

YOTSUYA KAIDAN

KABUKI E OS

SEUS ESPÍRITOS

Maria Cavaquinho 156337

Introdução às Literaturas Asiáticas

Docente: Elisabetta Colla

Estudos Asiáticos

Faculdade de Letras

Universidade de Lisboa

Abril, 2020



Total de palavras: 3337

INTRODUÇÃO

Bom terror pode fazer mais do que simplesmente assustar, pode-nos dizer algo sobre a sociedade que o criou. No seu sentido mais primitivo, o terror associado ao medo da morte e o seu impacto no dia-a-dia, é projetado na forma de monstros e espíritos, que sendo universais no sentido em que são esculpidos pelas culturas e sociedades distintas nas quais emergem, evoluem através dos vários momentos históricos, de acordo com os mais profundos valores culturais da sociedade e os desejos e desafios das pessoas que contam essas histórias e os meios que usam para as contar.¹

O teatro tem sido um ponto central na vida cultural japonesa, tornando-se uma tradição oral rica e incomparável na sua diversidade e continuidade na produção de literatura e encenação dramática. Kabuki, em particular, não era somente peças em palco, era um aspeto vibrante e estimulante da vida cultural do período Edo (1603-1868), em que indivíduos de diferentes origens sociais participavam.²

Neste sentido, podemos ponderar sobre uma das mais célebres obras de terror japonês, Tōkaidō Yotsuya kaidan³ 東海道四谷 怪談 (Histórias de Fantasmas: Yotsuya em Tōkaidō). Foi em 1825, que a peça se estreou pela primeira vez, no teatro Nakamura-za 中村座, em Edo. Escrito por Tsuruya Nanboku 鶴屋南北 IV (1755-1829), numa produção de 5 atos que nos apresenta a história de Oiwa お岩, uma mulher que se transforma num fantasma vingativo sem piedade como resultado da traição que sentiu pelos que lhe eram mais próximos.⁴

Ainda que se pronunciasse como baseado numa história real, seja verdade ou não, de uma coisa podemos ter a certeza, o peso da peça era e ainda é bastante real.⁵ Por essa razão, procuro encontrar que peso era este, o que verdadeiramente assustava os japoneses do período Edo, tomando como caso Yotsuya Kaidan, e como podia a Oiwa e o seu mundo, a partir do terror, funcionar como projeção do seu tempo, tendo em consideração como é representada e como a plateia a considera.

¹ (Foster 2015, 69)

² (Dutkina 2016, 25-41)

³ Tōkaidō, Yatsuya é uma região na atual Tóquio. (Halford e Halford 1965, 387)

⁴ (Mansi 2018, 1)

⁵ Ibid.

I. SINOPSE DA OBRA⁶

A história de Tōkaidō Yotsuya Kaidan revolve em volta da personagem central, Oiwa お岩, uma mulher da classe samurai. Ela havia deixado o seu marido Iemon 伊右衛門, um ronin, antes da peça dar o seu início, devido ao seu estilo de vida e hábitos corruptos e moralmente repudiáveis. Mas regressa para o seu lado durante o Ato I para vingar-se do assassino do seu pai, com o auxílio de Iemon, sem saber que é ele o responsável. No entanto, a satisfação com o retorno da sua mulher não se faz prolongar, ao longo do Ato II, após Oiwa dar à luz a um rapaz e encontrar-se fraca e debilitada, o que agrava ainda mais a sua difícil situação financeira. Quando o seu vizinho rico propõe a Iemon a mão da sua neta Oume お梅, ao qual o Iemon concorda, planeando agora livrar-se de Oiwa. Ela é assim envenenada, em algumas versões pelo seu marido, enquanto em outras, pela família de Oume. Em consequência ao veneno disfarçado de remédio para auxiliar na sua fraqueza, metade da sua cara desfigura-se, tornando-se hedionda.

Quando descobre toda a verdade, inclusive sobre o verdadeiro assassino do seu pai, Oiwa prepara-se para enfrentar os seus atormentadores. No entanto, num momento verdadeiramente dramático, enquanto Oiwa penteia o seu cabelo para tapar a parte queimada da sua cara, este cai em grandes montes sangrentos.

Sendo esta a última gota para Oiwa, de forma frenética, numa cena verdadeiramente horripilante, ela acidentalmente atravessa o seu pescoço com uma navalha. Levando o seu filho consigo para a morte, num último suspiro de ódio, determina-se a vingar:

*Now I have nothing but hatred for you, lemon, and hate for the house of Kihei, hatred for the Ito family. None of you shall ever escape to a life of peace. The more I think about it the more my heart is filled with bitter, bitter hatred.*⁷

Oiwa regressa assim como um espírito hediondo, desfigurado e vingativo, um verdadeiro onryō⁸, que busca torturar e vingar-se de todos os responsáveis pelo seu sofrimento, principalmente Iemon. Assombra-o repetidamente, pela primeira vez como

⁶ Por tradição do kabuki, a relutância em partilhar com o público os seus guiões, em conjunto com uma inexistência de manuscritos originais de Nanboku, significam que vindo a ser adaptada ao longo do tempo, esta tem vindo a evoluir e a alterar-se, o que resulta em diferentes versões da mesma. Nesta pequena sinopse procuro apresentar uma forma mais generalizada da obra, tendo em consideração as várias versões lidas. Entre as quais, (Tsuruya 1948); (Benneville 1917); (Brandon e Leiter 2002), (Schmid 2019).

⁷ (Toshio 2001, 65)

⁸ Onryō são espíritos elementares à cultura japonesa, bastante anteriores à peça (remonta-se para que os primeiros usos do termo sejam do século VIII), que sentiram ou expressavam tal rancor e cólera nos seus últimos momentos de vida, estando a sua mente concentrada nesse ódio e malvezes neste momento de crise final, que assegura que o espírito continue a sua existência infeliz entre os vivos, até que a sua vingança seja obtida. (Foster 2015, 51)

uma aparição ao seu lado na sua noite de núpcias, em lugar da sua nova esposa. Em terror Iemon riposta a assombração com a sua espada, acabando assim por acidentalmente assassinar a sua nova esposa. O mesmo acontece com os seus sogros, e conseqüentemente vê-se obrigado a fugir.

Ao longo do Ato III, IV e V, Oiwa reaparece-se de diversas maneiras para atormentar Iemon, terminando a peça com a morte de Iemon, não pela mão de Oiwa, mas pela vingança da família da sua nova esposa.

II. AUTOR E OBRA: UM SÓ CORPO

Esta pequena descrição dificilmente faz justiça à peça, que dispõe de um enredo astuciosamente construído como produto de várias tentativas e erros. A peça é de facto o resultado do sucessivo desenvolvimento do oeuvre de Nanboku, considerado um dos dramaturgos mais prolíficos e populares do seu tempo. Ainda que o seu sucesso não tenha sido imediato, quando o alcançou, repetiu em diversas narrativas os elementos que eventualmente garantiram o seu sucesso nas suas peças posteriores, um conjunto de efeitos especiais impressionantes e incidentes sobrenaturais, em particular fantasmas.⁹

No entanto, torna-se por vezes difícil distinguir o criador da sua criação, em particular desde o tratamento que ambos receberam no período moderno do século XX.

Yotsuya foi sujeito a um novo discurso, de uma história que circulava agora em texto de forma estática, especificamente para serem lidas como um produto da imaginação de Nanboku. A criação de textos legíveis, no fim de contas, deu ao Kabuki um momento de renascimento. A redescoberta da peça era, ao mesmo tempo, uma descoberta e reinvenção do autor como uma reflexão da sua arte. Foi durante este período que o vocabulário básico para falar sobre a identidade de Nanboku como artista e a natureza da sua arte começou a tomar forma. Uma consciência de humor e sagacidade foi retirada da apreciação das peças de Nanboku e passaram a dominar as interpretações psicológicas mais sombrias, originárias do seu tom totalmente grotesco, sombrio e niilista, corporizado pela sua peça Yotsuya.¹⁰

⁹ (Schmid 2019, 10)

¹⁰ (Shimazaki 2016, 246)

Nanboku peered out at life from the dark world of actors like a man in the shadows. He was used to an unnatural life that the general public would consider 'grotesque'.¹¹

Ainda que esta nova análise trouxesse para a vanguarda um novo estilo de teoria literária, abrindo caminho para mais interpretações da obra antes inimagináveis, em troca, observava-se uma supressão do conhecimento sobre dramaturgia de Edo e a realidade fluida da produção de Edo Kabuki.¹²

III. KABUKI EM TRANSFORMAÇÃO

Nas suas primeiras décadas como arte oficial (1629-1673), o kabuki desenvolveu-se por meio de sekai, ou melhor, narrativas-base que funcionavam como um conjunto de personagens e relacionamentos padrão. No entanto, é muitas vezes considerado que no início do século XIX, o Kabuki tinha começado a renunciar esta herança cultural outrora tão importante, por criar uma memória histórica e cultura compartilhada.¹³

Nanboku havia-se tornado dramaturgo numa época em que as convenções teatrais que estavam no centro do kabuki começavam a perder força e os sekai perdiam o seu interesse. A função sociocultural de “apresentar o passado” já não fascinava as plateias, no sentido em que, a grande tradição do Kabuki de Edo inicial estava a começar a perder a sua relevância. Por essa razão começou-se a transformar em algo completamente novo, principalmente com o auxílio dos fantasmas femininos de Nanboku, em particular Oiwa, que nos podem oferecer uma visão mais clara destas mudanças de paradigma.¹⁴

¹¹ (Shimazaki 2016, 267)

¹² Ibid, 250.

¹³ Ibid, 24.

¹⁴ Ibid.

IV. CORPO EM METAMORFOSE

Ainda que o mundo kabuki já estivesse acostumado à presença de espíritos, Nanboku apresentou-os sobre uma luz completamente diferente tendo em consideração variadíssimos aspetos.¹⁵

Num primeiro ponto, remetendo novamente para a cena da transformação final de Oiwa, antes da sua trágica morte, podemos observar um conjunto de práticas femininas quotidianas, sentar-se em frente a um espelho, aplicar maquilhagem e pentear o cabelo, com uma ressonância sinistra e grotesca. Todos estes sentimentos gerados pela cena originam da longa sequência em que após ela descobrir sobre o seu desfiguramento, tenta-se “embelezar”, causando na audiência um desconforto. A cena encontra o seu auge quando Oiwa puxa um grande monte de cabelo sangrento com as suas mãos que salpica por todo o cenário, revelando ainda mais a sua desfiguração (figura 1).

O seu cabelo sangrento não foi dado tal distinção simplesmente para demonstrar os efeitos especiais, ou criar uma atmosfera genérica de terror. Na verdade, deu à transformação de Oiwa um significado particular ao invocar as representações pré-modernas do grotesco da feminilidade.¹⁶ Para melhor compreendermos o que se entende por este conceito, precisamos de enquadrar a figura feminina no Japão pré-moderno.

Fazendo-se acompanhar de crenças budistas e confucionistas, as “emoções” eram normalmente compreendidas como uma realidade material e corporal, ou seja, os afetos originavam do corpo. Por extenso, estas emoções incontroláveis e perigosas eram associadas a entraves psicológicos frutos da natureza do corpo feminino, do sangue menstrual e do parto, como a acumulação de inveja, luxúria, rancor, raiva e paixão, que por outras palavras, tornava o corpo feminino em algo inerentemente impuro.¹⁷

Assim, temos uma ideia mais clara da relação simbólica que o cabelo e sangue de Oiwa, dois elementos que relembram o corpo feminino, têm por associação material à luxúria e inveja, associação que inconsciente ou conscientemente seria compreendida pela sua audiência.¹⁸

¹⁵ (Schmid 2019, 11)

¹⁶ Ibid, 17.

¹⁷ (Toshio 2001, 64) e (Schmid 2019, 17)

¹⁸ (Schmid 2019, 17)

O desfiguramento gradual representa uma corporização da inveja que domina Oiwa lentamente, e por mais que a tente conter é impossível, resultando no momento de histeria total em que Oiwa corta o pescoço, e que por fim termina a sua transformação como um onryō, uma génese do ódio e vingança.¹⁹



Figura 1: Nakamura Kankuro como Oiwa na famosa cena da queda do cabelo. (Toshio 2001, 31)

V. A MUDANÇA DE INTERPRETAÇÃO

A questão desde cedo colocou-se: que género de ator deveria interpretar Oiwa, e como iria a escolha transportar consigo um significado totalizante de toda a peça. Tendo em conta que até à sua peça, os espíritos femininos eram na sua maioria representados por atores onnagata²⁰, é suficiente para nos questionarmos a razão para Nanboku ter escolhido um Tachiyaku²¹.

Com efeito, Yotsuya havia sido escrito com um ator em mente, Onoe Kikugorō III 三代目尾上菊五郎 (1784–1849), que atuando originalmente como onnagata converteu-se mais tarde para um estatuto de tachiyaku. Isto era na verdade ideal, porque para além de permitir que a figura feminina se apresentasse como protagonista do enredo principal, também ajudava a evitar associar Oiwa a um vilão, e a prevenir excluí-la da esfera da feminilidade.²²

¹⁹ (Toshio 2001, 65)

²⁰ Atores que se especializam na representação de papéis femininos, e refletir a virtude e suavidade. (Schmid 2019, 11)

²¹ Ator que se especializa em papéis de protagonista masculino. (Schmid 2019, 11)

²² (Schmid 2019, 11-14) e (Shimazaki 2016, 199)

Ainda mais, significava que este ator em particular teria a habilidade de fazer rápidas mudanças entre Oiwa como uma figura feminina delicada e uma figura grotesca e com verdadeiras emoções de vingança e rancor. Permitia a Oiwa um alcance de ação maior, comparado a fantasmas anteriores, permitindo que se apresentasse o corpo feminino sujeito ao horror da transformação, de uma forma que uma onnagata nunca conseguiria alcançar.²³

VI. NANBOKU E O GROTESCO REALISTA

Esta conceção de Oiwa como um espírito que podia agir agora em morte quando finalmente se tinha libertado das restrições da vida, e do conjunto básico de relacionamentos confucionistas, de pai e filho, senhor e servo e principalmente, de marido e mulher²⁴, parecem remeter para algo bastante comum em toda a arte kabuki, a crítica e o comentário metafórico aos problemas político-sociais de origem confucionista que asfixiavam a sociedade no período Edo.²⁵

Certamente, estes comentários a partir do sobrenatural foram tão importantes, tanto para a sociedade real quanto para as peças de kabuki baseadas nos sekai convencionais, que facilmente explicam como a fascinação pela peça transbordou para além das estruturas sekai desgastas e incapazes de reagir a problemas sociais e políticos.²⁶

Aliás, em contraste com os heróis das peças kabuki anteriores, Oiwa como Onryō, quase sem exceção, era obcecada não com a sobrevivência da ordem e unidade socioeconómica básica da família e da sociedade, mas com o rancor e vingança que procuravam a separação dos valores da comunidade que definiam os vivos. Oiwa tinha assim uma função particular num sentido em que, não sujeita às restrições do seu corpo e às que governavam os corpos ainda entrelaçadas nas teias sociais quotidianas, permitia a exploração do “eu próprio”.²⁷

Nesse sentido, de forma consciente ou inconsciente, Nanboku fez experiências com a personagem Oiwa, como um espírito e corpo feminino indisciplinado e impuro, como um sintoma tanto da transformação profunda que acontecia no kabuki, mas também

²³ (Schmid 2019, 11-14)

²⁴ (Shimazaki 2016, 131)

²⁵ (Dutkina 2016, 26-41)

²⁶ (Shimazaki 2016, 28)

²⁷ Ibid, 28.

como resultado de uma mudança cultural mais ampla que ocorria no final do início do período moderno, criando um novo género por completo.²⁸

Oiwa pode ser vista como uma figura de articulação dos primeiros indícios de modernidade emergentes, e consequentemente, de uma perspetiva histórica maior, como uma ocasião para reavaliar a narrativa do crescer de uma subjetividade e interioridade no Japão especificamente como um fenómeno moderno. E neste enquadramento, o tratamento do corpo feminino nesta peça pode ser visto como um precursor para a exploração moderna de sentimentos de afeto e de sentimentos privados, que até ao século XIX eram observados exclusivamente como elemento do corpo feminino. O kabuki estava no início do século XIX na vanguarda de uma nova visão dramaticamente nova do mundo.²⁹

VII. BELEZA E HORROR

Podemos após estes últimos dois pontos extrair uma ideia bastante clara, de que o interesse de Nanboku sobre o corpo impuro e fantasmas femininos repousam na noção de “corpo grotesco” ou “realismo grotesco”.

Neste tema, Toshio apresenta-nos dois conceitos contrastantes presentes no kabuki, o de uma “beleza positiva”, em que toda a peça procura embelezar as cenas já inerentemente belas. E a “beleza negativa”, do qual Yotsuya é o exemplo ilustre, como uma beleza realista, que retrata de forma implacável os aspetos da vida humana, podendo suscitar sentimentos a partir da beleza no cruel e triste. A beleza encontra-se na perfeita captura de arte como imitação de vida na sua totalidade, sobre a forma de criação de um mundo realisticamente cruel.³⁰

A beleza e feiura também servem um propósito adicional na peça, sobre a forma de efeitos visuais. Para dar a estas cenas uma certa beleza dramática, recorria-se à colocação de cenários claros e belos, completamente opostos às cenas horrorosas, como um contraste intensificador do horror. Serve de exemplo, os cenários da casa de Iemon justapostos com a casa da sua futura noiva. Desta forma, a beleza serve um papel duplo,

²⁸ (Schmid 2019, 24)

²⁹ (Shimazaki 2016, 27)

³⁰ (Toshio 2001, 172)

primeiro, causa na audiência empatia por aqueles que sofrem, e obriga a que enfrentem o seu medo de uma beleza efémera e temporária.³¹

VIII. MUTAÇÃO DECADENTE

Até agora falamos de Oiwa como o resultado de uma mulher que incapaz de se despegar de sentimentos como inveja, transforma-se num espírito. No entanto, outra interpretação sobre a transformação de Oiwa foi apresentada na fantástica tese de Mansi. Ela aborda Oiwa como um espírito vingativo não com origem de inveja, mas de vergonha. Relacionando este sentimento ao conceito de honra, já que Oiwa é de facto uma mulher da classe samurai, preocupada com o seu estatuto, mas que já não ama o seu marido. Em síntese, Oiwa sofre com a decadência da sua honra samurai.³²

De facto, estatuto e honra (ou a falta dela), parecem ter mais importância na peça do que dão a entender inicialmente. Originalmente Yotsuya era encenado no mesmo dia que Chūshingura (mais correntemente conhecido como a peça “Quarenta e sete ronin”). Ambas as peças partilham um elemento de vingança por honra, mas com uma diferença. Enquanto Chūshingura celebrava e lembrava a honra e morais de tempos já passados, mais uma vez, tocando no ponto fraco dos sekai e a sua incapacidade de evolução com o contexto social, Yotsuya era uma paródia que expunha o declínio desses mesmos morais.³³

Esta decadência tem origem de um período na história Tokugawa em que com transformação dos Samurai de uma classe guerreira para uma classe erudita aristocrática, começou a surgir também uma imagem degenerativa dos mesmos. Vistos por vezes como ladrões e assassinos, refletiam a sua condição financeira deteriorante, dos imensos samurais que perdiam o seu ofício.³⁴ E indubitavelmente, a figura que mais demonstra a decadência desses princípios ao longo da peça é Iemon, que durante toda a peça pratica ações repudiáveis.

Adicionalmente, podemos considerar Oiwa como uma vítima muito antes da sua morte, por causa dessa mesma falta de morais evidente e da situação social de extrema

³¹ (Schmid 2019, 19)

³² (Mansi 2018, 28)

³³ Ibid, 33.

³⁴ (Reider 2000, 275)

pobreza a que estava sujeita, levando-a a sofrer uma vida de tensão e violência no casamento.³⁵

No fim, ao juntar o subgénero de uma peça de terror com uma “peça doméstica”, Nanboku satisfaz as exigências da plateia por um estímulo inovador e violento, conseqüente de um período de declínio político, económico, social e moral da era Kasei 化政 (1804-1830).

Desta maneira, o género de terror em kabuki, procurava aterrorizar a audiência ao apresentar um variado conjunto de fenómenos sobrenaturais horripilantes, garantido pelo uso espetacular de adereços de palco e truques. Por outro lado, uma peça doméstica significaria que seriam retratadas as camadas mais baixas da sociedade, com implacável realismo. Ao invés de apresentar nobres heróis, esta peça é dominada por simples pessoas, que vivem num mundo difícil, à medida que os personagens descem com os seus infortúnios individuais, muitas vezes causados pela sua própria depravação, desempenham um papel importante nos horrores que vivenciam.³⁶

CONCLUSÃO

O sucesso que a peça encontrou não foi apenas devido aos seus truques espetaculares no palco, mas por causa da exposição de horror em palco da situação inescapável da natureza íntima humana, dominado principalmente pela sexualidade e a sociedade. A personagem central Oiwa serve como um veículo para todos estes medos, da realidade da mulher grotesca e impura, mas também da realidade social cruel do período, apoiada pela escolha de atores, contextos, tipos de papéis e o impacto emocional, a combinação de diferentes elementos, tanto antigos como novos, permitindo à audiência que se relacionasse com as personagens em palco.

Remetendo à questão inicial, enquanto existiram vários fatores que contribuíram para o seu sucesso, Oiwa fez um trabalho fantástico como um espírito assombrador precisamente porque ela atuava em prol dos verdadeiros espíritos da sua sociedade, asfixiante e em degeneração, da individualidade, da sexualidade e do género. Ainda que o terror de espíritos não pareça, é extremamente realista, já que provocado na plateia

³⁵ (Nakadai 2016)

³⁶ (Schmid 2019, 11)

reflete a sociedade numa elaboração que poderosamente impressionava os homens do seu tempo e lugar. Torna-se assim claro, como toda a peça é sinónimo desta imitação da realidade. Ainda que os eventos em palco sejam fictícios, os medos que invocam não o são.

BIBLIOGRAFIA

- Benneville, James S. De. *The Yotsuya Kwaidan or O'Iwa Inari*. Filadélfia : Press of J. B. Lippincott Company, 1917.
- Brandon, James R., e Samuel L. Leiter. *Kabuki Plays on Stage - Darkness and Desire*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2002.
- Drazen, Patrick. *A Gathering of Spirits: Japan's Ghost Story Tradition | From Folklore and Kabuki to Anime and Manga*. Bloomington: iUniverse, Inc , 2011.
- Dutkina, G.B. ““Nihon-no Kokoro” in the Mirror of Japanese Kaidan.” *Japanese Studies in Russia* 3 (2016): 25-41.
- Foster, Michael Dylan. *The Book of Yokai | Mysterious Creatures of Japanese Folklore*. California: University of California Press, 2015.
- Halford, Aubrey S., e Giovanna M. Halford. *The Kabuki Handbook*. Tokyo, Japan: Charles E. Tuttle Company, 1965.
- Mansi, Rachele. “Tōkaidō Yotsuya kaidan's Oiwa: Analysis of a kabuki vengeful ghost.” *Master thesis | Asian Studies (120 EC) (MA)*, 31 de Agosto de 2018.
- Nakadai, Nozomi. “Chapter 9 : Social Bonding in Fluid Societies | 第 9 章 東海道四谷怪談に表象される「家」と婚姻、身上りと暴力.” *Chiba University Graduate School of Humanities and Social Sciences Research Project Reports* 301 (Fevereiro 2016): 126-137.
- Reider, Noriko T. ““The Appeal of Kaidan" Tales of the Strange.” *Asian Folklore Studies* (Nanzan University) 59, n° 2 (2000): 265-283.
- Schmid, Sarah Rebecca. “Rotting Bodies: Sex, Gender, and Horror in Tōkaidō Yotsuya Kaidan.” *The Polish Journal of Aesthetics*, 2019: 9–26.
- Shimazaki, Satoko. *Edo Kabuki in Transition*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2016.
- Toshio, Kawatake. *Kabuki: Baroque Fusion of the Arts*. Traduzido por Frank Connell Hoff e Jean Connell Hoff. Tóquio: University of Tokyo Press, 2001.
- Tsuruya, Nanboku. *Tokaido Yotsuya - Kaidan*. Com Moshio Somegoro e Ebizo Shikan. Mitsukoshi Teathre, Cidade de Chuo. 1948.