

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA
JAPONESA

MARIA IVETTE JOB

**O tempo dos fantasmas de *As 53 Estações da Yōkaidō*:
Mizuki Shigeru e Aby Warburg**

versão corrigida

Vol. I

São Paulo

2021

MARIA IVETTE JOB

**O tempo dos fantasmas de *As 53 Estações da Yōkaidō*:
Mizuki Shigeru e Aby Warburg**

versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Michiko Okano Ishiki

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho,
por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e
pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

J62t Job, Maria Ivette
O tempo dos fantasmas de As 53 Estações da
Yôkaidô: Mizuki Shigeru e Aby Warburg / Maria Ivette
Job; orientadora Michiko Okano Ishiki - São Paulo,
2021.
178 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Orientais. Área de
concentração: Língua, Literatura e Cultura Japonesa.

1. Cultura Oriental - Japão. 2. Iconologia. 3.
Mizuki, Shigeru, 1922-2015.. 4. Warburg, Aby M.,
1866-1929.. I. Ishiki, Michiko Okano, orient. II.
Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA
DISSERTAÇÃO/TESE
Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Maria Ivette Job

Data da defesa: 10/06/2021

Nome do Prof. (a) orientador (a): Profa. Dra. Michiko Okano Ishiki

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR**
CORRIGIDO elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na
sessão de defesa do trabalho, manifestando-
me **plenamente favorável** ao seu
encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 04/07/2021



(Assinatura do (a) orientador (a))

JOB, Maria Ivette. **O tempo dos fantasmas de As 53 Estações da Yōkaidō:
Mizuki Shigeru e Aby Warburg**

Dissertação (Mestrado) apresentada à
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:
Banca Examinadora

Prof. Dr. _____
Instituição _____

Julgamento _____
Assinatura _____

Prof. Dr. _____
Instituição _____

Julgamento _____
Assinatura _____

Prof. Dr. _____
Instituição _____

Julgamento _____
Assinatura _____

À memória do meu mestre, Berthô (1936-2014).

Ces choses qu'on ne voit pas existent aussi...

(Mizuki Shigeru, em NonNonBa)

AGRADECIMENTOS

Este trabalho brotou da união de várias causas e condições, uma rede formada por tudo e todos que se encontram interconectados aqui. A eles devo meu respeito e gratidão.

Agradeço à Profa. Dra. Michiko Okano Ishiki, por ter me acolhido sob sua orientação sempre atenta, disponível, zelosa, com um olhar aberto e paciente para as construções e desconstruções do meu pensamento, durante a forja desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Wataru Kikuchi, pelo gentil apoio e diligentes providências em relação a trâmites burocráticos que se impuseram durante este percurso.

Ao Prof. Dr. Shozo Motoyama, que nos deixou recentemente, pelas inestimáveis aulas sobre a Era Meiji. Foi uma grande honra ter tido a oportunidade de ser sua aluna.

À Comissão Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Japonesa do Departamento de Letras Orientais, pela concessão de uma bolsa de estudos (CAPES-Demanda Social), que viabilizou a continuidade desse mestrado.

Aos Profs. Drs. Atílio Avancini, Luciano Guimarães e Wagner Souza e Silva, por me receberem como estagiária em sua rica e dinâmica disciplina, na qual as imagens têm papel central. Foi um aprendizado delicioso.

Aos colegas do Grupo de Estudos Artes Ásia, GEAA, espaço de troca onde se descortina sempre um novo pedacinho da arte e cultura japonesas, principalmente a Luiz Fukushiro, interlocutor especial nos assuntos de Shimane e Tottori.

À Profa. Dra. Valéria Cazetta e aos colegas do Grupo Miragem, pela acolhida e discussões intensas sobre *A Imagem Sobrevivente*, de Didi-Huberman.

Aos colegas do Grupo *Kinyōkai*, na casa da Bassy, há tantos anos compartilhando os estudos sobre a cultura japonesa, aquecidos por um bom chá.

À Elisa Maria de Ulhoa Cintra que, assim como *GeGeGe no Kitarō*, é uma exímia exterminadora de espíritos malignos.

A Monsieur Klaban, pela consultoria de Alemão, sinos de Creta, cristaleiras *Mnemosyne*.

A Lord Ardhley, “a wise man fulfilling his destiny”.

Aos meus avós, em *anoyo*, pela herança de amor.

Ao meu pai, também em *anoyo*, e à minha mãe, por apostarem que uma criança de dois anos entenderia o significado do homem pisando na Lua e partilharem sempre esses momentos preciosos comigo, instigando minha curiosidade pela vida e pelo mundo.

À chance que me foi dada de terminar este trabalho.

E à Ciccía, a mais doce e ensolarada companhia há vinte anos, nessa nossa *Tōkaidō/Yōkaidō*.

São as coisas mortas há muito tempo, com efeito, que assombram com maior eficácia – de maneira mais perigosa – a nossa memória: quando faz seu horóscopo, a dona de casa de hoje continua a manipular os nomes de deuses antigos, nos quais, supõe-se, ninguém mais crê.

Georges Didi-Huberman

RESUMO

No ano de 2008, Mizuki Shigeru (1922-2015) publicou no Japão *As 53 Estações da Yōkaidō*, uma obra em formato de livro que consiste na versão que o artista de mangá fez de *As 53 Estações da Tōkaidō*, de Andō Hiroshige. Através do recurso retórico do *mitate*, Mizuki colocou em marcha pela estrada que ligava Edo a Quioto os personagens que consagraram sua carreira, *GeGeGe no Kitarō* e sua turma. As imagens *ukiyo-e* são também palco da aparição de mais de duzentos *yōkai*, parte da compilação feita pelo *mangaka* durante uma vida de trabalho de resgate desses seres da cultura popular do Japão pré-moderno e de inserção dos mesmos nas mídias contemporâneas. A difusão cada vez maior dos temas ligados ao universo sobrenatural e fantástico japonês no Ocidente, por meio de uma vasta diversidade de meios culturais, soma-se à intensa veiculação de imagens no mundo atual. Com a demanda de nossa atenção, estudo e compreensão por aquilo que nos atravessa e forja subjetividades e discursos, essa pesquisa tomou como arquivo as 55 ilustrações de *As 53 Estações da Yōkaidō*, para investigá-las sob a égide do pensamento do historiador alemão da cultura Aby Moritz Warburg (1866-1929). O objetivo era estudar principalmente os conceitos warburguanos de pós-vida ou sobrevivência (*Nachleben*) e também das fórmulas de *páthos* (*Pathosformeln*) nas imagens dessa obra de Mizuki, na tentativa de responder, na medida do possível, ao desafio de decifrá-las, imposto em grande parte pelo anacronismo nelas presente. A desmontagem dos elementos das Estações selecionadas e o subsequente levantamento de seus conteúdos histórico-culturais, juntamente com a identificação dos jogos de força conflitantes - os quais fazem irromper o recalcado nos pontos de fratura dessas imagens - revelaram que em meio ao humor e ao lúdico jazem, artisticamente reapropriadas, sobrevivências fantasmagóricas de tempos imemoriais, atualizadas na história do Japão do século XX.

Palavras-chave: Mizuki Shigeru. *As 53 Estações da Yōkaidō*. Aby Warburg.

Sobrevivência das imagens.

ABSTRACT

In 2008, Mizuki Shigeru (1922-2015) published in Japan *The 53 Seasons of Yōkaidō*, a book-format work that consists of the manga artist's version of Andō Hiroshige's *The 53 Seasons of Tōkaidō*. Through the rhetorical resource of the *mitate*, Mizuki set in motion along the road that connected Edo to Kyoto the characters that enshrined his career, *GeGeGe no Kitarō* and his team. The *ukiyo-e* images are also the stage for the appearance of more than two hundred *yōkai*, part of the compilation made by mangaka during a lifetime of rescue work of these beings from pre-modern Japan's popular culture and their insertion in contemporary media. The increasing spread of themes related to the Japanese supernatural and fantastic universe in the West, through a vast diversity of cultural media, is added to the intense placement of images in the current world. With the demand for our attention, study and understanding about what gets through us and forges subjectivities and discourses, this research took the 55 illustrations of *The 53 Stations of Yōkaidō* as an archive, to investigate them under the aegis of the thought of the German cultural historian Aby Moritz Warburg (1866-1929). The objective was to study mainly the Warburgian concepts of post-life or survival (*Nachleben*) and also of the *pathos* formulas (*Pathosformeln*) in the images of Mizuki's work, in an attempt to respond, as far as possible, to the challenge of deciphering them, largely imposed by the anachronism present in them. The dismantling of the elements of the selected Stations and the subsequent survey of their historical-cultural contents, together with the identification of conflicting power games - which cause the repression to break out at the fracture points of these images - revealed that amid humor and playfulness lie, artistically reappropriated, ghostly survivals from immemorial times, updated in the history of 20th century Japan.

Keywords: Mizuki Shigeru. *The 53 stations of Yōkaidō*. Aby Warburg. Surviving images.

Sumário

Introdução.....	11
Capítulo 1 - <i>Nihonbashi</i> 日本橋: marco zero de estradas e sobrevivências.....	20
1.1. Travessias de lugares distantes.....	20
1.2. Comitivas de <i>daimyō</i> 大名 e seres sobrenaturais: notas no contratempo.....	34
1.3. <i>Hyakkiyagyō</i> 百鬼夜行: a <i>Parada Noturna dos Cem Espíritos</i> nas pinturas-rolo e na <i>Yōkaidō</i> 妖怪道.....	47
1.4. Filho de <i>Ubume</i> 産女.....	55
Capítulo 2 - <i>Tōkaidō/Yōkaidō</i> 東海道/妖怪道, entre os caminhos do Leste e do espírito.....	69
2.1. <i>Tōkaidō</i> 東海道: estrada e suas representações artísticas em “um mundo flutuante”.....	69
2.2. <i>Mitate</i> 見立て: recurso retórico como palco para fraturas na imagem.....	76
2.3. <i>Yōkaidō</i> 妖怪道	
2.3.1. Persistência dos gestos e inversão de sentido no processo empático.....	82
2.3.2. Artista como sismógrafo.....	94
Considerações finais.....	117
Refências bibliográficas.....	123
Fontes ilustrativas.....	131

INTRODUÇÃO

No início dos anos 90, o mercado global de produtos japoneses para jovens decolou, levando o jornalista americano Douglas McGray a cunhar, em 2002, o termo GNC, ou *gross national cool*, um trocadilho com o *gross national product*, GNP ou Produto Nacional Bruto. A palavra *cool*, equivalente a *kakkoii* 格好いい, em Japonês, tem o sentido aproximado de “atraente” e refere-se ao fato de o Japão ter se tornado a nova superpotência mundial, com a exportação de produtos culturais (WATANABE & McCONNELL, 2015, p. 137), excedendo a exportação de automotivos e aço que havia liderado a economia do país no pós-guerra (ALLISON, 2006, p. 13). Entre esses produtos, hoje parte integrante do mercado de consumo e entretenimento ocidental, encontra-se uma fatia generosa destinada ao tema do sobrenatural, com suas ficções, monstros – existentes agora até mesmo em formato *pocket*: os *pocket monsters* ou Pokémon - histórias de terror, *yōkai* em inúmeras versões, ressignificações e derivações, nas mais diversas mídias. Suas imagens circulam através dos *anime* no cinema e na TV, mangás, videogames, jogos para celular, cartas colecionáveis, brinquedos, vestuário, entre outros.

A obra com a qual se irá trabalhar nesta pesquisa, *As 53 Estações da Yōkaidō* de Mizuki Shigeru (1922-2015), é parte integrante dessa constelação de imagens que, como fenômeno do nosso cotidiano, como conteúdo que nos atravessa, demandam o nosso estudo e, para isso, a seleção um lugar epistêmico específico a partir do qual seja possível nos aproximarmos para indagá-las.

Em um momento histórico de abertura de fronteiras, da intensificação dos avanços tecnológicos e da circulação de informações no mundo, pareceu fazer muito sentido recorrer a pensamentos com um frescor característico e que permitissem, ao mesmo tempo, a articulação dinâmica de diferentes áreas do saber, sem renunciar à capacidade psíquica do afeto na imagem, à sua capacidade de memória, ou seja, algo diverso da abordagem iconográfica e iconológica de Erwin Panofsky (1892-1968), por exemplo. Foi no legado do historiador alemão da cultura Aby Warburg (1866-1929) [Vol. II, página 1, fig. 1], então, sobretudo na leitura que dele faz o filósofo francês Georges Didi-Huberman (1953-), que encontramos não só conceitos, mas também indicações de formas de procedimento para estudar nosso presente arquivo de imagens.

Outro filósofo contemporâneo, Giorgio Agamben (1942-), em seu ensaio *Aby Warburg e a ciência sem nome*, comenta sobre Warburg, na sua repulsa por uma “história da arte estetizante e pela consideração puramente formal da imagem”, ter compreendido justamente o entrelaçamento indissolúvel de forma e conteúdo, de carga emotiva e fórmula iconográfica, o que implicava um esforço a ser feito para além da história da arte, na direção de uma ciência mais vasta (AGAMBEN, 2009, pp. 133-134). A imagem não deveria ser dissociada do agir de uma sociedade nem do saber de uma época e tampouco do crer (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 40), o que acaba abrindo a história da arte, desviando-a de sua perspectiva até então eurocêntrica, transformando-a em uma espécie de ciência da cultura.

Pelo fato de Warburg ter sido um historiador transcultural e de seu pensamento privilegiar dinâmicas, jogos de forças, anacronismos, parece possível associá-lo a qualquer cultura humana. Há indícios, inclusive, de que o universo japonês também lhe chamava a atenção. Quando esteve nos Estados Unidos de 1895

a 1896, Aby Moritz Warburg planejou atravessar o Pacífico e visitar o Japão, empreitada da qual acabou por desistir, não se sabe o motivo, retornando à Europa depois de mais dois meses de estada no Arizona (GOMBRICH, 1997, p. 90). No painel 79 de seu *Atlas Mnemosyne*, sua última obra, em meio a outras figuras ocidentais, há a imagem de uma cerimônia de um *seppuku*, o suicídio ritual japonês, retirada de *Essais sur l'histoire du Japon*, de Antoine Rous (1864-1937). Ao lado, jaz uma outra imagem também japonesa, com o título de “Punições e Execuções” [Vol. II, página 1, fig. 2], cuja fonte consta como sendo de um livro de Philipp Franz von Siebold (1796-1866), botanista e médico que teria introduzido a Medicina ocidental no país do Sol nascente.

O Professor Kato Tetsuhiro¹ (1953-), em uma conferência no *Heidelberg Centre for Transcultural Studies*, em 2009, menciona a possibilidade de um novo desenvolvimento no estudo das imagens nipônicas que considerasse seus aspectos sociais e psicológicos, até então negligenciados pela metodologia formal e cronológica vigente da história da arte japonesa (KATO, 2009).

Neste nosso estudo, entretanto, a ideia foi apenas promover uma aproximação inicial entre os conceitos warburgianos e uma obra da cultura popular contemporânea do Japão, buscando pensar suas imagens por uma visada diversa. Inicial porque se desconhecem outras pesquisas sobre o universo das imagens de Mizuki Shigeru a partir desse referencial epistêmico, e também porque é preciso considerar o fato de Warburg ter sido negligenciado pelos historiadores positivistas da arte e pelos receptivos ao estruturalismo (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 40) durante muito tempo. Apenas recentemente, há cerca de duas décadas e meia, seu

¹ Tetsuhiro Kato é professor no Departamento de Estética da *School of Humanities, Kwansai Gakuin University, Nishinomiya*, Japão.

pensamento vem sendo resgatado e explorado, sobretudo através do trabalho dos pensadores da estética Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman (LISSOVSKY, 2014, p. 305).

Segundo a professora e pesquisadora da UNICAMP, Iara Lis Schiavinatto, o que se fala sobre Aby Warburg no momento é algo preliminar, nada tácito, uma vez que estamos aprendendo sobre ele. No entanto, sua obra é capaz de evocar autores de primeira grandeza, que se veem na contingência de escrever a seu respeito e também de pensar formas conceituais para lidar com a arte. Além disso, a professora pontua que desde a Segunda Guerra Mundial há um debate sobre o campo da memória posto para nós mesmos, no sentido de pensar as experiências traumáticas, “tanto concentracionárias quanto ditatoriais” (informação verbal)². E na medida em que trabalha com o tempo do inconsciente, com memórias inconscientes na imagem, o pensamento warburguiano oferece ferramentas e instrumentos para emprendermos esse e outros debates visuais³.

Quanto ao nosso arquivo de pesquisa, ele consiste em *As 53 Estações da Yōkaidō* 妖怪道五十三次 [Vol. II, página 1, fig. 3], uma obra gráfica realizada pelo artista de mangá Mizuki Shigeru (1922-2015) [Vol. II, página 1, fig. 4] por volta dos seus 80 anos, portanto, no início segundo milênio. Celebrado no Japão há seis décadas, principalmente pelo sucesso do seu personagem *GeGeGe No Kitarō*

² Fala da professora Iara Lis Schiavinatto, na aula “Aby Warburg e a História da Arte Atual”, realizada durante o seminário “Por uma História da Arte: Crítica, Estética e Política”, em junho de 2017, no Centro de Pesquisas e Formação do SESC SP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ry6BqV15hhs&list=PLlrCkH7CLnLpXH14-q2svKKgXj9-sGhEp&index=27>. Acesso em 14 mar. 21.

³ Vale mencionar a curiosa relação entre o elemento Segunda Guerra Mundial encontrado nas investigações das imagens de *As 53 Estações da Yōkaidō* e o da fala da professora Schiavinatto, com a qual, no entanto, só se teve contato após a finalização do segundo capítulo deste estudo. Faz pensar justamente na força mnemônica produzindo a emergência de formas anacronicamente lá e cá, no conceito de *Nachleben* de Aby Warburg e na desorientação que ele impõe a um dado recorte cronológico.

ゲゲゲの鬼太 e por suas criações envolvendo *yōkai*, seres sobrenaturais da cultura popular japonesa, Mizuki escreveu também quadrinhos históricos e autobiográficos.

A história do Sr. Mizuki começou na costa oeste de Honshu, em uma pequena cidade portuária e de economia rural, Sakaiminato, para migrar, por volta de 1946, para o maior centro urbano da costa leste, Tóquio, mas não sem antes ser transpassada pela experiência de quatro anos de combate na Segunda Grande Guerra. Da infância às margens do Mar do Japão, em uma região que abriga o Izumo Taisha, santuário de culto aos *kami* que figura nas narrativas mitológicas de criação do território japonês, o artista de mangá leva para sua vida e obra uma aura de misticismo e o interesse pela dimensão do sobrenatural. Do contato com *NonNonBa*, uma senhora religiosa que cuidava do autor quando criança, Mizuki herda as memórias sobre histórias e aparições de *yōkai* que irão mover sua carreira de *mangaka* e, posteriormente, suas viagens e pesquisas sobre o assunto em outras culturas. Já da sua experiência como soldado durante a guerra, nas ilhas de Papua-Nova Guiné, Mizuki leva por toda a sua existência a relação de amizade que fez com o povo *Tolai*, nativos de Rabaul, e também episódios marcantes que irão compor suas narrativas ilustradas adultas.

Em *As 53 Estações da Yōkaidō*, Mizuki Shigeru utiliza como base uma das obras de *ukiyo-e* mais comercializadas e celebradas do Japão (STEWART, 1979, n.p.), *As 53 Estações da Tōkaidō* 東海道五十三次 de Andō Hiroshige (1797-1858) [Vol. II, página 1, fig. 5] e cria a partir dela sua própria versão, onde seus personagens *yōkai* viajam de Edo (atual Tóquio) a Quioto. A pé, assim como era feita a jornada na Era Edo (1603-1868), o *yōkai GeGeGe no Kitarō* e sua turma [Vol. II, página 1, fig. 6] percorrem as paisagens em xilogravura de Hiroshige, agora redesenhadas pelo artista de mangá. Além disso, vários *yōkai* do folclore japonês assombram as vistas [Vol. II,

página 1, fig. 7], ora inseridos nas cenas, ora substituindo algum elemento da imagem original. Em um trocadilho com o nome da principal estrada do Japão, a *Tōkaidō*, ou “Caminho do Mar do Leste”, Mizuki chama sua estrada de *Yōkaidō*, ou “Caminho dos *Yōka*”. Editada pela primeira vez em formato de livro em 2008, essa obra gráfica teve também oito de suas 55 imagens executadas em *mokuhanga* 木版画, a xilogravura tradicional japonesa⁴.

Em 2018, a *Éditions Cornélius*, responsável pela publicação das obras de mangá de Mizuki na França, lança *As 53 Estações da Yōkaidō* com o título de *Yokaido*. Na capa do livro, os nomes “Shigeru Mizuki”⁵ e “Utagawa Hiroshige”⁶ dividem igualmente o espaço [Vol. II, página 1, fig. 8], assim como as gravuras de suas respectivas obras, no interior do volume [Vol. II, página 1, fig. 7], um provável sinal do lugar de destaque que as gravuras japonesas ocupam entre os franceses⁷, já que na edição original japonesa as imagens da *Tōkaidō* de Hiroshige encontram-se em tamanho pequeno, em um dos cantos inferiores da página oposta [Vol. II, página 1, fig. 9]. Nesse estudo, trabalhamos com as duas edições, tanto a francesa quanto a japonesa, uma vez que pequenos textos acompanham esta última. Eles consistem em uma breve narrativa sobre a imagem de Mizuki e algumas explicações adicionais sobre um detalhe ou um *yōkai* em especial que nela figuram.

⁴ Essas gravuras foram feitas com a supervisão da *Adachi Foundation for the Preservation of Woodcut Printings*, uma fundação dedicada à preservação dessa técnica tradicional japonesa (KOYAMA-RICHARD, 2017, p. 216). Elas são comercializadas em uma loja temática com produtos de Mizuki, em Sakaiminato, e também pela internet, pelo site da *Yanoman Corporation*, a primeira empresa a produzir quebra-cabeças, no Japão, em 1973.

⁵ Aqui o nome de Mizuki aparece na ordem utilizada no Ocidente, nome seguido de sobrenome.

⁶ Andō Hiroshige era também conhecido como Utagawa Hiroshige, por sua filiação à escola de pintura Utagawa, fundada por Utagawa Toyoharu (1733-1814) (STEWART, 1979, n.p.).

⁷ “As estampas policrômicas dos grandes artistas de *ukiyo-e* oferecem aos pintores ocidentais uma fonte inesgotável de novas ideias: desde o achatamento da cor que suprime os efeitos de perspectiva e de claro-escuro até a utilização de tons vivos e luminosos das estampas ou do traçado próprio ou grafismo japonês (MORENA, 2010, p. 145, tradução nossa).

Da seleção de *As 53 Estações da Yōkaidō* como arquivo de pesquisa, ela diz de uma afinidade nossa com a estética japonesa e com a obra de mangá de Mizuki Shigeru. Há que se mencionar também a questão da força imagética que as gravuras *ukiyo-e* exercem no Ocidente como representantes do artístico no Japão, fator que sem dúvida teve seu papel na nossa escolha.

Em termos metodológicos, o texto deste estudo foi dividido em dois capítulos. Em ambos, como procedimento de base para se pensar a *Yōkaidō* de Mizuki através das lentes conceituais warburgianas, empreendemos a escavação de aspectos históricos e artístico-culturais relacionados às ilustrações selecionadas para investigação, assim como de dados biográficos do autor que dialogavam em alguma medida com o contexto em questão.

No capítulo I, trabalhamos exclusivamente com a gravura inicial de *As 53 Estações da Yōkaidō, Nihonbashi*. Em termos geográficos, a *Nihonbashi*, ou Ponte do Japão, localiza-se em Tóquio e é o marco zero das estradas que percorrem Honshu, a maior ilha do arquipélago. Na obra de Mizuki Shigeru, ela é o ponto de partida da viagem que seus personagens farão até Quioto, por essa sua via alegórica. Esse primeiro momento da pesquisa introduz ao leitor os conceitos de *Pathosformel*, fórmula de *páthos*, e de *Nachleben*, pós-vida ou sobrevivência⁸ de Aby Warburg, discorrendo sobre sua dinâmica nas imagens. São introduzidos também elementos da cultura japonesa essenciais para a compreensão desta obra de Mizuki, tais como as comitivas de *daimyō*, os *emakimono* ou pinturas-rolô, *yōkai*, *Hyakkiyagyō* ou

⁸ A tradução da palavra alemã *Nachleben* coloca algumas questões conceituais. Há autores que utilizam pós-vida e outros sobrevivência das imagens. Neste texto, trabalhamos com as duas possibilidades. A ideia foi abrir espaço para essa experimentação semântica, a fim de se pensar o conteúdo exposto com um e outro termo, em um movimento que enfatiza o caráter preliminar deste estudo.

“Parada Noturna dos Cem Espíritos” e o personagem principal da carreira do *mangaka*, *GeGeGe no Kitarō*.

No capítulo II, no intuito de compreender melhor a estrutura de *As 53 Estações da Yōkaidō* e os pensamentos que ela articula, foi feita uma breve explanação geográfica e histórica da *Tōkaidō* como rota de comunicação vital no Japão, e também como espaço de representações artísticas e visuais na Era Edo (1603-1868). Falamos do *ukiyo-e* e de *As 53 Estações da Tōkaidō*, de Hiroshige. Em seguida, conversamos sobre o *mitate*, recurso de linguagem empregado nas poesias e artes visuais japonesas, sua relação com esta obra de Mizuki e também com a dinâmica das sobrevivências nas imagens, para então chegarmos à *Yōkaidō*. Nela concentramos em uma fórmula de *páthos* que se faz onipresente na obra e que denominamos de “gestualidade do assombrar”. Procedendo, detivemo-nos em duas imagens de estações da estrada em que o contraste entre Hiroshige e Mizuki é acentuado de forma mais marcante, para aprofundar as investigações e concluir com uma reflexão sobre o artista como sismógrafo ou, nas palavras de quem forjou o termo, “sujeito de um tempo implícito” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 107), receptor das “ondas mnêmicas” (WARBURG, 1927, apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 107) da história.

Em relação às imagens citadas no texto, decidimos apresentá-las em um segundo volume em separado, a fim de facilitar sua visualização para o leitor. Na tentativa de manter uma coerência com a linha epistêmica adotada, pensamos em expor as imagens em montagens semelhantes aos painéis do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg [Vol. II, página 1, fig. 10]. A ideia propulsora dessa decisão foi a de buscar ultrapassar o uso da imagem como um mero referencial para que se verificasse uma asserção textual, abrindo espaço para que figuras que giram em torno de um mesmo eixo temático pudessem conversar entre si, de acordo com relações que cada

leitor estabelecesse entre elas. Parecia ser essa uma articulação interessante, uma proposta que dialogava mais dinamicamente com o estudo. Ao final da sua execução, vimos que, na verdade, o volume segundo consistia de fato em uma espécie de atlas *Mnemosyne* da dissertação, a própria dissertação narrada através de imagens.

CAPÍTULO I – *Nihonbashi* 日本橋: marco zero de estradas e sobrevivências

Um pouco mais adiante, havia sobre o gramado um telão de arame muito alto. Caminhando em sua direção acabariam por esbarrar nele; no entanto, enamorados que estavam, pareciam não enxergar o telão. Nem pararam. Atravessaram-no com a leveza de uma brisa... (Kawabata Yasunari, Imortalidade, Fushi 不死, 1963)

1.1. Travessias de lugares distantes

O *Nō*, expressão cênica do teatro tradicional japonês baseada na mímica, dança e canto tem suas raízes no *sangaku* 散楽⁹, levado da China para o Japão no século VIII. Seus primeiros registros datam do ano de 1349, nas Eras Kamakura e Muromachi (1185-1573) (PINNINGTON, 2019, p. 52). Nesse momento histórico as manifestações culturais eram marcadas pela religiosidade, e as companhias teatrais, ligadas a monastérios ou santuários, deviam animar prioritariamente suas festividades e sair em turnês somente fora desses períodos sagrados. Sob os auspícios do *shōgun* Ashikaga Yoshimitsu (1358-1408), o ator Kan'ami Kiyotsugu (1333-1384) e seu filho Zeami Motokiyo (1363-1443) promoveram uma transformação qualitativa na arte que até hoje mantém sua elegância e refinamento. Zeami empreendeu reflexões sobre o *Nō* e redigiu peças e tratados teóricos, sendo o mais célebre deles o *Fūshikaden* 風姿花伝, “Da Transmissão da Flor de Interpretação”, com preceitos e exercícios para o ator.

⁹ Forma de entretenimento semelhante a um circo.

Sakae Giroux, pesquisadora e autora de *Zeami, Cena e Pensamento Nō*, explica que nas peças de Zeami, o *shite* - “aquele que age”, o personagem principal - interpreta um espírito, divindade ou fantasma, um ente que não mais pertence ao mundo dos vivos, e que a ele vem para contar “sua tristeza, seu desespero, os sofrimentos de sua alma” em uma noite, desaparecendo em seguida, ao raiar do dia. O *shite* não narra suas ações passadas, mas expressa seus sentimentos e emoções (GIROUX, 2012, pp. 66-67). Esse é o chamado “*Nō* de aparição”, *mugen Nō* 夢幻能, para o qual Zeami teria elaborado uma estrutura formal específica: as peças dividem-se em duas partes e acontecem entre dois mundos, o dos espíritos e o dos humanos. A encenação transcorre em um palco característico construído em *hinoki*, um cipreste japonês, formado por um espaço principal, *butai* 舞台, o qual se liga à sala do espelho, *kagami no ma* 鏡の間, por uma passarela coberta, *hashigakari* 橋掛かり [Vol. II, página 3, fig. 1]. No *kagami no ma*, sentado frente a um espelho antes de entrar em cena, o *shite* fita a máscara que irá usar durante a apresentação para corporificar seu espírito. Esse ritual ocorre longe dos olhos do público, uma vez que a sala do espelho se separa do restante da estrutura por uma cortina. À suspensão das cortinas, o *shite* inicia sua lenta caminhada pelo *hashigakari* em direção ao palco principal.

A palavra *hashigakari* significa “ponte suspensa”, “ponte flutuante”, o que a identifica não como uma passagem habitual, mas como uma conexão entre duas dimensões. O lento caminhar do *shite* é a expressão de sua travessia desde um mundo longínquo rumo ao mundo dos vivos [Vol. II, página 3, figs. 2 e 2A]. A posição diagonal do *hashigakari* em relação ao *butai* tem o objetivo de produzir essa sensação de distância (NOY, 2002, p. 182).

A cena da travessia de uma ponte flutuante por seres de dimensões imateriais encontra-se já no primeiro registro escrito do Japão a que se tem acesso, o

Kojiki 古事記¹⁰, Registro de Fatos Antigos (712 d.C.), no momento em que é narrada a criação divina do arquipélago japonês:

E os espíritos celestiais ordenaram a Ele Que Convida [*Izanagi no Mikoto*] e a Ela Que Convida [*Izanami no Mikoto*], declarando: “Tornem firme essa terra à deriva e moldem-na em sua forma fixa!” E assim proclamando, eles lhes entregaram uma lança sagrada adornada com joias, para auxiliá-los em sua tarefa. Então, os dois espíritos se posicionaram na *ponte celestial flutuante*¹¹, e quando deitaram a lança sagrada adornada com joias para mexer o mar abaixo, a água salgada chapinhava e espirrava, enquanto era revolvida. Quando recolheram a lança, respingos de água de sua ponta acumularam-se, formando uma ilha. Essa é a Ilha que se Autoprecipitou. Descendo do céu para essa ilha, erigiram um pilar celestial e um espaço amplo¹² (HELDT, 2014, pp. 36, tradução nossa).

Izanagi e Izanami, depois de descerem à terra, criaram as demais ilhas e outros deuses. Sua imagem sobre a ponte celestial flutuante, como momento integrante da criação mitológica do Japão, tem inúmeras reproduções pictóricas nas artes japonesas [Vol. II, página 3, figs. 3, 3A, 3B, 3C].

Extraíndo dessa cena mítica um gesto fundamental, a saber, a travessia de entes imateriais cruzando uma ponte suspensa entre dois mundos, vemos sua reaparição em momentos outros da história da cultura nipônica. Em cada uma das

¹⁰ O *Kojiki*, através da mescla de narrativa, diálogos, canções e comentários, é uma compilação dos mitos de origem do arquipélago do Japão e de seus deuses. Segundo essa mitologia, os imperadores japoneses descendem dessas divindades celestiais.

¹¹ Grifo nosso.

¹² *Now the spirits of heaven all commanded the mighty one He Who Beckoned and the mighty one She Who Beckoned with mighty words, proclaiming:*

“Make firm this drifting land and fashion it in its final form!”

And so proclaiming, they gave them a jeweled halberd of heaven to aid them in this undertaking.

So the two spirits stood on the floating bridge of heaven, and when they lowered the jeweled spear to stir the sea below, its brine sloshed and swished about as they churned it. When they pulled it

up, clumps of salt dripped down from its tip to pile up into an island.

This is Self-Shaped Isle.

Descending to this island from heaven, they found a mighty pillar of heaven and a spacious hall.

suas reaparições, no entanto, essa espécie de fórmula gestual retorna diferente, reconfigurada por seu contexto no tempo. Encontramo-la, por exemplo, na caminhada do *shite* pelo *hashigakari* durante 700 anos de encenações de teatro *Nō*, em um filme de animação de Hayao Miyazaki (1941-), *A Viagem de Chihiro, Sen to Chihiro no Kamikakushi* 千と千尋の神隠し (2001) [Vol. II, página 3, fig. 4], e também no o objeto deste estudo, a primeira imagem de *As 53 Estações da Yōkaidō* (2008), de Mizuki Shigeru, *Nihonbashi* [Vol. II, página 3, fig. 5].

Tais travessias remetem à porosidade entre os mundos na cultura japonesa: o imaterial e o material, o mundo dos deuses e dos mortais, dos mortos e o dos vivos.

No Japão antigo e para o culto aos *kami*, a morte não implicava na ideia de jornada, viagem. Não havia a necessidade de o espírito ir para algum lugar: “O espírito havia se transformado e se tornado poderoso, mas pouco se considerava a respeito de para onde ele ia. Ele ainda era tido como fisicamente ligado à Terra” (DAVISSON, Yūrei, *the Japanese Ghost*, 2015, p. 65, tradução nossa)¹³. Inexistia o conceito de um lugar além da dimensão física. O que se podia ver, montanhas, campos e mar era tudo. Dizia-se que quem morria estava “naquele mundo lá”, *anoyo* あの世, e os vivos, “neste mundo aqui”, *konoyo* この世. Zack Davisson coloca ainda que o adjunto adverbial de lugar “lá” relacionava-se com os referenciais de cada pessoa. Para um pescador, “lá” ficava além do vasto oceano. Para seu primo camponês, poderia ser nas montanhas enevoadas ao redor de seu vilarejo (2015. p. 65). O fato é que não existia divisão nítida entre esses dois reinos.

Yanagita Kunio (1875-1962), criador dos estudos sobre cultura popular japonesa, no Japão, afirma que “(...) a crença de que as almas dos mortos ficam em

¹³ *The spirit had transformed and become powerful, but there was little consideration given as to exactly where it went. It was still considered to be physically linked to the Earth.*

solo japonês para sempre e não se afastam muito de nós encontra-se consideravelmente enraizada no povo japonês desde os primórdios, e ainda persiste” (1945, p. 61, apud TANITA, 2011, p. 161, tradução nossa)¹⁴. Conquanto após a chegada do budismo no Japão em 552 d.C. tenha passado a existir um reino semelhante ao céu, *Jōdo* 浄土, e outro ao inferno, *Jigoku* 地獄, a ideia de que os mortos permanecem entre os vivos perdura nas fusões culturais que foram se processando entre Budismo e culto aos *kami*. Testemunha deste fato são as festividades de origem budista do *Obon* お盆, Festival da Lanterna ou Festival dos Mortos, que acontecem todo ano no Verão. Durante esse período, os espíritos dos ancestrais vêm de *anoyo* para visitar seus familiares. Lanternas são acesas nas portas das casas, em cemitérios e templos. As almas são guiadas simbolicamente até *konoyo* através do fogo. É a oportunidade de os vivos prestarem homenagem aos mortos e a seus antepassados com oferendas especiais feitas em um altar montado com esse propósito em casa, ou então no *Butsudan* 仏壇, altar budista existente em alguns lares.

Apesar de associado aos mortos, o *Obon* é um período festivo, com a dança *bon odori* realizada em templos e pelas associações das comunidades (READER, 1991, p. 99). No último dia das festividades, os espíritos devem ser guiados de volta a seu mundo. Em alguns locais, lanternas acesas são colocadas nas águas de um rio, para reconduzi-los até *anoyo* [Vol. II, página 3, fig. 6]. Em Quioto, no décimo sexto dia de agosto, acontece *Daimonji* 大文字, literalmente “grande letra”, ou *Gozan no Okuribi* 五山送り火, “fogueiras cerimoniais das cinco montanhas”, ritual em que *kanji*

¹⁴ (...) the belief that the souls of the dead stay within the Japanese soil forever and won't go too far away from us has been considerably deep-rooted in the Japanese populace ever since the beginning of this land and is still persistent.

gigantes são acesos com fogo em cinco montanhas ao redor da cidade, marcando o fim do *Obon* e o retorno dos mortos à sua morada [Vol. II, página 3, fig. 7].

Nessa sua mesma obra, Zack Davisson observa no entanto que, se o reino dos vivos e dos mortos têm fronteiras tênues, facilmente transpostas pelos espíritos durante o *Obon*, o acesso ao “mundo de lá” por ocasião da morte pode ser algo mais problemático. Assim como o nascimento demanda a presença de um médico ou outra pessoa que auxilie a chegada da criança ao mundo e assegure o seu bem-estar e o da mãe, os mortos demandam rituais, tradição e respeito para se desvincularem desta dimensão. São seus familiares os responsáveis por essas formalidades:

Se algo deu errado, se os rituais não foram obedecidos ou se emoções atam o espírito ao mundo dos vivos, então o *reikon*¹⁵ não segue em frente. Desejos e pendências são âncoras; eles o prendem ao mundo dos vivos e impedem que você vá para *anoyo* (DAVISSON, 2015, p. 82, tradução nossa)¹⁶.

Genshin (942-1017), monge reverenciado da linha budista *Tendai* na Era Heian (794-1185), escreveu *Ōjōyōshū* 往生要集 em 985, ou “Princípios Básicos do Renascimento na Terra Pura”. Este texto paradigmático e fundamental para o estabelecimento do Budismo da Terra Pura no Japão (RHODES, 2007, p. 249), consiste em um tratado sobre a prática do *nembutsu*¹⁷ e sobre o objetivo de renascer na terra pura de Buda Amitaba (BRUSWELL & LOPEZ, 2014, p. 601). Nele, Genshin afirma que segurar uma imagem de Buda, visualizando-o no momento da morte alivia cem anos de dívida cármica. Por outro lado, a emergência de um simples desejo pode condenar a pessoa, transformando-a em um fantasma, espectro ou aparição, um

¹⁵ 靈魂, alma, espírito.

¹⁶ *But if something was amiss, if rituals were not obeyed, or if emotions bound the spirit to the living world, then the reikon would not move on. Desires and unfinished business are anchors; they hold you fast to the living world and prevent you from making the journey to anoyo.*

¹⁷ Recordação, invocação ou recitação do nome de Buda (BRUSWELL & LOPEZ, 2014, p. 580).

yūrei 幽霊, privado de seu renascimento no paraíso budista. Sem uma morada no pós-vida, quer seja ela “aquele mundo lá” ou o paraíso de Amitaba, o espírito permanece enredado nas tramas do tecido da dimensão dos vivos, fazendo suas aparições em busca do cumprimento de seu anseio. “Sob vários aspectos, um *yūrei* é seu próprio desígnio, manifesto em forma corpórea”¹⁸, diz Davisson (tradução nossa), e nesse sentido nem todos os *yūrei* originam-se da mesma maneira (DAVISSON, 2015, p. 84). A depender da história que antecedeu ou ocasionou a morte da pessoa, o *yūrei* poderá ser de amor, de ódio, de obstinação, mas todos com o denominador comum do apego a um desejo não realizado. O pesquisador, escritor e também tradutor de Mizuki Shigeru para a língua inglesa continua em seguida, mencionando os *Sandai-Yūrei*, 三大幽霊, os Três Grandes *Yūrei* japoneses: a temida e vingativa *Oiwa*, a jovem e solitária *Otsuyu* que desejava ser amada, e *Okiku*, uma serviçal obstinada a encontrar um prato de porcelana delicada que estaria sob sua responsabilidade¹⁹ [Vol. II, página 3, figs. 8, 9, 10].

Desejo de vingança, de amar e ser amado ou aquele que sustenta uma obstinação, o fato que é o caminho de consumação desse anelo encontra-se impedido pela condição da morte. Apartado do mundo dos vivos, o *yūrei* deve retornar e retornar, até que consiga quitar a pendência que o atormenta, desenlace esse encenado nas peças de *Nō*.

A crise resultante da oposição das forças que está na origem do fantasma encontra semelhança no conceito de sintoma psíquico, como ele foi elaborado por Sigmund Freud (1856-1939) em sua teoria psicanalítica: “O sintoma é indício e

¹⁸ *In many ways, a yūrei is their purpose, manifested in physical form.*

¹⁹ A história de *Okiku* tem inúmeras versões que diferem dependendo do local onde é contada, mas todas giram geralmente em torno de um prato de porcelana fina que teria se perdido ou quebrado, ocasionando a morte da jovem serviçal em um poço, quer tenha sido por suicídio ou assassinato conforme a versão (DAVISSON, 2015, pp. 112-113).

substituto de uma satisfação instintual que não aconteceu, é consequência do processo de repressão” (FREUD, 2014, p. 19). Tal repressão se dá, porque a realização de um determinado desejo entraria em conflito com certos aspectos da consciência, resultando em angústia. Esse desejo, no entanto, é uma energia, uma libido que precisa de via para escoar e que retorna, transfigurado, na forma de um sintoma:

Não só os elementos recalcados não são aniquilados, como ainda tendem incessantemente a reaparecer na consciência, por caminhos mais ou menos desviados e por intermédio de formações derivadas mais ou menos difíceis de reconhecer: os derivados do inconsciente. A ideia de que os sintomas se explicam por um retorno do recalcado se afirma desde os primeiros textos psicanalíticos de Freud (LAPLANCHE & PONTALIS, 2016, p. 463).

Para o historiador alemão da arte e da cultura Aby Warburg (1866-1929), também as imagens padecem desse movimento de emergências e retornos em tempos distintos da história, também elas estão sujeitas a um pós-vida fantasmal. Mas diferente do *yūrei* no Japão ou do sintoma na clínica psicanalítica, ambos passíveis de “solução”, a questão central na sobrevivência das imagens não tem a ver com solucionar conflitos, com libertar energias, quer seja para que elas migrem em paz para a Terra Pura de Amitaba ou se tornem novamente disponíveis para alimentar a vida anímica do sujeito. Não se trata de uma crise a ser solucionada, e sim de poder compreender a imagem para além da sua significação, compreender sua “vida enigmática”, que se comporia ao mesmo tempo de um jogo de forças, funções e formas, exigindo, assim, abordagens múltiplas: morfológica, antropológica e energética (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 85). Nas imagens, carga afetiva e fórmula iconográfica encontram-se intrincadas, e por mais heterogêneas que sejam, não podem ser nem “desenredadas” nem sintetizadas em uma “entidade superior” (DIDI-

HUBERMAN, 2013, pp. 174-175). É assim que as imagens, através de sua memória inconsciente, fazem com que expressões coletivas das emoções atravessem a história, transmitindo e ao mesmo tempo transformando “os gestos emotivos mais imemoriais” (DIDI-HUBERMAN, 2016, pp. 34-35).

Na leitura que Georges Didi-Huberman (1953) faz da obra de Warburg, o historiador da arte francês aproxima a dinâmica da sobrevivência ou pós-vida das imagens à dos sintomas, tal como Freud a descreve. Apesar da contemporaneidade de Warburg e Freud e de suas teorias estarem sendo construídas simultaneamente na Europa, Warburg só teria se aproximado dos conceitos psicanalíticos depois de sua internação em Kreuzlingen, onde foi tratado pelo psiquiatra suíço Ludwig Binswanger (1881-1966), amigo do pai da Psicanálise. Apesar disso, um diálogo intenso já podia ser estabelecido entre seus pensamentos, diálogo que Didi-Huberman contempla em *A Imagem Sobrevivente* desde o início, quando aborda a questão das reviravoltas na história da arte ocidental implicadas pelo olhar de Aby Warburg:

Warburg substituiu o modelo natural dos ciclos de “vida e morte”, “grandeza e decadência”, por um modelo decididamente não natural e simbólico, um *modelo cultural* da história. [...] Substituiu o modelo ideal das “renascenças”, das “boas imitações” e das “serenas belezas” antigas por um *modelo fantasmal* da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, “sobrevivências”, remanências, reaparições das formas. Ou seja, por não-saberes, por irreflexões, por inconscientes do tempo. Em última análise, o modelo fantasmal de que falo era um *modelo psíquico* (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25).

Pouco antes no seu texto, Didi-Huberman questiona se não seria possível uma história da arte diferente da construída até o século XVIII por Winckelmann (1717-1768), “que não estivesse submetida ao modelo de transmissão pressuposto pela ‘imitação’ das obras antigas por obras mais recentes” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 24),

se não seria possível nas imagens um tipo de semelhança sem a rejeição do *páthos* que as imitações supõem.

Ao se debruçar sobre como a Antiguidade pagã havia se renovado no Renascimento europeu dos séculos XV e XVI, Aby Warburg identificou nas imagens uma dinâmica que chamou de *Nachleben*, o pós-vida ou a sobrevivência das *Pathosformeln*, fórmulas de *páthos*. Ao buscar na Antiguidade grega um modelo, o artista, pintor ou escultor, em um ato que poderia ser chamado de “apolíneo”, no sentido de que seu trabalho está todo voltado para a reprodução da “perfeição estética” do objeto em que se baseou, imprime em sua obra traços de um *páthos* “dionisíaco”, reproduz nela, através de um transbordamento pulsional, o jogo tenso de forças, os resquícios de um conflito em ação no tempo.

Em um texto datado de 1917, Sigmund Freud discorre sobre o fato de o narcisismo geral, o amor-próprio da humanidade ter sofrido, até o momento em que ele criava sua teoria, “três duras afrontas por parte da pesquisa científica”. Uma, a afronta *cosmológica*, com Nicolau Copérnico, quando o homem descobriu que a Terra não era mais o centro imóvel do Universo. A outra, *biológica*, quando Charles Darwin mostrou que o homem não era diferente nem melhor que os animais, mas sim, um deles. E a terceira afronta seria a *psicológica*, com a descoberta de que “mental não coincide com consciente”, de que “o *Eu não é senhor em sua própria casa*”, ou seja, com a descoberta do inconsciente (FREUD, 2019, pp. 244-251). Warburg não usava a palavra “inconsciente” para se referir à força pulsional responsável pela sobrevivência do dionisíaco – que mais tarde irá chamar de “demoníaco” – no apolíneo: “preferiu falar de uma ‘dialética do monstro’ [*Dialektik des Monstrums*] (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 254), mas identificou sua ação nas imagens e abriu assim um campo literalmente infinito para seu estudo.

É com o pensamento de que os tempos - psíquicos, históricos, culturais, imemoriais - que atravessam o artista imprimem em suas imagens seus eternamente conflitantes jogos de força, suas memórias inconscientes, que se irá trabalhar na investigação de *As 53 Estações da Yōkaidō*, de Mizuki Shigeru. E é também por se tratar de pensamentos que operam de uma forma orgânica e rizomática com dimensões como tempo, memória, “processos tensivos”, que se acreditou ser possível tomá-los emprestado para o estudo de imagens de uma cultura tão diversa das europeias quanto o é a japonesa, sem o risco de desprezar ou descaracterizar suas particularidades.

Vemos, então, que na primeira paisagem representada nesta obra de Mizuki, *Nihonbashi*, a ação central que nela se desenrola funciona metalinguística e espantosamente como uma ilustração literal da dinâmica de uma *Nachleben*. Entes imateriais atravessando uma ponte entre dois mundos constituem uma fórmula de *páthos* identificável na cultura japonesa. Sua travessia, no entanto, espelha também o movimento do elemento fantasmal, do recalçado, cruzando tempos de latência para retornar no presente.

Mas quem são os entes imateriais sobre a *Nihonbashi* de Mizuki e por que ela haveria de ser uma ponte entre dois mundos?

As figuras engraçadinhas, algumas com traços caricaturais de monstro, em linguagem gráfica de cartum sobre a *Nihonbashi* da *Yōkaidō*, são *yōkai* dos mangás e *anime* de Mizuki Shigeru. O garoto baixinho que as lidera, posicionado no centro e à frente é *GeGeGe no Kitarō* [Vol. II, página 3, fig. 11], personagem também *yōkai*, celebrado na indústria japonesa do entretenimento durante os últimos 60 anos. Mas dizer isso responde apenas em parte à primeira pergunta do parágrafo anterior. Como fórmula de *páthos*, essa composição é complexa e será discutida aos poucos no

decorrer deste Capítulo I. Por ora, pontua-se que quando se fala de “entes imateriais em travessia de uma ponte flutuante” para se referir a esses *yōkai*, é preciso lembrar que nos seus retornos, uma *Pathosformel* sempre volta modificada. No mito da criação do Japão no *Kojiki*, quem cruza a ponte entre dois mundos são seres divinos. Nesta obra de Mizuki, a *Pathosformel* sobrevive na forma de seres sobrenaturais da cultura japonesa, os *yōkai*.

Tentemos, agora, responder à segunda parte da pergunta.

Fundamentalmente, na sua dimensão material, uma ponte é um espaço concreto que interliga duas margens de terra, de outra forma separadas por um braço d’água ou depressão de terreno. No Japão, é possível se referir a um espaço como este, que se encontra na condição de intermediar, que se encontra “entre”, através do ideograma *Ma* 間. Decompondo-o, temos o *kanji* de um portão 門, e dentro dele, o de Sol 日, representando o momento em que a luz do Sol penetra por entre as frestas do portão, dando a ideia de intervalo no espaço ou no tempo. Nas palavras de Michiko Okano, “A existência da espacialidade *Ma* pressupõe divisão e intermediação, como também relação e conexão, instâncias em que a noção de fronteira se torna uma constante” (OKANO, 2012, p. 26). É importante apontar aqui também o *Ma* como espaço potencial, como no *himorogi* 神籬, espaço sagrado no culto aos *kami*. Na sua forma mais simples, o *himorogi* consiste em um espaço quadrado, cercado, com bambu ou *sakaki*²⁰ nos cantos, no centro do qual descende a divindade (YAMAKAGE, 2012, p. 67) [Vol. II, página 3, fig. 12]. O que pode configurar um espaço vazio para o ocidental, trata-se, na cultura japonesa de um espaço relacional, repleto de potencialidades, experienciado no culto aos *kami*, mas também nas pausas das

²⁰ *Cleyera japonica*, árvore asiática perene.

conversas do dia-a-dia, em elementos da arquitetura como a própria ponte, nos intervalos entre as palavras das canções ou movimentos de dança do teatro *Nō*, no seu *hashigakari*, conectando mundo dos espíritos e dos vivos. E essa ponte flutuante, entre-espço *Ma*, vai emergir sintomalmente na *Nihonbashi* de Mizuki ainda outra vez, através da atribuição da cor vermelha à balaustrada da *Nihonbashi* da *Yōkaidō*. Mizuki relata ter usado vermelho no parapeito de sua *Nihonbashi* - originalmente em amarelo claro na *Nihonbashi* da *Tōkaidō* de Hiroshige - em referência à *Shinkyō* 神橋 ou Ponte Sagrada, em *Nikkō*, Prefeitura de *Tochigi* [Vol. II, página 3, figs. 13, 13A]. O autor explica em um breve texto na página oposta à da ilustração²¹ [fig] que, por ser uma passagem deste mundo para o outro, a *Shinkyō* é um cenário ideal para *GeGeGe no Kitarō*, já que este seu personagem *yōkai* transita livremente entre essas duas dimensões. Além disso, a alusão a essa ponte sagrada que interliga o mundo dos vivos ao dos espíritos adequa-se muito bem à primeira das 55 imagens da jornada pela *Yōkaidō* (MIZUKI S., 2008, p. 9).

Ao se referir à *Shinkyō* como “passagem deste mundo para o outro”, Mizuki alude ao fato de essa ponte sobre o Rio *Daiya* levar a um complexo de templos na base do Monte *Nantai* no Parque Nacional de *Nikkō*, representando simbolicamente uma travessia do profano para o sagrado. A história do assentamento dos templos nesse local remonta ao ano de 766, quando o monge *Shōdō Shōnin* (735-817) teria fundado ali o *Rinnō-ji*, um templo budista. No decorrer dos séculos, outros templos foram erigidos, culminando com a construção do Santuário *Tōshōgū* em 1617, para abrigar as cinzas de Tokugawa Ieyasu (1542-1616), fundador do Shogunato

²¹ Esse texto consta apenas na edição de 2008, publicada no Japão:” Na edição de 2018, publicada na França pela Ed. Cornélius com o nome “*Yokaido*”, todos os textos foram omitidos e figuram apenas as ilustrações de Mizuki e Hiroshige, lado a lado, em páginas opostas, ambas do mesmo tamanho.

Tokugawa (1603-1868) (TSUDA, 2009, p. 311). Lá, Ieyasu foi consagrado como *gongen* 権現, uma deidade sincrética que é ao mesmo tempo *kami*²² e encarnação de Buda (YOUNG & YOUNG, 2004, p. 96). Desde 1999, com seus 103 templos e santuários, o lugar é considerado Patrimônio Mundial da UNESCO²³.

Pequenas pontes com arquitetura similar à da Ponte Sagrada de *Nikkō* figuravam nos jardins dos palácios e residências aristocráticas da capital Heian, atual Quioto, na Era Heian (794-1185): “Às vezes, as balaustradas dessa ponte eram pintadas de uma cor vermelha luminosa, um costume herdado das Eras Asuka (538-710) e Nara (710-794), quando o estilo chinês era considerado moderno” (TAKEI & KEANE, 2008, pp. 24, tradução nossa)²⁴ [Vol. II, página 3, fig. 14]. Mira Locher, pesquisadora e professora de arquitetura da University of Utah, observa que por vezes essas pequenas pontes eram projetadas no jardim para serem meramente observadas de longe e não para serem atravessadas. O intuito era sugerir “algo além”, que fosse próximo e ao mesmo tempo fora do alcance, como referência às ideias do Budismo da Terra Pura, escola popular na Era Heian e já mencionada anteriormente, segundo a qual o “paraíso”, *Jōdō*, só seria acessível através de uma vida que obedecesse aos preceitos budistas (LOCHER, 2010, p. 422).

A alusão de Mizuki à *Shinkyō* completa, assim, a fórmula de *páthos* “travessia de entes imateriais cruzando uma ponte suspensa entre dois mundos”.

²² Divindade, espírito divino, no *Shintō*.

²³ Disponível em <<https://whc.unesco.org/en/list/913/>>. Acesso em 10 ago. 2020.

²⁴ *At times the railings of this bridge were painted a bright vermilion color, a custom left over from the Asuka and Nara periods, when Chinese style was still considered high fashion.*

1.2. Comitivas de *daimyō* 大名²⁵ e seres sobrenaturais: notas no contratempo

No capítulo “Remoinhos, repetições, recalcamientos e posteridades” de “A Imagem Sobrevivente”, Georges Didi-Huberman discorre sobre Freud ter descoberto no sintoma, e Warburg, na sobrevivência, um “regime descontínuo da temporalidade”: “remoinhos e contratempos que se repetem” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 278). É preciso pensar o tempo não apenas como algo que faz escoar, mas como algo que trabalha: “Decompõe-se, recompõe-se: em outro lugar ou de outra maneira, em tensões ou em latências, em polaridades ou ambivalências, em tempos musicais ou em contratempos...” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 280).

Lembremos que, na música, a pulsação tem dois momentos: um forte e um fraco, o tempo e o contratempo. A execução de notas musicais no momento fraco da pulsação, ou seja, o deslocamento melódico para o contratempo, provoca um efeito rítmico diverso, uma espécie de descontinuidade – sonoramente muito agradável aos ouvidos, inclusive. Transpondo tal alegoria, é possível dizer que, na imagem, o tempo denuncia-se nas suas descontinuidades, nas suas fraturas e rasgos, no seu “contratempo”, se é que pode falar assim.

A sobrevivência da *Pathosformel* “ser-sobrenatural/espírito-cruzando-uma-ponte-entre-dois-mundos” na imagem de Mizuki pode ser identificada a partir de um desses “deslocamentos melódicos”, no qual os personagens de um *manga* do século XX atravessam uma ponte de uma gravura de *ukiyo-e* do século XIX que, a partir desse momento, não é mais uma obra de *ukiyo-e* do século XIX, sem no entanto deixar de sê-la: “Tudo que é ensinado pela clínica e metapsicologia freudiana poderia resumir-se no paradoxo de uma notável ‘simultaneidade contraditória’: é *no*

²⁵ Senhores das terras, no Japão pré-moderno.

*contratempo que o tempo aparece*²⁶ (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 285). Com uma dinâmica temporal semelhante ao processo das formações oníricas durante o sono ou de uma formação sintomal, os elementos figurativos compõem anacronicamente as cenas da *Yōkaidō*, deixando entrever nas rasgaduras da imagem seus imemoriais resíduos históricos e gestuais.

A ‘simultaneidade contraditória’ referida por Didi-Huberman irá surgir novamente nas imagens de “As 53 Estações da *Yōkaidō*”, sob outro aspecto que iremos chamar aqui de “gestualidade do assombrar”, e que parece ser o *Leitmotiv*²⁷ dessa obra de Mizuki. No momento, entretanto, prosseguiremos com a investigação dos elementos figurativos que ilustram especificamente a *Nihonbashi* de Mizuki Shigeru, buscando na *Nihonbashi* de Andō Hiroshige alguns referenciais.

O gravurista de *ukiyo-e* do século XIX iniciou *As 53 Estações da Tōkaidō*, representando uma cena ambientada no marco zero das principais estradas do Japão, desde a Era Edo, a *Nihonbashi* 日本橋 [Vol. II, página 5, fig. 1], ponte sobre o Rio *Nihonbashi*, na atual cidade de Tóquio. A ponte original em madeira datava de 1603. Na Era Meiji (1868-1912), foi refeita em pedra e, pouco antes dos Jogos Olímpicos de 1964, sediados pela nação, construiu-se uma via expressa sobre ela [Vol. II, página 5, fig. 2]. O bairro ao seu redor foi e continua sendo um centro comercial e financeiro ativo, com lojas que existem há cerca de 150 anos.

²⁶ Itálico utilizado pelo autor, no original.

²⁷ “*Leitmotiv* (motivo condutor). Um termo cunhado (1871) por F. W. Jähns, o especialista em Weber, para descrever uma frase musical ou tema curto e constantemente recorrente, usado para denotar uma pessoa, objeto ou ideia abstrata. ‘Tema representativo’ é uma boa alternativa. Compositores, por toda a história, utilizaram esse recurso de uma forma ou de outra [...], mas ele foi elevado à sua forma mais elevada e complexa por Wagner, especialmente em *O Anel dos Nibelungos*, onde as combinações sutis de *leitmotiv* criam texturas sinfônicas” (KENNEDY, RUTHERFORD-JOHNSON, & KENNEDY, 2013).

As margens do Rio *Nihonbashi* eram ocupadas por um mercado que remonta ao início da Era Tokugawa²⁸ e comercializava os peixes remanescentes do suprimento enviado aos *daimyō* e samurais que viviam no Castelo de Edo. Depois do Grande Terremoto de *Kantō*, em 1923, o mercado de peixes foi transferido para *Tsukiji*, no Rio Sumida, onde permaneceu até 2018, quando foi transferido para *Toyosu*, na Baía de Tóquio.

A cena que retrata o ponto de partida da *Tōkaidō* em Edo, na obra de Hiroshige, faz alusão à movimentação desse mercado do século XIX, em *Nihonbashi*:

Para representar o início do percurso, Hiroshige escolhe o amanhecer do dia, quando os portões de madeira da entrada da cidade se abrem para o tráfego matutino. O sol começa a clarear o horizonte e a comitiva de um *daimyō* atravessa a ponte para começar sua longa jornada. A procissão organizada em fila dupla é conduzida por dois homens que carregam *hasamibako* (baú de viagem que guardava os pertences do *daimyō*) e dois porta-lanças, com suas armas cerimonialmente ornamentadas com plumas (SAKANO, 2019, p. 111).

No quadrante esquerdo inferior da imagem, *bōtefuri* 棒手振り, vendedores da Era Edo que carregavam cestos pendurados em um bastão sobre os ombros, levam cestos e peixes. No quadrante inferior oposto, um gato lambe a pata esquerda, ao lado de um cão com a cabeça voltada para a movimentação que se passa na ponte, dando um ar cotidiano à cena.

A comitiva de *daimyō* que atravessa a *Nihonbashi* é a representação de um evento característico de uma política chamada *sankin kōtai* 参勤交代, implementada pelo Xogunato Tokugawa (1603-1868). *Sankin kōtai* perdurou por quase toda a Era Edo e seu objetivo era enfraquecer o poder dos *daimyō*, que eram obrigados a passar um ano em seu *han*, ou território, e um ano na capital administrativa do Japão, Edo.

²⁸ O mesmo que Era Edo (1603-1868).

Passar anos alternados longe de suas terras dificultava a orquestração de rebeliões por parte dos *daimyō* (MASON & CAIGER, 1997, p. 197), além de enfraquecê-los financeiramente. Seus deslocamentos pelas estradas e sua chegada a Edo exigiam rituais onerosos, com uma escolta numerosa, difícil de ser locomovida pelo Japão, sobretudo quando vinda de lugares distantes: “*Gyōretsu*, a procissão do *daimyō*, contando milhares de homens com lanças e flâmulas, era uma das mais belas imagens oferecidas pelo Japão Tokugawa”²⁹ (BOLITHO, 2006, p. 220).

Os termos “procissão” ou “parada” já aparecem, no entanto, nas artes do século XII, nas pinturas-rolô encomendadas pelo Imperador Go-Shirakawa (1127-1192) para ilustrar as cerimônias anuais na capital imperial. Um exemplo conhecido de parada encontra-se no *Nenjū gyōji emaki* 年中行事絵巻, a pintura-rolô das cerimônias anuais na Corte. Uma vez que a obra original foi destruída em 1661, hoje têm-se acesso apenas às suas cópias (SEIICHI, et al., 2002, pp. 104-105) [Vol. II, página 5, fig. 3].

1.2.1. *Emakimono* 絵巻物 e *Yōkai* 妖怪

As pinturas-rolô, apesar de inspiradas por pinturas da Dinastia T’ang chinesa, desenvolveram-se de forma exclusivamente japonesa. O termo *emakimono* 絵巻物 designa especificamente essa produção artística do Japão, que floresceu de forma particular na Era Heian (794-1185) e Kamakura (1185-1333) (SEIICHI, et al., 2002, p. 161). Compostos por texto e imagem, ou apenas por imagens, os *emakimono* têm cerca de 30cm de altura e alguns metros de comprimento, e são desenrolados da

²⁹ “*The daimyo gyōretsu, or procession, numbering as many as a thousand men with spears and pennants, was one of the most splendid sights Tokugawa Japan had to offer.*”

direita para a esquerda, o sentido japonês de leitura [Vol. II, página 7, fig. 1]. À medida que o *emakimono* vai sendo aberto, através da visualização sequencial das imagens e dos textos, a narrativa vai se desdobrando. Há também exemplares apenas com narrativas imagéticas [Vol. II, página 7, fig. 2]. Na época, as pinturas-rolô retratavam desde histórias famosas e incidentes políticos a acontecimentos inexplicáveis e à criação de templos. É nelas que começaram a aparecer algumas representações de *yōkai*, ainda que secundárias à narrativa principal, como por exemplo a forma de um *oni* 鬼³⁰, no *Kitano Tenjin engi emaki* 北野天神縁起絵巻, Fundação do Templo Kitano Tenjin, e do deus da peste e de criaturas estranhas, em *Fudō riyaku engi emaki* 不動利益縁起絵巻, Devoção de Shōkū [Vol. II, página 7, fig. 3].

Entre os *emaki* mais antigos e famosos ainda existentes, encontra-se o *Hyakkiyagyō* 百鬼夜行, *A Parada Noturna dos Cem Espíritos*, pintado na Era Muromachi (1392-1573) e atribuído a Tosa Mitsunobu (1434-1525), hoje em posse do *Shinju-an*, um subtemplo do *Daitoku-ji*, em Quioto [Vol. II, página 7, fig. 4].

Michael Dylan Foster, professor de Japonês e chefe de cadeira do Departamento de Línguas e Culturas do Leste Asiático na UC Davis, Califórnia, coloca que, em textos da Era Heian (794-1185), *Hyakkiyagyō* referia-se a uma horda de seres perigosos passeando pela capital Heian (atual Quioto), à noite. Esses eventos eram avisados à população pelo *Onmyōryō* 陰陽寮, um departamento governamental da época do *ritsuryō*³¹, operado por praticantes de *Onmyōdō* 阴阳道, Caminho do Yin e Yang, sistema complexo de adivinhação e geomancia, baseado no *yin* e *yang*

³⁰ *Oni* é uma criatura presente em todo o folclore, religião e cultura popular do Japão, desde o Século VIII até os *manga* e *anime* de hoje. É traduzido como ogro ou demônio, espírito maligno, e apesar de possuir várias representações, um elemento constante nelas são seus chifres.

³¹ “Os historiadores chineses referem-se ao sistema de governo T’ang por sistema *ritsuryō* (estatutário): *ritsu* é o código penal, especificando penas para diversas agressões, e *ryō* é o código administrativo que fornece regulamentações detalhadas e instruções para a operação do governo e da sociedade” (SHIVELY & McCULLOUGH, 2014, p. 3).

chineses. A população devia evitar espiar ou entrar em contato com tais desfiles noturnos de espíritos malignos. A intersecção “deste” mundo com o “outro”, ainda que por um curto período de tempo invalidava as leis da cultura humana, colocando as pessoas em risco (FOSTER, 2015, p. 15).

Em outra obra sua, *Pandemonium and Parade*, Foster fala do tabu visual associado à *Hyakkiyagyō*, termo que traduz como “pandemônio”, muitos (*pan*) demônios. O autor aponta para uma relação relevante entre o que “*não pode* ser visto (porque é invisível, indescritível ou numinoso) e o que *não deve* ser visto (porque é terrível de ser olhado, assustador ou perigoso)” (FOSTER M. D., 2009, p. 3). Discorre, então, sobre o fato irônico de que, quando a história da “Parada Noturna dos Cem Espíritos” é representada pictoricamente nos *emakimono* com um tom cômico, ocorre uma inversão: o que não podia ser visto nem olhado é, não apenas tornado visível, mas tornado visível para ser olhado com prazer. Na imagem, “pandemônio” torna-se “parada” ou “procissão”. Ao dizer isso, Foster aponta para a transformação de significado do assustador ocorrida no ato da representação visual do sobrenatural nas pinturas-rolô.

Esse ponto de inversão será retomado e discutido ulteriormente. Para isso, no entanto, é preciso introduzir esses seres que vieram do invisível para ganhar forma nas folhas de papel japonês, os *yōkai*.

De origem chinesa, os *kanji* 妖 (*yō*) e 怪 (*kai*) carregam ambos o sentido de estranheza, mistério, incerteza, sedução – como nos enfeitiçamentos. Quando os dois *kanji* compõem o termo *yōkai*, a tradução é geralmente “fantasma”, “espectro”, “demônio”, “aparição”, “ser fantástico”, “fenômeno inexplicável” e até “monstro”, dependendo do seu contexto de inserção. A pesquisadora e professora Zilia Papp comenta sobre não ser surpreendente o fato da palavra *yōkai* encerrar o radical de

mulher 女 *onna*, já que não haveria nada de marcante nos *yōkai* de gênero masculino, ao contrário do feminino, onde são encontradas associações com virgindade, erotismo, gravidez e parto ou com a velhice, “enfazando não só o aspecto transformacional do corpo feminino, mas também os perigos associados à psique feminina e posição na hierarquia social, o poder de dar a vida, assim como a natureza poluente do sangue menstrual” (PAPP, 2011, p. 42).

De acordo com Foster, há registro do uso da palavra *yōkai* no Japão já no século VIII, no *Shoku Nihongi*.³² Em um trecho desse escrito, consta que: “por causa de um *yōkai* foi feita uma cerimônia de purificação na Corte Imperial” (FOSTER, 2015, p. 19). É raro, entretanto, encontrar essa palavra durante as Eras Nara e Heian (710-1185) e Kamakura e Muromachi (1185-1573). Na Era Heian (794-1185), referia-se geralmente a coisas assustadoras e inexplicáveis por *mononoke* 物の怪, onde *mono* pode ser “coisa” ou segundo alguns acadêmicos algo não tão concreto, mas mais amorfo ou fantasmagórico como almas ou espíritos. *Ke* 怪, o mesmo *kanji* de *kai*, em *yōkai*, seria algo misterioso, perturbador. Ainda nesse mesmo período, um outro termo era usado para expressar medo e perigo: *oni* 鬼. Geralmente traduzido como “demônio” e “ogro”, *oni* referia-se a qualquer tipo de criatura ameaçadora e sórdida, mas não necessariamente com forma humanoide.

Na Era Edo (1603-1868), a palavra *bakemono* 化け物 começa a aparecer em livros e no teatro *kabuki*. Tem o sentido de “coisa que se transforma” e apesar de ser um termo que enfatiza a característica de transformação dos *yōkai*, não era

³² O *Shoku Nihongi* é um texto de história japonesa que cobre de 697 a 771, e consiste em uma das fontes primárias de informação sobre a Era Nara (710-794), quando o Japão estava em contato próximo com a China.

empregado apenas em relação aos *yōkai* transmorfos. Designava também todo tipo de criatura assustadora e fora do comum.

O termo *yōkai* começa a aparecer de fato na Era Edo, mas é somente na Era Meiji (1868-1912) que ele passa a ser o termo técnico que designa coisas e fenômenos da ordem do inexplicável. Isso acontece a partir do trabalho de Inoue Enryō (1858-1919), filósofo e professor budista que, sob a influência do cientificismo ocidental, cria uma disciplina chamada *Yōkaigaku* (“estudos de *yōka*”), com o objetivo de explicar racionalmente crenças e fenômenos sobrenaturais. No processo de modernização do Japão, não cabiam mais tais misticismos. Inoue, entretanto, utiliza a palavra *yōkai* em um sentido não tão preciso como o que se emprega hoje em dia, que é para designar criaturas do folclore japonês como *kappa*, *tengu* e os tais ogros conhecidos como *oni*, por exemplo [Vol. II, página 7, fig. 5, 6, 7]. Inoue usava *yōkai* em um sentido mais amplo, mais próximo a “mistério” (YODA & ALT, 2016b, p. 4) e englobando todos os eventos e criaturas que dissessem respeito ao assunto.

Depois de Inoue Enryō, o folclorista Yanagita Kunio (1875-1962), na primeira metade do século XX, incorpora a palavra *yōkai* em seus escritos acadêmicos para, um pouco mais tarde, o autor e ilustrador de *manga* Mizuki Shigeru (1922-2015) utilizá-lo em suas obras. O conceito de *yōkai* de Mizuki tem um escopo semântico semelhante ao de Inoue, compreendendo também fenômenos misteriosos, aparições como *hitodama*³³ ou *yūrei*³⁴, *yōkai* de animais com poderes mágicos e seres que se transformam.

³³ *Hitodama* - 人魂 – aparição comum do folclore japonês, com forma de esferas ou bolas de fogo que representam a alma dos mortos.

³⁴ *Yūrei* - 幽霊 – fantasma de pessoas mortas, mas que se distingue dos fantasmas ocidentais por seguir certas regras, obedecer certas leis, ter um propósito específico. “O *yūrei* carrega consigo séculos de cultura e tradição” (DAVISSON Z. , *Yūrei, the Japanese Ghost*, 2015, p. 22, tradução nossa).

Como o termo *yōkai* abarca uma amplitude extensa de fenômenos e criaturas sobrenaturais, qualquer tentativa de tradução para o Português implicaria em um reducionismo e conseqüente comprometimento de seu sentido. Por esse motivo, optamos por manter aqui a palavra no seu original em Japonês.

No texto de apresentação do livro de fotografias *Yokainoshima, Island of Monsters*³⁵, de Charles Fréger, Sekiguchi Ryoko pergunta-se onde fica a “ilha dos *yōkai*”, tradução literal de *yōkai no shima*. Depois de refletir sobre a existência de outras ilhas como *Onigashima*, uma ilha habitada somente por ogros, e *Nekonoshima*, ilha habitada somente por gatos, Sekiguchi conclui que, diferentemente, *Yokainoshima* é uma ilha habitada não só por *yōkai*, mas também “por outros seres, conhecidos como humanos, nós, os japoneses” (SEKIGUCHI, 2016, p. 9).

A vinculação da existência do povo japonês à dos *yōkai* no texto de Sekiguchi traduz a ideia da impossibilidade de se precisarem as origens desses fenômenos que existem, provavelmente, há tanto tempo quanto o próprio povo japonês. Há, sim, no entanto, como apontar os primeiros registros inicialmente escritos e, posteriormente, pictográficos da manifestação dos *yōkai* na história japonesa. Eles acontecem junto com os primeiros registros escritos também de que se tem notícias no Japão, os textos mito-históricos do *Kojiki* 古事記 (Registro de Fatos Antigos) e do *Nihonshoki* 日本書紀 (Crônicas do Japão), que datam respectivamente de 712 d.C. e de 720 d.C.

Com *Izanagi e Izanami*, foi apresentado também o *Kojiki*, texto que começa no reino dos mitos e narra a criação do Japão, seus deuses e deusas, lendas históricas e culmina em uma cronologia da linhagem imperial. Apesar da palavra *yōkai* não aparecer no *Kojiki*, a narrativa inclui criaturas monstruosas e pessoas e deuses

³⁵ Por se tratar de uma edição americana do livro, o título em Inglês contém a palavra “*Yokainoshima*” sem o macron no “o” de “*yōka*”. Além disso, encontramos a palavra “monsters”, ou “monstros”, como tradução em Inglês dada para *yōkai* que, conforme já elucidado, não será traduzido neste estudo.

que as subjugam: Susa-no- Ō, o irmão mais novo da deusa do Sol Amaterasu, foi banido do céu e desceu à terra no Monte Torikama, perto do Rio Hii, na Província de Izumo. Lá, ele encontra um casal de idosos chorando. Inqueridos por Susa-no-Ō sobre o motivo de seu choro, o ancião explica que tinha oito filhas, mas que a cada ano, *Yamata no Orochi*³⁶ 八岐の大蛇 devorava uma. Estava chegando a hora de ele vir buscar a última, por isso eles choravam. O ancião prossegue e descreve a criatura assim: “Seus olhos são como *akakagachi*³⁷, ela tem um corpo com oito cabeças e oito caudas. No seu corpo cresce musgo, *hinoki*³⁸ e cedro japonês. Seu comprimento se estende por oito vales e oito montanhas, e quando se olha sua barriga, ela está constantemente ensanguentada e inflamada”³⁹ (KOJIKI, 2017, pp. 71, tradução nossa). Susa-no-Ō armadilha a grande serpente, embebeda-a e a corta em pedaços com sua espada, configurando a vitória de um herói sobre uma criatura maléfica [Vol. II, página 7, fig. 8].

A criatura maléfica *Yamata no Orochi* encontra semelhança em outra, por exemplo, de uma enciclopédia cosmográfica compilada entre o Período dos Estados Combatentes e a Dinastia *Han*, na China, do Século IV a.C. ao Século I a.C.. Traduzida para o Inglês como *Guideways Through Mountains and Seas, Clássico das Montanhas e Mares* 山海经, a obra é um registro da concepção de mundo dos antigos chineses, abarcando religião, mitologia, geografia, fauna, flora, minerais e medicina.

³⁶ Serpente de oito cabeças e oito caudas, na mitologia japonesa.

³⁷ *Physalis alkekengi* – lanterna chinesa, lanterna japonesa. Planta cujo fruto vermelho é recoberto por folhas que se assemelham a uma lanterna de papel vermelha.

³⁸ *Chamaecyparis obtusa* – gênero de conífera, cuja madeira é uma das mais apreciadas no Japão.

³⁹ "Its eyes are like akakagachi, it has one body with eight heads and eight tails. Moreover on its body grows moss, and also chamaecyparis and cryptomerias. Its length extends over eight valleys and eight hills, and if one look at its belly, it is all constantly [62] bloody and inflamed." Chamberlain, Basil Hall. The Kojiki (Illustrated). AnnieRoseBooks. Edição do Kindle.

Em uma compilação publicada pela University of California Press⁴⁰, consta que criaturas ditas estranhas eram vistas como entidades reais, encontradas na paisagem. Como eram parte do cosmos, do céu e da terra, elas habitavam lado a lado dos homens, que eram obrigados a desenvolver estratégias para conviver com elas (STRASSBERG, 2002, p. xiii). Na mitologia chinesa, o deus *Gonggong* liberou o Dilúvio. *Xiang Liu*, um oficial de *Gonggong*, é descrito como uma serpente com nove cabeças que consumia o sustento fornecido por nove montanhas [Vol. II, página 7, fig. 9]. Os rastros de suas colisões com a paisagem se tornaram lagos e montanhas.

Para além da semelhança da representação gráfica da criatura, uma serpente com oito cabeças e oito caudas, no Japão, e uma serpente com nove cabeças, na China, observa-se a semelhança da narrativa que as acompanha: o corpo do Yamata no Orochi que se estende por oito vales e oito montanhas, e Xiang Liu que consome o alimento que nove montanhas produzem, deixando um rasto de água, na forma de lagos e rios. Em ambas as criaturas, há a alusão à paisagem, à formação de uma geografia, a algo que domina uma grande extensão de terra. Na lenda chinesa, constam também versões de deuses ou heróis que restauraram a ordem através da derrota de *Gonggong*⁴¹, como *Yu*, o Grande, que o ataca enquanto suprimia inundações.

Não sendo reconhecido exatamente como um *yōkai*, *Yamata no Orochi* traz em si, no entanto, evidências de como fenômenos da natureza, alguns violentos como uma grande inundação que arrasa plantações, eram simbolizados na época e em um mundo animista habitado por espíritos.

⁴⁰ “*A Chinese Bestiary – Strange Creatures from the Guideways Through Mountains and Seas*”, editado e traduzido com comentários por Richard E. Strassberg.

⁴¹ “Gonggong é um antigo deus, que pode ter sido originalmente uma personificação do Dilúvio, mas que foi transformado em uma figura violenta posteriormente, na mitologia.” (STRASSBERG, 2002, p. 215).

O antropólogo cultural Komatsu Kazuhiko (1947-) traça uma genealogia do *yōkai* que compreende três momentos: fenômeno, entidade e representação (KOMATSU, 2017, p. 17). O *yōkai* como fenômeno, um fenômeno natural na maioria das vezes, transforma-se em uma entidade, ganha uma personificação, para ser representado pictoricamente depois.

De fato, os primeiros registros dos fenômenos *yōkai* são textuais. Suas representações pictóricas têm início apenas nas Eras Kamakura e Muromachi (1185-1573), com os *emakimono* citados anteriormente, que impulsionaram o desenvolvimento dos *yōkai* na cultura japonesa.

A partir da Era Edo (1603-1868), com o aprimoramento da técnica da xilogravura, histórias de *yōkai* começam a circular em livros com gravuras produzidos em massa, que se tornam populares entre os habitantes dos grandes centros urbanos. Os quatro livros ilustrados de *yōkai* de Toriyama Sekien foram um marco nesse sentido.

Toriyama Sekien é o pseudônimo de Sano Toyofusa, nascido em 1712 em uma linhagem hereditária prestigiosa de servos de alto escalão do Xogum. Estudou com os artistas Kanō Gyokuen e Kanō Chikanobu, ambos mestres do estilo de pintura Kanō, sancionado pelo governo. Sekien, como é chamado até mesmo em Japonês, adaptou as técnicas da Escola Kanō para a xilogravura. Autor e colaborador de vários livros, em 1773, o artista publicou *Toriyamabiko*. O livro, cujo título faz a fusão jocosa de seu nome adotado com *yamabiko*⁴², introduz uma técnica inovadora, chamada *fukibokashi*⁴³ que permitia aos artistas utilizarem o *dégradé* nas xilogravuras,

⁴² *Yamabiko*, ou “eco da montanha”, aparece representado como um *yōkai* em *Gazu Hyakkiyagyō*, *A Parada Noturna dos Cem Espíritos*, um dos quatro compêndios de *yōkai* de Toriyama Sekien.

⁴³ Após umedecer a área de impressão na madeira esculpida, adiciona-se o pigmento, que é espalhado com uma escova específica onde se deseja produzir o efeito degradê. Assim, uma parte da área de impressão ganha pigmentação e a outra permanece molhada e sem cor. É na área entre as duas que acontece a gradação tonal (VOLLMER, 2015, p. 165).

enriquecendo as imagens [Vol. II, página 7, fig. 10]. Sekien teve muitos alunos durante sua vida. Dois dos mais famosos foram Utagawa Toyoharu (c. 1735-1814) e Kitagawa Utamaro (c. 1753-1806).

Em 1776, é publicado o primeiro dos quatro livros sobre *yōkai* ilustrados por Sekien. Os autores Matt Alt e Hiroko Yoda colocam que os livros de Sekien devem muito à tradição artística das pinturas-rolô de paradas e procissões noturnas pelas ruas de Quioto, já mencionados neste texto, principalmente a uma obra de 1737, de Sawaki Sūshi, chamada *Hyakkai Zukan* 百怪図巻 [Vol. II, página 7, fig. 11] ('Criaturas Estranhas Ilustradas') que forneceu referência visual para várias das criaturas em seu primeiro livro"⁴⁴ (YODA, ALT, 2016, p. viii). O próprio Sekien irá pintar um *emaki* tradicional com esse tema, pertencente hoje à coleção do *Museum of Fine Arts Boston* [Vol. II, página 7, fig. 12].

Esses quatro volumes ilustrados mudaram a forma como *yōkai* eram representados, com consequências significativas no curso da história desses seres. O artista transportou os *yōkai* da parada de espíritos dos *emaki*, onde eram retratados sempre contra um fundo vazio e em uma espécie de procissão, para as páginas individuais do livro. Ao mesmo tempo que Sekien inseriu um pequeno contexto para cada um deles, uma paisagem na qual figuram, ele os retirou de seu contexto original, desvinculando-os da narrativa do formato do *emakimono*. O resultado foram quatro volumes de uma espécie de enciclopédia de *yōkai*, que fizeram sucesso na época e foram reeditados várias vezes. Os quatro volumes são *The Illustrated Demon Horde's Night Parade Gazu Hyakkiyagyō* 画図百鬼夜行⁴⁵, publicado em 1776, *The Illustrated*

⁴⁴ "Sekien's books are deeply indebted to this artistic tradition, and to one scroll in particular, a 1737 masterpiece by Sawaki Sūshi called *Hyakkai Zukan* ('Illustrated Creeps') that provided a visual reference for many of the monsters in the first book."

⁴⁵ "Parada Noturna Ilustrada de uma Multidão de Espíritos" (Tradução nossa).

Demon Horde from Past and Present, Continued, Konjaku Gazu Zoku Hyakki 今昔画図続百鬼⁴⁶, publicado em 1779, *More of the Demon Horde from Past and Present Konjaku Hyakki Shūi* 今昔百鬼拾遺⁴⁷, publicado em 1780 e *A Horde of Haunted Housewares Gazu Hyakki Tsurezurebukuro* 画図百鬼徒然袋⁴⁸, publicado em 1784.

Duzentos anos depois, Mizuki Shigeru, baseando-se em muitas das ilustrações de Sekien, construiu seu próprio dicionário de *yōkai* e ilustrou várias de suas próprias obras. Dessa vez, foi Mizuki quem desalojou os espíritos das páginas de um catálogo para inseri-los nos mangá, nos *anime*, games e transformá-los em brinquedos e objetos de coleção, catapultando esses seres novamente para o futuro. Em *As 53 Estações da Yōkaidō*, o *mangaka* faz citações pictóricas de algumas das imagens de Sekien e de outros artistas da xilogravura da Era Edo, como Utagawa Kuniyoshi (1798-1861), retomando, no entanto e de forma alegórica, a ideia de *Hyakkiyagyō*, as paradas noturnas de espíritos ilustradas em *emakimono*.

1.3. *Hyakkiyagyō* 百鬼夜行: a “Parada Noturna dos Cem Espíritos” nas pinturas- rolo e na *Yōkaidō* 妖怪道

O termo *Hyakkiyagyō* encontra-se, no Ocidente, traduzido como “*Night Parade of One Hundred Demons*”, “Parada Noturna dos Cem Demônios”, “*La Procession Nocturne des Cent Démons*”⁴⁹, ou ainda “*Le Cortège des Cent Démons*”⁵⁰, para listar apenas exemplos em três línguas.

⁴⁶ “Parada Noturna de uma Multidão de Espíritos do Passado e Presente, Continuação”. (Tradução nossa).

⁴⁷ “Mais Parada de uma Multidão de Espíritos do Passado e Presente” (Tradução nossa).

⁴⁸ “Uma Multidão de Utensílios Domésticos Assombrados” (Tradução nossa).

⁴⁹ Procissão Noturna dos Cem Demônios.

⁵⁰ Cortejo dos Cem Demônios.

Na introdução de *Japandemonium Illustrated, The Yōkai Encyclopedias of Toriyama Sekien*, os tradutores Alt e Yoda discutem seu desconforto diante da tradução de *Hyakkiyagyō* por “Parada Noturna dos Cem Demônios”, argumentando que, apesar de *hyakki* ser escrito com os caracteres de “cem” 百 e de “oni” 鬼 (demônio), o efeito da construção é mais poético do que o implicado em uma tradução literal. “Cem” é usado no sentido figurativo para se referir a “um grande número” e não à quantia exata de cem. “Demônio”, com sua associação ao cristianismo, não seria um bom substituto para *oni* 鬼, que é um termo amplo que abarca não só os seres que ditam as punições no inferno, mas também ogros e outras presenças que fogem ao controle humano (YODA & ALT, 2016a, p. xi). Por esse motivo e por encontrarmos 鬼 como parte também do ideograma *tamashii* 魂 (espírito, alma), de montagem pictofonética em que 鬼 é a parte pictográfica e a outra parte sonora, *reikon* 霊魂 (espírito, alma), parece justificável substituir “demônios” por “espíritos” neste texto. Este último é um termo de maior amplitude, com um sentido que conecta ao sobrenatural em geral, sem referências específicas a alguma religião em particular. Assim, tomamos a liberdade de nos referirmos a *Hyakkiyagyō* por “Parada Noturna dos Cem Espíritos”.

Quando falamos sobre *emakimono* ou pinturas-rolô há pouco, foi dito que o exemplar mais antigo de *Hyakkiyagyō* de que se conhece a existência é o pertencente ao *Shinju-an*, em Quioto. A partir de então, encontram-se cópias feitas dessa suposta pintura-rolô de Tosa Mitsunobu (1434-1525) por diversos artistas de outros períodos da história japonesa. Essas cópias são executadas no mesmo estilo do *emaki* de *Shinju-an*. É usual, no entanto, observarem-se alterações, sutis ou menos sutis, em cada uma delas. O artista lograva, dessa forma, deixar sua marca pessoal, ao mesmo tempo que mantinha o estilo da obra original (YUMOTO, 2013, p. 14).

O Metropolitan Museum of Art, em Nova York, abriga uma cópia da versão de *Hyakkiyagyō* do *Shinju-an*, supostamente executada por Mochizuki Gyokusen (1692-1755), um artista baseado em Quioto, vindo de uma família de samurais, que estudou com ao menos dois professores, um pintor da escola Tosa e um da escola Kanō (THE MET 150, 2018)⁵¹ [Vol. II, página 9, fig. 1] A comparação de excertos da cópia de Mochizuki, executada aproximadamente três séculos depois da versão de Tosa Mitsunobu, com excertos desta última, mostra preocupação de Mochizuki com a reprodução fiel da pintura de Mitsunobu [Vol. II, página 9, fig. 2].

Outro artista, Kawanabe Kyōsai (1831-1889), que estudou na escola *Kanō* e produziu uma obra volumosa, transitando entre pintura, desenho e *ukiyo-e*, executou uma espécie de versão de *Hyakkiyagyō*, também abrigada pelo Met Museum. Em *As Imagens dos Cem Espíritos de Kyōsai, Kyōsai Hyakkigadan* 暁斎百鬼画談, o artista transporta a *Parada Noturna dos Cem Espíritos* para outro suporte, o livro, substituindo a técnica da pintura pela da *mokuhanga*, ou xilogravura japonesa [Vol. II, página 9, fig. 3A, 3B]. Kawanabe cria também uma narrativa na qual figuram seres humanos, o que não fazia parte das pinturas-rolô de *Hyakkiyagyō*. Nas cópias tradicionais, constavam os mais diversos seres sobrenaturais, inclusive utensílios domésticos que, com seu longo tempo de existência haviam se transformado em *yōkai*, os *tsukumogami* 付喪神⁵². E ainda, nessas pinturas-rolô, a procissão de espíritos deslocava-se da direita para a esquerda, conforme o desenrolar do *emaki* e a narrativa

⁵¹ Kanō e Tosa foram escolas tradicionais de pintura, vindas de épocas antigas e ligadas respectivamente ao xogunato e à corte imperial, sendo que a Escola Kanō trabalhava também para os monastérios (SHIMIZU, 2014, p. 282).

⁵² *Tsukumogami* são objetos inanimados de uso diário que se transformam em *yōkai*, ao completarem cem anos de existência: “Cem parece ter representado um ponto transformador ou liminal – além da amplitude de vida de um objeto ou ser vivo, mas não tão além a ponto de ser inalcançável. Cem era o número em que as coisas poderiam ficar um pouco incomuns. A prática do *hyaku monogatari* reflete essa premissa: depois de um certo ponto – depois da centésima história – encontrava-se em um espaço onde o mundano e o normal poderiam ser transcendidos” (FOSTER M. D., 2015, p. 44, tradução nossa).

encerrava-se com o raiar do Sol, cuja luz fazia os *yōkai* se dissiparem [Vol. II, página 9, fig. 4].

Kawanabe, no entanto, inicia sua obra com uma imagem de adultos e crianças reunidos ao redor de um braseiro, divertindo-se com o que parece ser uma “história de medo”, a julgar pela gestualidade corpórea do homem de roupa preta [Vol. II, página 9, fig. 5]. Na imagem seguinte, segundo a descrição fornecida pelo Metropolitan Museum, um homem está prestes a apagar a lanterna, a fim de que, com a escuridão, os espíritos se manifestem [Vol. II, página 9, fig. 6]. Na próxima ilustração, esqueletos-soldados que parecem estar saindo da sepultura estão voltados para a esquerda. A partir daí, os seres retratados nas demais gravuras dirigem-se todos da esquerda para a direita, fugindo do Sol, rumo aos humanos do início do livro, em uma figuração contrária à exibida até então pelas pinturas-rolô de “Parada Noturna dos Cem Espíritos” [Vol. II, página 9, fig. 7, 7A, 7B].

O fato de esse artista chamado de “Demônio da Pintura” ter vivido parte de sua vida na Era Edo (1603-1868), antes da Restauração Meiji (1868), pode ajudar a refletir sobre a questão da presença de humanos nessa sua versão de *Hyakkiyagyō*.

A Era Edo assistiu um florescimento do teatro, da literatura, das pinturas, do *ukiyo-e*, das artes em geral. Temas relacionados ao sobrenatural e a *yōkai* eram populares. A professora e pesquisadora de língua, literatura e cultura japonesa Noriko Reider, em seu livro *Japanese Demon Lore*, ao discorrer sobre o sistema de crenças dos edoítas, afirma que “A Era Edo foi um momento interessante na cultura japonesa, no qual indivíduos de todas as classes sociais, em algum nível, pareciam se unir em sua crença no sobrenatural” (REIDER, 2010, p. 90, tradução nossa)⁵³. Os *kaidan* 怪談,

⁵³ “The Edo period is an interesting time and space in Japanese culture in which individuals from all walks of life, on some level or other, seem to unite in their belief in the supernatural.”

histórias fantasmagóricas, tiveram um boom, que Zack Davisson (1972-) associa ao tempo de paz vivido nessa era, após quase 150 anos de instabilidades e guerras do *Sengoku* 戦国時代, o Período dos Estados Beligerantes: “Períodos de guerra não são propícios à criação de *kaidan*. As pessoas não querem ler nem se divertir com contos horríveis de sangue e vingança, quando existe a possibilidade real de terem suas cabeças cortadas fora”⁵⁴ (DAVISSON, 2015, p. 32, tradução nossa).

O interesse pelas histórias sobrenaturais na Era Edo viu surgir, assim, um jogo de salão, o *hyakumonogatari kaidankai* 百物語怪談会, ou “reunião dos cem contos fantásticos”, que se popularizou em grande escala, tornando-se praticamente obrigatório nas reuniões sociais da época. As pessoas reuniam-se à noite, acendiam velas no local e cada um contava uma história de medo, quer fosse alguma ocorrência misteriosa no meio do dia ou um fato estranho de sua cidade natal, por exemplo. A final de cada narrativa, uma vela era apagada. A escuridão ia tomando conta e a tensão entre os jogadores aumentava. À extinção da última chama, algo deveria estar à espreita no escuro (DAVISSON, 2015, p. 39).

A descrição desse jogo popular na Era Edo parece dialogar em certa medida com a cena representada no livro de Kawanabe Kyosai, no qual reúnem-se os elementos da história fantasmagórica sendo contada, a relação com a chama da lanterna e as criaturas sobrenaturais surgindo no escuro, como uma alusão aos encontros divertidos, propiciados pelo *hyakumonogatari kaidankai*. Os seres sobrenaturais, os espíritos, o inexplicável e, por que não também o imponderável, prestam, dessa e de certa forma, um serviço ao entretenimento, a partir do momento em que são incorporados no jogo.

⁵⁴ “Periods of war do not easily breed *kaidan*. People do not want to read or be entertained by gruesome tales of blood and vengeance when there is the very real chance that they might have their head chopped off.”

No *Vocabulaire de la Spacialité Japonaise*, *asobi* 遊び, palavra que pode ser traduzida como jogo, brincadeira, relaxamento, diversão, é referida, entre outras coisas, como jogo no sentido de espaço entre as partes de um encaixe arquitetônico:

O espaçamento mostrará sua utilidade em uma situação de dilatação dos materiais ou de catástrofes como os tremores de terra. Ali, onde uma junção perfeita de materiais romperia à primeira pressão, os espaços de “jogo” poderão suportar essa força (UKAI, 2013, p. 39, tradução nossa)⁵⁵.

Esse espaço de jogo que oferece mobilidade nos casos de pressão, espaço relacional entre as partes envolvidas, se aplicado à dimensão intersubjetiva, dialoga com os postulados resultantes das investigações do pediatra e psicanalista inglês Donald W. Winnicott sobre o brincar. Winnicott reivindica que o brincar tem um lugar e um tempo, e discorre sobre a existência de um *espaço potencial* entre o bebê e a mãe. Seria em uma área intermediária entre a realidade interna do sujeito e a externa que se dão o brincar criativo e a experiência cultural, na área de uma realidade compartilhada. E ainda: “É no brincar, e talvez apenas no brincar, que a criança ou adulto fruem sua liberdade de criação” (WINNICOTT, 1975, p. 79). Apontamos aqui para a aproximação de ideias em culturas longínquas, a respeito de um espaço relacional potencial a abrigar o jogo. Esse espaço permite a distribuição das cargas de forças no caso da arquitetura e o brincar criativo no caso do sujeito. O espaço “entre” os encaixes que evita que uma junta se quebre sob pressão talvez possa ser visto como um lugar de articulação de forças também no indivíduo, pois é nele que o sujeito cria a si mesmo e ao mundo. Através da encenação, da diversão, recria-se o

⁵⁵ “L'écartement montrera son utilité lors de situation de dilatation des matériaux, ou de catástrofes telles que les tremblements de terre. Là où une jonction parfaite des matériaux casserait à la première pression, les espaces de “jeux” pourront supporter cette force.”

vivido. Nesse espaço relacional, processa-se a experimentação e simulação criativa que é o próprio brincar. Um brincar que se constitui no fundamento da experiência cultural humana (WINNICOTT, 1975, p. 147).

Tal fruir da liberdade prazerosa de criação reflete-se no *asobi* da estética japonesa e é identificável tanto nas cerâmicas da Era Jōmon (c. 14.000-300 a.C.), quanto em revistas que circulam na atualidade, segundo Tsuji Nobuo, historiador da arte e professor da Universidade de Tóquio e da Universidade de Arte de Tama (TSUJI, 1986). Em seu livro *Playfulness in the Japanese Art*, Tsuji coloca que o *asobi*, ou lúdico, apesar de não ser exclusivo da arte japonesa, teve o papel vital de assistir-lhe e estimulá-la. Sua presença evidencia-se na liberdade de pinceladas e traços, na expressão teatral e antropomórfica de animais, representados visualmente e nas expressões espirituosas das máscaras de *Gigaku*⁵⁶, por exemplo [Vol. II, página 9, fig. 8].

Ao identificar o lúdico nas imagens dos *emakimono* de *Hyakkiyagyō*, é preciso pontuar que essas pinturas-rolô são tributárias do desenvolvimento de um estilo literário no final do século XIII, o *otogizōshi* お伽草子, livro de contos fantásticos. Esse novo gênero estendeu seu alcance para além da aristocracia, circulando entre as classes com menos estudo e a população rural, incorporando, dessa forma, seus temas, anseios e fantasias. As ilustrações que acompanhavam quase sem exceção essas narrativas eram cenas desenhadas sem muito cuidado, amadoramente, mas que, a despeito disso, exercem ainda o efeito de uma “estranha atração”, nas palavras de Tsuji. O autor cita também um *emaki*, o *Zegaibō*, em que os *yōkai* são retratados de forma “particularmente ingênua e jocosa” (TSUJI, 1986, p. 39) [Vol. II, página 9, fig.

⁵⁶ Forma mais antiga de teatro de máscaras da Ásia, o *Gigaku* foi levado para o Japão através da Coreia, no século VII, recebendo a patronagem do Imperador. Era representado em ocasiões religiosas e outras cerimônias (TSUJI, 1986, p. 17).

9]. Já na *Parada Noturna dos Cem Espíritos* preservada no *Shinju-an*, Tsuji Nobuo nota que as pinceladas são de um artista mais talentoso e profissional. Exibem uma “vibração dinâmica”. A gestualidade dançante dos seres sobrenaturais deve-se à sobreposição que eles sofreram, na pintura, de uma dança que havia se tornado bastante popular na época, *fūryū odori* 風流踊 (TSUJI, 1986, p. 40) [Vol. II, página 9, fig. 10].

Assim, tanto nas pinturas-rolô como nas imagens de *Hyakkiyagyō* do livro de Kawanabe Kyōsai, o movimento dos traços de pincel e a dinamicidade dos corpos das figuras dão um caráter lúdico, divertido aos *yōkai*.

Também as imagens de *As 53 Estações da Yōkaidō* de Mizuki Shigeru vibram com humor e graciosidade. Um dos elementos ao qual se pode atribuir esse efeito seria o uso da linguagem do cartum na representação gráfica dos personagens da turma do *Kitarō* e demais *yōkai*, conferindo-lhes um tom de diversão. Outro seria a ênfase, o exagero das características monstruosas dos seres sobrenaturais, fazendo com que o caricatural se some ao monstruoso, tornando-o cômico. Já o terceiro elemento, também fortemente relacionado ao *asobi* e repetido inúmeras vezes em várias das gravuras da obra, seria o *yōkai* retratado no ato de assustar, com corpo inclinado para frente, os braços estendidos ou erguidos acima da linha do ombro, a boca aberta, prestes a abocanhar a vítima [Vol. II, página 9, fig. 11]. Esse tema, entretanto, será discutido com mais detalhes no segundo capítulo.

Mizuki anuncia, então, na ilustração inicial dessa sua obra, *Nihonbashi*, a correlação entre a viagem de seus personagens pela *Yōkaidō* e a tradição de séculos de pinturas-rolô de *Hyakkiyagyō*, através do título “*Kitarō*, rumo à jornada da viagem dos cem espíritos” 鬼太郎、百怪遊行の旅へ, na tradução de Luiz Fukushiro. Quando nos voltamos para a imagem vemos, nas substituições que o *mangaka* faz ao trabalhar

a partir da gravura da obra de Hiroshige, a sobrevivência de mais de uma fórmula de *páthos*. Temos as *Pathosformeln* “espírito/ser sobrenatural atravessando uma ponte”, resíduos da *Hyakkiyagyō* na marcha de *GeGeGe no Kitarō* e sua turma de *yōkai*, além da presença do monstruoso ancestral no próprio personagem *Kitarō*, que será investigado a seguir.

1.4. Filho de *Ubume* 産女

Transcorridos os primeiros anos do pós-guerra e o fim da ocupação americana em 1952 no Japão, a situação econômica para muitos, entre eles os artistas de mangá, continuava complicada. Com a chegada da televisão, o teatro de papel ou *kamishibai* 紙芝居⁵⁷ [Vol. II, página 11, fig. 1], forma popular de entretenimento até então, entrou em declínio. Os desenhistas que forneciam imagens para os *kamishibaiya* aos poucos migraram para os mangás de aluguel, ou *kashi-hon* 貸本, modalidade de leitura existente desde a Era Edo, quando os livros eram caros demais para serem consumidos pela população em geral. Vendo a popularidade desse novo nicho, que operava como as videolocadoras no mundo, entre as décadas de 1980 e 2000, os editores passaram a publicar uma enorme quantidade de mangás, executados sem muito cuidado, para serem alugados. A remuneração dos desenhistas era baixa e a situação do ramo, precária.

⁵⁷ De *kami* 紙, “papel”, e *shibai* 芝居, “teatro”, “teatro de papel”, originário do Japão. Um contador de histórias itinerante, munido de pranchas ilustradas e de um palco miniatura, parava na rua e narrava uma história para o público reunido ao redor, trocando as ilustrações conforme o desenrolar da trama. Foi muito popular durante a Depressão dos anos 30, a expansão imperialista na Segunda Grande Guerra, a derrota do Japão e a ocupação americana que se seguiu. Quando foi anunciada a Constituição de 1947 com seu controverso Artigo 9º. (“Da Renúncia à Guerra”), que proibia o rearmamento do Japão, muitos adultos ouviram a notícia através dos *kamishibaiya*, ou contadores de história de *kamishibai* (NASH, 2009).

A instabilidade da economia, com editoras indo à falência, deixando os artistas sem trabalho e muitas vezes sem pagamento, com lançamentos que encalhavam nas prateleiras e várias outras dificuldades, compuseram o cenário desse mercado de quadrinhos recém-surgido no Japão.

Foi com todas as complexidades do contexto de então que Mizuki Shigeru se inseriu nesse ramo, algum tempo depois de retornar ao seu país, vindo de quatro anos em Papua-Nova Guiné, onde lutou como soldado durante a Segunda Guerra Mundial. A perda do braço esquerdo como consequência de um ataque aéreo dos Aliados em Rabaul dificultou ainda mais a inclusão de Mizuki no mercado de trabalho devastado do pós-guerra. O encontro com o *kamishibai* se deu depois de comprar uma hospedaria em Kobe, com a ajuda do pai. Seu primeiro hóspede, um *kamishibaiya*, apresentou-o a Suzuki Katsumaru, outro *kamishibaiya*, e, a partir daí, Mizuki começou a produzir desenhos e histórias para os teatros de papel, enquanto gerenciava sua pousada. Seus desenhos não lhe garantiam uma renda fixa, mas o artista produziu diversos trabalhos entre 1951 e 1957, ligados à temática do sobrenatural⁵⁸. Durante esse período, conheceu, através de Suzuki, a obra de Itō Masami e Tatsumi Kei e sua série *Hakaba Kitarō*, popular por volta de 1925, mas que não circulava mais na década de 1950. Nas palavras de Zack Davisson, Mizuki teria ficado obcecado com a história, principalmente com o personagem principal, *Kitarō* [Vol. II, página 11, fig. 2]. Começou a imitar a série através de produções como *Hebi-jin* e *Karate Kitarō* [Vol. II, página 11, fig. 3]. A cada versão, Mizuki apropriava-se um pouco mais do personagem,

⁵⁸ *'Kaidan – Amenoyo no Kasa'* (怪談雨夜の傘, *Kaidan – The Umbrella of a Rainy Night*), *'Karasu'* (カラス, Crow, Parts 1 and 2) (1951); *'Neko Musume'* (猫娘, Cat Girl), *'Kaijū Rapan'* (怪獣ラパン, Lapan the Monster) (1953); *'Hakaba Kitaro'* (ハカバ奇太郎, Graveyard Kitaro), *'Hebi-jin'* (蛇人 Snake Man), *'Karate Kitaro'* (1954); *'Kappa no Sampei'*, *'Hitotsume Kozō'* (一つ目小僧, 1955); *'Kechyo'* (化鳥 Bird Monster), *'Ningei'* (人鯨 Human Whale) (1956) e outros (PAPP, *Traditional Monster Imagery in Manga, Anime and Japanese Cinema*, 2011, p. 104).

transformando-o em algo seu [Vol. II, página 11 fig. 4], com a permissão de Itō Masami, o qual solicitou apenas que Mizuki mudasse um *kanji* no nome de *Kitarō*: de “Mystery Boy” 奇太郎, para “Demon Boy” 鬼太郎, a fim de diferenciar as duas versões (DAVISSON, 2016b, p. 12).

Com o declínio do *kamishibai* e a ascensão dos *kashi-hon*, Mizuki Shigeru mudou-se para Tóquio em 1957 e iniciou sua batalha para ser artista de mangá. Seu pai, que nessa época trabalhava na Embaixada Americana, deu-lhe uma caixa com gibis remanescentes de Super-Homem, *Mickey Mouse* e outras HQ de terror, como “*Tales from the Crypt*” e “*Vault of Horror*”, que Mizuki copiava, para aprender a desenhar quadrinhos. Seu interesse, no entanto, era desenhar histórias de terror, e foi assim que levou seu personagem favorito, *Kitarō*, do *kamishibai* para o mangá, lutando durante alguns anos contra edições fracassadas, alterando histórias e personagens, emprestando vampiros e outros monstros da cultura ocidental para figurarem como vilões em suas narrativas.

A primeira vez que *Kitarō* apareceu em um mangá foi quando Mizuki Shigeru convenceu a Izumi Books a publicar uma história de sua autoria, chamada *Yokai Legends (Yōkai-den)*. Nela, considerada por Mizuki uma de suas grandes ideias, ele imaginou um mundo em que uma raça de monstros antecedia a humanidade. Esses monstros, no entanto, ao invés de serem os vilões, eram na verdade os heróis da história. Foram perseguidos e caçados pelos humanos e forçados a se abrigarem no subterrâneo, até restar apenas um casal, que precisou vender seu sangue para comprar remédio e salvar seu único filho, *Kitarō*. O mangá foi um fracasso total, mas Mizuki retrabalhou a história muitas vezes.

Foram vários os insucessos e mudanças de editora para Mizuki, até a extinção do *kashi-hon*. Em 1965, com o “milagre econômico japonês”, o artista foi procurado

pela Editora Kodansha, para ser publicado na revista *Shōnen*⁵⁹, e também pela *Garo*, revista especializada em mangás alternativos e de vanguarda. A partir de então, consolidou-se sua carreira de *mangaka*, com seu personagem de maior sucesso, *Kitarō*. O nome original *Hakaba Kitarō*, ou *Kitarō* do Cemitério, foi substituído por *GeGeGe no Kitarō* em 1968, quando suas histórias chegaram aos *anime* na TV. Os patrocinadores da versão televisiva receavam pela palavra “cemitério” associada a seus produtos, então Mizuki rebatizou sua criação para *GeGeGe no Kitarō*, título derivado de seu próprio apelido quando criança, *GeGe*, de *GeGeru*, uma articulação infantil da pronúncia de Shigeru (FOSTER, 2015, p. 63).

O que se sabe sobre as origens de *Kitarō* é que os *kamishibaiya* Itō Masami e Tatsumi Kei, em 1933, escavaram histórias de *yōkai* da Era Edo, em busca de ideias para uma série de aventuras para o teatro de papel, em que figurasse um garoto especial. Usaram, assim, a lenda de *Ubume* para criar *Hakaba Kitarō* 墓場奇太郎. Davisson conta que pouco se conhece da sua versão original, uma vez que a maior parte das ilustrações e das histórias escritas foram destruídas durante a Segunda Grande Guerra. Do que sobreviveu, sabe-se que *Kitarō* era um garoto que havia nascido em um cemitério. Seus pais haviam se deparado com um destino injusto e *Kitarō* fora amaldiçoado por seu legado. O garoto tinha feições monstruosas, era repulsivo ao olhar. Um olho era saltado e grande demais, os cabelos desgrenhados: “Ele parecia uma versão de Quasimodo, o famoso Corcunda de Notre Dame” [Vol. II, página 11, fig. 5] (DAVISSON, 2016a, p. 10, tradução nossa).

Já sobre a lenda de *Ubume* 産女, há bastantes dados. Ela é encontrada sob vários formatos em todo o Japão, nas narrativas populares, em histórias de fantasmas,

⁵⁹ A *Shūkan Shōnen Magajin*, 週刊少年マガジン, “Revista Semanal Shōnen”, é uma revista de mangá dedicada principalmente ao público jovem masculino. É publicada semanalmente toda quarta-feira, desde 1959. Disponível em: <https://shonenmagazine.com/>. Acesso em 22 nov. 20.

textos religiosos e outros documentos. Os *kanji* 産女 significam “mulher prestes a dar à luz”. Os detalhes variam conforme a região do país, mas trata-se sempre da aparição de uma mulher que morreu próximo ao parto. Seu espectro manifesta-se, como é característico das criaturas liminares, em encruzilhadas ou em uma ponte ao entardecer. A parte inferior de seu corpo está coberta de sangue e ela carrega um recém-nascido nos braços [Vol. II, página 11, fig. 6], pedindo a um transeunte do sexo masculino que segure o bebê, mas os desenlaces da história são diversos dependendo da versão. Em algumas, o bebê vai ficando cada vez mais pesado, impedindo que o sujeito se mova por medo de derrubá-lo; em outras, a criança transforma-se em uma pedra; em um grande número de narrativas, o homem é recompensado pelo seu empenho com grande força física, a qual transmite a seus descendentes. O sangue nas vestes de *Ubume* tem ligação com crenças populares antigas, nas quais uma mulher que morresse grávida iria para *Chino Ike Jigoku* 血の池地獄, ou Inferno do Lago de Sangue (PAPP, 2010, p. 35).

Ubume é associada também a outro *yōkai*, ou mais precisamente *yūrei*, como o próprio nome atesta, a *Kosodate-yūrei* 子育て幽霊, literalmente “fantasma que cria a criança”. Foster atribui essa associação ao fato de as mortes durante o parto serem comuns no Japão, antes do período moderno (FOSTER, 2015, p. 207). Também encontrada em várias partes do território, a *Kosodate-yūrei* aparece noite após noite em uma mesma loja, para comprar doces. Em uma determinada noite, o dono do local decide segui-la. Ao ver que ela desaparece em um cemitério, ouve o choro de um bebê. A sepultura de onde se origina o som é escavada e é encontrado o cadáver recém-enterrado de uma mãe que morreu durante a gravidez. Ao seu lado jaz um bebê saudável, que cresceria para ser um monge proeminente (FOSTER, 2015, p. 207) ou uma criança com dons especiais (DAVISSON, 2016a, p. 9).

As representações pictóricas de *Ubume* se consolidaram com ilustrações em *emakimono*, como o *Hyakkai-zukan* 百怪図巻, *Criaturas Estranhas Ilustradas*, de Sawaki Sūshi, os catálogos de Toriyama Sekien e pinturas de artistas como Tsukioka Yoshitoshi (1839-1892) e outras, das quais infelizmente desconhece-se a autoria [Vol. II, página 11, fig. 7]. No volume II dos catálogos de Sekien, *The Illustrated Demon Horde's Night Parade (Yang)*, *Gazu Hyakkigyō Yō* 画図百鬼夜行 陽⁶⁰, o autor retrata *Ubume* como uma mulher segurando seu bebê, mas utiliza a escrita do nome em *kanji* retirada da *Illustrated Sino-Japanese Encyclopedia of the Three Realms*⁶¹: 姑獲鳥 [Vol. II, página 11, fig. 8]. Essa escrita refere-se a uma outra versão da lenda que descreve *Ubume* como pássaros existentes na China, que assumem a aparência de mulher para raptar crianças (YODA & ALT, 2016a, p. 37).

The Birth of Kitarō, O Nascimento de Kitarō, mangá em que Mizuki Shigeru narra a origem do seu principal personagem, guarda certos elementos da lenda de *Ubume* como “mulher prestes a dar à luz”, amalgamados a outros de uma criação anterior sua, *Yokai Legends*. Nessa versão do nascimento de *Kitarō*, os únicos sobreviventes da *Yūrei Zoku*, ou Tribo Fantasma, um casal que se abrigou em um templo vizinho a um cemitério encontra-se gravemente enfermo e morre. A mãe, que estava grávida, é enterrada por um vizinho do templo, chamado Mizuki – note-se a referência autobiográfica do criador nesse personagem que aparece apenas nos momentos iniciais do surgimento do garoto *yōkai*, para depois sair definitivamente de cena nos mangás – nos animes, o *mangaka* volta a aparecer em algumas ocasiões, como ele mesmo. O marido, já em estado avançado de decomposição, é deixado sem

⁶⁰ “Procissão Noturna Ilustrada de uma Multidão de Espíritos”, em tradução livre.

⁶¹ 和漢三才図会 *Wakan Sansai-zue*, “Eiclopédia Sino-Japonesa Ilustrada dos Três Reinos”, em tradução livre.

enterrar. Três dias depois, Mizuki ouve um barulho no cemitério, à noite, e quando vai checar, vê saindo da terra a mão de um bebê monstruoso que escavou seu caminho para fora da sepultura onde sua mãe *yōkai* havia sido enterrada. O vizinho homônimo ao criador da história, a princípio totalmente aterrorizado, pensa em matar o menino, mas acaba não conseguindo, atira-o contra uma lápide de pedra na qual o infante perde um olho, e o abandona no cemitério [Vol. II, página 11, fig. 9]. Do corpo em decomposição do pai do bebê, um globo ocular salta para o chão, ganha um pequeno corpo e diz: “Meu filho precisa de mim” [Vol. II, página 11, fig. 10]. Nasce assim, na mesma narrativa, *GeGeGe no Kitarō* e seu pai, *Medama Oyaji*, em tradução literal, Pai Globo Ocular [Vol. II, página 11, fig. 11]. São eles os primeiros personagens do que, com o tempo, irá derivar em uma turma de *yōkai* super-heróis a lutar ao lado dos humanos contra espíritos e manifestações malignas. Da lenda de *Ubume*, *Kitarō* herda o fato de ter nascido de uma mãe morta e de ter vindo de uma sepultura. Herda também, com o desenrolar das publicações, um dom especial.

A imagem do *Kitarō* que Mizuki Shigeru utiliza em “As 53 Estações da *Yōkaidō*” em 2008 já incorpora a identidade de quase quatro décadas do personagem como super-herói em mangás e *anime*. Nessa sua criação, a figura é a de um menino comum, em desenho estilo cartum, vestido como um viajante da *Tōkaidō* na Era Edo [Vol. II, página 11, fig. 12]. Na cabeça, um *sando gasa* 三度笠, ou “guarda-sol de três viagens”, em tradução livre. O nome desse chapéu japonês tradicional de palha de palmeira provavelmente deriva dos mensageiros que percorriam a pé a estrada entre Edo (Tóquio), Osaka e Quioto, três vezes ao mês, chamados de *sando hikyaku* (三度飛脚) [Vol. II, página 11, fig. 13], ou “mensageiros de três viagens”.

Na Figura (número ?), temos o registro das transformações de *Kitarō* durante o tempo. No primeiro quadro, à esquerda superior, o desenho é do *kamishibaya*

Tatsumi Kei. Os demais são de Mizuki, nas publicações da época do *kashi-hon*, depois para as revistas *Shōnen*, *Garō* e seus próprios mangás.

Pensando na descrição já citada de Zack Davisson sobre a monstruosidade do menino na imagem de Tatsumi, que menciona entre outros aspectos um olho maior do que o outro, vemos que nas versões de Mizuki desaparece não apenas a deformação do olho dos desenhos originais do *kamishibai*, mas o olho em si mesmo. O autor elimina um dos órgãos de visão do personagem. No seu lugar, surge uma pálpebra cerrada ocultando a órbita vazia [Vol. II, página 11, fig. 14]. Em alguns momentos do *kashi-hon* ainda, o olho ausente muda de lado no rosto [Vol. II, página 11, fig. 15], para voltar ao lado esquerdo depois e lá permanecer definitivamente. Com o tempo, viria ainda outra transformação significativa no rosto de *Kitarō*: a pálpebra cerrada cederia lugar a uma longa franja de cabelo, que passou então a recobrir a parte do seu rosto desfigurada pela ausência do olho, eliminando assim qualquer traço aparente de monstruosidade. Seguindo os sentido das setas na Figura 1, os cinco últimos quadros à direita mostram a imagem de um garoto de mangá comum.



Figura 1 - As várias fases do *Kitarō* de Mizuki Shigeru. Primeira imagem ao alto, à esquerda é de Tatsumi Kei. Fotografia digital, imagem da autora. Mizuki Shigeru Memorial Museum, Sakaiminato, abril de 2018.

A imagem do personagem *Kitarō* com um único olho remete a figuras do imaginário japonês como os *yōkai* *Hitotsume-Kozō*, *Ao-bōzu*, o *tsukumogami*⁶² *Kasabake*, e também a criaturas mitológicas da história ocidental, como o Ciclope [fig]. Zilia Papp atenta para o fato de achados de cerâmicas da Era Jomon (c. 14.000 a 300 a.C) sugerirem a importância de deidades de um olho só e de o *Kojiki* (708 d.C) mencionar uma divindade da montanha, *Yama no Kami* 山ノ神, que perde um de seus olhos para os humanos. Além disso, é comum vermos representações de *yōkai* com um olho só na Era Edo, Meiji e nas mídias populares contemporâneas: “O fator

⁶² Na tradição popular japonesa, objetos e utensílios domésticos que completam cem anos transformam-se em *yōkai*, que são chamados pelo nome específico de *tsukumogami* 付喪神

‘um único olho’ significa ao mesmo tempo uma posição de proscrito e de sagrado, que sugere que o *yōkai* [*Hitotsume-Kozō*] remonta a deidades antigas com apenas um olho e frequentemente apenas uma perna”⁶³ (PAPP, 2010, p. 150, tradução nossa).

Sobre a questão da mutilação de um olho ou uma perna logo na origem do *yōkai*, o folclorista Yanagita Kunio (1875-1962) levanta a hipótese de *Hitotsume-Kozō* [Vol. II, página 11, fig. 16], representado como um menino com um olho e uma perna só⁶⁴, ter relação com uma cerimônia de sacrifício humano, praticada antes dos primeiros registros escritos no Japão. A vítima seria selecionada através de práticas divinatórias, teria um olho perfurado e ambas as pernas quebradas, para que não fugisse do povoado. Após esse ritual, ele seria tratado com respeito, ocupando uma posição sagrada no local durante um ano, ao fim do qual ocorreria a cerimônia de sacrifício. Com o tempo, tal ritual teria sido extinto e essa figura sagrada teria perdido o sentido religioso, tornando-se um *yōkai* sem propósito. Apesar de não haver meios para provar a teoria de Yanagita, ela fornece uma explicação razoável para o mencionado status de proscrito e sagrado dessas criaturas do sobrenatural (IWAI, 2000, p. 46 apud PAPP, 2011, p. 150).

Diretamente relacionada a essas mutilações, lembremos então da narrativa de Mizuki Shigeru sobre a perda do olho de *Kitarō* pouco depois de seu nascimento, em uma cena que foi posteriormente retirada das páginas do mangá, possivelmente devido ao conteúdo explícito da imagem de violência contra uma criança. Já na origem desse personagem vemos, então, a atualização do jogo das forças antagônicas de

⁶³ *This one-eyed-ness signifi es both outcast and sacred status, which suggests that the yōkai are related to degraded one-eyed, and often one-legged, ancient deities.*

⁶⁴ Em todas as imagens encontradas para esta pesquisa, *Hitotsume Kozō* foi representado com as duas pernas.

uma dialética insolvível, contido na sua longínqua e ramificada genealogia: o proscrito e o sagrado, o monstro e o herói/super-herói.

As atenuações que a figura de *Kitarō* sofreu durante seis décadas de veiculação nas mídias – e continua sofrendo a cada nova versão de *anime* – parece ter relação direta com demandas comerciais, assim como a alteração do seu nome de *Hakaba Kitarō* para *GeGeGe no Kitarō* teria sido uma exigência de patrocinadores. Assim, o artifício da franja comprida cobrindo a inexistência de um olho suaviza a imagem do monstruoso, ao aproximar as feições de *Kitarō* às de um garoto comum que tivesse seu cabelo cobrindo parte do rosto. A despeito do motivo, no entanto, seria exatamente na imagem resultante da atenuação promovida pela franja do garoto *yōkai* que se encontra o elemento anacrônico, a inscrição do páthos do monstro na forma de sua antítese, os resquícios do proscrito, a presença do antigo, uma vez que tal subterfúgio aproxima a sua imagem à de outros seres lendários e mitológicos de um olho só.

Agora é preciso voltar brevemente a 1888, quando Aby Warburg, em busca de “compreender a lógica figural dos gestos patéticos no Renascimento” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 199), descobriu o livro de Charles Darwin, *A Expressão das Emoções no Homem e nos Animais*. Didi-Huberman observa que apesar de todos os comentaristas de Warburg terem reconhecido a influência de Darwin na teoria das *Pathosformeln*, é preciso saber em que sentido se interpreta essa influência, concluindo que ela nada tem de evolucionismo, positivismo ou cientificismo:

Para Warburg, *A expressão das emoções no homem e nos animais* nada teve de instrumento de uma teoria da “seleção natural” ou de um “progresso” dos gestos, desde seus estados rudimentares até sua perfeita expressão civilizada. Ao contrário, o livro de Darwin permitiu pensar na *regressão* que atuava nas imagens da mais elevada cultura (ou seja, da cultura antiga e renascentista). As “fórmulas patéticas” do

Laocoonte, portanto, não foram vistas pelo ângulo wincklelmanniano⁶⁵ de uma suposta harmonia, ponto final de um processo de evolução espiritual, mas pelo ângulo da *sobrevivência do primitivo*, isto é, de um conflito em ato entre a natureza e a cultura, ou, mais exatamente, entre os *trilhamentos* pulsionais e as *fórmulas* simbólicas (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 201).

Didi-Huberman afirma ainda que o que Warburg encontrou nas análises desse livro de Darwin que serviria como uma base biológica para suas *Pathosformeln* foram os “três princípios gerais da expressão”: a marca ou impressão, o deslocamento e a antítese.

O princípio da antítese, quando adaptado à *Pathosformel*, manifesta-se como o que Warburg chamou de “inversão de sentido” ou “inversão energética”:

A fórmula de *páthos* tem de paradoxal – e de comum com uma formação do inconsciente, no sentido freudiano do termo – o fato de que sua vocação para *intensificar o afeto na forma* caminha de mãos dadas com uma espécie de *insensibilidade à contradição*: sempre lhe é facultado deixar uma significação pela significação antitética (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 209).

Como exemplos dessa dinâmica, Warburg apontaria para uma mênade pagã que se torna anjo da Anunciação, em Agostino di Duccio (1418 - c. 1481): “O anjo no relevo de Agostino de Duccio na Pinacoteca de Brera também teve como modelo uma mênade” (WARBURG, 2013, p. 12) [Fig. 2]. A sensualidade da mênade é preservada em uma figuração de anjo, em um contexto cristão.

⁶⁵ Wincklelman (1717-1768), considerado o “pai” da história da arte no Ocidente, interpreta a estátua de Laocoonte [Fig.] como uma expressão do racionalismo sereno diante do sofrimento materializado na luta de Laocoonte e seus filhos contra as serpentes, ao passo que, para Warburg, a tensão esculpida no mármore, os músculos retesados falam de dor e movimento, “de uma força humana trágica que se debate contra o sofrimento e a morte” (ANDRADE, 2018).



Figura 2 – Agostino di Duccio (1418 - c. 1481). *Saint Sigismund viajando na direção de Agauno*. Mármore, 1449-1452. Disponível em: <https://arteantica.milanocastello.it/en/content/agostino-di-duccio-saint-sigismund-travelling-toward-agauno>. Acesso em: 15 jan. 2021.

Na imagem atenuada de *Kitarō*, é possível identificar dois desses princípios operando conjuntamente: ‘inversão de sentido’ e ‘deslocamento’. Pela inversão de sentido, o garoto com ancestralidade monstruosa torna-se uma figura agradável ao olhar. Isso ocorre através de algumas reformulações gráficas, como já foi apontado, mas mais especificamente através de um princípio de ‘deslocamento’, por meio do qual a violência encontrada na origem do garoto *yōkai* deslocou-se visualmente para a grande franja que recobre metade de seu rosto, franja essa de um cabelo cinza, desgrenhado, com um corte irregular nas pontas. Tal violência não reside no que se mostra explicitamente, mas no que está implícito, como se as irregularidades do cabelo fossem uma interpretação que o artista faz do seu olho mutilado:

(...) o “movimento anímico passional”, ou “causa interna”, passa por um “acessório externo animado”, como se uma energia inconsciente – Warburg fala em “elementos desprovidos de vontade” – buscasse o substrato de sua marca no material sumamente “indiferente”, mas muito plástico (...) dos cabelos (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 207).

Parece ser dessa forma que *yōkai* como *Hitotsume-Kozō*, *Ao-bōzu* e até mesmo figuras pertencentes ao imaginário de culturas não nipônicas, como por exemplo o Ciclope [Vol. II, página 11, fig. 17], sobrevivem no super-herói *GeGeGe no Kitarō*, e também que esse filho de Ubume transformado em defensor dos humanos carrega, na sua imagem atenuada e super-heroica, os resquícios fantasmais do temível.

CAPÍTULO II

***Tōkaidō/Yōkaidō* 東海道/妖怪道, entre os caminhos do Leste e do espírito**

A velha ideia era que a comédia representava as fraquezas da natureza humana e a tragédia retratava os homens como maiores do que eles são. Para pintá-los de um modo verdadeiro será preciso chegar a um meio-termo entre as duas; o resultado é algo muito sério para ser cômico, muito imperfeito para ser trágico, e a isso podemos chamar de humor. (Virginia Woolf, O Valor do Riso, 1905)

No primeiro capítulo, uma escavação dos itens que compõem a imagem de abertura de “As 53 Estações da *Yōkaidō*”, *Nihonbashi*, fez emergir elementos diversos da cultura e das artes japonesas - incluindo uma breve passagem pela vida do artista de mangá Mizuki Shigeru no pós-guerra – e introduziu e estabeleceu um diálogo entre eles e o pensamento de Aby Warburg, segundo a leitura de Georges Didi-Huberman.

Mantendo a mesma linha de investigação, o segundo capítulo estenderá a pesquisa de sobrevivências nas imagens para outras ilustrações, através da seleção de alguns aspectos encontrados em toda a obra, do levantamento de determinados pontos da biografia do *mangaka* e de conversas entre *Tōkaidō* e *Yōkaidō*.

2.1. *Tōkaidō*: estrada e suas representações artísticas em um “mundo flutuante”

No mapa físico do Japão, vemos a parte central das ilhas do arquipélago formada por montanhas altas e, a parte costeira, tanto do Mar do Japão quanto do Oceano Pacífico, abrigando diversas planícies. Tal topografia teve um papel decisivo na localização das estradas naturais: “As grandes estradas eram determinadas basicamente pela geografia e seguiam os mesmos caminhos durante séculos,

alterando-se apenas em detalhes” (HALL, 1937, p. 356-7 apud TRAGANOU, 2004, p.11, tradução nossa).

Na costa do Pacífico, as planícies de Kantō, Nōbi e Osaka, próximas respectivamente às baías naturais de Tóquio, Ise e Osaka, são atravessadas pela *Tōkaidō*, ou “Caminho do Mar do Leste”, uma estrada que, atualmente, liga Tóquio a Osaka, via Quioto [Vol. II, página 13, fig 1], acompanhada pela *JR Tōkaidō Main Line*, pela *Tōkaidō Shinkansen* e pelas autoestradas *Tōmei* e *Meishin*.

Na Era Edo (1603-1868), no entanto, a *Tōkaidō* era uma via que ligava a capital imperial Quioto à capital do xogunato, Edo (atual Tóquio) e era percorrida a pé pela maior parte das pessoas. Apesar de sua importância no desenvolvimento da Costa Leste e do seu papel decisivo durante a Era Tokugawa, a *Tōkaidō* nem sempre foi a estrada mais importante do Japão. Até a Era Heian (794-1185), a estrada principal era a *San yōdo*, que ligava a capital imperial Heian (atual Quioto) a Dazaifu, uma base militar estratégica no norte de Kyushu. Com o estabelecimento da capital do xogunato em Kamakura (1185), a *Tōkaidō* passou a ter mais importância, por ligar as duas principais cidades-sedes do poder, Quioto a Kamakura.

Durante a Era Muromachi (1333-1573), a falta de um governo unificado levou a *Tōkaidō* e as demais estradas do país a sofrerem com a ausência de manutenção e o abandono, para serem revitalizadas sob Oda Nobunaga⁶⁶ (1534-1582) e Toyotomi Hideyoshi⁶⁷ (1537-1598). Mas foi com Tokugawa Iyasu⁶⁸ (1543-1616) que a *Tōkaidō* recuperou sua importância, voltando a ligar Quioto a Edo, o novo centro administrativo do Japão. Tokugawa fortificou a estrada, estabelecendo pontos aliados de poder no

⁶⁶ *Daimyo* que, através de manobras militares, conquistou quase todo o território japonês, durante o Período Sengoku - período dos Estados Beligerantes - fase conturbada e instável, marcada por guerras constantes.

⁶⁷ Sucessor de Oda Nobunaga, Toyotomi Hideyoshi é considerado o segundo grande unificador do Japão. Sob seu governo, encerra-se o Sengoku e inicia-se a Era Azuchi-Momoyama.

⁶⁸ Fundador do xogunato Tokugawa, que se estendeu de 1603 a 1868, com o início da Era Meiji.

seu percurso, o qual passou a abrigar postos governamentais, ou estações, *shukuba* 宿場, onde eram checados os documentos e as permissões de deslocamento por um oficial. As estações⁶⁹ também ofereciam alojamento e outras facilidades para o viajante. A distância entre uma *shukuba* e outra era de 2.131 *ri*⁷⁰, cerca de oito quilômetros.

De Edo a Quioto, havia 53 estações, mais o ponto de partida em Edo, *Nihonbashi*, e o ponto de chegada, em Quioto, *Sanjō Ohashi* (TRAGANOU, 2004, pp. 12-17) [Vol. II, página 13, fig 2].

Tal fortificação e transformações na estrada aconteceram quando Tokugawa Ieyasu (1542-1616) venceu a Batalha de Sekigahara em 1600 e foi nomeado pelo Imperador para o posto de *Shōgun*, em 1603. Iniciou-se, então, um regime militar - *bakufu* - que se prolongou por dois séculos e meio. Pela primeira vez na sua história, o Japão conheceu um período durável de paz. A capital administrativa foi transferida para Edo, que se tornou um grande centro político. Medidas como a proibição às viagens ao exterior acabaram instigando as viagens internas pelo país, mesmo com as limitações de deslocamento impostas pelo Governo. O *sankin kōtai* que já foi visto anteriormente – medida que obrigava os *daimyō* alternarem sua residência anualmente entre Edo e seu *han*⁷¹ 藩- colaborou para o aumento da movimentação

⁶⁹ Utilizaremos o termo “estações” em referência a esses postos governamentais, devido à tradução do nome da obra de Hiroshige para o Inglês. Nela o termo “*tsugi*” 次, de “*Tōkaidō Gojūsan Tsugi*” 東海道五十三次, foi traduzido como “station” ou “estação”, originando o título “*The 53 Stations of Tōkaidō*” ou, em Português, “As 53 Estações da *Tōkaidō*”. Observamos que o termo *tsugi* 次 carrega a ideia de contiguidade, remetendo a um sistema que permitia que os cavalos e o pessoal de uma estação levasse o viajante até a próxima, além de oferecer-lhe hospedagem e alimentação. O viajante deveria, então, trocar de transporte 53 vezes, durante seu percurso. *Shukuba* 宿場, o outro termo também empregado para designar essas estações-hospedarias, é formado pelos ideogramas de “hospedaria” 宿, e “lugar” 場.

⁷⁰ *Ri* 里 é uma antiga unidade japonesa de distância, equivalente a 3.927Km.

⁷¹ Domínio territorial, província, clã.

nas estradas, principalmente na *Tōkaidō*, e também para uma rápida urbanização, não só de Edo, como também de Quioto e Osaka.

Essa urbanização fez nascer uma cultura destinada aos cidadãos, que se exprimia tanto pela criação literária, como pela pintura e pelas artes aplicadas (SHIMIZU, 2001, pp. 269-270), e as viagens pela *Tōkaidō* passaram a ser um tema valorizado por tais manifestações culturais. A estrada, via de ligação entre Edo e Quioto, foi explorada também como espaço a ser percorrido e povoado, espaço de acontecimentos e experiências, tanto concretas quanto imaginárias, onde as viagens eram empreendidas com objetivos que ultrapassavam meramente a chegada ao destino. Dentro dessa forte capacidade figurativa da *Tōkaidō*, temos uma produção de literatura na forma de diários de viagem, escritos não só por intelectuais, artistas ou geógrafos, mas por pessoas comuns. Temos também guias de viagem que ofereciam informações práticas sobre a estrada, os *dōchūki* 道中記, e temos a literatura popular, como *kanazōshi* 仮名草子 ou *ukiyozōshi* 浮世草子.

Em 1797, Akisato Ritō publicou livros do tipo *meisho-zue* 名所図絵, que eram guias de viagem com imagens de lugares visitados, acrescidas de textos que continham informações históricas e culturais a respeito [Vol. II, página 13, fig. 3]. Eram elaborados em diversos volumes, detalhando cada vez mais cenas e eventos legendários. Em decorrência da efetividade das ilustrações, os textos desses livros são abreviados (TRAGANOU, 2004, p. 114). Dessa forma, a imagem vai ganhando força e se desprendendo dos textos descritivos, culminando em livros de ilustração, como, por exemplo, *Tōkaidō 53 Tsugi*, ou *As 53 Estações da Tōkaidō*, de Andō Hiroshige.

Nessa mesma Era Edo, os cidadãos, principalmente os comerciantes cujo poder aquisitivo havia crescido a ponto de ultrapassar as riquezas dos samurais

aristocráticos nos séculos 18 e 19, desejavam imitar o estilo de vida dos militares. Leis editadas pelo xogunato, entretanto, limitavam os gastos dos *chōnin* (comerciantes), a fim de manter a distinção entre as classes. Apesar de financeiramente abastados, os comerciantes não podiam gastar à vontade nos divertimentos que a cidade oferecia. Os tipos de roupas que podiam usar, por exemplo, eram regulamentados por essas leis suntuárias. O governo instituiu bairros de prostituição, Yoshiwara em Edo, e Shimabara em Quioto, com o objetivo de vigiar as casas que militares e cidadãos frequentavam para desfrutar da companhia de uma cortesã versada em música, dança e canto. Essas novas diversões e passatempos acabaram, também, por alimentar a literatura e as artes: “Eles [os cidadãos] desejam encontrar nas pinturas, gravuras, livros e nas cenas teatrais, os heróis da sua condição confrontados com situações atuais”⁷² (SHIMIZU, 2001, p. 271, tradução nossa). Se o teatro *Nō* era reservado aos militares, os *chōnin* se entusiasmam com o novo teatro *kabuki*, uma forma de representação menos intelectual. Na literatura, proliferam os romances e contos populares – *ukiyo-zōshi* ou ‘romances do mundo flutuante’- que retratavam a vida libertina nas zonas de prazer, os problemas financeiros e a vida amorosa dos comerciantes. Eram livros baratos e quase sempre ilustrados com gravuras. O gênero fantástico, como Contos da Lua Vaga, *Ugetsu Monogatari* 雨月物語, de Ueda Akinari (1734-1809) e ficções, como A Vida de Shidōken, *Fūryū Shidōken den* 風流志道軒傳, de Hiraga Gennai (1728-1797) também eram muito bem acolhidos.

Nas artes pictóricas, foram várias as correntes na Era Edo: as Escolas Kanō e Tosa eram tradicionais, vindas de épocas antigas e ligadas respectivamente ao xogunato e à corte imperial, sendo que a Escola Kanō trabalhava também para os

⁷² “Elle [a classe comerciante] souhaite retrouver dans les peintures, gravures, les livres et encore sur les scènes de théâtre des héros de sa condition, confrontés à des situations actuelles.”

monastérios. Além delas, Shimizu aponta o surgimento de dois movimentos novos nesse período, que seriam a Escola Rinpa, mais decorativa, e o *ukiyo-e*, estilo artístico popular (SHIMIZU, 2001, p. 282).

Ukiyo-e 浮世絵 é costumeiramente traduzido como “pinturas do mundo flutuante” por se referir aos mundos das áreas de prazeres e do teatro. A professora e pesquisadora Madalena Cordaro observa, no entanto, a insuficiência do epíteto, pois “*ukiyo-e* não é termo que se restringe tecnicamente a xilogravura ou estampa, nem a temática específica nem a famílias artísticas” (CORDARO, 2008, p. 7), e segue, explanando as diferenças semânticas de *ukiyo*/mundo flutuante búdico, “a ser sofrido como compadecimento” na Era Heian (794-1186), de *ukiyo*/mundo flutuante de agora, Era Edo (1603-1868), a ser vivido plena e alegremente. Há um jogo linguístico homófono do vocábulo *ukiyo*, formado por “*yo*”, que significa “mundo”, e por “*uki/ushi*” que significa “triste, infeliz”. Na substituição, “*yo*” de *ukiyo* continua sendo mundo, mas “*uki*” é “flutuar suavemente na água ou no ar”, “ficar alegre, leve”.

Segundo Shimizu, essa transformação se dá a partir da publicação do romance *Ukiyo Monogatari* 浮世物語, “Contos do Mundo Flutuante”, por Asai Ryōi (1612-1691), em 1661, na qual Asai glorifica a vida do homem da cidade, que goza de todos os prazeres que lhe são oferecidos, desde a contemplação da natureza até as bebidas e visitas às casas de cortesãs (SHIMIZU, 2001, p. 299).

Dessa forma, o termo “*ukiyo*” que até então era reservado ao budismo, por definir o estado transitório no qual o homem se encontra na terra, ganha um novo sentido. O “mundo flutuante” da Era Edo é o mundo dos prazeres, da diversão, das alegrias corriqueiras, das histórias de amor, das viagens, do cotidiano, temas de uma vasta produção de estampas *ukiyo-e*. Nessas estampas, eram representadas cenas

de teatro e retratos de atores, de gueixas e cortesãs, histórias legendárias, heróis míticos e paisagens.

Vamos nos concentrar aqui nas xilogravuras japonesas - ou *mokuhanga* 木版画 – de paisagem, do segundo período *ukiyo-e* que se estende de 1750 a 1868. Abordaremos uma obra específica, *As 53 Estações da Tōkaidō*, de Andō Hiroshige (1797-1858).

Nessa fase, as xilogravuras ostentam várias cores e são denominadas *nishiki-e*, “pintura brocado” (CORDARO, 2008, p. 8). A técnica da *mokuhanga* implica no uso de materiais simples como madeira, água, papel, pigmentos a base de água, pincéis e goivas, mas o processo é intensivo e requintado. Cada cor acrescida na estampa exige o entalhe de uma prancha individual, além de uma prancha com as linhas de contorno [Vol. II, página 13, fig 4]. Na Era Edo, a produção de uma xilogravura era um trabalho coletivo e com fins comerciais, envolvendo a participação do artista, que criava o desenho, do gravador, do impressor, por vezes de poetas e calígrafos, e do editor. Um dos representantes mais expressivos do *ukiyo-e* do Século XIX foi Andō Hiroshige [Vol. II, página 13, fig 8].

Vindo de uma linhagem de samurais, Andō Hiroshige nasceu em 1797, em uma região da antiga Edo, atual Tóquio, chamada Yaesu. Depois da morte do pai, Hiroshige herdou seu posto oficial de vigilante de incêndios no Castelo de Edo e foi estudar com um artista proeminente da Escola Utagawa, Utagawa Toyohiro (1773-1828). Em 1832, viajou pela Tōkaidō até Quioto, junto à comitiva que escoltava os cavalos que o Xogum presenteava ao Imperador, todo ano, como oficial da brigada de incêndios. Segundo Narazaki, não se sabe o motivo da inclusão de Hiroshige nessa missão oficial (NARAZAKI, 1969, p.15 apud TRAGANOU, 2004, p. 168), mas em seguida a essa viagem, o artista publica suas primeiras estampas da Tōkaidō. No

início, elas eram vendidas separadamente. Em 1834, foram editadas pela Hōeidō em formato de álbum, com cinquenta e cinco imagens: cinquenta e três das cidades-estações da estrada, mais uma da partida em Edo, na Nihonbashi, e outra da chegada em Quioto, na Sanjō Ōhashi, o que explica a existência de cinquenta e cinco gravuras, apesar do nome *As 53 Estações da Tōkaidō*.

Andō Hiroshige não foi o único artista de *ukiyo-e* a representar as estações da Tōkaidō em *mokuhanga*. Kitagawa Utamaro (1753-1808), Utagawa Toyohiro (1773-1828), Utagawa Kunisada (1786-1864) e Katsushika Hokusai (1760-1849) também o fizeram, em formatos e abordagens diferentes [Vol. II, página 13, fig 5, 6, 7].

Quase duzentos anos depois, Mizuki Shigeru incorpora as *As 53 Estações da Tōkaidō* de Hiroshige, uma das obras de xilogravura mais célebres e comercializadas na Era Edo e, através de intervenções a partir das estampas originais, compõe sua contemporânea “As 53 Estações da Yōkaidō”. Os deslocamentos e descontinuidades resultantes nas ilustrações, os quais acusam sobrevivências de imagens na obra do *mangaka*, podem ser vistos, na cultura japonesa, como efeitos de um recurso retórico chamado *mitate* 見立て.

2.2. *Mitate* 見立て: recurso retórico como palco para fraturas na imagem

Guardando parentesco com a metáfora, o *mitate* contou, em sua elaboração, com um papel fundamental da poesia e das transcrições culturais da natureza no Japão, segundo Sylvie Brosseau, no “Vocabulaire de la Spatialité Japonaise”. Nos poemas, emoções e sentimentos eram expressos recorrendo-se a fenômenos ligados às estações do ano (cor de folhagem, florações, cantos de pássaros) e a fenômenos climáticos (chuva, neve, bruma, vento). Por exemplo, um traço comum entre dois

elementos, como a água congelada e o espelho, folhagens avermelhadas e brocados, era estabelecido apesar da evidente diferença entre as partes:

O que importa não é como as coisas realmente são, mas como elas são percebidas. [...] *Mitate* implica em uma interpretação do que é visto, ou mais amplamente sentido, e um colocar em relação. É um processo criativo de recomposição de elementos colocados em copresença por um jogo de transferências de imagens, de memórias, de um domínio na direção de outro. Opera-se uma espécie de desconstrução do mundo e de recomposição de um universo híbrido que convida a um retorno a uma decodificação, uma interpretação (BROSSEAU, 2014, p. 334, tradução nossa)⁷³.

A pesquisadora Tanaka Yuko refere-se ao *mitate* como “mundo da transposição em modelo reduzido”, como “um sistema de representação imaginária”, nascido de uma cultura que integrou um certo sentimento da natureza pré-búdica à representação búdica do universo (TANAKA, 1995, p. 260), referindo-se neste último trecho ao fato de o budismo, vindo através da China e Coreia, ter sido introduzido oficialmente no Japão por volta de 550 d.C. (TSUDA, 2009, p. 55). Até então, dado a achados arqueológicos e a alguns poucos registros de visitantes chineses ocasionais durante os séculos 4 e 5, presume-se que a compreensão japonesa do mundo fosse animista (HEISIG, KASULIS, & MARALDO, 2011, p. 5).

Na Era Edo, o *mitate* é amplamente utilizado. Além disso, sendo essa uma época de organização social opressiva, tal recurso ganha uma outra finalidade, segundo Madalena Cordaro:

[...] Comerciantes e cidadãos em geral, que compunham a classe menor e diminuída pela ética xogunal, eram proibidos de referirem ou sequer mencionarem figuras do poder, samurais da casa Tokugawa e seus adeptos. Os enredos e as falas do *kabuki* lançam mão de formas

⁷³ *Ce qui importe, ce n'est pas comment les choses sont réellement, mais comment elles sont perçues. [...] Mitate implique une interprétation de ce que l'on voit, ou plus amplement resenti, et une mise en relation. C'est un processus créatif de recombinaison d'éléments mis en coprésence par un jeu de transferts d'images, de mémoires, d'un domaine vers un autre. S'opère une sorte de déconstruction du monde et recombinaison d'un univers hybride qui invite en retour à une décodage, une interprétation.*

de substituição, comparação, imitação, paronomásia, metáfora, alegoria. Sendo a grande diversão do momento, o teatro *kabuki* vai influir decididamente com a sua retórica, na moda, no comportamento, na poesia, na imagem visual (CORDARO, 2013, p. 49).

Dos infindáveis exemplos de *mitate*, é importante mencionar ao menos dois relacionados a *Tōkaidō*, um que consiste em uma representação visual e o outro, em uma representação simbólica. Vale mencionar também um exemplo contemporâneo, relacionado ao *ukiyo-e*, observando que todos apresentam aspectos que dialogam com “As 53 Estações da Yōkaidō” de Mizuki Shigeru.

O artista Utagawa Kuniyoshi (1797-1861), em um tríptico de estampas de xilogravura, representa cada uma 53 estações da *Tōkaidō* através de um gato [Vol. II, página 15, fig 1], com o título que pode ser lido como “53 Modos de Criar Gatos Amados (*Sono mama jiguchi Myōkaikō Gojūsan-biki* 其まま地口猫飼好五十三疋)” (CORDARO, 2013, p. 56):

O termo *jiguchi*, “boca do lugar”, é figura de linguagem que consiste em fazer trocadilho fonético, o que quer dizer que os nomes das vilas seriam deturpados foneticamente para serem representados pelos gatos. Se alguns foram bem elaborados e são convincentes, outros já soam bastante forçados: o ponto de partida, a ponte Nihon, faz um trocadilho para nihon (duas patas); a estação Shinagawa se transforma em Shirakao (rosto branco); Kawasaki, em kabayaki (espeto grelhado); Hodogaya, em nodokai (garganta sedenta); o grito angustiado do rato preso pelo gato faz: gyô, onomatopeia que faz trocadilho com o nome da cidade capital Kyôto, para somente citar alguns (CORDARO, 2013, p. 57).

Também o artista contemporâneo de xilogravura David Bull (1951), em seu estúdio *Mokuhankan*, em Asakusa, Tóquio, iniciou, junto ao artista Jed Henry, o projeto *Ukiyo-e Heroes*, destinado a recriar cenas de videogame no estilo tradicional de *ukiyo-e*⁷⁴. Nessas obras, o recurso do *mitate* coloca, por exemplo, um robô gigante

⁷⁴ Disponível em <https://ukiyoeheroes.com/about-us.php>. Acesso em 04/12/2020.

ou personagens de filmes de ficção - inclusive americanos - e games em paisagens e cenários típicos de estampas da Era Edo [Vol. II, página 15, fig 2 e 3]. Em *Hanami*, com substituições semelhantes às de Kuniyoshi, gatos apreciam a transiência da floração das cerejeiras ou deliciam-se com *sushi*, no balcão de um restaurante [Vol. II, página 15, fig 4 e 5], da mesma forma que *yōkai* cumprem sua função sobrenatural nas imagens de *ukiyo-e* de Mizuki, em “As 53 Estações da Yōkaidō”.

Refletindo sobre o emprego do *mitate*, talvez caiba pensar que, se ele pode ser um meio fecundo enquanto figura de linguagem para anacronismos e sobrevivências nas imagens, isso estaria relacionado à sua plasticidade simbólica:

É fácil compreender que a *sobrevivência*, a persistência das formas no tempo, não se dê sem uma *plasticidade* essencial da matéria simbólica, graças à qual possam estabelecer-se ligações, montagens rizomáticas entre o presente, o tempo histórico (“faz muito tempo”) e o tempo mítico (“há um longuíssimo tempo”) (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 365).

A plasticidade essencial da matéria simbólica a que Didi-Huberman se refere parece dialogar em alguma medida com a colocação de Sylvie Brosseau de que “o *mitate* reaproxima os espaços-tempos heterogêneos em um lugar onde o espaço se dilata. Pode ser definido como a expressão figurada (simbólica e condensada) de um outro mundo dentro deste” (BROSSEAU, 2014, p. 335). Na imagem, o anacronismo resultante desses entrelaçamentos espaço-temporais garante aos fantasmas sinal verde para assombrar. O espaço dilatado poderia ser, assim, o palco das rasgaduras e fraturas na imagem, da *Nachleben* das fórmulas de páthos, da sua forja no tempo.

O exemplo de representação simbólica, agora não mais visual, relacionado à Tōkaidō diz respeito ao seu número de estações. Tanaka Yuko, da Universidade de Hōsei em Tóquio, coloca que, apesar de a estrada existir desde tempos antigos, as 53 estações só foram fixadas definitivamente quando o Xogum Tokugawa Iyasu instaurou um sistema em que cavalos eram postos à disposição dos mensageiros nos

principais pontos da via. Além disso, foi decretado que o caminho iria se iniciar na *Nihonbashi*, em Edo, para terminar na Grande Ponte da Terceira Avenida, em Quioto, a *Sanjō Ōhashi*. O número 53 não seria fortuito. Encontra-se vinculado a um texto sagrado do budismo, religião adotada estatalmente na época, o Sutra Avatamsaka – em Japonês, Sutra Kegon 華嚴經 ou Sutra Guirlanda de Flores. A última parte do Sutra conta sobre a peregrinação de Sudhana, ou Zenzaidōji em Japonês, um jovem que, após ouvir um sermão de Manjusri⁷⁵, ávido para encontrar o caminho da iluminação visita cento e dez cidades e 53 professores. Cada um deles ensina-lhe algo sobre o *dharma*⁷⁶ (BARY, KEENE, TANABE, & VARLEY, 2001, p. 172). Ao fim de seu caminho, Sudhana encontra Vairocana - em Japonês, Dainichi-nyorai⁷⁷. Tanaka Yuko usa a palavra *mitate* para estabelecer essa relação: “Cada parada da Tōkaidō é, portanto, uma transposição (*mitate*) dos interlocutores de Sudhana, ao passo que a estrada, na sua totalidade, torna-se uma metáfora do Sutra Kegon”⁷⁸ (TANAKA Y. , 1995, p. 262, tradução nossa)”.

A história da busca por iluminação de Sudhana difundiu-se no Japão a partir do século 13 por meio da sua representação em *emakimono*, conhecidos como “Pinturas-rolô dos cinquenta e cinco lugares do Kegon”. Assim como nas estações da Tōkaidō, os 53 lugares passam a ser 55, com a adição de um começo e um fim. À medida que Sudhana vai encontrando pessoas e percorrendo países, vai completando

⁷⁵ Um dos mais importantes bodhisattvas do budismo Mahayana, ao lado de Avalokiteshvara. Em Japonês, seu nome é *Monju bosatsu* 文殊菩薩 (BRUSWELL & LOPEZ, 2014, p. 527).

⁷⁶ “Em Sânscrito, ‘fator’ ou ‘elemento’; um termo polissêmico de ampla significação no budismo e, por conseguinte, de difícil tradução. (...) Na literatura védica, dharma é frequentemente usado para se referir ao sacrifício que mantém a ordem do cosmo. (...) No budismo, dharma tem vários significados distintos. Um dos seus empregos mais expressivos e comuns é para se referir a ‘ensinamentos’ ou ‘doutrinas’, sejam eles budistas ou não.” (BRUSWELL & LOPEZ, 2014, pp. 242, tradução nossa).

⁷⁷ Em Sânscrito, “Resplandecente”. Vairocana é um dos budas de maior importância no budismo do Extremo Oriente. Muitas estátuas de Vairocana foram construídas na China, a partir do século seis, e estátuas colossais suas foram erigidas nas Grutas de Longmen, norte da China e uma no Todai-ji, em Nara, Japão, no século 8 (BRUSWELL & LOPEZ, 2014, pp. 949, tradução nossa).

⁷⁸ *Chacun des relais du Tōkaidō est donc une transposition (mitate) des interlocuteurs de Sudhana, tandis que la route dans son ensemble devient une métaphore du monde du sutra du Kegon.*

sua peregrinação: “Busca espiritual e jornada espacial se superpõem”⁷⁹ (TANAKA Y. , 1995, p. 262).

Na sua reapropriação de *As 53 Estações da Tōkaidō*, Mizuki Shigeru utiliza-se de vários recursos na articulação sintática das imagens para compor suas “53 Estações da Yōkaidō”. A gravura do posto governamental de Hodogaya é um bom exemplo das transformações que o *mangaka* operou na obra original de Hiroshige [Vol. II, página 15, figs. 6 e 7].

Colocando as ilustrações de Hiroshige e Mizuki lado a lado, vemos a substituição das cores, os traços resultantes da impressão em madeira contrastando com os pintados diretamente sobre o papel e a linguagem gráfica característica dos mangá, as substituições dos transeuntes da Tōkaidō e de um elemento da paisagem por *yōkai* – no lugar da montanha ao fundo, está Notsugo, ser que se compraz em imobilizar viajantes durante seu percurso - bem como a inserção dessas criaturas sobrenaturais em espaços livres da gravura original. Tais processos de substituições e inserções repetem-se, ainda que não concomitantemente todos, em cada uma das 55 imagens de “As 53 Estações da Yōkaidō”. A asserção de Sylvie Brosseau sobre o *mitate* operar “uma espécie de desconstrução do mundo e de recomposição de um universo híbrido que convida a um retorno a uma decodificação, uma interpretação” (BROSSEAU, 2014, p. 334) fala diretamente dos recursos utilizados por Mizuki, que desconstrói, desmonta as imagens de Hiroshige, recompondo-as com elementos diversos, colocados em relação através de uma remontagem criativa e alegórica. A retórica do *mitate* constitui-se, assim, na própria essência e graça gramatical desta obra, mas opera também como elemento disruptivo. E é através das fraturas causadas

⁷⁹ *Quête spirituelle et cheminement spatial se superposent.*

na superfície da imagem por esse recurso de linguagem que podem emergir os tempos e suas forças de rememoração.

2.3. *Yōkaidō* 妖怪道

Na introdução da edição japonesa de 2008 de “As 53 Estações da *Yōkaidō*”, Mizuki Shigeru fala da sua admiração pelo artista Andō Hiroshige: “Hiroshige é bom. Não importa para onde você olhe, não há falha. Fico impressionado.”⁸⁰ (MIZUKI, 2008, p. 3, tradução nossa).

Compondo com as gravuras da *Tōkaidō* de Hiroshige, com imagens de seres sobrenaturais oriundas de fontes diversas e personagens dos seus mangás, autobiográficos ou não, Mizuki criou uma nova estrada. O “Caminho do Mar do Leste”, *Tōkaidō*, tornou-se então “Caminho dos *Yōkai*” ou *Yōkaidō*, 妖怪 *yōkai* e 道 *dō*, caminho.

Como obra que é *mitate* da representação visual da *Tōkaidō*, que por sua vez já é *mitate* do Sutra Kegon, poderia-se pensar em *As 53 Estações da Yōkaidō*, inclusive, como um “meta-*mitate*”.

2.3.1. Persistência dos gestos e inversão de sentido no processo empático

O resultado visual desse meta-*mitate* são 55 imagens de *ukiyo-e* povoadas por seres sobrenaturais:

Levei dois anos para desenhar “As 53 Estações da *Yōkaidō*”, fazendo minha versão de *As 53 Estações da Tōkaidō*, de Hiroshige. Olhando para essas 55 gravuras encadeadas de *Nihonbashi* a Quioto, eu as acho fascinantes. Viajar não era fácil para as pessoas da Era Edo, então elas apreciavam e se divertiam com as paisagens que Hiroshige pintou. Não tenho a menor dúvida de que teriam adorado se tivessem

⁸⁰ 広重はうまいです。どこをとっても、どこから見ても失敗というところがない。感心します。

encontrado *yōkai* no meio das paisagens e das pessoas nas gravuras⁸¹ (MIZUKI, apud SHINRIN-YOKU, 2008, tradução nossa).

Colocando as gravuras da *Tōkaidō* de Hiroshige lado a lado das da *Yōkaidō* de Mizuki como nos exemplos das figuras [Vol. II, página 17], chama a atenção o contraste entre a suavidade das composições e “o mundo lírico de simplicidade rústica” (TSUJI, 2019, p. 362) das imagens de Hiroshige e a intensidade e o movimento das de Mizuki Shigeru, resultantes, entre outras coisas, dos recursos gráficos da linguagem do mangá e do cartoon, que conferem aos *yōkai* um certo tom de destrambelhamento agitado e divertido.

Em relação às representações gráficas de *yōkai*, ao falar sobre o processo de dar forma ao sensível, porém invisível, Mizuki conta um pouco como se originam as imagens dos seres sobrenaturais que utiliza em seus trabalhos. Alguns são cópias de figuras já existentes. Outros, ele mesmo disse criar a partir de *kehai* 気配⁸² ou de narrativas populares:

É isso que acontece quando sinto fantasmas, ou melhor, a alma dos mortos e também *ki*⁸³, ou *kehai*, e dou forma às imagens que eles inspiram. Fantasmas precisam ser criados. Quando artistas do passado os criaram, designando-lhes formas específicas, acho adequado aceitar essas representações e usá-las, se sinto que não posso fazer melhor. Essa é uma decisão fácil. Você percebe se estão certas. Então, é por isso que quando se trata das origens do meu

⁸¹It took me two years to draw 'Fifty-three Stations of the Yokaido Road', doing my own version of Hiroshige's 'Fifty-three Stations of the Tokaido Road'. Looking at these fifty-five pictures all lined up from Nihonbashi to Kyoto, I think they are quite fascinating. For people in the Edo period, it was not easy to go on journeys, so they appreciated and amused themselves with the landscapes Hiroshige painted. I have no doubt that they would have loved it had they found Yokai among the landscapes and people in the pictures.

⁸²A tradução aproximada de *kehai* seria algo como indicação, sinal, presença. No texto que introduz o número 21 da *Kyoto Journal*, o escritor Takeda Yoshifumi descreve *kehai* também como: “Uma sensação, uma vibração, uma mensagem não pronunciada, um sinal invisível. Uma energia que acontece entre pessoas ou circula em uma situação; é percebida, ainda que vagamente definível. (TAKEDA, 2019. Disponível em <<https://kyotojournal.org/product/kyoto-journal-issue-21/>>).

⁸³*Ki* 氣 é uma palavra de difícil tradução. Às vezes, é traduzida como “mente”, “espírito”. Na cultura tradicional chinesa, *Qi* ou também *Chi* é traduzida como “energia”, “força-vital”, “matéria-energia”. Segundo Giovanni Maciocia, a dificuldade de se traduzir *Qi* deve-se à sua natureza fluida. *Qi* pode assumir diferentes manifestações em situações diversas (MACIOCIA, 1989).

trabalho, nem tudo é criação minha. Emprasto coisas da China e assim por diante. Mas os fantasmas que aparecem nas coleções de contos populares de Yanagita Kunio não têm forma. Nesse caso, não tenho escolha, senão criá-las”⁸⁴ (MIZUKI, 1992, tradução nossa).

Assim, em “As 53 Estações da *Yōkaidō*”, Mizuki utiliza-se tanto de figuras de *yōkai* que ele mesmo criou, como por exemplo *Nezumi Otoko* e *Medama Oyaji* [Vol. II, página 19, figs. 1 e 2], quanto de citações de artistas anteriores, como Toriyama Sekien e Utagawa Kuniyoshi [Vol. II, página 19, figs. 3A, 3B, 4A, 4B].

Michael Dylan Foster fala sobre os *yōkai* terem como característica comum a liminaridade:

Eles são criaturas das fronteiras, vivendo nas bordas da cidade, nas montanhas entre vilarejos ou nos remoinhos de um rio que corre entre dois campos de arroz. Aparecem geralmente no lusco-fusco, aquele momento indefinido em que o familiar parece estranho e os rostos se tornam indistintos. Assombram pontes e túneis, vias de acesso e soleiras. Espreitam nas encruzilhadas ⁸⁵ (FOSTER, 2015, p. 5, tradução nossa).

Habitantes de um insondável, manifestado concretamente nos elementos fronteirços do tempo-espaco na cultura popular japonesa como descrito acima, seres pertencentes à dimensão do que desafia as leis da natureza e, portanto, relacionados ao sobrenatural, as suas representações imagéticas exibem traços do monstruoso. Assimetrias faciais, cabeças desproporcionais ao tamanho dos respectivos corpos,

⁸⁴ *So this is what happens when I sense ghosts, or rather, the departed souls of the dead and also ki, or rather kehai, and give form to the images they inspire. Ghosts have to be created. When artists of the past have depicted them, assigning specific shapes, I think it's appropriate to accept these depictions and use them as they are if I feel I can't do better. This is an easy determination to make. You can feel if it's right. So that's why when it comes to the origins of my work, not everything is of my own creation. I borrow from China and so forth. The ghosts that appear in Yanagita Kunio's collections of folk tales, though, have no forms. In that case I had no choice but to do them myself.*

⁸⁵ *They are creatures of the borderlands, living on the edge of town, or in the mountains between villages, or in the eddies of a river running between rice fields, They often appear at twilight, that grey time when the familia seems strange and faces become indistinguishable. They haunt bridges and tunnels, entranceways and thresholds, They lurk at crossroads.*

cabelos desgrenhados, dentes protuberantes, unhas compridas como garras, hibridações com animais, antropomorfismos, enfim, tudo que cause estranhamento e represente visualmente o sentimento do contato com o desconhecido e, por vezes, ameaçador.

Na *Yōkaidō*, tais aspectos visuais do monstruoso são acrescidos, em inúmeros *yōkai*, de uma gestualidade específica, característica dos seres que assombram ou assustam. Tal gesto assemelha-se ao esquema corporal de animais no momento do ataque a uma presa: o dorso ligeiramente inclinado na direção de sua vítima, os braços projetando-se à frente, as bocas abertas mostrando os dentes/presas ou línguas semelhantes às de répteis [Vol. II, página 19, fig. 5A]. Muitos *yōkai* são representados também vindos do alto, um artifício que poderia tanto indicar vantagem sobre a presa, quanto, ao mesmo tempo, o domínio do elemento ar, sugerindo um poder sobrenatural [Vol. II, página 19, fig 5B]. Mais um fator que chama a atenção e fala na direção de reforçar o “assustar/assombrar” é a proporção geralmente engrandecida dos *yōkai* em relação à paisagem, uma vez que nas gravuras de Hiroshige, os humanos a integram harmoniosamente.

Outro elemento recorrente nesta obra de Mizuki é a gestualidade do susto. Em algumas imagens, *yōkai* dividem a cena com humanos, que são representados no momento do sobressalto frente a uma ameaça ou fugindo dela [Vol. II, página 19, fig 6]. Os olhos se arregalam, as bocas se abrem, os braços se elevam, saltam gotículas de suor, e em algumas ilustrações, as pessoas são retratadas correndo na direção oposta do perigo iminente. Em *A Expressão das Emoções no Homem e nos Animais*, Charles Darwin descreve as reações corporais de uma pessoa sob o efeito de uma surpresa ou assombro:

A elevação das sobrancelhas é necessária para que os olhos sejam abertos ampla e rapidamente; e esse movimento produz vincos transversais através da testa. O grau de abertura dos olhos e da boca corresponde ao grau de surpresa experimentada. (...) A elevação das sobrancelhas é uma vantagem para se olhar para o alto; pois quando elas estão abaixadas, impedem que olhemos nessa direção. (...) Uma pessoa surpresa frequentemente eleva suas mãos abertas bem acima da cabeça, ou dobra os braços, só até a altura do rosto. A mão é espalmada na direção da pessoa que causou essa reação e os dedos separam-se com força. (...) Que a pele é muito afetada pela sensação de medo podemos ver pela assombrosa e inexplicável maneira com que o suor dela exsuda nessas situações. A exsudação é das mais notáveis, pois a superfície permanece fria, de onde a expressão “suar frio” (DARWIN, 2018, pp. 239, 241, 245, 248-249).

Na *Yōkaidō* de Mizuki, o gesto do assombrar, bem como os sustos e fugas dele resultantes têm um tratamento gráfico que sugere algo divertido, engraçado, uma brincadeira. O cartunista Will Eisner (1917-2005), em seu livro *Narrativas Gráficas*, fala sobre a questão do estereótipo nos quadrinhos e sobre determinadas características do indivíduo serem reconhecíveis pela aparência física. Se nas narrativas cinematográficas há tempo suficiente para desenvolver o personagem, nos quadrinhos há pouco tempo e espaço. Como a imagem deve defini-lo instantaneamente, utilizam-se os recursos das caricaturas e estereótipos. Eisner coloca também que “a arte de criar uma imagem estereotipada com o objetivo de contar uma história requer uma familiaridade com o público e a percepção de que cada sociedade tem um conjunto de estereótipos próprios que aceita [Vol. II, página 19, fig. 7]. Mas há aqueles que transcendem as fronteiras culturais” (EISNER, 2008, p. 23).

Talvez seja possível conjecturar que os gestos que Eisner afirma transcenderem as fronteiras culturais sejam aqueles que têm sua origem em estados emocionais relacionados a reações corporais, como as descritas acima por Darwin, e que portanto sejam naturalmente reconhecíveis. A linguagem gráfica dos quadrinhos

utilizaria, então, a caricatura e a estereotipagem dessas gestualidades para veicular suas mensagens.

No caso de “As 53 Estações da *Yōkaidō*” de Mizuki, a mensagem veiculada tem relação com *yōkai* causando espanto e assombrando um caminho e seus transeuntes de forma *asobi*, o que dialoga em grande medida com o uso de temas relacionados ao sobrenatural e ao medo em formas de entretenimento da Era Edo, quando as pessoas brincavam e se divertiam jogando *hyakumonogatari kaidankai*, nas noites quentes e abafadas do Verão japonês. O próprio *mangaka*, ao falar sobre esse seu trabalho, faz uma relação entre o aspecto prazeroso da vida à existência de *yōkai* e à Era Edo:

Na Era Edo, quando acontece essa jornada, *yōkai* pareciam estar mais ativos e vivos, pois apareciam em muitos *emakimono* e folhetos ilustrados da época. As pessoas em Edo conseguiam perceber *yōkai*, porque eram mais sensíveis a eles. Hoje em dia, as pessoas trabalham duro o dia todo e estão sempre de cara feia e desesperadas, enquanto as pessoas de Edo pareciam saber apreciar a vida. Se *yōkai* são familiares a você, você pode se divertir muito⁸⁶ (MIZUKI, 2008, p. tradução nossa).

No que diz respeito à forma de retratar o *asobi*, já mencionamos o uso dos termos “ingênuo” e “jocosos” por Tsuji Nobuo. Na figura [Vol. II, página 19, fig 8], Will Eisner demonstra como é possível despertar no leitor uma mensagem específica, a partir de uma imagem estereotipada: “Neste exemplo, o estereótipo de um homem

⁸⁶江戸時代は妖怪も人間も幸せだったようで、絵巻物や絵草紙に妖怪がずいぶん出てきます。きっと、江戸の人たちは妖怪感度に優れていたんだらうね。いまの人たちは必死にはたらいて、いつも悲壮な決意を顔にみなぎらせているが、もうちょっと優雅にかまえたほうがいいかもしれんね。妖怪もこわがりますよ。その点、江戸の人たちは生きる楽しみ、すなわち「遊び」というものを知っていたんでしょね。妖怪を身近なものとする、わりと楽しみが得られるもんですよ。

forte reforça a credibilidade no romantismo, enquanto uma incongruência que provoca humor é conseguida usando-se o estereótipo de um nerd” (EISNER, 2008, p. 23).

Quanto ao ingênuo, jocosos e humorísticos nas imagens da *Yōkaidō*, pode-se cogitar que eles encontram sua expressão em elementos visuais como a ênfase na ação das cenas, na representação caricatural do “monstruoso”, nas expressões desarrazoadas dos *yōkai*, com olhos revirados, línguas para fora e, na ilustração de Ishibe, inclusive em onomatopeias utilizadas comumente nos mangás [Vol. II, página 19, fig 9].

Mas para que se ensaie a identificação da presença de sobrevivências na investigação dessas imagens, é preciso retomar e desenvolver um tema que foi enunciado no primeiro capítulo. Quando foram apresentadas as “Paradas Noturnas dos Cem Espíritos”, *Hyakkiyagyō*, citou-se a observação de Michael Dylan Foster sobre a inversão do sentido dos *yōkai*, a partir do momento em que esse elemento da cultura passa de lenda, entidade, para representação pictórica. Se as paradas noturnas dos espíritos ofereciam perigo a quem ousasse olhar para elas, quando esse evento é transposto das ruas da capital Heian para as pinturas-rolô, os *emakimono*, elas ganham um caráter divertido, quase cômico:

(...) o que não devia ser visto é tornado visível – e é visto com prazer. O mundo dos espíritos (invisível) é transformado em espetáculo; os espíritos misteriosos de natureza indomável são transmutados em objetos familiares do cotidiano; terror transforma-se em humor (FOSTER M. D., 2009, p. 9, tradução nossa).⁸⁷

⁸⁷ “(...) which should not be gazed upon is rendered visible—and gazed upon with pleasure. The unseen (unseeable) is transformed into spectacle; the mysterious spirits of untamed nature are transmuted into familiar everyday objects; terror turns into humor.”

O movimento de transformação do mundo em imagem, e por conseguinte a formação de um símbolo, implica, para Aby Warburg, em um processo que ele chamou de “incorporação”, exigindo do observador uma empatia em relação ao observado: “Para o homem, existe de fato um estado que pode uni-lo a algo – justamente ao carregar ou manipular alguma coisa – que corresponde a ele, porém não corre em suas veias” (WARBURG, 1923b, p. 264-266, apud. DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 337). Entendemos que Warburg descreve, assim, a capacidade que o homem tem de, ao manipular um objeto, torná-lo parte de seu próprio psiquismo, uma extensão de si. Esse processo fusional de incorporação torna-se possível a partir do fenômeno da empatia. Através dele, “formas inorgânicas são incorporadas às formas orgânicas, nas quais ‘vida’ é projetada sobre a ‘coisa’” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 338).

Sobre essa questão, vale mencionar a viagem que Aby Warburg fez em 1895 para os Estados Unidos, com o objetivo de assistir ao casamento de seu irmão Paul. Lá, o historiador da arte alemão entrou em contato com o Smithsonian Institution, onde conheceu arqueólogos e estudiosos dos povos nativos americanos e acabou por visitar os índios Pueblos, onde fotografou e coletou material (GOMBRICH, 1997, p. 88). Mas foi apenas 27 anos depois, em 1923, que Warburg retomou essas referências para ministrar uma palestra na Clínica Bellevue, em Kreuzlingen na Suíça, a fim de provar aos médicos que estava curado do problema psiquiátrico responsável por sua internação (GOMBRICH, 1997, p. 216). Nela, apresenta imagens acompanhadas de suas memórias sobre “a vida anímica dos índios” (WARBURG, 2015, p. 200) e discorre sobre o ritual das serpentes, o qual pode, aqui, ilustrar a questão da incorporação a partir da empatia.

Na Reserva Hopi, noroeste do estado do Arizona, os nativos *mokis* das tribos Oraibi e Walpi realizam danças com serpentes vivas como parte de um culto sazonal

que ocorre em agosto, a fim de evocar as chuvas das quais depende sua colheita. Os indígenas dançam ritualisticamente com serpentes vivas, colocando-as entre os dentes [Vol. II, página 19, fig 10]: “A serpente não é sacrificada durante essa dança, mas apenas convertida – pela consagração e pela mímica influenciadora – em emissária e despachada para que, retornando às almas dos mortos, produza, em forma de raio, a trovoadas no céu” (WARBURG, 2015, p. 236). Warburg registra a associação da serpente com o raio no piso do altar de uma *kiva*⁸⁸ [Vol. II, página 19, fig 11] e também nos desenhos de serpentes em forma de raio no chão de areia das *kivas*. Tal associação formal confere aos indígenas, através de uma causalidade mítica, o poder de controlar uma força da natureza. A serpente como símbolo do raio opera estabelecendo um vínculo entre força empática e forma simbólica.

Após narrar a cerimônia com as serpentes em Walpi nessa sua palestra em Kreuzlingen, Warburg coloca que o ritual que um leigo veria como “propriedade original da selvageria primitiva da qual o europeu nada sabe” (WARBURG, 2015, pp. 236-237) encontra sua contrapartida no culto orgiástico de Dionísio, na Grécia Antiga. Nesse evento, as mênades performavam uma dança sacrificial em honra à divindade, com cobras vivas e também dilaceradas nas mãos. Em seguida, o historiador das imagens localiza outros momentos na cultura ocidental, em que a serpente participa do processo de sublimação na religião: a serpente primordial do Velho Testamento, que seria o espírito do mal, da tentação; na Grécia, como devoradora impiedosa do mundo inferior, como símbolo trágico no mito de Laocoonte [Vol. II, página 19, fig 12]; a divindade-serpente em Esculápio, deus da saúde na Antiguidade [Vol. II, página 19, fig 13]. Com isso, Warburg quis apontar para “a transformação que vai do simbolismo

⁸⁸ *Câmara ceremonial e social construída pelos Índios Pueblo no sudoeste dos Estados Unidos* (KIVA, tradução nossa).

do corpo e da realidade e que é apanhado com as mãos ao simbolismo do que é apenas pensado” (WARBURG, 2015, p. 248). Aponta também para o fato de que a mesma Antiguidade na qual a serpente constituía uma encarnação de sofrimento profundo, como na morte de Laocoonte, foi capaz de transformar esse terror na figura de Esculápio, que é o salvador que domina a serpente.

Para o filósofo italiano Tito Vignoli (1829-1914), a força empática que permeia esses processos de formação simbólica não seria “uma simples ‘projeção de si’ no objeto, mas a inversão de um medo fundamental diante do objeto, a transformação em atração de um movimento prévio de fuga” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 362).

Em relação a um *yōkai*, quando ele passa do estatuto de fenômeno para o de entidade, ou seja, quando ganha a concretude de objeto, sua ameaça ganha concretude também. No ato da sua representação imagética, contudo, dá-se uma inversão, movimento defensivo através do qual o medo derivado dessa ameaça é subjugado, “aprisionado” na forma pictórica, transformando-se em algo atraente, prazeroso. De certa forma, no seu livro *An Introduction to Yōkai Culture*, Komatsu Kazuhiko detecta esse movimento, dizendo que, apesar do medo, com as pinturas-rolô os *yōkai* começaram a ser apreciados como entretenimento também: “O próprio ato de representar *yōkai* falava a favor de uma vantagem desfrutada do ‘ponto de vista humano’”⁸⁹ (KOMATSU, 2017, p. 18, tradução nossa).

Dessa forma, o terror do desconhecido e ameaçador contido no monstro é transformado em elemento cômico, lúdico, em um processo de inversão, pelo qual pavor torna-se atração na imagem.

Em *A Imagem Sobrevivente*, Didi-Huberman intitula um capítulo de “Também as imagens sofrem de reminiscências” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 271). A frase é

⁸⁹ “*The very act of depicting yōkai spoke to the advantage enjoyed by the human side.*”

uma referência a *Estudos sobre a Histeria (1893-1895)* de Sigmund Freud, em coautoria com Josef Breuer. Nesse texto, os autores afirmam que “O histérico sofre sobretudo de reminiscências” (FREUD, 2016). O termo “reminiscências” é usado por Freud para designar as lembranças afastadas da consciência que, recalçadas pelo efeito de um trauma, retornariam futuramente na forma de sintoma⁹⁰. O sintoma surge como um símbolo do episódio traumático, como tradução em ato de uma lembrança à qual não se tem acesso consciente. Funcionaria, assim, como uma espécie de roupagem para memórias inconscientes.

Por incorporarem memórias, resíduos inconscientes, Didi-Huberman afirma que “também as imagens sofrem de reminiscências”: “Parece claro que, segundo Warburg, os poderes da imagem – poderes psíquicos e plásticos – trabalham diretamente no material sedimentado, impuro e movimentado de uma *memória inconsciente*”⁹¹ (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 271). Quando as imagens transformam o pavor em atração, como colocado há pouco, é exatamente por “sofrerem de reminiscências” que elas permitem que esse pavor sobreviva na atração:

Toda a sua força – a “vitalidade” da *Nachleben* – vem daí. Toda a sua força consiste em produzir essa sobrevivência como empatia, essa *Nachleben* como *Einfühlung*: é então que o ‘rumor das eras’, que nos é tão longínquo e ultrapassado, surge de dentro de nós como uma nova sensação corporal e psíquica, tão próxima quanto presente (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 362).

Assim, se tanto nas *Hyakkiyagyō* como em *As 53 Estações da Yōkaidō* de Mizuki, o resultado são figuras cheias de humor e divertidas de se ver, na gestualidade e no aspecto cômico de seus estereótipos e caricaturas, sobrevivem traços do inquietante, desconhecido e incontrolável, materializado pelas culturas humanas no

⁹⁰ Formulação realizada por Freud nos primórdios da Psicanálise.

⁹¹ Em itálico no original.

formato do sobrenatural, do monstruoso, demoníaco. No caso específico da cultura japonesa, Zilia Papp⁹² vê o papel do *yōkai* como parte do imaginário popular, endereçado a significar experiências de outra forma inexplicáveis, atenuando ansiedades: “Até a Era Muromachi [1185-1573], *yōkai* eram forças invisíveis e inexplicáveis (*mononoke*), ao passo que de Muromachi até Edo [1603-1868], eles representaram doenças e fome, morte e inferno, desastres naturais, perigos e intrusos perigosos”⁹³ (PAPP, 2010, pp. 128-129, tradução nossa).

Em vários momentos históricos também, os *yōkai* serviram como alusões carregadas de sentimentos políticos, como por exemplo *Tsuchigumo* [Vol. II, página 19, fig 14], criatura enorme semelhante a uma aranha terrestre, que era usada em textos antigos como insulto étnico, para diminuir os nativos da região que o povo de Yamato tentava conquistar (FOSTER, 2015, p. 129), ou então como *Namazu*, bagre gigante com características antropomórficas, que ao se agitar no leito do oceano faria a terra tremer. Inúmeras representações de *Namazu* em xilogravura circularam por ocasião do terceiro terremoto de Ansei em 1855, não dissociadas contudo de *Namazu* como imagem metafórica do navio negro do Comodoro Perry (1794-1858) chegando ao Japão em 1853, fato que sacudiria a política isolacionista do *Sakoku*, conduzindo o país à Restauração Meiji (SMITS, 2006) [Vol. II, página 19, fig 15].

Testemunham-se assim as mudanças de significações através do tempo nas imagens de *yōkai*, mudanças que ora ou outra deixam entrever a persistência de algo, atestando um estado desaparecido da vista da sociedade. “Dizer que o arco e a flecha das guerras antigas sobreviveram como brinquedos infantis é dizer, evidentemente,

⁹² Professora assistente em estudos midiáticos no *Department of Global and Interdisciplinary Studies at Hosei University*, Tóquio. Autora de *Traditional Monster Imagery in Manga* (2010) e *Anime and Its Roots in Early Japanese Monster Art* (2011).

⁹³ *Until the Muromachi period yokai were invisible, inexplicable forces (mononoke), while from the Muromachi to the Edo period they represented disease and famine, death and hell, natural disasters, dangers and dangerous outsiders.*

que seu *status* e sua significação se modificaram completamente” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 49).

Na *Yōkaidō* de Mizuki, por tudo que se discutiu aqui, caberia talvez pensar em uma espécie de mascotização, de domesticação do monstro e de tudo que sua figura engendra. Mas seus traços mais primitivos “vazam” e acabam se fazendo presentes. Atravessam as 55 imagens dessa obra contemporânea, em um movimento semelhante ao do fantasma insistente atravessando as paredes dos tempos. *Pathosformel e Nachleben*.

2.3.2. Artista como sismógrafo

É possível observar dilaceramentos mais evidentes da imagem em determinadas ilustrações da *Yōkaidō*, nas quais o tom de diversão ganha visivelmente um outro matiz, uma aura mais sombria, como se algo houvesse transbordado da pena do artista. Em *Kuwana*, o 42º posto governamental da *Tōkaidō*, por exemplo [Vol. II, página 21, fig 1], Hiroshige retrata, em primeiro plano, um barco recolhendo suas velas à medida que se aproxima do porto, do qual se vê apenas uma beirada, delimitada diagonalmente no canto inferior direito da gravura. A cena com mais barcos ao fundo, próximos à linha do horizonte, e também o castelo de Kuwana, acontece à luz do dia.

A diferença de cor entre essas imagens de Hiroshige e Mizuki evidencia-se visualmente logo de imediato [Vol. II, página 21, fig 2]. A apropriação do artista de mangá é toda em tons de azul, sugerindo um cenário noturno: “Assim como o amarelo sempre implica uma luz, pode-se dizer que o azul sempre implica algo escuro. (...) O azul nos dá uma sensação de frio, assim como nos faz lembrar a sombra. (...) O vidro azul mostra os objetos numa luz triste” (GOETHE, 2011, p. 143).

Também os *yōkai* que compõem a imagem desse posto governamental da *Yōkaidō* contribuem para um clima mais sombrio em meio ao *asobi*, quer seja através dos rostos de esqueleto de *Funa Yūrei*, literalmente “fantasmas de barco”, no primeiro plano, ou dos vultos negros e indistintos enfileirados ao fundo, junto a *Kainan Hōshi*, “sacerdote dos naufrágios”, uma espécie de espírito dos que morreram afogados.

Kainan Hōshi está associado a duas versões de lendas nas sete ilhas de Izu, relacionadas a rusgas entre os ilhéus e um governante, cujo desenlace culminou em mortes no mar. Por isso, todo dia 24 de janeiro nessas ilhas, seus moradores se trancariam em casa para não testemunharem a aparição desse *yōkai*, já que isso seria de mau agouro. Mizuki Shigeru comenta que, por ter vivido no litoral, ele compreende bem tal tipo de ambiência. A vida de outrora era mais difícil do que a atual e havia muitos suicídios no mar. Diz que nos anos em que o comércio ia mal, era possível ver duas ou três mortes por mês e que existia também um costume chamado “desbaste”, que consistia em se livrar das crianças excedentes, colocando-as em sacos de palha e lançando-as ao oceano. Acrescenta que não haveria nada de surpreendente, então, no fato de esses espíritos guardarem rancor e voltarem em uma tempestade, quando o mar estivesse revolto, fazendo escutar seu coro triste e furioso por não terem podido concretizar seus desejos “aqui embaixo” (MIZUKI, 2008a, p. 174).

O outro elemento sobrenatural da gravura, *Funa Yūrei*, também representa a alma dos afogados. Em um dos quatro volumes dos catálogos de *yōkai* de Toriyama Sekien, *A Horda Ilustrada de Espíritos do Passado e do Presente Volume 2⁹⁴*, *Konjaku Zoku Hyakki Maki no Chū* 今昔続百鬼卷之中, lê-se no texto que acompanha a ilustração que nas províncias do Oeste e do Norte do Japão, nos dias em que os ventos provocam ondas altas no oceano, formas humanas aparecem e ficam retirando

⁹⁴ Em tradução livre.

água do mar com conchas de bambu sem fundo: “Seus barcos perderam o leme, deixando suas almas sem rumo a perambular pelos mares”⁹⁵ [Vol. II, página 21, fig 2] (YODA & ALT, 2016a, p. 118, tradução nossa). Mizuki Shigeru detalha mais a lenda. Quando alguém está em uma embarcação em alto mar, nota-se uma espécie de bola de algodão que flutua ao sabor das ondas. Aos poucos, ela cresce até formar um rosto, cuja voz débil parece chamar os amigos. Imediatamente, chegam dezenas de outros fantasmas. Reunidos ao redor do casco, eles bloqueiam o barco e seus gritos pedem conchas, as quais irão encher de água, lançando-a para dentro do navio até que esse afunde. Os tripulantes, então, devem lhes dar conchas sem fundo, para que não sucedam no seu intento de enchê-las (MIZUKI, 2008a, p. 83).

Seguindo a linha de pensamento da intensidade nas imagens, observa-se um contraste acentuado também entre as gravuras de Hiratsuka, a sétima estação da *Tōkaidō/Yōkaidō* [Vol. II, página 21, figs 3 e 4]. A parte superior do corpo de um esqueleto gigante ocupa dois terços da ilustração de Mizuki [Vol. II, página 21, fig 4]. Tanto o esqueleto quanto sua proporção e localização composicionais remetem imediatamente ao tríptico de *ukiyo-e* do artista Utagawa Kuniyoshi (1797-1861) [Vol. II, página 21, fig 5], no qual *Gashadokuro* ocupa duas das suas três gravuras. Aliada à questão da intensidade, a força de uma citação tão literal de um artista da Era Edo faz com que nos detenhamos um pouco mais nessa estação da *Yōkaidō*.

Kuniyoshi, filho de um tingidor de seda e tido como um dos “pintores decadentes” do século 19, encaixa-se em várias categorias de *ukiyo-e*, sendo uma delas a representação de guerreiros e lendas (HARRIS, 2010, p. 156). O tríptico em

⁹⁵ *In the Western and Northern provinces, it is said that on days when winds whip the ocean into high waves, hordes of human forms appear and scoop water with bottomless ladles. These are called Funa-yūrei. Their boats have lost their rudders, leaving their aimless souls to wander the seas.*

questão, referido como “Princesa Takiyasha e o Grande Esqueleto de Sōma”, narra a seguinte cena:

Essa é *furudairi* (uma habitação inspirada no Palácio Imperial de Quioto) na cidade de Sōma, Província de Shimousa. Um esqueleto gigante aparece através da cortina de bambu rasgada. O esqueleto é controlado pela feiticeira Princesa Takiyasha (à esquerda), filha do falecido Taira no Masakado. Imperturbável, o *rōnin* Ōya no Tarō Mitsukuni (ao centro) o encara, enquanto se defende do ataque do subalterno da Princesa Takiyasha, Araitharu (ao centro) (NAKAU, 2016, p. 118, tradução nossa)⁹⁶.

Taira no Masakado, um proprietário de terras poderoso, liderou uma rebelião contra o Imperador, conseguindo controle sobre as oito províncias da região de Kantō, declarando-se, inclusive, o novo Imperador. Alarmada, a corte designou um comandante para liderar forças contra o insurgente, mas este acabou sendo morto antes por seu primo Taira no Sadamori, no ano de 940 (SHIVELY & McCULLOUGH, 1999, p. 61).

Migrando dos fatos históricos para a lenda a eles associada, nesta última a filha de Taira no Masakado teria conseguido escapar às execuções, tornando-se uma feiticeira e retornando ao palácio do pai em Sōma, a fim de dar continuidade à rebelião outrora iniciada por ele. O guerreiro Ōya no Tarō Mitsukuni ao saber dos planos da Princesa, vai até o palácio para investigar. Acaba emboscado por um esqueleto gigante, *Gashadokuro* がしゃどくろ, uma conjuração feita pela Princesa Takiyasha que, apesar de seus encantamentos, termina derrotada como o pai (MEYER, 2015, p.

⁹⁶ *This is the furudairi (a mansion modeled on Kyoto's Imperial Palace) in Sōma County, Shimosa Province. A gigantic skeleton looms out of the ruined bamboo blind. The skeleton is controlled by sorceress Princess Takiyasha (left), daughter of the late Taira no Masakado. Completely unfazed, the rōnin Ōya no Tarō Mitsukuni (center) glares at it hile fending off the attack of Princess Takiyasha's minion Araitharu (right).*

312). Essa história ficou célebre graças ao teatro *kabuki* (KOYAMA-RICHARD, 2017, p. 173) e foi então representada no *ukiyo-e* de Utagawa Kuniyoshi.

Na sua enciclopédia de *yōkai* de 1984, Mizuki Shigeru ilustra a descrição de *Gashadokuro* com uma citação literal da imagem do esqueleto que figura no tríptico de Kuniyoshi [Vol. II, página 21, fig 6]. Provavelmente, a reprodução *ipsis litteris* da imagem de Kuniyoshi encaixe em um daqueles casos que o *mangaka* mencionou sobre um artista anterior já ter desenhado um *yōkai* “da forma certa” e de ele, Mizuki, passar a utilizá-la praticamente sem modificações. O texto que acompanha a imagem define esse ente sobrenatural como sendo uma formação resultante do acúmulo de ressentimento daqueles que morreram sozinhos ou *notarejini* 野垂れ死に, que em Japonês é uma expressão que pode ser traduzida como “morrer às margens da estrada, ter a morte de um cão” ou, mais literalmente, “morrer pendendo-se no ermo” (MIZUKI, 1984, p. 84). No livro *The Night Parade of One Hundred Demons* de Matthew Meyer, ilustrador, autor e pesquisador contemporâneo de folclore japonês residente no Japão, a origem de *Gashadokuro* é narrada da seguinte forma:

Soldados cujos corpos apodreceram nos campos e vítimas da fome que morrem anônimas no ermo raramente recebem rituais funerários apropriados. Incapazes de seguir em frente, suas almas renascem como fantasmas, ansiando eternamente pelo que um dia tiveram. Essas pessoas morrem com raiva e dor em seus corações. Essa energia permanece muito tempo depois que sua carne já apodreceu em seus ossos. À medida que seus corpos se decompõem, sua raiva fermenta em um ressentimento pelos vivos, transformando-se em uma força sobrenatural. Quando os ossos de centenas de vítimas reúnem-se em uma coisa só, eles formam um esqueleto monstruoso enorme, conhecido como *gashadokuro* (MEYER, 2015, pp. 99, tradução nossa)⁹⁷.

⁹⁷ *Soldiers whose bodies rot in the fields and victims of famine who die unknown in the wilderness rarely receive proper funerary rites. Unable to pass on, their souls are reborn as ghosts, longing eternally for that which they once had. These people die with anger and pain in their hearts. That energy remains long after their flesh has rotted from their bones. As their bodies decay, their anger ferments into a grudge against the living, which twists them into a supernatural force. When the bones of hundreds of victims gather together into one mass, they form the humongous, skeletal monster known as the gashadokuro.*

O tema da morte que emerge em Kuwana e Hiratsuka através dos *yōkai* que compõem as cenas repete-se de forma mais sutil em outras estações da *Yōkaidō*, como por exemplo em *Seki*, a 47ª. estação da *Tōkaidō/Yōkaidō*, com *Zashiki Bōzu* [Vol. II, página 21, figs. 7A, 7B]. Esse *yōkai*, associado a um monge que teria sido assassinado, assombra a casa invertendo os travesseiros de lado, um mau agouro nos tempos antigos, indicando a morte da pessoa que nele repousava a cabeça durante o sono (MIZUKI, 2008b, p. 256). Em *Hodogaya*, o 4º. posto governamental, temos *Gatagata Bashi*, a “ponte ruidosa”, uma ponte de madeira que leva os espíritos dos mortos para o inferno. Ela é representada pictoricamente por Mizuki como uma carruagem de madeira com vários *yōkai* de pinturas-rolô de *Hyakkiyagyō* [Vol. II, página 21, figs. 8A, 8B].

Essas aparições de *yōkai* diretamente relacionados à morte remetem ao interesse que Mizuki Shigeru nutriu pelos assuntos relativos ao “outro mundo” desde sua infância, mas dialogam também com sua participação como soldado na Segunda Guerra Mundial. Marcada pela ameaça constante à vida - a perda do braço esquerdo em um bombardeio inimigo, a infecção por malária nas selvas de Papua Nova-Guiné, os maus tratos e ordens de ataques suicidas por parte dos superiores, a morte dos colegas - tal experiência permeia sob vários formatos sua obra, declarações e entrevistas. A interrupção brusca da sua juventude em Sakaiminato, quando foi recrutado pelo exército, deixou também um tom de nostalgia que atravessa suas criações, sobretudo as de cunho autobiográfico. Essa pequena cidade de economia rural, às margens do Mar do Japão, acabou ficando para o autor como um emblema dos tempos pré-modernos, em que os *yōkai* e sua aura mágica ainda fazem sentido: “Mizuki exalta Sakaiminato como puro *furusato* 故郷, ou terra natal, um espaço

nostálgico, metonímico de um tempo esquecido no Japão pós-guerra e pós-industrial” (FOSTER M. D., 2013, p. 165, tradução nossa) [Vol. II, página 23, fig. 1].

Alguns mangás autobiográficos do artista, como *Showa, a History of Japan* em quatro volumes⁹⁸, e *Vie de Mizuki*⁹⁹, em três volumes, contêm a narrativa da sua participação no conflito mundial. Já o mangá *Sōin gyokusai seyo* 総員玉砕せよ! - em Inglês, *March Towards Our Noble Deaths*¹⁰⁰ - publicado no Brasil em 2018 como *Marcha para a Morte*, transcorre todo na Ilha de Nova Bretanha, e tem como ponto principal a ordem de ataque suicida dada ao batalhão japonês por seus superiores [Vol. II, página 23, figs. 2A, 2B]¹⁰¹.

No seu posfácio, Mizuki comenta que sempre sobreviviam alguns soldados nessas ofensivas, mas que a morte nobre - associada ao código de honra dos samurais no Japão - só seria bem-sucedida se morressem todos de uma vez. Para evitar vergonha, então, os sobreviventes deviam se suicidar. O autor comenta também o fato de os soldados não serem vistos como seres humanos no exército, e defende a postura dos que decidiam sobreviver:

No exército, diziam que a sequência hierárquica era da seguinte forma: oficiais, suboficiais, cavalos e soldados. Ou seja, os soldados não eram seres humanos, mas animais inferiores aos cavalos, portanto considero que sobreviver a uma ordem de suicídio não seja covardia, mas uma última resistência em defesa da própria humanidade (MIZUKI, 2018, p. 358).

⁹⁸ *Showa 1926-1939: A History of Japan, vol. 1 (2013); Showa 1939-1944: A History of Japan, vol. 2 (2014); Showa 1944-1953: A History of Japan, vol. 3 (2014); Showa 1953-1989: A History of Japan, vol. 4 (2015). Ed. Drawn & Quarterly.*

⁹⁹ *Vie de Mizuki, Tome 1 : L'enfant (2012); Vie de Mizuki, Tome 2 : Le survivant (2013); Vie de Mizuki, Tome 3 : L'apprenti (2014), Éditions Cornélius.*

¹⁰⁰ Em tradução livre, *marcha rumo às nossas mortes nobres.*

¹⁰¹ Segundo Mizuki Shigeru, essa obra é 90% verídica. Alguns fatos foram ligeiramente modificados. O próprio autor é representado pelo Soldado Maruyama.

O escritor Adachi Noriyuki (1948-), autor de uma biografia de Mizuki Shigeru, também no posfácio da edição brasileira de *Marcha para a Morte*, conta sobre o dia em que esteve na casa do *mangaka*. Diz ter sido uma verdadeira experiência de terror e monotonia assistir a inúmeras fitas de videocassete com filmagens das antigas zonas de combate da Papua Nova-Guiné feitas por Mizuki, que revisitou várias vezes a ilha, após os anos 60. Lá, o autor deixara os amigos que fez durante a guerra, o povo da tribo Tolai, que o acolheu e o alimentou, oferecendo-lhe inclusive terras e esposa, caso ele não quisesse mais retornar ao Japão ao fim do conflito mundial. Adachi comenta sobre as imagens amadoramente registradas dessa região tropical parecerem todas iguais, com “praias com coqueiros, selvas semiescuras, cabanas e povoados com palafitas”. Mas relata também que à medida que os vídeos iam passando, aumentava a ansiedade de Mizuki Shigeru que, em suas explicações empolgadas, misturava comentários atuais, do passado recente e remoto, o que dificultava a compreensão do que dizia. Esse biógrafo de Mizuki conclui então que: “A capacidade de ele [Mizuki Shigeru] assistir aos vídeos de visita aos campos de batalha pela enésima vez com o mesmo entusiasmo de quem assiste pela primeira vez só indica a gravidade e a profundidade da lembrança da Guerra na vida de Shigeru” (ADACHI, 2018, p. 361).

Conforme se investigavam os demais elementos de Hiratsuka da *Yōkaidō* [Vol. II, página 23, fig. 3], algumas conversas foram se estabelecendo, não só entre as figuras da ilustração, mas também entre elas e falas, declarações e trechos da obra autobiográfica de Mizuki. Aos poucos, uma linha sutil passou a suturar a composição, dando força à emergência do tema da Segunda Guerra, especificamente das mortes de soldados. Para elucidar esse pensamento, continuaremos expondo o que se encontrou durante a pesquisa.

No canto inferior direito da imagem, entre um pilar no qual se lê a inscrição “*kono atari bakemono ooshi*”, em tradução livre, “por aqui é cheio de espectros”, e outro que contém o aviso “*anoyo made hachi ri*”, “até o outro mundo, 8 ri¹⁰²”, vem flutuando o crânio-fantasma de Sotoba Komachi [Vol. II, página 23, figs. 4A, 4B]. “Sotoba Komachi” é o nome de uma complexa peça de teatro *Nō*, de autoria de Kan’ami Kiyotsugu (1333-1384), que “explora as múltiplas facetas da personalidade de uma magnificente poetisa da corte, em meados do século 9, Ono no Komachi 小野小町 (825-900)”¹⁰³ (TERASAKI, 1984, p. 155). O enredo versa sobre uma lenda a respeito da bela Komachi, que orgulhosa, ambivalente e atormentada, recusa-se a se entregar ao elegante Capitão Fukakusa, antes que ele a visite durante cem noites. Fukakusa morre na centésima noite e Komachi é condenada a uma vida de solidão e pobreza. A peça inicia com uma Komachi de 99 anos, cansada, sentando-se em uma estupa, ou *sotoba* 卒都婆 (MISHIMA & KEENE, 1957, p. 272). Monges se aproximam e a recriminam por se sentar em um símbolo sagrado do budismo. A peça transcorre com Komachi contando-lhes sobre quem é, recitando-lhes poemas, rememorando sua beleza na juventude e lamentando a velhice. Komachi é possuída então pelo espírito vingativo do Capitão Fukakusa, que deixou a vida sem ter podido realizar seu amor. Depois desse episódio, a velha poetisa recupera a razão e se compromete a viver em busca da iluminação - vale lembrar que nos seus primórdios o teatro *Nō* encontrava-se vinculado a poderosos templos budistas e santuários de culto aos *kami* e, por esse motivo, “a estrutura formal de várias peças *Nō* refletem claramente a influência de

¹⁰² 里, *ri*, antiga unidade de distância japonesa, equivalente a 3.927m (HAIG & NELSON, 1999, p. 535).

¹⁰³ (...) which explores multiple facets in the personality of the flamboyant court poetess of the mid-ninth century, *Ono no Komachi* 小野小町.

valores religiosos e ideais estéticos que agradavam ao público”¹⁰⁴ (TERASAKI, 1984, pp. 155-156)

Em 1952, é encenada pela primeira vez no Japão a “Sotoba Komachi” do escritor Yukio Mishima, parte da sua coletânea *Five Modern Nō Plays* e baseada na peça original de Zeami. A história de Mishima transcorre em um parque de uma cidade, nos anos 50. Komachi, com 99 anos, decide se sentar em um banco do qual um casal de namorados levanta, incomodado. A velha contabiliza, então, as bitucas de cigarro recolhidas na noite. Um poeta embriagado entabula uma conversa com ela, repreendendo-a por perturbar os namorados toda noite pelo mesmo motivo. Os dois começam a discutir sobre a vida e o amor e a velha fala ao jovem sobre sua beleza:

Velha: Uma mulher bonita é sempre uma mulher bonita. Se sou feia agora, isso só significa que sou uma beldade feia. Depois de ter ouvido tantas vezes de todo mundo o quanto eu era bonita, tornou-se um aborrecimento nos últimos setenta ou oitenta anos começar a pensar em mim como sendo qualquer outra coisa, senão bela. Ainda me vejo como uma beleza extraordinária.

Poeta: (*De lado*) Que fardo pesado deve ser ter sido encantadora um dia. (*Para a velha*) Entendo como se sente. Um homem que um dia foi à guerra lembra sobre a guerra pelo resto de sua vida¹⁰⁵ (MISHIMA & KEENE, 1957, p. 279, tradução nossa).

Os outros dois *yōkai* que figuram em Hiratsuka são *Ushirogami* [Vol. II, página 23, fig 5] e *Ōmukade* [Vol. II, página 23, fig 6].

Ushirogami, formado pelo *kanji* 後 (parte de trás, costas) e 神, (divindade, espírito), pode ser traduzido como “o espírito atrás de você” (MEYER, 2019, p. 35).

¹⁰⁴ *The formal structure of various Nō plays clearly reflects the influence of religious values and aesthetic ideals that were appealing to the audience.*

¹⁰⁵ *A beautiful woman is always a beautiful woman. If I look ugly now, all it means is that I am an ugly beauty. After having been told so many times by everybody how lovely I looked, I have found it too much of a nuisance during the past seventy or eighty years to start thinking of myself as being anything but beautiful. I still see myself as a raving beauty. poet. (Aside.) What a heavy burden it must be to have once been lovely. (To the old woman.) I can understand how you feel. A man who's once gone to war reminisces about the war all the rest of his life.*

Está associado à ideia de assustar alguém por trás, puxando-lhe o cabelo, colocando a mão gelada ou soprando o hálito quente na nuca da pessoa, para sumir antes mesmo que essa se vire para ver o que é. É tido como uma espécie de *okubyōgami*, espíritos associados à covardia. Na palavra *ushirogami*, no entanto, encontra-se um trocadilho, pois *kami* é também cabelo e *ushirogami* pode ser “o cabelo da nuca”: “a frase *ushirogami wo hikareru* 後ろ髪を引かれる (‘ter os cabelos da sua nuca puxados’) tem o significado de que algo no passado da pessoa ainda vive em seu interior, impedindo-a de seguir em frente, de se afastar da posição em que se encontra.

O *yōkai Ōmukade* 大百足, ou centopeia gigante, é um monstro agressivo com uma mordida bastante venenosa, conhecido inclusive por atacar dragões. Arma alguma perfura seu exoesqueleto, mas como a saliva humana é tóxica para esse *yōkai*, uma arma embebida em saliva é capaz de perfurar sua carapaça e o ferir. O curioso da presença de *Ōmukade* nessa imagem é que a lenda a ele associada traz à tona um nome que já havia aparecido na lenda de *Gashadokuro*: Taira no Masakado, líder de uma grande rebelião contra o Imperador, em Quioto, na Era Heian (794-1185). Na lenda de *Ōmukade*, o bravo guerreiro Hidesato vence uma dessas centopeias gigantes a pedido do rei dos dragões. O mesmo Hidesato recebera antes uma ordem do Imperador para matar Taira no Masakado, e é o grato rei dos dragões que, em retribuição, revela-lhe o segredo que derrotaria o poderoso insurgente.

Com a escavação da história desses elementos da cultura popular japonesa que ilustram a Hiratsuka da *Yōkaidō* - *Gashadokuro*, *Ushirogami*, *Sotoba Komachi* e *Ōmukade* – vieram à tona conteúdos a respeito da morte, de estar preso por algo ao passado, do acúmulo de ressentimento das muitas pessoas ou soldados que morreram *notarejini*, da revolta e vingança contra o Imperador e, por meio de uma sutileza poética de Yukio Mishima, uma comparação da força da lembrança da beleza

e do amor juvenil de uma velha de 99 anos à força da lembrança da participação de um homem em uma guerra.

Esses temas emergem também em diversas situações ao longo da obra e de falas de Mizuki Shigeru. No final do primeiro volume da sua autobiografia em mangá, o autor narra o recebimento da sua convocação para o exército [Vol. II, página 23, fig. 7]. (MIZUKI, 2012, p. 378). Nas páginas que se interpõem entre esse momento e o da sua partida de Sakaiminato, o tom crescente e tenso do avanço da guerra transmuta-se em uma atmosfera pensativa e melancólica, com frases como: “Ao pensar que nunca mais veria as paisagens da minha cidade, tive vontade de dar um último passeio pelas vizinhanças que me eram familiares”¹⁰⁶, e também “E pensar que estou entrando no exército... É pior do que ser preso” (MIZUKI, 2012, p. 379). Em relação às imagens, a perspectiva dos quadrinhos que mostram a região vista de cima fala metaforicamente da tentativa de guardá-la como um todo na memória, anunciando a distância da terra natal que Mizuki irá experimentar nos seus próximos quatro anos [Vol. II, página 23, fig. 8]. As cenas seguintes narram o último encontro do autor com seu colega Nekoyasu – futura vítima fatal da guerra -, levam o olhar do leitor para o céu com aves negras grasnando [Vol. II, página 23, fig. 9] e mostram o jovem *mangaka* com sobancelhas oblíquas que lhe conferem um ar desconsolado [Vol. II, página 23, fig 10].

Em uma entrevista dada ao Japan Times, Mizuki, com 83 anos então, conta sobre quando seu batalhão foi levado de Palau para Rabaul durante a Segunda Guerra, em um navio velho da época da guerra Russo-Japonesa (1904-1905) que “avançava lentamente e poderia ter naufragado a qualquer hora” (MIZUKI, 2005). No

¹⁰⁶ *À l'idée que je ne reverrais plus les paysages de ma ville, l'envie me prit d'aller flâner une dernière fois dans les environs qui m'étaient familiers.*

dia seguinte após deixá-los em Rabaul, o navio foi atacado por um submarino inimigo e afundou, matando toda a tripulação. O entrevistador pergunta se essa foi a primeira vez que ele sentiu a ameaça da morte na guerra, e o *mangaka* responde:

“Não, você sente a morte quando recebe os papéis da convocação. Mas a ameaça da morte vem em cinco níveis. No primeiro, é abstrata. Conforme você vai avançando, ela se torna mais específica. Você vai para uma área onde suas forças estão em contato com o inimigo. Depois você forma um grupo de dez soldados e vai encontrar seu inimigo”¹⁰⁷ (MIZUKI, 2005, tradução nossa).

No posfácio da edição brasileira de *Marcha para a Morte*, Mizuki encerra seu comentário sobre essa sua obra com a seguinte declaração: “Quando desenho uma história de guerra, não consigo me conter de sentir uma raiva incompreensível. Acredito que seja a alma dos mortos de guerra que me fazem sentir assim” (MIZUKI, 2018, p. 359). E para finalizar os exemplos aqui citados, ainda que não as incontáveis manifestações de Mizuki Shigeru sobre o assunto, no terceiro volume da sua autobiografia em mangá, o autor conta sobre o quanto se sentiu aliviado com a morte de Hirohito, Imperador da Era Shōwa (1926-1989):

Esse foi o começo da Era Heisei (平成 realização da paz). Eu mesmo me sentia apaziguado... provavelmente porque estava finalmente liberto dessa raiva que não podia expressar em voz alta. Todos os horrores da Guerra foram perpetrados em nome do Imperador. Inconscientemente eu me ressentia dele, mesmo sabendo que isso não tinha sentido”¹⁰⁸ (MIZUKI, 2014, pp. 274-276, tradução nossa).

¹⁰⁷ No, you feel death already when you receive the call-up papers. But the threat of death comes in five levels. On the first level, it is abstract. But as you go along, it becomes more specific. You go out to an area where some of your forces are in contact with the enemy. Then you form a group of 10 soldiers and go and meet your enemy.

¹⁰⁸ Ce fut le début de l'ère Heisei. Je me sentais moi-même apaisé... Probablement parce que j'étais enfin libéré de cette colère que je ne pouvais exprimer de vive voix. Toutes les horreurs de la guerre avaient été perpétrées au nom de l'empereur. Inconsciemment, je lui en voulais terriblement, même si je savais bien que ce n'était pas justifié.

Há ainda um outro aspecto de *As 53 Estações da Yōkaidō* que chama a atenção. Mizuki se insere como viajante em algumas ilustrações da obra, através da utilização das imagens com as quais se representa graficamente em seus mangás autobiográficos, tanto no período da infância quanto na vida adulta, mesclando-se aos seus demais personagens e em interação com seus *yōkai*.

Na *Numazu da Tōkaidō*, Hiroshige representa três pessoas chegando ao 12º. posto governamental da estrada para uma noite de descanso. A roupa branca e a máscara de *Tengu*¹⁰⁹ nas costas são uma marca da peregrinação ao santuário de culto aos *kami* de Kompira, em Shikoku¹¹⁰ (STEWART, 1979) [Vol. II, página 25, fig 1]. Na *Yōkaidō*, Mizuki faz referência às suas peregrinações da infância pelas redondezas, santuários e templos de Sakaiminato na companhia de *NonNonBa*¹¹¹ por meio de uma substituição, inserindo uma imagem do menino Shigeru e de *NonNonBa* caminhando de mãos dadas [Vol. II, página 25, fig 2]. Como se não bastasse o jogo anacrônico figurado pela representação gráfica de duas pessoas da Era *Shōwa* (1926-1989) caminhando pela paisagem de uma obra de arte da Era Edo (1603-1868), ambos viajam na companhia de um dos personagens ficticiais do *mangaka*, *Nezumi Otoko*, o qual entrou no lugar do peregrino da *Numazu da Tōkaidō*. A máscara de *Tengu* de

¹⁰⁹ *Yōkai* bastante conhecido, desempenhando diversos papéis na História, religião, literatura e folclore japoneses, comumente associado ao budismo e às práticas ascéticas montanhescas (FOSTER M. D., 2013, p. 130).

¹¹⁰ “A rota de peregrinação da ilha de Shikoku floresceu principalmente durante o período Edo (século XVII a meados do século XIX) e seguiu os passos do grande patriarca do budismo japonês, Kōbō-daishi (774-835 CE), que na verdade nasceu na ilha. Ainda hoje, ao longo do itinerário, é possível descobrir ladeiras íngremes e descidas acentuadas, caminhos suaves e vielas estreitas, campos de arroz e bosques frondosos, todos levando aos 88 templos que formam esta espetacular peregrinação budista” (VALLES, 2007, p. 10).

¹¹¹ *NonNonBa* é uma obra autobiográfica de Mizuki Shigeru, premiada no Festival Internacional de la Bande Dessinée de Angoulême, França, em 2009. Nela, o autor narra sua infância ao lado de Kageyama Fusa, chamada por todos de *NonNonBa*, uma senhora contratada por sua família para auxiliar nos afazeres da casa. Nesse mangá, Mizuki conta, através de algumas histórias, sobre o quanto a Sra. Kageyama contribuiu com seu interesse pelo sobrenatural, ao apresentar-lhe uma série de lendas populares sobre *yōkai*. Narra também as perambulações dos dois pelos templos, veredas e cemitérios da região [Vol. II, página 25, figs. 2A, 2B].

Hiroshige transformou-se em uma caixa nas costas do Homem Rato, da qual se desdobra, no gesto do ataque ou do assombrar, *Oritatami Nyūdō* 折疊入道, Monge Dobrável, um *yōkai* cuja figura foi criada por Mizuki com base em máscaras trazidas de suas muitas viagens às ilhas do Pacífico Sul [Vol. II, página 25, fig. 3] (PAPP, 2011, pp. 112,113).

Na travessia das águas do *Sakawa* em *Odawara*, a 9ª. Estação [Vol. II, página 25, fig. 4], Mizuki se desenhou sendo transportado por quatro *kappa*, o *yōkai* de grande popularidade no Japão, relacionado a rios [Vol. II, página 25, fig. 4A]. Na 35ª. Estação, *Goyu*, o artista de mangá se colocou dentro da pousada. A expressão de seu rosto demonstra espanto, diante da língua comprida da mulher que cuida dele, traço que a remete ao bizarro, a algo da ordem do monstro [Vol. II, página 25, figs. 5, 5A]. Em *Seki*, o 47º. posto governamental, Mizuki se retrata trajado como um samurai sendo guiado por *Okurichōchin*, A Lanterna que Acompanha, um *yōkai* que conduzia os samurais bêbados para casa, voltando de suas noites nos bairros dos prazeres Asakusa ou Yoshiwara, na Era Edo [Vol. II, página 25, figs. 6, 6A]. No dia seguinte, eles acordavam sem saber como haviam lembrado o caminho. O tempo montado assim com elementos heterogêneos seria a “lição antropológica das ‘formações de sobrevivência’” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 406), o equivalente nas imagens do próprio tempo psíquico do inconsciente e da forma como as memórias nele se imprimem.

O intuito de apontar para o diálogo entre os conteúdos das histórias e lendas associadas aos seres que figuram em Hiratsuka e as falas de Mizuki, bem como para as citações de figuras autobiográficas do autor nessa obra, não é ir na direção de uma interpretação das imagens, o que estaria no âmbito de uma análise em termos da iconologia panofskyana. Mas é, sim, fornecer dados para que se ensaiem algumas

reflexões a partir de elementos warburguanos, a fim de pensarmos os sintomas que se abrem na imagem através do imemorial que atravessou seu autor e, sem que ele se desse conta, acabou impresso na sua criação.

Didi-Huberman fala a respeito de Warburg, no fim de sua vida, qualificar as *Pathosformeln* sob o ângulo de uma “dramaturgia da alma”, na qual se revela a dimensão ‘extática’ ou ‘demoníaca’ das imagens” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 228). Essa asserção vem logo após o filósofo francês comentar em “A Imagem Sobrevivente” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 226) o texto em que Aby Warburg discorre sobre o relevo em bronze “Crucificação”, do escultor Bertoldo di Giovanni (c.1440-1491): “Como uma mênade brandindo o animal dilacerado, Madalena em prantos aos pés da Cruz aperta convulsivamente as mechas arrancadas do cabelo num luto orgiástico” (WARBURG, 1914). A expressão “luto orgiástico” encerra a complexidade dessa “dramaturgia da alma”, na medida em que:

As marcas do luto (a mão que arranca os cabelos, a posição ajoelhada da segunda mulher, versão mais ritual do gesto que a primeira) confundem-se com as marcas de um desejo inconsciente (a mão que brande seu troféu orgânico, o quase desnudamento do corpo, o desalinho da roupa, os pés elevados em meia-ponta) (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 228)

Na figura crística da Madalena de Bertoldo di Giovanni [Fig. 3], sobrevive, então, uma mênade do período helenístico, a dançar orgiasticamente com um sátiro [Fig. 4]: “Frente à Paixão de Cristo, a paixão da ninfa junta um sofrimento atroz da alma a uma alegria selvagem do corpo” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 228). Ao figurar Madalena aos pés da cruz, o artista, buscando referenciais da perfeição fomal da Antiguidade grega para representá-la nesse outro tempo e contexto, compõe uma imagem na qual se estampam os gestos corporais de uma dança voluptuosa da época.

O significado de uma dança dionisíaca difere de uma lamentação cristã, mas a intensidade e o gesto encontram nessa representação o seu pós-vida.

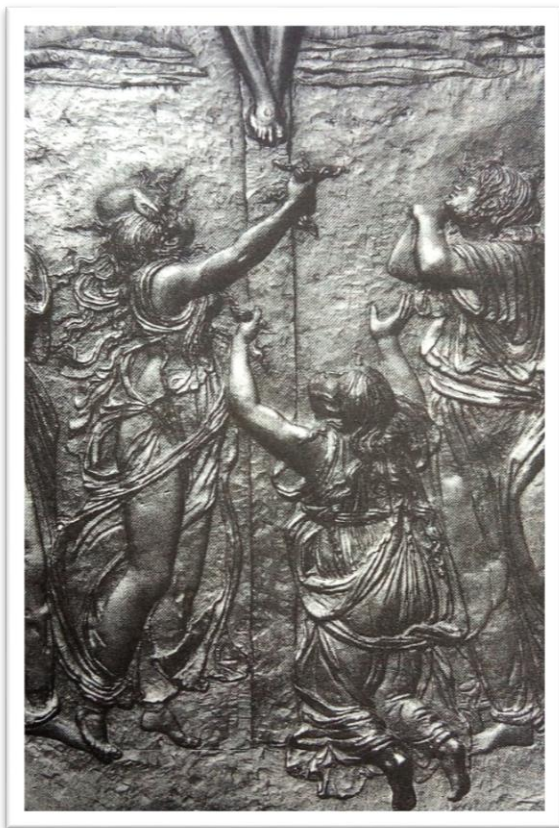


Figura 3 - Bertoldo di Giovanni, *Crucificação*, c. 1485 (detalhe). Relevô em bronze. Florença: Museo Nazionale del Bargello. Foto: Didi-Huberman. In: *A Imagem Sobrevivente*, História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg, p. 227. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.



Figura 4 – Mênade e Sátiro, anônimo grego, período helenístico. Reprodução gráfica de um baixo-relevo, segundo M. Emmanuel, *La Danse Grecque antique*, Paris, 1896, p. 198. In: *A Imagem Sobrevivente*, História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg, p. 227. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

Em um outro texto, Warburg fala sobre essa questão da assimilação pelo Renascimento italiano de formas predeterminadas, já depuradas pela criação artística. O confronto de um artista em busca de afirmar seu próprio estilo com “o mundo formal de valores expressivos predeterminados” representaria “a crise decisiva” (WARBURG, 1929, p.171-172 apud DIDI-HUBERMAN, p. 229). Para Didi-Huberman, a “crise decisiva” trata da memória das formas e da própria criação artística, ou seja, das memórias inconscientes das formas atuando à revelia do artista, no ato da criação:

Quando manipula as *Pathosformeln* de um ‘velho fundo hereditário’ pagão, quando aceita seguir Mnemosyne, a mãe das nove Musas, o artista se descobre preso na situação inevitável – estrutural, estruturante – de um vaivém entre ‘alienação pulsional’ e ‘criação formal’. Tudo oscila, tudo se revolve, tudo caminha junto: não há formas construídas sem um abandono às forças. Não há beleza apolínea sem um pano de fundo dionisíaco (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 229)

Se ensaiamos pensar que Mizuki, ao lançar mão das imagens de *yōkai*, esses seres sobrenaturais de origem sobredeterminada da cultura popular japonesa, estaria manipulando fórmulas de *páthos* “de um velho fundo hereditário”, é possível pensar também, segundo as formulações de Warburg, na implicação da corporeidade e do inconsciente do artista no processo de criação. Didi-Huberman questiona: “o que faz, na imagem, a ideia do seu corpo? O que faz na imagem, o espírito de sua matéria?” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 163). Em outras palavras, como se dá a relação do artista com a imagem que ele cria, de modo que seja possível que na própria imagem inscrevam-se as linhas de força que a animam e também que sobrevivam resíduos mnemônicos das formas? Antes, Huberman havia afirmado que é na obra de arte que forma e força se unem “de modo necessário, orgânico” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 147). Quando o artista segue Mnemosyne, recorre à memória das formas, defronta-se inevitavelmente com a polaridade entre “criação formal” e “abandono às forças”. Cabe perguntar se a “crise decisiva” à qual o filósofo francês se refere não estaria enunciada na própria declaração de Mizuki - de tom quase confessional - sobre ser tomado por uma “raiva incompreensível” quando desenha histórias da Guerra. A atribuição dessa raiva a uma ação das almas dos mortos na guerra diz da percepção por parte de Mizuki de uma força incontrolável agindo no momento da criação. O que escapa ao controle do artista vem constelar o “abandono às forças” e extravasa na imagem em forma de *Nachleben*, de sobrevivência do recalcado.

Aby Warburg não deu o nome de inconsciente a essas forças, segundo Didi-Huberman, para não correr o risco de se afastar da dinâmica que buscava caracterizar. O Inconsciente, *das Unbewusste*, era um conceito da Psicanálise, ciência que se desenvolvia na mesma época de suas pesquisas e, como já mencionamos antes neste trabalho, o historiador da arte alemão teria preferido falar de uma “dialética do monstro” para se referir a “causas inconscientes”, a fim de descrever o que configuraria a estrutura de um sintoma, ou seja, o recalcado e o retorno do recalcado na imagem (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 255). Mais para o fim de sua vida, Warburg dedica um seminário a Burckhardt, historiador da arte suíço, referindo-se a ele e a Nietzsche como “sismógrafos muito sensíveis, cujas bases tremem quando eles recebem e transmitem as ondas [de choque, de memória]” (1927, p. 86, apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p.108).

Ao imaginar o funcionamento de um sismógrafo, é possível visualizar os movimentos subterrâneos invisíveis ou até imperceptíveis sendo captados pelo aparelho, que os registra graficamente na forma de um sismograma. Comparar um pensador ou artista a um sismógrafo implica em comparar também a invisibilidade dos movimentos subterrâneos à dos tempos e memórias inconscientes e conceber esses sujeitos como inscrites desses sismos em suas obras, ainda que mediados por seus estilos. São tempos e memórias que transpassam seus corpos, suas subjetividades desejanças; *quanta* de inconsciente em travessias fantasmagóricas que partem de incontáveis outroras e que no momento de sua atualização na imagem, texto ou qualquer que seja o meio expressivo, fraturam, rasgam a superfície, imprimindo-se novamente no presente.

Mizuki leva os *yōkai* para mídias contemporâneas de alcance e veiculação internacionais, o mangá e o *anime*, não só através da criação de personagens, mas

também através de constante pesquisa e emprego de diversos desses seres sobrenaturais da cultura japonesa - e mais tarde em sua carreira, também de outras culturas - nos seus quadrinhos. Nessa transposição de suporte midiático, foi visto que *GeGeGe no Kitarō* sofre modificações até se tornar um super-herói a lutar ao lado dos humanos contra espíritos malignos, em um movimento inédito de inversão de sentido do elemento *yōkai*. Algumas dessas modificações no personagem, como por exemplo a alteração de seu nome de “*Kitarō* do Cemitério” para “*Kitarō* do *GeGeGe*” aconteceram por motivos comerciais. O próprio Mizuki Shigeru admite o papel comercial da indústria de entretenimento em sua obra: “Não dá para escrever o que você realmente pensa. Não é assim que se vendem revistas de mangá”¹¹² (MAINICHI, 2017, tradução nossa.). Foi visto também, entretanto, que apesar das interferências mercadológicas, sobrevivem na imagem do garoto *Kitarō* resquícios mnemônicos relacionados à sua origem. Talvez seja fundamental pontuar que as forças de *Nachleben* de uma fórmula de páthos independam do caráter da imagem, se ela é comercial, jornalística, artística ou outra. Assim como na manifestação do sintoma, o transbordamento do inconsciente pode imprimir suas marcas nas formas plásticas, a despeito do seu suporte.

Para nos aproximarmos da ideia de Mizuki Shigeru operando como um sismógrafo através de sua obra, e aqui especificamente através de *As 53 Estações da Yōkaidō*, levaremos em conta também suas experiências pré, durante e pós-Segunda Guerra, e a história do povo japonês nesse período conturbado.

O historiador francês especialista em Japão contemporâneo Jean-Marie Bouissou (1950) aborda a questão de que muitos dos *mangaka* da primeira geração, inclusive Osamu Tezuka, eram adolescentes durante a guerra, e apesar de serem

¹¹² *It's not possible to write what you are really thinking. That's not how manga comics get sold.*

jovens demais para lutar, eram maduros o bastante para sentir profundamente o trauma da derrota. Tal trauma teria produzido em seus mangás elementos que lhes conferiram um grau de complexidade e intensidade dramática inexistente nos quadrinhos americanos e franco-belgas. Um deles seria o gênero de ficção científica *mecha* メカ¹¹³, em que robôs de combate pilotados por adolescentes salvam o Japão ou o mundo de ataques alienígenas: “uma ilustração clara da frustração sentida pelos filhos, que sonharam vencer a guerra perdida por seus pais”¹¹⁴ (BOUISSOU, 2010, p. 25, tradução nossa).

Constituindo uma exceção à fala de Bouissou, Mizuki Shigeru não só foi um *mangaka* da primeira geração que protagonizou o combate e a derrota do Japão na Segunda Guerra, como também saiu mutilado da mesma. Michael Dylan Foster menciona a autorreferência do artista de mangá no nome de seu personagem *GeGeGe no Kitarō*, como já foi elucidado anteriormente, e no fato de uma correlação entre a ausência do olho esquerdo de *Kitarō* e do braço esquerdo de seu criador (FOSTER M. D., 2009, p. 167). Não seria possível traçar, então, um paralelo entre garotos que pilotam robôs e um garoto *yōkai* super-herói, todos lutando para salvar seu povo de um inimigo? Ou ainda, não seriam sintomais essas encenações compensatórias ou reparatórias da derrota?

Yoshikuni Igarashi, professor especialista em estudos culturais japoneses modernos, dedicou seu livro *Corpos da Memória* a contemplar o impacto do conflito mundial e da derrota do Japão na sociedade do pós-guerra, através da tentativa de “ler a presença ausente das lembranças da guerra” (IGARASHI, 2000, p. 3), o que

¹¹³ *Mecha*, de *machines* (*mechs*) é um gênero de mangá de ficção científica, em que robôs gigantes são pilotados por pessoas, com o intuito de combate.

¹¹⁴ “a clear illustration of the frustration felt by sons who dreamed of winning a war lost by their fathers.”

caracterizaria uma relação tensa do país com seu passado. O Japão teria sobrevivido à sua derrota devastadora de 1945, reinventando-se como nação pacífica que prosperou economicamente nas décadas seguintes, mas as memórias das perdas continuaram assombrando sua sociedade.

Ainda hoje no Japão, é comum ouvir que atores do teatro *kabuki* e os demais envolvidos na encenação de uma peça de Oiwa¹¹⁵, por exemplo, realizam cerimônias para evitar má sorte e acidentes que possam ocorrer durante o espetáculo. Ouvem-se também motoristas de táxi falando sobre transportarem passageiros fantasma. Tais fatos atestam que a ideia de fantasmas se vingando e a crença na responsabilidade pessoal em relação aos mortos continuam fazendo parte, de alguma forma, da vida cotidiana no Japão (IWASAKA & TOELKEN, 1994, p. 14). Como fica, então, a relação do povo japonês com o esquecimento imperativo dos traumas da guerra, imposto pela necessidade de se reconstruir a imagem do país, principalmente no que concerne a uma cultura em que a observação de rituais apropriados para que os espíritos dos mortos partam em paz e se cumpram os lutos continua tendo seu relevo? Os que continuam vivos devem também poder prantear tudo que se perdeu. Sem isso, a presença desse “tudo” continua retornando sintomalmente¹¹⁶.

Em relação aos retornos sintomais na imagem, Didi-Huberman afirma que “Toda força de rememoração deve saber produzir o elemento de esquecimento que a sustenta” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 149). Ou seja, como força de rememoração, a

¹¹⁵ A história de Oiwa, a temida *yūrei* vingativa, é contada em *Tōkaidō Yotsuya Kaidan*, uma peça de kabuki escrita por Tsuruya Nanboku IV (1755-1829). É também uma das obras fantásticas mais adaptadas do Japão (FERREIRA, 2014, p. 7). “Dizem que as performances contemporâneas de *Tōkaidō Yotsuya Kaidan* são amaldiçoadas. [...] Os que ignoraram Oiwa pagaram um preço alto. Uma encenação de 1976 de *Tōkaidō Yotsuya Kaidan*, no Iwanami Hall em Kanda, Tóquio, foi perturbada por desastre após desastre, incluindo doenças, acidentes e até mortes. Muitas produções de TV e teatro de *Yotsuya Kaidan* relatam incidentes de fogo, problemas técnicos e outros acidentes. As produções de filmes atuais ainda seguem a tradição de visitar religiosamente o santuário de Oiwa (DAVISSON, 2015, pp. 97, tradução nossa).

¹¹⁶ Estamos nos referindo aqui ao retorno sintomal de um recalçado, e não ao retorno ritualizado dos mortos que acontece todos os anos, durante as comemorações do *Obon*.

Nachleben deve ser capaz de trazer à tona o recalcado. Como artista e sismógrafo da Era Shōwa, não teriam os pincéis de Mizuki Shigeru registrado nas imagens de *As 53 Estações da Yōkaidō* também o movimento do retorno dos fantasmas da derrota, mortes e perdas assombrando as paisagens de uma via de comunicação crucial no Japão pré-moderno, na forma de uma alegoria bem humorada? As informações colhidas em nossa investigação permitem que relações sejam estabelecidas nesse sentido e por vezes até mesmo as sugerem. Por outro lado, nunca foi a ideia de Warburg encerrar as sobrevivências em significados estáticos, tampouco esgotar o potencial de vida das imagens com interpretações. Vemos que o trabalho que Mizuki fez com base em *As 53 Estações da Tōkaidō* criou sentidos não previstos e foram alguns deles que emergiram aqui.

Hiroshige, ao retratar as estações da *Tōkaidō*, inseriu uma gravura a mais como ponto de partida de Edo e outra como ponto de chegada da viagem até Quioto. *Nihonbashi* e *Sanjō Ōhashi* são geograficamente os espaços relacionais entre estrada e cidade, mas funcionam também como espaços relacionais de entrada e saída na obra do artista de *ukiyo-e* e na *Yōkaidō*.

Na última imagem de *As 53 Estações da Yōkaidō*, intitulada “A Capital (antiga Quioto), Grande Ponte de *Sanjō*” 京師三条大橋, repete-se a primeira fórmula de *páthos* que investigamos em *Nihonbashi*, a dos espíritos na travessia de uma ponte [Vol. II, página 25, fig 7], representada aqui pela aproximação de alguns *yōkai* da turma de *Kitarō*, que está chegando à cidade. Nessa gravura, no entanto, Mizuki Shigeru se retrata também sobre a *Sanjō Ōhashi*, observando o Rio Kamo [Vol. II, página 25, fig. 8]. Ao seu lado, o Mensageiro da Morte, personagem de seu mangá *Moi, la Mort et Kappa*¹¹⁷ (MIZUKI, 2010) [Vol. II, página 25, fig. 9]. O texto que acompanha essa

¹¹⁷ *Eu, a Morte e Kappa* (tradução nossa), publicado na França pelas Éditions Cornélius, 2011.

imagem na edição japonesa de 2008 traz a seguinte frase como legenda desse detalhe: “O que pensa o pintor que olha o fluir do Kamo?” (MIZUKI, 2008, p. 109, tradução de Luis Fukushiro)¹¹⁸. Em outra frase, anterior a essa, lemos: “Na verdade, o que fez os espíritos serem trazidos de volta foi um pintor de *yōkai*, conhecedor de segredos antigos (MIZUKI, 2008, p. 109, tradução de Luis Fukushiro)¹¹⁹.”

Considerações finais

Durante a fase em que esse estudo era ainda apenas um esboço de projeto, cogitava-se alguma obra de Mizuki Shigeru como arquivo de imagens relacionado ao tema do sobrenatural na cultura popular japonesa, mais precisamente, aos *yōkai*. Na mesma época, já se delineavam as primeiras incursões pelas ideias de Aby Warburg. O encontro com *As 53 Estações da Yōkaidō* acabou reunindo os propósitos. A visível anacronia presente nas suas ilustrações sugeria que muito havia ali a ser explorado à luz desse referencial teórico, partindo do princípio de que era possível se falar em sobrevivência de imagens nessas composições de Mizuki.

Estabeleceu-se, então, que o objetivo principal da pesquisa seria investigar fórmulas de *páthos* nas ilustrações da *Yōkaidō*, para estudá-las em busca de compreender suas imagens, de articular pensamentos e explorar a possível formação de novos sentidos a partir dessa obra, criação do artista de mangá responsável pela introdução dos seres sobrenaturais nas mídias contemporâneas do Japão, que hoje circulam amplamente no Ocidente.

¹¹⁸加茂の流れを見やる絵師は、何を思う (MIZUKI, 2008, p. 109)。

¹¹⁹実は、御霊を甦らせたのは、古代の秘事に詳しい妖怪絵師なのである (MIZUKI, 2008, p. 109)。

No início, a ideia era trabalhar com dez ou doze ilustrações, que posteriormente foram reduzidas a três. Conforme se avançava no percurso *Tōkaidō/Yōkaidō*, foi se delineando, todavia, um rumo um pouco diferente. A riqueza e a quantidade de informações nas imagens dessa obra de Mizuki é tão significativa, que manter a ideia inicial de desmontagem e investigação de cada elemento delas ultrapassaria a amplitude de um mestrado, a menos que se reduzisse a exploração do assunto a apenas uma gravura. Tendo em vista que isso não contemplaria a obra como um todo, optou-se por trabalhar, no primeiro capítulo, com alguns elementos de *Nihonbashi* que se compreendeu serem fortemente representativos de *As 53 Estações da Yōkaidō* e da articulação teórica que se intentava. Já o segundo capítulo foi dedicado especificamente a uma *Pathosformel*, que se chamou de “gesto do assombrar”, encontrada em todas as imagens e em cima da qual se pauta o tema do livro.

Foi possível identificar na *Yōkaidō* de Mizuki o princípio de antítese - enunciado por Charles Darwin e que veio a interessar a Aby Warburg - atuando no processo de representação pictórica dos *yōkai*, inclusive de seu personagem *GeGeGe no Kitarō*, transformando o terror em algo lúdico, *asobi*. Nessa inversão de sentido da qual o “gesto do assombrar” é fórmula de *páthos* tributária, detectou-se a marca da gestualidade do ataque nos animais. Aquilo que ela tem de terrível e ameaçador enquanto carga afetiva reaparece sintomalmente nas formas das figuras divertidas de seres sobrenaturais.

Em relação às duas fórmulas de *páthos* investigadas, “ser-sobrenatural/espírito-cruzando-uma-ponte-entre-dois-mundos” e o gesto do assombrar, veio à tona também um conteúdo mnemônico associado à morte: a ponte como conexão simbólica entre *konoyo* e *anoyo*, os rituais da cultura japonesa para os

mortos, os *yūrei* e seus retornos, o simbolismo de alguns *yōkai*, a figura de Mizuki Shigeru acompanhado do Mensageiro da Morte, sobre a *Sanjō Ōhashi*. Uma vez que uma *Pathosformel* jamais retorna de modo a-histórico, quando considerados seus conteúdos mnemônicos propôs-se pensar o autor de *As 53 Estações da Yōkaidō* como uma espécie de sismógrafo, cuja criação se abre também para um diálogo com sua experiência pessoal e com a histórico-cultural de seu tempo.

Fazer uso das ferramentas conceituais de Warburg para lidar com uma imagem ultrapassa o ato de referenciá-la e nos convoca a um enfrentamento de sua vivacidade, do que nela opera por um sistema de memória, que por si só é uma categoria do humano, portanto não restrita a nenhuma cultura em especial. Apesar de tal fato nos fornecer autorização epistêmica, o emprego dessas ferramentas na investigação dessa obra japonesa e de seus subterrâneos exigiu cuidadosos e constantes movimentos de aproximação e distanciamento. As singularidades desse trabalho de Mizuki e da cultura e história do Japão deviam permanecer intactas.

Jamais seria exaustivo enfatizar o caráter preliminar deste estudo. A sensação é a de que apenas arranhamos de leve a superfície de *As 53 Estações da Yōkaidō*. A inesgotabilidade do seu universo imagético continua convidando a explorações e a novas articulações de sentidos. A ideia de apresentar as figuras citadas no texto em painéis estruturados de forma semelhante ao *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg vai exatamente nessa direção: a de oferecer ao leitor abertura para estabelecer relações e possibilidades outras de escuta das imagens além do que se contemplou aqui, propondo saltos entre uma imagem e outra, ao sabor do olhar de cada um.

Alguns itens específicos precisaram ser colocados de lado durante nosso percurso, pelo fato de trazerem à tona elementos cujas associações com outras imagens se multiplicavam velozmente, abrindo os campos para além das fronteiras

do nosso estudo. É nossa intenção, portanto, dar continuidade às investigações desse material e produzir escritos a seu respeito.

Um ponto a ser enfatizado em relação aos resultados obtidos foi a constatação de que na obra *As 53 Estações da Yōkaidō* sobrevivem resquícios imemoriais da dimensão do trágico e do violento em imagens divertidas, *asobi*. A experiência da guerra e o contexto de inserção dos *yōkai* nas mídias da cultura popular contemporânea são elementos que adicionam a “diferença” na repetição dessas *Pathosformeln*, mais um item na sua sobredeterminação, para em seguida lançá-las a futuros outros, submetidas a intervalos, descontinuidades temporais. Intervalos esses, responsáveis pela ligação de dois momentos desconexos no tempo, fazendo de um a memória do outro. Intervalos em que se constituem os espaços potenciais, onde se engendram as relações “entre um gesto impensado de hoje e um gesto ritualizado de outrora” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 421).

Em uma reflexão final com um certo tom de *rêverie* no qual o pensamento trabalha solto, um pouco ao sabor de um vento que sopra entre a biblioteca oval de Warburg e as cercanias do Templo *Kakushōji* em Chōfu - cidade residência de Mizuki Shigeru por cinco décadas - tentamos imaginar como seria o encontro desses dois homens, caso eles houvessem se conhecido. Mizuki também foi em busca de algo entre os índios Hopi ou Pueblos, mas em 1993 (MIZUKI, 2014, pp. 331-334) [Vol. II, página 27, figs. 1, 2, 3, 4], exatos setenta anos após a conferência que Warburg proferiu em Bellevue em 1923.

É interessante que o historiador das imagens tenha concluído sua conferência com a análise de uma fotografia que havia feito em São Francisco, quando esteve nos Estados Unidos, entre 1895-96 [Vol. II, página 27, fig 5]:

É o Tio Sam com sua cartola, passando cheio de orgulho pela rua, em frente a uma rotunda imitada dos antigos. Sobre sua cartola vemos a fiação elétrica. É dessa serpente de cobre edisoniana que ele arrancou o relâmpago da natureza. A cascavel já não provoca medo algum no americano de hoje – ela morreu ou, em todo caso, deixou de ser venerada. O que ela enfrenta agora é o extermínio. O relâmpago capturado na fiação, a eletricidade cativa, engendra uma cultura que acaba com o paganismo (WARBURG, 2015, p. 253).

Warburg prossegue, denominando Benjamin Franklin, “o apanhador de raios”, de Prometeu moderno e os irmãos Wright de Ícaro moderno. Ambos, com suas invenções teriam destruído o sentimento de distância, aquele “espaço de devoção, que se transformou no espaço de reflexão” (WARBURG, 2015, p. 253). Na cultura das máquinas, as forças da natureza não podem mais, então, ser vistas na escala biomórfica e antropomórfica. “A ligação elétrica instantânea” teria roubado esse espaço de devoção e reflexão criado pelo pensamento mítico e simbólico.

Em 2005, é Mizuki que vai responsabilizar a mesma eletricidade, introduzida no Japão durante o processo de modernização da Era Meiji (1868-1912), pelo desaparecimento dos *yōkai*, na cultura japonesa:

Dizem que *yōkai* desapareceram com a luz elétrica. Monstros prosperavam na época anterior à eletricidade, quando as pessoas usavam *andon* (lanternas verticais, com moldura em madeira e cúpula de papel) e lamparinas a óleo. A eletricidade era clara demais para que os *yōkai* sobrevivessem¹²⁰ (MIZUKI, 2005, tradução nossa).

Concluimos, então, que se sete décadas de abismo no tempo frustram nossos esforços de imaginar o artista de mangá e o historiador da cultura deparando-se um com o outro, é com júbilo que se constata que seus pensamentos, no entanto, têm a

¹²⁰ *They say yokai disappeared as electric lights came in. Monsters prospered in the pre-electricity days, when people used andon (a standing lantern with a wooden frame and paper shade) and oil lamps. Electricity was too bright for yokai to survive.*

capacidade de circular livremente por entre fronteiras e intervalos, conversar por infindáveis horas e produzir novos sentidos. Fato que não é de todo surpreendente, afinal, ambos escreveram com maestria, cada um à sua maneira, *histórias de fantasmas para gente grande*¹²¹.



Mizuki Shigeru no Peru, com uma serpente. Fonte: https://hyakumonogatari.files.wordpress.com/2015/11/shigeru_mizuki_peru_snakes.png. Acesso em 20 abr 2020.

¹²¹ “Uma das formulações mais impressionantes de Warburg, datada de 1928, um ano antes de sua morte, terá sido definir a história das imagens que ele praticava como uma “história de fantasmas para gente grande [*Gespensstergeschichte für gaz Erwachsene*] (DIDI-HUBERMAN, 2013, pp. 71-72)

Rerências bibliográficas

- ADACHI, Noriyuki. Comentário. *In*: M. Shigeru, **Marcha para a Morte**. São Paulo: Devir, 2018.
- ALLISON, Anne. The Japan Fad in Global Youth Culture and Millennial Capitalism. **Mechademia 1**. Minneapolis, p. 11-22. University of Minnesota Press, 2006.
- ATKINS, E. Taylor. **A History of Popular Culture in Japan**, from the Seventeenth Century to the Present. London: Bloomsbury, 2017.
- BARY, Theodore, TANABE, George, KEENE, Donald, & VARLEY, Paul. **Sources of Japanese Tradition**. West Sussex: Columbia University Press, 2001.
- BOLITHO, Harold. The Han. *In*: HALL, John W. **The Cambridge History of Japan, Vol. 4. Early Modern Japan**. New York: Cambridge University Press, p. 183-234, 1991.
- BONNIN, Phillipe, NISHIDA, Masatsugu, & INAGA, Shigemi. **Vocabulaire de la Spacialité Japonaise**. Paris: CNRS Éditions, 2014.
- BOUISSOU, Jean-Marie. Manga: A Historical Overview. *In*: JOHNSON-WOODS, Toni (Ed.). **Manga: An Anthology of Global and Cultural Perspectives**, p. 17-33. New York: Continuum, 2010.
- BROSSEAU, Sylvie. MITATE. Em P. BONNIN, N. MASATSUGU, & I. SHIGEMI, **Vocabulaire de la Spacialité Japonaise**, p. 333-336. Paris: CNRS Éditions, 2014.
- CORDARO, Madalena. H. **Ukiyo-e: Pinturas do Mundo Flutuante**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.
- DARWIN, Charles. **A Expressão das Emoções no Homem e nos Animais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- DAVISSON, Zack. **Yūrei, the Japanese Ghost**. Seattle: Chin Music Press, 2015.
- _____. History of Kitaro, part 1. *In*: S. MIZUKI, **The Birth of Kitaro**. Canadá: Drawn & Quarterly, 2016a.
- _____. History of Kitaro, part 2. *In*: S. MIZUKI, **Kitaro Meets Nurarihyon** (p. 184). Canadá: Drawn & Quarterly, 2016b
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Imagem Sobrevivente: História da Arte e Tempo dos Fantasmas Segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- _____. **Que Emoção! Que Emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.
- EISNER, Will. **Narrativas Gráficas: Princípios e Práticas da Lenda dos Quadrinhos**. São Paulo: Devir, 2008.
- FERREIRA, Claudio A. **Personagens folclóricos, deuses, fantasmas e a "História Extraordinária de Yotsuya em Tôkaidô: o sobrenatural na cultura japonesa**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

- FOSTER, Michael D. **Pandemonium and Parade: Japanese Monsters and the Culture of Yōkai**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2009.
- _____. Haunted Travelogue: Hometowns, Ghost Towns and Memories of War. **Mechademia**, 4, p. 296. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- _____. **The Book of Yōkai**. Oakland: University of California Press, 2015.
- FRÉGER, Charles. **Yokainoshima**. New York: Thames & Hudson, 2016.
- FREUD, Sigmund. **Obras Completas**, Vol. 17 Inibição, Sintoma e Angústia e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- _____. **Obras Completas**, Vol 2 Estudos sobre a Histeria (1893-1895). São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- _____. **Obras Completas**, Vol. 14 O Homem dos Lobos e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- GIROUX, Sakae M. **Zeami: Cena e Pensamento Nô**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- GOETHE, Johann W. **Doutrina das Cores**. São Paulo: Nova Alexandria, 2011.
- GOMBRICH, Ernst. H. **Aby Warburg: An Intellectual Biography**. London: Phaidon Press, 1997.
- GRAVETT, Paul. **Mangá: Como o Japão Reinventou os Quadrinhos**. São Paulo: Conrad Editora, 2006.
- HARRIS, Frederick. **Ukiyo-e: The Art of the Japanese Print**. Tokyo: Tuttle, 2010.
- HEISIG, James W., KASULIS, Thomas. P. & MARALDO, John. C. **Japanese Philosophy: a Sourcebook**. USA: University of Hawai'i Press, 2011.
- HELDT, Gustav. **The Kojiki: an Account of Ancient Matters**. New York: Columbia University Press, 2014.
- IGARASHI, Yoshikuni. **Bodies of Memory**. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- IWASAKA, Michiko & TOELKEN, Barre. **Ghosts And The Japanese: Cultural Experience in Japanese Death Legends**. Logan: Utah State University Press, 1994.
- KAWANABE, Kyosai. **This is Kyosai! The Israel Goldman Collection**. Mitaka, Japan: Mitsume Books, 2017.
- KEARNEY, Richard. **Strangers, Gods and Monsters, Interpreting Otherness**. New York: Routledge, 2003.
- KOMATSU, Kazuhiko. **An Introduction to Yōkai Culture**. Tokyo: Kadokawa Corporation, 2017.
- KOYAMA-RICHARD, Brigitte. **Yōkai: Fantastique Art Japonais**. Paris: Nouvelles Éditions Scala, 2017.

LOCHER, Mira. **Traditional Japanese Architecture: an Exploration of Elements and Forms**. North Clarendon: Tuttle Publishing, 2010.

MASON, Richard, & CAIGER, J. G. **A History of Japan**. North Clarendon: Tuttle, 1997.

MEYER, Matthew. **The Hour of Meeting Evil Spirits: An Encyclopedia of Mononoke and Magic**. Matthew Meyer, 2015. E-book Kindle.

_____. **The Night Parade of One Hundred Demons**, a Field Guide to Japanese Yokai. Matthew Meyer, 2015. E-book Kindle.

_____. **The Book of the Hakutaku**, A Bestiary of Japanese Monsters. Matthew Meyer, 2019. E-book Kindle.

MIZUKI, Shigeru 水木 しげる. **Yōkaidō Gojyusan Tsugi 妖怪道五十三次 (As 53 Estações da Yōkaidō)**. Tokyo: Yanoman, 2008.

_____. **Mizuki Shigeru no zoku yōkai jiten 水木しげるの続妖怪事典 (Enciclopédia de Yōkai, Continuação)**, p. 85. Tokyo: Tokyodo, 1984.

_____. **NonNonBa**. Paris: Édition Cornélius, 2006.

_____. **Moi, la mort e Kappa**. Paris: Éditions Cornélius, 2010.

_____. **Vie de Mizuki 1: L'enfant**. Paris: Éditions Cornélius, 2012.

_____. **Vie de Mizuki 2: Le Survivant**. Paris: Éditions Cornélius, 2013.

_____. **Vie de Mizuki 3: L'Apprenti**. Paris: Éditions Cornélius, 2014.

_____. **Marcha para a Morte**. São Paulo: Devir, 2018.

MIZUKI, Shigeru; UTAGAWA, Hiroshige. **Yokaido**. Paris: Éditions Cornélius, 2018.

MORENA, Francesco. **Hokusai**. Paris: Gründ, 2010.

NAKAU, Ei. **Something Wicked From Japan: Ghosts, Demons & Yokai in Ukiyo-e Masterpieces**. Tokyo: Pie Books. 2016.

NASH, Eric. P., SCHODT, Frederick L. **Manga Kamishibai, The Art of Japanese Paper Theater**. New York: Abrams Comic Arts, 2009.

NOY, Kinneret. **Creating a Movement Space: the Passageway in Noh and Greek Theatres**. **New Theatre Quarterly 70**. Edinburgh, Cambridge University Press, Vol. XVIII, Part 2, may, 2002. p. 176-185, 2002.

OKANO, Michiko. **Ma, Entre-espço da Arte e Comunicaço no Japão**. São Paulo: Anablume, 2012.

_____. Ma - a Estética do "Entre". **Revista USP**, (100), p. 150-164, 2013-2014.

PAPP, Zilia. **Anime and Its Roots in Early Japanese Monster Art**. Global Oriental, 2010.

_____. **Traditional Monster Imagery in Manga, Anime and Japanese Cinema**. Folkestone: Global Oriental, 2011.

PINNINGTON, Noel J. **A New History of Medieval Japanese Theatre**, Noh and Kyogen from 1300 to 1600. New York: Palgrave Macmillan, 2019.

READER, Ian. **Religion in Contemporary Japan**. London: MacMillan Press LTD, 1991.

REIDER, Noriko T. **Japanese Demon Lore, Oni from Ancient Times to the Present**. Utah: Utah State University Press, 2010.

SAKANO, Fernanda. L. **Viagens por Tōkaidō: uma Leitura das 53 Estações de Hiroshige**. Dissertação, Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2019.

SEKIGUCHI, Ryoku. **On the Island of the Yokai**. In: FRÉGER, Charles. **YOKAINOSHIMA**, Island of Monsters. Londres: Thames & Hudson, 2016.

SHIMIZU, Christine. **L'Art Japonais**. Paris: Flammarion, 2014.

SHIVELY, Donald. H., & McCULLOUGH, William. **The Cambridge History of Japan, Heian Japan**, Vol. 2. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

STRASSBERG, Richard E. **A Chinese Bestiary**, Strange Creatures from the Guideways Through Mountains and Seas. Berkeley and Los Angeles University of California Press, 2002.

TAKEI, Jirō, & KEANE, Marc P. **Sakuteiki: Visions of the Japanese Garden**. Tokyo: Tuttle Publishing, 2008.

TANAKA, Mariko, TAJIRI, Yoshiki, & TSUSHIMA, Michiko. **Samuel Beckett and Pain**. Amsterdam: Rodopi, 2012.

TRAGANOU, Jilly. **The Tōkaidō Road: Traveling and Representation in Edo and Meiji Japan**. New York: Routledge, 2004.

TSUDA, Noritake. **A History of Japanese Art**, From Prehistory to the Taisho Period. North Clarendon: Tuttle, 2009.

TSUJI, Nobuo. **Playfulness in Japanese Art**. Kansas: Spencer Museum of Art, 1986.

TSUJI, Nobuo. **History of Art in Japan**. New York: Columbia University Press, 2019.

UKAI, Atsuko. ASOBI. Em P. BONNIN, M. NISHIDA, & S. INAGA, **Vocabulaire de la Spécialité Japonaise** (p. 39). Paris: CNRS Éditions, 2013.

VALLES, Jesus. G. Pilgrimage roads in Spain and Japan. Em: DEL ALISAL, Maria R., ACKERMANN, Peter & MARTINEZ, Dolores. **Pilgrimages and Spiritual Quests in Japan**, p. 10-14. New York: Routledge, 2007.

VOLLMER, April. **Japanese Woodblock Print Workshop**. New York: Watson-Guptill Publications, 2015.

WARBURG, Aby. **A Renovação da Antiguidade Pagã**, Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **Histórias de Fantasmas para Gente Grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WATANABE, Yasushi., & McCONNELL, David. (2015). **Soft Power Superpowers: Cultural and National Assets of Japan and the United States**. New York: Routledge.

WINNICOTT, Donald. W. **O Brincar e a Realidade**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

YAMAKAGE, Motohisa. **The Essence of Shinto: Japan's Spiritual Heart**. New York: Kodansha, 2012.

YODA, Hiroko & ALT, Matt. **Japandemonium Illustrated**, The Yokai Encyclopedias of Toriyama Sekien. Mineola: Dover Publications, 2016a.

_____. **Yokai Studies and On Kokkuri**, 2016b.

YOUNG, Michiko., & YOUNG, D. **Introduction to Japanese Architecture**. Jakarta: Periplus Editions, 2004.

YUMOTO, Koichi. **Yokai Museum: The Art of Japanese Supernatural Beings From Yumoto Koichi Collection**. Tokyo: PIE International, 2013.

Dicionários

BRUSWELL, Robert E. & LOPEZ, Donald S.L. **The Princeton Dictionary of Buddhism**. Princeton: Princeton University Press, 2014.

HAIG, John & NELSON, Andrew N. **The Compact Nelson Japanese-English Character Dictionary**. North Claredon: Tuttle, 1999.

KENNEDY, Joyce B., RUTHERFORD-JOHNSON, Tim & KENNEDY, Michael. **The Oxford Dictionary of Music**. Oxford: Oxford University Press, 2013.

LAPLANCHE, Jean & PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário de Psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

LEITER, Samuel. L. **Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre**. Lanham: Scarecrow Press Inc, 2006.

MIZUKI, Shigeru. **Yōkai, Dictionnaire des Monstres Japonais**, Vol 1. Vanves: Pika Édition, 2008a.

MIZUKI, Shigeru. **Yōkai, Dictionnaire des Monstres Japonais**, Vol. 2. Vanves: Pika Édition, 2008b.

SEIICHI, Iwao *et al.* **Dictionnaire historique du Japon, vol. 2**. Paris: Maisonneuve & Larose, 2002.
Disponível em: <https://www.persee.fr/collection/dhjap>. Acesso em: 12 set 2020.

Fontes eletrônicas

AGAMBEN, Giorgio. (2009). Aby Warburg e a ciência sem nome. **Revista do PPGAV-EBA, UFRJ XVII, n.19**, Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/> Acesso em: 21 de abr 2020.

ANDRADE, Fabio. (2018). Aby Warburg, Arte e Sobrevivência. **Continente**, Disponível em: <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/207/aby-warburg--arte-e-sobrevivencia>. Acesso em: 30 nov. 20.

COPY of Night Parade of One Hundred Demons from the Shinjuan Collection. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/816210>. Acesso em: 23 mai. 2020.

CORDARO, Madalena. H. Mitate: a retórica japonesa da repetição renovada. **ARS, v.11 n.21**, 42-61.
Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/64455>. Acesso em: 21 jul. 2020.

ESSAY found in Tokyo hints at struggles of 'GeGeGe no Kitaro' creator Mizuki. **The Mainichi**, 09 set. 2017. Disponível em: <https://mainichi.jp/english/articles/20170909/p2a/00m/0na/007000c>. Acesso em: 20 fev 2021.

GREENE, Barbara (2016). Furusato and Emotional Pilgrimage: Ge Ge Ge no Kitarō and Sakaiminato. **Japanese Journal of Religious Studies** Vol. 43, No. 2, Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/japajrelistud.43.2.333>. Acesso em: 30 out 2020, p. 333-356.

KARATANI, Kojin. The Discursive Space of Modern Japan. **Boundary 2 , Autumn**, 1991, Vol. 18, No. 3, Japan in the World, 191-219
https://www.jstor.org/stable/303209?seq=1#metadata_info_tab_contents. Acesso em: 08 mar. 2021.

KATO, Tetsuhiro. (11 de march de 2009). **Heidelberg Centre for Transcultural Studies**. Fonte: "Aby Warburg in Japan: An Extrapolation": https://www.asia-europe.uni-heidelberg.de/en/research/hcts-professorships/global-art-history/events/event-view/cal/event/view-list%7cpage_id-1672%7coffset-1/tx_cal_phpicalendar/2009/03/11/lecture_by_prof_tetsuhiro_kato_aby_warburg_in_japan_an_extrapolation. Acesso em: 28 nov. 2020

KIVA. *In: Encyclopedia Britannica*. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/kiva>. Acesso em: 22 jan 2020.

LISSOVSKY, Mauricio. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**.

Ciências Humanas 9, no. 2 (2014): 305-322. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=394035003004>. Acesso em: 03 jun. 2020.

MISHIMA, Yukio & KEENE, Donald. Sotoba Komachi, A Modern Nō Play. **The Virginia Quarterly Review**, Vol. 33, No. 2, p. 270-288, 1957. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26442642>. Acesso em: 14 out. 2020.

MIZUKI, Shigeru. Mizuki Shigeru on Giving Form to Kehai. [Entrevista concedida a] Toyoshima, Mizuho. **Kyoto Journal**, no. 21, em 1992. Disponível em: <https://kyotojournal.org/conversations/mizuki-shigeru-giving-form-to-kehai/>. Acesso em: 12 ago. 2020.

_____. Drawing on Experience. [Entrevista concedida a] Otake Tomoko. **The Japan Times**, 06 feb. 2005. Disponível em: <https://www.japantimes.co.jp/life/2005/02/06/to-be-sorted/drawing-on-experience-2#.XQUtF7xKjcd>. Acesso em: 11 set. 2020.

_____. Manga Artist's First Foray into English. [Entrevista concedida a] Marco Weman. **The World**, 24 jun. 2011. Disponível em: <https://www.pri.org/stories/2011-06-24/manga-artists-first-foray-english>. Acesso em: 04 set. 2020.

RHODES, Robert F. Ōjōyōshū, Nihon Ōjō Gokuraku-ki, and the Construction of Pure Land Discourse in Heian Japan. **Japanese Journal of Religious Studies** Vol. 34, no. 2 (2007): 249-70. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/30233812>. Acesso em: 30 set. 2020.

SECKEL, Dietrich. Emakimono: The Art of the Japanese Painted Hand-Scroll. New York: Pantheon. Questia Trusted Online Research: Disponível em: <https://www.questia.com/read/30306827/emakimono-the-art-of-the-japanese-painted-hand-scroll>. Acesso em: 15 jun 2020.

SCHIAVINATTO, Iara L. **Aby Warburg e a História da Arte Atual**. Aula realizada durante o seminário “Por uma História da Arte: Crítica, Estética e Política”, em junho de 2017, no Centro de Pesquisas e Formação do SESC SP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ry6BqV15hhs&list=PLlrCkH7CLnLpXH14-q2svKKqXj9-sGhEp&index=27>. Acesso em: 14 mar. 21.

SHINRIN-YOKU. The 53 Stations of the Yokaido Road. **Spookhouse.net**, 2008. Disponível em: <http://www.spookhouse.net/angelynx/otheranime/Saiyuki/shinrin-yoku-mizuki.html>. Acesso em: 23 mar. 2017.

SMITS, Gregory. (2006). Shaking Up Japan, Edo Society and the 1855 Catfish Picture. **Journal of Social History**, Vol. 39 n. 4, p. 1045-1078. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3790240>. Acesso em: 21 ago. 2020.

STEWART, Basil. **A Guide to Japanese Prints and Their Subject Matter**. New York: Dover Publications, 1979. Disponível em: <https://www.hiroshige.org.uk/index.html>. Acesso em: 10 jun. 2020. Acesso em: 25 abr. 2020.

TAKEDA, Y. **Kyoto Journal**, no. 21. Kyoto, 22 oct. 1992. Disponível em: <https://kyotojournal.org/product/kyoto-journal-issue-21/>. Acesso em: 28 mai. 2020.

TANAKA, Y. Le monde comme représentation symbolique: Le Japon de l'Époque Edo et l'univers du mitate. **Annales. Histoire, Sciences Sociales**, 50e Année, No. 2, 259-281. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/27584892>. Acesso em: 05 set. 2020.

TANITA, Keiko. **Departures**. Disponível em: <http://commcourses.com/iic/wp-content/uploads/2011/12/FF-Chapter13Updated.pdf>. Acesso em: 11 mar. 2020.

TERASAKI, Etsuko. Images and Symbols in Sotoba Komachi: A Critical Analysis of a Nō Play. **Harvard Journal of Asiatic Studies**, Vol. 44, No. 1, p. 155-184. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/2719097?refregid=excelsior%3A6de98b5b264ac481764c15c69be2a88a&seq=1#metadata_info_tab_contents. Acesso em: 24 set 2020.

Fontes ilustrativas

Volume II

PÁGINA 1 - Introdução

1. Aby Warburg, no Palace Hotel, Roma, em maio de 1929. Disponível em: <http://substantivoplural.com.br/tag/aby-warburg/>. Acesso em: 23 dez. 2020.

2. Detalhe do painel 79 do *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, mostrando: “*Harakiri*”. Fonte: Antoine Rous de la Mazelière, *Essais sur l’histoire du Japon*, Paris, 1899, p. 247”, e “Punições e Execuções”, de Philipp Franz von Siebold, *Nippon. Archiv zur Beschreibung von Japan*, 2ª. ed., vol. 1, Würzburg/Leipzig, 1897, p. 1.420. Disponível em: <https://warburg.library.cornell.edu/panel-image/panel-79-image-6>. Acesso em: 20 dez. 2020.

3. Capa do livro *Yōkaidō Gojyusan Tsugi* 妖怪道五十三次 (As 53 Estações da Yōkaidō). Tóquio: Yanoman, 2008, de Mizuki Shigeru.

4. Mizuki Shigeru com a versão francesa do seu livro autobiográfico *NonNonBa* e troféu do prêmio *Fauve d’Or*, de Melhor Álbum, no Festival Internacional de Angoulême, França, 2007. Fonte: Mizuki Shigeru Memorial Museum Official Guidebook, p. 61, Asahi Shimbun, Mizuki Productions. Osaka, 2017.

5. “*Hakone*”. Décima primeira estação da *Tōkaidō*, de *As 53 Estações da Tōkaidō*, de Andō Hiroshige, c. 1834. Imagem de *Yokaido*, Mizuki Shigeru e Utagawa Hiroshige, n.p. Paris: Éditions Cornélius, 2018.

6. Detalhe da imagem *Nihonbashi*, de *Yokaido*, Mizuki Shigeru e Utagawa Hiroshige, n.p. Paris: Éditions Cornélius, 2018.

7. Imagem da 24ª estação da *Tōkaidō/Yōkaidō*. Fonte: *Yokaido*, Mizuki Shigeru e Utagawa Hiroshige, n.p. Paris: Éditions Cornélius, 2018.

8. Capa de *Yokaido*, Mizuki Shigeru e Utagawa Hiroshige. Paris: Éditions Cornélius, 2018.

9. Imagem do ponto de partida da *Yōkaidō*, *Nihonbashi*. Fonte: *Yōkaidō Gojyusan Tsugi* 妖怪道五十三次 (As 53 Estações da Yōkaidō), pp. 8-9. Tóquio: Yanoman, 2008, de Mizuki Shigeru.

10. Imagem integral do Painel 79 do *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg. Disponível em: <https://warburg.library.cornell.edu/panel/79>. Acesso em: 20 dez. 2020.

Volume II - PÁGINA 3 – Travessias de Lugares Distantes

1. Desenho ilustrando um palco de encenação de Teatro *Nō*. Disponível em: <https://japanesesymbolsofpresence.com/noh.html>. Acesso em: 29 mai. 2020.
2. Frame extraído do vídeo *Invitation to Nohgaku*, ilustrando a caminhada do *shite* pelo *hashigakari*. Disponível em: <https://japanesesymbolsofpresence.com/noh.html>. Acesso em: 29 mai. 2020.
- 2A. Detalhe dos pés de um ator de *Nō*, andando pelo *hashigakari*, com seu passo deslizante, *suriashi* すり足. Disponível em <https://japanesesymbolsofpresence.com/noh.html>. Acesso em: 29 mai. 2020.
3. Izanagi e Izanami, na Ponte Flutuante do Céu, *Ame no Ukihashi*, No. 1 da série Illustrated History of Japan (Honchō nenreki zue). Utagawa Hiroshige (1797-1858), c. 1849-1850. Xilogravura. Dimensões: 25.8 x 37.8 cm. Disponível em: <https://collections.mfa.org/objects/533332>. Acesso em: 17 jun 2020. Acesso em: 17 jun. 2020.
- 3A. Izanagi e Izanami, na Ponte Flutuante do Céu. Pintura de Kobayashi Eitaku (1843-1890), c. 1850. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Age_of_the_Gods. Acesso em: 17 jun. 2020.
- 3B. Izanagi e Izanami. Genzoman, 2010. Imagem digital. Disponível em: <https://www.deviantart.com/genzoman/art/Izanami-And-Izanagi-162502974>. Acesso em: 17 jun. 2020.
- 3C. Izanagi e Izanami. Ogata Gekko (1859-1920), c. 1891. Xilogravura. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/izanami-and-izanagi-artist-ogata-gekko/CgH1YtqAUowPVQ>. Acesso em: 17 jun. 2020.
4. Frame extraído do filme *A Viagem de Chihiro* 千と千尋の神隠し *Sen to Chihiro no Kamikakushi* (2001), mostrando o personagem/espírito No-Face sobre a ponte. Disponível em: <https://vimeo.com/131989895>. Acesso em: 18 jun. 2020.
5. *Nihonbashi*. Fonte: *Yokaido*, Mizuki Shigeru e Utagawa Hiroshige, n.p. Paris: Éditions Cornélius, 2018.
6. Lanternas flutuando no rio, no festival *Tōro Nagashi* 灯籠流し, marcando o fim do *Obon*. Disponível em: <https://skdesu.com/en/tooro-nagashi-festival-of-the-lanterns-to-the-river/>. Acesso em: 18 jun. 2020.

7. *Daimonji* 大文字, “grande letra”, em Quioto, marcando o final do *Obon*. Disponível em: <https://www.japanvisitor.com/japanese-festivals/daimonji-festival>. Acesso em: 18 jun. 2020.

8. *The Ghost of Oiwa*, c. 1831-1832. Katsushika Hokusai (1760-1849). Xilogravura. Dimensão: 26,3 x 18,9 cm. Disponível em: <https://collections.artsmia.org/art/65717/the-ghost-of-oiwa-katsushika-hokusai>. Acesso em: 24 jun. 2020.

9. *The Peony Lantern*, 1891. Tsukioka Yoshitoshi (1839-1892). Xilogravura. “A imagem mostra o fantasma de Otsuyu sendo guiada na escuridão por sua criada, que segura uma lanterna”. Disponível em: <https://www.tokaidoarts.com/galleryonline-fineprints/tsukioka-yoshitoshi-lord-sadanobu-and-an-erie-presence-d76dc-6jna3-7n7n5-s73mz-44w6n-99pme-j97pn-k2g95-pajet-6cgzb-6g672-sfc5d>. Acesso em: 24 jun. 2020.

10. A Mansão dos Pratos, c. 1831-1832. Katsushika Hokusai. Xilogravura. O fantasma de Okiku, com o pescoço feito de pratos, saindo do poço onde foi jogada. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Katsushika_Hokusai,_il_fantasma_di_okiku_alla_tenuta_di_sara,_dalla_serie_100_storie_di_fantasm_i,_1831-32_ca.jpg. Acesso em: 24 jun. 2020.

11. Detalhe da imagem *Nihonbashi*, de Mizuki Shigeru. Fonte: *Yokaido*, Mizuki Shigeru e Utagawa Hiroshige. Paris: Éditions Cornélius, 2018.

12. *Himorogi*. Disponível em: <https://www.journaldujapon.com/2018/05/19/shinto-sur-la-voie-des-sanctuaires/>. Acesso em: 29 mai. 2020.

13. Fotografia da *Shinkyō*, Ponte Sagrada, em Nikko. Disponível em: <https://www.japan-guide.com/e/e3814.html>. Acesso em: 29 mai. 2020.

13A. *Snow in Shinkyo*. Kawase Hasui (1883-1957), 1830. Xilogravura. Dimensões: 23,2 x 35,9cm. Disponível em: <https://www.mutualart.com/Artwork/Snow-in-Shinkyo--Nikko/720A3FA2AF5D81AA>. Acesso em 29 mai. 2020.

14. Ponte no jardim do Palácio Imperial de Quioto. Fotografia digital, imagem da autora, setembro de 2016.

Volume II PÁGINA 5 – Comitivas de *daimyō* e seres sobrenaturais: notas no contratempo

1. *Nihonbashi*, *As 53 Estações da Tōkaidō*, c. 1834, Andō Hiroshige. Xilogravura. Disponível em: https://www.hiroshige.org.uk/Tokaido_Series/Images/Hoeido_01_Nihonbashi.jpg. Acesso em: 01 jun. 2020.

2. *Nihonbashi*. Fotografia digital, imagem da autora, setembro de 2016.

3. *Nenjū gyōji emaki* 年中行事絵巻. Trecho de pintura-rolô. Arquivo digital de materiais raros da Universidade de Quioto. Disponível em: <https://rmda.kulib.kyoto-u.ac.jp/item/rb00000030#?c=0&m=0&s=0&cv=0&r=0&xywh=-4011%2C-228%2C14164%2C4551>. Acesso em: 01 jun. 2020.

4. Andō Hiroshige. Retrato feito por Utagawa Kunisada (1786-1865). Xilogravura. Dimensões: 36,2 x 24,4cm. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Memorial Portrait of Hiroshige, by Kunisada.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Memorial_Portrait_of_Hiroshige,_by_Kunisada.jpg). Acesso em: 01 jun. 2020.

5. Fotografia de *Hakone Daimyō Gyōretsu*, Parada de *Daimyō* de Hakone, evento anual comemorativo, que tem lugar em Hakone, todo dia 3 de novembro, encenando as paradas de *daimyō* da Era Edo. Disponível em: <https://www.japan.travel/en/spot/351/>. Acesso em: 03 jun. 2020.

6. Procession of Insects, Nishiyama Kan'ei (1834-1897). Pintura, século XIX. Dimensões: 33,4 x 81,6cm. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/670951>. Acesso em: 03 jun. 2020.

7. Procissão de *Daimyō* em Hakone. Utagawa Sadahide (1807-1873), 1863. Xilogravura, tríptico. Disponível em: https://ukiyo-e.org/image/harashobo/11883_3. Acesso em: 03 jun. 2020.

Volume II - PÁGINA 7 – *Emakimono e Yōkai*

1. *Emakimono* ou pintura-rolô. Quadro sinóptico. 日本美術図解事典 普及版—絵画・書・彫刻・陶磁・漆工, *Japanese Art Illustrated Encyclopedia Popular Edition, Painting, Calligraphy, Sculpture, Ceramics, Lacquer*. Tokyo Bijutsu, 2011. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Emakimono_schema.png. Acesso em: 04 jun. 2020.

2. *Metempsychosis* (detalhe de *emakimono*). Yokoyama Taikan (1868-1958). Tinta *sumi* em seda. Dimensões: 55,3 x 4.070cm. MOMAT, National Museum of Modern Art, Tokyo. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/yokoyama-taikan-metempsychosis-detail>. Acesso em: 12 abr. 2021.

3. Fudō riyaku engi. Detalhe de pintura-rolô, contando a devoção de Shōku a seu mestre gravemente enfermo. Tinta sobre papel. 28,4 x 974,5 cm. Era Nanbokuchō, século XIV, Tokyo National Museum. Disponível em:

http://emuseum.nich.go.jp/detail?langId=en&webView=null&content_base_id=100284&content_part_id=000&content_pict_id=000. Acesso em: 21 set. 2018.

4. *Hyakkiyagyō*, Parada Noturna dos Cem Espíritos. Detalhe de pintura-rolô de autoria atribuída a Tosa Mistunobu (1434-1525), 33 x 735 cm. Propriedade do Shinjuan, subtemplo do Daitoku-ji, em Quioto. Disponível em: Yokai Manga - Parade of Monstrous Creatures, vol. 1, pp. 51-52. Seigensha, 2012.

5. *Kappa*. Detalhe. The Whole Earth Catalogue Hokusai MANGA, vol. 2, p. 120. Seigensha, 2011.

6. Máscara de *Tengu*. *Kitaguchi Hongū Fuji Sengen Jinja* 北口本宮富士浅間神社. Templo em Fujiyoshida, dedicado à Princesa Konohanasakuya, deidade xintoísta associada ao Monte Fuji. Fotografia digital, imagem da autora, abril de 2018.

7. Sessen Doji 雪山童子 (nome de Shakyamuni na sua vida anterior, praticando para alcançar a iluminação, sendo desafiado por um *oni*). Pintura de Soga Shōhaku (1730-1781), c. 1764. Dimensões: 167 x 125cm. Propriedade do *Keisho-ji* (templo). Disponível em: <https://www.masterpiece-of-japanese-culture.com/paintings/sessen-doji-soga-shohaku>. Acesso em: 21 set. 2018.

8. Susano-O matando Yamata no Orochi. Tríptico em xilogravura. Toyohara Chikanobu (1838-1912), c. 1870. Disponível em: <http://www.japaneseprints-london.com/ukiyoe/images/toyohara-chikanobu-1838-1912-warriors-394.jpg>. Acesso em: 10 out. 2018.

9. Ministro Liu - criatura ao centro da figura, com nove cabeças. Ilustração de Jiang Yinghao, do final do século XVI. A Chinese Bestiary: Strange Creatures from the Guideways Through Mountains and Seas, p. 177. Berkeley: University of California Press, 2018.

10. Exemplo de *fukibokashi*, no dégradé do céu, ao alto da página. Ponte suspensa na fronteira das províncias de Hida e Etchū, da série *Remarkable Views of Bridges in Various Provinces, Shokoku Meikyō Kiran*. Katsushika Hokusai (1760-1849), c. 1830. Xilogravura. Dimensões: 25,7 x 38,4cm. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/53192>. Acesso em: 10 out. 2018.

11. *Nuppeppō*. Detalhe da pintura-rolô *Hyakkai Zukan* 百怪図巻, *Volume Ilustrado dos Cem Espíritos*, de Sawaki Sūshi (1707-1772), c. 1737. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Hyakkai_Zukan#/media/File:Suushi_Nuppeppo.jpg. Acesso em: 13 out. 2018.

12. Hyakkiyagyō. Trecho de pintura-rolô. Toriyama Sekien (1712-1788), c. 1772-1781. Dimensões: 29,7 x 503,8 cm. Museum of Fine Arts Boston. Disponível em: <https://collections.mfa.org/objects/26501>. Acesso em: 21 set. 2018.

Volume II - PÁGINA 9 - Hyakkiyagyō 百鬼夜行: a “Parada Noturna dos Cem Espíritos” nas pinturas-rolo e na Yōkaidō

1. Detalhe de cópia de *Parada Noturna dos Cem Espíritos*, do *Shinjuan*. Mochizuki Gyokusen (1692-1755). Século XVIII, Pintura-rolo. Dimensões: 31,4 x 337,5 cm. Metropolitan Museum of Art, NYC. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/816210>. Acesso em: 21 set. 2018.

2. Detalhe de *Hyakkiyagyō*, Parada Noturna dos Cem Espíritos. Detalhe de pintura-rolo de autoria atribuída a Tosa Mistunobu (1434-1525), 33 x 735 cm. Propriedade do Shinjuan, subtemplo do Daitoku-ji, em Quioto. Disponível em: Yokai Manga - Parade of Monstruous Creatures, vol. 1, pp. 51-52. Seigeinsha, 2012.

3A e 3B. Capa e contracapa de *Kyōsai's Pictures of One Hundred Demons*. Kawanabe Kyōsai (1831-1889). Livro impresso em xilogravura. Primeira edição impressa postumamente, em 1889. Dimensões: 19,8 x 12cm. Metropolitan Museum of Art, NYC. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/78669>. Acesso em: 21 set. 2018.

4. Excerto de cópia de *Parada Noturna dos Cem Espíritos*, do *Shinjuan*. Mochizuki Gyokusen (1692-1755). Século XVIII, Pintura-rolo. Dimensões: 31,4 x 337,5 cm. Metropolitan Museum of Art, NYC. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/816210>. Acesso em: 21 set. 2018.

5, 6, 7, 7A e 7B. Páginas de *Kyōsai's Pictures of One Hundred Demons*. Kawanabe Kyōsai (1831-1889). Livro impresso em xilogravura. Primeira edição impressa postumamente, em 1889. Dimensões: 19,8 x 12cm. Metropolitan Museum of Art, NYC. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/78669>. Acesso em: 21 set. 2018.

8. Desenhos de máscaras de *Gigaku* do *Hōryūji* 法隆寺 (Templo em Nara, Japão). Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Gigaku>. Acesso em: 10 out. 2018.

9. Detalhe da pintura-rolo em papel *Zegaibō*. Período *Nanbokuchō* (1336-1392). Manshūin, Quioto. Fonte: Tsuji Nobuo, *Playfulness in Japanese Art*, p. 39. Kansas: Spencer Museum of Art, 1986.

10. *Furyu odori*, dança performada durante o *Jidai Matsuri*, festival anual que acontece em 22 de outubro, em Quioto. Disponível em: <https://www.discoverkyoto.com/event-calendar/october/jidai-matsuri/>. Acesso em: 10 out. 2018.

11. Detalhe da ilustração da 48ª. Estação da *Yōkaidō*, Sakashita, com o *yōkai Miage Niūdō*. Fonte: *Yokaido*, Mizuki Shigeru e Utagawa Hiroshige. Paris: Éditions Cornélius, 2018.

Volume II - PÁGINA 11 - Filho de *Ubume* 産女

1. *Kamishibai*, Tóquio, 1953. Domon Ken 土門 拳 (1909- 1990). Fonte: *The Photography of Domon Ken, an Indefatigable Soul*. Kyoto: Mitsumura Suiko Shoin Publishing Co., Ltd., 2016.

2. *Hakaba Kitarō*, de Tatsumi Kei. Uma das poucas imagens restantes desse *kamishibai*. Data desconhecida. Disponível em: https://lostmediawiki.com/File:Kitaro_kamishibai_1.jpg. Acesso em: 03 set 2020.

3. *Hebijn*. Mizuki Shigeru. Fonte: Mizuki Shigeru Memorial Museum Official Guidebook, p. 21, Asahi Shimbun, Mizuki Productions. Osaka, 2017.

4. As várias fases do *Kitarō* de Mizuki Shigeru. Primeira imagem ao alto, à esquerda é de Tatsumi Kei. Fotografia digital, imagem da autora. Mizuki Shigeru Memorial Museum, Sakaiminato, abril de 2018.

5. *Hakaba Kitarō* – cena sobrevivente do *kamishibai* original de Masami Itō, escrito por volta de 1933 ou 1935. Disponível em: <https://gegegenokitaro.fandom.com/pt-br/wiki/Kitar%C5%8D>. Acesso em: 11 out. 2018.

6. *Ubume*. Detalhe da pintura-rolô *Hyakkai Zukan* 百怪図巻, *Volume Ilustrado dos Cem Espíritos*, de Sawaki Sūshi (1707-1772), c. 1737. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Hyakkai_Zukan#/media/File:Suuhi_Ubume.jpg. Acesso em: 13 out. 2018.

7. *Ubume*, Tsukioka Yoshitoshi. (1839-1892). Fonte: *Night Parade of Dead Souls, Japanese Ghost Painting*, n.p. Baltimore: Shinbaku Books, 2012.

8. *Ubume*, Toriyama Sekien (1712-1788). Xilogravura. Hiroko Yoda e Matt Alt. *Japandemonium Illustrated, The Yokai Encyclopedias of Toriyama Sekien*, p. 37. Mineola: Dover Publications, 2016.

9. *Kitarō* perde o olho no dia em que nasce. *Hakaba Kitarō*. Fonte: *Traditional Monster Imagery in Manga, Anime and Japanese Cinema*, p. 149. Zilia Papp. Folkestone: Global Oriental, 2011.

10. *The Birth of Kitaro*, Mizuki Shigeru. Recorte e remontagem das páginas 42-43. Canadá: Drawn & Quarterly, 2016.

11. *Medama Oyaji*. Disponível em: <https://tenor.com/view/medama-oyaji-gegege-no-kitaro-eyeball-bath-tea-cup-gif-19207937>. Acesso em: 25 nov. 2019.
12. *GeGeGe no Kitarō*, Mizuki Shigeru. Contracapa de *Yokaido*, Mizuki Shigeru e Utagawa Hiroshige. Paris: Éditions Cornélius, 2018.
13. Fotografia antiga de homem vestindo um *kasa*. Disponível em: <https://justmyjapan.com/society/tokyo-olympics-wearable-parasols>. Acesso em: 17 out. 2018.
14. *Hakaba Kitarō*, Mizuki Shigeru. Uma das versões iniciais. Fonte: *Traditional Monster Imagery in Manga, Anime and Japanese Cinema*, p. 151. Zilia Papp. Folkestone: Global Oriental, 2011.
15. *Kitarō*. Detalhe do quadro que retrata as várias fases de *Kitarō*. Fotografia digital, imagem da autora. Mizuki Shigeru Memorial Museum, Sakaiminato, abril de 2018.
16. *Hitotsume-kozō*. Ilustração original de Shinonome Kinjin. Fonte: *The Book of Yōkai*, p. 203. Michael Dylan Foster. Oakland: University of California Press, 2015.
17. Cabeça de ciclope. Século I d.C, parte das esculturas que adornam o Coliseu, em Roma. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cb/Head_of_a_Cyclops_Colosseum.jpg. Acesso em: 29 dez 2020.

Volume II - PÁGINA 13 - *Tōkaidō*: estrada e suas representações artísticas em um “mundo flutuante”

1. Imagem comparativa: *Tōkaidō* da Era Edo (1603-1868) e posteriores alterações, com a chegada das linhas férreas no Japão, na Era Meiji (1868-1912). Disponível em: <http://www.oldtokyo.com/tokaido-main-line-c-1910/>. Acesso em: 28 jan. 2020.
2. As 53 Estações da *Tōkaidō*, mapa incluindo a partida em Edo (atual Tóquio) e a chegada em Quioto. Disponível em: https://www.hiroshige.org.uk/Tokaido_Versions/Tokaido_Versions.htm. Acesso em: 28 jan. 2020.
3. Páginas de um *meisho zue* da *Tōkaido*, autor Maruyama Ozui, 1797. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/c

[ollection_image_gallery.aspx?assetId=1246985001&objectId=779383&partId=1.](#)
Acesso em: 20 set. 2019.

4. Pranchas de madeira de *As 53 Estações da Yōkaidō*, de Mizuki Shigeru. © Mizuki Productions Co., Ltd. © Yanoman Corporation © The Adachi Foundation for the Preservation of Woodcut Printings. Fonte: *One Thousand Years of Manga*. Brigitte Koyama-Richard. Paris: Flammarion, 2007.

5. Katsushika Hokusai (1760-1849). *53 Stations of Tokaido Road*, c. 1840. Mokuhanja, dois volumes. Dimensões de cada um: 22,9 x 15,9cm. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/57548>. Acesso em: 20 set. 2019.

6. *Hakone. The 53 Stations of the Tokaido*, 1938. Utagawa Kunisada (1786-1865). Xilogravura. Disponível em: https://www.toshidama-japanese-prints.com/item_788/Kunisada-53-Stations-of-the-Tokaido-Road-11--Hakone.htm. Acesso em: 20 set. 2019.

7. *Kakegawa*. Série sem título de as 53 estações da *Tōkaidō*. Utagawa Toyohiro (1773-1828). Xilogravura. Dimensões: 17,6 x 11,8cm. Inscrições: poema de Yoshimachi Mikuni. Museum of Fine Arts Boston. Disponível em: <https://collections.mfa.org/objects/261474>. Acesso em: 20 set. 2019.

8. *Retrato de Hiroshige*. Utagawa Kunisada (1786-1864), 1858. Xilogravura. Dimensões: 33.5 x 21.8cm. Museum of Fine Arts Boston. Disponível em: <https://collections.mfa.org/objects/208171>. Acesso em: 20 set. 2019.

Volume II - PÁGINA 15 - *Mitate* 見立て: recurso retórico como palco para fraturas na imagem

1. *Gatos*. Da série 53 Estações do Tríptico de *Tōkaidō*, Utagawa Kuniyoshi (1797-1861). Xilogravura. Dimensões: 37,4 x 77,8cm. Disponível em: <https://www.adachihanga.com/ukiyo-e-en/items/kuniyoshi024/>. Acesso em: 28 set. 2019.

2. *Thunder in the Mountains*. David Bull e Jed Henry. *Ukiyo-e Heroes*. Xilogravura. Dimensões: 31,75 x 43cm. Disponível em: <https://shop.ukiyoeheroes.com/collections/giclee-prints/products/thunder-in-the-mountains-giclee-print>. Acesso em: 29 out. 2020.

3. *The Old Sage*. David Bull e Jed Henry. Xilogravura. *Ukiyo-e Heroes*. Dimensões: 31,75 x 43cm. Disponível em: <https://shop.ukiyoeheroes.com/collections/giclee-prints/products/the-old-sage-giclee-print>. Acesso em: 29 out. 2020.

4. *Hanami Cats*. David Bull. Xilogravura. Dimensões: 17,5 x 23cm. Disponível em: <https://shop.ukiyoeheroes.com/collections/handmade-woodblock-prints/products/hanami-cats-woodblock-print>. Acesso em: 29 out. 2020.

5. *Sushi Cats*. David Bull. Xilogravura. Dimensões: 17,5 x 23cm. Disponível em: <https://shop.ukiyoeheroes.com/collections/handmade-woodblock-prints/products/sushi-cats-woodblock-print>. Acesso em: 29 out. 2020.

6. *Hodogaya*. As 53 Estações da *Tōkaidō*, Andō Hiroshige, c. 1834. Xilogravura. Disponível em: https://www.hiroshige.org.uk/Tokaido_Series/Images/Hoeido_05_Hodogaya.jpg. Acesso em: 29 out. 2020.

7. *Hodogaya*. Imagem de *Yokaido*, Mizuki Shigeru e Utagawa Hiroshige, n.p. Paris: Éditions Cornélius, 2018. Acesso em: 29 out. 2020.

Volume II - PÁGINA 17 – *Yōkaidō*, Da persistência dos gestos e inversão de sentido no processo empático

1A. *Ishibe*. As 53 Estações da *Tōkaidō*, Andō Hiroshige, c. 1834. Xilogravura. Disponível em: https://www.hiroshige.org.uk/Tokaido_Series/Images/Hoeido_52_Ishibe.jpg. Acesso em: 20 out. 2020.

1B. *Ishibe*. Imagem de *Yokaido*, Mizuki Shigeru e Utagawa Hiroshige, n.p. Paris: Éditions Cornélius, 2018.

2A. *Okazaki*. As 53 Estações da *Tōkaidō*, Andō Hiroshige, c. 1834. Xilogravura. Disponível em: https://www.hiroshige.org.uk/Tokaido_Series/Images/Hoeido_39_Okazaki.jpg. Acesso em: 20 out. 2020.

2B. *Okazaki*. Imagem de *Yokaido*, Mizuki Shigeru e Utagawa Hiroshige, n.p. Paris: Éditions Cornélius, 2018.

3A. *Arai*. As 53 Estações da *Tōkaidō*, Andō Hiroshige, c. 1834. Xilogravura. Disponível em: https://www.hiroshige.org.uk/Tokaido_Series/Images/Hoeido_32_Arai.jpg. Acesso em: 20 out. 2020.

3B. *Arai*. Imagem de *Yokaido*, Mizuki Shigeru e Utagawa Hiroshige, n.p. Paris: Éditions Cornélius, 2018.

4A. *Eijiri*. As 53 Estações da *Tōkaidō*, Andō Hiroshige, c. 1834. Xilogravura. Disponível em: https://www.hiroshige.org.uk/Tokaido_Series/Images/Hoeido_19_Eijiri.jpg. Acesso em: 20 out. 2020.

4B. *Eijiri*. Imagem de *Yokaido*, Mizuki Shigeru e Utagawa Hiroshige, n.p. Paris: Éditions Cornélius, 2018.

5A. *Yui*. As 53 Estações da *Tōkaidō*, Andō Hiroshige, c. 1834. Xilogravura.

Disponível em:

https://www.hiroshige.org.uk/Tokaido_Series/Images/Hoeido_17_Yui.jpg. Acesso em: 20 out. 2020.

5B. *Yui*. Imagem de *Yokaido*, Mizuki Shigeru e Utagawa Hiroshige, n.p. Paris: Éditions Cornélius, 2018.

Volume II - PÁGINA 19 - Da persistência dos gestos e inversão de sentido no processo empático, PARTE II

1. *Medama Oyaji*. Detalhe da contracapa de *Yokaido*, Mizuki Shigeru e Utagawa Hiroshige, n.p. Paris: Éditions Cornélius, 2018.

2. *Nezumi Otoko*. Detalhe da folha de rosto de *Yokaido*, Mizuki Shigeru e Utagawa Hiroshige, n.p. Paris: Éditions Cornélius, 2018.

3A. *Hara. Yōkai Dorotabō*, no canto inferior direito da imagem. *Yokaido*, Mizuki Shigeru e Utagawa Hiroshige, n.p. Paris: Éditions Cornélius, 2018.

3B. *Yōkai Dorotabō*, Toriyama Sekien (1712-1788). Xilogravura. Hiroko Yoda e Matt Alt. *Japandemonium Illustrated, The Yokai Encyclopedias of Toriyama Sekien*, p. 174. Mineola: Dover Publications, 2016.

4A. *Hiratsuka*. Imagem de *Yokaido*, Mizuki Shigeru e Utagawa Hiroshige, n.p. Paris: Éditions Cornélius, 2018.

4B. *Princess Takiyasha and the Huge Skeleton*. Utagawa Kuniyoshi (1798-1861). Tríptico em xilogravura, c. 1844. Dimensões de cada folha: 25 x 37cm. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1915-0823-0-915-916. Acesso em: 12 ago. 2019.

5A. Leão em postura de ataque. Fotografia digital. Disponível em: <https://www.alamy.com/stock-photo/lion-attack.html>. Acesso em: 21 jan. 2021.

5B. *Tujigami, yōkai* em postura de atacar/assombrar. Detalhe de *Fujikawa*, de *Yokaido*, Mizuki Shigeru e Utagawa Hiroshige, n.p. Paris: Éditions Cornélius, 2018.

6. *Yoshiwara*. Imagem de *Yokaido*, Mizuki Shigeru e Utagawa Hiroshige, n.p. Paris: Éditions Cornélius, 2018.

7. Will Eisner, *Narrativas Gráficas, Princípios e Práticas da Lenda dos Quadrinhos*, p. 22, recorte. São Paulo: Devir, 2008.
8. Will Eisner, *Narrativas Gráficas, Princípios e Práticas da Lenda dos Quadrinhos*, p. 23, recorte. São Paulo: Devir, 2008.
9. *Ishibe*. Imagem de *Yokaido*, Mizuki Shigeru e Utagawa Hiroshige, n.p. Paris: Éditions Cornélius, 2018.
10. *Índio Hopi durante o ritual da serpente*, 1924. Anônimo norte-americano. Fotografia: Instituto Warburg. In: *A Imagem Sobrevivente, História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, p. 195. Georges Didi-Huberman. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.
11. *Serpente como relâmpago*. Reprodução do piso de um altar em uma *kiva*. Aby Warburg. *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, n.p.. Cornell University Press. Edição do Kindle.
12. *Laocoonte*. Imagem da estátua, Museu do Vaticano. Idade: entre 140 a.C. a 37 d.C. Altura: 1,84m. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Laocoonte#/media/Ficheiro:Laoco%C3%B6n_and_His_Sons.jpg. Acesso em: 20 jan. 2021.
13. *Esculápio*. Roma. Museu Capitolino. *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, n.p.. Cornell University Press. Edição do Kindle.
14. Minamoto no Yorimitsu se preparando para matar Tsuchigumo. *New Forms of Thirty-six Ghosts*. Tsukioka Yoshitoshi (1839-1892). Xilogravura, 1892. Dimensões: 33,7 x 22,7 cm. Fine Arts Museums of San Francisco. Disponível em: <https://art.famsf.org/tsukioka-yoshitoshi/minamoto-raiko-tsuchigumo-o-kiru-zu-minamoto-no-yorimitsu-preparing-kill-earth>. Acesso em 20 set. 2018.
15. *Pessoas tentando capturar Namazu, o bagre gigante que causa terremotos*. Xilogravura, 1854. Editor e autor não identificados. Fonte: UBC Library, Rare Books and Special Collections, QE537.2 J3 D57 1800z, p. 13. Disponível em: <https://open.library.ubc.ca/collections/tokugawa/items/1.0222873#p20z-6r0f>. Acesso em: 12 jun. 2018.

Volume II - PÁGINA 21 - Do artista como sismógrafo

1. *Kuwana*. As 53 Estações da *Tōkaidō*, Andō Hiroshige, c. 1834. Xilogravura. Disponível em: https://www.hiroshige.org.uk/Tokaido_Series/Images/Hoeido_43_Kuwana.jpg. Acesso em: 20 out. 2020.
2. *Kuwana*. Imagem de *Yokaido*, Mizuki Shigeru e Utagawa Hiroshige, n.p. Paris: Éditions Cornélius, 2018.

3. *Hiratsuka*. As 53 Estações da *Tōkaidō*, Andō Hiroshige, c. 1834. Xilogravura. Disponível em: https://www.hiroshige.org.uk/Tokaido_Series/Images/Hoeido_08_Hiratsuka.jpg. Acesso em: 20 out. 2020.
4. *Hiratsuka*. Imagem de *Yokaido*, Mizuki Shigeru e Utagawa Hiroshige, n.p. Paris: Éditions Cornélius, 2018.
5. *Princess Takiyasha and the Huge Skeleton*. Utagawa Kuniyoshi (1798-1861). Tríptico em xilogravura, c. 1844. Dimensões de cada folha: 25 x 37cm. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1915-0823-0-915-916. Acesso em: 12 ago. 2019.
6. *Gashadokuro*. 水木しげるの続妖怪事, *Mizuki Shigeru no zoku yōkai jiten*, Enciclopédia de *Yōkai*, Continuação, p. 85. Mizuki Shigeru. Tokyo: Tokyodo, 1984.
- 7A. *Seki*. Imagem de *Yokaido*, Mizuki Shigeru e Utagawa Hiroshige, n.p. Paris: Éditions Cornélius, 2018.
- 7B. *Zashiki Bōzu*. *Yōkai*, Dictionnaire des Monstres Japonais, Vol. 2, p. 256. Mizuki Shigeru. Paris: Pika Edition, 2008.
- 8A. *Hodogaya*. Imagem de *Yokaido*, Mizuki Shigeru e Utagawa Hiroshige, n.p. Paris: Éditions Cornélius, 2018.
- 8B. *Gatagata Bashi*. *Yōkai*, Dictionnaire des Monstres Japonais, Vol. 1, p. 102. Mizuki Shigeru. Paris: Pika Edition, 2008.
9. *Shinigami and Gashadokuro*. kinKaikii. Deviantart. Publicado em 30 de outubro de 2020. Disponível em: <https://www.deviantart.com/kinkaikii/art/Sayatober-30-Shinigami-and-Gashadokuro-859738617>. Acesso em: 23 jan. 2021.

Volume II - PÁGINA 23 - Do artista como sismógrafo. Parte II

1. Excerto de *Vie de Mizuki 1 - L'enfant*, p. 381. Paris: Cornélius, 2012. “Nekoyasu tinha conseguido, não sei de que jeito, descolar uns bolos” (tradução nossa).
- 2A e 2B. Excertos de Showa, a History of Japan, Vol. III: 1944-1953, p. 118. Mizuki Shigeru. Canadá: Drawn & Quarterly, 2016. “Não mostre isso a ninguém. Não quero que nossos homens considerem a rendição como uma opção. Quero que cada um deles morra sua morte nobre!” (tradução nossa).
3. *Hiratsuka*. Imagem de *Yokaido*, Mizuki Shigeru e Utagawa Hiroshige, n.p. Paris: Éditions Cornélius, 2018.
- 4A. *Sotoba Komachi*. Mizuki Shigeru. Carta de jogo. The Legends of Yokai, by Shigeru Mizuki Yanoman Trading Card, 1997. Disponível em: <https://page.auctions.yahoo.co.jp/jp/auction/r362385164>. Acesso em: 20 jan. 2021.

4B. *Sotoba Komachi*. Netsuke. Japão, Era Meiji (1868-1912). Masaka. Dimensões: 3,2 x 3,4cm. Madeira, marfim e pedra.

5. *Ushirogami*. Desenho de Matthew Meyer, 2017. Disponível em: <http://matthewmeyer.net/blog/2017/10/16/a-yokai-a-day-ushirogami/>. Acesso em: 12 jan. 2021.

6. *Ōmukade*. Japanese Fairy Tale Series: My Lord Bag-O-Rice, Monster Centipede. 1887. Artista desconhecido. Disponível em: <https://ukiyo-e.org/image/artelino/44439g1>. Acesso em: 12 jan. 2021.

7. Excerto de *Vie de Mizuki 1 - L'enfant*, p. 378. Paris: Cornélius, 2012.

“Mãe: Sua convocação para o exército!”

Mizuki: Que estranho. Ela é vermelha.

Mãe: Sim, é por isso que a chamamos de ‘folha vermelha’.

Mizuki: Vou para o campo de batalha... Vou morrer! É isso. É o fim”.

(Tradução nossa).

8. Excerto de *Vie de Mizuki 1 - L'enfant*, p. 379. Paris: Cornélius, 2012.

Mizuki: “Imaginando que eu não veria mais as paisagens da minha cidade, tive vontade de passear uma última vez pelos lugares que me eram familiares. Me dirigi espontaneamente para Yonago. E pensar que estou entrando para o exército... Isso é pior que a prisão. (Tradução nossa).

9. Excerto de *Vie de Mizuki 1 - L'enfant*, p. 383. Paris: Cornélius, 2012.

10. Excerto de *Vie de Mizuki 1 - L'enfant*, p. 383. Paris: Cornélius, 2012.

Volume II - PÁGINA 25 - Do artista como sismógrafo. Parte III

1. *Numazu*. As 53 Estações da *Tōkaidō*, Andō Hiroshige, c. 1834. Xilogravura.

Disponível em:

https://www.hiroshige.org.uk/Tokaido_Series/Images/Hoeido_13_Numazu.jpg.

Acesso em: 20 out. 2020.

2. *Numazu*. Imagem de *Yokaido*, Mizuki Shigeru e Utagawa Hiroshige, n.p. Paris: Éditions Cornélius, 2018.

2A e 2B. Mizuki Shigeru na infância, em seus passeios com *NonNonBa* pelos templos e cemitérios da região de Sakaiminato. Excertos da página 28 de *NonNonBa*. Paris: Édition Cornélius, 2006.

3. Mizuki Shigeru com coleção de máscaras, no *Mizuki Shigeru Memorial Museum*, em Sakaiminato. In: *Anime and Its Roots in Early Japanese Monster Art*, p. 112, da autora Zilia Papp. Global Oriental, 2010.

4. *Odawara*. Imagem de *Yokaido*, Mizuki Shigeru e Utagawa Hiroshige, n.p. Paris: Éditions Cornélius, 2018.

4A. Detalhe amplificado da ilustração de *Odawara*, mostrando quatro *Kappa* carregando o *mangaka* para cruzar o rio. *Yokaido*, Mizuki Shigeru e Utagawa Hiroshige, n.p. Paris: Éditions Cornélius, 2018.

5. *Goyu*. Imagem de *Yokaido*, Mizuki Shigeru e Utagawa Hiroshige, n.p. Paris: Éditions Cornélius, 2018.

5A. Detalhe amplificado da ilustração de *Goyu*, mostrando uma moça que se revela ser um *yōkai*, ao estirar sua longa língua para lamber o pé de Mizuki. *Yokaido*, Mizuki Shigeru e Utagawa Hiroshige, n.p. Paris: Éditions Cornélius, 2018.

6. *Seki*. Imagem de *Yokaido*, Mizuki Shigeru e Utagawa Hiroshige, n.p. Paris: Éditions Cornélius, 2018.

6A. Detalhe amplificado da ilustração de *Seki*, mostrando Mizuki sendo guiado por *Okurichōchin*. *Yokaido*, Mizuki Shigeru e Utagawa Hiroshige, n.p. Paris: Éditions Cornélius, 2018.

7. *Sanjō Ōhashi*, 55^a. ilustração de *As 53 Estações da Yōkaidō* e fim da viagem de Edo a Quioto. Imagem de *Yokaido*, Mizuki Shigeru e Utagawa Hiroshige, n.p. Paris: Éditions Cornélius, 2018.

8. Detalhe amplificado da ilustração de *Sanjō Ōhashi*, de *Yokaido*, Mizuki Shigeru e Utagawa Hiroshige, n.p. Paris: Éditions Cornélius, 2018.

9. Capa da edição francesa de *Moi, la Mort et Kappa*, de Mizuki Shigeru. Paris: Éditions Cornélius, 2011. Recostado na árvore, vemos o Mensageiro da Morte, personagem de Mizuki.

Volume II - PÁGINA 27 – Considerações finais

1. Excerto da página 331 de *Vie de Mizuki 3, L'Apprenti*. Paris: Cornélius, 2014.

“Em junho de 1993, viajei para ver os Hopi, em companhia de um velho amigo, Kiyoshi Miyata. O escritor Tomoyuki Adachi nos acompanhou.” (Tradução nossa).

2, 3 e 4. Respectivamente páginas 332, 333, 334, de *Vie de Mizuki 3, L'Apprenti*. Paris: Cornélius, 2014.

332: “Há muitos espíritos entre os Hopi./ Eles consideram sua tribo como uma passarela entre o mundo visível e o invisível.”

333. “Voltamos duas semanas depois./ Eu trouxe *kachinas*.../ e essas fitas cassete que gravei escondido.”

334. “É a música dos espíritos./ Eu ouvia essas fitas repetidamente.” (Tradução nossa).

5. “Tio Sam”. Fotografia de Aby Warburg. *In*: E-book edition 2016 by Cornell University Press. Warburg, Aby M.. Images from the Region of the Pueblo Indians of North America . Cornell University Press. Edição do Kindle.