho foi reforçado durante o ensino técnico no IFSul, onde tive a oportunidade de experimentar a linguagem cinematográfica em

diversos projetos e desenvolver habilidades que consolidaram a escolha em seguir produzindo e pesquisando.

Esta pesquisa se propõe a fazer um recorte em estudar duas obras anti-guerra dirigidas pelo mesmo diretor, o cineasta japonês Kon Ichikawa. *A Harpa da Birmânia* (1956) e *Fogo na Planície* (1959), ambos filmes abordam a Segunda Guerra Mundial, mas tem uma diferença temporal de 3 anos entre as produções.

As obras partem a partir de perspectivas distintas para retratar os horrores da guerra e se diferenciam pelo contraste em seus estilos narrativos. Ambos os filmes se destacam na filmografia japonesa por abordar o fim da Guerra do Pacífico. Enquanto *A Harpa da Birmânia* adota um tom mais contemplativo e humanista, enfatizando a compaixão e a melancolia, *Fogo na Planície* apresenta uma visão brutal e desoladora dos soldados em um ambiente de pura barbárie.

A análise dessas duas obras permitirá identificar as convenções e as estratégias narrativas dos filmes anti-guerra e explorar se, em algum grau, eles podem acabar glorificando aquilo que pretendem criticar. Segundo Agnieszka Soltysik Monnet em sua pesquisa dentro do livro *A Companion to the War Film*:

Uma das conclusões dessas pesquisas é a noção de que o filme narrativo, como toda narrativa que funciona mostrando em vez de dizendo, cria aberturas para diferentes leituras. Assim, o custo do envolvimento emocional amplificado que o cinema narrativo pode oferecer é uma inevitável ambiguidade e instabilidade de significado. (Monnet, 2016, p. 407)

Além disso, parte da hipótese deste estudo é que. O trabalho busca entender se filmes de guerra, especialmente os anti-guerra, quando realizados por países que foram derrotados nos conflitos, tendem a não glorificar a guerra - aqui temos um recorte específico no Japão, que foi um país que perdeu a guerra.

Será que, no caso do Japão e do cinema de Ichikawa, ao retratar os traumas e desastres que sofreram durante a guerra do pacífico na segunda guerra mundial, estariam evitando romantizar o conflito e enfatizar as perdas e os impactos humanos e sociais da guerra? Ou será que mesmo que se busque filmar a brutalidade, de alguma forma, o filme acabe colocando a guerra como algo glorioso, mesmo sem a intenção?

Essa pergunta guiará a análise dos filmes de Ichikawa, estudando como ele constrói suas narrativas e de que forma as experiências do Japão como nação derrotada moldam as representações de guerra em seus filmes.

O motivo da investigação de filmes de guerra se justifica pelo papel que essas produções desempenham na construção de ideais e na formação da opinião pública. No contexto americano, por exemplo, produções como *Top Gun* (1986) foram amplamente utilizadas como ferramentas de recrutamento, demonstrando como o cinema pode exercer influência direta. Contudo, na contramão dessas produções, existem cineastas que procuraram desconstruir as visões heróicas e os estereótipos de honra e patriotismo, oferecendo retratos mais críticos dos conflitos.

A análise das contradições e características desses filmes permite compreender o papel do cinema no fortalecimento do imaginário sobre a guerra.

## **Objetivo Geral**

Identificar e analisar mensagens anti-guerra nos filmes *A Harpa da Birmânia* (1956) e *Fogo na Planície* (1959) do diretor japonês Kon Ichikawa - visando compreender de que forma (e se) essas características são construídas e exploradas nas obras.

## **Objetivos Específicos**

- Examinar as principais características de *A Harpa da Birmânia* e *Fogo na Planície* enquanto filmes anti-guerra.
- Estabelecer um diálogo entre os filmes *A Harpa da Birmânia* e *Fogo na Planície* com as estratégias e convenções recorrentes em filmes anti-guerra propostas por Monnet.

## Metodologia

A metodologia deste trabalho é fundamentada em uma abordagem de análise fílmica e análise comparativa entre os filmes selecionados. A escolha desses filmes foi baseada em critérios que possibilitam uma melhor análise sobre a representação da guerra e suas nuances em filmes anti-guerra, especialmente no contexto japonês. Foram priorizados aspectos como: a representação de diferentes combates, mas em um mesmo conflito, a proximidade temporal entre as produções e a relevância histórica e cinematográfica de ambos os filmes.

Na análise comparativa, será utilizada a lista de estratégias e convenções recorrentes em filmes anti-guerra, conforme apresentada por Agnieszka Soltysik Monnet no artigo "*Is There Such a Thing as an Antiwar Film?*". Ao investigar a narrativa e os elementos visuais dos filmes, busca-se identificar quais dessas convenções estão presentes, de que forma foram aplicadas e se há outras convenções que possam expandir o escopo proposto por Monnet.

Os procedimentos de análise seguirão após o estudo individual de cada filme, será feita uma comparação entre as abordagens de *A Harpa da Birmânia* e *Fogo na Planície*, buscando traçar paralelos e diferenças na representação da guerra e as intenções artísticas de Ichikawa. Essa comparação também observará a maneira como cada filme lida com a ambiguidade das mensagens anti-guerra.

A partir da análise de cada filme, será elaborado um mapeamento das convenções anti-guerra presentes nas duas produções, incluindo tanto as identificadas na lista de Monnet quanto outras características que emergem dos filmes de Ichikawa.

Dessa forma, a metodologia visa fornecer uma base sólida para a obtenção de resultados objetivos e consistentes, além de aprofundar a compreensão sobre as mensagens que filmes anti-guerra podem transmitir.

## O Diretor

Kon Ichikawa (1915-2008) é um Diretor de cinema Japonês reconhecido como um dos diretores mais prolíficos do Japão, com uma carreira que abrange diversos gêneros cinematográficos. Sua diversidade artística foi fundamental para a modernização do cinema japonês nos anos 1950, segundo Jasper Sharp (2011, p. 92). Um destaque de sua carreira é o grande número de adaptações literárias.

Ichikawa inicialmente sonhava em trabalhar com animação, em 1930, ingressou na empresa de animação JO em Kyoto, que em 1937 se fundou com a PCL, formando-se na Toho. Nesse período, ele adquiriu experiência em roteiro, design e edição. Ele estreou no cinema como animador no curta "A Girl at Dojo Temple" (Musume Dojoji, 1946) e como diretor no filme (audiovisual) "A Thousand and One Nights with Toho" (1947) - em 1956, dirigiu "A Harpa da Birmânia" após ter servido no exército, esse seria o primeiro de uma série de filmes de dramas de guerra pacifistas que seguiriam na carreira do diretor.

Em uma entrevista à Criterion, afirmou: "Eu senti que histórias sobre os males da guerra nunca eram demais." (*Ichikawa, 2005, Criterion*). Seus filmes de guerra tiveram destaque internacional: *A Harpa da Birmânia* venceu o prêmio San Giorgio em Veneza (1956) e foi indicado ao Oscar para Melhor Filmes Estrangeiro, enquanto *Fogo na Planície* conquistou a Vela de Ouro no Festival de Locarno. Sua habilidade em equilibrar temas sombrios com uma visão humanista torna sua obra rica para análises.

Ichikawa serviu no exército japonês durante a Segunda Guerra Mundial, carregando o medo de não sobreviver para realizar seu sonho de se tornar diretor de cinema, especialmente diante da derrota iminente. Para escapar do combate, ele alegou dores no apêndice, sendo transferido para realizar uma cirurgia, o que marcou o fim de seu envolvimento com os militares. Além disso, sua família estava presente durante a explosão atômica em Hiroshima, mas conseguiu sobreviver. Quando Ichikawa foi ao encontro deles, vivenciou de forma direta e transformadora o horror e a destruição causados pela bomba, experiência que impactou profundamente sua visão artística e humana.

Donald Richie, autor estadunidense que dedicou sua vida a pesquisas relacionadas a cultura e o cinema japonês, descreve o cinema de Ichikawa como um olhar que consegue frequentemente humanizar as situações - utilizando como exemplo o documentário "Olimpíadas de Tokyo" (1965), onde Ichikawa filma os atletas de forma a humaniza-los.

Veza após veza, a câmara de Ichikawa se afasta dos eventos principais para capturar detalhes dos espectadores, observar os atletas em repouso e celebrar aqueles que terminaram não em primeiro, mas em terceiro ou último. (Donald Richie, 1971, p.192)

Ichikawa produziu filmes até 2006 e morreu aos 92 anos em 2008. Segundo Patricia Erens:

"Kon Ichikawa é conhecido por um humor irônico que muitas vezes se assemelha ao humor negro, por seus estudos psicológicos sombrios — frequentemente de desajustados e marginalizados — e pela beleza visual de seus filmes. Ele é reconhecido como um dos maiores estilistas cinematográficos do Japão e comentou: 'Comecei como pintor e penso como um'." (Patricia Erens, 2000, p. 456)

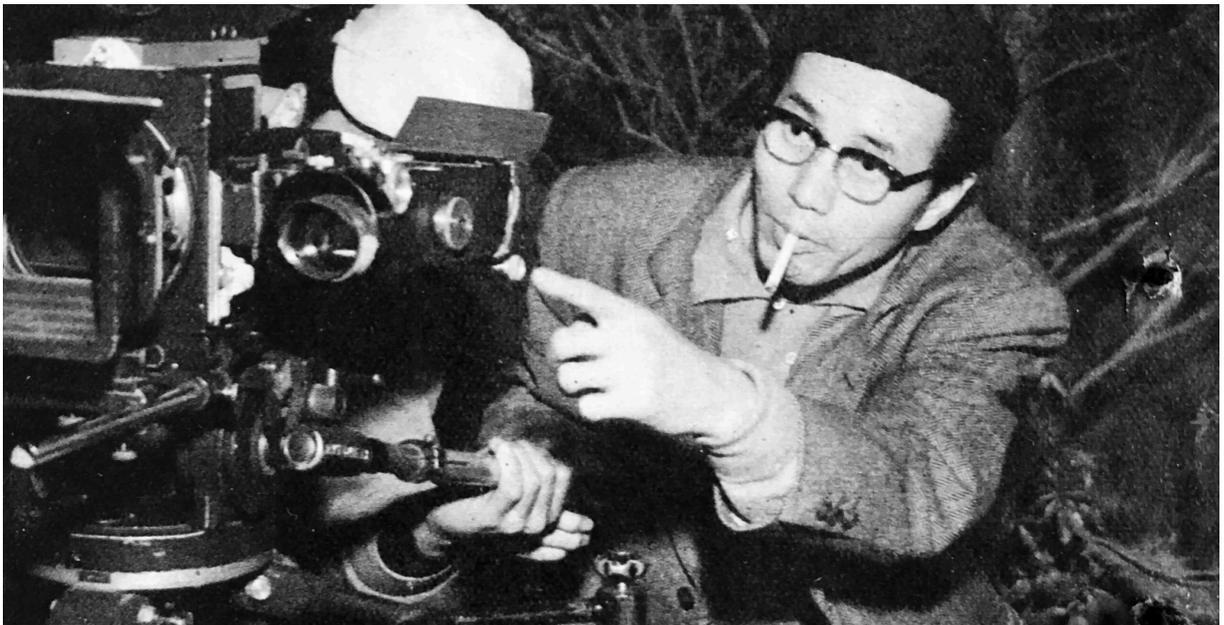


Figura 1. Diretor Kon Ichikawa.

## Monnet e as estratégias de filmes anti-guerra

A análise dos filmes será conduzida utilizando como metodologia a lista de características que Agnieszka Soltysik Monnet identifica como principais estratégias de filmes anti-guerra. Essa lista, presente no artigo “Is There Such a Thing as an Antiwar Film?”, foi escolhida por sua relevância na identificação e compreensão das convenções narrativas e visuais empregadas nos filmes analisados.

Agnieszka Soltysik Monnet é professora de literatura americana e cultura na Universidade de Lausanne, na Suíça, e seu texto está incluído no livro *A Companion to the War Film*, uma coletânea de artigos que explora diversos aspectos dos filmes de guerra. O artigo destaca como o cinema, ao longo de sua história, tem adotado diferentes maneiras para criticar a guerra ou “desglamourizá-la”, ao mesmo tempo em que muitas vezes enfrenta dificuldades para escapar de uma possível “reencantação” do conflito.

A lista de estratégias e convenções elaborada por Monnet elenca os elementos recorrentes em filmes que buscam condenar a guerra, seja de forma geral ou em contextos específicos. A lista e os pensamentos de Monnet servirão como um guia para a análise das duas obras de Kon Ichikawa.

- 1 - O uso de crianças como vítimas.
- 2 - Destaque para a juventude dos soldados (relacionado à estratégia anterior).
- 3 - Foco nos papéis domésticos e nas relações dos soldados (como filhos, pais ou cônjuges).
- 4 - Representação de ambos os lados do conflito, humanizando os combatentes inimigos.
- 5 - Ênfase na morte e no desmembramento.
- 6 - Representação do estupro e do abuso de mulheres como alegorias ou consequências inevitáveis da guerra.
- 7 - Foco nos danos psicológicos causados aos soldados (choque de guerra, loucura, TEPT).
- 8 - Narrativas de conversão (soldado entusiasmado se torna pacifista pela experiência).
- 9 - Cinismo em relação às autoridades militares e/ou políticas.

10 - Sátira (frequentemente ligada ao cinismo).

11 - Disrupção da narrativa linear e da sensação de fechamento que ela confere.

12 - Um final sombrio ou inesperadamente trágico (às vezes relacionado à estratégia anterior).

13 - Alegações de autenticidade histórica (relacionadas ao imperativo de “contar a verdade sobre a guerra” discutido anteriormente).

14 - Representação da morte como algo irredimível e sem sentido — um desperdício fútil.

15 - Ênfase nos sons enlouquecedores da guerra (estrondos de artilharia, bombas caindo, etc.) como uma alternativa ao espetáculo do combate.

(Monnet, 2016, p. 411)

Dentre essas estratégias levantadas por Monnet, utilizaremos para análise nesse artigo apenas duas, para assim conseguirmos ir mais profundamente na análise, dos 15 itens levantados por Monnet, os escolhidos para a pesquisa são:

5 - Ênfase na morte e no desmembramento.

14 - Representação da morte como algo irredimível e sem sentido — um desperdício fútil.

Durante a análise, estas foram as convenções mais presentes em ambos os filmes escolhidos, e foram empregadas de maneiras diferentes. Assim poderá ser feito um olhar detalhado sobre como as narrativas se estruturam em torno do tema da morte.

## A Harpa da Birmânia

O filme, baseado no livro homônimo de Michio Takeyama (1946), segue uma unidade de soldados japoneses na retirada da Birmânia após a derrota em 1945. O filme tem como ambientação **o contexto histórico da campanha da Birmânia**: Em dezembro de 1941, o exército japonês, parte principal do Eixo na Segunda Guerra Mundial, invadiu a Birmânia (atualmente Myanmar). Eles enfrentaram pouca resistência das forças aliadas e até receberam certo apoio dos birmaneses, que estavam insatisfeitos com o domínio britânico, estabelecido desde o século XIX. O objetivo do Japão na Ásia era a expansão territorial e a aquisição de recursos naturais.

Seus principais objetivos eram adquirir matérias-primas, particularmente petróleo, borracha e estanho e, por meio da expansão da chamada Grande Esfera de Co-Prosperidade, criar espaço para a população das ilhas superlotadas. (Michael Hickey, S.D)

Violentas batalhas foram travadas durante a Campanha da Birmânia nos anos seguintes entre o exército Britânico e o exército Japonês, com poucos avanços iniciais do lado britânico. Foi apenas em 1944 que o 14o exército conseguiu uma virada decisiva, as tropas do exército Britânico contiveram o avanço japonês - É a partir desse cenário de derrota japonesa que o filme A Harpa da Birmânia se desenvolve.

Em meio à guerra, Mizushima, um soldado, usa sua harpa birmanesa para confortar seus companheiros. Após serem capturados pelos britânicos, Mizushima é oferecido para convencer outra unidade japonesa a se render antes de serem atacados, mas falha, o ataque acontece e Mizushima é dado como morto.

Ele sobrevive, e após vislumbrar a devastação da guerra e os corpos de soldados mortos não enterrados. Mizushima escolhe se dedicar a enterrar os mortos como forma de redimir sua alma e honrá-los. Mizushima promete retornar ao Japão apenas quando sua missão estiver concluída, embora reconheça a incerteza desse retorno.



Figura 2. Mizushima e sua harpa birmanesa.

Frame do filme A Harpa da Birmânia (Kon Ichikawa, 1956).

Analisando usando o texto de Monnet como base. A morte é retratada no filme como algo irredimível e sem sentido, evidenciado pelo esforço de Mizushima para convencer os soldados a se renderem, e sua frustração diante da negação, naquele momento a ideia de resistência é um desperdício inútil de vidas.

O bombardeio que dizima todos os soldados rebeldes, enquanto Mizushima sobrevive, a montanha repleta de pilhas de corpos abandonados reflete o custo humano desnecessário.

O bombardeio britânico no filme, com seus sons enlouquecedores, serve como um lembrete sonoro e visual da destruição brutal da guerra, enfatizando o terror do momento, embora não seja o foco principal do filme, também é uma característica de filmes anti-guerra. A missão de Mizushima de enterrar os soldados mortos é enfatizada como um ato de humanidade, também representa uma forma de lidar com a culpa e o trauma.



Figura 3. Mizushima carrega os corpos dos soldados mortos.

Frame do filme A Harpa da Birmânia (Kon Ichikawa, 1956).

O discurso do comandante rebelde, que afirma que a rendição seria uma desonra para o Japão, colocando um conceito abstrato como honra acima da vida dos soldados - se percebe o discurso do cinismo em relação às autoridades militares e políticas (Outra estratégia comentada por Monnet). A insistência dos soldados rebeldes em continuar lutando, mesmo após a rendição japonesa, denuncia a manipulação da honra militar e a resistência cega em aceitar a realidade, elementos típicos dos efeitos da propaganda militar. O filme termina com Mizushima caminhando em direção ao horizonte, fiel à sua missão.

Harpa da Birmânia traz em sua estrutura os principais pontos de virada envolvendo a rendição e o dilema da honra, entre o dilema moral (e cínico) da rendição em um contexto de orgulho nacional e dever militar. E a transformação do protagonista como um arco de autoconhecimento influenciado pela espiritualidade budista, mas que na verdade gira em torno de um pensamento nacionalista, visto que todos os detalhes sobre a Birmânia no filme são meramente ilustrativos, como pontua Catherine Russel quando fala do principal símbolo do filme, a harpa.

Infelizmente, nem Ichikawa nem Takeyama fizeram muito esforço para incorporar elementos da cultura birmanesa. A harpa de cordas portátil de Mizushima, que o próprio Ichikawa admite hoje ser pouco mais do que um adereço, é incongruente sincronizada com um instrumento orquestral de múltiplas cordas. (Russel, 2011, p. 136)

O filme retrata a devastação da guerra com imagens de desumanização dos corpos e o impacto psicológico nos soldados que sobrevivem, no entanto, apesar do tom melancólico, adota também uma abordagem redentora ao dar uma motivação para o protagonista seguir após tanto trauma e destruição - com Mizushima assumindo a responsabilidade de trazer dignidade aos mortos em uma missão espiritual.

## **Fogo na Planície**

*Fogo na Planície* (1951) é um filme baseado em um livro de mesmo nome do autor Shōhei Ōoka e narra a jornada do soldado Tamura, expulso de sua unidade por causa da tuberculose, que vaga sozinho pela selva de Leyte, nas Filipinas, durante a campanha dos Aliados, nos últimos dias da Segunda Guerra Mundial. O livro retrata as extremas adversidades enfrentadas por Tamura: fome, brutalidade, colapso moral e dilemas como o canibalismo. Essa trama se repete no filme dirigido por Ichikawa.

Ao contrário de *Harpa da Birmânia*, que adota uma trama fantástica e espiritual sobre “o que fazer depois da guerra?” - o filme *Fogo na Planície* (1959) retrata os mesmos acontecimentos, mas de forma crua e visceral, dentro da guerra - sem possibilidade de um “depois”, marcada por imagens perturbadoras e uma abordagem profundamente existencialista.

*Fogo na Planície* tem o contexto histórico ambientado na Batalha de Leyte, entre Japão e Estados Unidos, nas Filipinas - Os japoneses expandiram suas ações militares e bombardearam a base aérea americana localizada em uma das principais ilhas das Filipinas. Nos 5 meses seguintes o Japão, apesar da forte resistência das forças aliadas, consolidou seu domínio sobre o país ampliando sua influência na Ásia.

O retorno às Filipinas sempre esteve nos planos dos Estados Unidos, e, em 1944, a reconquista do território tornou-se um ponto crucial nas campanhas aliadas no Pacífico. A luta pela completa libertação das Filipinas continuou até 4 de julho de 1945, quando o país finalmente se viu livre da ocupação japonesa. É desse

ponto das consequências da Batalha de Leyte que o filme e o livro *Fogo na Planície* (1959) acontecem.

Na trama do filme temos Tamura, o protagonista, que é expulso de seu batalhão e do hospital militar devido à escassez de recursos e abandonado à própria sorte pela selva devastada pela guerra, enfrentando a fome e o colapso moral seu e de seus companheiros soldados.



Figura 4. Tamura, protagonista. Frame do filme *Fogo na Planície* (Kon Ichikawa, 1959).

Tamura se depara com outros soldados que recorrem ao canibalismo para sobreviver. Ele também interage brevemente com um casal filipino, e acaba matando a mulher. Apesar de o filme não evidenciar com uma grandeza detalhes o impacto da guerra sobre a população local, essa cena já é importante para mostrar uma brutalidade que mesmo em nível individual por ter acontecido de maneira geral. (Russel, 2011, p. 140). O roteiro traz constantes confrontos com escolhas morais extremas onde o personagem tenta manter sua humanidade em meio ao caos.

Tamura une-se brevemente a outros soldados dispersos, mas a convivência é marcada pela degradação moral e pela luta por recursos escassos, como inhames e sal. Atacado por alguns filipinos e perseguido pelos aliados, ele enfrenta a perda total de esperança e busca uma saída ao seguir uma coluna de fumaça no horizonte, acreditando encontrar pessoas “levando uma vida normal”. Ao se aproximar, porém, é recebido com tiros, resultando em uma morte trágica e sem propósito.

A obra evita qualquer exaltação nacionalista ou da glória do imperador, concentrando-se na sobrevivência e na natureza humana em situações extremas, oferecendo uma visão crua e filosófica da guerra.

Analisando usando de base o texto de Monnet. Temos como algo central nesse filme a representação da morte tanto narrativamente como graficamente, sendo tratada como algo fútil, sem sentido e irredimível. O oficial de Tamura ordena que Tamura volte ao hospital de onde foi expulso e, caso não seja aceito novamente, deve tirar a própria vida com uma granada. Tamura aceita as ordens de forma apática e sem emoção. A granada que Tamura carrega simboliza a constante perspectiva da morte.

Em um momento do filme, explosões começam a ecoar nas proximidades do hospital onde Tamura está no entorno. Conforme elas se aproximam, os soldados do hospital iniciam uma retirada apressada, abandonando os doentes à própria sorte. Os enfermos também tentam escapar, mas o tempo é insuficiente. As bombas caem, destruindo tudo.



Figura 5. Corpos mortos na explosão do hospital. Frame do filme Fogo na Planície (Kon Ichikawa, 1959).

A cena demonstra o absurdo da guerra, onde vidas são descartadas sem dignidade e propósito. Um personagem em específico, um soldado que buscava os inhames dentro do hospital, morre ao tentar encontrar o alimento. Essa cena mostra que ali naquele contexto caótico não tem espaço para decisões macro, não existe pensamentos futuros, planos, pois nem as questões mais básicas como alimentação

existem, o soldado preferiu buscar a comida dentro um ambiente que seria atingido a qualquer hora, do que pensar em sua sobrevivência fugindo dali.

A cena mais emblemática do filme apresenta um soldado que encontra um par de botas no chão e decide trocá-las pelas suas, que estão rasgadas. Ele deixa as suas para trás e outro soldado pega essas botas deterioradas para substituir as suas, ainda mais danificadas, deixando as suas no chão. Tamura, por sua vez, encontra essas botas abandonadas e percebe que estão praticamente sem sola. Em vez de trocá-las, ele opta por seguir descalço.

Essa sequência é uma poderosa representação visual da degradação progressiva de todos os personagens: a cada passo, física e moralmente, eles se destroem, isso reforça de maneira visual o destino trágico comum a todos os combatentes.

Nas cenas finais, em um gesto de abdicação, ele larga a arma no chão e corre em direção à coluna de fumaça no horizonte. Seu objetivo era ver pessoas “levando uma vida normal”. Contudo, ao se aproximar, é alvejado por tiros vindos da direção da fumaça, pois, naquele contexto, a morte era sua única saída. Uma morte trágica e, no final, completamente crua e sem propósito - se tornando mais um naquele ambiente.

A morte de Tamura, alvejado enquanto suplicava por um resquício de normalidade, é uma conclusão trágica, outra estratégia descrita por Monnet, que reforça a inutilidade de sua jornada que não teria outro destino a não ser perecer. Segundo monnet:

Para assumir uma posição absolutamente anti-guerra, um filme precisaria mostrar a guerra não apenas como ineficaz, moralmente errada, destrutiva para o soldado, o civil e a sociedade que a aceita, mas também mostrar a morte em combate como sem sentido e completamente desprovida de redenção. (Monnet, 2016, p. 408)

Junte a isso a outra estratégia de Monnet sobre a ênfase na morte e desmembramento utilizada para o choque da violência gratuita da guerra. Temos na narrativa a visão dos corpos empilhados em decomposição em uma vila filipina e das vítimas das explosões no hospital de campanha, além de corpos espalhados por todo o caminho ao final do filme.

Porém, por outro lado uma estratégia que não é dita por Monnet, mas que foi usado em *Fogo na Planície* e que poderia fazer parte da lista descrita pela autora é

a representação da sobrevivência como um fardo existencial, sobreviver nessas circunstâncias não é retratado pelo filme como um instinto glorificado, mas como um fardo que aos poucos vai destruindo a humanidade do indivíduo.

Essa abordagem aprofunda a visão anti-guerra ao retratar a luta pela vida como algo vazio, isso é exemplificado pelo dilema de Tamura que oscila entre desejar a morte e lutar para viver. O ápice da desumanização vista pelos olhos de Tamura foi o canibalismo, uma alegoria poderosa que simboliza a perda completa da civilização e da moralidade em meio à guerra.

## Conclusão

Ambos os filmes analisados apresentam 6 dos 15 itens propostos por Monnet, indicando, teoricamente, uma significativa convergência com a mensagem anti-guerra. Contudo, as abordagens sobre a morte nos filmes são distintas - o que exige um olhar atento ao pensar nessas obras como anti-guerra.



Figura 6. Mizushima segue a sua missão de enterrar os mortos.

Última cena do filme *A Harpa da Birmânia* (Kon Ichikawa, 1956).

*A Harpa da Birmânia* adota um tom melodramático e sentimental, explorando os sentimentos de culpa e remorso de Mizushima ao lidar com os corpos

dos soldados. Esse tom mais “leve” e menos gráfico reflete a origem literária da obra, que, mesmo adaptada para um público adulto, permanece uma fantasia de redenção colonial. Como Russel observa:

“Sem dúvida, a representação do esquadrão japonês recusando-se a se render constituiu um gesto crítico importante no Japão pós-guerra, e os montes de corpos, embora apenas vislumbrados, apontam de forma clara para os males da guerra. Contudo, como uma forma de “humanismo,” o filme A mensagem de pacifismo do filme permanece envolta na retórica do nacionalismo, colonialismo e imperialismo cultural. (Russel, 2011, p. 137)”

Ambos os filmes compartilham uma representação limitada dos civis, uma convenção comum em filmes de guerra que se concentram exclusivamente nos militares. Isso reduz a compreensão do impacto do conflito, como Monnet destaca:

Isso perpetua o mito de que a guerra é uma atividade que diz respeito principalmente ao pessoal militar, obscurecendo o fato de que, ao longo do século XX, a proporção de civis em relação a soldados mortos, feridos ou deslocados pela guerra aumentou de forma astronômica (Kaldor, 2007, p. 107). (Monnet, 2011, p. 414).

No contexto imperialista japonês, a ausência de discussão sobre as consequências para os nativos é evidente, especialmente em A Harpa da Birmânia. Philip A. Seaton comenta:

“A popularidade de A Harpa Birmanesa reside na evitação de discussões sobre a responsabilidade pela guerra. [...] O filme é uma obra do tipo 'herói-vítima' e evita referências autocríticas sobre o motivo pelo qual o Japão estava lutando na Birmânia. [...]” (Seaton, 2007, p.141).”

Uma estratégia mencionada por Monnet que poderia ter sido explorada no contexto das mortes é a das *narrativas de conversão*, em que um soldado inicialmente entusiasmado se torna pacifista por causa de suas experiências. Caso Mizushima, ao ver seus companheiros mortos, expressasse de forma mais enfática uma oposição à guerra, atribuindo a culpa ao conflito em vez de a si mesmo, acredito que a mensagem anti-guerra teria sido significativamente mais impactante.



Figura 7. Tamura caminha em direção a fumaça antes de ser alvejado e morto.

Última cena do filme Fogo na Planície (Kon Ichikawa, 1959).

Enquanto isso, *Fogo na Planície* adota uma narrativa mais crua e direta, sem se apoiar em elementos melodramáticos ou no exotismo cultural. As mortes no filme são apresentadas com violência e brusquidão, fatores que, segundo Vivian Sobchack, tornam a experiência mais pessoal para o espectador. A violência dá à morte uma forma concreta, tornando visível sua ruptura definitiva com o corpo vivo, o que gera um impacto particularmente chocante.

Essa transformação rápida, sem espaço para processar ou ritualizar o momento, reforça a sensação de que a morte é irracional, arbitrária e injusta. A brusquidão e a violência ampliam essa percepção, tornando a experiência da morte mais tangível e emocionalmente marcante para o espectador.

“De fato, pode-se dizer que a representação analógica e o *durée* do morrer na tela servem como um sinal de uma morte em terceira pessoa — enquanto a representação binária e abrupta da morte, por meio de uma transformação violentamente súbita, sinaliza uma morte em primeira pessoa e pode ser apreciada, até certo ponto, como "minha," porque sempre parece "inoportuna." (Sobchack, 1984, p. 240)”

Usando de base o texto de Monnet, percebemos entre as diversas características de *Fogo na Planície* - percebemos o cinismo em relação às autoridades militares, vemos o oficial de Tamura demonstrando um completo desprezo pelo bem-estar de seus subordinados ao ordenar que ele tire a própria

vida caso não seja aceito no hospital de campanha, para os militares os soldados são vistos como um peso morto que atrapalham o progresso das atividades.

O foco nos danos psicológicos causados aos soldados, como choque de guerra, loucura e Transtorno de Estresse Pós-Traumático, é evidenciado em diversas situações ao longo da narrativa do filme. A apatia de Tamura diante das ordens de suicídio refletem um estado psicológico profundamente abalado e da mesma maneira os soldados magros e exaustos, comparados a zumbis e do soldado agonizante que come suas próprias fezes são demonstrações do impacto extremo no psicológico desses os indivíduos.

A abordagem de Fogo na Planície evita sensacionalismo, priorizando imagens que ressaltam a brutalidade da guerra. Como Monnet explica:

“A arte anti-guerra tem, portanto, se concebido amplamente como uma tentativa de mostrar algum aspecto da "guerra real". Especificamente, isso tem sido geralmente entendido como o horror do massacre, a onipresença e a irreversibilidade da morte, a mutilação da mente e do corpo, o papel do acaso e dos acidentes, a falibilidade dos oficiais e as ações cruéis e brutais que os soldados frequentemente são obrigados a realizar. (Monnet, 2011, p. 409)”

A representação dos sons e cenários da guerra evocam uma constante sensação de perigo. Mesmo que a princípio não esteja diretamente associada a ruídos e explosões da guerra, reforça a atmosfera de ameaça contínua. As explosões constantes das bombas contribuem para um ambiente auditivo perturbador, intensificando o impacto psicológico e sensorial. Donald Richie também destaca a diferença entre os dois filmes:

Diferente de A Harpa da Birmânia, que pode ser considerada conciliadora, este filme posterior foi deliberadamente confrontador. [...] O Japão nunca tinha visto um filme de guerra como este, e aqueles responsáveis por tais experiências nunca haviam sido tão denunciados.” (Richie, 2005, p.154).

Enquanto A Harpa da Birmânia adota uma abordagem mais conciliadora e melodramática, Fogo na Planície confronta diretamente os horrores da guerra. A violência explícita e a brusquidão em Fogo na Planície tornam sua mensagem

anti-guerra mais eficaz, proporcionando uma reflexão mais profunda sobre a desumanidade e as consequências devastadoras do conflito.

Em contrapartida, *Fogo na Planície* se destaca pela crueldade e violência com que retrata a morte. A violência praticamente explícita transforma a morte em algo visceral e tangível, permitindo uma conexão mais imediata e emocional com a realidade da guerra. Essa abordagem direta reforça a injustiça do conflito.

Por fim, embora ambos os filmes compartilhem limitações na representação dos civis e das consequências do imperialismo japonês, considero que *Fogo na Planície* apresenta uma mensagem anti-guerra mais funcional. Sua representação da morte, mais próxima da realidade, deixa uma impressão mais duradoura em relação ao caos e horror da guerra, assim, de maneira mais contundente o objetivo de denunciar a desumanidade do conflito.

## Referências

ASIAN EDUCATIONAL MEDIA SERVICE. **The Burmese Harp**. Alan G. Chalk Guides to Japanese Films, Champaign, Acessado em 27 set. 2024. Online. Disponível em:

[http://www.aems.illinois.edu/publications/lessonplans/chalk/chalk\\_13.html](http://www.aems.illinois.edu/publications/lessonplans/chalk/chalk_13.html)

BRITANNICA. **Battle of Leyte Gulf**. History & Society, Chicago, 21 nov. 2024. Acessado em 27 set. 2024. Online. Disponível em:

<https://www.britannica.com/event/Battle-of-Leyte-Gulf>

CONTEMPORARY JAPANESE LITERATURE. **Fires on the Plain**, Philadelphia, 10 out. 2011. Acessado em 27 set. 2024. Online. Disponível em:

<https://japaneselit.net/2011/10/10/fires-on-the-plain/>

CUNNINGHAM, Douglas A. e NELSON, John C.. **A Companion to the War Film**, Wiley Blackwell: Chichester, 2016.

EVJE, Mark. **Top gun' boosting service sign-ups**. Los Angeles Times, Los Angeles, 5 de jun. de 1986. Acessado em 03 de jul. de 2024. Disponível em:

<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1986-07-05-ca-20403-story.html>. GO FOR

BROKE. **Campaigns in the Philippines**. History, Los Angeles. Acessado em 27 set. 2024. Online. Disponível em: <https://goforbroke.org/campaigns-in-the-philippines>

OSCARs. **The 29th Academy Awards**, c2024. Ceremonies. Acessado em 05 de jul. de 2024. Disponível em: <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1957>.

PARDO. **Winners of the Golden Leopard**, c2009. Festival. Acessado em 05 de jul. de 2024. Disponível em:

<https://web.archive.org/web/20090719031720/http://www.pardo.ch/jahia/Jahia/home/Festival/History/Winners-of-the-Golden-Leopard/lang/en>.

PARKER, Richard D.. **The Armed Forces Need Another Top Gun**. U.S Naval Institute, 2005.

PENDERGAST, Tom, PENDERGAST, Sara. **International Dictionary of Films and Filmmakers 2: DIRECTORS**, St. James Press: Detroit, 2000.

RICHIE, Donald. **A Hundred Years of Japanese Film**, Kodanshal: Tokyo, 2005.

RICHIE, Donald. **Japanese Cinema: Film Style and National Character**, Anchor Books: New York, 1971.

RUSSEL, Catherine. ***Classical Japanese Cinema Revisited***, Continuum: New York, 2011.

SEATON, Philip A.. **Japan's Contested War Memories: The 'Memory Rifts' in Historical Consciousness of World War II**, Routledge: Londres e Nova York, 2007.

SEATTLE P-I. **Book Review: Harp of Burma (Tuttle Classics) by Michio Takeyama**. Blog Critics, Seattle, 26 abril. 2011 Acessado em 27 set. 2024. Online. Disponível em: <https://www.seattlepi.com/lifestyle/blogcritics/article/book-review-harp-of-burma-tuttle-classics-by-973765.php>

SHARP, Jasper. **Historical Dictionary of Japanese Cinema**, The Scarecrow Press: Toronto, 2011.

SISKEL, Gene. **The touch that transcends violence and death**. Chicago Tribune, Chicago, 11 de nov. de 1973. Acessado em 03 de jul. de 2024. Disponível em: [https://www.newspapers.com/image/383916498/?clipping\\_id=25124667&fcfToken=eYJhbGc](https://www.newspapers.com/image/383916498/?clipping_id=25124667&fcfToken=eYJhbGc).

SOBCHACK, Vivian. **Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture**, University Of California Press: Los Angeles, 1984.

THE NATIONAL WWII MUSEUM. **Liberation of the Philippines 1945**. The War, New Orleans, 01 set. 2020 Acessado em 27 set. 2024. Online. Disponível em: <https://www.nationalww2museum.org/war/articles/liberation-of-philippines-cecilia-gaerlan>