

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
DEPARTAMENTO DE CINEMA E VÍDEO
CINEMA E AUDIOVISUAL - BACHARELADO

VINÍCIUS COELHO SPANGHERO

ESPECTROS DO PASSADO
Sobrenatural e memória no filme Kwaidan

Niterói
2020

VINÍCIUS COELHO SPANGHERO

ESPECTROS DO PASSADO
Sobrenatural e memória no filme Kwaidan

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Cinema e Audiovisual, da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientadora: Profa. Dra. Lúcia Ramos Monteiro




Niterói
2020



Universidade
Federal
Fluminense

IACS - Instituto de Arte e Comunicação Social
Departamento de Cinema e Vídeo

PARECER DE PROJETO EXPERIMENTAL

Aluno:	VINÍCIUS COELHO SPANGHERO		
Curso:	Cinema e audiovisual - bacharelado	Matrícula:	
Título ESPECTROS DO PASSADO Sobrenatural e memória no filme <i>Kwaidan</i>			
Banca Examinadora			
Prof. Orientador	Lúcia Ramos Monteiro		
	Reinaldo Cardenuto Filho		
	João Luiz Vieira		
Data de Apresentação 15/12/2020			
Parecer			
<p>A banca elogiou a qualidade da escrita, o compromisso com a pesquisa e o método de análise desenvolvido. A boa organização do trabalho, dando conta da bibliografia essencial sobre o cineasta estudado, foi também observada, junto com o aspecto didático das notas de rodapé que pontuam a monografia. Os integrantes da banca sugeriram, ainda, que o trabalho merece continuidade.</p>			
Nota Final 10			
Assinaturas da Banca			
Prof. Orientador			
			
			

VINÍCIUS COELHO SPANGHERO

ESPECTROS DO PASSADO
Sobrenatural e memória no filme Kwaidan

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Cinema e Audiovisual, da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Niterói, 15 de dezembro de 2020

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. João Luiz Vieira
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Lúcia Ramos Monteiro
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Reinaldo Cardenuto Filho
Universidade Federal Fluminense

AGRADECIMENTOS

- À profa. Lúcia Monteiro, pela orientação dedicada, precisa e sensível, fundamental neste ano tão difícil;
- ao prof. Cláudio Augusto Ferreira, pela disponibilidade em elucidar dúvidas e enviar vídeos com performances de kabuki da década de 60;
- aos professores do Departamento de Cinema e Vídeo e funcionários do Instituto de Artes e Comunicação Social, por serem exemplos de dedicação e resistência;
- a meus familiares e amigos antigos, pelo apoio durante este tempo em que morei longe;
- aos amigos novos - nem mais tão novos assim - pela parceria e inspiração constantes;
- e a Lícia, pela companhia.

"What is the fear of ghosts among those who believe in ghosts?"

All fear is the result of experience,—experience of the individual or of the race,—experience either of the present life or of lives forgotten. Even the fear of the unknown can have no other origin. And the fear of ghosts must be a product of past pain."

- Lafcadio Hearn, "Nightmare-Touch"

RESUMO

O kaidan enquanto gênero narrativo surgiu no Japão do período Edo, um momento de integração nacional que possibilitou a troca de histórias provenientes de diferentes partes do território através de contadores viajantes. Com o advento da imprensa, muitas dessas histórias foram compiladas em coletâneas de grande sucesso e posteriormente transpostas para mídias tão distintas quanto a pintura, o teatro e o cinema. Na virada do século XX, o escritor grego Lafcadio Hearn, que morou no Japão e estudou a cultura japonesa nos últimos quatorze anos de sua vida, compilou e adaptou dezenas de histórias kaidan para publicação em língua inglesa. Quando estes escritos foram traduzidos de volta para a língua japonesa, seu trabalho adquiriu grande relevância no campo dos estudos folclóricos daquele país.

Em 1965, quatro contos de Hearn foram adaptados no filme *Kwaidan*, dirigido por Kobayashi Masaki, um renomado cineasta famoso por seus trabalhos críticos ao sistema militarista japonês que havia levado o país à guerra décadas antes. A obra se utiliza de um repertório visual preestabelecido de representação do sobrenatural para construir significados por vezes ausentes do texto original. Ao retomar parte deste arcabouço pictórico, esta monografia procura analisar como se dá a elaboração do discurso antimilitarista de Kobayashi em um contexto fantasioso; no segmento *Miminashi Hōichi no hanashi*, que aborda elementos culturais da tradição japonesa relacionados à história do clã militar Heike, o realizador sugere o poder da narrativa na perpetuação de estruturas de poder.

Através da análise deste filme, o trabalho procura evidenciar como o gênero kaidan pode se transformar em meio a diferentes contextos socioculturais e através de discursos que ressignificam a relação entre o humano e o fantasmagórico para a construção de novos sentidos que, no caso de *Kwaidan*, são notoriamente políticos e dizem respeito à história de um país.

Palavras-chave: cinema japonês, kaidan, ficção sobrenatural, Lafcadio Hearn, Masaki Kobayashi

ABSTRACT

Kaidan as a narrative genre emerged in Edo period Japan, a time of national integration that allowed the exchanging of tales from different parts of the territory through travelling storytellers. With the advent of the printing press, many of these stories were gathered in successful compilations and posteriorly transposed to mediums as distinct as painting, theatre and film. At the turn of the twentieth century, the Greek writer Lafcadio Hearn, who lived in Japan and studied Japanese culture during the last fourteen years of his life, compiled and adapted dozens of kaidan tales for publication in English. When these writings were translated back to the Japanese language, his work acquired great relevance in that country's field of folkloric studies.

In 1965, four tales by Hearn were adapted in the film *Kwaidan*, directed by Kobayashi Masaki, a renowned filmmaker famous for his works which are critical to the Japanese militaristic system that had led the country to war decades earlier. The film makes use of a preestablished visual repertoire concerning the representation of the supernatural to construct meanings that are sometimes absent from the original text. By reviewing some of this pictorial framework, this paper hopes to analyze the formulation of Kobayashi's antimilitaristic discourse in a fantasy setting; in the segment *Miminashi Hōichi no hanashi*, that broaches cultural elements of Japanese tradition related to the history of the Heike military clan, the director suggests the power of narrative in perpetuating power structures.

Through this film's analysis, the work attempts to show how the kaidan genre can transform itself amid different sociocultural contexts and through discourses that reframe the relation between human and phantasmagorical to construct new meanings that are, in the case of *Kwaidan*, markedly political and concern the history of a country.

Keywords: Japanese cinema, kaidan, supernatural fiction, Lafcadio Hearn, Masaki Kobayashi

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	CAPÍTULO 1. LAFCADIO HEARN	11
2.1	BIOGRAFIA DO AUTOR	11
2.2	<i>KWAIDAN</i> E A HISTÓRIA DE HŌICHI-SEM-ORELHAS	13
3	CAPÍTULO 2. KOBAYASHI MASAKI	15
4	CAPÍTULO 3. KWAIDAN	20
4.1	KUROKAMI	20
4.2	YUKI-ONNA	22
4.3	CHAWAN NO NAKA	27
5	CAPÍTULO 4. MIMINASHI HŌICHI NO HANASHI	29
6	CONCLUSÃO	39
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	41

1 INTRODUÇÃO

Ao entrar em contato com uma história japonesa de temática sobrenatural, o leitor/espectador ocidental, acostumado a determinados tropos narrativos, provavelmente estranhará a extensão com a qual os seres fantasmagóricos podem interferir na vida das personagens humanas da trama, assim como a natureza destas interações. Se em um conto como *A queda da casa de Usher* (1839), de Edgar Allan Poe, a assombração tem o poder de invocar barulhos estranhos em uma residência e provocar a morte de um homem (POE, 1850, p. 309), em uma história como *Yuki-onna* a criatura sobrenatural não só se casa com um humano como tem dez filhos com ele, enquanto este se mantém ignorante sobre a verdadeira natureza de sua esposa durante anos (HEARN; MURRAY, 2019, p. 167). Esta comparação, apesar de não ser inteiramente precisa, ao menos aponta para uma peculiaridade significativa o bastante para que, até hoje, o horror japonês em mídias como o cinema e os quadrinhos mereça seu próprio subgênero, o *j-horror*, analisado amplamente no meio acadêmico. (FINCH, 2016, p. 52).

Histórias sobrenaturais japonesas são comumente chamadas de *kaidan* 怪談. O ideograma *kai* 怪 tem o sentido de "aparição estranha" ou "misteriosa", enquanto *dan* 談 significa "narrar". Assim, segundo Noriko T. Reider (2001, p. 80), *kaidan* pode significar "uma narrativa do estranho". O *kaidan* enquanto gênero literário surgiu durante o período Edo (*edo jidai* 江戸時代, 1600-1867), no qual o país se encontrava unificado sob a liderança do *shōgun* 將軍 (ou xogum) após quase um século de guerras civis. Esta integração nacional, ainda de acordo com Reider (2001, p. 80), possibilitou a disseminação de histórias pelo território, levadas de um local a outro por viajantes, religiosos e artistas, e que frequentemente continham elementos cômicos ou assustadores. O sucesso destas narrativas orais levou à profissionalização dos contadores de histórias e, posteriormente, com o advento da imprensa no século XVI, ao surgimento de uma literatura popular. Os séculos seguintes presenciaram a ascensão do gênero *kaidan*, impulsionado pela publicação de inúmeras coletâneas de histórias assombrosas e pela popularidade do *hyakumonogatari kaidankai*¹ 百物語怪談会, um jogo no qual um grupo se reunia para contar cem histórias *kaidan* durante a noite com o propósito de que, ao final, algo assustador ou misterioso acontecesse (FERREIRA, 2014, p. 64).

Dessa forma, durante o período Edo, as histórias sobrenaturais, apesar de assustadoras, eram consideradas fonte de entretenimento (REIDER, 2001, p. 85). Segundo Reider, estas narrativas passaram por um processo de secularização a partir de uma origem em contos budistas que buscavam "ilustrar como boas e más ações eram recompensadas e punidas"² (REIDER, 2001, p. 82). Outros *kaidan* tinham origens em textos chineses - que frequentemente eram adaptados para um contexto mais familiar aos leitores do Japão feudal - e também em lendas pertencentes à tradição popular nipônica. (REIDER, 2001, p. 88).

¹ "Encontro de cem narrativas de cunho extraordinário" (FERREIRA, 2014, p. 64)

² Todas as traduções de fontes em outros idiomas presentes neste trabalho são de minha responsabilidade.

Com a popularização do *kaidan* através de coletâneas, narrativas orais e peças de *kabuki*³ 歌舞伎, artistas visuais como Toriyama Sekien 鳥山石燕 (1712-1788), Katsushika Hokusai 葛飾北斎 (1760-1849) e Utagawa Kuniyoshi 歌川国芳 (1798-1861)⁴ passaram a representar fantasmas e outras criaturas sobrenaturais em suas obras. Abaixo, apresento um *ukiyo-e*⁵ 浮世絵 de autoria de Kuniyoshi, com sua interpretação do fantasma de Oiwa, personagem da peça de *kabuki* *Tōkaidō Yotsuya kaidan*⁶ 東海道四谷怪談 (figura 1).



Figura 1 — Representação do ator Onoe Kikuguro 三代目尾上菊五郎 III como o fantasma de Oiwa na peça Tokaido Yotsuya kaidan. Utagawa Kuniyoshi, 1836.

Fonte: Wikimedia Commons - Disponível em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kuniyoshi_oiwa.jpg. Acesso em 23.10.2020.

A caracterização de Oiwa no *ukiyo-e* de Kuniyoshi é um exemplo do visual típico de um fantasma japonês (ou *yūrei*⁷ 幽霊) quando representado pictoricamente. Segundo Cláudio Augusto Ferreira (2014, p. 97), "é frequente a representação dos espectros com os cotovelos

3 Forma teatral surgida em 1603, como uma alternativa popular ao elitizado teatro *nō*. Como é característico das artes japonesas de maneira geral, existem diversas categorias específicas de *kabuki* de acordo com o tema abordado. É também frequente o uso de complexos efeitos mecânicos de caráter ilusionista. O *kabuki* é considerado patrimônio cultural imaterial da humanidade pela UNESCO.

4 Todos os nomes japoneses citados neste trabalho seguem o padrão de seu país de origem, com o sobrenome seguido pelo prenome.

5 Xilogravuras feitas com blocos de madeira, popularmente difundidas durante o período Edo.

6 Escrita pelo dramaturgo Tsuruya Namboku 鶴屋南北 IV (1755-1829) e encenada pela primeira vez em 1825 no teatro Nakamura-za 中村座, em Edo, é provavelmente a história de fantasmas mais famosa do Japão, tendo sido adaptada para o cinema e a televisão dezenas de vezes. A história narra a vingança do espírito de Tamiya Oiwa após ser vítima de uma conspiração que inclui seu marido, o samurai Iemon.

7 Literalmente, "espírito débil" (FINCH, 2016, p. 1).

colados ao corpo, os antebraços esticados e as mãos dobradas para baixo". Os cabelos pretos, as vestes brancas e longas e a ausência de pés também são características que definem o *yūrei* arquetípico. (FERREIRA, 2014, p. 102).

O surgimento do cinema no final do século XIX possibilitou que as histórias que já circulavam em diversas versões e em formas artísticas distintas há pelo menos dois séculos ganhassem uma nova possibilidade de reinterpretação e difusão. Filmes como *Contos da lua vaga* (*Ugetsu monogatari* 雨月物語, 1953), de Mizoguchi Kenji 溝口 健二 (1898-1956); *Kaidan Kasane ga-fuchi* 怪談累が淵 (1957), de Nakagawa Nobuo 中川信夫 (1905-1984); e *Botan-dorō* 牡丹燈籠 (1968), de Yamamoto Satsuo 山本 薩夫 (1910-1983) são adaptações de famosas histórias *kaidan* popularizadas durante o período Edo.

Para analisar estas ligações entre literatura, artes visuais e cinema no universo do *kaidan*, escolhi como objeto deste trabalho o filme *Kwaidan*⁸, lançado em 1965 e dirigido por Kobayashi Masaki 小林 正樹 (1916-1996). Composta por quatro segmentos distintos, a película adapta contos compilados pelo folclorista Lafcadio Hearn (1850-1904), cujo livro *Kwaidan: Stories and studies of strange things* (1904) é referência no Japão até os dias atuais, apesar de ter sido escrito por um autor ocidental. (MARTINS, 2012, p. 61). Pretendo, nas próximas páginas, investigar os percursos pelos quais o livro *Kwaidan*, de autoria de um grego radicado no Japão, se tornou o filme *Kwaidan*, dirigido por um cineasta que, até então, se destacava por obras que criticavam diversos aspectos da sociedade japonesa; como esses dois textos dialogam com o contexto sociocultural no qual foram produzidos; e como o filme de Kobayashi se utiliza de um arcabouço visual de representações fantasmagóricas para o benefício de sua narrativa.

No primeiro capítulo, exporei de forma resumida a trajetória de Lafcadio Hearn e o impacto de sua obra mais conhecida para os estudos culturais japoneses, além de fazer um breve resumo do conto *The story of Mimi-Nashi-Hōichi*⁹. No segundo capítulo, elencarei algumas características principais da obra de Kobayashi Masaki, com destaque aos filmes anteriores a 1965, a fim de encontrar padrões e ligações que se relacionem com o objeto principal deste trabalho, o filme *Kwaidan*, que será abordado nos últimos dois capítulos. O terceiro segmento do filme, a história do músico cego Hōichi, ganhará um capítulo separado, pois julgo ser o que mais se beneficia de um cotejo aprofundado entre os textos literário e fílmico, além de apresentar uma construção mais complexa do sobrenatural através de elementos de montagem e *mise-en-scène*, como pretendo demonstrar.

Para a análise fílmica deste trabalho, usei como principal referência teórica o livro *To the distant observer* (1979), de Noël Burch, e seu conceito de superfície. O título do livro, ironicamente, condiz com a minha própria condição de observador de uma sociedade distante, geográfica e culturalmente. Buscarei fazer uma análise precisa e respeitosa, fugindo da armadilha da exotificação.

⁸ Lançado no Brasil como "Kwaidan - As quatro faces do medo".

⁹ "A história de Hoichi-Sem-Orelhas".

2 CAPÍTULO 1. LAFCADIO HEARN

2.1 BIOGRAFIA DO AUTOR

A trajetória de Patrick Lafcadio Hearn foi marcada por um interesse profundo pela tradição popular de diferentes lugares, culminando em seu renomado estudo sobre a tradição e os hábitos japoneses, principalmente as narrativas do gênero *kaidan*, durante os quatorze anos em que viveu no país. Nascido na ilha de Lêucade, região das Ilhas Jônicas¹⁰, Hearn teve uma infância marcada por abandonos paterno e materno e viveu durante boa parte da juventude com uma tia-avó em Dublin. Hearn relata sua infância como um período repleto de horrores de cunho sobrenatural. Além de uma fascinação precoce por livros de terror, o menino enxergava criaturas junto à sua cama quando, apesar de sofrer de um forte medo do escuro, era forçado por sua guardiã a dormir com as luzes do quarto completamente apagadas (HEARN; MURRAY, 2019, p. 209). Esta relação particular com o horror se manteria durante toda a sua vida, ressoando profundamente no interesse que o autor adquiriu pela extensa tradição sobrenatural que encontrou no Japão e que, em alguns aspectos, se assemelhava ao folclore irlandês com o qual ele já era familiarizado¹¹.

Após passar sua juventude na Inglaterra, um período de formação importante no qual renegou o cristianismo de sua família e abraçou uma visão politeísta da natureza, o jovem Hearn se mudou para os Estados Unidos em 1869, aos dezenove anos. Em Cincinnati, se tornou jornalista e ganhou destaque escrevendo histórias sensacionalistas sobre crimes violentos que chocavam a opinião pública. Aos poucos, sua atenção começou a se voltar para aspectos da cultura negra urbana que florescia na cidade, principalmente a música. Segundo o biógrafo Paul Murray (2019, p. xix), "Hearn estava engajando com as raízes do que se tornaria o jazz, o blues e, em última análise, a música rock no século XX". Este interesse se manteve após sua mudança, em 1877, para Nova Orleans, onde escreveu dois livros sobre a cultura *Creole*. Ainda em Cincinnati, Hearn foi alvo de uma controvérsia pública ao se casar com Alethea Foley, uma mulher negra e ex-escravizada. Esta união era ilegal, já que as leis do estado de Ohio na época proibiam o casamento inter-racial; o matrimônio teve fim pouco tempo depois. Após trabalhar por anos como tradutor e editor de obras francófonas, Hearn teve um contato marcante com a cultura japonesa em 1885, através da exposição World Cotton Centennial. Cinco anos depois, se mudou para o Japão, onde permaneceu até sua morte, em 1904.

Quando chegou ao Japão, Lafcadio Hearn rompeu o contrato com sua editora e, para sobreviver, passou a dar aulas, primeiro em colégios e depois em universidades, praticando a docência pelo resto de sua vida. Casou-se com Koizumi Setsuko 小泉節子 (1868-1932), uma mulher japonesa pertencente à classe samurai que foi a principal responsável por alimentar o

¹⁰ Atualmente território grego.

¹¹ Os detalhes biográficos de Hearn são retirados de MURRAY, 2019.

interesse do marido nas histórias *kaidan*, traduzindo para ele, ao ler em voz alta, os livros que ela porventura vinha a encontrar em lojas de antiguidades. Em 1895, o escritor se naturalizou japonês sob o nome Koizumi Yakumo 小泉八雲, adotando o sobrenome da família de sua esposa.

Hearn escreveu onze livros sobre o Japão, publicados originalmente nos EUA entre 1894 e 1905. Os assuntos abordados nestes escritos não se limitam apenas aos *kaidan*, mas tratam de diversos aspectos da sociedade japonesa, como religião, família, educação, folclore, vestimentas, decoração, artes visuais, entre outros. As histórias de fantasmas, porém, são o seu trabalho mais conhecido. O autor encontrou no budismo e no xintoísmo, as principais religiões japonesas, uma forma de perceber o mundo que se assemelhava às suas próprias ideias animistas da juventude e que encontrava eco também na aversão de Hearn à modernidade industrial que se desenhava à sua volta, a qual ele considerava responsável por eliminar o aspecto espiritual da existência humana (MURRAY, 2019, p. xxvi).

Imerso em uma cultura diferente da sua, Hearn observou com atenção suas características para divulgá-las a um público ocidental como ele. Porém, ao invés de expressar um olhar eurocêntrico e reducionista sobre estes costumes, o trabalho de Hearn acabou se tornando uma preservação de tradições e narrativas japonesas, no momento em que um processo de ocidentalização já começava a se desenhar durante o período Meiji¹² 明治維新 e acabaria por se intensificar com a ocupação norte-americana após a derrota das forças do Eixo na Segunda Guerra Mundial. Quando sua obra foi traduzida para o japonês, esse resgate das narrativas tradicionais se tornou uma referência no próprio Japão para pesquisadores dos estudos folclóricos, uma importância acadêmica que se mantém até os dias atuais (MURRAY, 2019, p. xxxi).

O trabalho de Lafcadio Hearn, portanto, é de grande relevância tanto nos estudos sobre tradição popular quanto na divulgação de suas narrativas. Martins (2012, p. 62) destaca que as histórias de Hearn, por trazerem uma linguagem simples quando traduzidas para o japonês moderno, são frequentemente incluídas em livros didáticos e comercializadas como literatura infantil. O alcance dessa divulgação se tornou ainda maior quando algumas das histórias coletadas por Hearn foram adaptadas para o cinema por Kobayashi Masaki, um diretor com renome em sua terra-natal e penetração mercadológica no circuito alternativo ocidental. Antes de iniciar a análise do filme *Kwaidan*, apresentarei o livro homônimo e resumirei um dos contos que o integram, a história do *biwa hōshi* 琵琶法師 cego chamado Hōichi.

¹² Período de 1868 a 1912, iniciado pelo fim do xogunato e pela reinstituição política do imperador, além de uma reabertura econômica e cultural.

2.2 KWAIIDAN E A HISTÓRIA DE HŌICHI-SEM-ORELHAS

*Kwaidan: Stories and studies of strange things*¹³ (1904), o último livro que Hearn publicou em vida, é dividido em duas partes: a primeira consiste em dezessete contos que abordam uma variedade de criaturas sobrenaturais (*yōkai*¹⁴ 妖怪), como a *yuki-onna*¹⁵ 雪女, o *rokurokubi*¹⁶ 轆轤首 e o *jikininki*¹⁷ 食人鬼; a segunda parte contém três ensaios de não-ficção sobre a caracterização mística que os insetos ganham na tradição popular japonesa, neste caso as borboletas, os mosquitos e as formigas (MARTINS, 2012, p. 60). As histórias fantásticas que compõem a primeira parte de *Kwaidan* têm origem na tradição oral popular - um interesse constante na trajetória do autor - e também em histórias chinesas. Na introdução, Hearn (1911, p. iii) cita, entre suas fontes, coletâneas antigas como o *Kokon chomon shū*¹⁸ 古今著聞集 (séc. XIII), assim como publicações contemporâneas, como *Yasō kidan*¹⁹ 夜窓鬼談 (1889 ou 1894), de Ishikawa Kōsai 石川 鴻斎 (1833-1918).

The story of Mimi-Nashi-Hōichi, o primeiro conto da coletânea, tem como pano de fundo histórico a batalha naval de Dan-no-ura²⁰ 壇ノ浦, transcorrida em 25 de abril de 1185 e que encerrou o conflito conhecido como *Genpei kassen* 源平合戦 (1180-1185) com a derrota do clã Heike 平 (ou Taira) pelo clã Genji 源 (ou Minamoto). Os motivos da disputa entre estes clãs remetem a duas rebeliões ocorridas na corte imperial décadas antes²¹. Em Dan-no-ura, a frota marítima dos Heike foi dizimada e o imperador infante Antoku 安徳天皇 (1178-1185) morreu afogado. A vitória dos Genji estabeleceu o xogunato Kamakura (*Kamakura bakufu* 鎌倉幕府), que durou até 1333 (ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, 1998, p. s/n).

A história dos Heike (*Heike monogatari* 平家物語) é a mais famosa narrativa medieval japonesa, cuja origem remete ao fim do século XII com as performances dos *biwa hōshi*, músicos itinerantes e frequentemente cegos que narravam, dentre outras histórias e poemas, a tragédia do clã perdedor com acompanhamento da *biwa*²² (ARNN, 1979, p. 2). Acreditava-se que essas narrações aplacavam a fúria dos espíritos dos Heike ao retratá-los de maneira favorável, como vítimas nobres de um exército cruel. (TOKITA, 2003, p. 61).

O conto de Hearn é centrado em um desses *biwa hōshi* cegos, de nome Hōichi, que

13 "Kwaidan: Histórias e estudos de coisas estranhas". A grafia peculiar da palavra kaidan se deve a uma particularidade fonética da região da qual se originava a esposa de Hearn (MARTINS, 2012, p. 61).

14 Literalmente, "monstro estranho" (FERREIRA, 2014, p. 18)

15 "Mulher da neve". Ver p. 22.

16 Espírito com a capacidade de destacar a própria cabeça e movimentá-la livremente pelo ar, ou de alongar o próprio pescoço por longas distâncias.

17 Espíritos de pessoas cruéis ou avarentas que são amaldiçoados a se alimentarem de carne humana pertencente a cadáveres.

18 Algo como "coleção de histórias do passado e do presente".

19 Algo como "histórias estranhas vindas de uma janela noturna".

20 Atual Shimonoseki 下関市, na prefeitura de Yamaguchi 山口県.

21 Hōgen no ran 保元の乱 (rebelião Hōgen) e Heiji no ran 平治の乱 (rebelião Heiji), deflagradas em 1156 e 1160, respectivamente. As motivações e os desdobramentos dessas duas insurreições são complexos e numerosos, envolvendo linhas de sucessão imperial rompidas, assassinatos e golpes de estado.

22 Variação do alaúde de origem chinesa, composta por quatro ou cinco cordas e frequentemente associada à declamação de histórias e poemas

desde uma tenra idade demonstrou uma habilidade incomum com o instrumento, superando até mesmo seu próprio mestre. A habilidade deste menestrel na narração da *Heike monogatari* é tão grande que os espíritos dos Heike o convocam para se apresentar diante deles. Hōichi, que mora no templo budista de Amidaji, é levado pelo fantasma de um samurai até o cemitério do templo, onde estão colocados monumentos em homenagem ao imperador Antoku e a outros membros de seu clã. O músico, por ser cego, pensa estar na residência de um poderoso *daimyō*²³ 大名, ignorando o caráter sobrenatural de sua plateia. A performance de Hōichi comove a todos e ele é convocado a se apresentar diariamente por um período de sete dias, desde que esses compromissos sejam mantidos em segredo. O sacerdote de Amidaji, suspeitando das saídas noturnas do músico, pede para que os servos do templo o sigam naquela noite. Fazendo-o, estes acabam encontrando Hōichi no cemitério e o levam à força de volta ao templo. O sacerdote o adverte sobre o perigo que está correndo; se Hōichi continuar se apresentando para sua plateia espectral, certamente morrerá. A solução encontrada é fazer com que o músico se torne invisível ao samurai ao ter o seu corpo totalmente coberto com *sutras*²⁴ – ou quase totalmente, pois o acólito do templo acaba se esquecendo de cobrir as orelhas de Hōichi.

Naquela noite, quando o espírito do samurai chega no templo para buscar Hōichi, este se encontra totalmente imóvel, em pose de meditação, conforme orientação do sacerdote. De fato, o samurai consegue enxergar apenas as suas orelhas. Para provar a seus senhores que tentou ao máximo desempenhar a tarefa que lhe foi incumbida (buscar Hōichi), o fantasma arranca as orelhas do menestrel e as leva consigo. Após este acontecimento, a história da experiência vivida por Hōichi se espalha por todo o Japão, fazendo com que vários nobres viajem ao templo para ouvi-lo recitar a *Heike monogatari*. Assim, Hōichi se torna rico e famoso, passando a ser conhecido como “Hōichi Sem-Orelhas” (*Miminashi-Hōichi*) (HEARN, 1911, p. 3-20).

Hearn utilizou como fonte para sua história o conto *Biwa no hikyoku yūrei wo kanashimu*²⁵ 琵琶秘曲泣幽霊, escrito por Isseki Sanjin 一夕散人 e publicado em 1782 no segundo volume de sua série *Gayū kidan*²⁶ 臥遊奇談 (FINCH, 2016, p. 17). Mas essa narrativa tem raízes mais antigas, com Arnn (1979, p. 4) apontando a existência de uma versão oral contada por uma mulher cega treinada como narradora profissional.

The story of Mimi-Nashi-Hōichi coloca em evidência o vínculo dos textos de Hearn com a tradição japonesa, pois, além de se tratar do resgate e adaptação de uma narrativa tradicional, há menções a aspectos culturais complexos como a *Heike monogatari*, os *biwa hōshi* e a presença da memória dos Heike em rituais religiosos. Estes serão retomados no quarto capítulo, quando serão úteis à análise da adaptação de Kobayashi Masaki.

23 Senhores feudais subordinados apenas ao xogum.

24 Textos que, segundo a tradição budista, apresentam os ensinamentos de Buda.

25 “A canção secreta da biwa que causou o lamento do fantasma”.

26 Algo como “histórias estranhas para ouvir durante a noite”.

3 CAPÍTULO 2. KOBAYASHI MASAKI

Em meados da década de 60, quando realizou *Kwaidan*, Kobayashi Masaki já havia acumulado certa reputação no cenário internacional de festivais e se estabelecido em seu país natal como um cineasta crítico à tradição militarista do Japão (PRINCE, 2017, p. 5). Esta temática era particularmente significativa para o cineasta devido à sua passagem pelo Exército Imperial Japonês durante a Segunda Guerra Mundial. Antes de ser convocado, Kobayashi já era crítico à militarização que se tornara a principal ideologia de seu país. A experiência de presenciar a morte de vários companheiros de pelotão e a antecipação do próprio perecimento marcaram-no profundamente, contribuindo, em parte, com a definição dos temas que sua obra futura exploraria. Segundo Stephen Prince (2017, p. 11), a filmografia de Kobayashi busca a "afirmação de forças que vão além do horizonte nebuloso da experiência pessoal e material" e a valorização das aspirações do indivíduo em detrimento das forças históricas que o oprimem.

Seu aprendizado cinematográfico se deu no estúdio Shochiku (*Shōchiku Kabushiki gaisha* 松竹株式会社) como assistente de direção de Kinoshita Keisuke 木下恵介 (1912-1998). Nesta época, a Shochiku operava um sistema de aprendizagem no qual jovens talentos iniciavam sua carreira como assistentes de cineastas da casa; os mais promissores ganhavam, após alguns anos, a oportunidade de assumirem a direção. Kobayashi trabalhava no estúdio há poucos meses quando foi convocado para o exército, regressando apenas em 1946. Em 1952, dirigiu seu primeiro filme, o drama doméstico *Musuko no seishun*²⁷ 息子の青春, gênero pelo qual a Shochiku era conhecida²⁸ (MELLEN, 2011, p. s/n). Prince (2017, p. 23) aponta que um dos motivos para a existência deste sistema de aprendizagem era a perpetuação de um estilo cinematográfico. Sendo um diretor iniciante, Kobayashi não tinha opção a não ser filmar os roteiros que o estúdio desejasse, não obstante a influência que seu mentor Kinoshita de fato exerceu em seu trabalho.

A primeira manifestação de uma crítica mais contundente na obra de Kobayashi se deu em *O quarto de paredes espessas* (*Kabe atsuki heya* 壁あつき部屋), rodado em 1953. O filme aborda a questão dos prisioneiros de guerra condenados pelo Tribunal Militar Internacional para o Extremo Oriente, o equivalente do Julgamento de Nuremberg para a guerra travada entre Aliados e Eixo no Pacífico. O comentário tecido pela narrativa, de que o peso da responsabilidade por crimes de guerra caiu de maneira desproporcional sobre os soldados de baixa patente, em detrimento de membros do alto comando, encontrava eco em setores da sociedade japonesa da época, que organizavam campanhas para a libertação destes prisioneiros. (PRINCE, 2017, p. 76). Devido ao caráter polêmico da película, que criticava

²⁷ "A juventude do filho".

²⁸ Um dos mais antigos estúdios de cinema do Japão, a Shochiku também produziu diversos filmes de Ozu Yasujiro 小津安二郎 (1903-1963) e Naruse Mikio 成瀬巳喜男 (1905-1969).

tanto as forças norte-americanas presentes no Japão²⁹ quanto o próprio governo japonês, o estúdio segurou seu lançamento durante três anos. Durante este tempo, Kobayashi voltou a dirigir filmes no estilo "da casa", ou seja, leves dramas familiares, provavelmente como forma de se reabilitar aos olhos da Shochiku. Após o lançamento de *O quarto de paredes espessas*, em 1956, Kobayashi realizou *Anata kaimasu*³⁰ *あなた買います* (1956) e *Kuroi kawa*³¹ *黒い河* (1957), dois filmes que retratam a corrupção - respectivamente - no beisebol profissional e nos entornos de uma base militar norte-americana (KEMP, 2009, p. s/n). Na análise do historiador Philip Kemp:

Nestes três dramas sociais, Kobayashi esforçava-se para reforçar que era o sistema, em detrimento do indivíduo, que estava errado. Em contraste com filmes norte-americanos análogos da década de 50, que em geral favorecem a narrativa de "poucas maçãs podres" (...), os filmes de Kobayashi acusam um sistema pútrido de cima a baixo, onde mesmo aqueles com as melhores intenções se encontram implicados, arrastados para baixo e finalmente incapazes de efetuar uma reforma (KEMP, 2009, p. s/n).

Implicado, arrastado para baixo e incapaz de efetuar uma reforma é uma descrição extremamente precisa para o protagonista da obra seguinte de Kobayashi, o épico *Guerra e humanidade* (*Ningen no jōken* *人間の條*, 1959-1961), baseado no romance autobiográfico de Gomikawa Junpei *五味川純平* (1916-1995). Dividido em seis partes lançadas em três filmes, o filme conta a história de Kaji (Nakadai Tatsuya *仲代達矢*), um pacifista e socialista que acaba sendo convocado pelo Exército Imperial para lutar na Segunda Guerra, uma experiência desumana que testa constantemente seus ideais e a extensão de sua resistência. Ao longo de mais de nove horas de projeção, Kobayashi coloca em dúvida, através do ponto de vista de seu protagonista, todas as justificativas que buscam legitimar o confronto, através da constante exposição de hipocrisias e atos de crueldade presentes na mentalidade militarista que permeia todas as instâncias de autoridade, desde a mina na Manchúria para onde Kaji é transferido como supervisor na primeira parte do filme - promoção que ele aceita em troca de uma isenção do alistamento militar - e onde trabalham em condições degradantes prisioneiros de guerra chineses; até o exército onde Kaji se torna cabo após perder sua isenção, no qual as constantes humilhações e castigos executados por veteranos levam um soldado ao suicídio; e culminando em um campo de trabalhos forçados da União Soviética, onde Kaji se torna prisioneiro e descobre que os soviéticos que ele idealizou são capazes de tanta crueldade quanto seus conterrâneos. A narrativa se assemelha, em vários aspectos, à trajetória pessoal de Kobayashi, que serviu na mesma força que Kaji e, ao final do conflito, tornou-se prisioneiro de guerra - no caso de Kobayashi, em um campo de concentração norte-americano em Okinawa *沖縄県* (KEMP, 2009, p. s/n). *Guerra e humanidade* foi aclamado internacionalmente, ganhando prêmios no Festival de Veneza de 1960.

²⁹ Apesar da ocupação Aliada do Japão ter terminado oficialmente em 1952, restaurando a soberania do país, tropas norte-americanas continuaram em solo japonês para fins estratégicos no contexto da Guerra da Coreia (1950-1953).

³⁰ "Eu te comprarei".

³¹ "Rio negro".

No ano seguinte ao lançamento da última parte da trilogia, Kobayashi projetou o seu olhar crítico antimilitarista sobre o período Edo, no filme *Harakiri* (*Seppuku* 切腹, 1962), o qual, segundo Prince (2017, p. 188), é o filme mais aclamado do diretor, tanto em seu país natal quanto internacionalmente. Com a ascensão do clã Tokugawa 徳川 ao poder em 1600, muitos *daimyō* perderam seu status e propriedades, o que fazia com que seus samurais se tornassem *rōnin*³² 浪人 (MELLEN, 2011, p. s/n). A trama do filme gira em torno de uma situação que revela essa miséria endêmica: alguns *rōnin* passam a solicitar aos *daimyō* permissão para cometerem *seppuku*³³ no pátio de seus palácios, conforme exige o *bushidō*³⁴ 武士道, esperando que esses *daimyō* acabem oferecendo serviço em seus clãs ou, ao menos, algum dinheiro para mandá-los embora. Quando Motome Chijiiwa tenta esse blefe com o clã Iyi, estes, buscando desestimular semelhantes investidas no futuro, forçam o *rōnin* a dar cabo do suicídio. Alguns meses depois, seu sogro Tsugumo Hanshirō (novamente Nakadai) adentra o palácio dos Iyi com o mesmo pretexto e, após relatar sua história para os perplexos seguidores do clã, executa sua sangrenta vingança matando dezenas, até ser morto por pistoleiros. Temendo as consequências da disseminação dessa história - de que um homem de idade avançada derrotou um grande número de seus guerreiros -, os Iyi forjam registros justificando todas as mortes como decorrentes de doenças e indicando que Hanshirō também foi forçado a cometer suicídio. Dessa forma, são elogiados pelo xogum por terem honrado o código do *bushidō*.

Poucas críticas à hipocrisia das classes dominantes são tão contundentes quanto esse final e, para Kobayashi, de nada importa que a história esteja situada no século XVII para a relevância da mensagem política que procura passar. “Em qualquer era, eu sou crítico ao poder autoritário”, disse o diretor em entrevista concedida a Joan Mellen em 1972. “Em *Guerra e humanidade*, esta crítica tomou a forma do poder militarista; em *Harakiri* foi o feudalismo. Eles afirmam o mesmo conflito moral nos termos da luta do indivíduo contra a sociedade” (MELLEN, 2011, p. s/n).

Esta postura individualista com relação aos problemas sociais no cinema japonês do pós-guerra se deve, segundo Burch (1979, p. 278), à assimilação dos valores da cultura dominante (ocidental e capitalista) durante o período de ocupação norte-americana e que se reflete também na difusão de uma linguagem cinematográfica baseada nos códigos hollywoodianos – ou seja, pautada na produção de identificação através dos signos e da ilusão de transparência destes (XAVIER, 1984, p. 32). Esta linguagem dominante, ou “clássico-narrativa”, está de fato presente em *Guerra e humanidade*, com uma decupagem pensada para provocar uma identificação com o protagonista Kaji e realçar os efeitos dramáticos exigidos pela narrativa. Em *Harakiri*, muitas dessas características se mantêm, mas já é possível

32 Samurais sem mestre. A situação de um *rōnin* era frequentemente de vulnerabilidade social, conseguindo seu sustento através de pequenos empregos ou alugando suas habilidades como mercenários.

33 Suicídio ritualístico dos samurais, executado para fins como a restauração da honra, punição, ou como alternativa à derrota pelas mãos de inimigos. Mais conhecido no ocidente como *harakiri* 腹切.

34 O código moral dos samurais. O termo *bushidō* (“caminho do guerreiro”) foi popularizado por Nitobe Inazō 新渡戸 稲造 (1862-1933) em seu livro *Bushidō: The Soul of Japan* (1900).

observar uma maior experimentação com elementos de artificialidade em alguns momentos pontuais, estando o de maior destaque na sequência em *flashback* em que os seguidores do clã Iyi levam o corpo de Chijiiwa de volta para sua casa. Hanshirō e sua filha Miho, esposa de Chijiiwa, estão ajoelhados ao lado do corpo, posicionados na metade inferior do quadro e filmados em um acentuado *plongée*. Quando os Iyi vão embora, a periferia do quadro é escurecida e um foco de luz mais forte se concentra nos três familiares, isolando-os ainda mais da totalidade do enquadramento e sem que haja uma justificativa diegética para essa mudança na iluminação (figura 2).



Figura 2 — Fotogramas de Harakiri (1962), de Kobayashi Masaki

Fonte: Capturas realizadas pelo autor

Kwaidan, o filme seguinte de Kobayashi, exploraria mais radicalmente uma assumida artificialidade para a criação de uma atmosfera fantasmagórica. A breve retomada que fiz da

carreira do cineasta até a realização desta obra servirá, para além de uma contextualização, como uma possível chave de interpretação para a representação do clã Heike no segmento *Miminashi Hōichi no hanashi* 耳無し芳一の話. Mais adiante, voltarei a tecer uma comparação entre *Harakiri* e *Kwaidan* em busca dessa chave.

4 CAPÍTULO 3. KWAIDAN

Os quatro segmentos de *Kwaidan* foram adaptados pela roteirista Mizuki Yōko 水木洋子 (1910-2003) a partir de quatro contos de Lafcadio Hearn. Dois deles - *Yuki-onna*³⁵ e *Miminashi Hōichi no hanashi* - pertencem ao livro homônimo; *Kurokami*³⁶ 黒髪 está em *Shadowings* (1900) sob o nome *The reconciliation*; e *Chawan no naka*³⁷ 茶碗の中 faz parte de *Kottō: Being Japanese curios, with sundry cobwebs* (1902).

A obra do autor grego provavelmente tinha um significado bastante pessoal para Kobayashi, já que o principal mentor do cineasta na faculdade de Waseda, o poeta Aizu Yaichi 会津八一 (1881-1956) havia sido aluno de Hearn na mesma instituição de ensino (PRINCE, 2017, p. 19). Foi através de Aizu que Kobayashi passou a apreciar a arte tradicional japonesa, imbuída em preceitos budistas, da qual a película *Kwaidan* se inspira em termos tanto narrativos, com seus contos do sobrenatural, quanto formais. Em relação a este segundo aspecto, Prince (2017, p. 206) aponta a semelhança de composição entre alguns planos do filme e a perspectiva chapada dos *emakimono* 絵巻物, rolos pintados a mão muito comuns no Japão medieval. Os *emakimono* terão posição de destaque no terceiro segmento do filme, que adapta a história de Hōichi, mesclando-se à encenação dos atores; este segmento será abordado em detalhes no quarto capítulo. Nas próximas páginas, analisarei de maneira mais sucinta os três episódios restantes.

4.1 KUROKAMI

No conto de Hearn, *The reconciliation*, um samurai de Kyoto 京都 abandona sua devota esposa após perder sua posição social devido à ruína de seu senhor. Ele se casa com outra mulher, de família mais rica, e o status adquirido com este matrimônio permite que ele consiga trabalho servindo ao governador de uma província distante. Seu segundo casamento, porém, revela-se uma grande frustração. O samurai tem uma relação distante com sua nova esposa e passa a voltar seu pensamento com frequência para a mulher que abandonou em Kyoto, desejando retornar para sua antiga casa. Os anos se passam, porém, sem que o samurai concretize esses planos, até o momento em que o mandato do governador expira. Deixando sua segunda esposa para trás, ele retorna a Kyoto, chegando pela madrugada na casa que, agora, encontra-se em estado de abandono. Em um primeiro momento, não parece haver ninguém lá dentro, mas o samurai logo nota uma luz acesa em um dos quartos do fundo. Lá, ele encontra sua primeira esposa trabalhando na roca de fiar como de costume, não aparentando ter envelhecido durante todo esse tempo. O reencontro dos dois é cheio de alegria e eles conversam animadamente até as primeiras horas do amanhecer. O samurai finalmente cai no sono e, ao acordar, percebe que ao seu lado está um cadáver envolto em vestes

35 "Mulher da neve".

36 "Cabelo preto".

37 "Em uma tigela de chá".

funerárias. Apavorado, ele questiona algumas pessoas na vizinhança e descobre que sua esposa havia adoecido e morrido pouco tempo depois de sua partida. A noite do retorno do samurai era também o aniversário de morte da mulher abandonada (HEARN; MURRAY, 2019, p. 69-72).

O conto tem aspectos similares a *Asaji ga yado* 浅茅が宿, história da coletânea *Ugetsu monogatari* (1776), escrita por Ueda Akinari 上田秋成 (1734-1809), que também apresenta um homem que retorna para casa após uma longa ausência e é recebido pelo espírito de sua esposa, sem que saiba que se trata de um contato sobrenatural (UEDA; CHAMBERS, 2007, p. s/n). Talvez para evitar uma semelhança com a adaptação de Mizoguchi Kenji, ou para trazer à história uma sensibilidade social mais moderna, a adaptação em *Kwaidan* traz um final diferente, além de introduzir os longos cabelos pretos da mulher do samurai como elemento central da atmosfera fantasmagórica, ausente do conto original.

Cabelos pretos e longos são uma das características mais comuns na representação dos *yūrei* nas artes japonesas, conforme explica Ferreira:

Desde o período Heian, o cabelo comprido era comum em ambos os gêneros. Assim, nas representações pictóricas dos infernos, sob o tormento das torturas, os espíritos aparecem nus e também despídos de qualquer acessório para prender ou enfeitar os cabelos em desalinho. No entanto, no período Edo não era normal ver japoneses com o cabelo completamente solto (...) O fato de que os cabelos desmanchados se distanciem do dia-a-dia japonês no período Edo possibilita que ele seja usado para representar de forma distinta as aparições fantasmagóricas (FERREIRA, 2014, p. 88).

Hearn, como estudioso da cultura japonesa, certamente tinha essa tradição em mente ao descrever, no final do conto, o que o samurai encontra ao seu lado quando desperta: "o cadáver de uma mulher – um cadáver tão corroído que pouco restava além dos ossos e do longo cabelo negro e emaranhado"³⁸. Kobayashi e Mizuki transformam uma breve observação de caráter cultural na principal característica que define a *yūrei* de Kurokami, à luz de outra mudança importante em relação ao texto original: nesta adaptação, tendo sido abandonada pelo marido e morrido sozinha, a esposa do samurai se torna um *onryō* 怨霊, um espírito vingativo que ataca o marido através dos longos cabelos pretos, que se movem como serpentes.

A sequência deste ataque traz alguns recursos linguísticos que serão retomados ao longo do filme com a finalidade de criar uma atmosfera sobrenatural. O som diegético sofre uma “hiperestilização”, sendo exagerado de modo a se tornar parte da trilha sonora musical de Takemitsu Tōru 武満徹 (1930-1996). O compositor, que foi o responsável por todo o desenho sonoro do filme, frequentemente incorporava sons de objetos comuns em suas trilhas musicais experimentais e, aqui, ele se utiliza do barulho de madeira sendo rompida em momentos-chave da fuga desesperada do samurai, nos quais ele derruba paredes e causa a cessão de parte

³⁸ "the corpse of a woman – a corpse so wasted that little remained save the bones, and the long black tangled hair" (HEARN; MURRAY, 2019, p. 72).

do chão da casa. Segundo o próprio Kobayashi, estes sons foram propositalmente colocados de forma dessincronizada com o acontecimento correspondente em tela, provocando um efeito "terrivelmente palpável" (GRILLI, 1993, p. s/n).

Outro recurso utilizado diz respeito à direção de arte, especificamente sua continuidade. A partir do momento em que o samurai constata a natureza cadavérica de sua esposa, a maquiagem do ator Mikuni Rentarō 三國連太郎 (1923-2013) passa por cinco estágios de uma progressão de apodrecimento em que seu rosto se torna cada vez mais deformado e seu cabelo cai aos tufos, com os fios remanescentes se tornando brancos. Esta progressão acontece entre cortes secos, às vezes em meio a um *raccord* de movimento, colocando em xeque a representação naturalista e invisível da passagem de tempo implícita neste tipo de recurso (XAVIER, 1984, p. 24). Da mesma forma, o lençol rubro sobre o qual o samurai dormiu se torna, durante um único plano, o *shinishōzoku*³⁹ 死に装束 da falecida esposa, com os cabelos estirados se tornando grisalhos ao invés de pretos.

É em *Kurokami*, portanto, que Kobayashi começa a estabelecer a peculiar relação espaço-temporal que a presença do sobrenatural desenvolve com os aspectos plásticos e de montagem do filme, além de apresentar uma relação forte com a iconografia tradicional dos *yūrei*. É interessante notar que justamente pela presença desse vocabulário na obra, é possível inferir que o samurai da história provavelmente foi morto pelo fantasma de sua esposa durante a noite, pois seu aspecto calvo e deformado ao final do episódio é similar a representações de *yūrei* masculinos (FERREIRA, 2014, p. 108).

4.2 YUKI-ONNA

O segundo segmento do filme, *Yuki-onna*, retoma um dos *yōkai* mais versáteis da tradição popular japonesa, a titular mulher das neves, cujas lendas existem em várias províncias do Japão com características das mais diversas. Quase sempre vestindo um quimono branco e com uma pele extremamente pálida, a *yuki-onna* devora crianças em algumas versões da história; em outras, ataca viajantes noturnos que respondem ao seu chamado; em outras ainda, ataca viajantes noturnos que *ignoram* o seu chamado (DAVISSON, 2013, p. s/n). A versão de Hearn, segundo o próprio autor conta na introdução do livro *Kwaidan: Stories and studies of strange things* (MARTINS, 2012, p. 60), foi contada a ele por um fazendeiro da província de Musashi⁴⁰ 武蔵 e traz uma *yuki-onna* mais humanizada, que se apaixona e tem filhos com um mortal, o lenhador Minokichi. Este se depara com a *yōkai* ao se abrigar de uma tempestade de neve em uma cabana junto de seu

39 Tradicional veste fúnebre que “agrega três significados: o de que o morto foi enobrecido (em relação à hierarquia humana), tornou-se ritualmente puro (de acordo com os preceitos xintoístas) e agora é um andarilho santificado em sua última jornada (segundo a tradição budista)” (FERREIRA, 2014, p. 88).

40 Território que atualmente corresponde à metrópole de Tóquio 東京 e parte das prefeituras de Saitama 埼玉県 e Kanagawa 神奈川県.

mentor, Mosaku. A criatura mata Mosaku durante a noite, mas poupa Minokichi sob a condição de que ele nunca conte a ninguém sobre o que presenciou. O jovem lenhador é encontrado no dia seguinte e se recupera de uma hipotermia, mantendo guardado o segredo sobre a aparição fantasmagórica. Um ano se passa e, ao retornar para casa ao final de um dia de trabalho, Minokichi passa por uma mulher chamada Yuki⁴¹, que diz estar a caminho da casa de parentes em Edo⁴² 江戸, em busca de trabalho. Ao longo do trajeto, os dois continuam conversando e um interesse recíproco surge entre eles. Minokichi oferece sua casa, onde mora com a mãe idosa, para que Yuki repouse durante a noite. Ela não retoma sua viagem a Edo e acaba se casando com Minokichi. Ao longo dos anos, eles têm dez filhos (no filme são apenas três), todos com a pele branca como a neve. Apesar disso, Yuki não parece ter envelhecido um dia desde que chegou ao vilarejo. Certa noite, enquanto se ocupam de afazeres domésticos, Minokichi percebe pela primeira vez a semelhança entre sua esposa e a *yuki-onna* que ele viu tantos anos atrás. Inocentemente, ele conta a história daquela fatídica noite, e Yuki revela, para a surpresa apenas de Minokichi, que ela é a própria *yuki-onna*. Apesar de ter prometido matá-lo se ele alguma vez contasse sobre os acontecimentos na cabana, ela poupa a vida do marido para que ele cuide dos filhos do casal, e em seguida desaparece para sempre - não sem antes ameaçar matar Minokichi caso este falhe em suas responsabilidades como pai (HEARN; MURRAY, 2019, p. 167-170).

A adaptação cinematográfica preserva com fidelidade a estrutura e muitos dos detalhes do conto original, além da representação imagética tradicional da *yuki-onna*, com o quimono branco, tez pálida e longos cabelos pretos (figuras 3 e 4). A esta caracterização, Kobayashi acrescenta uma coreografia que remete ao teatro *nō*⁴³ 能, com a atriz Kishi Keiko 岸恵子 (1932-) executando movimentos duros e muito bem marcados, com os cotovelos quase que permanentemente erguidos. Existe, porém, um aspecto importante de diferenciação entre a *yuki-onna* de *Kwaidan* e a versão mais tradicionalmente difundida. Esta última tem os pés sempre ocultos sob o quimono, com algumas fontes chegando a afirmar uma ausência completa de pés, uma característica que a aproxima de um típico *yūrei* (DAVISSON, 2013, p. s/n).

No filme, Kobayashi deixa os pés da *yuki-onna* à mostra na sequência de sua primeira aparição, no momento em que ela sai da cabana após poupar a vida de Minokichi, o que poderia ser interpretado apenas como uma decisão de ignorar este aspecto da tradição. Em dois momentos posteriores, porém, os pés de Yuki adquirem sentidos dramáticos importantes. O primeiro deles ocorre na noite em que Minokichi leva Yuki até sua casa, para que ela descanse antes de retomar a viagem para Edo. Enquanto o lenhador guarda a madeira cortada naquele dia e sua mãe serve o jantar, Yuki lava os pés em uma pia. Enquanto ela os

41 Significando "neve" e, conforme Hearn explica em nota, um nome comum no Japão (HEARN; MURRAY, 2019, p. 169)

42 Atual Tóquio.

43 Arte teatral desenvolvida no século XIV que incorpora dança e máscaras e apresenta categorias estritas com relação ao tema abordado nas narrativas e ao estilo da performance. O teatro *nō* é considerado pela UNESCO como patrimônio cultural imaterial da humanidade desde 2001.

seca com um pedaço de pano, a ação é mostrada segundo o ponto de vista de Minokichi, um momento sensual que o pega de surpresa e indica seu crescente interesse pela recém-conhecida viajante.

O segundo momento acontece ao final do segmento e proporciona uma relação simbólica com a humanidade da *yuki-onna* presente nesta interpretação da história. Na fatídica noite em que Minokichi descumpra sua promessa e relata à esposa o encontro sobrenatural de dez anos antes, ela está costurando roupas e ele fabrica sandálias de palha para toda a família, a serem usadas na comemoração do Ano-Novo. Minokichi termina de fazer a sandália de Yuki e pede que ela prove. Ela fica imensamente satisfeita com o trabalho do marido e demonstra empolgação com a chegada das celebrações. A cena, até então de afeto familiar, muda de tom bruscamente quando ele relata a história. Yuki adquire as feições severas e a postura estranhamente antinatural da *yuki-onna*; a iluminação se torna totalmente azulada, tal como na sequência da cabana, e finalmente a caracterização da mulher das neves é completada com a maquiagem e o figurino. Depois que a *yuki-onna* faz seu ultimato e se desvanece, Minokichi deixa as sandálias de Yuki sobre a neve em frente à casa. Estas desaparecem, deixando sobre a superfície branca duas marcas de pegadas.



Figura 3 — Ilustração da yuki-onna presente no livro Bakemono no e 化物之繪 ("Ilustrações de criaturas sobrenaturais"). Autoria desconhecida, c. 1700.

Fonte: <https://archive.org/details/bakemonozukushie00>



Figura 4 — Fotograma de Kwaidan (1965), de Kobayashi Masaki

Fonte: Captura realizada pelo autor.

Um último aspecto deste episódio que vale a pena destacar é a cenografia altamente expressionista das sequências situadas na floresta que cerca o vilarejo e onde trabalham os lenhadores. O céu pintado nas paredes do estúdio é praticamente uma entidade sobrenatural à parte, com cores vibrantes que criam entardeceres impossivelmente avermelhados e noites repletas de olhos que observam as personagens⁴⁴ (figura 5). A artificialidade destes ambientes se destaca dentro de um filme repleto de atmosferas ultraestilizadas, em parte porque em alguns momentos é possível observar com clareza os limites em que a parede do estúdio encontra o chão. Este grau de plasticidade assumida da imagem, de rompimento com o princípio de naturalização provocado pela perspectiva, não é incomum na história do cinema japonês, principalmente no período pré-guerra, e tem raízes nas artes tradicionais, conforme aponta Burch:

O reconhecimento da superfície pictórica na pintura japonesa e a tendência da poesia japonesa de direcionar a percepção do leitor para as superfícies gráfica e textual podem ser vistas como perfeitamente antitéticas à dupla matriz, visual e dramática, que foi imposta no cinema do Ocidente durante o período de formação. (...) O achatamento da imagem na obra de, por exemplo, Ozu após 1933 pode ser legitimamente considerado um “retrocesso” deliberado, comparável à estratégia de Caligari. A persistência de uma planicidade primitiva em tantos filmes japoneses dos anos 1920 é, por outro lado, “acidental”: foi um fenômeno coletivo (...) Porém, na medida em que foi determinada pela “orientação à superfície” generalizada das artes do Japão, especialmente de sua arquitetura, não foi, claro, acidente nenhum (BURCH, 1979, p. 117-118).

Essa diferença fundamental de percepção de superfície nas artes orientais e ocidentais, percepção a que Kobayashi – em *Yuki-onna* mais do que no restante da obra – faz alusão em seus cenários pintados e radicalmente achatados que quebram a “dupla matriz”, talvez tenha influenciado na seleção deste segmento para ser excluído do filme em seu lançamento original na Europa e nos Estados Unidos (O'BRIEN, 2015, p. s/n). Numa provável tentativa de deixar a duração de três horas mais viável em termos mercadológicos, é possível especular que os distribuidores ocidentais julgaram que este segmento tinha o maior potencial de causar estranhamento ao público almejado.

⁴⁴ É possível associar estes olhos vigilantes no céu com a concepção animista da natureza presente na religião xintoísta, cujos preceitos informam muitas das lendas sobrenaturais do Japão.



Figura 5 — Fotograma de *Kwaidan* (1965), de Kobayashi Masaki
 Fonte: Captura realizada pelo autor.

4.3 CHAWAN NO NAKA

O último segmento de *Kwaidan*, *Chawan no naka*, traz um toque cômico ao filme, fazendo uma espécie de brincadeira com a estrutura metalinguística do conto original. Neste, Hearn inicia a narração apontando que alguns antigos textos japoneses terminam inexplicavelmente sem que a história seja concluída, às vezes no meio de uma frase. Ele levanta algumas hipóteses banais para justificar este ocorrido, como preguiça do escritor ou uma distração em momento inoportuno, e prossegue em relatar um suposto exemplo deste tipo. A história é centrada em Sekinai, *wakatō*⁴⁵ de um samurai que acompanha seu senhor em uma viagem. Ao pararem em uma casa de chá, Sekinai presencia um fenômeno inexplicável ao se servir de uma tigela de chá: o rosto que enxerga no reflexo do líquido é de outra pessoa, um samurai que sorri ironicamente para ele. Não sendo capaz de se livrar desta aparição em sua bebida, Sekinai bebe o chá mesmo assim. Na mesma noite, enquanto monta guarda no palácio de seu senhor, Sekinai se depara com o homem que apareceu em seu chá, que se identifica como Shikibu Heinai. Shikibu, que conseguiu adentrar a residência de maneira inexplicável, acusa Sekinai de tê-lo causado um grande mal naquela manhã. Quando Sekinai tenta atacá-lo, ele desaparece através de uma parede. No dia seguinte, enquanto Sekinai descansa na casa de seus pais, três homens que se identificam como seguidores de Shikibu informam que seu mestre está ferido em decorrência do ataque de Sekinai, mas retornará em breve para exercer sua vingança. Quando Sekinai parte para atacar o trio, que se desvanece na forma de sombras na parede, a história é interrompida no meio de uma frase. Em um breve epílogo, Hearn declara que consegue imaginar várias resoluções para esta história, mas que prefere deixar que seus leitores cheguem às próprias conclusões (HEARN; MURRAY, 2019,

⁴⁵ Segundo aponta Hearn em nota do texto original, a relação entre *wakatō* e samurai é equivalente a de escudeiro e cavaleiro na Europa medieval (HEARN; MURRAY, 2019, p. 122).

p. 122-125).

Estas intervenções autorais se manifestam no filme através um alter ego de Hearn no início e no final do segmento, em sequências situadas em 1900, período que Hearn estava na ativa em sua escrita de livros sobre a cultura japonesa. Enquanto uma narração repete a introdução do conto quase que literalmente, vemos um escritor (japonês) trabalhando em sua mesa, cercado de livros antigos que ele consulta, uma cena que podemos imaginar ser semelhante ao processo de escrita do próprio Hearn, consultando os livros vasculhados por sua esposa em lojas de antiguidade. Após o término da história de Sekinai, retornamos a 1900, em uma sequência na qual um editor para na casa do escritor para uma visita social. Uma mulher, provavelmente uma governanta, recebe o editor mas não encontra o escritor em sua mesa de trabalho. Enquanto ela prepara um chá, o editor lê as páginas nas quais o escritor estava trabalhando. A narração que explicita o que está escrito nessas páginas é a conclusão do conto de Hearn endereçada ao leitor, interrompida por um súbito grito da governanta vindo do cômodo adjacente. O editor vai até ela para verificar o que está acontecendo e a mulher, apavorada, só é capaz de apontar para um caldeirão de chá no centro do cômodo antes de sair correndo em pânico. O editor se aproxima do caldeirão e encontra, ao invés de seu reflexo na superfície do líquido, o rosto do escritor desaparecido.

Chawan no naka, com sua duração diminuta⁴⁶, é quase um apêndice na totalidade de *Kwaidan*. Porém, com uma conclusão metalinguística que apresenta uma versão do próprio Hearn (ou, mais precisamente, de seu pseudônimo Koizumi Yakumo), Mizuki e Kobayashi acabam por reforçar o caráter literário dos segmentos precedentes. A narração que acompanha todas as histórias, com trechos retirados de maneira bastante fiel dos originais de Hearn, é atrelada aos manuscritos deste escritor não-nomeado, em nenhum momento mais evidente do que em sua interrupção pelo grito da governanta no momento em que o editor interrompe a leitura. *Kwaidan* termina nos avisando de que, ao exemplo da vida pessoal do próprio Lafcadio Hearn, não se escreve sobre fantasmas sem carregar um pouco de assombração consigo.

46 26 minutos. Os outros três segmentos variam de 36 a 74 minutos.

5 CAPÍTULO 4. MIMINASHI HŌICHI NO HANASHI

Neste último capítulo, analisarei o terceiro segmento na ordem apresentada no filme *Kwaidan*, que adapta a história de Hōichi-Sem-Orelhas. Conforme mencionado no final do primeiro capítulo, o conto de Hearn contém raízes profundas na tradição japonesa ao explorar a narrativa dos Heike (*Heike monogatari*) e sua difusão, notadamente através das performances dos *biwa hōshi*. Os Heike eram um clã guerreiro e a *Heike monogatari* busca eternizar sua memória; tendo em vista a postura crítica de Kobayashi frente à tradição militarista de seu país, procurarei fazer uma análise mais minuciosa deste episódio a fim de apresentar como o diretor constrói espaços do sobrenatural ao mesmo tempo em que tece um comentário analítico a respeito de uma realidade histórica - ou melhor, como o espaço sobrenatural *se torna* o comentário.

O segmento se inicia com alguns planos do mar se chocando contra a costa rochosa de Dan-no-ura, local da batalha decisiva entre os clãs Heike e Genji em 1185. Esta sequência apresenta algumas das poucas tomadas de *Kwaidan* rodadas fora do estúdio, um momento em que a natureza invade o universo cênico meticulosamente organizado por Kobayashi na quase totalidade do filme. Por alguns instantes, não há nenhum som acompanhando estas imagens. Subitamente, ouvimos alguns acordes da *biwa* enquanto a câmera sobe por um penhasco para, enfim, revelar o *biwa hōshi* Hōichi em seu topo. O músico não interpreta, em cena, a canção que ouvimos; porém, a presença desta de maneira extradiegética irá invocar uma encenação da batalha de Dan-no-Ura. A habilidade da música de Hōichi de projetar imagens do passado é expressa neste início do segmento de maneira discursiva, através da montagem. Posteriormente, este tema será retomado de maneira mais complexa, como veremos.

Um novo plano do mar se torna, através de uma fusão, a imagem de uma pintura retratando a batalha de Dan-no-ura no mesmo momento em que se inicia a declamação da *Heike monogatari*. A imagem dos barcos das frotas inimigas é mostrada em um percurso da câmera pela pintura, como se esta fosse o set de uma épica sequência cinematográfica. De fato, no instante seguinte somos levados, novamente por uma fusão, à encenação da batalha.

Como já discutido, existe em *Kwaidan* uma exploração da artificialidade através de uma fotografia e uma direção de arte que ressaltam os elementos de estúdio. Aqui, estes elementos são ainda mais realçados para aproximar a ação cênica de uma pintura viva: o céu pintado sobre os barcos varia em tons que vão do azul para o laranja de maneira progressiva conforme a batalha avança; a movimentação dos atores é expressiva, com gestos exagerados; uma grossa neblina permeia o cenário e não há som diegético. O som metálico das cordas da *biwa* é explorado de maneira violenta pela trilha sonora de Takemitsu, remetendo ao som do choque entre as *katana* dos samurais.

No início desta sequência, a declamação de Hōichi em *off* repete o que é mostrado nas imagens, reforçando a ideia de que a música é responsável pela manifestação destas. Quando

a batalha se inicia, há uma alternância da montagem entre ilustrações de *emakimono* que retratam diferentes momentos da batalha e a encenação fílmica do conflito, culminando em uma espécie de simbiose: quando a derrota dos Heike já é inevitável, as próprias pinturas passam a ser cobertas pela fumaça escura que emana dos barcos incendiados. Há, portanto, três dimensões distintas de narração que se intercalam neste prólogo: a música da *biwa*, a ilustração dos *emakimono* e a encenação repleta de elementos de artificialidade. Sobre esta, Prince (2017, p. 217) ressalta "a marcada ausência de percepção de profundidade nas imagens", da mesma forma que em outros momentos do filme já mencionados, como na floresta de *Yuki-onna*.

O conflito se encerra com o suicídio coletivo do clã, que se joga em um mar tingido de sangue. Nii no Ama, com o imperador Antoku, seu neto, nos braços, é a primeira a fazê-lo. A sequência da batalha de Dan-no-ura (figura 6) é uma das mais impressionantes de todo o filme, tanto pela suntuosidade da direção de arte quanto pelo rompimento da diegese ao aproximá-la das artes visuais, criando uma atmosfera que reforça ainda mais um caráter de representação, de memória, de narrativa através de performance, que é, afinal, uma característica central das apresentações dos *biwa hōshi* e que será crucial ao discurso de Kobayashi. A narração em *off* explica, então, que setecentos anos após a batalha, os espíritos dos Heike continuam assombrando a região próxima ao estreito de Shimonoseki, tendo essa assombração relação direta com a presença dos *heikegani* 平家蟹, espécie de caranguejo que habita a região e possui, em sua carapaça, uma figura semelhante ao rosto de um samurai⁴⁷.



Figura 6 — Fotograma de Kwaidan (1965), de Kobayashi Masaki
Fonte: Captura realizada pelo autor.

Terminado este prólogo, a trama se desloca para o templo Amidaji, que, conforme

⁴⁷ Segundo o biólogo Julian Huxley, os *Heikeopsis japonica* podem ter se beneficiado de um processo de seleção artificial, já que os caranguejos de Dan-no-ura que se parecessem fisicamente com rostos humanos seriam devolvidos à água por pescadores que não desejassem incorrer na ira dos espíritos dos Heike (FINCH, 2016, p. 25)

explica o narrador, foi construído para apaziguar os espíritos dos samurais do clã Heike. O templo e seus arredores são construídos em estúdio, com um céu pintado que é alaranjado no poente e, à noite, assume um azul acinzentado. Hōichi, residente do templo, é avisado pelo acólito Donkai que este acompanhará o sacerdote em uma visita, ficando ambos ausentes do templo durante toda a noite. Em meio ao enorme silêncio noturno, ouvimos um som repetido que é incomum naquele lugar, já que chama a atenção de Hōichi o suficiente para que ele investigue sua origem dentro do santuário de Buda. Este som contém dois elementos distintos: um aspecto metálico e um ruído aquoso, como de algo que caísse em uma superfície aquática. A essência do espírito do samurai Heike é definida através do desenho de som, que sugere tanto a *katana* com a qual ele lutou quanto o mar no qual ele morreu. A presença deste espírito perto de Hōichi é insinuada, neste momento, não só pelo som mas também por um *travelling* que acompanha a lateral do santuário enquanto o músico procura a fonte do ruído misterioso. Podemos inferir que esta é uma perspectiva em primeira pessoa do próprio espírito, pois, quando a câmera encontra o cego Hōichi ao final do movimento, ele se vira em direção ao eixo e indaga: “Quem está aí?”.

No momento seguinte, quando Hōichi, após uma elipse temporal em relação à sequência anterior, senta-se na varanda do templo para tocar sua *biwa*, temos um segundo momento em que a câmera assume a perspectiva do fantasma, num movimento que acompanha a areia do jardim do templo ao mesmo tempo em que se aproxima de onde o músico está sentado. No mesmo plano, a câmera se eleva até a linha dos olhos, enquadrando Hōichi; uma voz etérea, com uma respeitável dose de eco, chama pelo seu nome. O músico levanta a cabeça, mas, imediatamente depois, toca um acorde em seu instrumento, momento exato em que o samurai se materializa em sua frente através de uma fusão estratégica entre planos distintos. Ao utilizar planos em primeira pessoa do ponto de vista da assombração na criação de uma atmosfera de suspense, intensificado pela deficiência visual do protagonista que o impede de detectar a criatura que nós sabemos estar lá, Kobayashi utiliza uma estratégia não de todo dessemelhante a outras usadas para este mesmo fim em incontáveis filmes do subgênero *slasher* que surgiram nas décadas seguintes.

O fantasma do samurai veste uma armadura de guerra, com espadas embainhadas ao seu lado, além do *eboshi*⁴⁸ 烏帽子 em sua cabeça. Seu rosto é coberto por uma maquiagem pálida com tons azulados na região dos olhos, remetendo à *kumadori*⁴⁹ 隈取 do teatro *kabuki*, que tradicionalmente associa a cor azul a aspectos negativos, sendo usada na caracterização de demônios e espíritos vingativos (AGOSTINO, 2012, p. s/n). Após se apresentar e expor o convite para que Hōichi se apresente, o samurai leva o músico pelo braço até a mansão de seu senhor. Este local, claro, é uma manifestação sobrenatural, pois o *biwa hōshi* está sendo levado, na verdade, ao cemitério do templo, onde foram colocados monumentos em

48 Chapéu utilizado por membros da corte imperial como símbolo de status, persistindo até hoje em certas cerimônias.

49 Técnica de maquiagem na qual diferentes cores e padrões são codificados para representarem características distintas.

homenagem ao clã Heike. A mansão é apresentada com a utilização dos elementos usados até aqui para representar a manifestação do sobrenatural: música minimalista, presença de neblina e uso de fusão para indicar uma aparição súbita, neste caso de uma série de fogueiras quando os portões se abrem ao comando do samurai.

É comum nos *kaidan* que os fantasmas se valham de suntuosidade para atrair uma pessoa, seja para fins nefastos ou não, como acontece nas histórias de Chūgorō e Itō Norisuke, também compiladas por Lafcadio Hearn⁵⁰. Aqui, porém, a ilusão é criada exclusivamente para o espectador, já que Hōichi não enxerga. Existe um aspecto de deterioração na mansão Heike que remete tanto à irreabilidade da construção quanto à destruição do clã, com amplas aberturas nas paredes, colunas dilapidadas e estandartes esfarrapados semelhantes aos mostrados no prólogo da batalha de Dan-no-ura. O samurai deixa Hōichi aos cuidados de três atendentes que são caracterizadas com aspectos típicos da representação de *yūrei* femininas, com longos cabelos pretos e pés ocultos, neste caso por um longo quimono (figura 7). As colunas do corredor pelo qual o músico é levado, além de parcialmente destruídas, carregam o reflexo de uma superfície aquática, reforçando a representação expressionista desse sobrenatural ao atrelar as circunstâncias da morte dos Heike com a maneira pela qual se manifestam.



Figura 7 — Fotograma de Kwaidan (1965), de Kobayashi Masaki
Fonte: Captura realizada pelo autor.

O que acontece com Hōichi nesta primeira noite em que ele se apresenta em frente aos fantasmas é ocultado por uma elipse temporal. Após uma breve sequência na qual pescadores discutem sobre um corpo que foi encontrado na costa, vítima de um naufrágio, as sequências seguintes são quase todas centradas nos outros habitantes do templo Amidaji e envolvem os questionamentos levantados entre eles sobre as escapadas noturnas de Hōichi. O serviçal Yasaku conta a Donkai que o músico passou a noite toda fora do templo; o acólito, por sua

⁵⁰ The story of Chūgorō (1902) e The story of Itō Norisuke (1905) trazem tramas semelhantes, nas quais jovens samurais são seduzidos e acabam se casando com espíritos. Esse matrimônio com o além eventualmente provoca as mortes de ambos, que têm sua energia vital sugada, de maneira semelhante ao que acontecerá com Hōichi.

vez, repassa a informação ao sacerdote. Em um primeiro momento, este expressa divertimento pelo fato, insinuando que Hōichi esteja tendo um caso romântico às escondidas. Porém, quando o *biwa hōshi* se ausenta de novo na noite seguinte, os serviçais começam a conjecturar e o sacerdote se preocupa, especialmente porque Hōichi se encontra cada dia mais pálido. O protagonista é questionado pelo sacerdote sobre seu paradeiro nas duas noites anteriores e desconversa, dizendo que tinha assuntos a resolver.

Na mesma noite, Yasaku avisa ao sacerdote que Hōichi acabou de sair mais uma vez e é ordenado a segui-lo junto com outro serviçal do templo, Matsuzo. Os dois saem com lanternas embaixo de uma forte tempestade, amedrontados pelo escuro e pelo som dos trovões. No cemitério, eles encontram, com surpresa, as sandálias de palha e a bengala de Hōichi sobre alguns degraus de pedra. Nesse momento, a tempestade cessa de maneira súbita.

Hōichi retorna à mansão. Dessa vez, vemos o restante de seu percurso acompanhado pela atendente, que o leva até um amplo salão ao redor do qual estão sentados os integrantes do clã Heike, à espera de sua declamação. Em um dos extremos do recinto, encontra-se o imperador Antoku com Nii no Ama à sua direita. Este cenário, amplo e impressionante, também retoma o tema da água, que cobre uma espécie de fosso no meio do salão, sobre o qual Hōichi permanece em uma plataforma de madeira (figura 8). A atendente diz ao músico que sua apresentação agradou a todos nas noites anteriores. Os espíritos, então, pedem que ele recite a parte da *Heike monogatari* que diz respeito à batalha de Dan-no-ura. Hōichi começa a tocar o trecho solicitado, o mesmo que acompanha o prólogo deste segmento.



Figura 8 — Fotograma de Kwaidan (1965), de Kobayashi Masaki
Fonte: Captura realizada pelo autor.

De volta ao cemitério, Yasaku e Matsuzo continuam procurando por Hōichi. Quando

estão prestes a desistir da busca, suas lanternas se apagam sozinhas e eles avistam duas *hitodama* 人魂. As *hitodama* são esferas de fogo comumente associadas à aparição de fantasmas, tendo uma origem provável nas labaredas infernais representadas nos *jigokuzōshi*⁵¹ 地獄草紙 do século XII e também no fenômeno do fogo fátuo⁵² (FERREIRA, 2014, p. 99). Os serviçais se amedrontam pois sabem, de acordo com a tradição popular, que a presença das *hitodama* indica a proximidade de criaturas sobrenaturais.

A declamação que Hōichi faz da *Heike monogatari* diante dos espíritos do clã incorre em mudanças radicais no cenário e nos personagens fantasmagóricos que ouvem a história, podendo ser dividida em três partes distintas baseadas no que é recitado: uma introdução; a batalha; e a morte do imperador Antoku seguida do suicídio coletivo dos Heike. A introdução, como já foi dito, é o mesmo trecho recitado no prólogo, estabelecendo tanto a data do evento descrito quanto a cena inicial da batalha, com os exércitos inimigos posicionados frente a frente. Nesta parte da performance, as mudanças na ambientação são pequenas: os estandartes vermelhos que estão afixados no salão, e que antes estavam estáticos, agora se movimentam ao serem soprados pelo vento (figura 9). A transição para a parte seguinte, que descreve a batalha, é feita através da retomada das pinturas, como foi feito no prólogo; na ilustração, os barcos inimigos se misturam sobre as águas, com os soldados empunhando suas flechas e lanças em poses de combate.

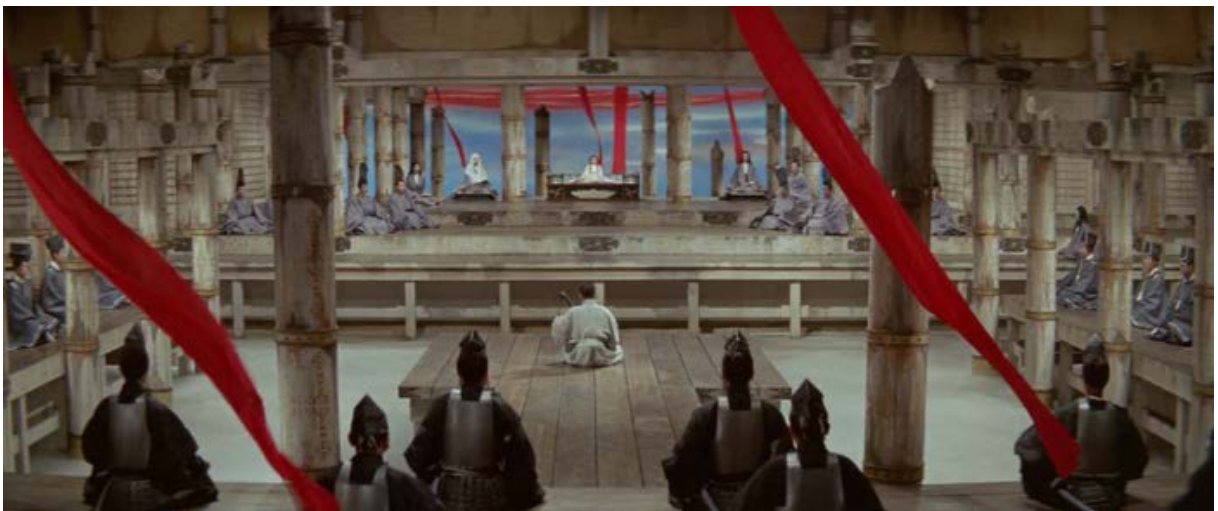


Figura 9 — Fotograma de Kwaidan (1965), de Kobayashi Masaki

Fonte: Captura realizada pelo autor.

O retorno ao cenário da mansão mostra a primeira grande mudança causada pela música: o cenário pintado, que antes era um céu azul com nuvens avermelhadas, agora retrata

51 Gênero de pintura em rolos que representava os diferentes níveis do inferno budista e as torturas sofridas pelas almas condenadas a eles.

52 Fenômeno químico decorrente da combustão de gases emitidos pela decomposição de matéria orgânica, comum em certos terrenos pantanosos. Além das *hitodama* no Japão, o fogo fátuo é considerado uma possível origem para várias lendas europeias e para o boitatá no folclore brasileiro.

labaredas de fogo. No lugar onde antes estava a corte imperial, estão os comandantes e soldados, e uma fumaça escura sobe de fogueiras espalhadas por todos os lados (figura 10).



Figura 10 — Fotograma de Kwaidan (1965), de Kobayashi Masaki
Fonte: Captura realizada pelo autor.

Uma nova transição com *inserts* de *emakimono*, dessa vez mostrando barcos incendiados e soldados mortos cravados de flechas, leva à terceira parte, a narração do momento em que Nii no Ama pula na água com o jovem imperador no colo. Na mansão também há soldados mortos pelo chão, atravessados por flechas e percorridos por uma neblina espessa. Os estandartes vermelhos estão em farrapos (figura 11).



Figura 11 — Fotograma de Kwaidan (1965), de Kobayashi Masaki
Fonte: Captura realizada pelo autor.

Ouvimos Yasaku e Matsuzo chamando o nome de Hōichi e suas vozes estão carregadas de eco como a voz do samurai ao chamar o músico no templo. Este chamado faz

com que os espíritos dos Heike desapareçam, sendo substituídos através de sucessivos fades pelos monumentos de pedra do cemitério de Amidaji em composições que emulam a disposição de seus corpos no plano. Dessa forma, cria-se uma associação direta entre estes monumentos e a presença dos espíritos na região, uma relação frequente no gênero *kaidan*. Os serviçais encontram Hōichi tocando em frente aos monumentos e o arrastam de volta ao templo com a ajuda de Donkai. O músico protesta violentamente, como que enfeitiçado. Há aqui, novamente, a ocorrência de diversas *hitodama*. Com a saída de Hōichi, os espíritos dos Heike aparecem mais uma vez no cemitério sentados na mesma disposição que na mansão, o que reforça a relação imagético-espacial entre os mundos natural e sobrenatural, antes de desaparecerem e fazerem retornar a forte tempestade (figura 12).



Figura 12 — Fotograma de Kwaidan (1965), de Kobayashi Masaki
Fonte: Captura realizada pelo autor.

Ao retornar ao templo, Hōichi conta ao sacerdote sobre todo o ocorrido. Este último adverte sobre o perigo que o músico corre, pois ao ter abandonado a apresentação no meio, teria despertado a fúria dos espíritos. Para proteger Hōichi, o sacerdote e Donkai cobrem todo o corpo do *biwa hōshi* com a Sutra do Coração⁵³, para que ele se torne invisível ao fantasma do samurai quando este for buscá-lo. Com exceção, claro, das orelhas, deixadas descobertas por desatenção do acólito. Na sequência seguinte, em que o samurai aparece para buscar Hōichi, o efeito ótico de transparência, até então usado para representar a natureza sobrenatural da aparição do guerreiro Heike, é usado também para representar a invisibilidade do músico aos olhos do fantasma; as orelhas se destacam na silhueta translúcida. O samurai as arranca com violência para levá-las ao seu senhor como prova de que cumpriu sua missão no melhor de sua capacidade, acabando por dar ao músico seu apelido de Hōichi-Sem-Orelhas. O músico adquire fama e fortuna por ter tido contato direto com o mundo espiritual, uma demonstração do fascínio da sociedade japonesa do período Edo com assuntos desta natureza.

⁵³ Chamada, em sânscrito, de Prajñāpāramitāhṛdaya प्रज्ञापारमिताहृदय.

A associação entre a *Heike monogatari* e a memória dos espíritos do clã está no cerne temático deste segmento, em diversos momentos nos quais a música está diretamente atrelada às aparições e transformações dos *yūrei* e o ambiente ilusório que eles criam. A sequência retratada nas figuras 8 a 12 traz a manifestação mais complexa desta relação, na medida em que a narração musical de Hōichi projeta uma versão sinedótica da batalha de Dan-no-Ura expressa através de cenários, figurinos, adereços. Ao contrário do prólogo, no qual a encenação da batalha (em um cenário artificial de estúdio) ocorria em clara distinção à realidade concreta (Hōichi sobre o penhasco, filmado em locação), aqui a intervenção da montagem na transição brusca entre as diferentes composições do cenário da mansão é coincidente à manifestação do sobrenatural, pois o próprio espaço retratado existe em um plano de irrealidade. A canção de Hōichi revive o clã Heike da mesma forma que o filme de Kobayashi o faz; música, pintura e filme são instrumentos de memória.

Sobre este aspecto, é possível traçar uma ligação com o final do filme anterior de Kobayashi, *Harakiri*, que enfatiza a importância, para o clã Iyi, de deter o controle da narrativa histórica para a manutenção de seu status social. Os Heike estão derrotados e mortos, mas através de uma narrativa que ressalta o caráter heroico de seu sacrifício final, suas vontades são saciadas no além-vida. No entanto, assim como Hanshirō e Chijiiwa em *Harakiri*, Hōichi é um sacrifício necessário para esse fim. Não existe, necessariamente, uma intenção maléfica dos Heike para com o *biwa hōshi* no ato de solicitar sua performance, mas o contato prolongado com estes espíritos acaba por colocar sua vida em risco, minorando aos poucos sua energia vital. Kobayashi representa a posição precária de Hōichi ao rodeá-lo pelos Heike (figura 8), de maneira semelhante a Hanshirō em relação aos Iyi (figura 13):

O cerco de Hōichi pelo clã guerreiro é uma declaração visual sobre controle, e a formalidade extrema da composição funciona, como outras semelhantes o fizeram em *Harakiri*, para transmitir a natureza institucional calcificada dessas relações hierárquicas. (PRINCE, 2017, p. 218).

Kwaidan pode parecer um experimento anômalo em meio à obra de Kobayashi a partir de meados da década de 50, quando o fim da ocupação norte-americana permitiu que temas mais críticos ao regime fossem abordados pelo cinema. Mas principalmente em *Miminashi Hōichi no hanashi*, este teor político existe, debaixo da ambientação de época e da suntuosa fantasia sobrenatural. Kobayashi transforma o tradicional *kaidan* – coletado e adaptado por Hearn para fins de preservação e difusão de uma cultura em perigo de extinção – em um discurso que ressalta os meios pelos quais as forças dominantes dessa cultura lutam pela sua propagação, não importando quem fique pelo caminho, mesmo depois do fim da vida.



Figura 13 — Fotograma de Harakiri (1962), de Kobayashi Masaki
Fonte: Captura realizada pelo autor.

6 CONCLUSÃO

Meu interesse inicial ao começar a pesquisa para esta monografia era traçar a origem de elementos visuais e narrativos na representação do sobrenatural em filmes *kaidan*, através de análises tanto do arcabouço imagético que permeia os fantasmas japoneses quanto das diferentes versões das histórias precursoras à obra cinematográfica. O recorte inicial do trabalho contemplava três filmes: além de *Kwaidan*, seriam analisados *Ugetsu monogatari* (1953), de Mizoguchi Kenji, e *Tōkaidō Yotsuya kaidan* (1959), de Nakagawa Nobuo. Estas obras são baseadas em textos *kaidan* de origem na tradição popular e que passaram por numerosas versões ao longo dos séculos; recuperar estas trajetórias logo se provou uma tarefa hercúlea, que resultaria em um texto muito mais extenso do que o desejável. Para entender somente as referências do filme de Nakagawa, por exemplo, seria necessário retomar pelo menos duas versões literárias da história, uma peça de *kabuki* e contextos socioculturais de ao menos duas eras diferentes da história do Japão.

Dessa maneira, acabei optando por focar apenas na película de Kobayashi Masaki, o que me deu mais espaço para explorar também a maneira como *Kwaidan* pode ser relacionado com o restante de sua obra ou, pelo menos, com seu trabalho anterior ao filme. A realização de *Kwaidan* teve consequências que impactaram permanentemente o restante da carreira do cineasta. O custo elevado da produção e a dificuldade de financiá-la provocaram a falência da produtora Ninjin Club e levaram à demissão de Kobayashi pelo presidente da Shochiku (PRINCE, 2017, p. 206). Seu trabalho remanescente foi pontuado por eventuais produções de sucesso e alguns fracassos, mas nunca na mesma frequência de antes.



Figura 14 — Fotograma de *Kwaidan* (1965), de Kobayashi Masaki
Fonte: Captura realizada pelo autor.

Em *Kwaidan*, Kobayashi criou um universo que pega inspiração direta das artes visuais japonesas, sobre as quais ele estudara na faculdade com seu mentor Aizu Yaichi. É

possível observar, nos cenários pintados de destacada artificialidade, o conceito de superfície que Burch aponta como sendo recorrente em toda a arte japonesa - incluindo o cinema - sendo complexificado por uma relação direta com o mundo sobrenatural. Ao pesquisar sobre a representação iconográfica de *yūrei* e *yōkai* japoneses desde os *ukiyo-e* do período Edo, pude entender como Kobayashi se vale destes códigos em *Kwaidan* para criar significados que estão ausentes dos contos de Lafcadio Hearn. Destaco aqui a presença frequente, nessas representações, de longos cabelos pretos, que acabam sendo centrais na caracterização do fantasma de *Kurokami*; e o destaque dado aos pés de Yuki, no episódio *Yuki-onna*, para ressaltar o aspecto humano desta criatura (figura 14), comumente retratada sem esta parte do corpo (figura 3).

Em *Miminashi Hōichi no hanashi*, Kobayashi reconfigura um conto sobrenatural em um discurso político que destaca o papel central da construção de narrativas para a perpetuação das forças de poder, um tema que ele já havia abordado de forma direta em *Harakiri*. A *Heike monogatari* cantada por Hōichi, exaltando a derrota heroica do clã militar, é um artefato cultural japonês; seu intérprete, alheio às implicações ideológicas desta narrativa, é quase aniquilado pelos espíritos através do ato de se apresentar para eles. Finch (2016, p. 22) observa que, no conto original de Hearn, "não há outra indicação de que os espíritos pretendem machucar Hōichi, além da palavra do sacerdote. (...) Se Hōichi tivesse se apresentado uma última vez, poderia ter sido recompensado como o imperador fantasma prometera, e saído ileso". No filme, porém, a natureza predatória dos Heike é confirmada pela palidez gradativa do músico, conforme ele se apresenta durante três noites. Pela sua experiência no Exército Imperial, Kobayashi conhecia bem o uso manipulador de narrativas que o poderio militar japonês podia empregar, e isto está evidente em *Kwaidan*, mesmo que se trate de uma linhagem extinta, de fantasmagórica decadência.

Neste trabalho, espero ter conseguido apontar como o *kaidan*, no cinema, pode apontar para uma herança cultural do passado, através de referências iconográficas preestabelecidas, e ao mesmo tempo ser ressignificado em diferentes adaptações. A própria evolução do *kaidan* enquanto gênero literário é uma jornada de transformação, do religioso para o secular (REIDER, 2001, p. 82). Um caminho possível de ser seguido em futuras extensões desta pesquisa seria a análise do percurso de uma narrativa específica, como *Tōkaidō Yotsuya kaidan*, através de suas várias releituras ao longo dos séculos; caminho este que se provou tortuoso demais para o escopo desta monografia. Uma história sobrenatural pode renascer em diferentes vidas, adquirindo características novas em diferentes contextos socioculturais, permanecendo no subconsciente de um povo, como uma assombração.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGOSTINO, Christopher. **Kumadori: the painted faces of Japanese Kabuki theatre. The Story Behind the Faces.** 2012. Disponível em: <https://thestorybehindthefaces.com/2012/01/20/kumadori-japanese-kabuki-theatre-makeup/>. Acesso em: 4 dez. 2020.
- ARNN, Barbara L.. Local legends of the Genpei War: reflections of mediaeval Japanese history. *Asian folklore studies*, Nagoia, v. 38, n. 2, p. 1-10, 1979. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1177683>. Acesso em: 25 out. 2020.
- BONNEVILLE, Léo. Entretien avec Masaki Kobayashi. *Séquences*, Quebec, n. 53, p. 63-67, abr. 1968. Disponível em: <https://id.erudit.org/iderudit/51660ac>. Acesso em: 25 abr. 2020.
- BURCH, Noël. **To the distant observer: form and meaning in the Japanese cinema.** 1. ed. Los Angeles: University of California Press, 1979. 387 p.
- DAVISSON, Zack. **Yuki Onna: the snow woman. Hyakumonogatari Kaidankai.** 2013. Disponível em: <https://hyakumonogatari.com/2013/12/18/yuki-onna-the-snow-woman/>. Acesso em: 4 dez. 2020.
- ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. **Gempei War. Encyclopaedia Britannica.** 1998. Disponível em: <https://www.britannica.com/event/Gempei-War>. Acesso em: 25 out. 2020.
- FERREIRA, Cláudio Augusto. **Personagens folclóricos, deuses, fantasmas e História Extraordinária de Yotsuya em Tôkaidô: o sobrenatural na cultura japonesa.** 2014. 259 p. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8157/tde-06012015-180330/pt-br.php>. Acesso em: 19 out. 2020.
- FINCH, Travis. **Haunted boundaries: Ghost stories in isolationist Japan.** Boca Raton, 2016. 64 p. Dissertação (Master of Arts) - Florida Atlantic University, Boca Raton, 2016. Disponível em: http://fau.digital.flvc.org/islandora/object/fau%3A33448/datastream/OBJ/download/Haunted_Boundaries__Ghost_Stories_in_Isolationist_Japan.pdf. Acesso em: 22 out. 2020.
- GRILLI, Peter. **Interview with Masaki Kobayashi. Nihon Cine Art.** 1993. Disponível em: <http://eigageijutsu.blogspot.com/2011/12/interview-with-masaki-kobayashi.html>. Acesso em: 26 out. 2020.
- GUERRA e humanidade. Direção de Kobayashi Masaki. Produção de Wakatsuki Shigeru e Kobayashi Masaki. Japão: Ninjin Club, Shochiku, 1959-1961. Longa-metragem (573min).
- HARAKIRI. Direção de Kobayashi Masaki. Produção de Kishimoto Ginichi. Japão: Shochiku, 1962. Longa-metragem (133min).
- HEARN, Lafcadio. **Kwaidan: stories and studies of strange things.** Boston: Houghton Mifflin Co., 1911. 240 p. Disponível em: <https://archive.org/details/kwaidanstoriesst00hear/mode/2up>. Acesso em: 4 nov. 2020.

HEARN, Lafcadio; MURRAY, Paul (Org.). **Japanese ghost stories**. 1. ed. Londres: Penguin Books, 2019. 227 p. (Penguin Classics).

KEMP, Philip. **The Human Condition: the prisoner**. **The Criterion Collection**. 2009. Disponível em: <https://www.criterion.com/current/posts/1226-the-human-condition-the-prisoner>. Acesso em: 4 dez. 2020.

KWAIDAN: As quatro faces do medo. Direção de Kobayashi Masaki. Produção de Wakatsuki Shigeru. Japão: Bengel Pro, Ninjin Club, Toho Co, 1964. Longa-metragem (183min).

MARTINS, Nivea Oura. **Kaidan - narrativas do sobrenatural: um estudo a partir da obra Kwaidan de Lafcadio Hearn**. 2012. 147 p. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8157/tde-05062013-114006/pt-br.php>. Acesso em: 19 out. 2020.

MELLEN, Joan. **Harakiri: Kobayashi and History**. **The Criterion Collection**. 2011. Disponível em: <https://www.criterion.com/current/posts/381-harakiri-kobayashi-and-history>. Acesso em: 4 dez. 2020.

MURRAY, Paul. Introduction. *In*: HEARN, Lafcadio; MURRAY, Paul (Org.). **Japanese ghost stories**. 1. ed. Londres: Penguin Books, 2019. 227 p, p. xi-xxxiv. (Penguin Classics).

O'BRIEN, Geoffrey. **Kwaidan: no way out**. **The Criterion Collection**. 2015. Disponível em: <https://www.criterion.com/current/posts/3756-kwaidan-no-way-out>. Acesso em: 4 dez. 2020.

POE, Edgar Allan. The Fall of the House of Usher. *In*: POE, Edgar Allan; GRISWOLD, Rufus Wilmot (Org.). **The works of the late Edgar Allan Poe volume 1: tales**. Nova Iorque: J. S. Redfield, 1850. 483 p, p. 291-309. Disponível em: <https://www.eapoe.org/works/tales/usherf.htm>. Acesso em: 22 out. 2020.

PRINCE, Stephen. **A dream of resistance: the cinema of Kobayashi Masaki**. 1. ed. Nova Brunswick: Rutgers University Press, 2017. 323 p.

REIDER, Noriko T. The emergence of Kaidan-shu: the collection of tales of the strange and mysterious in the Edo period. **Asian folklore studies**, Nagoia, v. 60, n. 1, p. 79-99, 2001. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1178699>. Acesso em: 19 out. 2020.

TOKITA, Alison. The reception of the Heike monogatari as performed narrative: The Atsumori episode in Heikyoku, Zato ¥ Biwa and Satsuma Biwa. **Japanese studies**, v. 23, n. 1, p. 59-85, 2003. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/10371390305354>. Acesso em: 19 out. 2020.

UEDA, Akinari; CHAMBERS, Anthony H.. **Tales of moonlight and rain: a study and translation by Anthony H. Chambers**. Nova Iorque: Columbia University Press, 2007. s/n p.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. 155 p.