CLÁUDIO AUGUSTO FERREIRA

Personagens folclóricos, deuses, fantasmas e *História Extraordinária de Yotsuya em Tôkaidô*: o sobrenatural na cultura japonesa.

v. 2

Dissertação apresentada ao Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Cultura Japonesa

Área de concentração: Língua, Literatura e Cultura Japonesa

Orientadora: Profª. Drª. Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro

São Paulo
2014

2. HISTÓRIA EXTRAORDINÁRIA DE YOTSUYA EM TÔKAIDÔ

Tôkaidô Yotsuya Kaidan[185] é uma peça de kabuki apresentada pela primeira vez em 1825. Foi escrita por Tsuruya Nanboku IV[186] de forma a partilhar o universo ficcional de *Kanadehon Chûshingura*[187]. Aquela era exibida intercalada a esta, de forma que a performance completa das duas peças levava dois dias. O primeiro dia começava com os Atos I a VI de *Chûshingura* e encerrava com a apresentação dos Atos I a III de *Yotsuya Kaidan*. O segundo dia começava com a repetição do ato III de *Yotsuya Kaidan*, prosseguia com a apresentação de *Chûshingura* Atos VII a XI e concluía com a apresentação dos últimos dois atos de *Yotsuya Kaidan*.

Kanadehon Chûshingura baseou-se em fatos reais ocorridos cerca de cinquenta anos antes de sua primeira apresentação, conhecidos historicamente pelo nome de Genroku Akô Jiken[188] e referidos popularmente como O Incidente dos 47 *Rônin*[189]: a História registra que, em 1701, o senhor feudal do Domínio de Akô, Asano Naganori 浅野長矩 (1667-1701), teve suas terras confiscadas pelo xogunato e foi obrigado a cometer *seppuku*[190] por ter agredido ao oficial da corte Kira Yoshihisa 吉良義央 (1641-1703). Assim, os samurais a serviço de Asano se tornaram *rônin* e um grupo destes, formado por 47 homens[191], vingou seu mestre dois anos depois ao matar Kira (mesmo sabendo que, depois disto, também seriam condenados a cometer *seppuku*).

As leis de censura à época em que *Chûshingura* foi escrita proibiam a menção de eventos atuais ou recentes e, por isso, os autores decidiram burlá-las trocando personagens históricos – Asano Naganori foi disfarçado como En'ya Hangan 鹽冶判官 (?-1341) e Kira

---

[185] *Tôkaidô Yotsuya Kaidan* 東海道四谷怪談, que decidimos traduzir como *História Extraordinária de Yotsuya em Tôkaidô*, é uma peça de kabuki de 1825 de autoria de Tsuruya Nanboku IV.

[186] Tsuruya Nanboku IV 四代目鶴屋南北 foi um prolífico escritor de peças de kabuki, particularmente ativo nas primeiras décadas do século XIX.

[187] *Kanadehon Chûshingura* 仮名手本忠臣蔵 (*O Tesouro dos Servos Leais – Livro em Silabário*) é uma peça de *bunraku* 文楽 – teatro de bonecos japonês – escrita por Takeda Izumo II 二代目竹田出雲 (1691-1756), Miyoshi Shôraku 三好松洛 (1695-1771) e Namiki Senryû 並木千柳 (1695-1751). Apresentada pela primeira vez no teatro Takemoto-za 竹本座 (Osaka) no mês de agosto de 1748, ganhou logo uma versão para o teatro kabuki. É provavelmente a peça mais executada e mais adaptada do Japão.

[188] Genroku Akô Jiken 元禄赤穂事件, ou seja, o incidente de Akô durante a era Genroku (1688-1704).

[189] *Rônin* 浪人 (pessoa errante): samurai sem líder e, portanto, social e economicamente à deriva.

[190] *Seppuku* 切腹 (ventre cortado): suicídio ritual por meio de auto-evisceração. Também conhecido pelo termo *harakiri* 腹切 (cortar o ventre).

[191] Apesar de ser conhecido como O Incidente dos 47 *Rônin*, historicamente há divergências em relação ao número preciso de homens a tomar parte na vingança contra Kira.

Yoshihisa passou a ser Kô no Moronô 高師直 (?-1351). Com isso, acabaram por determinar também outra época e local para se passar a história da peça: a cidade de Kamakura no início do período Muromachi[192].

Na peça, o personagem de Moronô faz investidas românticas à esposa de En'ya, Kaoyo Gozen 顔世御前, ao ponto de entregar-lhe uma carta de amor. Ela pede então ao marido que faça chegar às mãos de Moronô um poema do *Shin Kokin Wakashû*[193], através do qual dá a entender sua mais completa rejeição ao amor do vilão. Moronô se enche de fúria e começa a provocar, atacar verbalmente En'ya. Insultado até o limite, o senhor de Akô desfere um golpe de espada contra Moronô, mas é impedido de matá-lo. En'ya é então encarcerado, pois desembainhar espadas em recinto xogunal era um crime digno da mais alta punição.

Os samurais de En'ya discutem com Kaoyo o futuro que os aguarda e ela lhes revela as reais intenções de Moronô. A sentença é divulgada: En'ya é condenado a cometer *seppuku*, suas terras são confiscadas e seus samurais são reduzidos à condição de *rônin*.

A partir daí acompanhamos a história pelo ponto de vista do líder dos componentes da casa de En'ya Hangan, Ôboshi Yuranosuke 大星由良之助. Ele entra no palácio no exato momento em que seu senhor desfere em si mesmo o golpe fatal. Agonizante, En'ya pede a Yuranosuke que se vingue por ele.

Durante o resto da peça vemos os homens liderados por Yuranosuke se preparando para a vingança – fingindo indiferença, tomando outras profissões para despiste, passando-se por bêbados, coletando dinheiro, espionando e decidindo como invadir a bem-guardada residência de Moronô. Enfim, no último ato, a casa é invadida e este é morto pelos *rônin*.

A peça termina com os homens de En'ya aguardando seu destino no templo Sengaku[194] e oferecendo, em honra a seu mestre, incenso e a cabeça de Kô no Moronô.

Dessa maneira é definido o pano de fundo para *Tôkaidô Yotsuya Kaidan*: o clã En'ya foi desmantelado e todos aqueles que o serviam estão reduzidos à pobreza. Da mesma forma que os servos, os samurais (reduzidos à condição de guerreiros sem mestre) precisam procurar outras formas de ganhar algum dinheiro. No entanto, alguns destes *rônin* estão secretamente reunidos, preparando a vingança contra Moronô.

---

[192] Muromachi-jidai 室町時代: período histórico japonês marcado por inúmeras guerras civis e que vai de 1336 a 1573. Os entes históricos En'ya Hangan 鹽冶判官 e Kô no Moronô 高師直 viveram no início desta época.

[193] *Shin Kokin Wakashû* 新古今和歌集 (*Nova Coleção de Poemas Antigos e Modernos*): é uma antologia imperial de poemas comissionada em 1201 pelo Imperador Go-Toba 後鳥羽天皇 a uma equipe chefiada por Kujô Yoshitsune 九条良経 . É a oitava antologia imperial de poemas compilada pela corte japonesa.

[194] Sengaku-ji 泉岳寺: templo de Tóquio onde se encontram os túmulos de Asano Naganori e de seus 47 *rônin*. O templo fica nas proximidades às estações de trem Sengaku-ji 泉岳寺 e Shinagawa 品川.

Popularmente conhecida com o nome reduzido para *Yotsuya Kaidan* 四谷怪談 (*História Extraordinária de Yotsuya*), a peça de kabuki pertence ao gênero *kaidan-mono*[195], ou seja, apresenta elementos fantásticos ou sobrenaturais. Os eventos assombrosos e extraordinários ocorridos na narrativa têm início na casa do personagem Tamiya Iemon 民谷伊右衛門, que fica na região de Yotsuya, topônimo que coincide ser o sobrenome de sua esposa, Oiwa[196] – daí o título da peça.

Yotsuya – 四谷, 四ツ谷 ou 四ッ谷 – é o nome que se dá a uma vizinhança na parte sudeste do atual distrito de Shinjuku 新宿, em Tóquio. Antes do século XVII, Yotsuya era apenas um vilarejo dedicado ao cultivo de arroz, mas a partir de 1634, com a construção de mais um fosso externo para o então Castelo de Edo[197], muitos templos e santuários foram remanejados para a região. Além disso, uma das torres de observação do castelo foi construída perto do local onde hoje fica a estação de metrô de Yotsuya[198], trazendo para as proximidades acampamentos de trabalhadores. Por fim, com o grande incêndio da era Meireiki[199], muitas pessoas se mudaram para a área de Yotsuya, que não fora atingida pela devastação. À medida que cresceu, a localidade veio a ser considerada parte de Edo.

A Tôkaidô 東海道 (literalmente, "Estrada do Mar do Leste") é a mais importante das cinco rotas oficiais[200] que uniam a capital xogunal às províncias mais distantes. Ligava Edo à capital imperial, Quioto, e possuía 53 estações de correio ao longo da costa do Pacífico.

Em cada entreposto o viajante encontrava lugar para descansar ou comprar suprimentos. O nome Tôkaidô ainda é utilizado hoje em dia para denominar, por exemplo, as linhas de trem que fazem um trajeto semelhante ao da antiga estrada, ou seja, de Tóquio a Quioto. À exceção de alguns trechos, a estrada original não existe mais.

Yotsuya não fazia parte da Tôkaidô, nem estava necessariamente em seu caminho.

---

[195] *Kaidan-mono* 怪談物 é um subgênero de kabuki que tem por base narrativas *kaidan* 怪談, gênero literário do período Edo que acondiciona elementos de horror explícito e de terror psicológico.

[196] *Oiwa* – お岩 ou 御岩 – é um termo formado a partir de um substantivo próprio feminino – Iwa 岩 – acrescido de um prefixo de polidez – お ou 御. No texto dramático, Tsuruya Nanboku identifica os diálogos proferidos por personagens femininos por seus nomes escritos em silabário e sem prefixo de polidez – いは para Iwa, そで para Sode e うめ para Ume. No entanto, os personagens usam sempre o prefixo de polidez ao se dirigirem às mulheres – e assim temos, Oiwa お岩, Osode お袖 e Oume お梅. Para manter a uniformidade em português, ao nos referirmos às personagens, optamos por manter o prefixo de polidez.

[197] Edo-jô 江戸城. O atual Palácio Imperial de Tóquio – Kokyô 皇居 – ocupa o sítio onde o Castelo de Edo havia sido construído.

[198] Hoje em dia o fosso externo que passava próximo a Yotsuya não existe mais.

[199] Era Meireiki 明暦 é o nome que se dá historicamente ao período que vai de abril de 1655 a julho de 1658. Durante os dias 2 e 3 de março de 1657, Edo foi devastada por um grande incêndio.

[200] Tôkaidô 東海道, Nakasendô 中山道, Kôshû Kaidô 甲州街道, Ôshû Kaidô 奥州街道 e Nikkô Kaidô 日光街道.

Jeanne Sigée sugere que o nome da estrada foi adicionado ao título de *Yotsuya Kaidan* numa referência às idas e vindas dos leais vassalos de *Kanadehon Chûshingura* de uma região a outra (SIGÉE, 1979, p. XVI).

Tôkaidô Yotsuya Kaidan conta a história de como Oiwa, mulher de virtudes e esposa exemplar, tem seu rosto desfigurado e, após sua morte, assombra o marido infiel, cruel e desonesto, Tamiya Iemon. Dividida em cinco atos (ver Apêndice I pp. 253-4), a peça contém um grande número de personagens principais e secundários e se constitui a partir de intrincadas relações de parentesco, inimizade e (des)lealdade.

Kanadehon Chûsingura estabelece o pano de fundo de *Tôkaidô Yotsuya Kaidan*: com a morte do líder do clã En'ya, Tamiya Iemon e seu sogro, Yotsuya Samon 四谷左門, tornam-se *rônin*; o mesmo se dá com Satô Yomoshichi 佐藤與茂七, Okuda Shôzaburô 奥田庄三郎 e o pai deste, Okuda Shôgen 奥田将監. Com o confisco dos bens e das terras de En'ya, Shôgen acaba por dispensar seus servos, dentre eles Naosuke 直助, que começa a trabalhar como vendedor de remédios para Okamura Tôhachi 岡村藤八.

De forma a nos acostumarmos com as principais situações e personagens da peça apresentaremos a seguir um resumo da mesma, antes de prosseguirmos com uma análise mais detalhada da narrativa. No primeiro ato, Iemon e Naosuke se unem por meio de um duplo homicídio.

Iemon pede ao sogro o retorno de sua esposa, Oiwa, que está grávida. Samon, que havia trazido a filha de volta à casa paterna, mantém-se irredutível, dizendo a Iemon para manter-se longe de sua família, pois sabe que este é um ladrão. Ao descobrir que Samon estava a par do fato de que Iemon havia se utilizado de dinheiro roubado dos cofres do líder morto, o vilão decide matar o pai de Oiwa.

Enquanto isso, na casa de massagens de Takuetsu 宅悦 (na verdade, uma casa de prostituição), Naosuke pretende se deitar com a meia-irmã de Oiwa, Osode お袖. No entanto, suas investidas amorosas não obtêm sucesso e, mesmo usando o dinheiro ganho com a venda de remédios (e que não lhe pertence), Naosuke não obtém o que deseja. E o que é pior: chega ao estabelecimento Yomoshichi, marido de Osode há muito desaparecido.

A princípio o *rônin* repreende a mulher por se prestar a tais serviços, mas ela, magoada, diz que não só foi forçada a esta situação por causa do abandono de Yomoshichi bem como, até o momento, conseguira se esquivar das pretensões sexuais de seus clientes. O casal se perdoa mutuamente ao mesmo tempo em que um empregado da empresa de remédios vem cobrar de Naosuke a féria devida. Assim, este termina a cena sendo expulso da casa de

prostituição e sentindo-se humilhado por Osode e Yomoshichi.

Naosuke, cheio de fúria, decide seguir o marido de sua amada para matá-lo. O que ele não sabe é que Yomoshichi e Shôzaburô, que secretamente planejam a queda da casa de Moronô, acabam trocando de roupas nesse ínterim. Pensando seguir Yomoshichi, Naosuke acaba por matar o filho de seu antigo mestre. Na escuridão dos campos de arroz atrás do templo de Kannon, ele retira a pele do rosto da vítima para que o corpo não seja reconhecido. É neste momento que os destinos de Naosuke e de Iemon, que acaba de matar Yotsuya Samon, se cruzam.

Os dois decidem se unir para enganar Oiwa e Osode, prometendo vingar as mortes de Samon e Yomoshichi. Em troca, Oiwa volta a morar com Iemon e Osode começa um casamento de aparências com Naosuke (Osode promete consumar o casamento somente depois que a vingança for concluída). Assim termina o Ato I.

No início do segundo ato, Iemon leva uma vida miserável fabricando e consertando sombrinhas. Oiwa, que deu à luz um bebê, está enfraquecida e acamada.

Um jovem servo, Kobotoke Kohei 小仏小平, rouba de Iemon um medicamento há anos guardado pela família Tamiya. O jovem tinha intenção de usar o remédio para a cura de seu mestre Oshioda Matanojô 小汐田又之丞, velho *rônin* de En'ya de quem Kohei e sua família estavam cuidando. Ao ser encontrado, o servo é espancado, amarrado e aprisionado na casa de Iemon.

Nesse meio tempo, Itô Kihei 伊藤喜兵衛, um samurai do clã de Moronô, mudou-se com a família temporariamente para uma casa vizinha à de Iemon. Eles tramam para que o marido de Oiwa abandone a esposa e se case com a neta de Kihei, Oume お梅, que se apaixonara por Iemon já na primeira vez que o viu.

A ama de Oume, Omaki お槇, entrega a Oiwa um presente de boa vizinhança – um "remédio" para ajudá-la com os problemas de saúde pós-parto (na verdade, um veneno que tenciona desfigurar-lhe o rosto).

Ao tomar o falso medicamento, o rosto de Oiwa se enche de feridas. Kihei então conta a Iemon que deseja casar a neta com ele. O *rônin* se recusa, mas com a revelação de que a família Kihei havia desfigurado Oiwa e com as ofertas de dinheiro e de um cargo na guarda de Moronô, Iemon acaba por decidir-se a abandonar a esposa.

É necessária, no entanto, uma razão honrada para a separação. Assim, Iemon ordena a Takuetsu que estupre Oiwa, ameaçando-o de morte se não o fizer. Ela resiste às investidas do massagista e pega de uma espada (que acaba fincada numa das vigas da casa). Ele, por usa

vez, pede perdão e explica que sua atitude se deve a uma ordem de Iemon, que deseja se casar com a neta de Kihei. Diante do olhar descrente de Oiwa, o massagista pede a ela que se olhe no espelho.

Numa cena comovente, Oiwa percebe-se desfigurada e descobre dolorosamente que fora enganada pela família Itô e pelo marido. Neste momento da narrativa, inicia-se a famosa cena do *kamisuki* 髪梳き (pentear o cabelo) na qual, visivelmente fraca e dolorida, Oiwa tenta se arrumar para ir à casa dos Itô. No entanto, ao passar o pente pelos cabelos, grandes mechas caem no chão e sangue começa a pingar-lhe da cabeça. Enfurecida, Oiwa corre em direção à porta. Takuetsu tenta dissuadi-la de sair, mas ao interromper a passagem de Oiwa, ela acaba por cortar a própria garganta no fio da espada presa à parede. Quando Iemon retorna à sua casa, mata Kohei, prega os corpos da esposa e do servo em lados opostos de uma porta e os joga no rio (imitando um castigo destinado a adúlteros).

Na mesma noite, Iemon e Oume se casam. Mas, durante as núpcias, o fantasma de Oiwa começa a assombrá-los, fazendo com que Iemon venha a matar neta e avô.

No terceiro ato, os demais membros da casa Itô são aniquilados. Omaki, serva de Oyumi, se afoga por obra do *onryô* de Oiwa, enquanto Oyumi お弓, a mãe de Oume, cai no rio empurrada por Iemon.

Naosuke está pescando enguias para vender e acaba se deparando com Iemon sentado à beira do rio e com uma vara de pesca na mão. Começa a chantageá-lo quando ambos vêem um grande objeto seguindo a correnteza em sua direção. Quando chega próximo o suficiente, eles percebem que é a porta em que os corpos de Oiwa e Kohei haviam sido pregados com cravos. Iemon puxa a porta até a margem e os fantasmas de Oiwa e Kohei se manifestam. A porta é jogada de volta ao curso de água e se distancia. É quando Yomosichi aparece novamente na narrativa, em busca de um documento que se encontrava em mãos de Naosuke. Tem início então uma batalha noturna, o documento passando de mão em mão entre os três.

No Ato IV, Osode e Naosuke sobrevivem de pequenos serviços. Osode vende incenso na porta do templo de Asakusa e lava roupa para fora. O casal começa a testemunhar fatos assombrosos depois que o ex-vendedor de remédios encontra no rio o pente de casco de tartaruga e o quimono que pertenciam à irmã de Osode. O pescador de enguias é então forçado a revelar que Iemon matara a esposa.

Desejando que Naosuke vingasse a morte de Oiwa, Osode permite que o casamento seja consumado, mas, logo em seguida, Yomoshichi aparece procurando pelo documento que Naosuke acabara por levar ao final do combate do Ato III.

Naosuke se dá conta então de que matara o homem errado e Osode, em choque, descobre que seu amado marido está vivo. Envergonhada pelo adultério, a irmã de Oiwa usa de estratégia para fazer com que Yomoshichi e Naosuke a matem: no escuro, eles a ferem mortalmente com as espadas, cada um deles confundindo-a com seu rival.

Antes de morrer, Osode deixa uma nota de despedida e uma pequena bolsinha contendo o *heso no o no sho* 臍の緒の書 (livro do cordão umbilical), documento contendo o cordão umbilical de uma criança e informações sobre o seu nascimento. Ao abri-la e examinar seu conteúdo, Naosuke descobre que Osode era na verdade sua meia-irmã.

Consciente da desonra de ter matado Shôzaburô, o filho de seu mestre, e agora também do incesto, o pescador de enguias se suicida em frente a Yomoshichi e pede a este que mate Iemon, cumprindo a promessa que Naosuke fizera a Osode.

No quarto ato encerra-se também a história do fantasma de Kohei, que oferece a seu mestre, Matanojô, o remédio que havia roubado da casa de Iemon. O velho é curado miraculosamente e, assim, pode participar da conflagração contra Kô no Moronô.

No quinto ato, Iemon se encontra refugiado em um templo budista nas montanhas. O início do Ato V é normalmente referido com *yumeba* 夢場 (lugar de sonho). Realidade e sonho se fundem quando Iemon se recorda do tempo em que era um samurai.

Caminhando com Akiyama Chôbei 秋山長兵衛 em Asakusa, ele se depara com uma jovem e bonita mulher que não reconhece ser Oiwa. Perdidamente apaixonado pela moça, Iemon dispensa Chôbei, dando início a um interlúdio amoroso. Algum tempo depois, no entanto, o amigo retorna e vê que a jovem com quem Iemon está tem na verdade uma face assustadora. Chôbei foge assustado quando as trepadeiras que cobrem o pavilhão se movem de forma a figurar o rosto de Oiwa.

Iemon acorda. O monge Jônen 浄念 e os demais anacoretas do templo budista rezam por Iemon sem nenhum sucesso. Oiwa mata Chôbei e os pais verdadeiros de Iemon: Okuma お熊 e Shindô Genshirô 新藤源四郎. Em desespero, o vilão sai correndo de dentro do abrigo e se depara com Yomoshichi, que chega ao templo logo que se inicia uma tempestade de neve.

Uma luta de espadas se inicia. Durante o combate, Iemon é atacado por uma ninhada de ratose, por fim, Yomoshichi desfere um golpe mortal em seu oponente, alimentado não só pelo desejo de vingança, mas também pelo sentimento de compaixão. Com o encerramento do Ato V conclui-se também a peça.

Tsuruya Nanboku IV 四代目鶴屋南北 (1755-1829), nascido como Ebiya Katsujirô 海老屋勝次郎, adotou seu nome artístico em 1788, em honra ao sogro, o ator cômico

Tsuruya Nanboku III 三代目鶴屋南北, depois que este morreu.

O autor de *Tôkaidô Yotsuya Kaidan* foi um dramaturgo prolífico, tendo escrito durante seus 74 anos de vida em torno de 120 peças de kabuki. Nanboku é um dos pioneiros do subgênero *kaidan-mono* (ao qual já nos referimos anteriormente – ver nota 195 p. 126) e criador do gênero de teatro kabuki conhecido como *kizewa-mono* 生世話物 (*sewa-mono* cru, sem disfarce), uma evolução do *sewa-mono* 世話物 (drama doméstico, de eventos atuais) que, caracteristicamente, apresenta com forte realismo uma sociedade urbana de classe baixa, "um mundo do opróbio e da torpeza, animado por uma estonteante galeria de personagens: nobres pérfidos, criminosos, bonzos decaídos, mulheres marcadas, bandidos, mendicantes, prostitutas, todos à procura do objeto de seu desejo" (SIGÉE, 1979, p. XI).

Os temas da decadência social e da procura por dinheiro atravessam toda a obra de Tsuruya Nanboku IV e *Tôkaidô Yotsuya Kaidan* não é uma exceção: a união de uma crueza realista que se assemelha à do Naturalismo francês (movimento literário que prega um determinismo físico e sócio-econômico e envereda pelo mundo das classes sociais dominadas, das minorias e da miséria) com o horror sobrenatural escancarado (também encontrado em várias obras do Romantismo europeu) faz com que esta obra, a olhos ocidentais, possa ser vista como uma quimera literária, um híbrido entre naturalismo e literatura sobrenatural que se assemelha a um engenhoso oximoro – um "naturalismo irrealista" ou um "sobrenaturalismo realista".

O conteúdo da peça é fortemente aversivo, está repleto do que Noël Burch chamaria de estruturas de agressão (BURCH, 1969): violência, paixão obsessiva, ausência de compaixão, ciúme, assassinato, crueldade, desfiguração, envenenamento, tentativa de estupro, incesto.

No entanto (ou talvez por isto) a peça foi um sucesso absoluto de público, com montagens realizadas durante anos seguidos e em diversas cidades. A mudança de um estado de prostração para o de potência é algo que mesmo hoje cria identificação com o público: Oiwa se transforma de vítima indefesa em espírito vingador, detentor de uma imensa força sobrenatural, ao passo que Iemon, de supliciador, se torna o atormentado.

Oiwa é um *onryô*, um fantasma cujo desejo de vingança é tão forte que é capaz de voltar da morte para assombrar seus ofensores até que se complete sua vindita – um fantasma tão poderoso que nem mesmo o talismã de Oume nem as orações dos monges budistas foram capazes de manter afastado.

O experimentalismo espetacular do *kabuki* aliado à temática sobrenatural foi capaz de criar sequências particularmente impressionantes – equipamentos especiais foram criados

especificamente para esta peça de forma a tornar possível a execução das cenas do *toitagaeshi* (pp. 185-95), do *chôchinnuke* (pp. 195-205) e do *butsudangaeshi* (pp. 206-9).

Mas Nanboku, além de ser hábil nas técnicas de espetáculo, serve-se com destreza de procedimentos narrativos. Ele se vale diligentemente do suspense: somos com muita frequência apresentados aos personagens muito antes de sabermos que papel eles desempenham dentro da peça.

Quando Shôzaburô aparece na trama pensa-se que é um mendigo, não se sabe que é um espião disfarçado; quando Iemon protege Samon, não sabemos que são genro e sogro; quando Yomoshichi esconde a carta de compromisso em suas vestes e defende Shôzaburô (Ato I Cena I), deduz-se que eles se conhecem e que trabalham com os conspiradores, mas o entendimento completo desta sequência só será atingido posteriormente (Ato I Cena III).

Desejando que o leitor possa perceber o uso do suspense e de outras técnicas narrativas por parte do autor, além de intuir como era uma apresentação de kabuki da era Bunsei 文政 (1818-1830), apresentamos observações detalhadas dos dois primeiros atos de *Tôkaidô Yotsuya Kaidan* (subcapítulos 3.1 e 3.2), pontuando os momentos que se relacionam com o sobrenatural e com outras áreas de interesse. Acreditamos que assim será possível fazer com que se compreenda melhor não só as implicações da narrativa, mas também aspectos sócio-culturais do tempo de Nanboku.

A seguir, apresentamos três aparelhos teatrais criados especificamente para esta peça (subcapítulos 3.3, 3.4 e 3.5).

Por fim, a partir da análise de duas obras audiovisuais – uma delas cinematográfica (subcapítulo 3.6) e a outra, televisiva (subcapítulo 3.7) – apresentaremos brevemente o que estas obras têm a nos dizer, respectivamente, sobre as mudanças nos papéis desempenhados pelos gêneros e sobre as imbricadas relações entre fato, ficção, religião e folclore.

2.1. O INFERNO AVIZINHA A MORADA DA DEUSA – MISÉRIA, PROSTITUIÇÃO E VIOLÊNCIA EM ASAKUSA

Todo o primeiro ato de *Tôkaidô Yotsuya Kaidan* se passa nos arredores do templo de Kannon[201] (figuras 116 e 117), que fica no distrito de Asakusa 浅草, em Tóquio. A lenda da

[201] O Sensô-ji 浅草寺 é o templo budista mais antigo de Tóquio, fundado em 645. O tempo foi bombardeado e destruído durante a Segunda Guerra Mundial, mas logo depois reconstruído (FACTS, 2013).

Figura 116 – Hondô 本堂 (edifício principal) do Sensô-ji 浅草寺, o templo de Kannon 観音 em Asakusa 浅草, Tóquio. Fundado em 645, o templo foi destruído durante a Segunda Guerra e reconstruído logo depois. Foto do autor. 3 mar. 2012.

Figura 117 – O Sensô-ji 浅草寺 é um templo que se constitui por um conjunto de edificações. Nesta foto vemos à esquerda o Gojû no Tô 五重塔 (Pagode de Cinco Andares) e à direita o Hôzô-mon 宝蔵門 (Portal do Tesouro). Foto do autor. 3 mar. 2012.

origem do templo conta uma história curiosamente semelhante à do surgimento da Basílica de Nossa Senhora Aparecida – ambas as imagens, a de Kannon 観音 e a de Nossa Senhora da Conceição, foram retiradas de um rio por pescadores (figura 118) e, com o tempo, começaram a atrair uma enorme quantidade de romeiros.

Figura 118 – Um dos murais que contam a história do templo Sensô-ji 浅草寺 por meio de pinturas, exibidos proximo ao Hôzô-mon na lateral oeste da Nakamise-dôri 仲見世通り. No mural da foto, vemos os irmãos Hinokuma Hamanari 檜前浜成 e Hinokuma Takenari 檜前竹成 recolhendo com uma rede de pesca a estátua de madeira de Kannon 観音 encontrada em 628. Autor e data da pintura: não identificados. Foto do autor. 3 mar. 2012.

Kannon (figura 119) é o *bodhisattva* da compaixão, um ser iluminado que responde a orações com grande benevolência e procura aliviar os seres de seu sofrimento (SENSO-JI, 2008). A devoção a Kannon chegou ao Japão via China, onde ela é conhecida como Guānyīn 观音. Kannon é a forma abreviada de Kanzeon 観世音, que significa literalmente "observar os sons do mundo", tradução aproximada do antigo nome em sânscrito – Avalokitasvara[202]. A interpretação mais corrente afirma que ela é "aquela que ouve (observa) os lamentos (sons) do mundo".

Kannon é também a divindade padroeira do nascimento – que protege mães e filhos

[202] Com o tempo, Avalokitasvara अवलोकितस्वर (olhar para baixo + som) passou a se chamar Avalokiteśvara अवलोकितेश्वर (olhar para baixo + soberano). O *bodhisattva* indiano é capaz de se manifestar em formas femininas e masculinas. Guānyīn e Kannon herdaram somente as manifestações femininas.

Figura 119 – *Senju Kannon Bosatsu Zazô* 千手観音菩薩坐像 (*Estátua Multibraços da Divindade Budista Kannon Sentada*). Estátua de madeira de Kannon com olhos de cristal insertados coberta com pigmento de ouro e folha de ouro cortada. Período Nanbokuchô 南北朝時代 (1334-1392). Tôkyô Kokuritsu Hakubutsukan 東京国立博物館 (Museu Nacional de Tóquio). Escultor não identificado. Foto do autor. 19 jan. 2012.

durante a gravidez, o parto e o pós-parto, e que dá aos pais crianças saudáveis e atenciosas. Isto se deve a um sem-número de pinturas e esculturas chinesas de Guānyīn nas quais ela segura uma criança (semelhantes às representações ocidentais da Virgem com o Menino).

A primeira cena de *Tôkaidô Yotsuya Kaidan* se passa provavelmente na Nakamise-dôri 仲見世通り (figuras 120 e 121), rua à frente do templo onde ainda hoje se enfileiram várias lojas. Os estandes da rua Nakamise apareceram no início do século XVIII, quando um decreto especial permitiu aos vizinhos do Sensô-ji construir nas proximidades do templo estabelecimentos comerciais para servir aos peregrinos (NAKAMISE, 2013).

Dito isto, é possível argumentar que existe na peça um erro histórico, pois se a narrativa se passa no início do período Muromachi (1336-1573), a Nakamise-dôri não poderia existir. No entanto, veremos no decorrer deste trabalho que, embora Tsuruya Nanboku IV procure fornecer referências históricas na narrativa que coloquem o enredo ocorrendo no mesmo universo ficcional do passado distante de *Kanadehon Chûshingura*, frequentemente suas piadas e chistes referenciam um mundo contemporâneo ao da peça.

Figura 120 – Nakamise-dôri 仲見世通り no início da noite. Nas lojas são vendidos produtos os mais diversos: souvenires, camisetas, quimonos, doces, bebidas etc. A rua compreende aproximadamente 250m entre o Kaminari-mon 雷門 (Portal do Trovão) e o Hôzô-mon, aqui visto ao fundo. Foto do autor. 1 mar. 2012.

Figura 121 – Nakamise-dôri 仲見世通り como imaginada pela adaptação de *Tôkaidô Yotsuya Kaidan* realizada na série de animação televisiva *Ayakashi* 怪 ~ayakashi~ (*Estranho Fenômeno*). Cena retirada do primeiro episódio da série, exibido na TV pela primeira vez em 13 jan. 2006. O Hôzô-mon pode ser visto ao fundo.

Tôkaidô Yotsuya Kaidan foi apresentada pela primeira vez no sétimo mês lunar de 1825, no Teatro Nakamura-za[203]. Embora as apresentações ocorressem durante o dia, o interior do edifício, que geralmente possuía dois ou três andares, era escuro (figura 122). A iluminação do teatro provinha de lanternas e também de grandes janelas próximas ao teto (figura 123). Os espectadores se distribuíam não só à frente do palco, mas também nas galerias laterais. Vemos na estampa da figura 123 que, além dos atores no palco, há um ator a representar sobre a passarela lateral. A *hanamichi*[204], como é chamada, pode e é frequentemente usada criativamente pela narrativa, tornando-se muitas vezes o centro da atenção dos espectadores.

Figura 122 – Primeira apresentação de *Tôkaidô Yotsuya Kaidan* como imaginada pela série de animação televisiva *Ayakashi* 怪 ~ayakashi~ (*Estranho Fenômeno*). Cena retirada do segundo episódio da série, exibido na TV pela primeira vez em 20 jan. 2006.

[203] Teatro Nakamura-za 中村座: era um teatro de Edo (a presente Tóquio) que ficava no mesmo lugar onde hoje se localiza a loja de departamentos Maruzen 丸善 de Nihonbashi 日本橋. Desde a sua inauguração, em 1624, o teatro foi destruído e reconstruído várias vezes até que um derradeiro incêndio, em 1893, pôs fim a 269 anos de história (KABUKI21, 2013).

[204] *Hanamichi* 花道 (caminho das flores) é o nome que se dá à passarela lateral que vai da esquerda do palco até o fundo do teatro.

Figura 123 – *Uki-e Kabuki Shibai no Zu* 浮絵歌舞伎芝居之図 (*Desenho em Perspectiva [Pintura Flutuante] de um Teatro Kabuki*). Estampa *nishiki-e* (pintura brocado, xilogravura muticolorida) de Utagawa Toyoharu 歌川豊春 (1735-1814) publicada por Matsumura Yahei 松村弥兵衛. 26 x 37,7 cm, Período Edo. Fonte: Museum of Fine Arts, Boston.

Na análise de uma peça de kabuki é importante não esquecer que uma obra teatral, além de ferramentas narrativas, se vale também de recursos performáticos, sonoros e visuais. Entremeadas aos diálogos encontram-se anotações que indicam a interpretação do ator, as dimensões do palco, a decoração do cenário, a disposição das lanternas, os efeitos sonoros, o tipo de música e os instrumentos a serem tocados pelos músicos.

A iluminação é utilizada como coadjuvante do terror e a peça é fortemente sonora, preenchida não só de música, mas de efeitos sonoros que dão o tom da cena. As cenas em que o bebê chora, por exemplo, são calculadas para despertar irritação (em Iemon), produzir comicidade (Takuetsu sem saber o que faz primeiro, se ajuda Oiwa ou acode o bebê) e inspirar compaixão (Oiwa cuidando do filho).

Tendo isto em mente, vamos dar início a observações mais pontuais de *Tôkaidô Yotsuya Kaidan* a partir de um resumo conduzido (orientado).

A peça se inicia. Sob sons de gongo e de tambor a cortina se abre.

Já a princípio temos sete atores no palco, como a indicar a extrema movimentação de Asakusa. Numa casa de chá, com lanternas distribuídas em fileiras horizontais, a velha Omasa お政, dona do estabelecimento, serve os clientes Bunka 文嘉, Kashiwaya Hikobei 柏屋彦兵衛, Momosuke de Sarudera 猿寺の桃助 e Ishi de Jariba 砂利場の石.

À direita do palco, uma lojinha onde Osode お袖, uma jovem vestida com um quimono velho e simples, fabrica palitos de dente. A um canto, vestido como mendigo, Okuda Shôzaburô 奥田庄三郎 dorme sobre sua cabaça de pedir esmolas (mais tarde descobriremos que ele é um dos *rônin* da casa de En'ya disfarçado).

Enquanto bebem chá, os fregueses conversam. O diálogo entre estes preserva a oralidade popular da época. Omasa, como é comerciante, usa de uma linguagem mais polida, mas deixa escapar uma certa proximidade com os clientes habituais, chamando Momosuke, por exemplo, por uma forma abreviada: Momo-san 桃さん.

Os homens se dão conta da bela mulher no quiosque ao lado e, curiosos, fazem perguntas a Omasa, que lhes informa que a jovem começara a trabalhar no dia anterior. Num trocadilho típico do teatro da época, Momosuke compara a beleza de Osode à do ator de teatro Kumesa 粂三, um dos nomes pelos quais era conhecido Iwai Kumesaburô II 二代目岩井粂三郎, o mesmo ator que interpretava a personagem de Osode (não raro os atores que interpretavam papéis femininos eram conhecidos por sua beleza andrógina). Momosuke pergunta a Omasa se a bela jovem da lojinha de palitos de dente se prostitui:

> *Momosuke: Sonnara jigoku o suru ka?*
>
> 桃助　そんなら地獄をするか。
>
> Momosuke: Então, ela se prostitui[205]? (TSURUYA, 1925, p. 501, tradução nossa).

A velha desconversa. Os clientes começam então a falar sobre uma coruja gigante[206] trazida com vida por caçadores. Momosuke retira de uma das colunas de madeira um folheto sobre a exibição do animal e os atores que fazem o papel de clientes deixam momentaneamente os assentos para ver o cartaz.

Com isso, chega do fundo do teatro, andando pela *hanamichi*, Itô Kihei, velho samurai do clã de Moronô, com duas espadas, a longa e a curta, presas ao lado do corpo. Kihei é acompanhado por uma comitiva que inclui sua neta Oume (uma jovem vestida com um quimono de longas manchas), Omaki (a ama de Oume), Bisen 尾扇 (um médico) e alguns figurantes (representando criados).

Pelos diálogos, percebemos que o grupo vem a Asakusa em peregrinação, para pedir à deusa Kannon que ajude Oume, que está "doente". Médico e ama sugerem que a jovem deve descansar, distrair-se e comprar o que lhe agradar para se sentir melhor, ao que Oume replica:

> *Ume: Kochira ga korehodo omotte itemo, anata no hô ni wa yoso hoka ni, mata dono yôna..... Omikuji nado, totte miyainô.*
>
> うめ　此方がこれ程思うてゐても、あなたの方にはよそ外に、又どのやうな.....　御神籤なと、取つて見やいなう。
>
> Oume: Por muito que o ame, possivelmente tem outra a quem ama... preciso de um oráculo[207]! (TSURUYA, 1925, p. 503, tradução nossa).

---

[205] Tradução literal: Sendo assim, ela "faz o inferno"? Inferno – em japonês, *jigoku* 地獄 – era o nome que se dava a uma das inúmeras categorias que compunham a hierarquia da prostituição, especificamente a que designava a meretriz que servia em uma casa clandestina.

[206] *Mimizuku* 木菟. Provavelmente, a coruja estaria sendo exibida num quiosque de *misemono* (ver nota 113). Animais raros eram uma atração muito comum nos espetáculos ambulantes japoneses

[207] *Omikuji* お神籤 (oráculo): encontradas tanto em santuários xintoístas quanto em templos budistas, são tiras de papel em que se encontram escritos auspícios para aqueles que as retirarem aleatoriamente. Decidimos traduzir o termo como "oráculo", de acordo com a definição: "resposta de uma divindade a quem a consultava" (HOUAISS, 2001).

Nas peças de kabuki, há instantes – identificados pela expressão japonesa *omoire* 思い入れ – em que o ator deve expressar o sentimento interior do personagem por meio da economia de gestos de uma expressão facial bem clara. O momento que se segue ao pedido de Oume por um oráculo é um destes.

O personagem de Iemon ainda não apareceu na peça e será somente no segundo ato que descobriremos que Oume está apaixonada por ele. Mas, com o avançar dos diálogos, percebemos que a "doença" é na verdade um mal de amor. Com isso, os quatro clientes começam a trocar piadas:

> *Momosuke: Ishi ya, kiita ka? Kono ojô-sama wa koi wazurai da to yo. Temê o omotte iru no jânê ka?*
>
> 桃助　石や、聞いたか。このお嬢様は戀煩ひだとよ。てめえをおもつてゐるのぢやアねえか。
>
> Momosuke: Ouviu, Ishi? Esta princesa está doente de amor. Não estará pensando em você? (TSURUYA, 1925, p. 504, tradução nossa).

Kihei afirma em altos brados que não economizará despesas para que a neta consiga o homem que deseja e ordena à aia e ao médico que façam todo o possível para que a jovenzinha melhore. O médico sugere, em nome da saúde da neta, que a família se mude para Yotsuya (no segundo ato veremos que a família Itô se tornará vizinha de Iemon).

À continuação, o velho samurai começa a dizer o quanto ele e sua família são abençoados por estar sob as asas do mestre Kô no Moronô, gabando-se da inteligência e da valentia de seu senhor, que fazem com que os membros do clã passem a vida na opulência.

> *Kihei: Misatsu shiyare, wa ga kimi ni tekitsuitaseba, En'ya dono no yô ni, iekuni o mo ushinai, kachû no mono domo, chirijiri to makari narute.*
>
> 喜兵　見さつしやれ、我が君に敵對いたせば、鹽冶どのゝやうに、家國をも失ひ、家中の者ども、散り散りと罷りなるて。
>
> Kihei: Mas vejam que, quando alguém como o senhor En'ya se opõe a nosso mestre, casa e domínio caem, família e séquito se dispersam (TSURUYA, 1925, p. 505, tradução nossa).

A estas palavras, Osode responde com uma expressão corporal[208] de extremo desgosto. Da mesma maneira, Shôzaburô (que na verdade não estava dormindo, mas sim prestava atenção às conversas da casa de chá), levantando o chapéu de palha, faz uma *konashi* de desagrado. A afirmação de Kihei opõe a realidade daqueles que, servindo ao senhor de um clã, vivem confortavelmente e a daqueles que, sem um líder de clã para servir, vivem na miséria ou numa luta constante pela sobrevivência.

A seguir, entram pela *hanamichi* Naosuke e Tôhachi[209], vendedores de remédio ambulantes. Este aproveita o encontro fortuito para questionar por que aquele não tem levado a arrecadação até o patrão. Naosuke se explica dizendo que estava longe e que preferia entregar a féria toda de uma vez.

Os vendedores caminham pelo resto da *hanamichi* anunciando seus remédios e começam a vendê-los na casa de chá.

> *Ishigura: Kau, koriyaa nanni kiku no?*
> *Tôhachi: Dai-ichi, shaku no tsukae, zutsû memai.*
> *Naosuke: Jinsei o mashi, hii o oginau. Okamura Tôhachi, Oranda no denbô de gozarimasu.*
>
> 石藏　カウ、こりやァ何にきくの。
> 藤八　第一、癪のつかへ、頭痛眩暈。
> 直助　腎精を增し、脾胃を補ふ。岡村藤八、オランダの傳法でござります。
>
> Ishi: Ei, para que serve este?
> Tôhachi: Em primeiro lugar, para os espasmos, as dores de cabeça, as vertigens.
> Naosuke: Ele aumenta a energia dos rins, reforça o baço e o estômago. Foi inventado por Okamura Tôhachi a partir de uma receita tradicional da Holanda (TSURUYA, 1925, p. 507, tradução nossa).

Durante o *sakoku*[210], com frequência a Holanda é citada como origem de produtos ao mesmo tempo exóticos e eficientes. Os medicamentos estrangeiros eram de difícil acesso: um

---

[208] *Konashi* こなし: acontece quando um ator evoca o sentimento de um personagem por meio de um jogo de mímicas, gestos e movimentos.

[209] Tôhachi 藤八: vendedor de remédios. Não confundir com Okamura Tôhachi 岡村藤八, seu patrão. Segundo Sigée (1979), Tôhachi 藤八 era nome de um remédio bastante popular na época, fabricado por uma empresa com matriz em Nagasaki.

[210] Sakoku 鎖国 (país trancado): fechamento do país à entrada de estrangeiros e à saída de japoneses que durou de 1633 a 1853. O contato com a Europa restringia-se ao realizado por meio do comércio com a Companhia das Índias Orientais Holandesa – Vereenigde Oostindische Compagnie (Companhia das Índias Orientais Unidas) – na ilha artificial de Dejima 出島, Nagasaki 長崎. Os produtos da Europa eram vendidos/traficados também por comerciantes chineses.

sonho para muitos que, com a saúde enfraquecida pela miséria, não conseguiam laborar e, sem trabalho, não tinham dinheiro para comprar o fármaco de que precisavam. A necessidade de remédios é um tema recorrente na narrativa de *Tôkaidô Yotsuya Kaidan*, diretamente relacionado com a origem dos dois fantasmas da peça, o de Oiwa e o de Kihei.

Tôhachi deixa a casa de chá em direção à taverna de Daimitsu 大三つ. Naosuke deseja fumar um cachimbo na lojinha de Osode e, ao entabular conversa com ela, sabemos que já a conhecia, pois a chama pelo verdadeiro nome.

> *Naosuke: Osode-san, omae kinô kara mise e detasô da no.*
> *Sode: Sore inâ, koko no Omon-san ni tanomarete, sore de watashi ga na mo, yahari Omon to itte, kinô kara kono mise e.*
>
> 直助　お袖さん。お前昨日から見世へ出たさうだの。
> そで　それいなァ、爰のお紋さんに頼まれて、それでわたしが名も、矢張りお紋というて、昨日からこの見世へ。
>
> Naosuke: Senhorita Osode, parece que você começou ontem na loja.
> Osode: Ah, é o que estão dizendo por aí? A senhora Omon, dona desta loja, é quem me pediu para vir. Aliás, agora sou chamada de Omon. Comecei ontem (TSURUYA, 1925, p. 508, tradução nossa).

Naosuke pede permissão para fumar e se assenta. Ela traz um braseiro. Ao fundo, música estilo *kagura*[211]. Enquanto ele fuma, a atenção se desloca para a casa de chá, onde Bunka, Hikobei, Momosuke e Ishi fazem perguntas ao massagista Takuetsu, que acaba de chegar pela *hanamichi*. Por meio das respostas deste, percebemos que sua casa de massagens funciona também como casa clandestina de encontros amorosos. Os quatro fregueses deixam o palco com Takuetsu em direção ao lupanar.

Kihei e seu séquito voltam a conversar. Omaki se esqueceu de comprar os palitos de dente que a esposa de Kihei encomendou. O grupo adentra então a lojinha de Osode/Omon com a intenção de comprar o*miyage*[212]. Os dentifrícios, por causa de suas embalagens decoradas com imagens de atores de kabuki, chamam a atenção do grupo que, procurando outras versões destes objetos, pede assistência a Osode. A vendedora, no entanto, faz-se de surda.

Bisen, o médico, estranha a má-vontade de Osode e a interpela. Esta, depois de confirmar que seus clientes pertencem ao clã de Moronô, recusa-se a vender qualquer coisa a

---

[211] *Kagura* 神楽 (música dos deuses): música que provém dos templos xintoístas, executada com instrumentos tradicionais japoneses (MALM, 2000, p. 47-65).

[212] *Omiyage* お土産 (suvenires).

Kihei e seu séquito. É neste instante da narrativa que se entende a *konashi* de desprazer de Osode: ela está ligada ao clã de En'ya. Suas vestes são gastas, constrastando com a suntuosidade do quimono de Oume.

Kihei, irritado, está para deixar a loja, mas a uma última provocação de Osode, sente-se ofendido. Apesar de velho, Itô Kihei é um samurai e, vendo que a situação oferecia risco para sua amada, Naosuke interfere na discussão, amenizando as atitudes da vendedora.

A altercação continua, com Bisen e Kihei enfurecidos e Naosuke se desculpando. Kihei deixa então escapar uma informação importante para os *rônin* de En'ya, novidade à qual Shôzaburô reage com uma *omoire*: o xogum Ashigaka[213] 足利将軍 deu a Kô no Moronô novas terras e este vai mudar de residência assim que a outra estiver pronta.

A querela só se encerra quando Omaki pede a seu senhor que se mostre compreensivo, pois vieram a Asakusa em peregrinação a Kannon pela saúde de Oume. Ao som de tambor, Kihei deixa o palco seguido pela neta, pela ama, por Bisen e pelos criados.

Naosuke volta então a conversar com Osode. Através dos diálogos entre os dois fica-se sabendo que ela é filha (adotiva) de Yotsuya Samon e que Naosuke era servo de Okuda Shôgen. Com a morte de En'ya, tanto Samon quando Shôgen começaram a passar por dificuldades financeiras – os membros de suas famílias, bem como os servos, tiveram que procurar outra fonte de renda.

Alvo das investidas amorosas de Naosuke, em certo momento da conversa Osode o repele violentamente. Ainda que Samon tenha se tornado *rônin*, Naosuke era um servo enquanto Osode é filha de samurai.

Naosuke retira o dinheiro que ganhou vendendo remédios (e que, na verdade, pertence a seu patrão) e o mostra ao objeto de seu desejo como se fosse seu. Naosuke compara seu trabalho de vendedor de remédios ao árduo trabalho dos correios. Chama-nos a atenção sua menção à possessão por raposas (tratada no capítulo anterior pp. 47-8) para descrever a aparência estafada do carteiro.

> *Naosuke: [...] Omae ga un to sae ieba, ore mo mata, sando hikkyaku e kitsune no tsuita yôna nari o shite arukimoshinê wa. [...]*
> *Sode: Tatoe utoku ni kurasô to mo, iyana hito ni wa katadoki mo.*
>
> 直助　[...] お前がウンとさへ云えば、おれも又、三度飛脚へ狐の附いたやうな形をして歩きもしねえワ。[...]
> そで　たとへ有徳に暮らさうとも、嫌な人には方時も。

[213] Esta referência ao xogunato Ashikaga (1338-1588) posiciona a peça no período Muromachi, no mesmo momento histórico em que se passa a história de *Kanadehon Chûshingura* (TSURUYA, 1925, p. 513).

> Naosuke: [...] Basta que diga sim e eu também vou parar de correr pra todo o lado como o preposto que três vezes por mês faz o caminho de Edo a Osaka com a aparência de ter sido possuído por uma raposa. [...]
> Osode: Nem por um instante viveria na opulência com um homem que não me agradasse (TSURUYA, 1925, p. 514, tradução nossa).

Repelindo as investidas amorosas de Naosuke, Osode deixa o palco pela direita. Enquanto ele observa a bela jovem partir, a dona da casa de chá se aproxima dizendo ter ouvido a conversa. Omasa informa que, apesar do ar orgulhoso, Osode está a se prostituir na casa de massagens de Takuetsu. A velha se oferece então para providenciar ao vendedor de remédios uma noite com a vendedora de palitos de dente.

Com as moedas recebidas de Naosuke, Omasa encarrega Masuta 升太, o vendedor de bebidas, de levar durante a noite saquê e petiscos até a casa de massagens. Naosuke deixa o palco pela esquerda e a dona da casa de chá fica sozinha a olhar para o dinheiro que sobrou. Ao externar seus pensamentos, Omasa deixa entrever a situação miserável do cotidiano do populacho, que faz uso da retórica para conseguir dinheiro em qualquer oportunidade que se apresenta:

> *Masa: [...] Naruhodo, kuchi wa kiite miyô mono da. [...]*
>
> まさ [...] 成る程、口はきいて見やうものだ。 [...]
>
> Omasa: [...] Sem dúvida, a boca é mesmo feita para indagar. [...] (TSURUYA, 1925, p. 519, tradução nossa).

Por um breve momento, a velha sonha em comprar novas sandálias de madeira, mas logo o peso da realidade se faz sentir: lembrando-se de uma dívida de arroz, pensa ser melhor quitá-la.

Omasa sai pela esquerda e, sob o som de gongo e tambor, entram pela *hanamichi* o velho *rônin* Samon, pai (adotivo) de Osode, arrastado pelos mendigos Zuburoku づぶ六, Untetsu 願鐵 e Medahachi 目太八, juntamente com o monge mendicante, Dorota 泥太. Um pouco atrás deles, entra Iemon, com duas espadas ao lado do corpo.

Samon, outrora um samurai respeitado, com o desmantelamento do clã de En'ya se vê obrigado a mendigar. Por meio dos diálogos, sabe-se que todos os mendigos pagam pelo direito de pedir esmolas em Asakusa repartindo uma porcentagem de seus ganhos com o chefe do grupo. O velho *rônin* diz que desconhecia as regras da mendicância e pede

clemência. Como Samon não chegou a ganhar nenhum dinheiro, os mendigos decidem espancar o velho e levar seu quimono.

Ouvindo isto, Iemon interfere, protegendo Samon. Convenientemente, neste instante entram em cena Kihei, Omaki, Oume e Bisen que, de longe, vêem o *rônin* defendendo dos mendigos um velho indefeso.

Samon reconhece o rosto de Iemon com uma *omoire* de surpresa e desagrado. Iemon tenta convencer os mendigos a serem indulgentes e, por fim, oferece-lhes dinheiro. Samon tenta recusar a ajuda de Iemon. À visão das moedas e percebendo que as vestes gastas do velho de nada valem, os pedintes aceitam a oferta de Iemon e deixam o palco pela esquerda para beber um trago em Benten-Yama[214].

Samon observa a saída de seus captores. Internamente ele se remói de vergonha e desgosto: um outrora samurai, reduzido a um velho inerme e, além disso, em dívida com um homem que o desagrada, seu ex-genro Iemon.

Com palavras gentis, Samon se dispõe a partir, prometendo pagar a Iemon as moedas dadas aos mendigos, mas este pede que o ex-sogro espere. Inicia-se um entreato de shamisen e flautim.

Iemon e Oiwa (filha legítima de Samon) viveram juntos por algum tempo como marido e mulher, mas o pai da jovem ordenou seu retorno à casa paterna. Iemon pede gentilmente a Samon que a esposa lhe seja devolvida, não só porque os dois viviam bem juntos, mas também porque Oiwa está a esperar o filho do casal.

Samon, irredutível, se recusa, dizendo que o casamento foi feito sem o consentimento paterno e sem as negociações regulares através de um mediador. E além disso, o caráter do genro não agrada ao sogro, pois este sabe que aquele é um ladrão. Nos tempos em que En'ya vivia em prosperidade, o tesouro público foi roubado, e Samon diz saber que o autor do crime é Iemon. Este, ofendido, pede ao sogro que apresente provas do envolvimento do genro em tal ato, ao que Samon retruca dizendo que o dinheiro recebido como presente de casamento por sua filha Oiwa tinha gravado nele a marca da casa En'ya. Ao som de um gongo, Samon deixa o palco em direção ao fundo do teatro.

> *Iu: Kono mi no akuji o kedo tsuta Samon, roken itasaba gojitsu no samatage. Mo haya ikete ha..... Ato otsukakete. Sau da.*

---

[214] Benten-Yama 弁天山: região do distrito de Asakusa localizada hoje em dia em Taitô-ku, Asakusa, 2-chôme 台東区浅草2丁目.

伊右　この身の悪事を氣取つた左門、露顯いたさば後日の妨げ。最早生けては.....　跡追つかけて。さうだ。

Iemon: Samon adivinhou minha empreitada. Se ele a divulga, no dia seguinte vários aborrecimentos virão. De forma que é preciso persegui-lo (TSURUYA, 1925, p. 526, tradução nossa).

Som de gongo, rápido. Iemon se lança à perseguição de Samon e sai pelo fundo do teatro. Kihei, Oume, Omaki e Bisen entram em cena e observam a partida de Iemon com uma *omoire*. Através dos diálogos descobre-se que Iemon é o homem por quem Oume se enamorara. Kihei, notando que o *rônin* é jovem e anda sozinho, pensa em incorporá-lo ao clã dos Moronô.

Neste instante, Shôzaburô, ainda disfarçado como mendigo, aparece por trás de Kihei estendendo sua cabaça e pedindo esmola. O velho samurai pede que um dos servos dê uma moeda ao suposto mendigo. Shôzaburô, agradecendo, elogia a casa dos Moronô e procura descobrir o local da nova residência de seu líder. Em meio à conversa, Kihei deixa escapar que Kô no Moronô vai se mudar para Kamakura[215], para um lugar chamado Katsushika 葛飾臺, que fica depois da ponte Hanamizu 花水橋. Shôzaburô está com a fisionomia expressiva (*omoire*) de quem escuta cada palavra.

Sem que Kihei se dê conta, Shôzaburô joga fora a moeda que recebeu como esmola, um gesto que afirma que ele não deseja nada que venha dos Moronô. No entanto, Bisen, o médico, percebe o acontecido.

Bisen: Yai yai, kono dô kojiki me. Setsukaku danna ga gauryokuna sareta zeni o nande onore suteta no da? Miyauga o shiranu hachi atari me.
Shôza: Dô itashite watakushi ga.
Bisen: Demo, tatta ima, gurau ga mite otta.
Kihei: Nan ja, gauryoku shita zeni o suteta. Hahaa wakatta.dauri koso kuhashiku yashiki no yausu o nerai dasu toomotta ga, kitsu suru tokoro En'ya raunin. Hinin ni natte goshûjin o, tsuke neratsutemo oyobanu koto da wa.
Bisen: Sayô Sayô, irazaru hinin ga hanamukai tate. Yashiki e hittate, kaumon shite, imi no yatsura o hakujiyau saseuka.

尾扇 やいやい、このドウ乞食め。折角旦那が合力なされた銭をなんでおのれ捨てたのだ。冥加を知らぬ罰あたりめ。
庄三　どう致して私しが。
尾扇　でもたつた今、愚老が見て居つた。
喜兵　何ぢや、合力した銭を捨てた。はゝァ、解った。道理こそ詳しく屋敷の様子をねらひ出すと思つたが、察するところ鹽冶浪人。非人になつて御主

人を、附け覗つても及ばぬ事だわ。
尾扇　左様々々、いらざる非人が歯向ひ立て。屋敷へ引ッ立て、拷問して、一味の奴つらを白状させうか。

Bisen: O quê!? Esse mendigo repugnante! A moeda da qual nosso caridoso mestre te deu como esmola, por que a jogou fora? Não sabe agradecer a benevolência.
Shôzaburô: Que fiz eu?
Bisen: Não disfarce, eu vi muito bem!
Kihei: Que fez ele? A moeda dada como esmola, ele a jogou fora. Ah! Eu compreendo a razão para se inteirar em detalhes sobre a residência de nosso mestre. Eu me perguntava o porquê, mas este deve ser, eu suponho, um *rônin* do clã En'ya. Tornado pária, ele procura espionar nosso mestre. Pois não conseguirá!
Bisen: Não conseguirá! O inútil pária que ousa nos enfrentar, nós o levaremos à nossa casa e vamos torturá-lo até que nos diga quem são os outros conspiradores! (TSURUYA, 1925, p. 528-9, tradução nossa).

Bisen se joga sobre Shôzaburô e o faz cair com um golpe impressionante. Kihei desembainha a espada e o ataca. Shôzaburô se defende com a cabaça de esmolas. Inicia-se uma pequena luta, curta, ao fim da qual o espião disfarçado de mendigo deixa cair um rolo de papel, documento o qual Bisen cata do chão e desenrola. O médico percebe que o documento é uma carta de compromisso contendo nomes (dos 47 *rônin* de *Kanadehon Chûshingura*).

Bisen foge pela passarela lateral. Shôzaburô tenta persegui-lo, mas é impedido por Kihei. Neste momento, chega do fundo teatro Yomoshichi, vestido como vendedor. Ele arranca o documento das mãos do médico e o esconde em suas vestes.

As lutas são recursos narrativos muito utilizados no teatro kabuki, não só porque as peças geralmente apresentam personagens pertencentes à classe samurai – e as contendas são parte importante da vida de um guerreiro – mas também porque, embora de certa forma congelem o desenvolvimento do enredo, os combates introduzem dinamismo ao espetáculo. *Tôkaidô Yotsuya Kaidan* se vale em vários momentos de disputas armadas ou corpo a corpo.

Chegando ao palco principal, Yomoshichi pede a Kihei que perdoe Shôzaburô, dizendo que o pobre mendigo não passa de um louco. O médico reclama ao falso vendedor o documento que antes segurava. Este, fingindo inocência, retira um lenço de papel de dentro das suas vestes e o entrega a Bisen, dizendo pensar que este estava a distribuir panfletos de remédios.

O médico discute com Yomoshichi, afirmando que o que carregava era um documento

---

[215] Kamakura 鎌倉: cidade a sudeste de Tóquio, famosa por ter sido a primeira capital xogunal, durante o período Kamakura (1192-1333).

e não um papel-toalha. O *rônin* disfarçado de vendedor nega dizendo que o papel que Bisen tinha antes nas mãos era o mesmo que aquele acabara de entregar a este.

Kihei dá fim à discussão ao aceitar o pedido de desculpas que o vendedor fez em nome do suposto mendicante louco. Shôzaburô olha para Yomoshichi com fisionomia expressiva (*omoire*) e este, gesticulando (*konashi*), dá a entender que guarda o documento verdadeiro em suas roupas. O falso louco confirma o entendimento com um sinal de cabeça e deixa o palco pela *hanamichi*.

Kihei volta a conversar com Oume, Maki e Bisen e juntos decidem partir. Yomoshichi despede-se polidamente e assenta-se num banco com a fisionomia preocupada: por pouco o documento não para nas mãos do inimigo. O grupo de Kihei volta a conversar sobre Iemon e parte para o fundo do teatro seguido pelos servos enquanto uma canção é executada pelos músicos. Yomoshichi continua em cena.

Depois de um gongo, entre pela porta corrediça à esquerda Oiro お色, a esposa do massagista Takuetsu. Ela chega para substituir Omasa na casa de chá e conversa animadamente com o jovem *rônin*. Pelo correr dos diálogos ficamos sabendo que ele usa o disfarce de vendedor ambulante e que, por isso, as mulheres são suas maiores freguesas e o têm em alta conta. A conversa se encaminha de forma que Oiro conte ao falso vendedor que uma jovem mulher, muito bonita, começou a trabalhar na loja de palitos de dente de Omon e que esta mesma jovem se prostitui à noite, já que em sua casa estão todos esgotados pela miséria. Como existe o boato de que ela se parece com Kumesa/Yamato (outros nomes pelos quais o ator que interpreta Osode/Omon é conhecido), Yomoshichi se dispõe a conhecê-la. Oiro que, junto com seu marido, é dona da casa de massagens, promete deixar tudo organizado para que ele e Omon passem a noite juntos. O fato de Osode ser tratada pelo nome da dona do estabalecimento em que trabalha impede que o *rônin* saiba que, indo ao prostíbulo, acabará por encontrar-se com sua esposa.

Ao som de um gongo, o palco gira 180º e, dessa maneira, os personagens saem de cena. Ao fim da meia-volta, um novo espaço cênico aparece, a casa de prostituição de Takuetsu.

O *mawaributai* 廻り舞台 (palco giratório) é um mecanismo inventado em 1758 por Namiki Shôza 並木正三 (1730-1773), escritor prolífico de peças para *bunraku* (teatro de bonecos) e kabuki. Uma área circular do piso do palco é cortada e se torna parte do mecanismo, que permite que a troca de cenas seja facilitada por meio da construção de dois ou três cenários sobre o *mawaributai*.

Hoje em dia, o palco giratório dos teatros kabuki é movido por motores elétricos, mas, no período Edo, ele era movido por trabalho humano (figura 124). A área abaixo do palco e da *hanamichi* era um lugar escuro, úmido, abafado e de ar viciado e, por isso, é chamada de *naraku* 奈落 ("queda das maçãs vermelhas"), termo que significa inferno (*naraka* नरक , em sânscrito) ou poço sem fundo.

Mas os palcos giratórios não são usados somente para entradas e saídas criativas. Em várias peças eram usados para produzir efeitos especiais. *Tôkaidô Yotsuya Kaidan*, por exemplo, é notória por utilizar o *mawaributai* nas três cenas do Ato II (residências de Iemon e Itô Kihei) de forma a fazer com que as casas da vizinhança de Yotsuya se transformem rapidamente à medida que os personagens andam de uma residência à outra.

Encerrada a primeira cena da peça, é possível perceber que já se começou a contruir as personalidades de Naosuke, Osode, Iemon e Yomoshichi. Além disso, temos também um vislumbre da ideologia da classe samurai (dominante) e do modo como as demais classes reagem à realidade sócio-econômica.

Diferente de Osode, Iemon e Yomoshichi, Naosuke nunca fez parte da classe

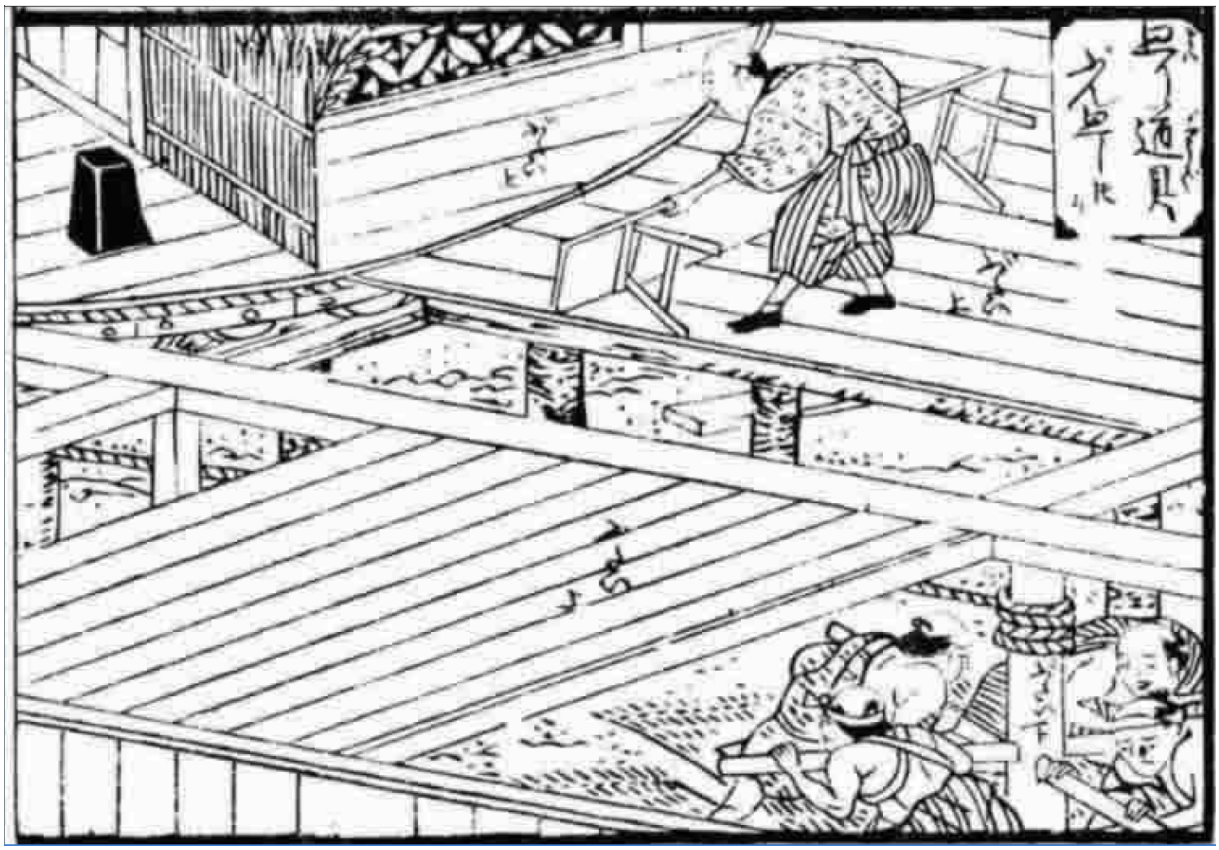

Figura 124 – Ilustração do *Shibai Kinmô Zui* 戯場訓蒙図彙 (*Dicionário Visual Educacional do Teatro*), na qual se vê o *mawaributai* 廻り舞台 (palco giratório) sendo movido por homens na *naraku* 奈落 – parte inferior do palco e da *hanamichi*, 1806 (SHIKITEI et al., 2000).

dominante. Por isso, está mais preocupado em cuidar de seus interesses do que com preceitos éticos como lealdade e honra. Ele trabalha: antes como servo, agora como vendedor de remédios e, mais tarde, como pescador de enguias. Mas não tem escrúpulos em passar como seu o dinheiro das vendas e de usá-lo para se deitar com o objeto de seu desejo, Osode. Esta, no entanto, apesar de após a queda de En'ya viver em condições semelhantes às de Naosuke, considera-se superior – filha e esposa de samurai.

Não é claro se Osode acredita mesmo nesta superioridade ou se está apenas se utilizando de um subterfúgio para recusar as investidas do vendedor de remédios (saberemos na segunda cena do Ato I que ela é casada com Yomoshichi). Mas a sina dos que pertencem ao clã de En'ya é a de terem vivido uma vez na opulência, como a família de Itô Kihei, e de terem sido reduzidos a condições semelhantes às das classes sociais mais baixas, apesar da origem "nobre". Com a irmã grávida e o pai até mesmo incapaz de mendigar, Osode é forçada a trabalhar no quiosque de Omon e a se prostituir à noite para conseguir algum dinheiro para a família.

O marido de Oiwa e o falso vendedor vão opor-se diretamente somente na última cena da peça, mas desde já percebe-se uma antinomia maniqueísta entre os dois personagens. Yomoshichi é um herói, leal ao seu falecido mestre En'ya, inteligente e atraente. No entanto, é apenas um personagem menor, secundário.

Por outro lado, Iemon é, ao lado de Oiwa, personagem principal desta narrativa, descrito como um *nimaime* 二枚目 (personagem de cenas de amor), um homem bonito e sedutor – qualidades típicas de um personagem de obras românticas – mas de personalidade maldosa.

Ao contrário da maioria das peças de então, em que o vilão masculino é um contraste ao protagonista masculino (aquele imaginado de forma a realçar as características heroicas deste) Iemon é um *iroaku* 色悪: o protagonista que é ao mesmo tempo sexualmente atraente e psicologicamente repulsivo. O *iroaku* é um tipo de personagem de kabuki utilizado pela primeira vez por Nanboku e, por isso, é considerado sua invenção, juntamente com outras criações suas, como a *akuba* 悪婆 (velha maligna) e a *dokufu* 毒婦 (mulher semelhante ao veneno). Dito isto, é possível deduzir que a maldade e a miséria são temas que fascinam o escritor Tsuruya Nanboku IV e que aparecem comumente em suas peças.

As casas japonesas da época prescindiam de móveis e, por isso, o baixo status do estabelecimento de Takuetsu é indicado pela qualidade das paredes e das portas corrediças (rasgadas ou com remendos de papel). Duas placas estão penduradas na parte exterior da casa,

uma com um desenho onde se aplica moxas em Enma-sama[216] (figuras 125 e 126) e outra onde está escrito "entrada e saída de empregados" [217].

Dentro do recinto encontra-se Odai お大, uma das prostitutas, mulher com aparência de estar com uma doença grave, cabelos ralos, presos, dentes não pretejados e sobrancelhas raspadas. Takuetsu chega trazendo Bunka e Hikobei. O massagista retira as moxas de uma caixa e as coloca numa prateleira e, no lugar conveniente, acende uma luminária japonesa[218] (figura 127).

Ao som de uma canção executada pelos músicos, Bunka, Hikobei, Takuetsu e a prostituta estão a conversar quando entram pela *hanamichi* Naosuke e Omasa, que segura uma lanterna japonesa[219] (figura 128). O vendedor de remédios é deixado a esperar por Osode no cômodo do lado direito do palco e, com isso, a dona da casa de chá deixa o palco pela passarela lateral. Takuetsu coloca no palco dois *futon*[220] – um para Bunka, outro para Hikobei – e uma tela separando estes dois clientes.

Nesta segunda cena do primeiro ato, Tsuruya Nanboku IV se utiliza duplamente de um esquema ou modelo narrativo[221] muito frequente nas narrativas audiovisuais contemporâneas – o qual chamaremos por conveniência de "encontro múltiplo simultâneo"[222].

---

[216] Enma Dai-ô 閻魔大王 (Grande Rei Enma) ou Enma-sama 閻魔様 (Senhor Enma) é o deus da morte – juiz e governador dos infernos. Importado ao Japão a partir da mitologia budista chinesa, esta divindade tem origem no hinduísmo, no qual preside o submundo espiritual (*naraka* नरक). O Senhor Enma, além de reger os vários infernos, tem a função julgar os mortos, recompensando as pessoas de mérito com uma boa vida após a reencarnação e sentenciando à tortura os infratores das leis espirituais. A punição, no entanto, não é eterna – após um período de sofrimento "físico" e psicológico, os mortos renascem em novos corpos e com a oportunidade de se redimirem na nova vida.

[217] *Hôkônin kuchiire* 奉公人口入れ.

[218] *Andon* 行灯 ou 行燈. Luminária de papel, normalmente de forma retangular, colocada no chão ou sobre móveis. Ver figuras 87, 93, 94 e 127.

[219] *Chôchin* 提灯 ou 提燈. Lanterna de papel de forma bojuda ou cilíndrica que se pode carregar ou pendurar. Ver figuras 37, 114 , 123, 128 e 157-72.

[220] *Futon* 布団 (amontoado de panos): acolchoado utilizado tradicionalmente pelos japoneses para dormir.

[221] Seguindo as definições de tropo encontradas em <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/Tropes> e <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/Trope>, esquemas ou modelos narrativos são artifícios ou convenções de roteiro (literário, teatral, radiofônico, televisivo ou cinematográfico).

[222] *Two-timer date*: encontro com mais de uma pessoa ao mesmo tempo. Embora refira-se mais diretamente a encontros amorosos, o termo é aplicado também para caracterizar reuniões de outras naturezas (profissional, familiar etc.). Em geral, o personagem ignora o conselho de um amigo (ou a voz da consciência) que diz que "uma pessoa não pode estar em dois lugares ao mesmo tempo" e, ao invés de fazer o mais sensato (ausentar-se de um dos eventos), ele corre de um lugar para outro tentando manter os dois (ou mais) encontros (TVTROPES, 2013). No oitavo episódio da quarta temporada da série americana *Community*, intitulado *Herstory of Dance* (4 abr.2013), Abed é apresentado por suas amigas Annie e Shirley a duas garotas (Kat e Jessica) e ele aceita sair para dançar com ambas as garotas especificamente para vivenciar este clichê cinematográfico-televisivo. Um exemplo de encontro simultâneo de natureza diferente (conflito de agendas) ocorre no vigésimo quarto episódio da segunda temporada de *The Flintstones*, *Fred Strikes Out* (2 mar. 1962), no qual Fred precisa, durante a mesma noite, participar de um jogo de boliche e ir ao cinema com Wilma.

Figura 125 – Cena de *Yotsuya Kaidan* 四谷怪談 (*História Extraordinária de Yotsuya*), filme de 1965 dirigido por Toyoda Shirô 豊田四郎 (1906-1977). A pintura pendurada à esquerda da entrada simboliza a dupla natureza do estabelecimento de Takuetsu 宅悦 (que aparece ao fundo) – de casa de massagens e de prostituição. Na ilustração uma jovem aplica moxas às costas de Enma Dai-ô 閻魔大王 (Grande Rei Enma), senhor dos infernos. "Fazer o inferno" é uma tradução literal da expressão *jigoku o suru* 地獄をする, que significa prostituir-se de forma clandestina (ver p. 140). A prostituição como era feita no Japão guardava fortes semelhanças com o inferno budista japonês – ambos divididos em várias categorias e, via de regra, não eternos.

Figura 126 – Oferendas à estátua de Enma Dai-ô 閻魔大王 (Grande Rei Enma) da Enmadô 閻魔堂 (Sala de Enma) do templo Ashikura 芦峅寺, em Toyama 富山県. Foto creditada ao site Ikomaike Takaoka, postada em 24 set. 2011. Disponível em: <http://takaoka.zening.info/Tateyama/Ashikuraji/Enmado_Hall/index.htm.>. Acesso em: 27 fev. 2014.

Figura 127 – Jovem japonesa escreve uma carta sob a luz de uma luminária japonesa – *andon* 行灯 ou 行燈. Detalhe de uma fotografia colorida à mão de Kusakabe Kinbei 日下部金兵衛 (1841-1934), ca. 1890. Disponível em: <http://www.oldphotosjapan.com/ja/photos/477/fude-de-kakimono-o-suru-onna>. Acesso em: 27 fev. 2014.

Figura 128 – Fabricantes de lanternas japonesas – *chôchin* 提灯 ou 提燈 – e seus produtos. Detalhe de uma fotografia colorida à mão de Kusakabe Kinbei 日下部金兵衛 (1841-1934). Data: ca. 1890 (SPIELMAN, 1984).

Demos este nome ao que acontece quando um personagem é levado (por seu próprio desejo ou contra sua vontade) a estar ao mesmo tempo com dois (ou mais) personagens diferentes sem o conhecimento destes. Em geral, ele dá aos parceiros várias desculpas para se ausentar e é visto por eles segurando objetos ou vestindo peças de roupa adequados ao outro encontro. A permanência do personagem com cada parceiro começa a ser cada vez mais curta (ele precisa correr de um espaço a outro cada vez mais rápido) até que o encontro múltiplo é descoberto.

Pois Tsuruya se utiliza do encontro simultâneo duas vezes nesta mesma cena: a primeira com resultados hilariantes; e uma segunda, com importantes consequências dramáticas.

No primeiro caso, Bunka deseja se deitar com uma mulher madura, enquanto Hikobei deseja uma pré-púbere. A cortesã Odai, instada por Takuetsu, deve atender aos dois clientes. Para um, pinta sobrancelhas e diz que tem 10 anos; para o outro, retira as sobrancelhas pintadas e diz ter 79 anos. A música, um entreato de claquetes, reforça a comicidade da cena, com Odai sendo chamada de um lado para o outro, esquecendo de pintar uma segunda sobrancelha e finalmente derrubando a tela divisória que separa Bunka de Hikobei. Descoberta a farsa, os dois se recusam a remunerar Odai. Tentam fugir, mas são impedidos por Masuta 升太, o vendedor de bebidas. Acusados de "consumir" sem pagar[223] e ameaçados

de serem vaiados toda vez que voltassem ao distrito de Yama[224], Bunka e Hikobei deixam o dinheiro com Masuta como se o fora ao barqueiro do Rio Sanzu:

> *Masuta: Kore sae toriyâ yuru shite yarô.*
> *Bunka: Nan no koto wa nê, Sanzu no Kawa de hagareta yô da.*
>
> 升太　これさへ取りやァ赦してやるヮ。
> 文嘉　なんの事はねえ、三途の川で剥がれたやうだ。
>
> Masuta: Com isto que recebi antes, eu os perdôo.
> Bunka: O que é isso? É como se tivéssemos sido esfolados no Rio Sanzu (TSURUYA, 1925, p. 552, tradução nossa).

Com esta referência ao rio dos mortos (ver nota 146 p. 89), Bunka está ao mesmo tempo externando seu desgosto e fazendo alusão ao "inferno" da prostituição. A sequência cômica se encerra quando, para desespero de Takuetsu e Odai, Masuta foge com as moedas recebidas.

Paralelamente a esta pequena narrativa se desenvolve o encontro duplo entre Naosuke, Yomoshichi e Osode/Omon que, assim como Odai, deve servir a mais de um cliente ao mesmo tempo.

Instalado no cômodo à direita do palco, Naosuke trata Osode com delicadeza. Diz que sabe que ela se sujeitou a este trabalho para socorrer o pai e, em nome da antiga amizade em que os une os laços do clã En'ya, oferece-lhe dinheiro. Ela aceita, mas ainda se recusa a deitar com ele.

Com a chegada de Yomoshichi, Osode é chamada a retirar-se do quarto. No palco, pouco iluminado, o casal não se reconhece. Ela, que ele pensa se chamar Omon, conta que a necessidade a levou a este tipo de serviço e pede ao falso vendedor ambulante que, por favor, a poupasse de se deitar com ele. O jovem *rônin* diz que compreende a situação da moça, mas agarra-a à força, o que faz com que ela, tentando fugir, acabe por derrubar a divisória que os separava da luz da *andon*. O casal se reconhece imediatamente e Osode encolhe-se de vergonha.

---

[223] *Sono hitotachi wa kui nigeta.* その人達は食ひ逃げた。Estes aí fugiram depois de "comer" (TSURUYA, 1925, p. 552, tradução nossa).

[224] Yama 山 (montanha) ou Okuyama 奥山 (montanha do fundo) é o nome que, no período Edo, se dava à região de Asakusa próxima ao Sensô-ji.

A jovem é repreendida por Yomoshichi: por causa dos problemas no domínio de En'ya, esposa (*nyôbô* 女房) e marido (*teishu* 亭主) foram separados um do outro e, quando finalmente se reencontram, Osode está a prestar serviços numa casa de encontros amorosos clandestina. Ele questiona o porquê:

> *Yomo: [...] Genzai teishu ga arinagara, otoko hoshisa no itazura ka? [...]*
>
> 與茂 [...] 現在亭主がありながら、男欲しさのいたづらか。[...]
>
> Yomoshichi: [...] Se já tens um senhor e mestre, será o desejo libinoso por homens? [...] (TSURUYA, 1925, p. 557-8, tradução nossa).

A esta pergunta ela se sente magoada e, apesar de se utilizar de palavras respeitosas para com o marido, também questiona-lhe o comportamento. Mesmo antes de saber que ele era Yomoshichi, ela lhe apresentou o mesmo tipo de desculpas que costuma apresentar aos demais clientes de forma a evitar deitar-se com eles e manter-se fiel ao marido. Ele, no entanto, que nunca teve tempo de mandar-lhe notícias, não só parece ter tempo de frequentar este tipo de estabelecimento bem como, por pouco, não se deita com ela à força.

Ele reconhece que ela deve ter passado por muitas dificuldades e diz que pensava sempre em enviar-lhe notícias. Ela diz saber que as razões de seu silêncio eram os planos do senhor Yuranosuke (o personagem principal de *Kanadehon Chûshingura*) para vingar o mestre En'ya. Ao ouvir isto, Yomoshichi se espanta e nega veementemente que exista um plano de vingança, ao que ela responde de forma segura:

> *Sode: Sâ, onago wa kuchi no saganai mono yue, okakushi aru wa gomottomo. Kôshita tokoro e ukôka to, asobi arukumo, kataki ni yudansa suru tame.*
>
> そで サア、女子は口のさがないものゆゑ、お隠しあるは御尤も。斯うした所へうかうかと、遊びあるくも、敵に油斷さする為。
>
> Osode: Sim, porque as mulheres têm a língua solta, tens toda a razão de esconder de mim a verdade e de vir sem reservas a lugares como este, e mesmo de desfrutar de seus prazeres, para que o inimgo não desconfie (TSURUYA, 1925, p. 557-8, tradução nossa).

De acordo com *Kanadehon Chûshingura*, esta tática é indispensável para o sucesso da vingança. Yuranosuke, bem como outros personagens, gastam seu tempo de forma boêmia nas casas de prazer para que os homens de Kô no Moronô não acreditem que uma vingança do clã de En'ya seja possível.

Yomoshichi continua negando a existência de um plano de vingança, mas se diz contente de reencontrar sua esposa sã e salva. Osode também se diz feliz pelo fato de encontrar o marido em boa saúde e, desse modo, eles se reconciliam.

Ironicamente, o jovem *rônin* acaba tendo que pagar Oiro para passar a noite com a própria esposa. O casal conversa alegremente sobre as mentiras que Osode contava a cada tipo de cliente para se safar de se deitar com eles. O diálogo a seguir se vale do duplo sentido de *jigoku* 地獄 (inferno), quando se refere tanto à prostituição quanto ao submundo espiritual:

> *Yomo: Hatenâ. Shôbai ni nareru to wa iinagara, abbore uso no jôtatsu, raise wa kanrazu, Enma ni shita o nukareru zo ya.*
> *Sode: Ie, sono kitsukai wa gozansen .Kono yo kara naru jigoku no seme.*
> *Yomo: Ikasama, iyareba sonna mono. Omowazu koyoi ôta no mo*
> *Sode: Hon ni jigoku de hotoke to yara*
> *Yomo: Mô kore kara wa naraku no soko mo*
> *Sode: Hanarenu fûfu.*
> *Yomo: Nyôbô domo.*
> *Sode: Kochi no hito. Hon ni yume dewa nai kai nâ.*
> *Yomo: Yume nara sameru na.*
> *Sode: O, ureshi.*
>
> 與茂　ハテナア。商賣に馴れるとはいひながら、天晴れ嘘の上達、來世は必ず、閻魔に舌を抜かれるぞや。
> そで　イエ、その氣遣ひはござんせぬ。この世からなる地獄の責め。
> 與茂　イカサマ、云やればそんなもの。思はず今宵逢うたのも
> そで　ほんに地獄で佛とやら
> 與茂　もうこれからは奈落の底も
> そで　離れぬ夫婦。
> 與茂　女房ども。
> そで　こちの人。ほんに夢ではないかいなァ。
> 與茂　夢なら覺めるな。
> そで　ォ、嬉し。
>
> Yomoshichi: Pois bem, se disserem que se acostumou bem a este tipo de comércio tornando-se hábil na arte de contar mentiras, no próximo mundo certamente Enma cortará fora sua língua.
> Osode: Não, este perigo não há. A culpa pelo inferno que há de vir reside neste mundo.
> Yomoshichi: Certamente, se assim o diz. Que tenhamos nos encontrado involuntariamente esta noite...
> Osode: De fato, é como se, estando no inferno [prostíbulo], me encontrasse com Buda...

> Yomoshichi: A partir de agora, mesmo no mais fundo dos infernos...
> Osode: Não mais se separa o casal.
> Yomoshichi: Minha esposa!
> Osode: Meu homem! Não será na verdade um sonho?
> Yomoshichi: Se for um sonho, ele se desvanecerá.
> Osode: Oh, como estou feliz! (TSURUYA, 1925, p. 562-63, tradução nossa).

Ao se abraçarem, eles colocam suas mãos um no quimono do outro. Yomoshichi retira do bolso de Osode o dinheiro que esta recebeu de Naosuke. Esta, por sua vez, retira do bolso do marido o documento de compromisso dos membros da conjuração. O *rônin* pega a lista de assinaturas de volta dizendo que não deveria ser vista nem mesmo por sua esposa e esta, afirmando estar com vontade de se deitar, prefere não revelar a origem do dinheiro.

Enquanto isso, no cômodo vizinho, Naosuke se enche de fúria ao perceber que a garota foi duplamente vendida. Ele acusa em voz alta Takuetsu, Oiro e o jovem casal de serem ladrões. A isto, segue-se uma discussão acalorada em meio à qual Osode devolve o dinheiro a Naosuke, dizendo que sempre a desgostou que este a perseguisse sem cessar e que a distância entre ele e do amado Yomoshichi é a mesma entre a do veneno e a do remédio.

Neste momento entra em cena Tôhachi, reclamando a Naosuke a féria devida ao patrão. Aquele leva não só o dinheiro que estava com este, mas também o quimono que este vestia. Deste modo, Naosuke, que antes se gabava de ser um rico mercador de remédios, é agora vítima das pilhérias de Yomoshichi e Osode.

O jovem *rônin* e sua esposa deixam o palco com Yomoshichi carregando à frente uma lanterna de papel (a qual lhe fora entregue por Oiro). Naosuke deixa seminu o estabelecimento depois de presenciar a saída do casal abraçado e de mãos dadas. A cortina se fecha sob o som de claquetes e um intermédio de liturgia zen é executado enquanto se aguarda o início da próxima cena.

Como vimos nesta segunda cena do primeiro ato, os personagens pobres estão em luta constante pela sobrevivência. Takuetsu, além de fazer massagens e aplicar moxas, sai à procura de clientes para suas prostitutas. Não bastasse isso, providencia os *futon*, as lamparinas, comida e bebida. Assim como ele, sua mulher Oiro também intermedia os encontros e prepara as acomodações.

Odai encarna o modelo de uma prostituta pertencente a uma das categorias mais baixas da prostituição, a *sôka* 惣嫁 (literalmente, “noiva ocupada”), que compreende mulheres a partir de quarenta anos, frequentemente doentes, que não conseguem se engajar nas casas oficializadas e se vêm forçadas a trabalhar nas ruas ou em estabelecimentos clandestinos

como o de Takuetsu (SIGÉE, 1979, p. 42, nota 31).

Osode, como já vimos, além de trabalhar como vendedora de palitos de dente, precisa se prostituir para cuidar do pai idoso e de sua irmã grávida. Isto, no entanto, é feito em segredo, pois ela é filha de *bushi*[225] e, caso Samon viesse a descobrir, ele iria sentir o peso da vergonha e da desonra. Além disso, ela é casada com Yomoshichiro e, apesar de ele não lhe mandar notícias por meses, ela se esforçou enormemente para não precisar se deitar com nenhum dos clientes, apresentando desculpas diferentes conforme a profissão e a classe social dos mesmos.

Da mesma forma que Naosuke, ao tentar realizar um sonho pessoal (o de ter Osode em seus braços), se apropria do dinheiro de seu patrão e mente dizendo-o seu, os demais pobres ou empobrecidos desta história se utilizam não raramente da mentira ou da omissão da verdade como forma a obter benefícios.

Isto, no entanto, não necessariamente os transforma em vilões – suas atitudes não são recriminadas pelo público espectador do período Edo da mesma maneira que as ações de Iemon ou de Naosuke o são. O fato de o primeiro se apropriar de bens de seu mestre e de o segundo tentar assenhorear-se do dinheiro do patrão são crimes de deslealdade contra seus superiores, o que provoca indignação da moral confucionista[226] do período Edo.

A filosofia de Confúcio, importada da China no início do período Heian, atravessa os séculos como parte da ideologia dominante no Japão e se modifica com o passar do tempo, sendo predominante no período Edo novos pensamentos baseados em Wáng Yángmíng[227].

Outro exemplo de ideal confucionista encontrado na peça é evidenciado pela relação entre o casal Yomoshichiro e Osode. O *rônin* é leal a En'ya mesmo após a morte deste e está mais preocupado em vingar o mestre morto do que com o estado de sua esposa (é notório que manteve-se afastado dela por meses sem enviar-lhe qualquer informação e sem se inteirar de sua situação após a queda do clã). No entanto, este é o modo de agir euforizado pela ideologia de origem confucionista, a lealdade ao mestre acima do compromisso com a esposa – Yomoshichi chega mesmo a tentar esconder de Osode a verdade que ela já conhece, afirmando diante da mesma que o documento que carrega, a carta de compromisso dos conjuradores, não deve ser visto nem mesmo por sua companheira.

---

[225] *Bushi* 武士 (guerreiro): literalmente, mestre militar. Membro da classe guerreira do Japão nos períodos Kamakura, Muromachi e Edo. Termo japonês sinônimo de samurai.

[226] Confúcio (551-479 a.C.) – 孔夫子 Kŏng Fūzĭ (Mestre Kong) em mandarim – foi um professor, político e filósofo chinês . Com o correr dos tempos, elementos metafísicos e cosmológicos foram adicionados a seus ensinamentos éticos e sócio-políticos. dando origem ao que conhecemos hoje por confucionismo.

[227] Wáng Yángmín 王阳明 (1472-1529), em japonês Ôyômei 王陽明, é um filósofo Neo-Confuciano que viveu na China durante a Dinastia Míng (1368-1644).

Osode, por sua vez, sendo mulher e de acordo com a mesma ideologia hierárquica[228], deve ser leal ao mestre, ao pai e ao marido. Assim, ela se recusa a vender produtos à família Kihei, começa a trabalhar para sustentar o pai e justifica a longa ausência de notícias por parte de Yomoshichi, bem como sua ida à casa de prazeres, como condutas necessárias para vingar a morte de En'ya. De forma ainda mais diligente, Osode diz ser justo o fato de o *rônin* guardar segredo dela "porque as mulheres têm a língua solta".

Como vemos, heróis e vilões são definidos pela cultura de sua época e Osode e Yomoshichi são heroicos não só por manterem sua lealdade (*giri*) acima dos desejos pessoais (*ninjô*), mas por viverem de acordo com os valores sociais.

O intermédio de liturgia zen ainda está sendo executado quando a cortina abre revlando o novo cenário: ao fundo do palco, uma paliçada de galhos de castanheira; à direita, estátuas em pedra de Jizô[229] (figura 128) em meio aos campos de arroz detrás do templo dedicado a Kannon.

No palco, os mendigos Zuburoku, Medahachi, Dorota e Untetsu bebem saquê acompanhados pelo *rônin* disfarçado, Shôzaburô. Eles comemoram o dia bem-sucedido (no qual, por exemplo, obtiveram dinheiro de Iemon quando este protegeu Samon). Depois de conversarem alegremente, começam a dançar à direita do palco. O teatro kabuki tem suas origens ligadas à dança e desta jamais se desligou: no decorrer da peça teremos oportunidade de apreciar outros momentos nos quais a dança se vincula ao drama.

Enquanto isso, Yomoshichi chega pela *hanamichi* carregando a lanterna *chôchin* que lhe havia sido dada por Oiro no final da segunda cena. Desde o momento em que o compromisso dos conjurados foi salvo das mãos de Bisen, os dois *rônin* não tinham mais se

---

[228] Os preceitos confucianos que mais diretamente se aplicam a Osode nesta análise se relacionam com as Cinco Relações Básicas: governante e governado; genitor e filho; marido e esposa; irmão mais velho e irmão mais novo; amigo e amigo. Osode procura ser harmoniosa em suas relações, dedicando respeito e lealdade ao mestre (En'ya), ao pai (Samon), ao marido (Yomoshichi) e à irmã mais velha (Oiwa).

[229] Jizô 地蔵: versão japonesa da divindade indiana conhecida como Kṣitigarbha क्षितिगर्भ. Estátuas de Jizô são encontradas frequentemente em trilhas, já que este protege viajantes, peregrinos e aqueles que se encontram longe de casa. Em narrativas folclóricas de teor budista, ele frequentemente salva crianças que inadvertidamente caíram no inferno. Por isso, é considerado *bosatsu* protetor das crianças e, por extensão, dos bebês e das parturientes. Frequentemente as estátuas de Jizô se encontram cobertas por fieis com um capuz e um babador – o capuz, para mantê-lo aquecido; o babador, geralmente com o nome de uma criança, para lembrá-lo de quem deve proteger (READER, 1993, p. 49-50). Jizô é também guardião das almas das crianças que se encontram no limbo. O budismo tradicional rejeita o aborto, acreditando que o ato envolve a destruição de uma vida e que esta começa após a concepção. No período Edo, quando a escassez levava os pobres ao aborto e/ou ao infanticídio, a prática foi adaptada para cobrir estas situações. Assim, as mulheres que abortavam, seja de forma induzida ou espontânea, costumavam realizar cerimônias de *mizuko kuyô* 水子供養 (funeral do feto). Nestas, ofertas eram feitas a Jizô de forma a que o aborto não incorresse em castigo divino para os pais, ao mesmo tempo que se pedia paz e proteção no outro mundo para a criança não-nascida. Responsável por alguns escândalos na mídia, a cerimônia é realizada ainda hoje, embora não sejam claros os limites entre crendice popular e prática religiosa estabelecida (HARDACRE, 1997; LAFLEUR, 1992).

Figura 129 – Centenas de estátuas de Jizô 地蔵 se encontram enfileiradas no exterior do Zôjô-ji 増上寺 – templo budista fundado em 1393 e transferido pelo xogum Tokugawa Ieyasu 徳川家康 (1542-1616) para sua atual localização, próximo à Torre de Tóquio, em 1598. Nota-se que a maioria das estátuas está coberta com capuzes e babadores deixados pelos fiéis. Os capuzes são usados para manter Jizô aquecido e os babadores, para lembrá-lo das crianças a quem deve proteger. Foto do autor. 24 jan. 2012.

reencontrado. Agora, escondidos pela noite, podem falar mais abertamente. Ao conversar sobre suas atividades futuras, eles decidem trocar de roupas – para dar um ar de pária a Yomoshichi e uma aparência mais adequada a Shôzaburô (para que este procure os demais membros da conjuração). Os dois se despedem e deixam o palco.

Logo em seguida, chega pela *hanamichi* Samon, seguido de perto por Iemon, que pede ao ex-sogro o retorno da esposa, Oiwa. O velho *rônin* permanece irredutível, recusando o retorno da filha ao marido e negando-se a ser chamado de sogro. Iemon diz ao velho que, se não é seu sogro, então é um estranho, e se não devolve a filha, é porque é um inimigo. Ambos desembainham as espadas e combatem em meio às estátuas de Jizô. Durante a luta, o palco gira e temos o início da quarta cena.

Pensando ser Yomoshichi, Naosuke ataca Shôzaburô, e a isto se segue um curta sequência de luta. O fato de este vestir as roupas do companheiro de armas e de carregar a

lanterna dada por Oiro é que permite que este engano seja cometido em meio à escuridão dos arrozais atrás do Sensô-ji.

Shôzaburô é derrotado. Depois de desferir o golpe final, Naosuke pega de uma faca e começa a arrancar a pele do rosto[230] de sua vítima (figura 130), para que esta não seja identificada.

Ao som de claquetes, surge de trás do palco Samon, ensaguentado. A outra curta sequência de combate, segue-se o golpe de misericórdia de Iemon e com isso se dá o encontro fortuito[231] entre os dois assassinos.

Naosuke e Iemon já se conheciam. Trocam algumas palavras a respeito da identidade das vítimas e aquele aconselha este a desfigurar o rosto de Samon. Mas quando Iemon se prepara para esfolar a pele da cabeça de sua vítima, chegam ao palco as irmãs Oiwa e Osode, fazendo com que os vilões se escondam atrás das paliçadas.

Oiwa, preocupada, procura pelo pai Samon que, tarde da noite, ainda não retornou à casa. Osode, por sua vez, volta do trabalho no "inferno" de Takuetsu.

As irmãs acabam por encontrar os corpos de Samon e de Shôzaburô que, por causa das vestes, Osode crê ser o de Yomoshichi. Iemon e Naosuke andam sorrateiramente até a *hanamichi* e fingem chegar aos arrozais neste exato momento, com a desculpa de que ouviram o choro das mulheres. Com o decorrer dos diálogos, ambos prometem vingar as mortes de Samon e de Yomoshichi e cuidar de Oiwa e de Osode enquanto procuram pelos criminosos.

Com isto, é acordado que Oiwa voltará à casa de Iemon e que Osode ficará sob proteção de Naosuke (Osode se dispõe a consumar o casamento de fachada com o ex-vendedor de remédios somente depois que este vingar a morte de Yomoshichi).

Neste momento irrompem em cena os mendigos Medahachi e Dorota, que se lançam sobre Iemon e Naosuke, dando início a mais uma pequena sequência de luta. As irmãs fogem chorando e, sob sons de claquete, a cortina se fecha. Dessa maneira, termina o Ato I.

---

[230] Esta cena é celebrizada numa estampa de Tsukioka Yoshitoshi 月岡芳年 (1839-1892) da série *Eimei Nijûhasshûku* 英名二十八衆句 (*Vinte e Oito Nomes Lendários em Esplêndidos Versos*). A estampa (fig. 129), intitulada *Naosuke Gonbei* 直助権兵衛, apresenta uma imagem bem violenta: de Shôzaburô com o corpo e as mãos ensaguentados tendo o rosto arrancado por Naosuke, que apresenta nas pernas e braços manchas de sangue deixadas pelas mãos da vítima. Com as pálpebras arrancadas, os globos oculares se destacam em meio ao rosto em carne viva, a partir do qual sangue escorre pela parte posterior da cabeça e pelas costas. "*Naosuke Gonbei* é obviamente baseado em *História Extraordinária de Yotsuya em Tôkaidô* do grande Nanboku. Esta estampa, juntamente com *Inada Kyuzô Shinsuke* (fig. 49 p. 66), é aceita como *muzan-e* 無残絵 (desenho de atrocidades) por excelência em comparação com outros desenhos da mesma série. Os globos oculares, a espada nua, a pele esticada como glúten de trigo e o formato do punho apresentam as obsessões anormais de Yoshitoshi" (MARUO et al., 1988, p. 111, tradução nossa, grifos nossos).

[231] Fortuito aqui tem o sentido de diegeticamente inesperado. Obviamente, todo imprevisto na diegese é previamente arquitetado pelo autor da narrativa.

Figura 130 – *Naosuke Gonbei* 直助権兵衛, estampa de Tsukioka Yoshitoshi 月岡芳年 (1839-1892) pertencente à série *Eimei Nijûhasshûku* 英名十八衆句 (*Vinte e Oito Nomes Lendários em Esplêndidos Versos*) publicada por Kinseidô 錦盛堂. 24,5 x 35,8 cm, 1867 (MARUO et al., 1988, p. 103).

2.2. TERROR E MORTE EM YOTSUYA – NASCE O FANTASMA DE OIWA

A cortina se abre com um intermédio de shamisen acompanhado por *yotsudake*[232] dando início ao segundo ato. À direita do palco, cômodo com uma rede mosquiteira pendurada. No centro, cenário representando uma sala em estilo japonês. Nesta, Iemon está sentado fabricando sombrinhas de papel-gordura (*karakasa* 唐傘) artesanalmente (figura 131).

Figura 131 – Iemon fabrica uma sombrinha de papel-gordura enquanto Oiwa costura um quimono. Cena de *Tôkaidô Yotsuya Kaidan* 東海道四谷怪談 (*História Extraordinária de Yotsuya em Tôkaidô*), filme de 1959 dirigido por Nakagawa Nobuo 中川信夫 (1905-1984).

A *karakasa* é por si só um objeto esteticamente atraente e inspirou alguns diretores a se utilizarem dela para obter imagens belamente arquitetadas em suas versões da *História Extraordinária de Yotsuya* (figura 132).

A sequência em que Iemon fabrica sombrinhas se encontra representada em vários filmes, mas normalmente adaptada de forma diferente à da peça. Nesta, enquanto monta as *karakasa*, Iemon reclama a Magobei 孫兵 e Takuetsu compensação financeira diante do fato de que Kohei 小平 acabou por roubar uma herança importante da família Tamiya, um medicamento valioso, ao qual se atribui curas miraculosas, chamado *sôkisei* ソウキセイ (TSURUYA, 1925, p. 593-4).

---

[232] *Yotsudake* 四つ竹 (quatro bambus): instrumento japonês formado por quatro pedaços de bambu que produz sons similares aos das castanholas.

Figura 132 – Iemon, com saudades da esposa, tem uma visão de Oiwa em meio às sombrinhas que acabou de fabricar. Cena de *Yotsuya Kaidan* 四谷怪談 (*História Extraordinária de Yotsuya*), filme de 1965 dirigido por Toyoda Shirô 豊田四郎 (1906-1977).

Magobei pede perdão pelo comportamento do filho e Takuetsu desculpa-se por ter indicado Kohei para trabalhar como servo na casa de Iemon. No entanto, o *rônin* exige que, se o remédio não for devolvido em dois dias, Magobei venha a ressarcir seu valor.

Opai de Kohei deixa a residência de Iemon e Takuetsu vai cuidar de Oiwa que, no puerpério, está se resguardando deitada com o bebê sob a rede mosquiteira.

Neste momento, entra pela *hanamichi* Akiyama Chôbei 秋山長兵, em vestes miseráveis, mas com duas espadas ao lado do corpo indicando que é um ex-samurai. Chôbei traz a notícia de que ele e seus homens encontraram Kohei e resgataram o *sôkisei*. Pouco tempo depois, entram pela *hanamichi* Sekiguchi Kanzô 関口官藏 e Bansuke 判助, trazendo Kohei amarrado, despenteado e com as roupas rasgadas.

O ladrão pede perdão alegando ter agido por impulso na ânsia de curar seu mestre, o ancião Oshioda Matanojô, colega de armas de Iemon que, assim como este, foi reduzido à condição de *rônin* após a morte de En'ya. Atingido por uma enfermidade que o impede de andar, o velho passa os dias acamado na casa da família de Kohei. Ao saber do milagroso remédio em mãos da família Tamiya, o jovem decidiu roubá-lo na esperança de curar o estimado mestre.

Mesmo diante de tal justificativa, Iemon e seus amigos torturam o pobre servo psicológica e fisicamente, ameaçando cortar-lhe todos os dedos da mão e arrancando-lhe mechas de cabelo à força (figura 133). A tortura está a ponto de se tornar mais intensa quando chegam à porta Omaki e dois servos, trazendo vários presentes enviados por Itô Kihei. Com

Figura 133 – Kanzô e Bansuke amarram Kohei observados por Iemon (sentado) e Chôbei. Neste momento, Kanzô arranca parte do cabelo de Kohei. Cena de uma apresentação de kabuki televisionada de *Tôkaidô Yotsuya Kaidan* realizada no Kabuki-za 歌舞伎座 (Ginza 銀座, Tóquio) em julho de 1956.

isso, Kohei (amordaçado) é jogado dentro de um armário embutido e Takuetsu deixa o cômodo onde Oiwa se encontra para receber os visitantes.

Entre os presentes temos garrafas de saquê e uma grande variedade de alimentos preparados: legumes cozidos, peixe defumado, doces etc. Além destes, Omaki traz também um medicamento em pó – na verdade, um veneno "presenteado" por Itô Kihei com a intenção de desfigurar Oiwa.

> *Maki: [...] Mata ippin no konagusuri, kore wa sunawachi temae inkyo no katen to gozarimashite, chôgô itasaremasuru chi no michi no myôyaku, Oiwa-sama e oagaresarete mo kurushû gozarimasen to, wazawaza tsukawashimashite gozarimasuru.*
>
> まき [...] また一品の粉薬、これは卽ち手前隠居の家傳とござりまして、調合いたされまする血の道の妙薬、お岩様へお上がされても苦しうござりませぬと、わざわざ遣わしましてござりまする。

> Omaki: [...] Trouxe ainda mais uma coisa: este medicamento em pó, um remédio milagroso para a circulação do sangue fabricado segundo uma receita da família de nosso mestre. Mesmo se o der à Madame Oiwa não haverá desconforto, podereis usá-lo sem inconvenientes. (TSURUYA, 1925, p. 603, tradução nossa).

Iemon agradece a amabilidade da família Itô bastante espantado. Nisso, ouve-se o choro do bebê vindo do quarto de Oiwa. Omaki decide ajudar a mãe recente e manda os servos de volta para casa. Pouco depois que a aia adentra o cômodo da direita, chega à porta pela *hanamichi*, Mosuke 茂助, da loja Tokura-ya 利倉屋, que aluga produtos diversos.

Mosuke vem à casa de Iemon para cobrar o aluguel da mosquiteira, do *futon* e de um quimono e também para ressarcir um vultoso empréstimo. Com a ameaça do agiota de levar o nome de Iemon até as autoridades caso este não quitasse imediatamente as dívidas, o *rônin* não vê outro remédio senão entregar a Mosuke o medicamento *sôkisei*.

O usurário aceita relutantemente o remédio como pagamento, mas deseja levar de volta os objetos alugados. Omaki interfere dizendo ser incoveniente alguém entrar no quarto de uma pessoa acamada e entrega-lhe uma moeda com valor mais que suficiente para pagar pelos produtos da loja. Iemon agradece mais uma vez a gentileza da serva de Itô e de seu mestre e, depois disso, ela e Mosuke deixam o palco pela *hanamichi*.

O bebê volta a chorar e Iemon adentra o quarto onde está Oiwa, agora com a rede mosquiteira suspensa. Vê-se assim que a jovem mãe está deitada sobre um *futon* de algodão segurando o bebê e com uma faixa de tecido feito de rami[233] amarrada ao pescoço – *eri ni karamushi o hikkake* 襟に苧を引かけ (TSURUYA, 1925, p. 609).

Iemon nota que o filho está vestido com um quimono diferente. Oiwa diz que foi presente da viúva Oyumi (filha de Kihei e mãe de Oume) e pede que o marido vá até a casa dos Itô fazer uma visita de agradecimento. Assim, depois de advertir Takuetsu para não deixar fugir o jovem preso no armário e de dar a Oiwa o "remédio" entregue por Omaki, Iemon parte para a casa do vizinho generoso, acompanhado por Chôbei, Kanzô e Bansuke.

A seguir, Oiwa fala consigo mesma. De sua fala apreende-se que ela não é bem tratada pelo marido: viver naquela casa é como "estar sobre um tapete de agulhas" – *hari no mushiro no kono uchi ni* 針の蓆のこの内に (TSURUYA, 1925, p. 612). Se está ligada a um homem sem princípios é unicamente por causa do pai – porque seu desejo maior é que Iemon abata o

---

[233] *Karamushi* 苧 (rami): planta têxtil e forrageira da família Urticaceae. No Japão, acreditava-se que uma faixa de tecido feito de rami amarrada ao pescoço protegia a saúde do acamado (SIGÉE, 1979, p. 107).

inimigo que matou Samon. Após estas palavras, ela deixa sem querer cair o pente que enfeita seus cabelos e, à continuação do monólogo, descobre-se que o objeto é herança de sua saudosa mãe e que Oiwa deseja deixá-lo para sua irmã Osode quando morrer.

O bebê começa a chorar e sob um aglomerado de sons – cigarras, gongo, choro de criança – Oiwa aquece água e nela mistura o veneno. Depois de tomá-lo, ela imediamente começa a se contorcer com uma expressão de dor lancinante (*omoire*). Takuetsu, que preparava o arroz, chega do fundo palco e se depara com a jovem mulher, sofrendo. Ele tenta acalmá-la e também ao bebê, que continua a chorar.

Nisto, a porta do armário embutido se abre e mostra Kohei tentando fugir. Só que o ator que interpreta Kohei é o mesmo que representa a esposa de Iemon e, como neste momento o personagem de Oiwa está em posição central no palco, para simular a tentativa de fuga do jovem servo é usado um manequim em lugar do ator.

A narrativa é planejada para que, em momentos específicos, o ator mude rapidamente de roupas[234] e interprete um novo personagem (na primeira exibição de *Tôkaidô Yotsuya Kaidan*, o ator que fazia os papéis de Oiwa e Kihei também interpretava o papel de Yomoshichi). O ápice desta troca rápida de personagens será a sequência do Ato III denominada *toitagaeshi* 戸板返し (o virar da porta), em que, quando Iemon vira a porta onde estão cravados os corpos das duas vítimas, o ator se transforma depressa de Oiwa em Kohei.

Quando o jovem servo abre a porta do armário, o massagista se levanta e fecha-a novamente, impedindo Kohei de fugir, e volta a cuidar de Oiwa e seu filho.

O palco gira então muito lentamente dando início à próxima cena, que se passa na residência de Itô Kihei.

O palco termina de girar. A casa, rica e bem cuidada, está cheia de objetos luxuosos. Bansuke dança divertidamente no palco e é apreciado por Iemon, Chôbei, Kanzô, Omaki, Oyumi e Oume. Ao lado do palco, Kihei, de óculos, lava moedas (*koban* 小判) numa bacia e depois as coloca numa caixa. Bansuke acaba caindo durante a dança gerando gargalhadas na plateia.

Os visitantes são tratados com a maior consideração. Além disso, a decoração da casa, a comida, os presentes, tudo contribui para que se tenha uma clara visão da opulência da família Itô. Mesmo os acompanhantes de Iemon recebem moedas de ouro como presente (!).

---

[234] Técnica de kabuki conhecida como *hayagawari* 早替り (transformação rápida), em que o ator troca de roupas sem sair do palco.

Pedindo para que Chôbei, Kanzô e Bansuke os deixem um pouco a sós com o convidado principal, finalmente a família Itô revela suas intenções. Oume, desde a primeira vez que pôs os olhos em Iemon, não foi capaz de esquecê-lo. Indo a Asakusa para pedir a ajuda da deusa Kannon, acaba por avistar novamente o *rônin*. Kihei e os membros de sua casa sabem que ele é casado, mas desejam que renuncie a Oiwa e tome Oume por esposa.

A este pedido Iemon é tomado de surpresa. Diz se sentir penalizado, ainda mais porque a neta de Kihei revelou tão abertamente o que se passa em seu coração, mas que tem deveres com sua esposa e que renunciá-la é a única coisa que lhe é impossível atender.

Oume diz se resignar, que mudará seu coração, mas, de repente, retira uma navalha (*kamisori* 剃刀) da faixa amarrada à cintura (*obi* 帯) e ameaça se suicidar, o que exige que todos a segurem com força.

Chôbei aconselha a Iemon que pense melhor, mas este se mantém irredutível, dizendo que, ainda que lhe proporcionasse mais bens, rejeitar Oiwa aos olhos do mundo é a única coisa que ele não poderia fazer.

Ouvindo isso, Kihei joga todo o dinheiro contido na caixa à frente de Iemon e começa a pedir que este o mate. O velho samurai revela que, sem o conhecimento da neta e da filha viúva, mandou preparar uma droga secreta que não mata, mas deteriora o rosto, e incumbiu a aia de levá-lo até Oiwa, de forma a fazer com que Iemon não suportasse mais a aparência da esposa e voltasse sua afeição para Oume.

Ouvindo isto e os pedidos do velho e de sua neta para que os matasse, Iemon acaba por ceder. Diz que receberá Oume como sua esposa assim que repudiar Oiwa, mas que deseja algo em troca: que seja recomendado ao clã de Kô no Moronô. Kihei diz que isso seria feito mesmo sem o pedido de Iemon já que a partir de agora se tornarão uma mesma família.

O casamento é marcado para aquela mesma noite. Oyumi empurra Oume em direção ao noivo e esta, tropeçando, cai nos braços de Iemon. Este, batendo uma espada contra a outra[235], afirma que a jovem é agora sua esposa.

> *Iu: Nyôbô de gozaru. Henzen kinchô.*
>
> 伊右　女房でござる。變ぜぬ金打。
>
> Iemon: És minha esposa. Pelo bater dos metais isto não mudará (TSURUYA, 1925, p. 623, tradução nossa).

[235] *Kinchô* 金打 (bater do metal). Em sinal de juramento, um samurai batia uma espada contra a outra e, em seguida, o grande sabre contra uma faca (SIGÉE, 1979, p. 120).

Eles juntam as mãos e, após o som de um gongo, inicia-se um canto e o palco gira, dando início à cena seguinte, que se passa no cenário anterior: a casa de Iemon.

A música imita o som de insetos. Oiwa, com febre e dores lancinantes pelo corpo, desaba de dor. Takuetsu, que procura acalmá-la, traz uma *andon* para perto e a acende. Assim que a lanterna ilumina o rosto horrivelmente desfigurado da jovem, o massagista interrompe sua fala dando um salto para trás, visivelmente assustado. Ele se esforça para disfarçar a surpresa e nada dizer sobre o estado de Oiwa.

Takuetsu diz que resta pouco óleo na lamparina e que precisa comprar mais. Oiwa dá-lhe algum dinheiro e ele sai. O bebê volta a chorar e ela lhe dá o seio. Carregando-o nos braços ela o leva até o outro cômodo e o amamenta sob a mosquiteira.

Pouco depois, retorna à casa Iemon. Oiwa se levanta para recebê-lo e é então que o *rônin* se depara com o rosto deformado da esposa. No entanto, assim como Takuetsu, ele disfarça e nada menciona sobre o ocorrido.

Oiwa diz ao marido que se sente terrivelmente mal, que acredita que seu destino é morrer em breve e que está apreensiva com a possibilidade de deixar o filho sozinho e sem cuidados. A resposta de Iemon é cruel: ele diz que arrumará outra esposa logo em seguida, mas não uma mulher qualquer (como Oiwa) – desta vez terá que ser uma jovem magnífica.

No decorrer dos diálogos, há ainda outros atos de crueldade por parte de Iemon. Ele diz à esposa que o peso da promessa de se vingar da morte de Samon o aborrece e que não mais a cumprirá. Depois, acusa Oiwa de cometer adultério com Takuetsu. Por fim, pega o pente de casco de tartaruga que ela mantém preso ao cabelo para dá-lo de presente a uma amiga.

Oiwa implora a Iemon que devolva o pente, única recordação que restou de sua mãe. Ele retorna o objeto à esposa, mas pede que ela lhe dê algo para vender. Ela entrega um quimono ao marido. Ele diz que não é suficiente e pega também a mosquiteira. Oiwa pede que ele pense no filho, que será todo picado pelos mosquitos, mas Iemon retruca que é seu dever de mãe caçá-los e puxa a rede com toda a força. Com isso, as unhas de Oiwa (presas à rede mosquiteira) são arrancadas e ela desaba no chão com sangue escorrendo pelas mãos[236].

Iemon sai pela *hanamichi* e no meio do caminho acaba por encontrar com Takuetsu, que retorna depois de haver comprado óleo para a lamparina. O *rônin* dá dinheiro ao

[236] Segundo Kincaid (1925), a cena em que Iemon retira a rede de mosquitos do filho para empenhar é inspirada num fato ocorrido com o próprio Nanboku. Ele estava ajoelhado diante de sua mesa de escrever quando sua esposa, Oyoshi お吉, entrou e pediu dinheiro para comprar comida. Como ele não tivesse, ela teve a ideia de empenhar a mosquiteira para que pudessem se abastecer de arroz por algum tempo.

massagista para que este estupre Oiwa, ameaçando-o de morte se não o fizer.

Iemon deixa o palco com o quimono e a rede mosquiteira nas mãos e Takuetsu retorna ao palco principal onde Oiwa queima um fumígeno para afastar os mosquitos do bebê. O massagista, vendo que Iemon deixou o bebê como alvo para os mosquitos e a esposa doente em vestes leves, aconselha a mãe recente a abandonar o marido de coração mau.

Takuetsu então aproxima-se galantemente de Oiwa, pega-lhe uma das mãos e a lê.

> *Takuetsu: Koryâ omae no te niwa, warui suji ga gozarimasu. Ittai, korekore kono suji wa, onna teijo de kurô no taenu, kore ga suji jate. Soko de kono suji o kiru wa yô gozarimasu. Kiru to wa sono otoko no en o kiru koto de gozarimasu.*
>
> 宅悦　こりやァお前の手には、悪い筋がござります。一體、コレコレこの筋は、女は貞女で苦労の絶えぬ、これが筋ぢやて。そこでこの筋を切るはようござります。切るとはその男の縁を切る事でござります。
>
> Takuetsu: Veja, na sua mão existe uma linha funesta. Bem aqui, esta linha diz que a mulher, por causa de sua fidelidade ao esposo, sofrerá males insuportáveis! É esta aqui a linha. Por isso, é melhor cortá-la. Para isso é preciso separar-se do marido (TSURUYA, 1925, p. 634, tradução nossa).

Ele aperta a mão de Oiwa na sua e esta, tomada de surpresa, salta para o lado. Ela pergunta a Takuetsu como é possível que ele tome tais liberdades com esposa de um *bushi*. Como o massagista insiste em continuar a tentativa de sedução, ela toma de uma espada e a dirige contra Takuetsu. Este, com medo, defende-se tentando segurar a mão dela e Oiwa, manejando mal a espada, acaba por fincá-la numa das vigas de madeira que segura o telhado.

Takuetsu, agitado, diz que tudo não passa de uma farsa, de um estratagema para testar sua virtude como esposa. E acaba por deixar escapar o atual estado do rosto de Oiwa, repugnante mesmo para um homem como ele.

Oiwa olha para Takuetsu de forma expressiva e este acaba por revelar que o "remédio para a circulação do sangue" era na verdade um veneno que desfigura o rosto. Ele pega de um espelho e o entrega a ela que, segurando o objeto com uma das mãos, observa intrigada o reflexo (figuras 134 e 135):

> *Iwa: [...] Kore honma ni washi no omote? Mâ... itsu no maniwashi no kao ga, kono yôna akujo no omote ni natte, mâ... korya washi kai no? [...]*
>
> いは　[...] これ本間にわしの面。マァいつの間にわしの顔が、此やうな悪女の面になつて、マァ、こりやわしかいの [...] 。

> Oiwa: [...] Este é verdadeiramente o meu rosto? Mas... quando minha face se tornou como a desta mulher monstruosa? Êêê... esta sou mesmo eu? [...]

Figura 134 – O momento em que Oiwa, ao se olhar no espelho pela primeira vez depois de tomar o veneno, reconhece dolorosamente o próprio rosto agora deformado. Cena de uma apresentação de kabuki televisionada de *Tôkaidô Yotsuya Kaidan* realizada no Kabuki-za 歌舞伎座 (Ginza 銀座, Tóquio) em julho de 1956.

Figura 135 – Oiwa observa seu reflexo no espelho e se espanta com a monstruosidade de sua própria face. Cena de *Tôkaidô Yotsuya Kaidan* 東海道四谷怪談 (*História Extraordinária de Yotsuya em Tôkaidô*), filme de 1959 dirigido por Nakagawa Nobuo 中川信夫 (1905-1984).

Takuetsu acaba por revelar a trama de Kihei que, pretendendo casar a neta Oume com Iemon, enviou a Oiwa um veneno de forma a tornar sua aparência desagradável ao marido. Fala também sobre o casamento secreto que será realizado ainda esta noite e sobre as verdadeiras intenções de Iemon ao ameaçar de morte Takuetsu para colocar Oiwa no papel de mulher adúltera.

Com a aparência calma, mas internamente transfigurada de dor e decepção, ela diz ser necessário fazer uma visita em "agradecimento" aos Itô. Para tal, ela deseja se preparar penteando o cabelo e enegrecendo os dentes com *kane*[237]. Agindo dessa forma, Oiwa está conscientemente quebrando um tabu: no período Edo era costume que a mulher casada pretejasse os dentes, à exceção dos períodos considerados impuros (menstruação, pós-parto etc.), nos quais também não se devia pentear os cabelos (SIGÉE, 1979, p. 132).

> *Takuetsu: Ya! Sanpu no omae ga kane o tsukete wa...*
> *Iwa: Daijinai! Sa, hayô!*
>
> 宅悦　ヤ、産婦のお前が鐵漿を附けては
> いは　大事ない、サ、早う。
>
> Takuetsu: Não! Usar *kane* durante o resguardo é...
> Oiwa: Isto não é importante! Vamos, apresse-se!

Takuetsu ajuda-a a preparar o *kane* ao mesmo tempo que tenta fazer o bebê parar de chorar soprando fumígeno ao seu redor para espantar os pernilongos. Assim que o corante está pronto, ele o entrega a Oiwa que calmamente esfrega-o nos dentes com uma escova.

A seguir, ela alisa os cabelos com o pente de casco de tartaruga herdado de sua mãe. Esta sequência, conhecida no meio teatral pelo nome de *kamisuki* 髪梳 (pentear do cabelo), é lenta e extremamente dolorosa, não só pela dor emocional que sente pela traição e pelo desfiguramento da face, mas também pela dor física: enquanto se penteia, mechas de cabelo encharcadas de sangue se soltam do topo da cabeça e caem pesadamente no chão (figuras 136 e 137). Dessa forma, Nanboku transforma uma cena que de outra forma teria um forte conteúdo erótico num espetáculo intimista e grotesco.

---

[237] *Kane* 鉄漿 (literalmente, água fervida de ferro): corante de cor marrom-escura produzido geralmente a partir da decomposição de ferro em vinagre e que, combinado com chá em pó, por exemplo, se torna negro e insolúvel em água. A prática de pretejar os dentes é chamada no Japão de *ohaguro* お歯黒 (enegrecer dos dentes) e era comum também na China e em países do sudeste asiático.

Figura 136 – Ao pentear os cabelos, Oiwa percebe com espanto que eles estão se soltando em grande quantidade do topo de sua cabeça. Cena de *Yotsuya Kaidan* 四谷怪談 (*História Extraordinária de Yotsuya*), filme de 1956 dirigido por Môri Masaki 毛利正樹 (1907-1962).

Figura 137 – Oiwa segura as grandes mechas de cabelo que caíram no chão enquanto se penteava. Cena de *Yotsuya Kaidan* 四谷怪談 (*História Extraordinária de Yotsuya*), filme de 1965 dirigido por Toyoda Shirô 豊田四郎 (1906-1977).

Uma observação feita no livro *Ghosts and the Japanese* (IWASAKA; TOELKEN, 1994) refere-se à superstição encontrada em muitas partes do Japão na qual evita-se proferir frases em que o uso dos números quatro (*shi* 四) e nove (*ku* 九) possam ter um significado ambíguo, já que quatro é um homófono para morte (*shi* 死) e nove é um homófono para tortura, agonia, sofrimento (*ku* 苦):

> É importante lembrar que estas ambiguidades existem na conversação e não na escrita, porque os caracteres para estas palavras são na verdade bem diferentes. Assim, a palavra para "pente", *kushi*, quando escrita, não contém os caracteres para morte e sofrimento, mas quando proferidas, o som remete a associações culturais complexas que não são parte do significado literal.
> Associações rodeando o pente (*kushi*) são numerosas e ricas, e são ilustradas em inúmeras lendas nesta coleção. Pentes parecem tomar a personalidade e o espírito de seus donos e assim seu aparecimento em conexão com um fantasma é mais do que uma questão de moda ou ornamentação. Além disso, em combinação com ideias profundamente estabelecidas sobre a importância do cabelo e do estilo de cabelo, o pente sugere um imaginário que não está facilmente ao alcance de estrangeiros. Consideremos: *kami*, usado em referência ao cabelo […] ecoa a palavra *kami* (deus local) porque ele também está no alto; *kushi* (pente) soa como o termo mais antigo para cabelo (*ogushi* ou *migushi*, os prefixos funcionando como honoríficos); *ku* e *shi*, como mencionamos, se referem homofonicamente a morte e agonia. Ponha tudo isso junto oralmente (ou visualmente na figura de um fantasma, por exemplo) e o resultado é um enxame reverberante de implicações mais que adequadas para infundir a narrativa com um conteúdo emocionalmente carregado de significado cultural (IWASAKA; TOELKEN, 1994, p. 33-4, tradução nossa).

Vendo o sangue que encharca uma tela branca caída no chão, Takuetsu começa a tremer (figuras 138 e 139). Pouco depois, Oiwa enuncia suas últimas palavras antes de morrer:

> *Iwa: Ichinen toosa de okubeki ka.*
>
> いは　一念通さでおくべきか。
>
> Iwa: Não deixarei de cumprir o meu propósito (TSURUYA, 1925, p. 640, tradução nossa).

Oiwa se ergue, cambaleante, com os olhos fixos ao longe. Vendo isto, Takuetsu se levanta para acudi-la, mas o corpo dela vacila e ela cai de uma só vez cortando o pescoço na espada de Kohei que há pouco ficara presa numa das vigas. Levando as mãos à garganta, ela geme até morrer.

Figura 138 – *Iemon Nyôbô Oiwa to Takuetsu* 伊右衛門女房お岩と宅悦 (Oiwa, a esposa de Iemon, e Takuetsu). Estampa de Utagawa Kuniyoshi 歌川国芳 (1797-1861) publicada em 1847 por Hori Takichi 彫多吉. Nesta estampa vemos Oiwa com a boca borrada pelo *kane*, os cabelos soltos, o olho esquerdo caído, calvície no topo da cabeça e sangue escorrendo dos cabelos em suas mãos numa divisória caída ao chão. A espada de Kohei, na qual ela cortará o pescoço logo em seguida, se encontra presa a uma das vigas da parede. Takuetsu treme de medo diante da cena grotesca. 37,1 x 24,1 cm. Fonte: The British Museum (Museu Britânico).

Figura 139 – *Oiwake Oiwa Takuetsu* 追分おいは宅悦 ([Estação de] Oiwake: Oiwa Takuetsu), de Utagawa Kuniyoshi 歌川国芳 (1797-1861). É a vigésima-primeira estampa da série *Kisokaidô Rokujûkyû Tsugi no Uchi* 木曾街道六十九次之内 (Sessenta e Nove Estações de Kisokaidô). Publicada em 1852, traz a representação pictórica da mesma cena apresentada na figura 137: Oiwa calva, com a boca borrada pelo *kane* e sangue escorrendo numa divisória caída. 36,2 x 24,3 cm. Fonte: Waseda Daigaku Tsubouchi Hakase Kinen Engeki Hakubutsukan 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館 (Museu Memorial do Teatro Doutor Tsubouchi, Universidade de Waseda).

Logo em seguida, um gato aparece e vai até uma caixa de mantimentos. Takuetsu o percebe e o enxota.

> *Takuetsu: Kono chikushôme! Shinin ni neko wa kinmotsu da. Shii shii shii!*
>
> 宅悦　この畜生め。死人に猫は禁物だ。シィ　シィ　シィ。
>
> Takuetsu: Esta besta maldita! Gatos não devem ficar perto dos mortos. Xô xô xô! (TSURUYA, 1925, p. 640, tradução nossa).

Nesta época, era um tabu fortíssimo permitir a proximidade entre um gato e um cadáver. Este animal foi introduzido no Japão a partir da China no mesmo período que o Budismo. Usados para proteger os manuscritos dentro dos templos budistas, eram também apreciados pela aristocracia japonesa. Os gatos eram mantidos cativos dentro da residência ou em coleiras até que em 1602 o governo decretou que todos deveriam ser soltos para que pudessem devorar os animais e insetos daninhos ao bicho da seda. A partir daí, os gatos domésticos se tornaram parte da vida da população em geral (WASTLHUBER, 1991).

Há pelo menos três youkais que têm o gato como forma e/ou origem[238]: o *bakeneko* (figura 140), o *nekomata* (figura 141) e o *kasha* (figura 142).

O *bakeneko* (nota 122 p. 73) é um transmorfo (nota 31 p. 20) como a *kitsune* (p. 38-49) e o *tanuki* (nota 121 p. 73), ou seja, é um gato capaz de assumir outra forma – particularmente, a forma humana. Há diferentes narrativas com este youkai, mas a lenda relacionada com o gato-demônio da família Saga teve forte influência nos enredos de filmes de *kaibyô* e nos episódios dos animes *Ayakashi* (2006) e *Mononoke* (2007) que trataram do gato transmorfo.

Segundo a lenda, Nabeshima Mitsushige[239] contratou Ryûzôji Matashichirô 龍造寺又七郎 como oponente em jogos de Go. Certo dia, os jogadores se desentenderam e Matashichirô foi morto por Mitsushige. A mãe da vítima, cheia de tristeza e rancor, acabou se suicidando com uma faca. O gato da família, bebendo o sangue de sua dona e preenchido pelo desejo de vingança, transformou-se num *bakeneko* e, assumindo a forma humana, causou vários dissabores a Nabeshima e seu clã.

A partir daí, muitas narrativas contendo *bakeneko* apresentam um gato que assume o papel de vingador da pessoa ou da família que dele cuidava, guardando muitas semelhanças com o *onryô*.

O *nekomata* 猫又 ou 猫股 (gato bifurcado) aparece em diversas narrativas e, conforme a época, apresenta características diferentes. No período Kamakura, ele é apresentado como uma criatura do tamanho de um cão que ataca, mata e come seres humanos, mas no período Edo, surgem narrativas que o definem como o gato que, ao atingir uma idade avançada, adquire poderes sobrenaturais e tem sua cauda dividida em duas (um exemplo do *nekomata* que surge no período Edo é apresentado na figura 141).

---

[238] *Kaibyô* 怪猫 (gato-monstro).

[239] Nabeshima Mitsushige 鍋島光茂 (1632-1700), xogum da província de Hizen 肥前国 (atual prefeitura de Saga 佐賀県) durante a segunda metade do séc. XVII.

Figura 140 – *Gojûsan Tsugi no Uchi Okazaki no Ba* 五十三駅の内岡崎の場 (*A Localidade de Okazaki Dentre as Cinquenta e Três Estações*), tríptico de Utagawa Kuniyoshi 歌川国芳画 de 1835 cujo tema é a peça de kabuki *Ume no Hatsuharu Gojûsantsugi* 梅初春五十三駅 (*Cinquenta e Três Estações com as Primeiras Ameixas da Primavera*) apresentada no teatro Ichimura-za 市村座 no mesmo ano. Ao centro vemos o personagem de um gato disfarçado em mulher idosa ladeado por dois gatos dançantes e por seus inimigos. A grande cabeça de gato ao fundo, bem como as orelhas de gato no ator ao centro, são índices pictóricos de que o personagem é de fato um felino. O gato que se transforma em uma velha é um personagem recorrente em filmes de *kaibyô* 怪猫 (SUNAGA; ISAO; UTAGAWA, 1999).

O *kasha* 火車 (carruagem de fogo) é um youkai adaptado a partir das carruagens que carregavam os corpos dos pecadores até o inferno e que eram representadas frequentemente nos *jigoku zôshi* (nota 138 p. 83). No período Edo, o *kasha* passa a aparecer como um gato-demônio que rouba corpos de funerais e cemitérios, provavelmente por causa de uma estampa de Toriyama Sekien na qual o artista representa o *kasha* como um monstro bípede com características felinas que, rodeado por chamas e à presença de um vórtice, carrega um corpo feminino (figura 142).

Depois desta pequena explanação sobre os gatos sobrenaturais, retornamos à peça. Ao ver o gato que entrou em casa, Takuetsu o espanta para longe do corpo de Oiwa, mas o animal se esconde. Enquanto o massagista o procura, um rato tão grande quanto o gato aparece correndo, agarra o felino com a boca e este cai morto. Depois disso, o roedor se transforma em fogo-fátuo e desaparece.

Com isso, Takuetsu, ainda mais assustado, deixa a criança que estava em seus braços no chão e foge pela *hanamichi*. No meio do caminho, o massagista se depara com Iemon, trajado agora com vestes finas (as que acabou de usar em seu casamento com Oume na casa dos Itô).

Figura 141 – *Chôjû Giga* 鳥獣戯画 (*Caricaturas de Aves e Feras*). Detalhe de um esboço de Kawanabe Kyôsai 河鍋暁斎 (1831-1889) no qual aparece um *nekomata* dançando. Data da obra: desconhecida. Fonte: Kawanabe Kyôsai Kinen Bijutsukan Zô 河鍋暁斎記念美術館蔵 (Museu Memorial de Arte Kawanabe Kyôsai).

Figura 142 – *Kasha* 火車. Estampa pertencente ao 2º volume de *Gazu Hyakki Yagyô* 画図百鬼夜行 (*Parada Noturna dos Cem Demônios Ilustrada*), obra em 4 volumes do artista Toriyama Sekien 鳥山石燕 (1712-1788), 1776 (TORIYAMA, 2005).

Takuetsu, ainda trêmulo, conta que fez tudo como Iemon pediu, mas que nada sucedeu como planejado. E dizendo que o rato pegou o gato com a boca (o que não faz nenhum sentido para o *rônin*), o massagista deixa o palco correndo.

Uma vez em casa, Iemon quase pisa no filho deixado no chão por Takuetsu. Um rato morde a roupa do menino e arrasta-o, sendo ajudado por outros ratos que formam uma fila (cada rato mordendo a cauda do animal à sua frente). Vendo isto, Iemon enxota os roedores e pega a criança nos braços. Grita por Oiwa, mas acaba por encontrar seu corpo caído.

Como Takuetsu foi embora, Iemon decide matar Kohei para acusá-lo de amante de Oiwa. Ele retira o jovem do armário, desamarra-o e então o executa.

À chegada de Chôbei e Kanzô, Iemon pede ajuda para se desfazer dos corpos dos

“adúlteros”. Eles retiram da parede uma das portas de correr na qual pretendem fixar com cravos os corpos de Oiwa e de Kohei. Ao cravar as mãos do jovem na porta, os dedos deste ganham a forma de serpentes e começam a se mexer.

Neste momento, entra na casa Bansuke, avisando que Oume está chegando junto com a família. Iemon pede aos amigos que terminem o serviço em outro lugar e joguem os corpos cravados na porta dentro do rio Sugatami 姿見. Bansuke leva o corpo de Oiwa nos ombros enquanto Chôbei e Kanzô levam o corpo de Kohei pregado à porta.

Kihei traz Oume pela mão seguido por Omaki e por dois servos. O velho samurai pergunta o que foi feito de Oiwa ao que Iemon responde que ela fugiu com o servo Kohei abandonando o filho pequeno. Ouvindo isto, Kihei diz que passará a noite na casa de Iemon para cuidar da criança e que, no dia seguinte, irá procurar uma ama para o menino.

Oume recebe de Kihei um talismã[240] como presente e ela promete não se separar dele. Omaki leva a jovenzinha pela mão até o cômodo onde até pouco tempo antes Oiwa estava deitada ao lado do filho. Kihei se deita com o bebê e a aia deixa a casa acompanhada pelos dois servos.

Pela janela, Chôbei e Kanzô avisam que lançaram os corpos dos “adúlteros” nas proximidades de Waseda 早稲田. Iemon lhes ordena silêncio e depois se encaminha para o quarto onde está Oume. Ele se aproxima dela e pede para que diga sorrindo “meu homem, eu sou tua esposa” (*kochi no hito, wa ga tsuma* こちの人、我が夫).

Ela repete as palavras, mas o rosto de quem ele vê segurando o talismã é o de Oiwa, calvo, deformado, gargalhando. Horrorizado, ele desfere um golpe de espada contra a aparição e acaba por decapitar-lhe. A rataria aparece novamente e se aglomera enquanto Iemon olha fixamente para a cabeça de Oume caída ao chão.

O *rônin* corre até a sala para acordar o velho Kihei, mas, quando este se ergue, o que se vê é o rosto de Kohei, com sangue a escorrer pela boca, devorarando o bebê que tem nos braços. “Mestre, dê-me o remédio”, diz a aparição com voz lúgubre. Iemon golpeia-lhe com a espada e a cabeça do velho Kihei cai no chão, com serpentes a andar por ela.

Iemon tenta fugir pela porta principal, que se encontra fechada. Ele a abre, mas, antes que consiga sair, a porta se fecha novamente, com um golpe seco. A música, com batidas de tambor e de claquetes, ergue-se num crescendo até o final da cena. Duas *hitodama* aparecem e caminham pelo ar (ver nota 163 p. 100). Iemon, em desespero, une as mãos e profere orações

---

[240] *Mamori* 守り (protetor): adquiridos ainda hoje em dia em templos ou santuários, há amuletos dedicados a diversos tipos de circunstâncias.

pelos mortos. Com o *rônin* em meio às esferas de fogo que dançam sob as batidas da música, a cortina se fecha e a cena se encerra.

As três cenas do segundo ato culminam em uma série de eventos que exigem efeitos especiais. Sangue escorre por dedos, mãos, cabeça e pescoço; cabelos se soltam ao serem penteados; animais se movem pelo palco e se transformam em chamas flutuantes; cabeças mudam de feições ao serem cortadas.

De modo a acentuar a crueldade humana e a experiência do sobrenatural, Nanboku foi bastante criterioso ao aliar efeitos espetaculares ao enredo de *Tôkaidô Yotsuya Kaidan*, a ponto de criar dispositivos técnico-narrativos que nunca haviam sido usados antes no teatro kabuki. Mais tarde, trataremos em detalhe de três apetrechos teatrais criados especificamente para esta peça: o *toitagaeshi* (pp.185-95), o *chôchinnuke* (pp. 195-205) e o *butsudangaeshi* (pp. 206-9).

Como se tornou uma peça popular de *kabuki*, *Yotsuya Kaidan* logo se tornou um tema comum para artistas de *ukiyo-e*. Seus personagens, situações e atores foram largamente representados. É no segundo ato que as características do fantasma de Oiwa são definidas – ela se assemelha à forma mais comum de *yûrei* (veste branca, cabelos compridos), mas possui elementos próprios como o olho caído e a calvície parcial (figuras 143, 145-8, 150-52, 154-161, 182-4).

Em 1826, quando a peça estreou no teatro Kado-za 角座 em Osaka, Shunkôsai Hokushû 春好斎北洲 produziu a estampa que aparece na figura 143, a mais antiga que conseguimos identificar. Nesta representação, Oiwa é acompanhada por uma *hitodama*. Num desenho de Oiwa do artista Tsukioka Yoshitoshi os mesmos traços distintivos aparecem – o olho caído e a calvície parcial no topo da cabeça (figura 145).

O rosto de Oiwa é desfigurado como o de Kasane 累 (ver nota 167 p. 108), personagem que aparece em outras duas peças de Tsuruya Nanboku IV – *Hajimomiji Ase no Kaomise* 慙紅葉汗顔見勢 (*Mostrando a Face da Folha de Outono a Suar de Vergonha*), de 1815, e *Kesakake Matsu Narita no Riken* 袈裟懸松成田の利権 (*Pinheiro Cortado Obliquamente pela Vigorosa Habilidade de Narita*), de 1823 (ambas anteriores a *Tôkaidô Yotsuya Kaidan*, que é de 1825). Isso talvez explique porque a estampa de Oiwa que aparece na figura 143 é utilizada como modelo para a estampa de Kasane mostrada na figura 144 (é importante lembrar que o conceito de plágio não existia no Japão do período Edo).

Nanboku por vezes reaproveitava personagens de peças anteriores em novas peças, sob novas situações: um personagem semelhante a Kobotoke Kohei aparece na sua peça

Figura 143 – *Sandaime Onoe Kikugorô* 三代目尾上菊五郎のおいわ (*O Ator Onoe Kikugorô III no Papel de Oiwa*). Uma das três versões conhecidas de uma estampa de Shunkôsai Hokushô 春好斎北洲 (data de nascimento e morte desconhecidas, ativo entre 1810-1832) publicada por ocasião da apresentação de *Irohagana Yotsuya Kaidan* 伊呂波假名四谷怪談 (*Fundamentos da História Extraordinária de Yotsuya*) no teatro Kado-za 角座 em Osaka. 36,5 x 25,8 cm, 1826. Fonte: Museum of Fine Arts, Boston (Museu de Belas Artes de Boston).

Figura 144 – *Kasane Bôkon Onoe Kigugorô* かさねぼうこん尾上菊五郎 (*Onoe Kikugorô como o Espírito de Kasane*). Estampa de Utagawa Kuniyoshi 歌川国芳 (1798-1861) publicada por Kawaguchiya Shôzô 川口屋正蔵 (?-?) em comemoração à apresentação no teatro Ichimura-za 市村座 (Edo) de uma peça na qual o ator Onoe Kikugorô III 三代目尾上菊五郎 (1784-1849) fazia o papel de Kasane 累. 37,5 x 24,8 cm, 1833. Fonte: The Tsubouchi Memorial Theatre Museum of Waseda University (Museu Memorial do Teatro Doutor Tsubouchi, Universidade de Waseda).

Iroeiri Otogizôshi 彩入御伽艸 (*Otogizôshi Ilustrado em Cores*), de 1808, e outro semelhante a Iemon aparece em *Nazo no Obi Chotto Tokubei* 謎帯一寸徳兵衛 (*O Pequeno Tokubei e a Faixa Misteriosa*), de 1811.

Kasane tem o rosto deformado por um acidente no qual, ferido levemente por uma espada, vem a infeccionar e causar febre na personagem que, em consequência disso, acaba sendo abandonada pelo esposo e morrendo cheia de tristeza, ciúme e rancor. Depois de morta, ela se transforma em *onryô* e mata todas as mulheres que se aproximam de seu marido.

Voltando às representações de Oiwa, numa estampa de Utagawa Kuniyoshi, o fantasma se sobrepõe à personagem, belamente vestida, como que dançando (figura 146). O

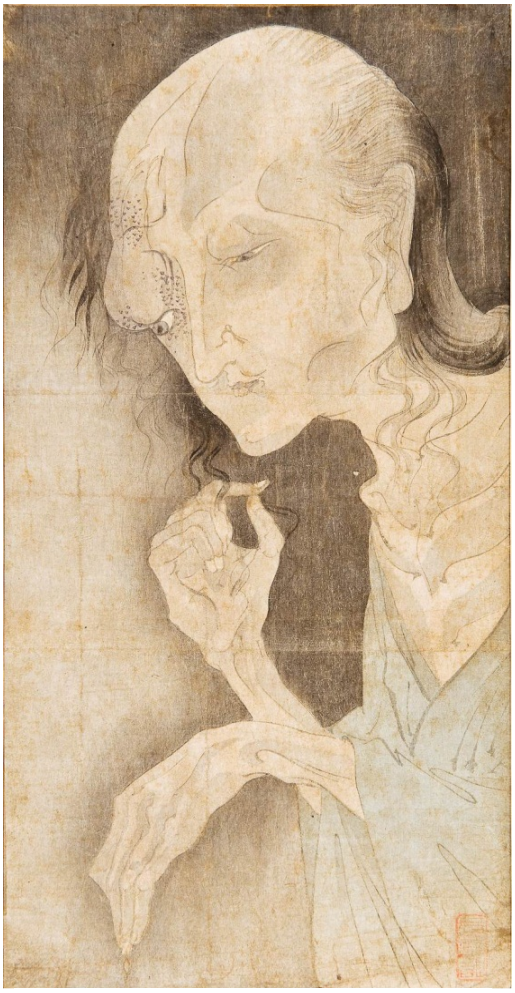

Figura 145 – *O Fantasma de Oiwa*. Tinta sumi e cores sobre papel de Tsukioka Yoshitoshi 月岡芳年(1839-1892). 27,7 x 14,3 cm, séc. XIX. Fonte: Galerie Zacke Vienna.

Figura 146 – *Oiwa Bôkon* 於岩ぼうこん (*O Espírito de Oiwa*). Estampa de Utagawa Kuniyoshi 歌川国芳 (1798-1861) publicada por Ebiya Rinnosuke 海老屋林之助 (1832–1895). 37,5 x 25,4 cm, 1848. Fonte: *Tôkyô Toritsu Chûô Toshokan* 東京都立中央図書館 (Biblioteca Central Metropolitana de Tóquio).

yûrei apresenta corpo esquelético, um olho caído, calvície parcial, mãos pendendo dos punhos e uma vestimenta branca, etérea. Na figura 147 vemos outra estampa de Kuniyoshi, um díptico que apresenta a cena da morte de Oume, em que Iemon, ao invés do rosto da jovenzinha, acredita ver a face de Oiwa e prepara-se para decepar-lhe a cabeça. À direita, o fantasma de Kobotoke Kohei está para devorar o filho de Iemon, a boca manchada de sangue. Ao fundo, ladeada por duas *hitodama*, uma enorme cabeça, com os cabelos revoltos, o olho deformado e dentes enegrecidos caindo da boca. A cabeça ao fundo é um ícone pictográfico a indicar que os presentes estão sobre influência do *onryô* de Oiwa.

O olho inchado, caído, aliado obviamente às demais características de uma aparição japonesa, em pouco tempo se tornou um índice de identificação do fantasma de Oiwa.

Figura 147 – *Oiwa Kohei Bôkon* お岩小平ぼうこん (*Os Espíritos de Oiwa e Kohei*). Díptico de Utagawa Kuniyoshi 歌川国芳 (1798-1861), 1836. Fonte: *Tôkyô Toritsu Chûô Toshokan* 東京都立中央図書館 (Biblioteca Central Metropolitana de Tóquio).

Figura 148 – Representação do fantasma de Oiwa em estilo *kawaii*, com um olho caído e inchado. Ilustração de Shinkichi 信吉 (?-), 31 out. 2011. Disponível em: <http://travel.cnn.com/tokyo/play/tokyo-map-terror-143802>. Acesso em: 22 out. 2012.

Podemos observar que, na representação em estilo *kawaii* (fofinho) da figura 148, a pequena Oiwa tem a expressão triste; os cabelos soltos, compridos e revoltos; veste um quimono leve branco e; apresenta o olho direito caído e encimado por um inchaço.

Achamos relevante apresentar uma representação contemporânea *kawaii* porque, através de sua simplicidade, percebe-se facilmente as características estereotípicas do personagem, ou seja, as características que minimamente identificam um personagem.

A relação entre Oiwa e os ratos será explicada somente no Ato V, no qual se diz que ela nasceu no Ano do Rato segundo o zodíaco chinês. Dessa forma, os roedores que aparecem na peça são uma extensão do poder do *onryô* de Oiwa e é por isso que "o rato que matou o gato" desaparece na forma de uma *hitodama*.

Nos próximos três subcapítulos trataremos de sequências narrativas que só se tornaram possíveis por meio de artifícios e apetrechos técnicos. A primeira delas (subcapítulo 3.3) pertence ao Ato III e as demais, ao Ato V.

2.3. *TOITAGAESHI* 戸板返し (O VIRAR DA PORTA)

Abre-se a cortina ao som de gongo e de um intermédio de liturgia zen. No canto à direita, próximo às margens do Onbôbori (o canal do crematório em Sunamura), Omaki e sua patroa, Oyumi, vestidas como mendicantes, tentam acender uma fogueira. Elas se encontram num pedaço de terra com galhos cortados e rosas em decomposição. Oyumi parece doente e Omaki tenta consolá-la.

Algum tempo se passou desde o incidente em Yotsuya, no qual Oyumi perdeu de uma só vez o pai e a filha pelas mãos do *rônin* Iemon. Os bens da família Itô foram confiscados por Kô no Moronô, insatisfeito com o fato de Kihei ter casado a neta com um homem que não só pertencera ao clã En'ya, mas que também não tinha posses nem caráter. Assim, mestra e serva se tornaram mendicantes.

Oyumi retira da manga do quimono o talismã com o qual Oume tinha sido presenteada:

> *Yumi: Kore, kono mamori wa musume ga ôshi no migiri made, hada ni tsuketaru omamori naredo, ano yônaru jisetsu ni mo, mamori no kitoku no nai to iu wa, makoto ni shinuru yakusokugoto. Ima omoeba, kono mamori mo urameshii wai nô.*
>
> ゆみ　コレ、この守りは、娘が横死の砌りまで、肌に付けたるお守りなれど、あのやうなる時節にも、守りの奇特の無いといふは、誠に死ぬる約束事。今思えば、この守りも恨めしいわいなう。
>
> Oyumi: Ah! Este amuleto que minha filha portava até o momento de sua morte fatal! Ela o tinha grudado sobre a pele. Mas quando um momento como este chega, pode-se dizer que o talismã não tem mais seu poder. Na verdade, a morte é assunto do destino. Quando penso nisso, como agora, eu realmente tenho ódio deste amuleto (TSURUYA, 1925, p. 654, tradução nossa).

Omaki começa a preparar arroz lavando-o no canal enquanto Oyumi, pendurando o *mamori* num bambu, faz orações pelos mortos.

Nesse momento, entra no palco o pai do jovem servo morto por Iemon: Magobei carrega consigo uma *sotoba*[241] (figuras 149 e 187) inscrita com o nome de Kohei e, vendo as duas senhoras, pergunta se por acaso não viram os cadáveres de um casal presos a uma porta descendo pela correnteza. Ele conta às duas mulheres que, desde que ouviu os rumores sobre os corpos de um homem e de uma mulher cravados a uma porta a descer pelo Onbôbori, teme que seu filho esteja morto, mas que, no entanto, tem de guardar este temor consigo mesmo para não trazer sofrimento à nora e ao neto.

Pouco depois, um grande rato se apodera do talismã de Oume. Omaki o persegue até que o animal mergulha no rio. Ela estica o braço para tentar recuperar o amuleto, mas acaba escorregando. Oyume e Magobei tentam segurá-la, mas a roupa da serva se rasga e ela, caindo na água, é levada pela correnteza. Não fosse a ajuda de Magobei, Oyume também teria se afogado. Depois deste incidente, Magobei deixa o palco carregando a *sotoba* com o nome de seu filho.

Figura 149 – Cemitério próximo ao Nanzen-ji 南禅寺, templo budista de Quioto fundado em 1291. Do lado esquerdo da imagem é possível ver várias *sotoba* (ripas de madeira contendo o nome secular e o nome póstumo do morto) de pé por trás de um túmulo. Foto do autor. 14 out. 2011.

---

[241] *Sotoba* 卒塔婆 : ripas de madeira compridas contendo o nome que o morto possuía durante sua vida e também seu nome póstumo. O termo se origina do sânscrito *stūpa* स्तूप.

Neste instante, entra no palco através da *hanamichi* Naosuke, vestido como pescador de enguias, carregando uma vasilha e um grande espeto. Ele entra na parte rasa do canal e começa a golpear o fundo do riacho com a vara, mas ao invés de uma enguia, retira da água um pente com uma grande mecha de cabelos grudada a este. Com nojo, Naosuke joga os cabelos fora, mas mantém o pente, que pode ser vendido.

Próximo dali, Iemon, coberto com um grande chapéu que esconde seu rosto, encontra sua mãe. Quando se separou do pai de Iemon, Shindô Genshirô 進藤源四郎, Okuma お熊 começou a trabalhar como serva na casa de Moronô.

Como naquela época ela ganhou uma carta de recomendação escrita pelas mãos do próprio Kô no Moronô e agora Iemon é acusado da morte da esposa e dos vizinhos, ela acredita ser o momento ideal para que a carta seja utilizada pelo filho. Por isso, ela mandou preparar uma *sotoba* com o nome de Tamiya Iemon, de forma que todos pensem que ele está morto. O filho diz que espalhou boatos de que Kanzô e seu servo foram os culpados pela morte de Itô e sua neta, de forma que dificilmente a culpa caíra sobre si, no entanto, para que ela fique com o espírito em paz, ele concorda que a *sotoba* seja fincada ali.

Okuma despede-se do filho e o ex-vendedor de remédios, que ouviu toda a conversa entre o *rônin* e a mãe, se aproxima de Iemon, que está sentado, pescando. Naosuke diz que agora é chamado de Gonbei 権兵衛, o pescador de enguias.

A vara de pescar de Iemon começa a balançar como se houvesse capturado uma grande presa. Quando o *rônin* puxa o peixe para fora d'água, o animal se solta e se debate de um lado para outro. Naosuke pega então a *sotoba* fincada na terra, estapeia o animal até que fique quieto e, depois, joga-a no chão. A ripa de madeira acaba caindo aos pés de Okuma que, ao ver o nome de Tamiya Iemon, pergunta aos dois homens se o *rônin* está mesmo morto.

Naosuke começa dizendo que Iemon está vivo, mas a um sinal do *rônin*, muda a afirmação dizendo que está morto há 49 dias[242]. Ao ouvir isto, Oyumi se sente desamparada e chora dolorosamente quando percebe que não mais será possível golpear com uma espada o inimigo que matou seu pai e sua filha. Iemon, com o chapéu cobrindo sua cabeça, mostra a Naosuke algo que havia escrito e este, compreendendo, diz que os verdadeiros criminosos são Chôbei, Kanzô e um servo. Ouvindo atentamente as palavras do pescador de enguias, Oyumi não percebe quando Iemon dá a volta por trás dela e, com o pé, a empurra para dentro da correnteza. À distância, os dois observam ela desaparecer dentro do rio. Os vilões trocam

[242] De acordo com o budismo japonês, 49 dias é o tempo (máximo) que um espírito se demora na terra depois que morre. Após este período, a alma do indivíduo ou vai para o outro mundo ou reencarna.

olhares, algumas palavras e depois Naosuke deixa temporariamente o palco.

Neste instante, Chôbei entra em cena. Ele diz que, juntamente com Kanzô e Bansuke, está sendo acusado pelos crimes cometidos pelo *rônin* e ameaça contar toda a verdade às autoridades se este não lhes der uma soma em dinheiro para viajar para longe. Como não restou a Iemon nenhum pecúlio, o vilão dá a Chôbei a carta de recomendação trazida por Okuma em troca da promessa que esta lhe seja devolvida quando conseguir o dinheiro.

Chôbei vai embora e as janelas do teatro se fecham deixando o palco sob trevas noturnas. Naosuke e Iemon estão para partir quando vêem uma porta descendo a correnteza coberta por uma esteira.

Ele puxa a porta em direção a si e, quando retira a esteira, vê-se o corpo de Oiwa em decomposição. Na boca, ela segura o amuleto presenteado a Oume e que o rato levara há pouco. Oiwa abre os olhos, aperta o talismã em uma das mãos e diz:

> *Iwa: Tamiya no chisuji, Itô Kihei ga, edaha o karasan, kono mi no urami.*
>
> いは　民谷の血筋、伊藤喜兵衛が、枝葉を枯らさん、この身の恨み。
>
> Oiwa: Pelo rancor que guardo neste corpo, as linhagens de Tamiya e de Itô Kihei serão exterminadas (TSURUYA, 1925, p. 667, tradução nossa).

Ela olha de forma assustadora para o amuleto e, Iemon, assustado, recobre-a novamente com a esteira e, virando a porta, deixa o outro lado à mostra. Este, está coberto por algas e, quando Iemon as retira, o corpo de Kohei aparece com o braço esticado e a mão aberta, pedindo pelo remédio:

> *Kohei: Oshu no nanbyô, kusuri o kudasare.*
>
> 小平　お主の難病、薬をくだされ。
>
> Kohei: Por favor, dê-me o remédio para curar a doença grave de meu mestre (TSURUYA, 1925, p. 668, tradução nossa).

Iemon dá um golpe e o corpo se transforma num esqueleto caindo em pedaços sobre a água. Logo após este evento sobrenatural, Yomoshichi entra no palco carregando a carta de compromisso dos conjuradores. Iemon e Naosuke, vendo isto o atacam e assim se inicia

uma longa luta em forma de dança ao som de uma música dinâmica. A luta se conclui com o pescador de enguias levando consigo o documento e, ao som de claquetes, a cortina se fecha dando fim ao Ato III.

A criatividade técnica do *toitagaeshi* 戸板返し (o virar da porta), o fato de um único ator representar dois personagens distintos em lados diferentes da porta, inspirou inúmeras representações em estampas *ukiyo-e* (figuras 150, 154-6) e no cinema (figuras 151-2, 184-5).

Utagawa Kuniyoshi foi um dos artistas que mais representou Oiwa em seus trabalhos. Na estampa apresentada na figura 150, a metade superior é ocupada por Iemon, enquanto Oiwa ocupa a inferior. Reconhecível pelo olho caído e a calvície no topo da cabeça, ela segura na mão direita o talismã de Oume.

A figura 151 mostra o corpo de Oiwa sobre a porta, banhado em sangue, no momento exato em que ela promete destruir completamente as linhagens de Iemon e de Kihei. A maquiagem e os efeitos especiais contribuem para que esta seja uma das mais pungentes adaptações de *Yotsuya Kaidan* para o cinema, aproximando bastante o filme ao gênero terror.

Na figura 152 temos os corpos ensanguentados de Oiwa e de Kihei presos à porta com cravos antes de serem jogados no canal Onbôbori.

A figura 153 procura explicar por meio de uma sequencia de ilustrações como este artifício teatral[243] inventado por Nanboku é feito. As imagens estão todas divididas por um eixo vertical – a metade esquerda apresenta a visão dos bastidores (que permite ver como os truques são realizados) e representa os atores como que observados a partir de uma das laterais do palco; a metade direita apresenta a perspectiva do público.

Para a primeira apresentação de *Tôkaidô Yotsuya Kaidan*, em 1825, Nanboku escalou o ator Onoe Kikugorô III 三代目尾上菊五郎 (1784-1849) para interpretar nada menos do que três papéis na mesma peça: o de Oiwa, o de Kobotoke Kohei e o de Satô Yomoshichi. A partir daí, tornou-se tradição que o ator que interpreta o jovem servo seja o mesmo que representa a esposa injustiçada.

Na imagem ① da figura 153 a seta indica que o ator de preto é Tamiya Iemon. As demais indicações permitem que saibamos que uma esteira é usada para cobrir os fantasmas, que a roupa azul pertence a Kohei e que a personagem vestida de cinza é Oiwa.

No momento em que Iemon se aproxima da porta, ele retira a esteira que esconde o ator vestido como Oiwa. Ao fim do diálogo entre os dois personagens, o ator que interpreta

---

[243] *Keren* 外連: apetrechos teatrais de ordem técnica criados com o intuito de produzir efeitos especiais no teatro kabuki.

Figura 150 – *Kamiya Iemon to Oiwa no Bôkon* 神谷伊右衛門と於岩の亡魂 (*Kamiya Iemon e o Espírito de Oiwa*), estampa de Utagawa Kuniyoshi 歌川国芳 (1798-1861) publicada entre 1847 e 1852. Em algumas adaptações de *Tôkaidô Yotsuya Kaidan*, o nome de família de Iemon era trocado de Tamiya 民谷 para Kamiya 神谷. Fonte: Edo Tôkyô Hakubutsukan 江戸東京博物館 (Museu Edo-Tóquio).

Figura 151 – Cena de *Tôkaidô Yotsuya Kaidan* 東海道四谷怪談 (*História Extraordinária de Yotsuya em Tôkaidô*), filme de 1959 dirigido por Nakagawa Nobuo 中川信夫 (1905-1984).

Figura 152 – Cena de *Yotsuya Kaidan* 四谷怪談 (*História Extraordinária de Yotsuya*), filme de 1965 dirigido por Toyoda Shirô 豊田四郎 (1906-1977).

Iemon gira a porta (imagem ②), permitindo que o outro ator, escondido do público, se desfaça da peruca de Oiwa e coloque a peruca de Kohei.

Como se vê na imagem ③, ao girar a porta, as vestes de Kohei já se encontram presas a ela, cobertas por algas. Iemon remove o algaço do cadáver e, com a cabeça e a mão direita do ator que interpreta Kohei enfiadas por buracos na porta, ouve o jovem servo implorar de forma lúgubre pelo *sôkisei*, o remédio da família Tamiya.

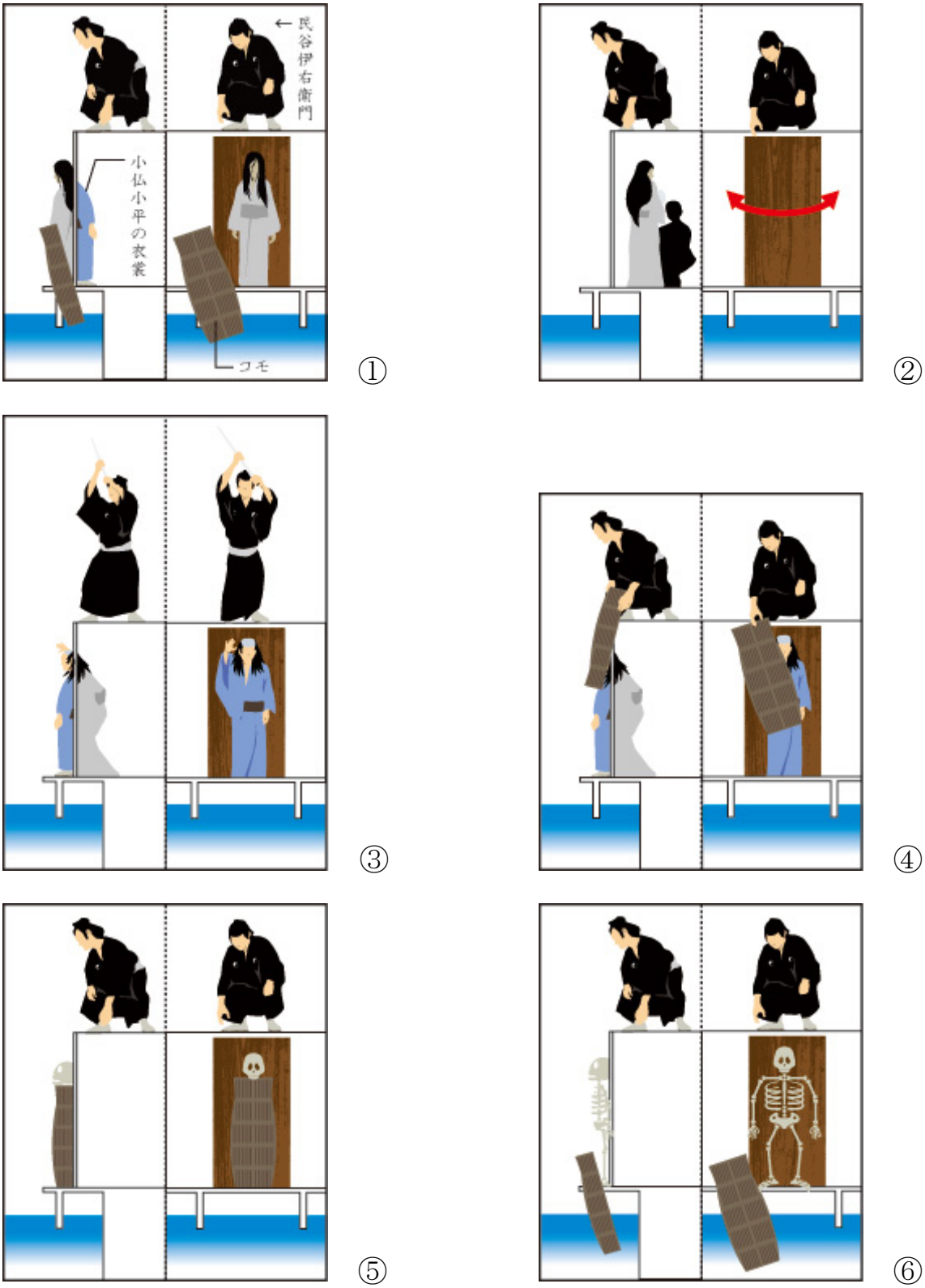

Figura 153 – *Toitagaeshi* 戸板返し (o virar da porta). *Keren* 外連 (apetrecho teatral) inventado por Tsuruya Nanboku IV para uso no terceiro ato de *Tôkaidô Yotsuya Kaidan*. Fonte: Japan Arts Council.

Iemon cobre novamente o corpo de Kohei com a esteira (imagem ④) e as vestes de Kohei caem por trás desta deixando à mostra um esqueleto. Primeiramente, só o crânio fica à mostra (imagem ⑤). Depois, a esteira cai deixando ver o esqueleto por inteiro (imagem ⑥). Por vezes, o esqueleto se desmonta, como se vê na quarta imagem da figura 156.

A natureza espetacular da sequência do *toitagaeshi* permitiu seu uso em artefatos pictográficos especiais nas quais dobrando-se uma segunda estampa (menor) presa à primeira obtêm-se duas (ou mais) imagens diferentes tendo por base a mesma figura. Exemplos destas estampas especiais são vistos nas figuras 154, 155 e 156. Estas estampas dobráveis – em japonês, *shikake-e* 仕掛け絵 (pintura-montagem) – são relativamente raras em comparação com as estampas comuns, pois eram difíceis de serem encontradas em bom estado devido ao manuseio intensivo.

Figura 154 – Seki Sanjurô II 二代目關三十郎 (1786-1839) como Tamiya Iemon e Onoe Kikugorô III 三代目尾上菊五郎 (1784-1849) como os fantasmas de Oiwa e Kohei na sequência do canal Onbôbori em Sunamura. Estampa *shikake-e* de Utagawa Kunisada 歌川国貞 (1786-1865) publicada em 1831. Fonte: Waseda Daigaku Tsubouchi Hakase Kinen Engeki Hakubutsukan 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館 (Museu Memorial do Teatro Doutor Tsubouchi, Universidade de Waseda).

Figura 155 – Ichikawa Danjurô VIII 八代目市川團十郎 (1823-1854) como Kamiya Iemon e Ichikawa Kodanji IV 四代目市川小団次 (1812-1866) como Oiwa e Kobotoke Kohei na peça *Yotsuya no Kikigaki* 四谷聞書 (*Escrevendo o que se Ouviu sobre Yotsuya*), adaptação de *Tôkaidô Yotsuya Kaidan* produzida e apresentada no teatro Ichimura-za 市村. Estampa *shikake-e* de Utagawa Kuniyoshi 歌川国芳 (1798-1861). 34,9 x 25.4 cm, 1848. Fonte: The British Museum (Museu Britânico).

Figura 156 – Ichikawa Danjurô VIII 八代目市川團十郎 (1823-1854) como Kamiya Iemon, imagens dos fantasmas de Oiwa e de Kohei e de um esqueleto (ereto e desmontado). Esta imagem, criada a partir de quatro diferentes posições de uma mesma *shikake-e*, apresenta a sequência do *toitagaeshi* de forma cronológica (da esquerda para a direita). Pintura-montagem de Utagawa Kuniyoshi 歌川国芳 (1798-1861) publicada por Sanoya Kihei 佐野屋喜兵衛. 24,8 x 35,6 cm, ca. 1850. Fonte: Mike Lyon Collection, Kansas City, Missouri.

Na figura 154, Iemon puxa para a margem a porta em que estão cravados os corpos de Oiwa e Kohei. Uma *hitodama* encontra-se logo acima desta. É possível perceber que existe uma divisão no centro da porta onde um pedaço de papel pode ser virado para cima ou para baixo: quando é virado para baixo, vemos a figura de Oiwa, com o rosto desfigurado pelo veneno, dentes pretejados e calvície parcial, segurando o talismã de Oume; quando é virado para cima, vemos o personagem de Kohei, com sangue escorrendo pelos dedos da mão direita, implorando a Iemon o remédio da família Tamiya para seu mestre entrevado, Matanojô. Na estampa de Utagawa Kuniyoshi que aparece na figura 155, o mesmo artifício é empregado.

A figura 156, de forma semelhante à figura 153, apresenta os passos do *toitagaeshi* de forma cronológica, a partir de quatro diferentes posições de uma mesma *shikake-e*. Na primeira imagem vemos Oiwa, com sangue ao redor do pescoço e segurando o amuleto de Oume; na segunda, Kohei, com manchas de sangue nas vestes, ergue a mão pedindo que Iemon lhe dê o remédio milagroso; na terceira, aparece o corpo de Kohei transmutado em esqueleto; por fim, na quarta imagem, vemos o esqueleto desfeito próximo ao chão.

2.4. *CHÔCHINNUKE* 提灯抜け (A LANTERNA QUE DESAPARECE)

Em certo momento do Ato V, o gongo bate seis horas da tarde. Okuma, que há pouco conversava com seu filho Iemon, adentra a Ermida da Montanha da Serpente. O *rônin*, à porta de entrada, acende uma lâmpada japonesa (fig. 128 p. 154) e observa o exterior do edifício, coberto de neve.

Neste momento, o espectro de Oiwa se manifesta diante de Iemon, trazendo nos braços o filho de ambos (ver pp. 110-23, 238 e 240). Ela entrega o bebê nas mãos do marido e este pede que a alma da esposa encontre o descanso invocando o nome de Buda. Oiwa tampa os ouvidos para não ouvir o *nenbutsu*[244] e desaparece quando Chôbei acorda gritando por causa dos com ratos que se reúnem à sua volta (TSURUYA, 1925, pp. 777-8).

Em meio a este rebuliço, Iemon acaba por deixar cair a criança no chão e esta se transforma imediatamente num *jizô* de pedra (ver nota 229 p. 160, fig. 129 p. 161 e também a figura 157 na próxima página).

---

[244] *Nenbutsu* 念仏: recitação derivada de uma frase em sânscrito que significa "honra à luz infinita" (Namo Amitābhāya नमोऽमिताभाय), transliterada para o japonês como Namu Amida Butsu 南無阿弥陀仏.

A sequência descrita nos três parágrafos anteriores é uma das mais representadas em estampas devido a uma série de artifícios técnicos mais ou menos complexos que em conjunto formam o *keren* conhecido como *chôchinnuke*, utilizado para dinamizar a cena ao fazer com que o espectro de Oiwa apareça de dentro de uma lanterna de papel em chamas. O efeito, bastante impressionante, atraiu a atenção de artistas como Katsushika Hokusai 葛飾北斎 (1760-1849), Utagawa Kunisada 歌川国貞 (1786-1865) e Utagawa Kuniyoshi 歌川国芳 (1798-1861).

Na figura 157 temos um díptico de Utagawa Kuniyoshi no qual se vê Iemon sentado diante de uma fogueira e espantado com a aparição de Oiwa a partir de uma *chôchin* em chamas. Oiwa, com os cabelos soltos, bem compridos, a parte esquerda do rosto deformada, calvície no topo da cabeça, vestes leves, braços dobrados em "L" e dedos virados para baixo, segura nas mãos o filho do casal, representado por um *jizô* de pedra – uma estátua que

Figura 157 – *Oiwa Bôrei Onoe Kikugorô Tamiya Iemon Ichikawa Ebizô*「お岩亡霊　尾上菊五郎」と「神谷伊右衛門　市川海老蔵」(Onoe Kikugorô III como o fantasma de Oiwa e Ichikawa Ebizô V como Kamiya Iemon). Iemon vê com espanto o espectro de Oiwa saindo de uma lanterna em chamas com o filho nos braços (representado com a forma de um *jizô* de pedra). Díptico de Utagawa Kuniyoshi 歌川国芳 (1798-1861) publicado em 1836. Disponível em: <http://www.theartofjapan.com/ArtDetail.asp?Inv=11124034>. Acesso em: 23 maio 2012.

representa a divindade protetora das crianças. A posição dos braços juntamente com a vestimenta branca, os cabelos longuíssimos e a ausência de pés na representação a identificam com os *yûrei* tradicionais, mas a calvície parcial e o olho caído remetem diretamente ao personagem de Oiwa.

Noutro díptico, desta vez de Utagawa Kunisada (figura 158), o fantasma de Oiwa sai flutuando de dentro da lanterna e sua representação é acompanhada por uma *hitodama*. A ausência de pés e os cabelos compridos e revoltos a aproximam da representação tradicional dos *yûrei*, mas a calvície, o rosto deformado e a boca enegrecida a identificam como Oiwa. Nas mãos ela parece carregar o filho coberto por um tecido estampado – possivelmente o quimono requintado presenteado ao bebê por Oyumi.

Figura 158 – *Oiwa no Bôrei Bandô Hikosaburô to Kamiya Iemon Kataoka Nizaemon*「お岩の亡霊　坂東彦三郎」と「民谷伊右衛門　片岡仁左衛門」Bandô Hikosaburô V no papel do fantasma de Oiwa e Kataoka Nizaemon VIII no de Tamiya Iemon representando a sequência de Oiwa saindo da *chôchin*, que se passa na ermida da Montanha da Serpente. Díptico de Utagawa Kunisada 歌川国貞 (1786-1865) comemorando a apresentação de *Tôkaidô Yotsuya Kaidan* no Teatro Nakamura-za 中村座 (Edo) em 1861. Disponível em: <http://www.kabuki21.com/yotsuya_kaidan.php>. Acesso em: 23 maio 2012.

Nas figuras 159 a 161, temos representações pictóricas onde a cabeça de Oiwa sai de dentro da lanterna japonesa, o que aproxima o personagem da imagem da *chôchin*, mas não de forma tão radical quanto na estampa de Katsushika Hokusai apresentada na figura 162 (na qual a identificação entre a lanterna e Oiwa é completa).

Na figura 159, parcialmente calva e com o rosto deformado, Oiwa deixa a *chôchin* através de um buraco aberto pelo fogo.

A estampa da figura 160, uma das partes de um tetráptico produzido por Utagawa Kunisada, não só mostra o fantasma de Oiwa deixando a lanterna em chamas (que se assemelham a duas *hitodama*), mas também apresenta (embaixo, à direita) uma representação do Oiwa Inari Tamiya Jinja 於岩稲荷田宮神社, templo xintoísta do qual falaremos mais

Figura 159 – *Kamiya Iemon Oiwa no Bôkon* 神谷伊右衛門お岩のぼうこん (*Kamiya Iemon e o Espírito de Oiwa*), estampa de Utagawa Kuniyoshi 歌川国芳 (1798-1861) publicada por ocasião da apresentação da peça *Atari Mimasu Yotsuya no Kikigaki* 当三升四谷聞書 (*Aproximadamente Três Medidas do que se Ouviu Falar da História Extraordinária de Yotsuya*) no Kawarasaki-za 河原崎座. 35,9 x 25,9 cm, 1848. Fonte: The British Museum (Museu Britânico).

Figura 160 – *Oiwa no Bôrei Bandô Hikosaburô* 於岩の亡霊坂東彦三郎 (*O Espírito de Oiwa Bandô Hikosaburô V*). Uma das estampas que forma um tetráptico pertencente à série *Edo no Hana Meishô-e* 江戸廼花名勝會 (*Flores de Edo com Pinturas de Belos Lugares*). Autor: Utagawa Kunisada 歌川国貞 (1786-1865). 36,4 x 24,9 cm, 1863. Fonte: Museum of Fine Arts, Boston (Museu de Belas Artes de Boston).

adiante (pp. 223-30). Um filete de sangue escorre pela boca de Oiwa, que além de apresentar os cabelos compridos, o olho caído e a calvície parcial típicas do personagem, deixa entrever uma das mãos pendendo do pulso.

Figura 161 – *Oiwa no Rei Onoue Kikugorô Tamiya Iemon Kataoka Gadô* お岩ノ霊　尾上菊五郎　田宮伊右衛門　片岡我童 (Onoue *Kigugorô V como o Espírito de Oiwa e Kataoka Gadô II como Tamiya Iemon*). Tríptico de Toyohara Chikanobu 豊原周延 (1838-1912) publicado em 1884. A estampa do meio é uma *shikake-e*, ora apresentando a lanterna japonesa intacta, ora mostrando o rosto de Oiwa emergindo da *chôchin* em chamas. Fonte: Waseda Daigaku Tsubouchi Hakase Kinen Engeki Hakubutsukan 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館 (Museu Memorial do Teatro Doutor Tsubouchi, Universidade de Waseda).

No tríptico da figura 161, a estampa do meio é uma *shikake-e* que, dobrada para cima apresenta uma *chôchin* intacta, mas que, ao ser virada para baixo, mostra o espectro de Oiwa aparecendo em meio às chamas. Nessa representação aparecem várias abóboras (ou cabaças) fantasmagóricas. Isto é uma referência a uma sequência anterior à do *chôchinnuke* que ocorre durante a cena do sonho de Iemon (Ato V Cena I). Nela, as abóboras que cobrem o telhado da casa onde o casal se encontra se transformam em frutos com os traços do rosto deformado de Oiwa (TSURUYA, 1925, p. 766).

Quanto à imagem que aparece na figura 163, nota-se nitidamente que Shunbaisai Hokuei se baseou na lanterna-Oiwa de Hokusai para criar uma estampa na qual Iemon se depara com o fantasma de sua esposa. Já na estampa apresentada na figura 164, trepadeiras e cordas se movem em direção a Iemon e a fumaça das chamas imita uma forma humana. A face desta lanterna-Oiwa possui feições mais aterrorizantes que as demais.

Figura 162 – *Oiwa-san* お岩さん (*Srª Oiwa*), estampa de Katsushika Hokusai 葛飾北斎 (1760-1849) pertencente à série *Hyakumonogatari* 百物語 (*Cem Histórias Fantásticas*). O rosto do fantasma de Oiwa é visto sobreposto a uma *chôchin* em chamas. 26,3 x 18,9 cm, ca. 1831. Fonte: Museum of Fine Arts, Boston (Museu de Belas Artes de Boston).

Figura 163 – *Hyakumonogatari Oiwa* 百物語お岩 (*O Espírito de Oiwa*). O ator Arashi Rikan II 二代目嵐璃寛 (1788-1837) como Iemon se depara com a imagem de Oiwa em uma lanterna em chamas. Estampa de Shunbaisai Hokuei 春梅斎北英 (?-1837). 37,8 x 25,7 cm, 1832. Fonte: The Metropolitan Museum of Art, New York (Museu de Arte Metropolitano de Nova Iorque).

Figura 164 – O fantasma de Oiwa sai de uma lanterna para aterrorizar Kamiya Iemon. Estampa de Utagawa Kuniyoshi 歌川国芳 (1798-1861) publicada em 1845-8 por Ibaya Senzaburô 伊場屋仙三郎 (ca.1815-1869). Acima vê-se a transcrição de um poema de amor de Ônakatomi no Yoshinobu 大中臣能宣 (921-991). 34 x 22,5 cm. Fonte: Ashmolean Museum, University of Oxford (Museu Ashmolean, Univ. de Oxford).

Figura 165 – *Bakechôchin* 化け提灯 (Lanterna-Monstro), um *tsukumogami* conhecido também pelo nome de *chôchin (no) obake* 提灯お化け (Monstro da Lanterna). Ilustração de autoria de Shigeoka Hidemitsu しげおか秀満 que apresenta o youkai acompanhado por três *hitodama* e uma onomatopeia (bâ! ばあっ), 26 jan. 2010. Disponível em: <http://shigege.blog89.fc2.com/blog-entry-131.html>. Acesso em: 25 mar. 2014.

Nas figuras 162, 163 e 164 a identificação pictórica entre Oiwa e a lanterna é completa, o que aproxima o personagem de Oiwa das representações de um youkai do tipo *tsukumogami* (ver pp. 60-2) conhecido pelo nome de *bakechôchin* 化け提灯 (Lanterna-Monstro) e também pelo nome de *chôchin (no) obake* 提灯お化け (Monstro da Lanterna). É possível notar, por exemplo, certa semelhança entre os olhos da lanterna-monstro apresentada na figura 165 com os das lanternas-Oiwa das figuras 162 e 163.

A seguir, a partir das ilustrações que compõem as figuras 166 a 173, tentaremos explicar como o *chôchinnuke* é produzido. Todas elas são divididas por um eixo vertical – a parte da esquerda está sublinhada pelas palavras *chôchin shômen kara no zu* 提灯正面からの図 (vista frontal da lanterna japonesa) e apresenta o ponto-de-vista do público; a parte da

direita é designada *sokumen kara mita zu* 側面からみた図 (vista lateral) e mostra o *keren* como visto nos bastidores do teatro.

Em primeiro lugar, a parte da frente da lanterna cenográfica deve ser feita a partir de um tipo de papel fácil de queimar. O ator que interpreta Oiwa fica deitado atrás desta falsa lanterna (figura 166) esperando pelo momento adequado de entrar em cena sobre uma esteira deslizante denominada *hashibako* 箸箱 (literalmente, "caixa dos pauzinhos chineses"). As setas da figura 165 indicam uma corda na horizontal (*rôpu* ロープ) e uma haste de madeira vertical (*shumoku* 撞木) colocadas embaixo do palco principal.

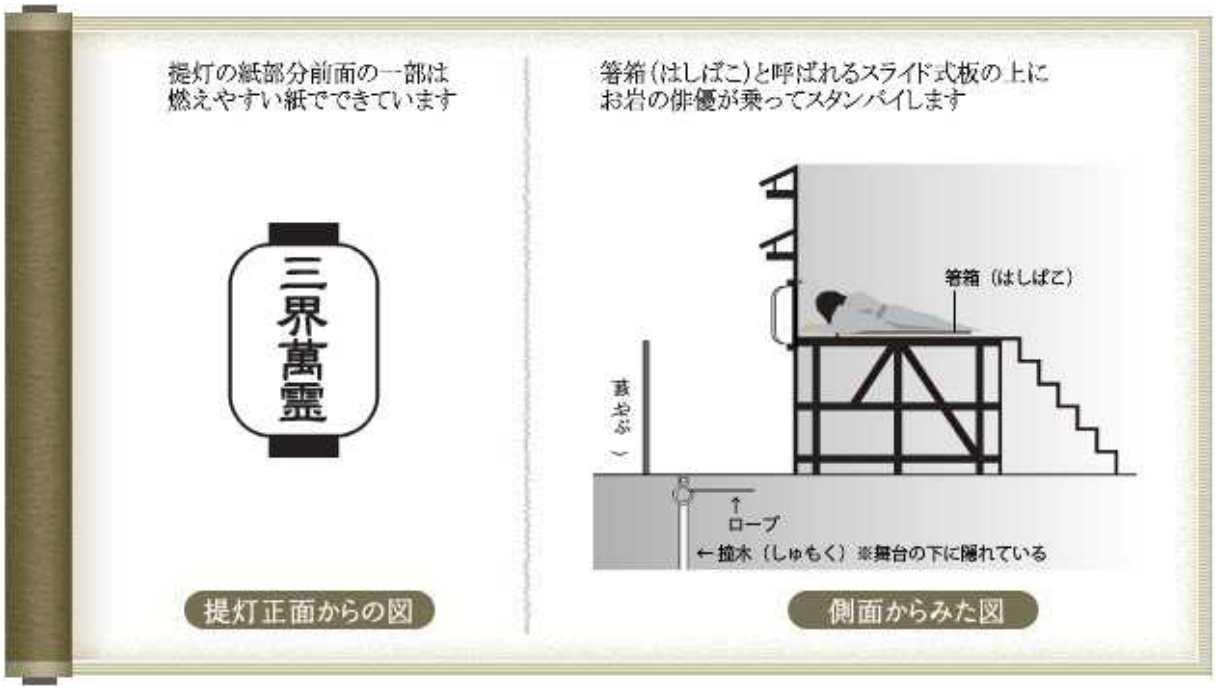

Figura 166 – *Chôchinnuke* – 1 de 7. Visão frontal: a parte da lanterna cenográfica que fica de frente para o público é feita de papel fácil de queimar. Visão lateral: o ator que interpreta Oiwa espera pelo momento de entrar em ação deitado sobre uma esteira deslizante chamada de *hashibako* 箸箱. Uma corda ligada a uma haste de madeira denominada *shumoku* 撞木 pode ser vista sob o palco. Fonte: Japan Arts Council.

Na figura 167, ateia-se fogo à lanterna cenográfica.

Na figura 168 o fogo ainda não se extinguiu. Puxando a corda embaixo do palco a haste metálica começa a se elevar. Uma vez que o fogo está para se apagar de vez, o ator que interpreta Oiwa se prepara para deslizar sobre a *hashibako* em direção à lanterna (figura 169). Seu rosto e mãos já podem ser vistos do palco.

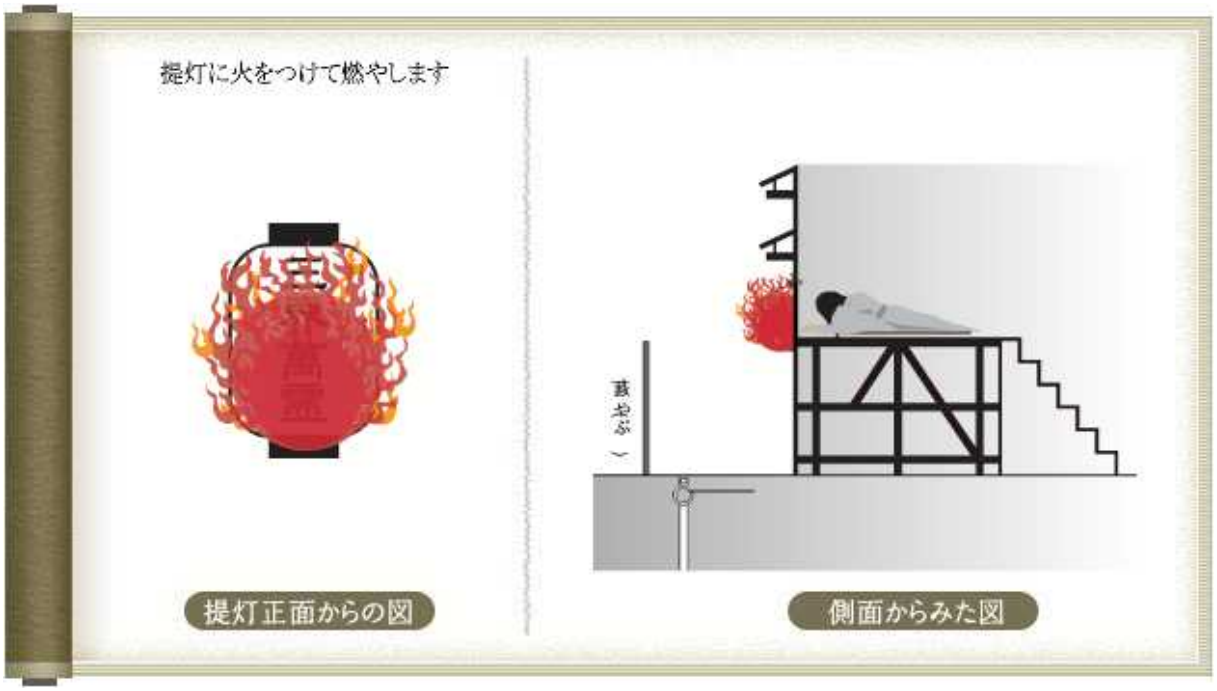

Figura 167 – *Chôchinnuke* – 2 de 7. Visão frontal: ao atear fogo na lanterna ela se queima. Visão lateral: o ator que interpreta Oiwa espera pelo momento de entrar em ação deitado sobre a *hashibako*. Fonte: Japan Arts Council.

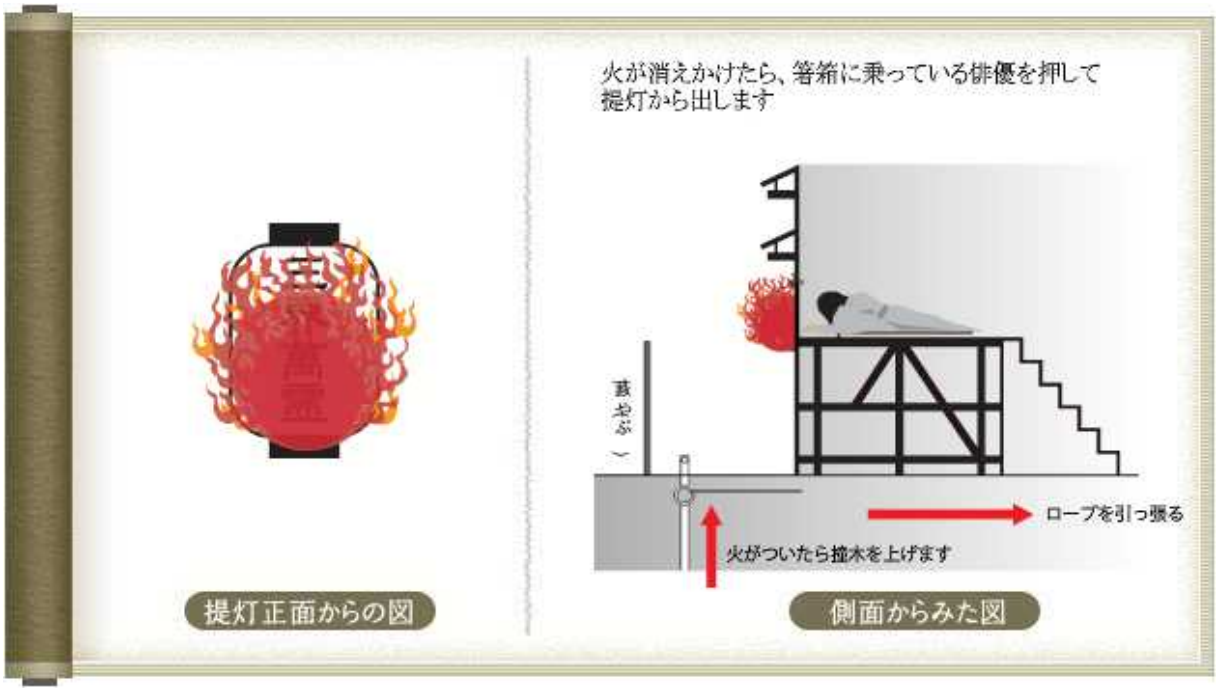

Figura 168 – *Chôchinnuke* – 3 de 7. Uma vez que o fogo estiver aceso, puxa-se a corda de forma a elevar a *shumoko*. O ator que interpreta Oiwa espera pelo momento de entrar em ação deitado sobre a *hashibako*. Fonte: Japan Arts Council.

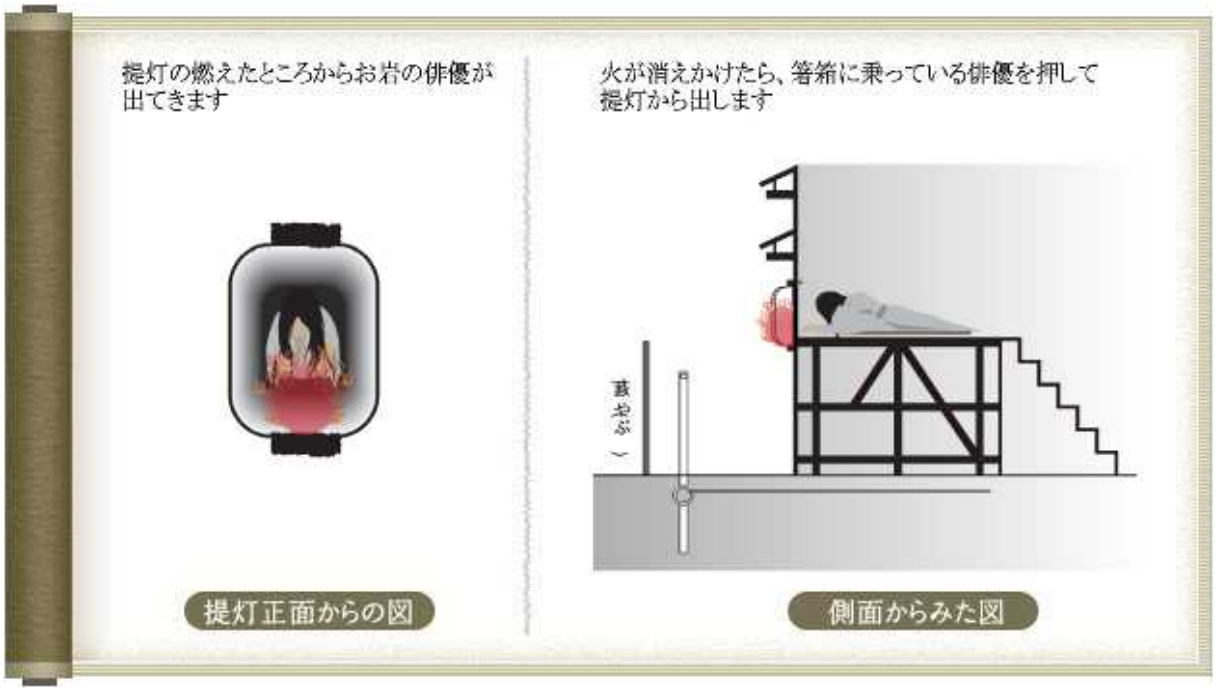

Figura 169 – *Chôchinnuke* – 4 de 7. Assim que o fogo começa a baixar o ator já pode ser visto do palco. Fonte: Japan Arts Council.

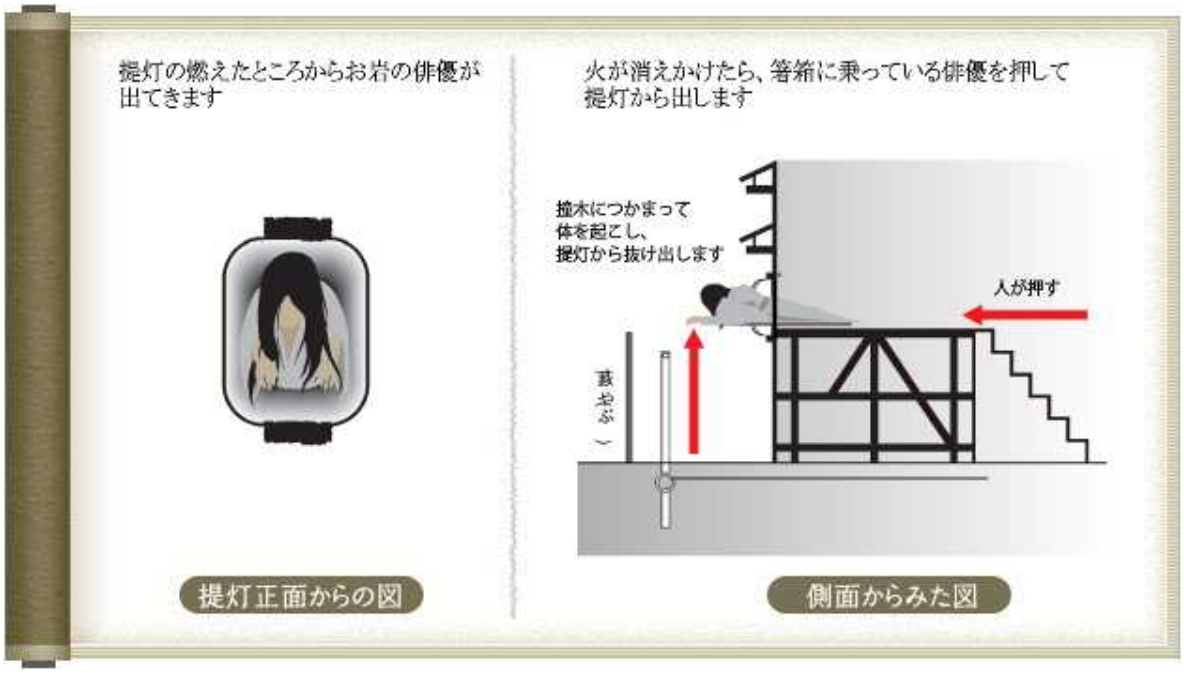

Figura 170 – *Chôchinnuke* – 5 de 7. Assim que o fogo se extingue, a *hashibako* é empurrada para frente e o ator que interpreta Oiwa desliza para fora da lanterna cenográfica. Fonte: Japan Arts Council.

Na figura 170, alguém empurra o ator através do buraco que surgiu após a queima da *chôchin* cenográfica. Neste momento, as mãos do ator procuram segurar a haste de madeira (que tem forma de "T"). Na figura 171 o ator termina de se arrastar para fora da lanterna.

Alguém puxa a esteira (*hashibako*) para os bastidores e a haste de madeira (*shumoku*) começa a descer lentamente à medida que se solta a corda (figura 172). Com isso, o personagem de Oiwa está no palco principal e continua a contracenar com o personagem de Iemon.

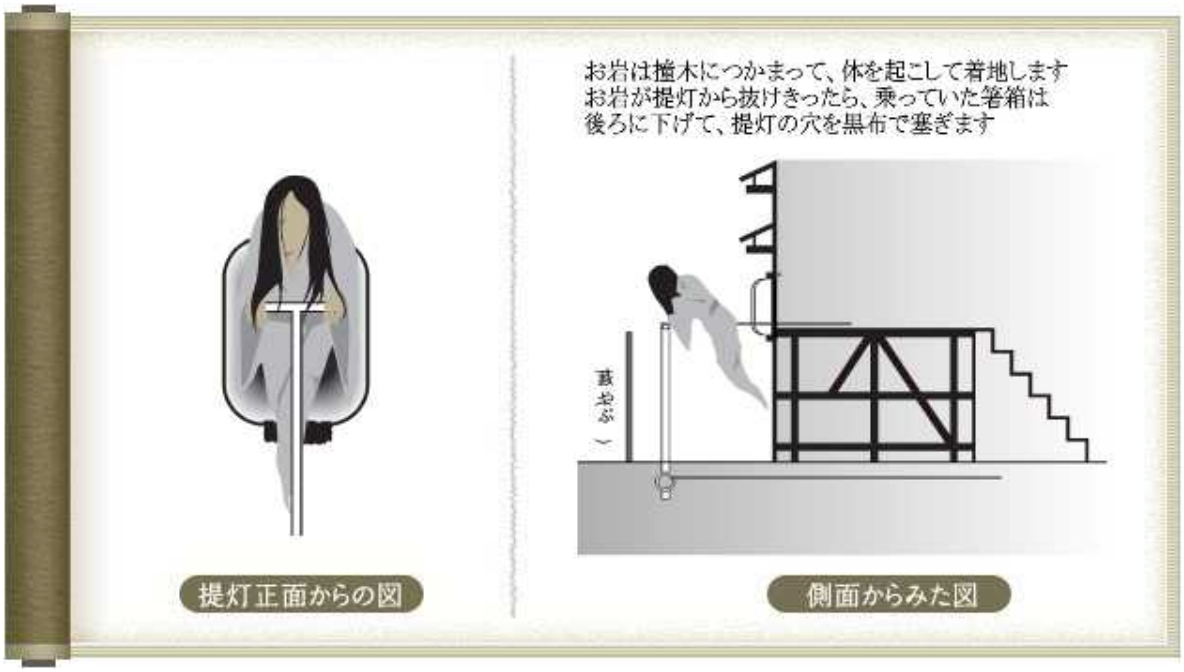

Figura 171 – *Chôchinnuke* – 6 de 7. O ator que interpreta Oiwa se segura sobre a *shumoko* (que tem a forma de um "T") e arrasta o corpo para fora da *hashibako*. Fonte: Japan Arts Council.

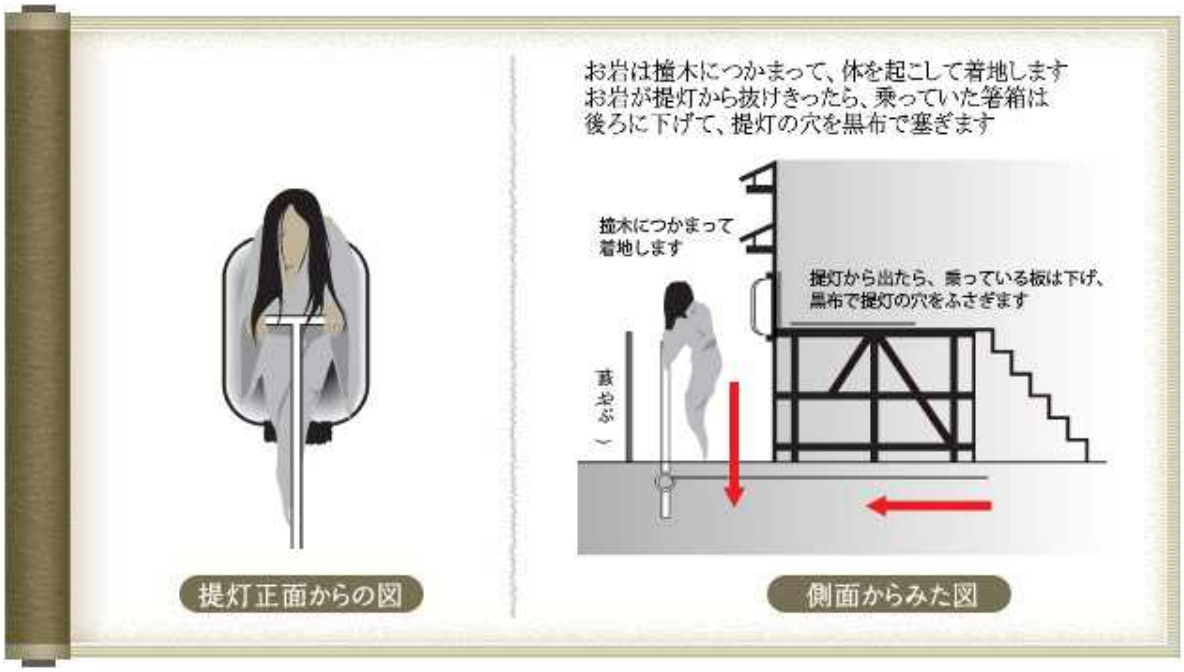

Figura 172 – *Chôchinnuke* – 7 de 7. Uma vez fora da esteira, a haste de madeira começa a descer lentamente, à medida que se solta a corda. A *hashibako* é puxada de volta e um pano negro cobre o buraco por onde saiu o ator. Uma vez de pé sobre o palco principal, Oiwa contracena com Iemon. Fonte: Japan Arts Council.

2.5. *BUTSUDANGAESHI* 仏壇返し (O VIRAR DO ALTAR BUDISTA)

Em determinado momento do Ato V, o fantasma de Oiwa, aparecendo de repente, estrangula Akiyama Chôbei no momento em que ele conversa com Iemon e está para devolver a carta de recomendação escrita por Kô no Moronô.

No texto original, o corpo de Chôbei é simplesmente elevado por um aparelho chamado *chûnori* 宙乗り (que eleva no ar), que se vale de cordas, arames e roldanas para erguer no ar o ator. Assim, o corpo do personagem fica dependurado no telhado como o de um enforcado (TSURUYA, 1925, p. 780).

No entanto, mais tarde foi criado um dispositivo mais elegante para as apresentações desta sequência. Por meio deste *keren*, conhecido pelo nome de *butsudangaeshi*, Chôbei está próximo a um altar budista quando o fantasma de Oiwa o captura, levando-o para dentro do mesmo.

Isto é feito por meio de roda hidráulica (*suisha* 水車) construída de forma a exibir o fundo do *butsudan* 仏壇 (altar budista) em duas posições diferentes (distanciadas por um arco de 90°) adornado por pinturas em rolo para pendurar (*kakejiku* 掛け軸) idênticas (figura 173).

As figuras a seguir (173 a 177) descrevem a técnica por trás do *butsudangaeshi*. São todas divididas por um eixo vertical – a parte da esquerda mostrando o ponto-de-vista do

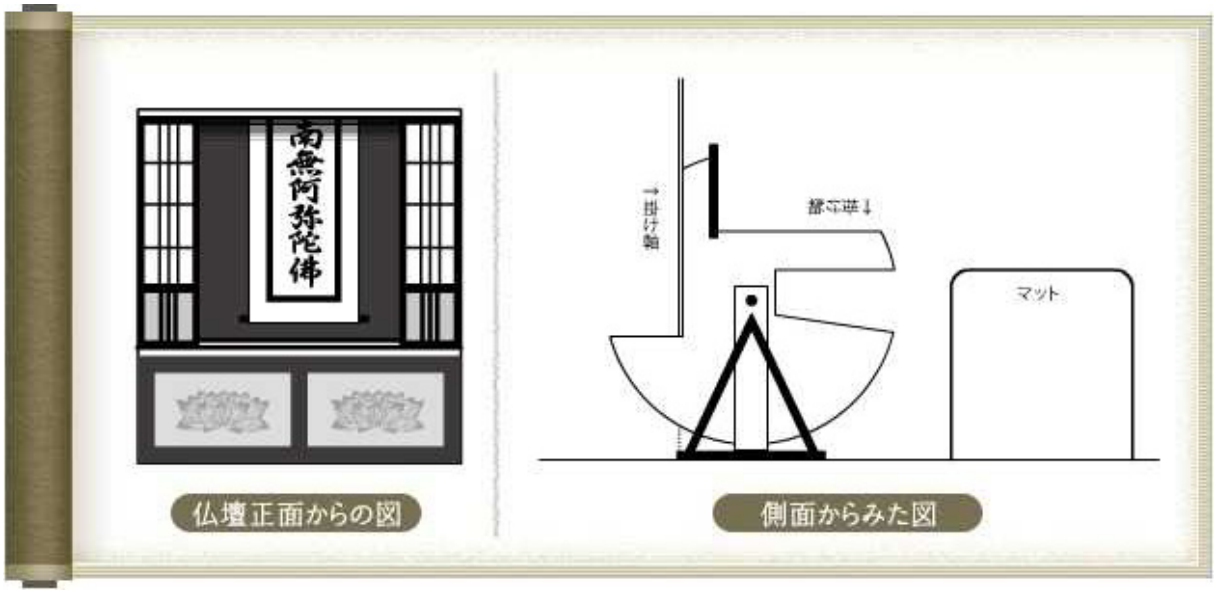

Figura 173 – Visões do *butsudangaeshi* em repouso. As setas indicam as partes da roda hidráulica onde estão presas duas *kakejiku* 掛け軸 (pinturas em rolo penduradas na parede do fundo do altar budista), uma delas apresentada na vista frontal do dispositivo. Do lado direito, na vista lateral, temos um colchão (*matto* マット). Fonte: Japan Arts Council.

público e a parte da direita exibindo uma visão lateral dos bastidores. A parte da esquerda é sublinhada pelas palavras em japonês *butsudan shômen kara no zu* 仏壇正面からの図 (vista frontal do altar budista); já a da direita, é designada por *sokumen kara mita zu* 側面からみた図 (vista lateral).

Na figura 174 vemos o *butsudangaeshi* no momento em que será usado na peça. O dispositivo, rotacionado em 90°, tem sobre si o ator que interpreta o personagem de Oiwa e apresenta aos olhos do público a segunda *kakejiku* (idêntica à pintura exibida pelo aparelho em repouso).

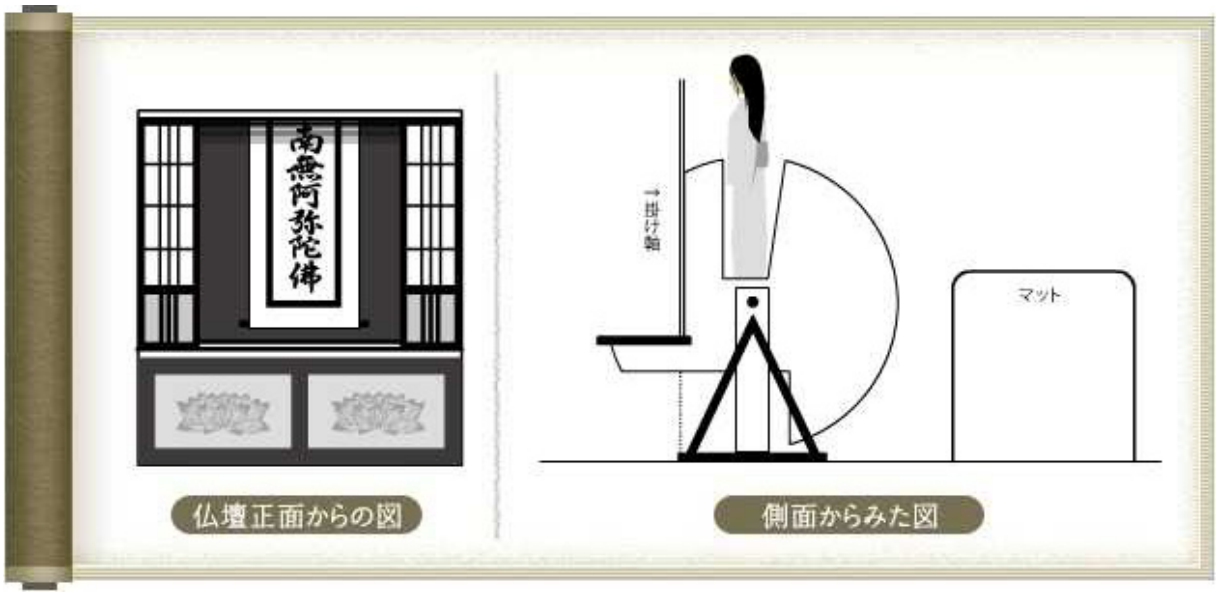

Figura 174 – Visões do *butsudangaeshi* pronto para ser usado na peça. A seta indica a kakejiku apresentada aos olhos do público e que é idêntica à pintura exibida pelo aparelho em repouso. Fonte: Japan Arts Council.

Nas figuras seguintes (175 a 177) temos o efeito especial destrinchado em três instantes. O ator que faz o personagem de Chôbei se aproxima do altar e, quando puxado pelo ator que faz Oiwa, senta no dispositivo que, ao girar, dá a impressão de que o amigo de Iemon foi capturado pelo *onryô* para dentro do altar.

Figura 175 – Visões do instante em que Chôbei é capturado pelo fantasma de Oiwa. Fonte: Japan Arts Council.

Na figura 176 é possível ver o momento em que a segunda *kakejiku* (idêntica à primeira) dá lugar à pintura exibida pelo aparelho em repouso. Na figura 177 temos as visões frontal e lateral do *butsudangaeshi* no momento em que está para retornar ao repouso. O colchão ao lado do dispositivo serve para que os atores possam cair ou descer nele sem se ferir.

Figura 176 – Visões do momento em que a segunda *kakejiku* dá lugar à primeira. Fonte: Japan Arts Council.

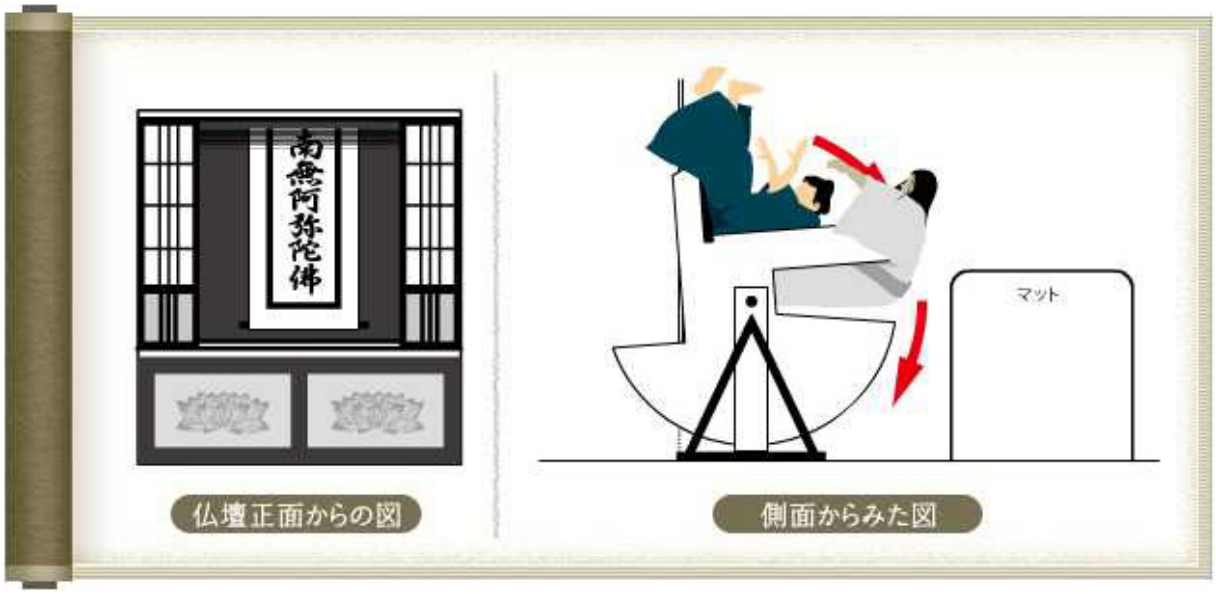

Figura 177 – Visões do *butsudangaeshi* no momento em que este está para voltar ao repouso. Fonte: Japan Arts Council.

O quinto episódio da primeira produção cinematográfica da franquia de *Juon*[245], intitulado *Izumi* いづみ, tem uma sequência inspirada pelo *butsudangaeshi*. Nele, Izumi, perseguida pelos fantasmas das colegas de escola, acaba por dar as costas para o altar budista em sua casa. Nisso, o fantasma de Kayako aparece e puxa a adolescente (figura 178) para dentro do *butsudan* (figura 179).

2.6. ***KAIDAN OIWA NO BÔREI*** **(1961)**

Tôkaidô Yotsuya Kaidan foi apresentada e adaptada várias vezes para o teatro kabuki. Estas adaptações, apesar de guardarem semelhanças com a peça original, eram por vezes bastante diferentes desta. Assim, quando o primeiro livro que apresenta a história de Oiwa e Iemon em um idioma ocidental é publicado[246], a narrativa apresenta fatos e situações muito dessemelhantes aos que aparecem na peça de Tsuruya Nanboku IV.

---

[245] *Juon: The Grudge* 呪怨 The Grudge (*Rancor Amaldiçoado: O Rancor*), longa-metragem de cinema de 2002 dirigido por Shimizu Takashi 清水崇 (1972-). Primeiro longa-metragem para cinema da franquia de *Juon*, é a quinta produção a fazer parte da mesma, seguindo os dois primeiros curtas-metragens para a TV – *Katasumi* 片隅 (*Num Canto*) e *Shi-Shi-Shi-Shi-Shi-Shi-Shi-Shi-Shi-Shi* 4444444444 (*Morte-Morte-Morte-Morte-Morte-Morte-Morte-Morte-Morte-Morte*), ambos de 1998 – e os dois primeiros longa-metragens televisivos – *Juon: The Curse 1 & 2* 呪怨 1 & 2 The Curse (*Rancor Amaldiçoado: A Maldição 1 & 2*), ambos de 2000.

[246] *The Yotsuya Kaidan or O'Iwa Inari* de James Seguin De Beneville, publicado nos Estados Unidos em 1917. Observações sobre a Oiwa de De Beneville podem ser encontradas no livro *Oiwa* (2009), de Osanai Kaoru e Higashi Masao.

Figura 178 – Izumi いづみ é levada pelo fantasma de Kayako 伽椰子 para dentro de um *butsudan* 仏壇. Cena de *Juon: The Grudge* 呪怨 The Grudge (*Rancor Amaldiçoado: O Rancor*), longa-metragem de cinema de 2002 dirigido por Shimizu Takashi 清水崇 (1972-).

Figura 179 – O interior de um altar budista como visto em cena de *Juon: The Grudge* 呪怨 The Grudge (*Rancor Amaldiçoado: O Rancor*), longa-metragem de cinema de 2002 dirigido por Shimizu Takashi 清水崇 (1972-). É possível ver em seu interior três *kakejiku* 掛け軸 (pinturas em rolo para pendurar) ao fundo e duas *ihai* 位牌 (placas mortuárias).

No entanto, a grande maioria das adaptações de *Yotsuya Kaidan* para cinema buscou inspiração no texto original de Nanboku. Oiwa aparece pela primeira vez na tela grande num filme de 1910 chamado *Oiwa Inari* お岩稲荷, produzido pela companhia Yokota Shôkai 横田商会. A partir daí, foram produzidos mais de 30 longas-metragens cinematográficos, os quais são apresentados no Apêndice II pp. 255-6 (a maioria dos filmes realizados antes da Segunda Grande Guerra, no entanto, não se conservaram – por vezes, só sabemos de sua existência por causa de artigos de jornal e fragmentos de negativo).

Cada uma destas produções escolheu uma maneira de condensar a trama da peça num longa-metragem. Por exemplo, em *Tôkaidô Yotsuya Kaidan* (1959), filme dirigido por Nakagawa Nobuo 中川信夫 (1905-1984), o personagem de Kohei é incorporado pelo de Takuetsu e é o massagista que acaba sendo morto por Iemon e cravado na porta junto a Oiwa. O mesmo se dá em *Yotsuya Kaidan* (1956), de Môri Masaki 毛利正樹 (1907-1962).

Na adaptação de 1994, *Chûshingura Gaiden Yotsuya Kaidan* 忠臣蔵外伝四谷怪談 (*Biografia Suplementar de Tesouro dos Servos Leais: A História Extraordinária de Yotsuya*), dirigida por Fukasaku Kinji 深作欣二 (1930-2003), o roteiro combinou em um único filme elementos da peça *Kanadehon Chûshingura* aos da *Tôkaidô Yotsuya Kaidan*.

Já nos filmes *Shinshaku Yotsuya Kaidan Zen Kôhen* 新釋四谷怪談前･後編 (*Nova Interpretação da História Extraordinária de Yotsuya I e II*), ambos de 1949 e dirigidos por Kinoshita Keisuke 木下惠介 (1912-1998), os elementos sobrenaturais da trama adquirem uma explicação de cunho psicoanalítico a partir da qual o fantasma de Oiwa é uma manifestação da culpa na psique de Iemon.

No futuro, uma análise comparativa entre algumas das adaptações (cinematográficas ou não) e a peça original pode vir a produzir conclusões importantes. Aqui, no entanto, segue como exemplo apenas uma breve análise do filme *Kaidan Oiwa no Bôrei* 怪談お岩の亡霊 (*História Extraordinária do Fantasma de Oiwa*), filme de 1961 dirigido por Katô Tai 加藤泰 (1916-1985). A escolha deste filme se deve ao fato de que Osode participa ativamente na vingança contra Iemon, tomando para si uma espada e combatendo ao final do filme. A partir desta ação da personagem, tentaremos enxergar o papel da mulher na sociedade contemporânea ao filme em comparação ao que ocupava no Período Edo. Antes destas observações, no entanto, torna-se necessário um sumário conciso da narrativa do filme.

No início da película, Iemon anda a esmo pela cidade e Naosuke tenta vender remédios pelas ruas. Os dois se encontram por acidente e este logo pergunta àquele: “Jogo ou

mulheres? Sua mulher ainda não voltou, não é?". Dessa forma ele insinua que Iemon costuma gastar o tempo com apostas e casas de prazeres. Ele é casado, mas sua esposa, Oiwa, deixou a casa e voltou a morar com o pai porque descobriu que o marido havia matado um homem.

Naosuke diz que o pai de Oiwa está financeiramente arruinado e sugere que Iemon abandone de vez a esposa, mas este diz que a quer de volta, pois jamais encontrará "mulher com um corpo tão bonito". O samurai explica ao vendedor de remédios que veio à cidade para esperar por Yotsuya Samon (o pai de Oiwa) que estava ali por perto a vender os serviços de sua outra filha (Osode) aos donos de uma casa de massagens.

Naosuke vê Osode saindo do estabelecimento de Takuetsu e diz a Iemon que se sente atraído por ela. O samurai diz ao vendedor de remédios que ele pode tê-la à noite, pois a casa de massagens é na verdade uma casa de prostituição (nem Samon nem sua filha parecem perceber que Takuetsu e Oiro pretendem usar Osode como prostituta).

Enquanto isso, Yomoshichi, noivo de Osode, precisa partir para uma viagem a Edo, onde seu líder ficará a serviço do xogum por um ano. Mas, sabendo que Osode vai trabalhar na casa de prostituição, deseja falar com ela antes de partir.

Quando vê Samon, Iemon vai ao seu encontro. O pai de Oiwa se recusa a ser chamado de *chichiue* 父上 (pai) – termo respeitoso para com o sogro, que indica que pertencem à mesma família. Samon diz que não o quer como marido da filha e termina a discussão dizendo que este deve se dar por satisfeito de não ser denunciado à justiça. O velho dá um empurrão em Iemon, que acaba caindo sobre uma jovem de aparência bonita e delicada (Oume) e esta se apaixona por ele instantaneamente.

À noite, Takuetsu e Oiro tentam obrigar Osode a se prostituir. Yomoshichi pediu pelos serviços dela primeiro, mas como Naosuke pagou mais, ele a leva à força para o quarto. Yomoshichi reconhece a voz da noiva a gritar e expulsa o vendedor de remédios. O jovem samurai pede então para que Osode o espere por um ano, quando ele voltará e eles se casarão.

O pai de Oiwa e o amigo de Yomoshichi são mortos (no entanto, não existe neste filme a cena de desfiguração de Shôzaburô). O corpo de Samon é velado em sua própria casa e é dito que o corpo de Yomoshichi foi levado pelo atacante.

Iemon jura se vingar da morte de seu sogro: diz a Oiwa que eles devem voltar a morar juntos e que Osode deve procurar proteção morando com Naosuke que, por sua vez, diz que irá respeitá-la.

Um ano se passa e Iemon aparece recebendo amigos em casa. O bebê chora e um dos homens comenta que a beleza de Oiwa perdeu-se com o nascimento de uma criança. Ela está fraca e acamada desde que deu à luz. Iemon pergunta a si mesmo em voz alta: "como é

possível criar uma criança nessa pobreza?”. Pela conversa, entendemos que Iemon sonha em ser promovido e precisa de dinheiro para subornar alguém e comprar uma posição.

A família de Oume mudou-se para uma casa próxima à de Iemon. Os amigos percebem o interesse da jovem no samurai e fazem comentários maliciosos sem se preocupar em disfarçar ou abaixar a voz, mesmo com Oiwa estando no cômodo ao lado. Um deles chega a afirmar que Iemon desejava que a esposa tivesse morrido ao dar a luz. O enquadramento neste instante é bem sugestivo: Oiwa à frente da tela, sofrendo visivelmente, e Iemon com os amigos ao fundo (figura 180).

Figura 180 – Oiwa sentindo dores enquanto Iemon confraterniza om os amigos. Cena de *Kaidan Oiwa no Bôrei* 怪談お岩の亡霊 (*História Extraordinária do Fantasma de Oiwa*), filme de 1961 dirigido por Katô Tai 加藤泰 (1916-1985).

Iemon tem conseguido algum dinheiro confeccionando sombrinhas. Takuetsu, que costuma tratar de Oiwa com massagens e preparar-lhe remédios, chega com a notícia de que os novos vizinhos convidaram Iemon para jantar.

Oiwa se preocupa em costurar uma *haori* para Iemon, pois este não tem se vestido bem para sair de casa desde que ela adoeceu. Takuetsu diz que Oiwa é uma boa esposa, mas que Iemon não a merece. Oiwa o repreende e diz que Iemon mudará quando ela se restabelecer e que quando isso acontecer ele vingará a morte de Samon.

Enquanto isso, na casa vizinha, os pais de Oume oferecem dinheiro a Iemon para que se case com a filha. Ele recusa, pois tem esposa e filho.

No entanto, ao voltar para casa, ele demanda, violentamente, dinheiro a Oiwa. O bebê começa então a chorar ininterruptamente. Iemon tenta levar o pente de casco de tartaruga que pertenceu à mãe de Oiwa, mas esta, mesmo enfraquecida, luta para mantê-lo. Ela oferece o

quimono que está vestindo, mas o samurai o recusa, levando em seu lugar a rede que protege a criança dos mosquitos, em total desconsideração pela esposa e pelo filho. As mãos de Oiwa se feriram quando Iemon puxou de uma só vez a rede mosquiteira. Mesmo assim, ainda com os dedos sangrando, ela tenta acalmar o bebê cantando para ele.

Enquanto isso, longe dali, Osode e Naosuke sobrevivem fazendo pequenos serviços. Ela consegue algum dinheiro lavando e consertando roupas; ele, por sua vez, pesca enguias.

Iemon vai visitá-los e Osode pergunta pela irmã e pelo bebê. Após um silêncio significativo, Iemon responde simplesmente: "eles estão em casa". É quando Naosuke sugere Osode que envie o jovem Kohei para ajudar Oiwa. O rapaz, que mora com a mãe adoentada, está a juntar dinheiro para comprar-lhe um remédio caro.

Iemon e Naosuke saem para pescar e, por meio dos diálogos, somos informados de que Osode carrega consigo uma adaga e que ameaça se matar todas as vezes que Naosuke tenta se deitar com ela. No decorrer da coversa, o pescador de enguias sugere a Iemon que mate Oiwa, mas este diz que não o faz para que isso não manche sua reputação e o impeça de ser promovido. Neste momento, eles vêem os corpos de um casal de adúlteros pregados a uma porta descendo o rio.

Iemon volta para trazendo para a esposa uma concha para que ela exercite os dedos da mão machucada. Oiwa, que está com a mão enfaixada, emociona-se com o gesto do marido.

Neste momento, aparece à porta Omaki que, em visita a Oiwa, leva um quimono de presente para o menino e "remédio para a circulação do sangue". Kohei, pensando na mãe, tenta roubá-lo, mas, pego em flagrante, é espancado e aprisionado no porão. Iemon chega mesmo a arrancar-lhe o cabelo com as mãos (!). Depois disso, o samurai ordena a Takuetsu, que presenciou tudo, que vigie o jovem para que não fuja.

Em seguida, de volta à casa dos Itô, o pai de Oume revela a Iemon que o remédio que enviara como presente a Oiwa é na verdade um veneno que a deixará desfigurada, facilitando assim para Iemon a decisão de deixá-la. Uma vez que toma o remédio, Oiwa se contorce de dor, as mãos coladas ao rosto. A sequência seguinte contrasta a agonia da esposa de Iemon com a alegria de Oume.

Takuetsu acende uma lamparina na casa de Iemon e vê que a jovem mãe está caída ao chão. Em dado momento, percebe horrorizado que Oiwa está com o rosto desfigurado. Ela, por sua vez, diz que se sente melhor e pede ao massagista que compre mais óleo para a *andon*.

Takuetsu deixa correndo da casa, mas Iemon já o esperava do lado de fora. Ele pergunta ao massagista como está o rosto da esposa e este percebe então que aquele já sabia de tudo. Iemon, ameaçando-o de morte, ordena a Takuetsu que se deite com Oiwa para que

seja possível acusá-la de adultério.

Takuetsu, levando em consideração a ameaça, de volta à casa de Iemon começa a trocar as faixas da mão de Oiwa. Ao ler uma das mãos diz que "se não se livrar dessa linha, seus sofrimentos jamais cessarão". Ao que ela retruca: "Como posso me livrar de algo que já nasceu comigo?". "Cortando a linha que a une a seu marido", responde o massagista, que então avança sobre ela.

Oiwa arma-se de uma espada para resistir à investida de Takuetsu e esta acaba por fincar-se numa das paredes. O massagista lhe pede perdão e conta que foi Iemon que o ordenou a fazê-lo. Entrega também a ela um espelho e explica que Itô e Iemon conspiraram para que este pudesse se casar com Oume.

Oiwa se enfurece: "Eles tentaram me matar! Enquanto eu ainda respirar terei minha vingança!". Takuetsu tenta impedi-la de sair, dizendo que ela deve se acalmar primeiro. Ela, concorda com o massagista: diz que precisa antes arrumar-se e pergunta se ele a ajudaria a enegrecer os dentes. Ele responde que ela não deveria, pois havia não muito tinha dado à luz (como dissemos anteriormente na p. 173, era inapropriado enegrecer os dentes nas épocas consideradas impuras: menstruação, gravidez, resguardo).

Sob uma canção triste, não-diegética, no estilo das músicas de kabuki, Oiwa penteia os cabelos, que caem em pesadas mechas (figura 181). Desta maneira, uma cena que normalmente teria um forte apelo sensual, com Oiwa deixando sua nuca à mostra, acaba por ter um desenrolar grotesco (figura 182). Ela volta a se enfurecer e acaba por atingir a lâmina da espada que havia se prendido por acidente na parede.

Ao entrar em casa, Iemon depara-se com o corpo de Oiwa e prepara-se para matar Takuetsu. Este só escapa porque lembra a Iemon que Kohei ainda está preso no porão. Assim, Iemon mata o jovem servo e, com ajuda de Takuetsu, crava os dois cadáveres a uma porta e os joga no rio.

No dia seguinte, Osode acorda com a mãe de Kohei perguntando pelo filho que ainda não voltou. Quando retorna ao seu quarto, pensa ver a irmã e Kohei ajoelhados. Naosuke também os vê, mas quando Osode abre a porta para entrar luz, no lugar em que estavam há apenas manchas de água.

A cerimônia de casamento acontece, mas Oume e Iemon não o consumam: durante a noite de núpcias, quando o samurai pede à nova esposa que lhe mostre o rosto, o que ele vê é a face desfigurada de Oiwa (figura 183). Instintivamente ele a ataca com a espada e, pensando golpear Oiwa, acaba por matar Oume.

Figura 181 – Os cabelos de Oiwa no chão (cena do *kamisuki*). Cena de *Kaidan Oiwa no Bôrei* 怪談お岩の亡霊 (*História Extraordinária do Fantasma de Oiwa*), filme de 1961 dirigido por Katô Tai 加藤泰 (1916-1985).

Figura 182 – Oiwa percebe que seus cabelos estão caindo. Cena de *Kaidan Oiwa no Bôrei* 怪談お岩の亡霊 (*História Extraordinária do Fantasma de Oiwa*), filme de 1961 dirigido por Katô Tai 加藤泰 (1916-1985).

Figura 183 – O fantasma de Oiwa durante a noite de núpcias. Cena de *Kaidan Oiwa no Bôrei* 怪談お岩の (*História Extraordinária do Fantasma de Oiwa*), filme de 1961 dirigido por Katô Tai 加藤泰 (1916-1985).

A terra treme. A casa é atingida por fortes ventos. Percebendo o que fez, Iemon foge para pedir ajuda, mas acaba matando também a criada e os pais de Oume, confundindo-os com os fantasmas de Oiwa e de Kohei.

Naosuke encontra no rio um pente de casco de tartaruga e um quimono e está a levá-los para casa quando inadvertidamente encontra-se com Iemon à beira do rio. Este lamenta o fato de que todas as suas oportunidades de realizar o sonho de ser promovido foram perdidas e diz que agora vive em um templo de forma a tentar expulsar a má-sorte que o persegue. Ambos avistam uma porta flutuando no rio e são assombrados pelos fantamas de Oiwa e Kohei (figuras 184 e 185) numa versão cinematográfica do *toitagaeshi*.

Naosuke volta para casa e, nos objetos que o pescador de enguias encontrou no rio, Osode reconhece o pente e o quimono que pertenciam à irmã. O massagista Takuetsu, que se mudou para perto da casa de Naosuke fugindo do ocorrido em casa de Iemon, ao visitar o casal reconhece os pertences de Oiwa, revelando, perturbado, que Iemon a matou.

Neste ínterim, Yomoshichi retornara à cidade procurando por Osode e, desejando obter informações de seu paradeiro, procura por Takuetsu e acaba por chegar à casa onde moram Naosuke e Osode. O jovem samurai diz que seus pais aprovaram o casamento e Naosuke, percebendo então que matou a pessoa errada, conta toda a verdade ao casal, pedindo para ser morto por Yomoshichi: “Fiz tudo isso pois me apaixonei sinceramente por você, Osode. Agora que ele voltou a encontrá-la, não há lugar para mim. Estou começando até a me arrepender do que fiz, mas homens maus não têm arrependimentos. Então, vamos, mate-me!”.

Yomoshichi movimenta sua espada velozmente em direção à nuca de Naosuke e este permanece impassivo, aceitando bravamente a punição. O jovem samurai acaba por reconhecer valor na atitude do pescador de enguia e sugere então que eles se unam para se vingar de Iemon – ambos podem viver, ambos podem morrer, mas se apenas um deles sobreviver, fica com o amor de Osode. Naosuke e Osode concordam com a proposta e os três rumam em direção ao templo budista onde o vilão está vivendo.

Na ermida, Iemon está visivelmente acabado. Em sonho, imagina-se dançando com Oiwa (figura 186). A visão onírica de Iemon no filme tem certa semelhança de sentimento com a da peça original, na qual Iemon revive o tempo em que conheceu Oiwa. O momento romântico e feliz vivido no passado é de certa forma traduzido pela dança teatral entre os personagens de Oiwa e Iemon numa cena que é ao mesmo tempo delicada e metalinguística. Mas ao final do sonho, a dança se interrompe e Iemon é acordado pela imagem desfigurada da esposa morta. O fantasma de Kohei se sobrepõe ao dos monges e amigos de Iemon e este brande enlouquecidamente a espada contra eles. Em sua ilusão, Iemon escorrega em sangue.

Figura 184 – Oiwa na sequência do *toitagaeshi*. Cena de *Kaidan Oiwa no Bôrei* 怪談お岩の亡霊 (*História Extraordinária do Fantasma de Oiwa*), filme de 1961 dirigido por Katô Tai 加藤泰 (1916-1985).

Figura 185 – Kohei na sequência do *toitagaeshi*. Cena de *Kaidan Oiwa no Bôrei* 怪談お岩の亡霊 (*História Extraordinária do Fantasma de Oiwa*), filme de 1961 dirigido por Katô Tai 加藤泰 (1916-1985).

Figura 186 – O sonho de Iemon. Cena de *Kaidan Oiwa no Bôrei* 怪談お岩の亡霊 (*História Extraordinária do Fantasma de Oiwa*), filme de 1961 dirigido por Katô Tai 加藤泰 (1916-1985).

Yomoshichi, Naosuke e Osode chegam ao refúgio nas montanhas e enfrentam Iemon e seus amigos. Naosuke salva sua amada e possibilita que esta dê o golpe final no vilão, mas antes disto é ferido mortalmente por Iemon. O vendedor de enguias morre dizendo a si mesmo: "Naosuke, você não teve mesmo sorte nessa vida, né?". Yomoshichi permance abaixado respeitosamente e Osode junta delicadamente as mãos do companheiro de combate.

Osode encontra o pente de sua irmã na manga de Naosuke e vê os fantasmas de Oiwa e Kohei, agora não mais desfigurados (figura 187). Abraçada a Yomoshichi, ela deixa o templo e o filme se encerra.

Figura 187 – Os fantasmas de Oiwa e Kohei ao final do filme *Kaidan Oiwa no Bôrei* 怪談お岩の亡霊 (*História Extraordinária do Fantasma de Oiwa*), filme de 1961 dirigido por Katô Tai. É possível ver várias *sotoba*, ripas de madeira contendo o nome secular e o nome póstumo do morto.

Esta versão da história, produzida em 1961, ao ser comparada à peça de *kabuki* original (de 1825) oferece algumas informações interessantes tanto sobre os valores da sociedade japonesa do período Edo quanto sobre os surgidos após a Segunda Grande Guerra.

Enquanto o personagem de Oiwa é, em ambos os momentos históricos, a representação de um ideal tradicional de feminino japonês (submissa e dedicada ao marido e à família), o personagem de Osode muda de forma a abarcar características mais semelhantes às desejáveis numa mulher japonesa das décadas de 1950 e 1960.

O cinema é uma arte coletiva e, assim como no teatro, muitas são as oportunidades e as razões possíveis para mudanças numa narrativa. Essas razões vão desde uma inspiração pessoal (do diretor, de um escritor, de um ator ou de qualquer outro membro da equipe) a questões mais técnicas de produção.

É possível se perguntar por que, por exemplo, a história termina com Yomoshichi, Naosuke e Osode enfrentando juntos Iemon e seus comparsas. É porque a sequência, se comparada à vingança solitária de Yomoshichi da peça original, transmite uma noção de coletividade? Ou é porque a cena, construída desta forma, permite afirmar uma nova posição da mulher – ainda bastante submissa, mas também capaz de assumir papéis tradicionalmente masculinos? Ou será tão-somente porque uma cena de ação com luta de espadas atende a um gosto popular entre os apreciadores de *jidaigeki* (nota 3 p. 11)?

Dificilmente é possível afirmar com precisão as razões que determinam uma certa escolha, mas a partir de um conhecimento das técnicas narrativas e cinematográficas e de uma análise consciente do contexto histórico-cultural é possível estabelecer algumas hipóteses. Estas, por sua vez, chegam a ser muitas vezes mais esclarecedoras que a verdade inatingível.

O Iemon deste filme, por exemplo, é simplesmente um personagem "sem caráter" em pelo menos duas das acepções possíveis: no sentido de homem "sem índole, inescrupuloso", e também no de "personagem sem sutilezas de personalidade, reto, raso".

Iemon é mau e ponto. Deseja Oiwa somente porque esta tem o corpo mais bonito que ele conhece, não se apieda de Kohei, não tem consideração nem pelo filho nem pela esposa. Não parece em nenhum momento esboçar qualquer sentimento de culpa ou remorso. Embora sofra com a impossibilidade de realizar o seu sonho de ser promovido, ele difere, por exemplo, do Iemon apresentado dois anos antes em *Tôkaidô Yotsuya Kaidan*. O Iemon de Nakagawa Nobuo tem certa relutância em se envolver nos planos da família Itô e luta contra a culpa. O Iemon de *Kaidan Oiwa no Bôrei* é muito mais insensível e, dessa forma, sua Oiwa é muito mais digna de pena que a de *Tôkaidô Yotsuya Kaidan*.

Na peça e nos filmes, Oiwa é um modelo de comportamento feminino em vida. Mas, uma vez destituída desta e cheia de ressentimentos, vinga-se a si mesma das injustiças de Iemon e de Itô destruindo um a um os membros de ambas as famílias com a força sobrenatural que adquire no pós-vida.

A Osode da peça, ao contrário, depende primeiramente de Naosuke/Gonbei e, mais tarde, de Yomoshichi para a consumação de sua vingança. Talvez porque na Edo de 1825 era pouco provável que uma mulher (que, comparada aos homens, carecia de poder social, força física e habilidade com a espada) viesse assumir por si só o papel de vingadora. Nem sempre fora assim: casos como o da guerreira Tomoe Gozen 巴御前 (1157?-1247), que viveu entre fins do Período Heain e início do Kamakura, são prova disso.

A Osode de Nanboku morre e sua vingança é concluída por meio da espada de Yomoshichi. Comparada à Osode da peça, a Osode do filme é também um feminino submisso

– subjuga-se ao pai quando ele a vende para a casa de massagens e sujeita-se à companhia de Naosuke na esperança de que ele viesse a se vingar pelas mortes de Samon e do suposto Yomoshichi. No entanto, a Osode da década de 1960 carrega consigo uma adaga, ameaçando se matar toda vez que Naosuke tenta violá-la e, além disso, embora precise de homens para completar sua vingança, é ela quem desfere o golpe final em Iemon (da mesma maneira que a Osode de Nakagawa dois anos antes). Ela é feminina, atraente e também submissa, mas não de todo: ela foi capaz de assumir um papel tradicionalmente masculino quando necessário.

Depois da Segunda Grande Guerra, os americanos controlavam bastante de perto a ideologia por trás das obras narrativas no intuito de dissipar valores tradicionais arraigados que fossem prejudiciais à relação com o Ocidente. Esta "ocidentalização" do Japão já se iniciara de forma branda no início do período Meiji, mas é feita de forma mais direta a partir da derrota japonesa para os Aliados.

Na peça original, Kohei rouba o remédio para tentar curar seu mestre. Em *Kaidan Oiwa no Bôrei,* no entanto, o jovem está preocupado em curar a mãe doente. Em 1961, uma motivação hierárquica já não oferece mais imediata identificação por parte do público: é compreendida historicamente, mas não é sentida emocionalmente pelo espectador. O cinema narrativo tradicional é uma arte de concisão – para que seja efetivo, o espectador precisa entender fácil e rapidamente tanto a narrativa como a emoção suscitada por ela. Em resumo, o público japonês das anos 1960 está menos apto a se identificar profundamente com um jovem que rouba um remédio para curar seu mestre do que um que o subtrai para curar a mãe. O núcleo familiar passa a se tornar ideologicamente mais importante que os laços hierárquicos, assim como nos Estados Unidos e no Ocidente em geral.

Comparado ao de Nanboku, o Naosuke de Kato Tai é também um personagem bem diferente. O Naosuke original redime-se negativamente, ou seja, negando a própria vida através do *seppuku*, que os judaico-cristãos encaram como um crime religioso; o Naosuke de Katô Tai readquire honra positivamente, através de uma ação, por meio de uma batalha na qual se posiciona lado a lado com seu antagonista e em oposição direta a seu antigo comparsa. Se isto é um espelho do pós-guerra ou da influência da ideologia ocidental, sobretudo a americana, não é possível afirmar, mas não deixa de ser uma hipótese que merece ser verificada.

Gregory Barrett, em seus livro *Archetypes in Japanese Film* (1989), aponta grandes semelhanças entre as adaptações cinematográficas da *Tôkaidô Yotsuya Kaidan* e alguns filmes *pink* do final da década de 1960 e início da década de 1970, ao ponto de incluir estes últimos no mesmo capítulo dedicado à categoria arquetípica do *onryô* – o capítulo 5 intitulado

Vengeful Spirit (*Espírito Vingador*). Barrett afirma que no teatro tradicional japonês e nos filmes de época, as *living female avengers* (mulheres que se vingam em vida) sustinham [os ideais] da sociedade tomando parte somente em vinganças socialmente aprovadas (como a vingança da morte de um pai) e que figuras femininas que contrariam os valores da sociedade japonesa em vida só começaram a aparecer nos filmes japoneses no fim dos anos 1960. Diferente destas, o *onryô* de Oiwa parte para a vingança contra seu senhor (marido) e mestre num claro rompimento/rompante contra o sistema de valores tradicional – ao falar através do filho Jirokichi, o fantasma de Kohei, por exemplo, pede aos familiares que não se vinguem de Iemon porque este foi seu mestre, ainda que por pouco tempo.

Vendo filmes *pink*[247] da década de 1970 como *Joshû Nana-maru-ichi Gô / Sasori*[248] (1972) e *Furyô Ane Goden: Inoshika o-Chô*[249] (1973) foi possível observar que estas obras, assim como grande parte das peças de Nanboku, apresentam personagens marginais (que pertencem ou têm origem num grupo marginalizado pela sociedade) vivendo vidas marginais (à margem da sociedade) e que suas personagens principais, assim como Oiwa, são mulheres injustiçadas que se vingam sozinhas de seus opressores sem, no entanto, a necessidade de antes passar pela morte.

Figura 188 – Matsushima Nami 松島ナミ prepara-se para matar com uma adaga o ex-namorado, Sugimi 杉見, o policial corrupto responsável pelo estupro e pela prisão da heroína. Cena retirada de *Joshû Nana-maru-ichi Gô / Sasori* 女囚701号 / さそり (*Prisioneira Nº 701 / Escorpião*), *pinku eiga* de 1972 dirigido por Itô Shun'ya 伊藤俊也 (1937-).

---

[247] *Pinku Eiga* ピンク映画 (literalmente, filmes cor-de-rosa) são filmes de baixo orçamento com conteúdo erótico que agregam uma grande variedade de gêneros: dramas, filmes de suspense e ação, de gangster (*yakuza*), de violência contra mulheres etc.

[248] *Joshû Nana-maru-ichi Gô / Sasori* 女囚701号/さそり (*Prisioneira Nº 701/Escorpião*), filme de 1972 dirigido por Itô Shun'ya 伊藤俊也 (1937-).

[249] *Furyô Ane Goden Inoshika o-Chô* 不良姐御伝猪の鹿お蝶 (*A Lenda da Chefe Delinquente: Ochô Inoshika*), filme de 1973 dirigido por Suzuki Noribumi 鈴木則文 (1933-).

Figura 189 – Inoshika Ochô ensopada com o sangue dos *yakuza* que obedecem ao homem responsável pela morte de seu pai. Cena de *Furyô Ane Goden Inoshika o-Chô* 不良姐御伝猪の鹿お蝶 (*A Lenda da Chefe Delinquente: Ochô Inoshika*), filme de 1973 dirigido por Suzuki Norifumi 鈴木則文 (1933-).

2.7. 怪 ~ayakashi~ EPISÓDIOS 1 A 4 – OIWA: FICÇÃO VERSUS HISTÓRIA E FOLCLORE VERSUS RELIGIÃO

Ayakashi 怪 ~ayakashi~ (*Estranho Fenômeno*) é uma série animada de 11 episódios que apresenta três narrativas de cunho sobrenatural: *Yotsuya Kaidan*[250] (episódios 1 a 4), *Tenshû Monogatari*[251] (episódios 5 a 8) e *Bakeneko*[252] (episódios 9 a 11).

Para que a peça da Nanboku coubesse em 4 episódios de aproximadamente 22 minutos, a narrativa teve que ser bastante condensada. A cena em que Osode aceita morar com Naosuke é habilmente resumida. O vendedor de remédios oferece à jovem se vingar pela morte de Yomoshichi, ao que Osode exclama: "Mas você não é nem meu marido nem meu parente!". A esta réplica, Naosuke propõe: "Então seremos como marido e mulher até que eu complete a vingança. Não se preocupe – é claro que não tocarei no seu corpo e dormiremos em quartos separados". Ouvindo isto e olhando para o rosto desfigurado do corpo de

---

[250] *Yotsuya Kaidan* 四谷怪談 (*História Extraordinária de Yotsuya*). Animação para televisão em quatro episódios pertencente à série 怪 ~ayakashi~ (2006). Escrita por Konaka Chiaki 小中千昭 (1961-) e dirigida por Imazawa Tetsuo 今沢哲男 (1940-). Exibida entre 12 jan. e 3 fev. 2006.

[251] *Tenshû Monogatari* 天守物語 (*Narrativa da Torre do Castelo*). Animação para televisão em quatro episódios pertencente à série 怪 ~ayakashi~ (2006). Escrita por SakamotoYûji 坂元裕二 (1967-) e dirigida por Nagayama Kôzô 永山 耕三 (1956-). Exibida entre 10 fev. e 3 mar. 2006.

[252] *Bakeneko* 化猫 (*Gato-Monstro*). Animação para televisão em três episódios pertencente à série 怪 ~ayakashi~ (2006). Escrita por Yokote Michiko 横手美智子 (1961-) e dirigida por Nakamura Kenji 中村健治 (1970-). Exibida entre 10 mar. e 24 mar. 2006.

Shôzaburô (que ela pensa ser o cadáver de Yomoshichi), ela concorda.

Além de sumarizar a peça, algumas liberdades foram tomadas em relação ao texto original: Oume, ao contrário da menina ingênua de 1825, joga um pouco do mesmo "remédio" que foi entregue a Oiwa num tanque de água e assiste a um peixe morrer envenenado. Outro exemplo é a morte de Iemon, que ao fim da batalha contra Yomoshichi é devorado por uma ninhada de ratos (figura 190). Mesmo com as variações, a versão de *Yotsuya Kaidan* de *Ayakashi* é uma das mais fiéis à peça original.

Figura 190 – Iemon é atacado e devorado por ratos ao final da luta contra Yomoshichi. Cena do quarto episódio de *Ayakashi* 怪 ~ayakashi~ (*Estranho Fenômeno*), exibido pela primeira vez em 3 fev. 2006.

O mais interessante nesta adaptação, no entanto, é a característica especial de ser uma obra metalinguística – uma versão de *Tôkaidô Yotsuya Kaidan* que discute a construção da narrativa e as lendas por trás dela.

O anime é narrado pelo personagem do próprio autor da peça. Vê-se o trecho de uma apresentação de *kabuki* da maneira em que era feita à época (fig. 122 p. 137) e a seguir o personagem de Tsuruya Nanboku IV fala um pouco de si mesmo e sobre a popularidade de *Tôkaidô Yotsuya Kaidan*. Somente depois é que se dá início à história de Oiwa e Iemon.

A narrativa se passa em geral nos mesmos lugares citados na peça: vemos vislumbres das ruas de Asakusa (fig. 121 p. 136) e do Sensô-ji. No entanto, em contraste com o texto original, o anime se passa historicamente no período Edo. É dito que Iemon é um samurai do lado do *daimyô* de Akô, Asano Takumi-no-Kami, o personagem histórico que cometeu *seppuku* em 1701 (ver pp. 124-5).

Normalmente, o anime procura seguir o roteiro original da peça, apresentando em desenho animado os *keren* e mantendo a identificação de Oiwa com os ratos, como acontece na peça original (figura 190). No entanto, a narrativa é frequentemente interrompida pelas reflexões do personagem de Nanboku – metade do quarto episódio de *Ayakashi*, o último do arco de *Yotsuya Kaidan*, é reservado às questões: Teria Oiwa realmente existido? E, se existiu, era uma mulher virtuosa ou uma esposa enlouquecida pela traição do marido?

As interrupções de Nanboku funcionam como um documentário imiscuído em meio à série e oferecem um guia para nossas observações a seguir. O personagem discorre sobre a origem das lendas sobre a maldição de Oiwa: cinco anos após a primeira apresentação de *Tôkaidô Yotsuya Kaidan*, Nanboku, seu filho, seu genro e mais onze pessoas envolvidas com a produção do espetáculo estavam mortas. Além disso, nas várias apresentações da peça, muitos atores ficavam feridos (provavelmente por causa de certa complexidade no uso dos vários *keren*). Com isso, instalou-se o boato de que a peça estava amaldiçoada – relatos de atores cujos rostos inchavam ou cujas pernas se machucavam eram logo relacionados com a maldição de Oiwa.

Em 1966, o ator de *kabuki* Ichiryûsai Teizan VII 七代目一龍斎貞山 (1907-1966) morreu quando uma lanterna caiu sobre ele. A lenda conta que, enquanto agonizava, repetia insistentemente: “Oiwa-sama!”.

As lendas sobre a maldição não se restringiram ao teatro kabuki. No segundo dia de filmagens de *Kaidan Oiwa Yakusha*[253] (1938), Ozaki Jun 尾崎純 (?-1938), o diretor originalmente escalado, morreu repentinamente, sendo então substituído por Suganuma Kanji 菅沼完二 (?-?).

“A maldição continua até hoje?” – pergunta-se o personagem de Nanboku, observando que, durante os dez anos em que permaneceu sendo encenada em Shibuya 渋谷, a peça foi um grande sucesso de público, mas um membro da equipe cometeu suicídio logo depois do fim das apresentações.

---

[253] *Kaidan Oiwa Yakusha* 怪談お岩役者 (*História Extraordinária do Ator de Oiwa*), filme de 1938 dirigido por Suganuma Kanji 菅沼完二 e Ozaki Jun 尾崎純.

Ao fim do episódio, num momento totalmente metalinguístico, o autor Nanboku encontra-se com sua personagem Oiwa (figura 191) e lhe faz um pedido: “Oiwa-sama, Iemon já foi punido. Sua raiva já não deveria ter sido aplacada? Mesmo sendo apenas uma história, eu sei que lhe dei um destino terrível. Não amaldiçoe mais ninguém além de mim!”.

Figura 191 – Encontro entre autor e personagem num episódio de *Ayakashi* 怪 ~ayakashi~ (*Estranho Fenômeno*) exibido pela primeira vez em 3 fev. 2006. Oiwa, flutuando no ar, ouve o pedido de Nanboku para que descanse em paz.

Em algum momento começou-se a espalhar a história de que, para não incorrer na maldição de Oiwa, atores e membros da equipe de produção de peças ou filmes relacionados a *Tôkaidô Yotsuya Kaidan* devem ir ao distrito de Yotsuya (Shinjuku, Tóquio) para visitar o santuário xintoísta Oiwa Inari Tamiya Jinja 於岩稲荷田宮神社 (figura 192), um templo de responsabilidade da família Tamiya 田宮 dedicado a Oiwa e Inari. Note-se que o nome de família é escrito com os caracteres 田宮, diferentes dos usados para escrever o sobrenome de Iemon (Tamiya 民谷).

O templo xintoísta dedicado a Oiwa é um símbolo modelar do sincretismo japonês. Nele, o espírito de Oiwa convive em harmonia com criaturas e divindades folclóricas, além de

deuses budistas e xintoístas. Como todo santuário dedicado a Inari, o Oiwa Inari Tamiya Jinja é repleto de esculturas de *kitsune* 狐 (raposas), as guardiãs de Inari (figura 193). Porém, além

Figura 192 - Oiwa Inari Tamiya Jinja 於岩稲荷田宮神社 em Yotsuya (Shinjuku, Tóquio). Templo xintoísta administrado pela família Tamiya dedicado à Oiwa e ao deus Inari Foto do autor. 23 jan. 2012.

Figura 193 – Uma das muitas estátuas de *kitsune* do Oiwa Inari Tamiya Jinja. As raposas são as guardiãs dos templos xintoístas dedicados a Inari, deus do arroz, da agricultura, dos bons negócios e da fertilidade. Foto do autor. 23 jan. 2012.

Figura 194 – Estátua de uma divindade budista (*bodhisattva*) no templo xintoísta Oiwa Inari Tamiya Jinja. Foto do autor. 23 jan. 2012.

Figura 195 – Estátua de Daikokuten 大黒天, um dos Sete Deuses da Fortuna, encontrada no Oiwa Inari Tamiya Jinja Foto do autor. 23 jan. 2012.

Figura 196 – Bica em forma de dragão (ver nota 94 p. 55) encontrada no Oiwa Inari Tamiya Jinja. Foto do autor. 23 jan. 2012.

destas, existem também estátuas de uma divindade budista (figura 194), de um dos Sete Deuses da Fortuna[251] (figura 195) e mesmo uma torneira em forma de dragão (figura 196).

[251] Shichi Fukujin 七福神 (Sete Deuses da Fortuna). São deuses do folclore japonês, cada um dos sete com atributos próprios e presidindo sobre áreas diferentes. Benzaiten 弁才天 ou Benten-sama 弁天様 é a deusa de tudo que flui, água, arte, conhecimento, música etc.; Daikokuten 大黒天 é o deus da riqueza e do comércio; Ebisu 恵比寿, deus da honestidade e dos pescadores; Jurôjin 寿老人 é o deus da longevidade; Hotei 布袋 é o deus da abundância e da boa saúde; Bishamonten 毘沙門天 é o deus dos guerreiros, protetor das casas e distribuidor de riquezas; Fukurokuju 福禄寿 tem como atributos a felicidade, a riqueza e a longevidade.

Informações tanto sobre Oiwa Inari quanto sobre a Oiwa de *Yotsuya Kaidan* estão expostas em tabuletas e murais (figura 197). Segundo informações contidas no templo, a Oiwa do Tamiya Jinja (a qual nos referimos há pouco como Oiwa Inari) é filha de Tamiya Samon e uma mulher cheia de boa-vontade e afeita ao trabalho duro. Devota do deus Inari, ela rezava todos os dias no lugar que veio a se tornar o santuário de Oiwa Inari. Para os devotos do templo, portanto, Oiwa era uma mulher virtuosa que inspirava as pessoas a seguir o seu exemplo.

Figura 197 – Recortes de jornais e revistas com informações sobre Oiwa Inari e a Oiwa de *Tôkaidô Yotsuya Kaidan* presos a um mural pendurado no Oiwa Inari Tamiya Jinja. Foto do autor. 23 jan. 2012.

Mas esse não é o único relato a dar vida ao personagem fora da peça. Uma lenda conta que Oiwa era uma mulher afetuosa que sofreu de varíola quando criança. Ela sobreviveu, mas ficou com sequelas no rosto, o que era um obstáculo para o casamento. Filha única, casa-se com o *rônin* Iemon para que a fortuna da família não se dissipe. Usada e enganada pelo marido (que se deixou enredar pelos ardis de Itô), Oiwa, ferida emocionalmente, sai gritando enlouquecida pelas ruas de Edo e desaparece sem deixar rastros. Não muito tempo depois,

dezoito pessoas que pertenciam às famílias Tamiya e Itô, incluindo Iemon, estavam mortas. Com isso espalhou-se o boato de que a maldição de Oiwa tinha recaído sobre as duas famílias, que se extinguiram por falta de descendentes.

Teóricos antigos escrevem que Nanboku, como técnica narrativa, incorporou na peça dois episódios de conhecimento público (tidos como verdadeiros), de maneira semelhante à que Chikamatsu Monzaemon 近松門左衛門 (1653-1725) teria utilizado um século antes com as peças sobre duplo suicídio. No primeiro deles, ao descobrir que sua concubina está tendo um caso com um dos servos, um samurai mata os adúlteros, prende com cravos os cadáveres a uma porta e os joga no rio Kanda 神田. No segundo, dois servos que mataram seus respectivos mestres são executados no mesmo dia. No entanto, pesquisas nesse sentido não foram capazes de localizar estes fatos em documentos da época, o que pode significar que esta informação é somente mais uma das lendas que se ligam à peça.

Segundo Sigée (1979), o casal de personagens principais foi emprestado de um rumor aparecido depois da era Genroku (1688-1704), em que se dizia que Oiwa, a filha de um policial subalterno da guarda xogunal que morava em Yotsuya, foi morta pelo marido Iemon após ter sido enganada por este e pelo mediador de casamentos Akiyama Chôemon 秋山長右衛門. Contava-se que, desde então, seu espírito furioso jamais deixara os dois em paz.

Também segundo Sigée, o personagem de Naosuke/Gonbei foi inspirado pelo caso de dois criminosos com estes nomes que, durante a era Kyôhô 享保 (1716-1736), mataram seus respectivos mestres e, por uma série de circunstâncias curiosas, acabaram sendo executados na mesma hora e no mesmo lugar.

Sigée diz também que a cena do *toitagaeshi* foi inspirada num caso que se contava à mesma época em que a peça foi escrita, o da esposa de um *hatamoto* 旗本 (samurai a serviço direto do xogum) que foi morta por ele junto com o suposto amante. Os corpos do casal foram então cravados a uma porta e jogados ao rio. Da mesma forma, a cena do Onbôbori teria sido baseada num duplo suicídio no qual os cadáveres dos dois amantes foram encontrados por um pescador de enguias.

Como vimos, não faltam narrativas relacionadas ao personagem de Oiwa ou à peça *Tôkaidô Yotsuya Kaidan*. No entanto, discernir em meio a estas o que é fato (História), ficção (fruto da imaginação de um autor), folclore (criação anônima e coletiva) ou religião (versão defendida por um grupo religioso) é uma tarefa essencialmente complexa.

CONCLUSÕES

A dita singularidade da cultura japonesa torna difícil para um não-nativo a tarefa relativamente complexa de analisar suas narrativas literárias, visuais e audiovisuais, especialmente nos casos em que estas demandam informações específicas. Vejamos um exemplo: no arco de episódios do anime *Mononoke* (2007) que trata de uma criatura folclórica conhecida como *nue*[254] (figura 198), a trama entrelaça de forma intricada várias referências como que a espelhar a própria constituição deste youkai, uma quimera mitológica formada a partir de vários animais.

Para melhor entender esta narrativa, é preciso saber não só o que é uma *nue*, mas também o que é *kôdô* 香道 (a arte do incenso), *genjimon* 源氏紋 (as representações simbólicas dos capítulos de *Genji Monogatari*), *shôsôin* 正倉院 (a casa do tesouro do templo Tôdaiji) e *kyôchikutô* 夾竹桃 (uma flor ornamental venenosa). Não houvesse eu tido a oportunidade de antes visitar o Uji-shi Genji Monogatari Myûjiamu 宇治市源氏物語ミュージアム (Museu sobre as *Narrativas de Genji* da Cidade de Uji), minha compreensão do episódio teria sido muito superficial.

Da mesma maneira, é relativamente difícil de entender como o personagem de Naosuke em *Tôkaidô Yotsuya Kaidan* vem a compreender tão rapidamente que Osode é sua irmã caso não se tenha o conhecimento do que é um *hodo no o no sho* 臍の緒の書, documento que funciona como uma espécie de certidão de nascimento e que está em geral acompanhado do selo da mãe e do cordão umbilical do(a) filho(a).

Diferenças muito grandes entre a cultura do observador e a cultura do objeto observado podem e frequentemente causam ruído na comunicação da narrativa, causando estranhamento no espectador ou, mais grave ainda, fazendo com que este, ao interpretá-la segundo os códigos de sua própria cultura, acredite que está compreendendo o que lhe está sendo contado quando, na verdade, não está.

---

[254] *Nue* 鵺 é um ente folclórico sobrenatural que, assim como a quimera grega, tem forma híbrida constituída a partir de vários animais. No quarto capítulo de *Heike Monogatari* 平家物語 (*Narrativas de Heike*) – obra que relata as batalhas entre os clãs Taira 平 e Minamoto 源 durante o fim do séc. XII – encontra-se referência a uma criatura com voz de pássaro (*torashigumi* 虎鵺), cabeça de macaco, corpo de *tanuki*, patas de tigre e uma cobra como cauda. A narrativa conta que, em 1153, o imperador Konoe 近衛天皇 começa a ter pesadelos todas as noites. O desassossego noturno parece ser causado por uma névoa que aparece no alto do palácio sempre às duas da manhã. Os pesadelos só têm fim quando Minamotono Yorimasa 源頼政 (1106-1180) atira uma flecha em direção à misteriosa névoa e acaba por abater um *nue*, cujo corpo ele joga no Mar do Japão (TYLER, 1989, p. 292-3).

As narrativas de teor budista, por exemplo, têm características que as aproximam bastante do maniqueísmo judaico-cristão, o que não causa estranheza no apreciador ocidental. Mas as com base no xintoísmo e no taoísmo, religiões que vêem a realidade como bipolar[255], normalmente causam incompreensão ou uma falsa compreensão por parte de um ponto de vista estrangeiro.

Em obras como *Noroi*[256] (figura 199), *Hagurashi no Naku Koro ni*[257] e Cult[258], por exemplo, temos narrativas nas quais um deus local possui ou mata vários inocentes. Ao apreciar estas obras, o espectador ocidental observará as atitudes demoníacas destes deuses, possivelmente irá equipará-los aos demônios ocidentais, o que a rigor é incorreto.

Os *kami* 神 (os deuses do xintoísmo) diferem do Deus do monoteísmo judaico-cristão-muçulmano não só pelo fato de serem plurais, mas também por duas outras razões: a primeira é que, ao contrário d'Aquele, podem vir a assumir características demoníacas quando não são honrados ou quando se sentem ignorados ou ameaçados; a segunda razão é que, ainda que adquiram qualidades demoníacas, um *kami* não deixa de ser divino.

O deus xintoísta protege a vila quando é honrado, respeitado, reverenciado por ela; mas ao se sentir desrespeitado, ignorado ou ameaçado, pode vir a agir de forma contrária à sociedade ou à religião apresentando características que são rejeitadas por estas – e, mesmo assim, não deixam de ser divinos. O Deus judaico-cristão-muçulmano apresenta somente qualidades: é Perfeito e Bom (assim como os bodisatvas). Mesmo quando encolerizado, tomado por uma paixão humana como a ira, o Deus do Velho Testamento jamais assume características negativas, demoníacas. Sua cólera é justificada pelo comportamento ímpio da humanidade: quando esta desperta a Ira divina e Ele se vê forçado a derrubar sobre o mundo o

---

[255] Em eterno movimento, variando entre dois polos – o yin e o yang.

[256] *Noroi* ノロイ (*Maldição*), filme de 2005 dirigido por Shiraishi Kôji 白石晃士 (1973-). No filme, um pseudo-documentário criado a partir de gravações encontradas (*found footage*), o vilarejo de Shimokage 下鹿毛村 realiza anualmente um ritual para apaziguar Kagutaba 禍具魂, que foi aprisionado no subsolo por se recusar a obedecer àqueles que o invocaram. A vila é alagada em 1978 para dar lugar a uma represa, mas no último dos rituais executados, a filha do sacerdote do templo é possuída por Kagutaba e, a partir daí, começa a roubar fetos de clínicas de aborto clandestinas para alimentar o deus-demônio de forma que este venha a retornar com toda a força.

[257] *Higurashi no Naku Koro ni* ひぐらしのなく頃に (*Quando as Cigarras Choram*), série de animação televisiva em 26 episódios dirigida por Kon Chiaki 今千秋 (?-) e exibida pela primeira vez entre 4 abr. e 26 set. 2006. Nos vários arcos narrativos que compõem a série, baseados nas diferentes versões do *game* que deu origem à série, é dito que o deus-protetor da cidade, Oyashiro-sama オヤシロさま, ao ver ameaçado o futuro do vilarejo de Hinamizawa 雛見沢, ataca os responsáveis por tentar trazer até ele uma represa que iria alagá-lo.

[258] *Karuto* カルト (*Culto*), filme de 2013 dirigido por Shiraishi Kôji 白石晃士 (1973-). No filme, três *teen idols* (atrizes-ídolos adolescentes) apresentam um *reality show* paranormal no qual acompanha-se as tentativas de exorcismo das forças malévolas que se acercam de uma família. No decorrer das gravações, descobre-se que uma seita está tentando fazer com que o deus a quem veneram renasça no corpo da menina que tem sido assombrada.

Figura 198 – *Nue* 鵺. Estampa pertencente ao 3º volume do Konjaku Gazu Zoku Hyakki 今昔画図続百鬼 (*Continuação aos Cem Demônios Ilustrados do Presente e do Passado*), livro ilustrado por Toryama Sekien 鳥山石燕 (1712-1788), ca. 1779 (INADA; TANAKA, 1992).

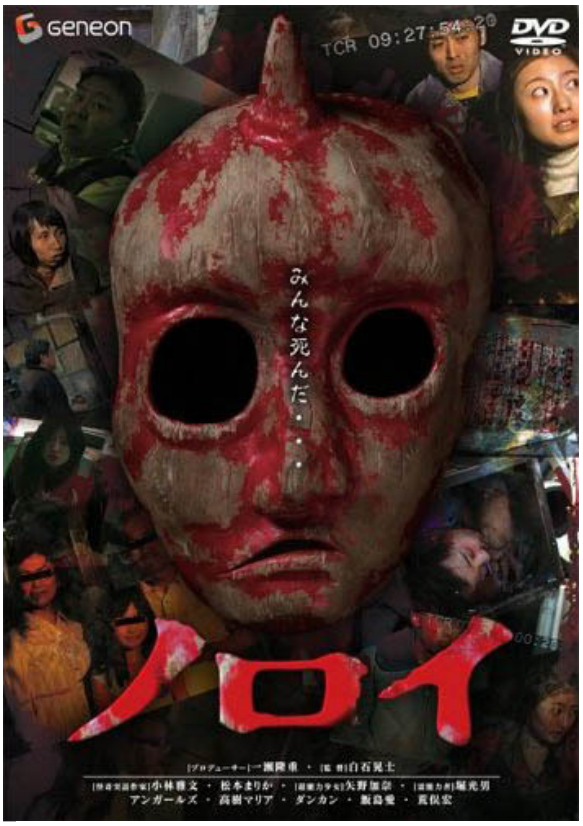

Figura 199 – Capa do DVD de *Noroi* ノロイ (*Maldição*), filme de 2005 dirigido por Shiraishi Kôji 白石晃士 (1973-) pertencente ao gênero *found footage mockumentary* (pseudo-documentário criado a partir de supostas gravações encontradas).

Dilúvio ou transformar em estátuas de sal as populações de Sodoma e Gomorra, em nenhum momento Ele deixa de ser divino, em nenhum instante Ele assume características demoníacas, que são atribuídas única e exclusivamente a Lúcifer/Satã e seu séquito de demônios.

O Deus das três principais religiões monoteístas e seus anjos jamais possuem características demoníaco-negativas: a partir do momento em que o Anjo Estrela da Manhã contraria a vontade divina, ele "cai" junto com seus seguidores e deixa de ser divino. O xintoísmo difere justamente nisto, pois o deus pode estar num período demoníaco, mas pode vir ou voltar a ser um deus protetor.

Esta duplicidade característica do xintoísmo é que permite, por exemplo, que um autor como Akutagawa Ryônosuke, ao tratar em alguma de suas obras do sobrenatural cristão, apresente visões ora positivas, ora negativas, da religiosidade ocidental.

Em *Ogata Ryôsai Oboegaki*[259] (1917), por exemplo, um médico relata o ocorrido

[259] *Ogata Ryôsai Oboegaki* 尾形了斎覚え書 (*Memorando de Ryôsai Ogata*), conto de Akutagawa Ryûnosuke 芥川龍之介 (1892-1927) publicado pela primeira vez em 1917.

numa das vezes em que observou os ritos cristãos em um pequena comunidade. Ele, que acreditava que o cristianismo não passava de uma seita herética, acaba vendo as orações de um grupo conduzido pelo padre Rodrigues trazerem de volta à vida Sato, a filha de Shino, uma mulher de quem ele mesmo tentara retirar qualquer esperança de cura da menina.

Ao contrário deste, *Kokui Seibo*[260] (1920) é um conto que, houvera sido escrito por um cristão católico, seria considerado uma forte heresia. Nele, uma estátua de madeira de Nossa Senhora sorri diabolicamente para uma avó que reza pela saúde do neto e acaba por atender seu pedido da mesma maneira que os *jinn* جن (gênios) da mitologia árabe – obedecendo o significado literal das palavras que formam o pedido, mas oferecendo algo contrário aos desejos daquele pede (avó e neto permanecem juntos, mas através de suas mortes). O fato de Maria obter características demoníacas neste conto chocou-me bastante à primeira vez que o li[261], mas quando se pensa profundamente no assunto, vê-se que na verdade o que acontece é que Akutagawa aplicou um comportamento tipicamente xintoísta a uma personagem cristã em muito semelhante à personagem budista da deusa Kannon.

Mas as dificuldades ao pesquisar uma cultura diferente não se resumem a enxergar os preconceitos de uma em outra. Fora esta, há outros problemas, como a dúvida ao tentar estabelecer qual é a informação precisa ou confiável. No caso das representações pictóricas, por exemplo, as estampas ukiyo-e vieram a ser entendidas como objetos do mais alto valor artístico somente após a Restauração Meiji, quando os pintores europeus se depararam com estas gravuras japonesas. Antes, as estampas eram consideradas pelos japoneses simplesmente como um produto comercial de distribuição em massa e, por isso, muitas vezes não era feito um registro preciso ou amplo destas obras. Talvez por isso, muitos autores modernos acabam por oferecer informações ínfimas ou insuficientes (resumidas, fragmentadas) a respeito das ilustrações que compõem seus livros.

Frequentemente as pinturas ou estampas são apresentadas sem as dimensões do original ou sem informações sobre a técnica empregada, sem contar as vezes em que as informações sobre autor e data contrastam com as de outra fonte.

Além dos obstáculos encontrados para informar de maneira precisa e confiável dados sobre as referências visuais e pictóricas, há ainda um outro problema quando se trata da análise do fantástico/sobrenatural: os próprios pesquisadores, japoneses ou estrangeiros, parecem muitas vezes ter dificuldade para unificar todo este tema, apresentando por vezes

---

[260] *Kokui Seibo* 黒衣聖母 (*Nossa Senhora do Manto Negro*), conto de Akutagawa Ryûnosuke 芥川龍之介 (1892-1927) publicado pela primeira vez em 1917.

[261] Aqui, deve-se levar em conta o fato de que eu fui criado por uma família católica praticante.

opiniões contraditórias ou que nos guiam para um caminho errôneo.

Cito o caso relatado por Kajiya (2001) na nota 33 a *Reimagining the Imagined: Depictions of Dreams and Ghosts in the Early Edo Period*, no qual o autor do livro *Nihon no Yûrei* 日本の幽霊 (*Fantasmas do Japão*), Suwa Haruo 諏訪春雄 (1934-), distingue *yûrei* de *ikiryô*, mas trata ambos como fantasmas:

> O argumento de Suwa em relação aos fantasmas é contraditório.Por um lado, ele diz que os fantasmas são os espíritos dos mortos (*Nihon no yûrei*, [p.] 24); por outro, ele também considera o espírito vingador de uma pessoa viva como fantasma (ibid., [p.]168) (KAJIYA, 2001, p. 196, tradução nossa).

Embora citemos aqui apenas este exemplo, vimos que Enryô, Yanagita, Komatsu e Mizuki por vezes se valem de generalizações e contradições semelhantes. Mas apesar das dificuldades encontradas durante todo o processo de pesquisa, acreditamos que foi possível mostrar ao leitor a variedade e o sincretismo do sobrenatural japonês, que não se encontra somente nas divindades, sejam estas xintoístas (*kami*) ou budistas (*bosatsu*), mas também nos fantasmas e nas criaturas folclóricas (*yûrei* e youkais), nos médiuns[262] (monges, xamãs e adivinhos) e nas tentativas de controlar magicamente o rumo das coisas – nos amuletos, oráculos, festivais, rituais e oferendas.

E em Stefánsson (1993) vemos ainda outra característica da cultura japonesa, a de que novos elementos são absorvidos facilmente tornando-se rapidamente parte da tradição fundamental: "'Se funciona bem para nós, por que não usá-lo?' seria o pensamento básico por trás disso" (STEFÁNSSON, 1993, p. 19). Levando isto em conta, o sobrenatural japonês vem a ser encontrado também nas narrativas cristãs de Akutagawa Ryûnosuke (como vimos há pouco), bem como nas revisitações a ícones do sobrenatural do Ocidente. Dessa maneira, os vampiros, o monstro de Frankenstein e os zumbis também passam a fazer parte do sobrenatural japonês[263].

É cultuada a série de filmes sobre vampiros produzidos no Japão no início da década de 1970[264] (figura 200) e o mesmo se pode dizer do mangá de Maruo Suehiro publicado no

---

[262] Aqueles que servem de ponte entre os dois mundos, intermediando as comunicações, observando o futuro ou influenciando os entes sobrenaturais. Neste trabalho tratamos mais especificamente dos *onmyôji* e das *miko*.

[263] Mas os japoneses não têm apenas se aproveitado dos ícones do terror ocidental: o caminho contrário também é profícuo, com a criação de personagens que se tornaram ícones da cultura popular universal, como é o caso de Sadako e de Kayako (ver figuras 88 e 89).

[264] Além de *Yûrei Yashiki no Kyôfu - Chi o Sû Ningyô*, apresentado na figura 197, Yamamoto Michio 山本迪夫 (1933-2004) dirigiu *Noroi no Yakata - Chi o Sû Me* 呪いの館・血を吸う眼 (*A Mansão Amaldiçoada – O Olhar que Suga Sangue*), de 1971, e *Chi o Sû Bara* 血を吸う薔薇 (*A Rosa que Suga Sangue*), de 1974.

Brasil com o título de *O Vampiro que Ri*[265] (MARUO, 2004).

No filme *Kyûketsu Shôjo Tai Shôjo Furanken*[266] a vampira (eternamente) adolescente Arukado Monami 有角もなみ trava uma batalha mortal com sua rival no amor, Furano Keiko 富良野けい子, que foi ressuscitada à maneira do monstro de Frankenstein (figura 201). O filme parodia de forma politicamente incorreta comportamentos e subculturas japoneses tornando possível cenas perturbadoras como a da competição entre os clubes estudantis de corte de pulso (!).

Recentemente, os zumbis apareceram nos filmes *Kyonyû Doragon: Onsen Zonbi vs Sutorippâ 5*[267] e *Helldriver*[268], produções de humor negro que, assim como *Kyûketsu Shôjo Tai Shôjo Furanken* observam a sociedade japonesa contemporânea sob um certo viés crítico, satírico e politicamente incorreto[269].

Dito isto, gostaríamos de retornar agora a um assunto discutido no início do trabalho, onde afirmamos que não concordávamos plenamente com as classificações de Enryô e de Mizuki que incluem todos os fenômenos e seres sobrenaturais entre os youkais (pp. 18-20) e acreditamos que apresentamos exemplos suficientes para que o leitor concordasse conosco. Mesmo assim, falaremos ainda um pouco sobre nosso ponto de vista em relação à classificação dos youkais, dos fantasmas e dos fenômenos sobrenaturais (*chôshizen* 超自然).

A princípio identificamos a categoria dos *rei* 霊, ou seja, dos espíritos, sejam os dos mortos (*yûrei* 幽霊, *onryô* 怨霊, *goryô* 御霊) ou dos vivos (*ikiryô* 生霊). Eles têm origem e identidade humanas, o que implica que possuem ou possuíram um nome (mesmo quando este é desconhecido) e, por isso, são frequentemente designados por substantivos próprios (Oiwa, Okiku, Rokujô no Miyasudokoro).

---

[265] *Warau Kyûketsuki* 笑う吸血鬼 (*O Vampiro que Ri*), mangá de Maruo Suehiro 丸尾末広 (1956-) publicado pela primeira vez no ano 2000.

[266] *Kyûketsu Shôjo Tai Shôjo Furanken* 吸血少女対少女フランケン (*Garota Vampiro vs. Garota Frankenstein*), filme de 2009 dirigido por Nishimura Yoshihiro 西村喜廣 (1967-) e Tomomatsu Naoyuki 友松直之 (1967-) e baseado no mangá *Yami no Mani Mani ～Kyûketsu Shôjo Tai Shôjo Furanken～* 闇のまにまに～吸血少女対少女フランケン～ (*À Mercê da Escuridão ～Garota Vampiro vs. Garota Frankenstein～*) de Uchida Shungiku 内田春菊 (1959-).

[267] *Kyonyû Doragon: Onsen Zonbi vs Sutorippâ 5* 巨乳ドラゴン: 温泉ゾンビ VS ストリッパー5 (*Dragões com Grandes Tetas: Zumbis das Fontes Termais Versus Strippers 5*), filme de 2010 dirigido por Nakano Takao 中野貴雄 (1962-) e baseado no mangá *Kyonyû Doragon* 巨乳ドラゴン (*Dragões com Grandes Tetas*) de Mikamoto Rei 三家本礼 (?-) publicado em 2004.

[268] *Herudoraibâ* ヘルドライバー (*Helldriver*), filme de 2010 dirigido por Nishimura Yoshihiro 西村喜廣 (1967-).

[269] Tsuruya Nanboku IV também apresentava os tipos que formavam a sociedade de sua época numa narrativa que mesclava melodrama ao humor e fazendo com que o horror surgisse a partir de um pano de fundo de situações sócio-econômicas adversas. A miséria, a prostituição e a violência em suas várias formas aparecem nas obras de Nanboku e caracterizam a sua época da mesma maneira que os comportamentos e subculturas apresentados nos filmes acima citados definem de forma exacerbada o Japão contemporâneo.

Figura 200 – Capa do DVD de *Yûrei Yashiki no Kyôfu - Chi o Sû Ningyô* 幽霊屋敷の恐怖・血を吸う人形 (*Terror na Casa Mal-Assombrada – A Boneca que Suga Sangue*), filme de 1970 dirigido por Yamamoto Michio 山本迪夫 (1933-2004), o primeiro dos três filmes de vampiros dirigidos por ele no início da década de 1970.

Figura 201 – A vampira Arukado Monami 有角もなみ (com uniforme em estilo *sailor*) e a garota-Frankenstein Furano Keiko 富良野けい子 (de quimono). Cartaz de *Kyûketsu Shôjo Tai Shôjo Furanken* 吸血少女対少女フランケン (*Garota Vampiro vs. Garota Frankenstein*), filme de 2009 dirigido por Nishimura Yoshihiro 西村喜廣 (1967-) e Tomomatsu Naoyuki 友松直之 (1967-).

Os entes folclóricos do Japão, por sua vez, são normalmente designados por substantivos comuns, que identificam uma classe de seres (os *tsukumogami* 付喪神, as *kitsune* 狐, os *kappa* 河童), mesmo quando esta classe é definida por um conjunto unitário (como é o caso da *yukionna* 雪女). Os youkais podem surgir a partir de qualquer coisa – de objetos inanimados, de plantas, de animais, de pessoas e inclusive de fantasmas, o que dá origem a casos limítrofes como o da *ubume* 姑獲鳥.

Youkais como a *yukionna* e os *zashikiwarashi* 座敷童子 podem ou não ser um caso limítrofe. Já apontamos algumas semelhanças que as representações da mulher da neve têm com as de *yûrei*, mas, além disso, existem algumas poucas narrativas que dizem que a *yukionna* é o fantasma de mulher que morreu em meio a uma tempestade de neve. Quanto aos *zashikiwarashi*, embora tenham semelhanças com os *erê* (espíritos de crianças nas mitologias

afro-brasileiras, mais particularmente na umbanda), não fica claro se são ou não as almas de crianças mortas, exceto talvez no arco de histórias da série animada *Mononoke* (2007) que identifica os *zashiwarashi* com as crianças abortadas no prostíbulo.

Por fim, gostaríamos de dizer que discordamos também que os fenômenos sobrenaturais sejam interpretados como youkais. Para nós, os fenônemos ou surgem espontaneamente, sem razão aparente – como é o caso do *kamikakushi* 神隠し – ou são originados pela ação de um youkai ou de um *kami* – como é o caso do eco e também de outros tipos de *kamikakushi*. Assim, o termo *kodama* 木霊 (eco) dá nome ao youkai (o espírito da árvore que produz a repetição do som) bem como ao fenômeno "sobrenatural" por ele produzido (o eco).

Dito isto, reproduzimos esquematicamente nas figuras 202 e 203 nossa visão do sobrenatural japonês. Os *kami* 神 guardam relação de proximidade com os youkais 妖怪 porque também podem se originar a partir de qualquer coisa (pessoas, animais, objetos inanimados e fantasmas). Da mesma forma, os *bosatsu* 菩薩 se aproximam dos *rei* 霊, pois aqueles são seres evoluídos que se iluminaram por meio dos ciclos de vida e morte.

No círculo à esquerda temos os youkais (que possuem forma de pessoas, de animais, de plantas ou de objetos). No à direita, os *rei*, divididos em *ikiryô* 生霊 (espíritos dos vivos) e *shiryô* 死霊 (espíritos dos mortos). Na interseção dos círculos está escrito *ubume* 姑獲鳥, para simbolizar os casos limítrofes. A maioria dos que pertencem a estas classes de seres são capazes de produzir fenômenos sobrenaturais, mas, além disso, há também os fenômenos sobrenaturais espontâneos (aqueles que se produzem sem razão aparente).

Concluindo nossas observações, seria importante investigar até que ponto a influência do Ocidente marcou o Japão, não com o intuito de desmerecer o talento dos artistas japoneses, mas, ao contrário, de observar a criatividade que surge a partir da interação de duas culturas[270]. Os *keren* 外連 do teatro kabuki são todos invenções japonesas? Ou os diretores de kabuki também se inspiraram em técnicas e aparelhos ocidentais?

Como vimos, a representação de Maria a segurar o Menino Jesus é um tema recorrente no Ocidente. Da mesma forma, o fantasma que segura o bebê é um motivo recorrente da arte pictórica e das narrativas japonesas. O filme *Tôkaidô Yotsuya Kaidan* (1959), por exemplo, encerra-se com a cena em que Oiwa, após a morte de Iemon, eleva-se no céu segurando seu bebê (figura 204). Esta ligação entre as duas culturas é fortuita? É proporcionada pelo

[270] Ver, por exemplo, o livro *The Lens Within the Heart: The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan* de Timon Screech, 2002.

inconsciente coletivo jungiano? Ou tem raízes nas trocas culturais promovidas na cidade portuária de Nagasaki?

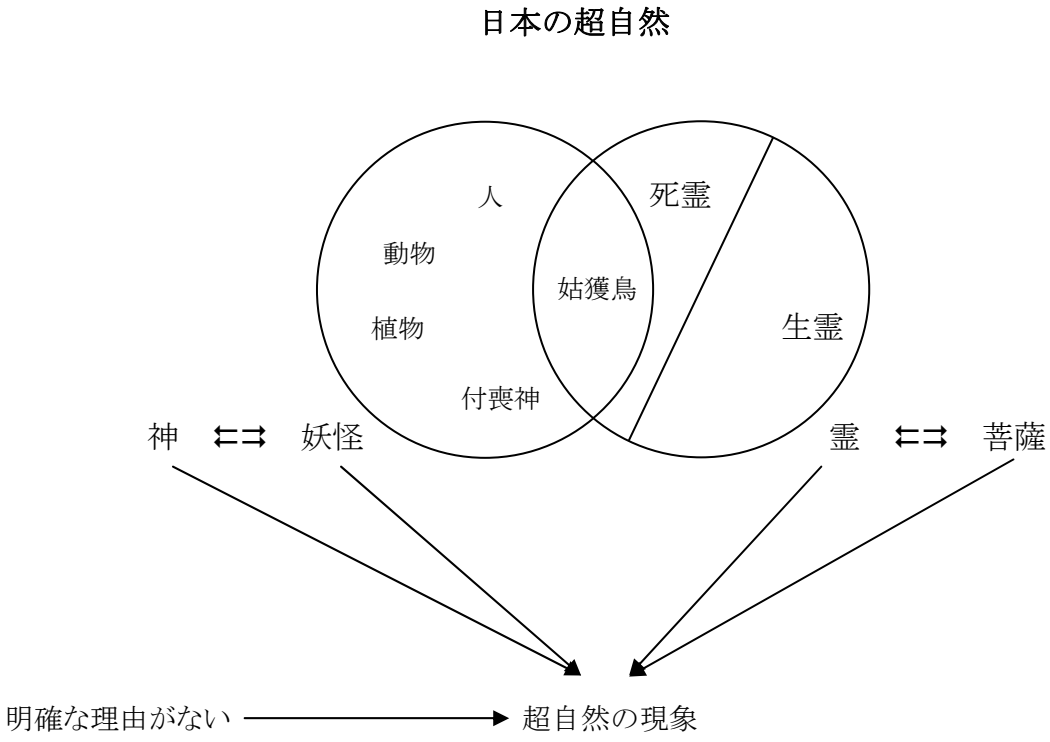

Figura 202 – Nosso esquema para entender o sobrenatural japonês. Produzido pelo autor em 28 abr. 2014.

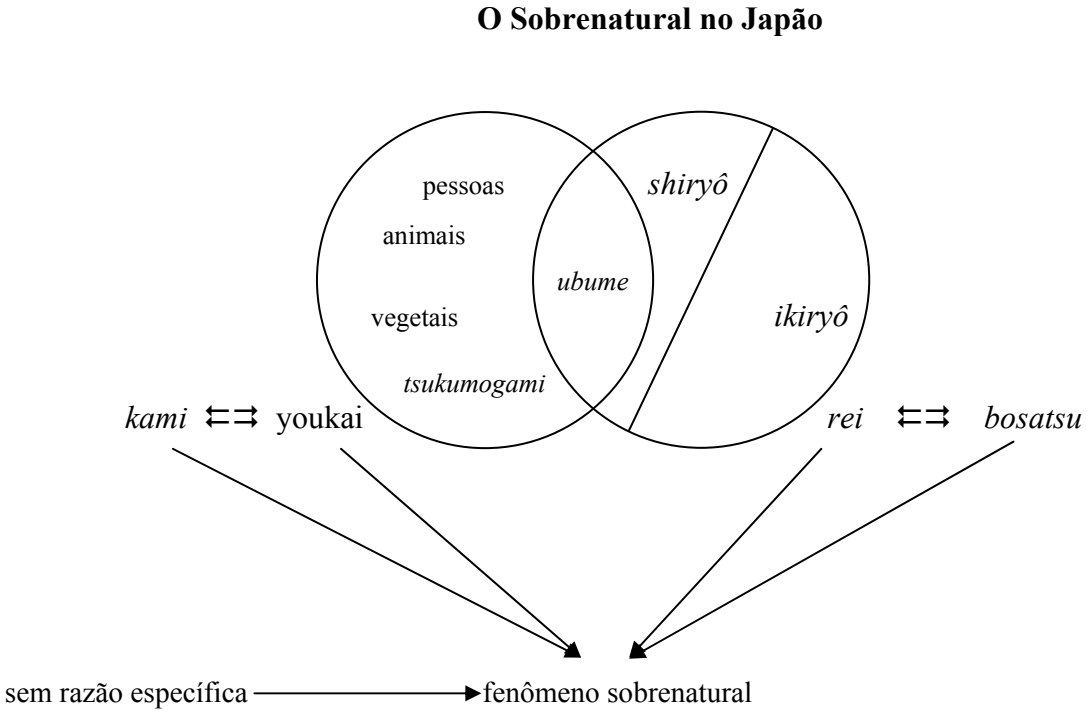

Figura 203 – Tradução do esquema para entender o sobrenatural japonês. Produzido pelo autor em 30 abr. 2014.

Figura 204 – O fantasma de Oiwa eleva-se no ar com o filho nas mãos. Cena final de *Tôkaidô Yotsuya Kaidan* 東海道四谷怪談 (*História Extraordinária de Yotsuya em Tôkaidô*), filme de 1959 dirigido por Nakagawa Nobuo 中川信夫 (1905-1984).

Outra questão que nos assoma é que, se antes o papel submisso da mulher era violado somente na condição de fantasma, hoje o número de heroínas femininas que assumem atitudes antes tipicamente masculinas é abundante. Estas mulheres em papéis principais são apenas objetos que atendem à demanda do desejo masculino[271] ou, ao contrário, são a representação de um crescimento do poder feminino em meio à sociedade japonesa (e as sociedades em geral)?

No futuro, esperamos dar continuidade a este trabalho investigando estas e outras muitas questões.

---

[271] Peças de kabuki em que a mulher adquiria um papel mais determinante na narrativa eram muitas vezes obra do desejo do ator masculino que as interpretava (*onnagata* 女形) de executar papéis mais dinâmicos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AKUTAGAWA, Ryûnosuke; CORDARO, Madalena Natsuko Hashimoto; OTA, Junko. **Rashômon e Outros Contos**. São Paulo: Hedra, 2008. 208 p. ISBN 978-85-7715-094-6.

ARISAWA, Mamizu. **Inukami!** (Deuses-Cães!). Tokyo: ASCII Media Works, 2003-2008. 17 v.

ASHKENAZI, Michael. **Handbook of Japanese Mythology**. Santa Barbara, California: ABC-CLIO, 2003. xvii, 377 p., il. ISBN 1-57607-468-4.

BARRETT, Gregory. **Archetypes in Japanese Film**: the Sociopolitical and Religious Significance of the Principal Heroes and Heroines. [Cranbury, NJ]: Associated University Presses, c1989. 252 p., il. ISBN 0-941664-93-7.

BARROW, Terence. Ghosts, Ghost-gods, & Demons of Japan. In: KIEJ'E, Nikolas (comp.). **Japanese Grotesqueries**. With an introductory essay by Terence Barrow. Rutland, Vt.: Charles E. Tuttle, 1973. 260 p., il. ISBN 080480656X.

BEFU, Harumi. Normative Values: *On*, *Giri*, *Ninjô*. In: READER, Ian; ANDREASEN, Esben; STEFÁNSSON, Finn. **Japanese Religions Past & Present**. Folkestone, Kent: Japan Library, 1993. 189 p., il. ISBN 1-873410-00-X. pp. 25-28.

BENEDICT, Ruth. **O Crisântemo e a Espada**: Padrões da Cultura Japonesa. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1997. 273 p. ISBN 8527301334 (Coleção Debates). Traduzido do original em inglês: The Chrysanthemum and the Sword.

BENNEVILLE, James Seguin de. **The Yotsuya Kwaidan or O'Iwa Inari**. Philadelphia: J. B. Lippincott Company, 1917. 286 p. il.

BURCH, Noël. **Pour un Observateur Lointain**: Forme et Signification dans le Cinéma Japonais. Traduit de l'anglais par Jean Queval. Paris: Gallimard, 1982. 392 p., [32] p. de ilustrações; il. ISBN 2-07-021429-X. (Cahiers du Cinéma). Traduzido do original em inglês: To the Distant Observer.

_____. **Praxis du Cinéma**. Paris: Gallimard, 1969. 254 p. (Le Chemin, 62).

CALVINO, Italo (org.). **Contos Fantásticos do Século XIX**: o Fantástico Visionário e o Fantástico Cotidiano. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 517 p. ISBN 85-359-0502-2. Traduzido do original em italiano: Racconti Fantastici dell'Ottocento.

CASCUDO, Luis da Camara. **Geografia dos Mitos Brasileiros**. Rio de Janeiro: José Olympio/MEC, 1976. 2ª ed. xvi, 348 p. (Documentos Brasileiros, v.n.52).

CHATMAN, Seymour. **Story and Discourse**: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1978. 277 p., il. ISBN 080149186X.

DYKSTRA, Yoshiko; DYKSTRA, Andrew. Kirishitan Stories by Akutagawa Ryûnosuke. **Japanese Religions**, 31(1), Quioto, pp. 23-65, jan. 2006.

FOSTER, Michael Dylan. **Pandemonium and Parade**: Japanese Monsters and the Culture of Yokai. Berkeley, CA: University of California Press, 2009. xvii, 291 p., il. ISBN 9780520253629.

FUMIKO, Enchi. **Masks**. Translated by Juliet Winters Carpenter. New York: Random House, 1983). 160 p. ISBN 978-0394722184. Traduzido do original em japonês: Onna Men. p. 57.

HANGUK Jeongsin Munhwa Yeonguwon Eomun Yeongusil (Laboratório de Linguagem do Instituto de Pesquisa da Cultura e do Espírito Coreanos). **Hanguk Kubi Munhak Taegye** (Compêndio de Literatura Oral Coreana). Seul: Joeun Munhwasa, 1994. ISBN 8971492198.

HARDACRE, Helen. **Marketing the Menacing Fetus in Japan**. Oakland: University of California Press, 1997. 310 p. ISBN 9780520216549. (Twentieth Century Japan: The Emergence of a World Power, 7).

HAYAKAWA, Kazuki (ed.). **Kowai Hanashi**: Anata no Shiranai Nippon no "Kyôfu" (Histórias Assustadoras: o Terror Japonês que Você Desconhece). Tokyo: Mirion Shuppan, 2008. 265 p. ISBN 978-4813020769.

HEARN, Lafcadio. **Glimpses of Unfamiliar Japan Vol. I**. In Two Volumes. Cambridge, Massachusetts: The Riverside Press, 1894. xii, 342 p.

_____. **Kottō**: Being Japanese Curios, With Sundry Cobwebs. New York: The MacMillan Company, 1903. x, 254 p., il.

_____. **Kwaidan**: Stories and Studies of Strange Things. Cambridge, Massachusetts: The Riverside Press, 1907. xiii, 242 p., il. (procurar = antes era 1908)

HIGASHI, Masao. The Rise of Japanese Weird Fiction. In: _____ (ed.). **Kaiki: Uncanny Tales from Japan Volume 2: Country Delights**. Fukuoka: Kurodahan Press, 2011. xiv, 289 p., il. ISBN 978-4-902075-09-0. pp. 1-22.

HYÔDÔ, Akiko. **Seishinbyô no Nihon Kindai: Shiku Shinshin kara Yamu Shinshin e** (Psicose no Japão Moderno: de Possessão do Corpo e do Espírito a Ficar Doente do Corpo e da Mente). Tôkyô: Seikyûsha, 2008. 322 p., il. ISBN 9784787220325 (Ekkyô Suru Kindai).

INADA, Atsunobu; TANAKA, Naohi (eds.). **Toriyama Sekien Gazu Hyakki Yagyô** (Parada Noturna dos Cem Demônios Ilustrada por Toriyama Sekien). Tokyo: Kokusho Kankôkai, 1992. 348p., il. ISBN 978-4336033864.

ISAO, Toshihiko; IWAKIRI, Yuriko; SUNAGA, Asahiko. **Kuniyoshi Yôkai Hyakkei** (Cem Paisagens com Youkais [Ilustradas por] Kuniyoshi). Tokyo: Kokusho Kankôkai, 1999. 114 p. il. (color.). ISBN 978-4-336-04139-5.

ISHIKAWA, Yûgo. **Kappa no Kaikata** (Como Criar um Kappa). Tokyo: Shueisha, 2003-2010. 14 v.

IWASAKA, Michiko; TOELKEN, Barre. **Ghosts and the Japanese**: Cultural Experiences in Japanese Death Legends. Logan, Utah: Utah State University Press, 1994. xx, 138 p., il. (p&b e color.). ISBN 0874211794.

KAJIYA, Kenji. Reimagining the Imagined: Depictions of Dreams and Ghosts in the Early Edo Period. **Impressions**, 25, [New York], pp. 86-107, 2001.

KATSUSHIKA, Hokusai. **Hokusai Ehon Zuroku** (Catálogo Ilustrado com Desenhos de Hokusai). Tokyo: Katsushika Hokusai Unsôdô, 2000. 111 p. ISBN 4753801853.

KINCAID, Zoë. **Kabuki, the Popular Stage of Japan**. London: MacMillan, 1925. 385 p. ISBN 9780405087035.

KOMATSU, Kazuhiko (ed.). **Nihon Yôkaigaku Taizen** (Enciclopédia dos Estudos sobre os Youkais do Japão). Tôkyô: Shôgakukan, 2003. 677 p., il. ISBN 4096262080.

_____ (ed.). **Yôkai Bunka Kenkyû no Saizensen** (Vanguarda das Pesquisas da Cultura Youkai). Tôkyô: Serika Shobô, 2009. 284 p., il. ISBN 9784796702911. (Yôkai Bunka Sôsho).

_____ (ed.). **Yôkai Bunka no Dentô to Sôzô**: Emaki, Sôshi kara Manga, Ranobe made (Tradição e Criação da Cultura Youkai: dos Emaki e Sôshi até o Mangá e as *Light Novels*). Tôkyô: Serika Shobô, 2010. 627 p., il. ISBN 978-4-7967-0297-3. (Yôkai Bunka Sôsho).

LAFLEUR, William R. **Liquid Life**: Abortion and Buddhism in Japan. Princeton: Princeton University Press, 1992. 257 p. il. ISBN 9780691074054.

LÈVY-BRUHL, Lucien. **Primitive and the Supernatural**. Authorized translation by Lilian A. Claire. New York: E.P. Dutton,1935. 405 p. Título do original em francês: Le Surnaturel et la Nature dans la Mentalité Primitive.

MABUCHI, Kazuo; KUNISAKI, Fumimaro; KONNO, Tooru. **Konjaku Monogatarishû (4)** (Livro de Narrativas do Presente do Passado Volume 4). Tokyo: Shogakukan, 1976. 12, 647, 8. p. il. ISBN 1393-657124-3068. (Nihon Koten Bungaku Zenshû, 24).

MALM, William P. **Traditional Japanese Music and Musical Instruments**. Tokyo: Kôdansha, 2000. 354 p. il. ISBN 9784770023957.

MANGUEL, Alberto (org.). **Contos de Horror do Século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 547 p. ISBN 85-359-0631-2.

MARUO, Suehiro. **O Vampiro que Ri**. Tradução do espanhol Marcelo Barbão. São Paulo: Conrad, 2004. 248 p. ISBN 85-7616-045-5. Título do original em japonês: Warau Kyûketsuki.

MARUO, Suehiro; HANAWA, Kazuichi; TSUKIOKA, Yoshitoshi; IKKEISAI, Yoshiiku. **Bloody Ukiyo-e in 1866 & 1988**: Edo Shôwa Kyôsaku Muzan-e: Eimei Nijûhasshûku (Estampas Sanguinolentas em 1866 & 1988: Torneio entre os Desenhos de Atrocidades dos Períodos Edo e Shôwa: Vinte e Oito Nomes Lendários em Esplêndidos Versos). Tokyo: Libro-Port, 1988. 73 p. il. (color.). ISBN 4-8457-0312-2.

MIZUKI PURODAKUSHON. **Mizuki Shigeru Kinenkan**: Kôshiki Gaido Bukku (Museu Mizuki Shigeru: Guia Oficial). [Tôkyô]: Asahi Shinbunsha, 2003. 121 p., il.

_____. **Mizuki Shigeru Rôdo no Yôkai Gaido Bukku 16** (Guia aos Youkais da Avenida Mizuki Shigeru 16). [Sakaiminato]: Sakaiminatoshi Kankô Kyôkai, 2011a. 30 p., il. (color.).

_____. **Mizuki Shigeru Rôdo no Yôkaitachi V** (Os Youkais da Avenida Mizuki Shigeru V)**.** [Sakaiminato]: Sakaiminatoshi Kankô Kyôkai, 2011b. 178 p., il. (color.).

MIZUKI, Shigeru. **GeGeGe no Kitarô Shônen Magajin Orijinaru Ban** (GeGeGe no Kitarô Edição Original da Shônen Magajin). Tôkyô: Kôdansha, 2007. 5 v.

_____. **Kitarô to Iku Yôkaidô Gojûsantsugi** (Andando Junto a Kitarô pelas Cinquenta e Três Estações do Caminho dos Youkais). Tôkyô: Yanoman, 2008. 126 p., il. ISBN 9784903548128.

_____. **Mizuki Shigeru Yôkai Daihyakka** (Enciclopédia Youkai de Mizuki Shigeru). Tôkyô: Shôgakukan, 2004. 182 p., il. ISBN 978-4092203211.

_____. **Mujara** (Youkais, *Oni* e *Obake*). Tokyo: Sofuto Garêji, 2003. 6 v., il. col.

_____. **Yôkai Gadan** (Relatos Ilustrados de Youkais). Tôkyô: Iwanami Shoten, 1993. 246, 2 p. ISBN 4004302889. (Iwanami Shinsho, 288).

_____. **Yûrei Gadan** (Relatos Ilustrados de Fantasmas). Tôkyô: Iwanami Shoten, 1994. 229, 3 p. ISBN 4004303427. (Iwanami Shinsho, 342).

NANGOKU, Banana. **Tokimeki Mononoke Jogakuen** (Paixão na Academia Feminina de *Mononoke*). Tokyo: Ichijinsha, 2006. 2 v.

NARUYAMA, Akimitsu (ed.). **Dr. Ikkaku Ochi Collection.** Bilingual edition. Zurich: Scalo Publishers, 2003. 300 p. il. ISBN 978-3908247715.

NIOGRET, Hubert. Films Japonais em Tous Genres. Panorama des Genres au Cinéma dirigé par Michel Serceau. Directeur: Guy Hennebelle. **Cinémaction**, nº 68, Paris, pp. 66-69, 1993.

NOZAKI, Kiyoshi. **Kitsuné**: Japan's Fox of Mistery, Romance & Humor. [Tokyo]: The Hokuseido Press, c1961. xiii, 235 p., il. (p&b e color.).

OCHIAI, Sayori. **Gingitsune** (Raposa Prateada).Tokyo: Shueisha, 2008-2013. 10 v.

OSANAI, Kaoru; HIGASHI, Masao (ed.). **Oiwa**: Osanai Kaoru Kaidanshô (Oiwa: Livro das Narrativas Estranhas de Osanai Kaoru). Tokyo: Media Factory, 2009. 334 p. ISBN 978-4-8401-2733-2. (Kasoke classics).

PAPP, Zília. **Anime and Its Roots in Early Japanese Monster Art**. Folkestone: Global Oriental, 2010. xiii, 180 p. il. (color.) ISBN 9781906876180.

_____. **Traditional Monster Imagery in Manga, Anime and Japanese Cinema**. Folkestone: Global Oriental, 2011. xxi, 244 p. il. (color.). ISBN 9781906876524.

PU, Songling; GILES, Herbert A. **Strange Stories from a Chinese Studio Vol. I**. Translated and annotated by Herbert. A. Giles of H.M.'s Consular Service. In two volumes. London: Thomas de la Rue, 1880. 436 p. Título do original em chinês: Liáozhāi Zhìyì.

READER, Ian. Folk Religion. In: READER, Ian; ANDREASEN, Esben; STEFÁNSSON, Finn. **Japanese Religions Past & Present**. Folkestone, Kent: Japan Library, 1993. 189 p., il. ISBN 1-873410-00-X. pp. 44-59.

REIDER, Noriko Tsunoda. **Tales of the Supernatural in Early Modern Japan**: Kaidan, Akinari, Ugetsu Monogatari. Lewiston, NY; Lampeter: Edwin Mellen Press, 2002. v, 182 p. ISBN 0773470956. (Japanese Studies, 16).

ROBERTS, Jeremy. **Japanese Mithology A to Z**. New York: Facts On File, 2004. xxiv, 136 p. il. ISBN 0-8160-4871-1.

ROELS, Joris; VERSTRAETE, Willy. Biological Formation of Volatile Phosphorus Compounds. **Bioresource Technology**, 79, [S.l.], pp. 243-50, 2001.

SAITÔ, Haruteru. **Emonogatari Nihon no Obakebanashi Yonensei** (Narrativas Visuais com Histórias de Fantasmas do Japão para o Quarto Ano Escolar). Tokyo: Jitsugyô no Nihonsha, 1982. 144 p. il. (color. monocr.).

SATÔ, Shigehiro; KURIHARA, Nobumitsu. **Chûryô Manroku · Ryûan Zappitsu** (Registro Amplo das Colinas Centrais/Pinceladas Despreocupadas no Eremitério do Salgueiro). Tokyo: Yoshikawa Kôbunkan, 1995. 4, 461p. ISBN 9784642090506. (Nihon Zuihitsu Taisei, dai 3-ki, dai 3-kan).

SHIKIBU, Murasaki; TYLER, Royall.**The Tale of Genji**. Penguin Classics Deluxe Edition. London: Penguin, 2002. 1216 p. il. ISBN 9780142437148.

SHIKITEI, Sanba; KATSUKAWA, Shun'ei; UTAGAWA, Toyokuni; KITAO, Shigemasa. **Shibai Kinmô Zui** (Dicionário Visual Educacional do Teatro). Tokyo: Ôzorasha, 2000. iv, 324, 3 p. il. ISBN 9784756805171.

SHINBUNSHA Henshûbu. **Edo Shokoku Hyakumonogatari Higashi Nihon Hen**: Shokoku Kaidan Kidan Shûsei (Cem Narrativas das Províncias de Edo Edição do Japão do Leste: Coleção de Narrativas Estranhas ou Fantásticas das Províncias). Tôkyô: Jinbunsha, 2005. ISBN 4-7959-1955-0. (Monoshiri shiriizu).

SIGÉE, Jeanne. **Tsuruya Namboku Les Spectres de Yotsuya:** Drame en Cinq Actes. Traduction integrale du japonais, introduction, commentaires et notes par Jeanne Sigée. Paris: L'Asiatique, 1979. xxix, 311 p., il. ISBN 2-901795-03-X. Título do original em japonês: Tôkaidô Yotsuya Kaidan.

SMYERS, Karen A. **The Fox and the Jewel**: Shared and Private Meanings in Contemporary Japanese Inari Worship. Honolulu: University of Hawaii Press, 1999. viii, 271 p., il. ISBN 0824821025.

SPIELMANN, Heinz. **DuMont Foto 5: Die Japanische Photographie**. Geschichte, Themen, Strukturen. Köln: DuMont Buchverlag, 1984. 264 p. il. (p&b e color.). ISBN 3770113233.

STEFÁNSSON, Finn. Japan - The Pure Land: the Impressions of a Visitor. In: READER, Ian; ANDREASEN, Esben; STEFÁNSSON, Finn. **Japanese Religions Past & Present**. Folkestone, Kent: Japan Library, 1993. 189 p., il. ISBN 1-873410-00-X. pp. 14-20.

SUMPTER, Sara L. From Scrolls to Prints to Moving Pictures: Iconographic Ghost Imagery from Pre-Modern Japan to the Contemporary Horror Film. **Explorations**, vol. 9, Davis, California, pp. 5-24, 2006.

SUNAGA, Asahiko; ISAO, Toshihiko (ed.); UTAGAWA, Kuniyoshi (il.). **Kuniyoshi Yôkai Hyakkei** (Cem Paisagens com Youkais [Ilustradas por] Kuniyoshi). Tokyo: Kokusho Kankôkai, 1999. 112 p. il. (color.). ISBN 978-4-336-04139-5.

SUWA, Haruo. **Nihon no Yûrei** (Fantasmas do Japão). Tokyo: Iwanami Shoten, 1988. vi, 214 p., il. ISBN 978-4004300311. (Iwanami Shinsho Shin Akaban, 31).

TADA, Katsumi; KYÔGOKU, Natsuhiko. **Hyakki Kaidoku** (Decifrando os Cem Demônios). Tokyo: Kôdansha, 2006. 347 p. il. ISBN 4062754843. (Kôdansha Bunko).

_____. **Kyôsai Yôkai Hyakkei** (Cem Paisagens com Youkais [Ilustradas por] Kyôsai). Tokyo: Kokusho Kankôkai, 1998. 147 p. il. (color.). ISBN 978-4-336-04083-1.

TAKAHASHI, Rumiko. **Inu-Yasha**. São Paulo: JBC, 2002-2009. 112 v. ISSN 1677-146X.

TAKEHARA, Shunsen. **Ehon Hyaku Monogatari**: Tôsanjin Yawa (Livro Ilustrado das Cem Narrativas: Histórias Noturnas das Pessoas de Tôsan). Tokyo: Kadokawa Shoten, 2006. 191 p., il. ISBN 978-4043830015.

TANIGAWA, Ken'ichi. **Nihon no Yôkai** (Os Youkais do Japão). Tokyo: Heibonsha, 1987. 150 p. il. (color.). ISBN 4-5829-2057-8. (Bessatsu Taiyô Nihon no Kokoro, 57).

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Coleção Debates). Título do original em francês: Introduction à la Littérature Fantastique.

TORIYAMA, Sekien. **Toriyama Sekien Gazu Hyakki Yakô Zen Gashû** (Livro Ilustrado com Todas as Paradas Noturnas dos Cem Demônios de Toriyama Sekien). Tokyo: Kadokawa Shoten, 2005. 260 p. (color.) ISBN 978-4044051013.

TSURUYA, Nanboku. **Tôkaidô Yotsuya Kaidan** (História Extraordinária de Yotsuya em Tôkaidô). In: TSUBOUCHI, Shôyô; ATSUMI. Seitarô. **Dai Nanboku Zenshû 12** (Obra Completa de Nanboku Volume 12). Tokyo: Shun'yôdô Shoten, 1925. 929 p. il. pp. 499-788.

TYLER, Royall. **Japanese Tales**. Pantheon Fairy Tale and Folklore Library. New York: Random House, 1989. lvi, 344 p. il. ISBN 0-394-52190-0.

UEDA, Akinari. **Contos da Chuva e da Lua**. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses da USP, 1996. 148 p., il. Título do original em japonês: Ugetsu Monogatari.

VAN DEN ING, Eric; SCHAAP, Robert. **Beauty & Violence**: Japanese Prints by Yoshitoshi 1839-1892. [Amsterdam]: Havilland Press; Society for Japanese Arts, 1992. 168 p. il. (color.). ISBN 978-9070216047.

WASTLHUBER, J. History of Domestic Cats and Cat Breeds. In: PEDERSEN, Niels C. (ed.). **Feline Husbandry, Diseases and Management in the Multiple-Cat Environment**. Goleta, California: American Veterinary Publications, 1991. pp. 1-59.

WATTERS, Thomas. Chinese Fox-Myths. In: **Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society**: new series no. VIII. Shanghai: A. H. de Carvalho, 1874. pp. 45-65.

WEINBERG, Robert. An Ordinary World, Interrupted. In: HIGASHI, Masao (ed.). **Kaiki: Uncanny Tales from Japan Volume 1: Tales of Old Edo**. Fukuoka: Kurodahan Press, 2009. xiv, 271 p., il. ISBN 4-902075-08-3. pp. ix-xiv.

YANAGITA, Kunio; MORSE, Ronald A. **The Legends of Tono**. 100th Anniversary Edition. Lanham, Maryland: Lexington Books, 2008. xxxi, 83 p., il. ISBN 978-0-7391-3024-7.

YOSHIDA, Luiza Nana. **Narrativas *Setsuwa* de Konjaku Monogatarishû**: A Ruptura com o Refinamento Estético das Narrativas Clássicas da Época Heian. 1994. 244 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

YOSHINO, Hiroko. **Kitsune**: On'yô Gokyû to Inari Shinkô (Raposa: Os Cinco Elementos do Yin-Yang e a Religião de Inari). Tôkyô: Hôsei Daigaku Shuppan Kyoku, 1980. xv, 209 p., il. ISBN 4588203916. (Mono to Ningen no Bunkashi, 39).

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

AMERICAN HERITAGE DICTIONARY. **Supernatural**. 2014.
Disponível em: <http://ahdictionary.com/word/search.html?q=supernatural>.
Acesso em: 9 abr. 2014.

BREMOND, Claude. Le Message Narratif. **Communications**, Paris, nº 4, pp. 4-32, 1964.
Disponível em:
<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1025>.
Acesso em: 7 set. 2013.

CAMBRIDGE. **Occult**. 2014.
Disponível em:
<http://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/american-english/occult?q=occult>.
Acesso em: 9 abr. 2014.

COLLINS. **Natural**. 2014a.
Disponível em: <http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/natural>.
Acesso em: 9 abr. 2014.

COLLINS. **Occult**. 2014b.
Disponível em: <http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/occult>.
Acesso em: 9 abr. 2014.

COLLINS. **Supernatural**. 2014c.
Disponível em: <http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/supernatural>.
Acesso em: 9 abr. 2014.

DAVISSON, Zack. **Garei – The Picture Ghost**. 2013a.
Disponível em: <http://hyakumonogatari.com/2013/10/27/garei-the-picture-ghost/>.
Acesso em: 11 nov. 2013.

_____. **The Ghost of Oyuki**. 2013b.
Disponível em: <http://hyakumonogatari.com/2013/06/12/the-ghost-of-oyuki/>.
Acesso em: 11 nov. 2013.

_____. **Two Tales of Ubume**. 2010.
Disponível em: <http://hyakumonogatari.com/2010/12/29/two-tales-of-ubume/>.
Acesso em: 5 jun. 2012.

_____. **What is the Triangle Headband Japanese Ghosts Wear?** 2011.
Disponível em:
<http://hyakumonogatari.com/2011/09/22/what-is-the-triangle-headband-japanese-ghosts-wear/>.
Acesso em: 5 jun. 2012.

_____. **What is the White Kimono Japanese Ghosts Wear?** 2012.
Disponível em:
<http://hyakumonogatari.com/2012/04/04/what-is-the-white-kimono-japanese-ghosts-wear/>.
Acesso em: 5 jun. 2012.

DICTIONARY.COM. **Occult**. 2013a.
Disponível em: <http://dictionary.reference.com/browse/occult?s=t>.
Acesso em: 7 set. 2013.

DICTIONARY.COM. **Supernatural**. 2013b.
Disponível em: <http://dictionary.reference.com/browse/supernatural?&path=/>.
Acesso em: 7 set. 2013.

FACTS About Japan. Asakusa: **Shrines and Temples in Asakusa: Sensoji Temple**.
Disponível em: <http://www.facts-about-japan.com/asakusa.html>.
Acesso em: 28 ago. 2013.

FENKL, Heinz Insu. **A Fox Woman Tale of Korea**. 2006.
Disponível em: <http://www.endicott-studio.com/rdrm/rrFoxTale.html>.
Acesso em: 1º maio 2010.

FENKL, Heinz Insu. **Fox Wives and Other Dangerous Women**. 1999.
Disponível em: <http://www.endicott-studio.com/rdrm/fordangr.html>.
Acesso em: 1º maio 2010.

HARPER, Douglas. **Supernatural**: Online Etimology Dictionary. 2013.
Disponível em:
< http://www.etymonline.com/index.php?term=supernatural&allowed_in_frame=0>.
Acesso em: 7 set. 2013.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. São Paulo: Objetiva, 2001. 1 CD-ROM.

KABUKI21. **Nakamuraza**, 2013.
Disponível em: <http://www.kabuki21.com/nakamuraza.php>.
Acesso em: 28 ago. 2013.

LA SHURE, Charles. **Kumiho**. 2001.
Disponível em: <http://www.pantheon.org/articles/k/kumiho.html>.
Acesso em: 16 out. 2013.

LOWRY, Dave. **Travel Alert Japan: Beware of Possible Fox Spirit Possession**. 2007.
Disponível em: <http://www.koryu.com/library/dlowry12.html>.
Acesso em: 8 jun. 2010.

MERRIAM-WEBSTER. **Natural**. 2014a.
Disponível em: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/natural>.
Acesso em: 9 abr. 2014.

MERRIAM-WEBSTER. **Occult**. 2014b.
Disponível em: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/occult>.
Acesso em: 9 abr. 2014.

MERRIAM-WEBSTER. **Supernatural**. 2014c.
Disponível em: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/supernatural>.
Acesso em: 9 abr. 2014.

NAKAMISE. **The History of Nakamise**, 2013.
Disponível em: <http://www.asakusa-nakamise.jp/e-history.html>.
Acesso em: 28 ago. 2013.

SENSO-JI. **About Senso-ji: Kannon, Bodhisattva of Compassion**, 2008.
Disponível em: <http://www.senso-ji.jp/about/index_e.html>.
Acesso em: 28 ago. 2013.

THE BRITISH MUSEUM.**Utamakura**, 2014.
Disponível em:
<http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=781497&partId=1>.
Acesso em: 11 abr. 2014.

TVTROPES. **Two-Timer Date**, 2013.
Disponível em: <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/TwoTimerDate>.
Acesso em: 28 ago. 2013.

YANAGITA, Kunio. **Tôno Monogatari** (Narrativas de Tôno). [S.l.]: Aozora Bunko, 2012.
Disponível em: <www.asahi-net.or.jp/~yz8h-td/misc/tono_monogatari(ipa).pdf>.
Acesso em: 10 maio 2013.

ZEAMI, Motokiyo. **Aoi no Ue**. [Tokyo]: The-noh.com, 2010.
Disponível em: <http://www.the-noh.com/en/plays/data/program_006.html>.
Acesso em: 7 jun. 2010.

APÊNDICE I

ATOS E CENAS DE *TÔKAIDÔ YOTSUYA KAIDAN*

Divisão em atos e cenas da peça de kabuki *Tôkaidô Yotsuya Kaidan*, escrita por Tsuruya Nanboku IV e apresentada pela primeira vez em 1825.

ATO I	CENA I	ASAKUSA KANNON GAKUDÔ 浅草観音額堂(RECINTO DAS TABULETAS VOTIVAS DO TEMPLO DE KANNON EM ASAKUSA)
	CENA II	TAKUETSU JIGOKU YADO 宅悦地獄宿 (NA CASA DE PROSTITUIÇÃO DE TAKUETSU)
	CENA III	ASAKUSA KANNON URA JIZÔ MAE 浅草観音裏地蔵前 (EM FRENTE ÀS ESTÁTUAS DE JIZÔ ATRÁS DO TEMPLO DE KANNON EM ASAKUSA)
	CENA IV	ASAKUSA KANNON URA TANBO 浅草観音裏田圃 (NOS CAMPOS DE ARROZ ATRÁS DO TEMPLO DE KANNON EM ASAKUSA)
ATO II	CENA I	YOTSUYA IEMON RÔTAKU 四谷伊右衛門浪宅 (NA CASA DO RÔNIN IEMON EM YOTSUYA)
	CENA II	ITÔ KIHEI TAKU 伊藤喜兵衛宅 (NA CASA DE ITÔ KIHEI)
	CENA III	GEN NO RÔTAKU 元の浪宅 (DE VOLTA À CASA DO RÔNIN)
ATO III	CENA ÚNICA	SUNAMURA ONBÔBORI 砂村隠亡堀 (NO CANAL DO CREMATÓRIO EM SUNAMURA)
ATO IV	CENA I	FUKAGAWA MISUMI YASHIKI 深川三角屋敷 (NA CASA MISUMI EM FUKAGAWA)
	CENA II	OSHIODA KAKUREGA 小汐田隠れ家 (NO REFÚGIO DA FAMÍLIA OSHIODA)
ATO V	CENA I	YUME 夢 (SONHO)
	CENA II	HEBIYAMA ANSHITSU 蛇山庵室 (NA ERMIDA DA MONTANHA DA SERPENTE)
	CENA III	AN SHITSUGAI 庵室外 (DO LADO DE FORA DA ERMIDA)
	CENA IV	ADAUCHI 仇討 (VINGANÇA)

APÊNDICE II

ADAPTAÇÕES CINEMATOGRÁFICAS DE *YOTSUYA KAIDAN*

HISTÓRIA EXTRAORDINÁRIA DE YOTSUYA Lista de Adaptações Cinematográficas			
Ano de Produção	**Nome da Obra**	**Diretor**	**Produtora**
1910 Meiji 43	*Oiwa Inari*		Yokota Shôkai
1911 Meiji 44	*Yotsuya Kaidan*		Yoshizawa Shôten
1912 Meiji 45	*Yotsuya Kaidan*	Makino Shôzô	Nikkatsu
1913 Taishô 2	*Yotsuya Kaidan*		Nikkatsu
1914 Taishô 3	*Shin Yotsuya Kaidan*		Komatsu Shôkai
1915 Taishô 4	*Yotsuya Kaidan*		Tenkatsu
1918 Taishô 7	*Yotsuya Kaidan (Jitsuroku Oiwa)*		Nikkatsu Kyôto
1919 Taishô 8	*Yotsuya Kaidan Nana Fushigi*	Yoshino Jirô	Tenkatsu Tôkyô
1921 Taishô 10	*Yotsuya Kaidan*	Yoshino Jirô	Kokkatsu
1923 Taishô 12	*Yotsuya Kaidan*	Mori Kaname	Shôchiku Kamata
1925 Taishô 14	*Yotsuya Kaidan*	Yamagami Norio	Tôhô Kosaka
1927 Shôwa 2	*Irohagana Yotsuya Kaidan (Zen・Kôhen)*	Inoue Kintarô	Makino Omuro
1927 Shôwa 2	*Tôkaidô Yotsuya Kaidan*	Nakagawa Shirô	Nihon Eiga Puro
1927 Shôwa 2	*Yotsuya Kaidan (Zen・Kôhen)*	Satô Kiichiro	Mikado Kine Ashiya
1928 Shôwa 3	*Shinban Yotsuya Kaidan*	Itô Daisuke	Nikkatsu Uzumasa
1928 Shôwa 3	*Iemon*	Yasuda Norikuni	Bantsuma Uzumasa
1928 Shôwa 3	*Yotsuya Kaidan*	Furumi Takuji	Kawai Puro
1931 Shôwa 6	*Oiwa Nagaya*	Namiki Kyôtarô	Mikado Kine
1932 Shôwa 7	*Shin Yotsuya Kaidan*	Nomura Hôtei	Shôchiku Kamata
1936 Shôwa 11	*Yotsuya Kaidan*	Sonoike Shigeo	Kôyô Eiga
1937 Shôwa 12	*Irohagana Yotsuya Kaidan*	Mokudô Shigeru	Shinkyô Kyôto
1938 Shôwa 13	*Kaidan Oiwa Yakusha*	Suganuma Kanji e Ozaki Jun	Nikkatsu Kyôto
1949 Shôwa 24	*Shinshaku Yotsuya Kaidan (Zen・Kôhen)*	Kinoshita Keisuke	Shôchiku
1956 Shôwa 31	*Hakusen・Midare Kurokami*	Kôno Toshikazu	Tôei Kyôto
1956 Shôwa 31	*Yotsuya Kaidan*	Môri Masaki	Shin Tôhô
1959 Shôwa 34	*Yotsuya Kaidan*	Misumi Kenji	Daiei Kyôtô
1959 Shôwa 34	*Tôkaidô Yotsuya Kaidan*	Nakagawa Nobuo	Shin Tôhô
1961 Shôwa 36	*Kaidan Oiwa no Bôrei*	Katô Tai	Toei Kyôto
1965 Shôwa 40	*Yotsuya Kaidan*	Toyoda Shirô	Tôkyô Eiga
1969 Shôwa 44	*Yotsuya Kaidan・Oiwa no Bôrei*	Mori Kazuo	Daiei Kyôto
1981 Shôwa 56	*Mashô no Natsu Yotsuya Kaidan Yori*	Ninagawa Yukio	Shôchiku
1994 Heisei 6	*Chûshingura Gaiden Yotsuya Kaidan*	Fukasaku Kinji	Shôchiku
2004 Heisei 16	*Warau Iemon*	Ninagawa Yukio	Kadokawa Shôten

APÊNDICE III

FILMOGRAFIA

Lista de obras audiovisuais disponíveis que foram apreciadas e citadas neste trabalho.

1949	**Shinshaku Yotsuya Kaidan Kôhen.** Longa-metragem dirigido por Kinoshita Keisuke.
1949	**Shinshaku Yotsuya Kaidan Zenhen.** Longa-metragem dirigido por Kinoshita Keisuke.
1953	**Ugetsu Monogatari**. Longa-metragem dirigido por Mizoguchi Kenji.
1956	**Tôkaidô Yotsuya Kaidan.** Apresentação televisionada ocorrida no Kabuki-za.
1956	**Yotsuya Kaidan.** Longa-metragem dirigido por Masaki Môri.
1957	**Kaidan Honjô Nanafushigi**. Longa-metragem dirigido por Kadono Gorô.
1958	**Bôrei Kaibyô Yashiki**. Longa-metragem dirigido por Nakagawa Nobuo.
1958	**Kaidan Chibusa Enoki.** Longa-metragem dirigido por Kadono Gorô.
1959	**Tôkaidô Yotsuya Kaidan**. Longa-metragem dirigido por Nakagawa Nobuo.
1960	**Kaibyô Otama ga Ike**. Longa-metragem dirigido por Ishikawa Yoshihiro.
1961	**Kaidan Oiwa no Bôrei.** Longa-metragem dirigido por Katô Tai.
1964	**Kwaidan**. Longa-metragem dirigido por Kobayashi Masaki.
1965	**Yotsuya Kaidan**. Longa-metragem dirigido por Toyoda Shirô.
1968	**Gegege no Kitarô.** Série de anime em 65 episódios.
1968	**Kaidan Hebionna**. Longa-metragem dirigido por Nakagawa Nobuo.
1968	**Kaidan Yukijorô**. Longa-metragem dirigido por Tanaka Tokuzô.
1968	**Yôkai Daisensô**. Longa-metragem dirigido por Kuroda Yoshiyuki.
1968	**Yôkai Hyakumonogatari**. Longa-metragem dirigido por Yasuda Kimiyoshi.
1969	**Tôkaidô Obake Dôchu**. Longa-metragem dirigido por Kuroda Yoshiyuki e Yasuda Kimiyoshi.
1970	**Yûrei Yashiki no Kyôfu: Chi o Sû Ningyô**. Longa-metragem dirigido por Yamamoto Michio.
1971	**Gegege no Kitarô.** Série de anime em 45 episódios.
1971	**Noroi no Yakata: Chi o Sû Me**. Longa-metragem dirigido por Yamamoto Michio.
1974	**Chi o Sû Bara**. Longa-metragem dirigido por Yamamoto Michio.
1982	**Okonjôruri.** Média-metragem de animação *stop-motion* dirigido por Okamoto Tadanari.
1985	**Gegege no Kitarô.** Série de anime em 108 episódios.
1990	**Yume.** Longa-metragem dirigido por Kurosawa Akira.
1994	**Chûshingura Gaiden Yotsuya Kaidan**. Longa-metragem dirigido por Fukasaku Kinji.
1994	**Izakaya Yûrei.** Longa-metragem dirigido por Watanabe Takayoshi.
1996	**Gegege no Kitarô.** Série de anime em 114 episódios.
1997	**Mononoke Hime**. Longa-metragem de animação dirigido por Miyazaki Hayao.
1998	**4444444444**. Curta-metragem em vídeo dirigido por Shimizu Takashi.
1998	**Gakkô no Kaidan G.** Longa-metragem para TV dirigido por Kurosawa Kiyoshi, Maeda Tetsu e Shimizu Takashi.
1998	**Katasumi**. Curta-metragem em vídeo dirigido por Shimizu Takashi.
1998	**Ringu**. Longa-metragem dirigido por Nakata Hideo.
2000	**Juon: The Curse.** Longa-metragem para TV dirigido por Shimizu Takashi.
2000	**Juon: The Curse 2.** Longa-metragem para TV dirigido por Shimizu Takashi.
2000	**Sakuya: Yôkaiden**. Longa-metragem dirigido por Haraguchi Tomô.
2001	**Sen to Chihiro no Kamikakuchi**. Longa-metragem de animação dirigido por Miyazaki Hayao.
2002	**Juon: The Grudge**. Longa-metragem dirigido por Shimizu Takashi.

2004	**'Chô' Kowai Hanashi A: Yami no Karasu**. Longa-metragem dirigido por Hoshino Yoshihiro.
2004	**The Grudge**. Longa-metragem americano dirigido por Shimizu Takashi.
2005	**Kappa no Kaikata.** Série de anime em 26 episódios.
2005	**Noroi.** Longa-metragem dirigido por Shiraishi Kôji.
2005	**Ubume no Natsu.** Longa-metragem dirigido por Jissôji Akio.
2005	**Yôkai Daisensô**. Longa-metragem dirigido por Miike Takashi.
2006	**Ayakashi**. Série de anime em 11 episódios.
2006	**Higurashi no Naku Koro ni.** Série de anime em 26 episódios.
2006	**Inukami!** Série de anime em 26 episódios.
2007	**Gegege no Kitarô.** Série de anime em 100 episódios.
2007	**Kaidan**. Longa-metragem dirigido por Nakata Hideo.
2007	**Kappa no Kuu to Natsu Yasumi.** Longa-metragem de animação dirigido por Hara Keiichi.
2007	**Kuchisakeonna**. Longa-metragem dirigido por Shiraishi Kôji.
2007	**Mononoke**. Série de anime em 12 episódios.
2008	**Bi no Tsubo #99: Obake no E.** Episódio de um programa de TV.
2009	**Kyûketsu Shôjo tai Shôjo Furanken**. Longa-metragem dirigido por Nishimura Yoshihiro e Tomomatsu Naoyuki.
2010	**Helldriver.** Longa-metragem dirigido por Nishimura Yoshihiro.
2010	**Kumiho: Yeounuidyeon.** Novela coreana em 16 episódios.
2010	**Kyonyû Doragon: Onsen Zonbi vs Sutorippâ**. Longa-metragem dirigido por Nakano Takao.
2010	**Nae Yeojachinguneun Kumiho.** Novela coreana em 16 episódios.
2013	**Gingitsune.** Série de anime em 12 episódios.
2013	**Karuto.** Longa-metragem dirigido por Shiraishi Kôji.