

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

FACULDADE DE LETRAS

JULIANA SANTIAGO PEREIRA DOS SANTOS DA SILVA

O HORROR COMO REFLEXO DO PSICOLÓGICO EM “NINGEN SHIKKAKU”:
UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE O ROMANCE DE OSAMU DAZAI E O
MANGÁ DE JUNJI ITO

RIO DE JANEIRO

2025

Juliana Santiago Pereira dos Santos da Silva

O HORROR COMO REFLEXO DO PSICOLÓGICO EM “NINGEN SHIKKAKU”:
UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE O ROMANCE DE OSAMU DAZAI E O
MANGÁ DE JUNJI ITO

Monografia submetida à Faculdade
de Letras da Universidade Federal
do Rio de Janeiro, como requisito
parcial para obtenção do título de
Licenciada em Letras na
habilitação Português-Japonês.

Orientadora: Professora Doutora Rachel Antonio Soares

Rio de Janeiro

2025

FICHA CATALOGRÁFICA

CIP - Catalogação na Publicação

S586h Silva, Juliana Santiago Pereira dos Santos da
O horror como reflexo do psicológico em "Ningen
Shikkaku": uma análise comparativa entre o romance
de Osamu Dazai e o mangá de Junji Ito / Juliana
Santiago Pereira dos Santos da Silva. -- Rio de
Janeiro, 2025.
69 f.

Orientadora: Rachel Antonio Soares.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade
de Letras, Licenciado em Letras: Português -
Japonês, 2025.

1. Ningen Shikkaku. 2. Junji Ito. 3. Osamu
Dazai. 4. Horror. 5. Mangá. I. Soares, Rachel
Antonio, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

JULIANA SANTIAGO PEREIRA DOS SANTOS DA SILVA

O HORROR COMO REFLEXO DO PSICOLÓGICO EM “NINGEN SHIKKAKU”: UMA ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE O ROMANCE DE OSAMU DAZAI E O MANGÁ DE JUNJI ITO

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Letras na habilitação Português-Japonês.

Aprovada em: 26/11/2025

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Rachel Antonio Soares (UFRJ) Nota: 10,0

Profa. Dra. Luciana dos Santos Salles (UFRJ) Nota: 10,0

Média: 10,0

Assinatura dos avaliadores:

Rachel Antonio Soares

Luciana B. Santos Salles

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, primeiramente, aos meus pais, por serem pessoas incríveis que sempre me incentivaram a estudar e se esforçaram ao máximo para que eu pudesse entrar e me formar em uma universidade federal. Sem o amor incondicional de vocês, certamente eu não conseguiria chegar até aqui. Serei eternamente grata por tudo que fizeram e ainda fazem por mim.

Agradeço ao meu namorado, Guilherme, por acreditar no meu potencial e ter me apoiado durante todo o processo de escrita, me acolhendo nos momentos de ansiedade e me fazendo rir. Minha vida é muito mais feliz ao seu lado.

À minha melhor amiga, Ana Carolina, que esteve presente em todas as etapas da minha vida desde os meus nove anos, escutando meus desabafos e celebrando as minhas conquistas. Você é e sempre será a minha *sister*.

Às minhas amigas Clara e Fernanda, que, desde o ensino fundamental e médio, animam meus dias. Obrigada por todas as fofocas, as conversas profundas e os conselhos.

Ao meu “xará” Juliano, por entender a minha ausência, me motivar a não desistir e recomendar as melhores bandas que eu poderia escutar.

Aos amigos que fiz na faculdade, especialmente Noelia e Daniel, pela companhia nas disciplinas de Educação e por terem me ajudado, diversas vezes, na produção desta monografia. Vocês tornaram a minha jornada acadêmica mais leve.

À minha orientadora, Rachel Soares, por ser uma professora de japonês inigualável e por me auxiliar neste trabalho com dedicação e paciência, possibilitando que o processo fosse mais tranquilo. Sempre lembrei das suas aulas com carinho, *sensei*. Também agradeço à professora Luciana Salles, pela gentileza em aceitar o convite para ser a leitora crítica desta monografia.

Aos meus professores, que compartilharam conhecimentos essenciais para a minha formação profissional e para a minha evolução pessoal. Um agradecimento especial à professora Juliana Marins, com quem aprendi muito sobre gêneros acadêmicos e sobre didática quando participei do Projeto de Extensão LETRAcadêmica. Admiro a excelente educadora que você é.

Por fim, agradeço a todos que, de alguma maneira, me auxiliaram nessa caminhada.

“Monstros são reais, e fantasmas são reais também. Eles vivem dentro de nós e às vezes vencem.”

– Stephen King

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo investigar de que modo o horror reflete a degradação psicológica de Yozo Oba, protagonista do romance “*Ningen Shikkaku*” (traduzido como “Declínio de um Homem” no Brasil), de Osamu Dazai, na adaptação homônima para mangá de Junji Ito. Com base na definição de horror por Carroll (1999) e King (1983), no conceito de abjeção de Kristeva (1982), na divisão de subgêneros proposta por Bezarias (2024) e nas principais características do horror japonês, realizou-se uma análise comparativa entre as obras. Constatou-se que, no mangá, alguns acontecimentos do romance são mais explicitados ou novos acontecimentos são criados – a exemplo disso, algumas personagens secundárias passam a ser mais desenvolvidas e têm maior destaque. A análise indica que a invenção de determinadas cenas e a expansão de alguns momentos da obra original, aliadas à combinação dos três principais subgêneros do horror presentes no mangá – psicológico, sobrenatural e corporal – com os elementos do horror japonês, não somente colaboram para representar os danos emocionais de Yozo Oba sob uma perspectiva aterrorizante, mas também imergem o leitor na realidade subjetiva do protagonista, provocando melhor assimilação das experiências traumáticas da personagem e, além disso, instigando a compreensão de seus sentimentos de desesperança e angústia. Enquanto o romance de Dazai, com sua escrita confessional, transmite o sofrimento de Yozo de forma mais melancólica, suscitando uma sensação de acolhimento no leitor, o mangá de Ito intensifica o processo de desumanização do protagonista ao utilizar o horror para transformar sua deterioração mental em imagens de repulsa e desconforto, resgatando os medos mais profundos de seu leitor.

Palavras-chave: *Ningen Shikkaku*; Junji Ito; Osamu Dazai; mangá; horror japonês.

ABSTRACT

This paper aims to investigate how horror reflects the psychological degradation of Yozo Oba, the protagonist of the novel “*Ningen Shikkaku*” (translated as “Declínio de um Homem” in Brazil), by Osamu Dazai, in the homonymous manga adaptation by Junji Ito. Based on Carroll’s (1999) and King’s (1983) definitions of horror, Kristeva’s (1982) concept of abjection, Bezarias’s (2024) division of subgenres and the main characteristics of Japanese horror, a comparative analysis was carried out between the two works. It was observed that in the manga, certain events from the novel are made more explicit or new ones are created – for instance, some secondary characters become more developed and gain greater prominence. The analysis indicates that the invention of certain scenes and the expansion of specific moments from the original work, allied with the combination between the three main subgenres of horror present in the manga – psychological, supernatural and body horror – and the elements of Japanese horror, not only contribute to representing Yozo Oba’s emotional damage from a terrifying perspective, but also immerse the reader in the protagonist’s subjective reality, fostering a deeper assimilation of his traumatic experiences and, furthermore, instigating the understanding of his feelings of hopelessness and anguish. While Dazai’s novel, through its confessional writing, conveys Yozo’s suffering in a more melancholic manner, raising a sense of empathy in the reader, Ito’s manga intensifies the protagonist’s dehumanization by using horror to transform his mental deterioration into images of repulsion and discomfort, bringing back the reader’s deepest fears.

Keywords: *Ningen Shikkaku*; Junji Ito; Osamu Dazai; manga; Japanese horror.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capa brasileira do romance	30
Figura 2 – Capas japonesas do mangá (volumes 1, 2 e 3)	31
Figura 3 – Capa brasileira do mangá (volume único)	31
Figura 4 – O quase assassinato de Takeichi	39
Figura 5 – Suicídio de Takeichi	41
Figura 6 – Fantasma de Takeichi	42
Figura 7 – Morte agonizante de Tsuneko	45
Figura 8 – “Fantasma” de Naeko	46
Figura 9 – Cadáver deformado de Tsuneko	47
Figura 10 – Tsuneko no sonho de Yozo	48
Figura 11 – Yozo acorda assustado do pesadelo	49
Figura 12 – Contraste entre riso e sofrimento de Yozo	51
Figura 13 – Ansiedade e medo de Yozo em relação ao pai	52
Figura 14 – Palavras humilhantes do pai de Yozo	54
Figura 15 – O pai ordena que Yozo tire a própria vida	54
Figura 16 – Gesto de <i>dogeza</i> do pai	55
Figura 17 – Animalização do grupo comunista	58
Figura 18 – Ikebana de Hiroko	60
Figura 19 – Delírio de Yozo com o ikebana de Hiroko	61
Figura 20 – Aparência envelhecida e cadavérica de Yozo	62

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
1.1 Metodologia	10
2. O QUE É O HORROR?.....	11
2.1 Definição de horror	11
2.2 Conceituação de abjeção.....	13
2.3 Subgêneros do horror	15
2.4 Horror japonês	16
2.4.1 O folclore japonês e o teatro tradicional	17
2.4.2 Transformações corporais	19
2.4.3 Foco no psicológico do espectador/leitor.....	20
3. BREVE BIBLIOGRAFIA E ESTILÍSTICA DOS AUTORES.....	22
3.1 Osamu Dazai.....	22
3.2 Junji Ito	26
4. “NINGEN SHIKKAKU”: ROMANCE VERSUS MANGÁ	30
4.1 Breve resumo do romance	32
4.2 O horror como reflexo do psicológico no mangá	38
4.2.1 O fantasma de Takeichi.....	39
4.2.2 A morte de Tsuneko e a vingança de Naeko	44
4.2.3 O pai de Yozo.....	50
4.2.4 A identificação de Yozo com os marginalizados	57
4.2.5 A perda da humanidade de Yozo	62
5. CONCLUSÃO.....	64
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	66

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo comparar o romance “*Ningen Shikkaku*” (traduzido para português como “Declínio de um Homem”), de Osamu Dazai (1909-1948), e a adaptação deste para o mangá de mesmo nome, produzido por Junji Ito (1963-atual), a fim de compreender como o *mangaka* – criador e desenhista de mangás – utiliza o terror/horror sobrenatural, corporal e psicológico para representar e até intensificar o estado mental perturbado do protagonista, Yozo Oba, que vai se deteriorando ao longo da história conforme vivencia experiências traumáticas, como abusos sexuais na infância, abandono parental, tentativas de suicídio, uso excessivo de álcool e de drogas, entre outras questões.

A motivação inicial para pesquisar sobre o tema foi meu interesse no gênero terror/horror, que me influenciou, junto ao meu gosto por mangás, a entrar em contato com as obras de Junji Ito. As obras me impressionaram com a riqueza de detalhes dos traços e causaram um profundo medo e repulsa através das cenas grotescas retratadas. Outra motivação foi minha identificação com algumas das angústias expressas por Osamu Dazai e a grande apreciação por “*Ningen Shikkaku*”, um dos primeiros livros japoneses que li traduzido para português. Quando descobri que Junji Ito havia adaptado o romance para um mangá de terror/horror, não hesitei em lê-lo em japonês e em português e me surpreendi com a forma como o *mangaka* ilustrou e expandiu a história original.

Ao procurar textos acadêmicos que tratassem das diferenças e das semelhanças entre o romance e o mangá, encontrei alguns trabalhos em inglês, como Dorichenko (2023), Chen (2022) e Lee (2023). No entanto, como percebi que o assunto aparentemente ainda não é amplamente pesquisado no Ocidente, decidi desenvolver esta monografia para analisar as obras com mais detalhes e compará-las a fim de compreender de que modo um romance essencialmente psicológico, que enfatiza mais os sentimentos e os pensamentos do protagonista sobre as situações da trama do que o enredo, pode ser adaptado para um mangá de terror/horror – que é um gênero visual-textual.

Para tal, pesquisei bastante sobre horror japonês e também notei que há poucos artigos e monografias em língua portuguesa que discutam sobre o assunto. O número diminui ainda mais quando se trata de mangás dentro desse gênero (terror/horror), ainda que, de 2020 até a atualidade, a quantidade de estudos acerca do tema tenha aumentado. Portanto, pretendo contribuir para a ampliação de pesquisas nessa área, expondo a riqueza cultural do terror/horror do Japão, que manifesta medos coletivos enfrentados pelos japoneses e é permeado de

referências ao folclore japonês, especialmente em relação aos *yōkai*¹ – espíritos e seres sobrenaturais.

Além disso, vale ressaltar que adaptações como a de Junji Ito podem alcançar novos leitores de literatura japonesa em potencial, já que o mangá – narrativa gráfica em que texto e imagem se completam – é muito popular entre jovens de diversos países, inclusive no Brasil. Desse modo, enquanto adaptação de uma obra literária, possibilita que a história, a cultura, a língua e a literatura japonesa sejam disseminadas para além do Japão por intermédio de uma mídia mais acessível, ajudando na divulgação de autores muito importantes que não são necessariamente conhecidos no mundo.

1.1 Metodologia

Tendo em vista que o mangá é um gênero que requer ilustrações e diálogos, o foco recai diretamente nos eventos da vida do protagonista de “*Ningen Shikkaku*”, muitos dos quais, em comparação ao romance, são inventados ou exagerados. Ainda assim, Junji Ito consegue adaptar um romance voltado ao fluxo de consciência para um mangá de terror/horror e mantém os efeitos que Osamu Dazai alcançou: (i) a identificação com os sentimentos de desesperança e de angústia do protagonista e, simultaneamente, a aversão às suas ações ruins; (ii) a reflexão sobre a crueldade humana em suas diversas facetas; e (iii) o enfrentamento dos temores que atingem grande parte dos indivíduos, como o de não ser compreendido, o de não pertencer e o de ter sua verdadeira essência julgada pela sociedade.

Visto isso, busco comparar as semelhanças e, principalmente, as diferenças entre o romance e o mangá, objetivando apontar como o terror/horror materializa o gradativo desequilíbrio mental da personagem Yozo Oba, a partir: (i) da definição do gênero de horror por Noël Carroll (1947-atual) e Stephen King (1947-atual); (ii) da análise do conceito de abjeção, de Julia Kristeva (1941-atual); e (iii) da divisão de subgêneros proposta por Bezarias (2024), relacionando-os aos elementos do mangá. Além disso, é preciso compreender as características e as principais inspirações do horror japonês, exploradas tanto em filmes quanto em mangás, inclusive nas obras de Junji Ito. Tais temas serão discorridos no próximo capítulo, “O que é o horror?”.

¹ O sistema de transliteração escolhido neste trabalho foi o Sistema de Hepburn. Contudo, alguns nomes, como Junji Ito e Yozo Oba, por terem sido normalizados sem a sinalização do mácrone ou do acento circunflexo para indicar a vogal longa, permanecerão dessa forma.

2. O QUE É O HORROR?

O terror/horror, em suas mais diversas formas – livros, filmes, séries, mangás, jogos eletrônicos etc. –, resgata nossos medos mais primitivos. É um gênero que existe na literatura desde o século XVIII, com a publicação do romance “O Castelo de Otranto” (1764) de Horace Walpole (1717-1797), e, desde então, ramificou-se em outros campos da Arte e do entretenimento, suscitando discussões complexas em torno de sua definição. Inclusive, no Brasil, existe um debate sobre a separação entre terror e horror, tratando-os como dois gêneros distintos. Porém, não há consenso entre os estudiosos quanto a isso. Por ser muitas vezes subjetiva, a diferenciação entre os dois termos será desconsiderada para este trabalho, adotando-se “horror” para abarcar ambos. O foco, portanto, recairá na distinção entre o horror japonês e o ocidental.

No subcapítulo a seguir, discuto a definição do gênero de horror por Carroll (1999) e King (1983) e, no subcapítulo 2.2, o conceito de abjeção, de Kristeva (1982). Além disso, no subcapítulo 2.3, abordo as possíveis definições de três subgêneros de horror presentes no mangá “*Ningen Shikkaku*” – sobrenatural, corporal e psicológico – a partir de Bezarias (2024). Por fim, no subcapítulo 2.4, apresento as principais características do horror japonês para uma melhor compreensão de como o medo é provocado na cultura japonesa.

2.1 Definição de horror

A experiência do medo é particular, dependendo tanto de fatores psicológicos quanto de fatores sócio-históricos. Por isso, sua definição não é unânime. Diante dessa pluralidade, é necessário analisar teorias que busquem sistematizar o gênero do horror de maneira mais abrangente e objetiva. Dentre essas teorias, destacam-se a de Carroll (1999) e de King (1983).

Para Carroll (1999), o horror seria um gênero – chamado por ele de horror artístico (*art horror*) – baseado na capacidade de causar afeto (*affect*), isto é, tem a função de provocar determinada emoção, no caso, o horror. Esse sentimento seria gerado pelo medo e pela repulsa diante da presença de monstros ameaçadores e impuros que abalam a ordem natural devido à sua forma incompleta ou em decomposição. Tais sensações de medo e de repulsa são indissociáveis para causar o horror e são indicadas pela reação das personagens da história. Em outras palavras, há uma convergência entre as emoções dos leitores/espectadores e das personagens, embora não seja uma perfeita duplicação: os primeiros não acreditam na

existência dos monstros como os segundos, mas são perturbados por sua aparência repugnante e pelo que poderiam fazer se fossem reais.

Tal questão pode ser constatada nas obras de Junji Ito e, especialmente, no mangá “*Ningen Shikkaku*”: em muitos momentos, Yozo assume feições de espanto ou desconforto que parecem corresponder às nossas próprias reações diante de um “monstro”, como um fantasma, um cadáver dilacerado ou uma pessoa passando por uma transformação corporal grotesca. Episódios desse tipo nos aterrorizam em virtude da possibilidade de acontecer conosco. Também há a repulsa ao observar um ser que está perturbando a “ordem natural”.

No entanto, a abordagem de Carroll parece enquadrar o horror artístico – ainda que de maneira implícita – em uma dualidade entre o bem (personagens humanos) e o mal (monstros), muito presente no horror ocidental, divergindo do mangá. Em “*Ningen Shikkaku*”, os monstros seriam fantasmas de pessoas que sofreram mortes trágicas, algumas destas decorrentes de ações cruéis de Yozo, e que voltam para atormentá-lo, tornando-se, ao mesmo tempo, vítimas e algozes. Assim, o conceito de bem e mal seria fragilizado, visto que a cultura japonesa não acredita que os espíritos, mesmo os vingativos, sejam a manifestação de um mal absoluto – aspecto que será melhor tratado no subcapítulo 2.4 “Horror japonês”. Isso mostra que, apesar de a teoria de Carroll ser bastante relevante e definir o horror como um gênero vinculado às sensações provocadas no público, é limitada quanto ao aspecto cultural, motivo pelo qual se faz necessário examinar uma segunda visão sobre o que é o horror.

Assim como Carroll (1999), King (1983) entende o horror como um gênero capaz de amedrontar seu público. Entretanto, para King (*op. cit.*, p. 132), o foco principal desse tipo de narrativa é a exploração do medo da morte, a qual se torna um tabu em uma sociedade que supervvaloriza a beleza e a juventude. O autor também aponta que existem três níveis de horror: o primeiro é o terror, relacionado à produção de um efeito mais refinado e implícito, que gera medo quando a narrativa suscita a imaginação sobre o que está por vir ou sobre o que poderia ter ocorrido, mas não ocorreu. O segundo nível é o horror, que seria um pouco mais explícito do que o anterior e está ligado às reações físicas como choque ou susto perante situações anormais ou até sobrenaturais. Por fim, o terceiro é a repulsa, o nível mais explícito de todos e associado à sensação de nojo causada por acontecimentos perturbadores que levam ao mal-estar físico ou moral, presentes em cenas de brutalidade, de mutilação, de decomposição de cadáveres, entre outras (KING, *op. cit.*, p. 21-23). Ou seja, o terror, o horror e a repulsa podem ser compreendidos como efeitos produzidos, muitas vezes, em uma mesma narrativa, partindo do âmbito mais psicológico e implícito ao mais físico e explícito.

Ainda segundo King (*op. cit.*, p. 4), uma narrativa de horror ativa gatilhos chamados de pontos de pressão fóbicos (*phobic pressure points*), os quais estariam relacionados aos medos particulares de cada indivíduo. Além disso, o horror refletiria o contexto sócio-histórico em que estamos inseridos, pois expressa ansiedades e aflições da nossa realidade e da nossa cultura por meio da habilidade artística de “formar uma ligação entre nossa fantasia sobre o medo e nossos verdadeiros medos”² (KING, *op. cit.*, p. 129, tradução nossa). Sendo assim, há uma junção dos temores individuais aos universais, servindo como uma maneira de lidarmos com os horrores do mundo ou de experienciar emoções reprimidas, que não são aceitas ou são mal vistas pela sociedade. Isso seria atingido por meio de um conceito aristotélico chamado catarse, que “possibilitaria extravasar, através do medo produzido pela narrativa ficcional, os pavores associados ao horror real – aquele relacionado às condições de existência e de sobrevivência do ser humano” (FRANÇA, 2008, p. 117). Nesse sentido, os pontos de pressão fóbicos podem atuar sobre o psicológico, quando a narrativa evidencia as tensões e as ansiedades do contexto vigente ou próprios de cada indivíduo, ou sobre o físico, quando descreve ou mostra elementos repugnantes/chocantes.

Em “*Ningen Shikkaku*”, Junji Ito une justamente essas questões: enquanto expõe os medos de Yozo (e, de certa forma, nossos também), cria imagens grotescas e desconfortáveis, principalmente de violência explícita, as quais abalam tanto o nosso físico quanto o nosso emocional. Nesse sentido, observamos o protagonista vivenciando dores que podem ser identificadas por muitos leitores, ligadas a traumas ou à sensação de não pertencimento, e, paralelamente, experienciamos episódios com crueldade e mudanças corporais perturbadoras.

2.2 Conceituação de abjeção

O horror é um gênero ligado a um grande paradoxo: mesmo retratando apreensões humanas de maneira aterrorizante e, muitas vezes, brutal, as histórias de horror atraem um grande público. Carroll (1999) afirma que isso poderia ser explicado pela curiosidade que as pessoas têm em relação aos monstros, tal como as suas origens e de que modo seriam derrotados, e King (1983) relaciona essa atração a um processo catártico, resultado de uma necessidade de aplacar nossos medos reais. Levando em consideração tal paradoxo e suas

² “(...) to form a liaison between our fantasy fears and our real fears.”

possíveis motivações, o conceito psicanalítico de abjeção auxilia na compreensão sobre como o gênero do horror pode causar medo e repulsa e, simultaneamente, gerar também uma atração.

Segundo Kristeva (1982), a abjeção é uma sensação formada pela repulsa quando um indivíduo confronta as barreiras entre a vida e a morte. O abjeto é um elemento impuro e sujo que permanece na fronteira entre o ‘eu’ e o ‘outro’, ou seja, não faz mais parte do indivíduo, embora não tenha se desvinculado totalmente dele, o que gera um desconforto em razão da ausência de limites claramente estabelecidos, ao mesmo tempo que atrai por ainda fazer parte de sua subjetividade. Um exemplo seriam nossos fluidos corporais:

Nesse caso, quando a secreção da mucosa, a urina, a saliva e a matéria fecal ainda nos permanecem internos, eles não nos causam repulsa. Contudo, quando esses dejetos saem de dentro de nós acabam por causar um sentimento de repulsa, de estranheza. Esses objetos ambíguos, que ao mesmo tempo são nossos e não são nossos, causam o sentimento de abjeção por não termos mais clareza sobre essa exterioridade, por estarem “fora” de nós mas parecer ainda nos pertencer. (OLIVEIRA, 2021, p. 192-193)

A abjeção funciona, portanto, como um mecanismo de defesa, que expulsa e provoca aversão ao que é visto como o ‘outro’, mas nos mantém conscientes de um possível perigo, dado que esse ‘outro’ ainda ameaça a nossa integridade (KRISTEVA, 1982, p. 9-10). O cadáver também origina a abjeção: antes era familiar/próximo, mas agora é estranho, não sendo nem totalmente humano nem mera matéria inerte. Dessa forma, tanto os fluidos corporais quanto o cadáver desestabilizam nossa identidade porque recuperam medos primordiais, nos relembrando que somos criaturas indefesas diante do nosso inevitável destino, do qual muitos tentam fugir a qualquer custo: a morte.

As narrativas de horror exploram esse terror humano perante a morte e a percepção da própria fragilidade. No mangá “*Ningen Shikkaku*”, quando vemos imagens com corpos mortos ou fantasmas, experienciamos a abjeção na medida em que somos forçados a lidar com a linha tênue entre o viver e o morrer. A mesma situação ocorre com as transformações corporais bizarras: o corpo que antes era compreendido como um ser humano agora se torna algo que não conseguimos identificar o que é, causando um estranhamento e uma repulsa por perturbar uma noção de mundo que até então estava em ordem.

2.3 Subgêneros do horror

Como mencionado anteriormente, o gênero horror não possui uma conceituação única e bem delineada. De igual modo, seus subgêneros também não apresentam definições exatas e levantam muitas discussões, em virtude da flexibilidade de suas interpretações e da sobreposição entre eles em uma mesma obra. Frequentemente, as diferenças entre um subgênero e outro são bastante sutis. Porém, a fim de deixar claro com quais tipos de horror o mangá “*Ningen Shikkaku*” está relacionado, é relevante utilizar o trabalho de Bezarias (2024), que tenta sistematizar alguns dos inúmeros subgêneros do horror.

Bezarias (*op. cit.*, p. 81-82) propõe uma divisão de subgêneros embasada na temática e no efeito que cada um pretende atingir, e não nos elementos formais/estéticos, visto que englobam vários tipos de mídia e arte produzidas ao longo de muitas décadas e até séculos, e cita seis dos principais subgêneros para exemplificar. São eles: o horror cósmico, o horror de ficção científica, o *body horror* (horror corporal), o *folk horror* (horror folclórico), o horror sobrenatural e o horror psicológico. Também existe uma infinidade de outros subgêneros que são descritos com menos rigor metodológico (BEZARIAS, *op. cit.*, p. 84).

Em “*Ningen Shikkaku*”, pode-se constatar, principalmente, três dos subgêneros sistematizados por Bezarias (2024). O primeiro é o *body horror* ou horror corporal, o qual retrata o medo de ter o corpo transfigurado em algo não mais reconhecível como humano, devido a destruições, mutações, mutilações e deformações corporais. O segundo, o horror sobrenatural, possui uma definição mais vaga, mas é possível dizer que a sua função é amedrontar a partir de fenômenos que não podem ser explicados pela ciência e que abrangem o mundo espiritual, criando dúvidas sobre a existência ou não de entidades místicas e sobre o desenrolar de fatos supostamente impossíveis. O terceiro e último é o horror psicológico, o mais difícil de definir de maneira precisa, chegando a ser, por alguns estudiosos, desconsiderado como um subgênero, principalmente porque está quase sempre entrelaçado com outros. Pode ser caracterizado pelo foco maior nos “efeitos de um evento perturbador na psique da personagem, sendo o evento em si de menor importância” para a efetivação do medo no leitor/espectador (BEZARIAS, *op. cit.*, p. 83).

No mangá, o horror psicológico transpassa toda a história, o que é bastante lógico, tendo em vista que consiste em uma adaptação de um romance psicológico – o narrador da história original deixa de lado o enredo, que serve apenas como ponto de partida para transmitir seus pensamentos mais íntimos e suas dores mais profundas. Com isso, Junji Ito mantém o foco na

mente de Yozo, utilizando os danos emocionais causados por diversos acontecimentos trágicos como um meio para aterrorizar o leitor. Tais danos ocorrem quando o protagonista se depara com o fantasma de uma pessoa a quem causou algum mal, intencionalmente ou não – manifestando, assim, o horror sobrenatural – ou com um indivíduo sofrendo deformações corporais monstruosas – concretizando o horror corporal. Além disso, várias cenas oscilam entre o horror psicológico e o horror sobrenatural, pois Junji Ito não deixa claro se os espíritos vistos por Yozo são reais ou se seriam apenas alucinações geradas pelo imenso sentimento de culpa e fracasso.

Vale ressaltar que o horror corporal é o subgênero menos presente no mangá “*Ningen Shikkaku*”. As ilustrações de horror da obra são mais pautadas na realidade, sem as transformações surreais de corpos típicas do trabalho de Junji Ito, por ser a adaptação de um romance essencial para a literatura japonesa, que trata de emoções reais derivadas das vivências do autor original. Por isso, o *mangaka* desenvolve a história principalmente a partir do horror psicológico e do horror sobrenatural, em que a aparição de espíritos, considerada natural na cultura japonesa, opera como uma exteriorização do sofrimento de Yozo.

Evidenciadas as principais características do horror de uma maneira mais geral e universal, assim como os seus efeitos no público, serão observados, a seguir, quais são os elementos que compõem o horror japonês e que influenciaram a arte do mangá.

2.4 Horror japonês

O horror é bastante explorado em diversas mídias no Japão. Dentre elas, vale ressaltar o filme “*Ringu*” (1998), adaptado para o Ocidente com o título de “*The Ring*” (2002) – “O Chamado”, em português. Retomando King (1983), os fatores que provocam pavor variam com o contexto histórico e sociocultural. Dessa maneira, a obra mencionada e outras de diferentes áreas, como animes, jogos, livros e mangás, refletem terrores experienciados pela sociedade japonesa. Mesmo que o medo extrapole, muitas vezes, os limites culturais e alcance um caráter universal, é importante investigar as origens e a evolução do horror japonês – com foco nos mangás – para entender sua formação e suas particularidades.

Neste subcapítulo, serão discutidos os principais aspectos do horror japonês: (i) a inspiração no folclore, especialmente no *kaidan* – que pode ser traduzido literalmente como “história de fantasmas” –, e nos teatros tradicionais *nô* e *kabuki*; (ii) o deslocamento do medo do sobrenatural para o medo de mutações físicas, com imagens de violência gráfica extrema; e

(iii) o foco na perturbação psicológica do leitor/espectador com a abordagem de terrores coletivos e de espaços cotidianos.

2.4.1 O folclore japonês e o teatro tradicional

O horror no Japão iniciou-se com o *kaidan*, conceituado por Hearn (1903 *apud* GONÇALVES, 2021, p. 24) como um conjunto de contos sobrenaturais orais que conquistaram popularidade principalmente no Período Edo (1603-1868). São histórias baseadas na moral budista, que não considera a existência da dualidade de bem e mal, e sim de ações certas ou erradas, as quais podem levar a consequências positivas ou negativas para seu praticante (SULIN, 2007, p. 23 *apud* GONÇALVES, *op. cit.*, p. 24), sendo os *yōkai* os principais personagens dessas histórias.

Segundo Davisson (2024, p. 9), os *yōkai* são seres sobrenaturais de difícil definição, podendo assumir inúmeras formas, desde plantas e fenômenos naturais até animais e pessoas – vivas ou mortas –, e ter poderes sobre-humanos. Como as crenças japonesas são fundamentadas no animismo – a perspectiva de que todas as coisas possuem um espírito –, os *yōkai* convivem conosco e muitos pertencem ao nosso mundo, além de terem uma natureza ambígua, ou seja, são capazes de gerar tanto benefícios quanto malefícios (DAVISSON, *op. cit.*, p. 11-12).

Vale ressaltar que há uma classe de *yōkai* chamada *yūrei*³, que exige uma conceituação mais detalhada, visto que será analisada durante a comparação entre o romance e o mangá “*Ningen Shikkaku*”. São espíritos dos mortos que, por algum desejo não realizado ou situação que julguem que não foi resolvida, estão ligados a uma pessoa ou a um lugar e “presos” no mundo terrestre até satisfazerem o que querem (DAVISSON, *op. cit.*, p. 245-246). Existem, ainda, alguns subtipos de *yūrei*, dos quais serão destacados dois que aparecem no mangá “*Ningen Shikkaku*”: o *onryō* e o *ikiryō*. O *onryō* é o espírito vingativo de um indivíduo que morreu sentindo um grande ódio ou rancor. Por ter poderes ilimitados, é a criatura mais ameaçadora do folclore japonês, além de ser frequentemente o antagonista das mais diversas histórias de horror do Japão, presente em mangás, no cinema – em filmes icônicos como “*Ringu*”, mencionado anteriormente, e “*Ju-On*”, adaptado para o Ocidente em 2004 como “The

³ Segundo Davisson, existe um grande questionamento entre os estudiosos do folclore japonês quanto ao pertencimento ou não dos *yūrei* na categoria de *yōkai*. No entanto, ele segue a ideia de Kazuhiko Komatsu no livro “*Yōkaigaku Shinkō*” (1994), o qual assume que os *yūrei* são um tipo de *yōkai*, embora sejam uma categoria peculiar (DAVISSON, *op. cit.*, p. 245-247).

Grudge” (“O Grito” em português) – e até no teatro tradicional, como o kabuki e o nô (DAVISSON, *op. cit.*, p. 248). Já o *ikiryō* é o fantasma de uma pessoa viva que se separou do corpo momentaneamente, de maneira inconsciente na maioria das vezes, motivado por emoções extremas, negativas ou positivas. Assim, o *ikiryō* adquire, por um curto tempo, poderes que só teria acesso após a morte, para atormentar ou assassinar uma pessoa de quem sente ódio ou inveja – sendo similar, neste caso, a um *onryō* – ou para avisar a seus entes queridos que está prestes a morrer em um lugar distante (DAVISSON, *op. cit.*, p. 250).

Os *yōkai* inspiraram a criação da primeira revista de mangás de horror em 1958, chamada *Kaidan*, que publicava narrativas do grupo *jidaimono* (tradução literal: “coisas de época”), voltadas ao Japão do passado, e do *gendaimono* (tradução literal: “coisas da atualidade”), focadas no presente, ambas explorando elementos misteriosos, estranhos e aterrorizantes, o que ajudou a impulsionar o interesse pelo horror, junto à publicação, em 1959, da *Kaiki shōsetsu zenshū* (“Coleção Completa de Romances Misteriosos”, em tradução livre) e à circulação de filmes de horror da produtora britânica Hammer Film Production (LA MARCA, 2023, p. 1-3). No começo da década de 1960, esse gênero também conquistou o público infantojuvenil, o que contribuiria ainda mais para o sucesso dos mangás de terror, sob o nome de *kyōfu manga* (“mangá de terror/medo”) ou *kowai manga* (“mangá assustador”) (LA MARCA, *op. cit.*, p. 8).

Outras importantes referências para o horror japonês, especialmente o j-horror (cinema de horror japonês), foram os teatros nô e kabuki, que também abordam, muitas vezes, as lendas sobre *yōkai*, “são altamente estilizados e cobrem uma gama imensa de histórias, incluindo as relacionadas a fantasmas, demônios e monstros” (GONÇALVES, 2021, p. 24). O cinema japonês reproduziu o ritmo lento e cadenciado do nô – chamado de “teatro das máscaras”, que incorpora temáticas cotidianas de uma maneira mística e permeada de simbolismos, sem haver uma noção clara de tempo ou espaço, e cria um ambiente povoado por espíritos e circunstâncias sobrenaturais ou violentas – e pela expressividade visual do kabuki – com maquiagens chamativas, exageros gestuais e narração dramática de eventos históricos. Embora essa inspiração seja mais voltada ao cinema do que aos mangás, é fato que sua relevância ajudou a popularizar ainda mais as histórias sobre os seres sobrenaturais que serviram como ponto de partida para os mangás de horror.

2.4.2 Transformações corporais

Com a influência do horror ocidental, principalmente de autores como H. P. Lovecraft (1890-1937), iniciou-se uma mudança no horror japonês similar ao que ocorreu no Ocidente: o pavor de fantasmas foi deixado de lado para criar-se histórias com criaturas repugnantes e mortos-vivos que, mais tarde, seriam chamados de zumbis. O horror, que antes lidava apenas com o sobrenatural, passou a contemplar o corpo como um meio para provocar medo, o que levou a narrativas com violências extremas, deformações, mutações e mutilações, das quais nasceria o horror corporal (OSORIO *et al.*, 2023, p. 63). Tal subgênero aparece em diversas mídias, não apenas nos mangás, mas também em filmes como “*Tetsuo*” (1989) e “*Ōdishon*” (“O Teste Decisivo”, 1999), em animes como “*Akira*” (1988) e “*Meido in Abisu*” (“Made in Abyss”, 2017) e até em jogos eletrônicos como “*Sairento Hiru*” (“Silent Hill”, 1999).

Essa deslocação do horror sobrenatural para o corporal surgiu nos mangás a partir da década de 1980, considerada a época de ouro dos mangás de horror. As histórias oriundas do *kaidan* diminuíram para dar espaço a narrativas que focam na verossimilhança, ajudando a estabelecer uma identificação do leitor com o protagonista do mangá (LA MARCA, 2023, p. 13). Nesse período, duas temáticas foram enfatizadas nos mangás. A primeira temática é o *henshintan*, ligado à transformação, muito presente também no folclore japonês, mas que foi elevado ao extremo por *mangakas* como Kazuo Umezu (1936-2024), considerado o pai dos mangás de horror, que ilustrava cenas de modificações corporais repulsivas em contraste com suas protagonistas, geralmente garotas bonitas e inocentes, para simbolizar o medo irracional de não entender a si mesmo e de tornar-se algo não humano (LA MARCA, *op. cit.*, p. 4-5). A segunda temática é o *guro* (“grotesco/bizarro”), construído a partir de imagens perturbadoras com violência gráfica que compõem uma ou duas páginas inteiras, tendo em vista que o mangá depende da composição dos painéis para gerar o efeito de tensão, pavor e nojo em seu público (LA MARCA, *op. cit.*, p. 6). Tais temáticas compõem a vasta lista de mangás de Junji Ito e estão presentes, inclusive, no mangá “*Ningen Shikkaku*”, servindo como um meio para afligir o emocional dos leitores, aspecto que será analisado a seguir.

2.4.3 Foco no psicológico do espectador/leitor

O horror japonês prioriza o impacto que a narrativa é capaz de produzir no psicológico de quem está assistindo ou lendo uma determinada obra. Contudo, o modo de impactar o espectador ou leitor mudou ao longo dos anos, especialmente no cinema. Na década de 1990, o roteirista Chiaki Konaka (1961-atual) elaborou um conjunto de técnicas cinematográficas que passou a ser chamado de Teoria Konaka, marcando o início do j-horror como movimento artístico (MIYAMOTO, 2021, p. 26). Nessa época, o fantasma (*yūrei*) era retratado como uma figura desumanizada, que deveria aterrorizar o espectador apenas por existir (MIYAMOTO, *op. cit.*, p. 24). Para alcançar esse resultado, o *yūrei* possuía traços específicos: ausência de voz, rosto oculto ou desfocado, movimentos e posturas não humanas, aparições em locais impossíveis e capacidade de amedrontar somente com uso de sons e sugestões de presença, permanecendo fora do campo visual (MIYAMOTO, *op. cit.*, p. 27).

Na década de 2000, o diretor Takashi Shimizu (1972-atual) deturpou o princípio de “não mostrar” da Teoria Konaka, exibindo o *yūrei* no clímax do filme “*Ju-On*” e em suas adaptações cinematográficas de dois mangás de Junji Ito – o curta-metragem “*Akuma no Riron*” (2000), literalmente “Teoria do Diabo”, e o longa-metragem “*Tomie: Re-birth*” (2001) –, revolucionando o cinema de horror japonês (MIYAMOTO, *op. cit.*, p. 31). Contrariamente à Teoria Konaka, que realçava o horror psicológico por intermédio da ausência do *yūrei* na tela, Shimizu aproveitou o estilo visual bizarro das obras de Ito para tornar o horror mais explícito, sem deixar de impactar a mente do espectador. Pode-se dizer, com isso, que o trabalho do *mangaka* desempenhou, indiretamente, um papel crucial na reestruturação do j-horror, fato que demonstra a sua importância para o gênero horror não só nos mangás, mas também nos filmes.

Mesmo com as mudanças, o foco no psicológico continuou predominando o j-horror, distinguindo-se significativamente das produções ocidentais. Em uma entrevista, Shimizu destacou essa diferença: enquanto o cinema de horror americano seria mais direto, com a utilização de sustos e a exploração das sensações físicas diante de um possível perigo, o cinema japonês seria mais implícito, provocando tormento na mente do público (GO, 2015 *apud* OSORIO *et al.*, 2023, p. 68). Em outras palavras, o j-horror deixa de dar ênfase ao que está acontecendo para estimular a imaginação sobre o que poderia acontecer. Isso é feito a partir da criação de uma atmosfera de suspense, com um ritmo mais lento que instiga a sensação de que algo está errado, o que também pode ser observado nos mangás de horror.

Os *yōkai*, junto à espacialidade (o uso de espaços cotidianos), contribuem para criar essa tensão: basicamente, os espíritos surgem, nos mangás e nos filmes de horror, em ambientes

familiares, ajudando a estabelecer uma conexão mais forte entre público e personagens, assim como uma imersão maior na narrativa, pois os espectadores sentem que os eventos poderiam ocorrer com eles (OSORIO *et al.*, 2023, p. 70). O medo, portanto, é gerado a partir da subversão de um espaço anteriormente confortável para um que, agora, representa um perigo inestimável e fatal.

Além disso, o horror japonês tem uma preferência por temas mais universais, tratando de terrores comuns na sociedade do Japão, ao passo que o ocidental tenderia a abordar medos mais individuais (RICARDO, 2019, p. 11). Dessa forma, o horror japonês seria utilizado como um instrumento para revelar pensamentos e sentimentos muitas vezes reprimidos pelos japoneses diante de problemas como a imensa pressão para se encaixar nos padrões de “perfeição” (OSORIO *et al.*, 2023, p. 71).

Esse e outros tipos de angústias compartilhadas entre os japoneses são materializados pela representação de fantasmas e pelos acontecimentos violentos e realistas que aterrorizam em virtude das possíveis consequências de não cumprir o que é exigido pela sociedade, como a exclusão e a rejeição, e pela possibilidade de ter seu lado mais sombrio revelado (OSORIO *et al.*, *op. cit.*, p. 71-73). Quando Junji Ito ilustra cenas realistas e impactantes de personagens com corpos metamorfoseados em animais asquerosos ou mutilados de forma extremamente brutal, por exemplo, ele está criando um universo em que a ordem social foi perturbada e os ideais da cultura japonesa de disciplina e harmonia coletiva, aniquilados. Isso traz à tona os temores sociais mais profundos, já que os personagens desse mundo sofrem com as transformações corporais dos outros e/ou de si próprios, enfrentando dores e agonias psicológicas devido à deturpação de um sistema que costumava ser harmônico.

3. BREVE BIBLIOGRAFIA E ESTILÍSTICA DOS AUTORES

3.1 Osamu Dazai

Osamu Dazai é o nome artístico de Shūji Tsushima, que nasceu em 19 de junho de 1909, em uma antiga cidade pequena chamada Kanagi, localizada na província de Aomori, ao norte da ilha de Honshū. Fazia parte de uma família rica e proprietária de terras e, durante a infância, morava com parentes e funcionários em uma casa que chegava a ter 30 residentes.

Seu pai, por ter se tornado político em 1912, passava a maior parte do tempo em Tóquio e raramente estava em casa, ausência que aparentemente deixou lacunas na vida do autor. Sua mãe, por causa da saúde frágil, não conseguia cuidar de seus filhos. Por isso, foi criado por uma babá e pela tia – sobre as quais Dazai, em seus escritos, demonstra carinho e gratidão (LYONS, 1985, p. 23-24) – desde o seu nascimento. Além disso, quando criança, como suas principais companhias eram mulheres, não teve interesse em construir uma conexão mais profunda com seus irmãos. No entanto, conforme os anos se passaram, as mulheres da casa foram se casando e indo morar com seus maridos, incluindo a sua babá e até a sua tia, que se mudou quando uma de suas filhas se casou. Isso resultou no desenvolvimento de “uma opressiva autoconsciência como um indivíduo isolado”⁴ (O’BRIEN, 1975, p. 20, tradução nossa).

Em 1923, aos 14 anos, pouco antes de ser admitido na Escola Secundária de Aomori, seu pai faleceu. Porém, não pareceu sofrer ao receber a notícia. Na verdade, segundo O’Brien (*op. cit.*, p. 20) e Lyons (1985, p. 24), ficou mais impressionado com a grandiosidade da cerimônia do velório e com a menção do nome do pai no jornal local do que triste com a morte em si. Entretanto, no romance “*Ningen Shikkaku*”, através do protagonista Yozo, é afirmado que a morte do pai trouxe um vazio, sem conseguir mais sentir felicidade ou tristeza.

No colégio, cultivou diversas e genuínas amizades, aproximando-se inclusive do irmão mais novo. Também foi durante essa época que começou a escrever, criando histórias para a revista literária de sua escola. Estava experimentando diversos estilos e enredos e ainda não sabia como organizar muito bem uma história (O’BRIEN, 1975, p. 36), mas a aspiração a escritor crescia. Em 1927, ingressou na Universidade de Hirosaki, na província de Aomori, e continuou a escrever contos, mas, dessa vez, inspirado pela literatura proletária (movimento que durou de meados da década de 1920 até o final da década de 1930). Seu envolvimento com o Comunismo gerou um conflito interno, visto que, embora acreditasse nos ideais de justiça e

⁴ “(...) an oppressive consciousness of himself as an isolated individual.”

igualdade, defendendo e ajudando financeiramente a causa, sentia-se culpado e até mesmo envergonhado pelas suas origens (O'BRIEN, *op. cit.*, p. 16). Em paralelo, apesar de ter uma relação complexa com a sua família, ainda existia uma espécie de ligação com seus parentes, o que reforçava a culpa por, ideologicamente, opor-se a eles e ao que representavam (LYONS, 1985).

Nesse mesmo período, Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927), uma importante influência para Dazai, cometeu suicídio. Esse ocorrido afetou Dazai e pareceu estimulá-lo a abandonar quase completamente os estudos para focar em sua escrita (LYONS, *op. cit.*, p. 25). Em 1930, começou a estudar literatura francesa na Universidade Imperial de Tóquio, atual Universidade de Tóquio, mas também parou de frequentar as aulas em decorrência da morte de dois irmãos – um deles era seu irmão mais novo, de quem havia se tornado próximo.

Pouco tempo depois, envolveu-se com uma gueixa chamada Hatsuyo Oyama (1912-1944), que havia rompido seu contrato para ficar em Tóquio com Dazai, mas foi impedido de se casar por seu irmão mais velho, para evitar um escândalo. A perda de contato com Hatsuyo, que havia retornado a Aomori, junto à descoberta de que a família não era favorável ao casamento, levou-o a uma tentativa de suicídio com uma garçonete de um bar de Ginza (distrito de Chūo, Tóquio) na praia de Kamakura, tomando remédios para dormir e se jogando no mar. A ação resultou no falecimento da mulher. Quando estava prestes a ser acusado de ser cúmplice de suicídio pela polícia, seu irmão conseguiu intervir e concedeu permissão para que Hatsuyo e Dazai se casassem, sob a condição de Dazai ser deserdado, embora receberia uma quantia mensal se continuasse estudando na universidade.

Casaram-se em 1931 e viveram um relacionamento conturbado, dado que Dazai descobriu que a sua esposa havia tido experiências com outros homens antes dele, o que afetou a visão que tinha sobre ela (O'BRIEN, 1975, p. 39). Além de enfrentar problemas conjugais, recorrentemente era interrogado ou perseguido pela polícia por participar de atividades que envolviam o Comunismo. Como consequência disso e por ser pressionado pela família, afastou-se da política. Também continuava faltando às aulas da faculdade, ainda que fingisse para seus parentes o contrário. Após muitos anos, não conseguiu se formar e, sentindo uma sensação de fracasso, decidiu tentar pôr fim à própria vida mais uma vez. Todavia, como desejava deixar uma espécie de testamento, começou a escrever o conto “*Omoide*” (“Memórias”, em tradução livre. Em inglês, foi traduzido como “*Recollections*”). Ao perceber na escrita uma forma de salvação e de alívio para seu sofrimento, sucedeu-se a criação de diversos outros contos entre

1932 e 1935, os quais seriam reunidos e publicados em seu primeiro livro, “*Bannen*” (traduzido para inglês como “The Final Years”).

Em 1935, pouco tempo depois de uma nova tentativa de suicídio, foi submetido a uma cirurgia de apendicite. Para aliviar as dores que sentia, decorrentes de complicações cirúrgicas, os médicos prescreveram morfina. Porém, fez uso contínuo do medicamento, o que levou a um vício, servindo mais “para curar a sua solidão e ansiedade do que aliviar uma dor física”⁵ (O’BRIEN, *op. cit.*, p. 60, tradução nossa). Embora, após a publicação do livro “*Bannen*”, sua carreira estivesse alcançando certo prestígio, sua vida pessoal estava em ruínas, pois havia contraído diversas dívidas para sustentar seu vício. Seus amigos, preocupados com seu estado de saúde, levaram-no ao Hospital Musashino, mas Dazai só notou que havia sido internado em um hospital psiquiátrico quando foi admitido como paciente. Isso lhe gerou uma experiência traumática: para Dazai, seus amigos haviam quebrado sua confiança e conspirado contra ele “com as instituições da sociedade para marcá-lo”⁶ (O’BRIEN, *op. cit.*, p. 61, tradução nossa), concretizando seu medo de tornar-se algo sub-humano. Tal fato inspirou um conto chamado “HUMAN LOST”, que relata suas experiências durante o mês confinado. Após receber alta, descobriu que foi traído por sua esposa enquanto estava internado e a convenceu a morrerem juntos. Os dois sobreviveram, mas, em seguida, separaram-se. Em razão disso, não publicou nada por um ano e meio, vivendo sozinho com o dinheiro mensal de seu irmão e bebendo excessivamente.

Voltou a escrever apenas em setembro de 1938. No mesmo ano, atendendo ao desejo de sua família de que se casasse novamente, conheceu Ishihara Michiko (1912-1997), professora de uma escola para garotas, em um encontro arranjado. Casaram-se em 1939. Nessa época, Dazai expressava um grande otimismo, sendo muito feliz nos primeiros meses de casamento. Contudo, com a escalada da Segunda Guerra Sino-Japonesa (1937-1945), voltou à melancolia habitual, porque foi reprovado nos exames físicos para se alistar como um soldado devido à saúde frágil, resultando no retorno do sentimento de fracasso por não poder ajudar o seu país (O’BRIEN, *op. cit.*, p. 69).

Durante a guerra, sua esposa gerou dois filhos, os quais conseguiu sustentar com as obras produzidas. Resistiu ao período de forte censura literária por ter se afastado da literatura proletária desde a publicação de “*Bannen*” e evitar temas comprometedores, voltando-se à reinterpretação de contos de fadas infantis, inspirado em um livro que lia para a sua filha mais

⁵ “(...) to cure his loneliness and anxiety than to deaden any physical pain.”

⁶ “(...) with the institutions of society to mark him thus.”

velha. Ao fim da guerra, apesar de ter superado o vício em morfina e quitado suas dívidas, Dazai não conseguia mais agir conforme as suas responsabilidades de pai e marido. Para fugir da sensação de prisão que a atmosfera doméstica lhe trazia, saía para beber frequentemente e tinha casos extraconjogais, gastando o dinheiro que deveria ser destinado à sua família.

Em março de 1948, conheceu Tomie Yamazaki (1919-1948), uma jovem viúva que lhe faria companhia para beber e escutar seus desabafos acerca do desejo de morrer (O'BRIEN, 1975, p. 121). Nessa época, escreveu “*Ningen Shikkaku*” (“Declínio de um Homem”) e iniciou a produção de um conto chamado “*Guddo Bai*” (“Adeus” em tradução livre e traduzido para inglês como “Goodbye”), o qual nunca foi finalizado. Dazai faleceu em 13 de junho de 1948 em um duplo suicídio com Tomie, e seus corpos foram retirados do Aqueduto Tamagawa no dia 19 de junho, quando completaria 39 anos de idade.

Até os dias atuais, Osamu Dazai é um dos escritores japoneses mais conhecidos e reúne leitores por todo o mundo. Isso pode ser atribuído ao fato de que, em grande parte de suas obras, relatou vivências que exprimem dores muito humanas e transpassam as barreiras culturais, relacionadas à “necessidade de disfarçar suas falhas para evitar ser socialmente excluído” (KAWANA, 2016, p. 69), à não compreensão de regras sociais veladas, à sensação de não pertencimento e à dificuldade de se conectar verdadeiramente com outros indivíduos em um mundo permeado de crueldades e traições, ocasionada por traumas passados.

Seu estilo era muito similar ao *watakushi shōsetsu*, gênero no qual os autores criam narrativas autobiográficas com recursos fictícios, modificando fatos ou adicionando novos e utilizando alter egos, por exemplo. Suas histórias, portanto, misturam momentos da vida do escritor com ficção e focam mais nos aspectos psicológicos de seus protagonistas do que no enredo em si, que não era muito bem detalhado ou desenvolvido, reinterpretando e remoldando os sentimentos e as visões sobre cada um deles, em um estilo de escrita confessional que abordava a realidade subjetiva de Dazai. Isso faz com que o leitor acesse seus pensamentos mais íntimos e se identifique com eles, visto que suas personagens são seres humanos falhos como qualquer um de nós (LYONS, 1985, p. 12).

No entanto, é importante ressaltar que esse aspecto autobiográfico não limitou a sua variedade de enredos:

Estudar Dazai significa estudar o jeito como ele usa a linguagem para contar e recontar a história de sua própria vida. Porém, Dazai não é apenas um autobiógrafo habilidoso. Ele se coloca como o assunto principal, e ainda compõe uma série de trabalhos muito

mais diversos e variados do que uma autobiografia convencional. Ele se vê de diversas maneiras e em diversas perspectivas.⁷ (O'BRIEN, 1975, p. 8, tradução nossa)

Por intermédio de diferentes estilos, suas produções literárias podem contemplar a mesma vivência, mas apresentar pontos de vistas – e até detalhes na descrição – distintos de acordo com a época vivida por Dazai. A título de exemplo, em “*Ningen Shikkaku*”, o autor revisita o episódio de seu duplo suicídio que já havia sido relatado em outras obras, como na novela “*Doke no Hana*” (literalmente “A Flor das Palhaçadas”, traduzido para o inglês como “*The Flowers of Buffoonery*”), a partir, inclusive, do mesmo protagonista da novela, chamado Yozo.

Essa questão, junto ao fato de que há uma ambiguidade entre o que é autobiográfico e o que é ficção, mostra que os narradores das histórias muitas vezes não são confiáveis. Apesar disso, os protagonistas falam sobre si próprios de maneira crua, expondo todos os seus defeitos e seus pecados de maneira exagerada, mas honesta (KAWANA, 2016, p. 69). Ou seja, os eventos em si podem não ser verdadeiros, mas os sentimentos sobre eles são sinceros e revelam o modo de pensar do autor, que mudou conforme vivenciava cada vez mais experiências traumáticas.

3.2 Junji Ito

Junji Ito nasceu em 31 de julho de 1963 em Nakatsugawa, cidade localizada na província de Gifu. Durante a infância, morou com o pai, a mãe, duas irmãs mais velhas e duas tias. Aos três anos de idade, teve seu primeiro contato com uma obra de horror: uma novela à qual suas irmãs assistiam, chamada “*Akuma-kun*”, baseada no mangá de Shigeru Mizuki (1922-2015), *mangaka*, ilustrador e folclorista. Influenciado pela série de TV, Junji Ito começou a desenhar monstros, o que o levou a escrever seu primeiro mangá aos 5 anos. A partir disso, foi despertado um grande interesse nessa atividade como um hobby.

Durante a infância, ele conheceu o trabalho de Kazuo Umezu, que foi uma grande inspiração para Junji Ito se tornar o *mangaka* que é hoje (ITO, 2024, p. 35). Umezu era capaz de contrastar a beleza de suas personagens e dos traços bem desenhados com a violência gráfica das cenas perturbadoras de seus mangás, gerando, simultaneamente, admiração e medo (ITO, *op. cit.*, p. 36). Essa dualidade entre o belo e o grotesco também pode ser observada nos mangás

⁷ “To study Dazai means to study the way in which he uses language to tell and retell the story of his own life. But Dazai is not merely a skillful autobiographer. He takes himself as his principal subject, yet composes a series of works far more diverse and varied than a conventional autobiography. He sees himself in many ways and in many guises.”

de Junji Ito – inclusive em “*Ningen Shikkaku*” –, o qual será abordado no capítulo posterior. Outras duas inspirações foram Shin’ichi Koga (1936-2018), conhecido pelo mangá “*Eko Eko Azarak*”, e Hideshi Hino (1946-atual), famoso pelo mangá “*Sokumushi Kozō*”, traduzido para português com o título de “O Garoto Verme”.

Na adolescência, adquiriu gosto pela ficção científica, o que o ajudou a dar mais verossimilhança às suas histórias, tendo em vista que recorre a explicações científicas para justificar os acontecimentos, ainda que as mantenha ocultas do leitor. Também aprimorou as técnicas de desenho, aprendendo a utilizar tinta nanquim e bico de pena, bem como lendo manuais introdutórios de como desenhar mangás.

Mesmo com métodos de ilustração mais aperfeiçoados, Junji Ito ainda não havia considerado a ideia de tornar seus mangás um trabalho profissional. Por isso, incentivado por sua tia, ingressou em um curso técnico de prótese dentária aos 18 anos para ter uma profissão e mudou-se para a cidade de Nagoya, na província de Aichi. Nesse período, começou a assistir muitos filmes ocidentais de horror e de outros gêneros, o que o ajudou a compreender como “criar a atmosfera necessária para um mangá de terror” (ITO, *op. cit.*, p. 89).

Após se formar, conseguiu um emprego graças a uma das professoras do curso técnico. Porém, pouco tempo depois, percebeu que não era tão ágil quanto deveria no trabalho, o que, junto à baixa remuneração e à longa carga horária, o motivou a desenhar mangás com maior seriedade. Em 1986, a revista mensal *Halloween*, direcionada a garotas e pioneira em mangás de horror, abriu inscrições para o Primeiro Prêmio Umezu de Mangá, dando a possibilidade de estrear um novo *mangaka*. Diante da possibilidade de ter seu trabalho prestigiado pelo mestre Umezu, Ito começou a conceber o mangá que seria o seu trabalho de estreia, o famoso “*Tomie*”, e levou três meses para produzir o manuscrito, finalizando-o em 1987. Apesar de não haver participantes o suficiente para o concurso – o que levou ao seu cancelamento –, recebeu uma menção honrosa. Depois disso, a obra virou uma série de mangá e foi continuada por 13 anos.

Mesmo conquistando o seu espaço no universo de mangás de horror e publicando trabalhos regularmente na revista *Halloween*, continuou trabalhando com próteses dentárias, pois não acreditava que poderia viver dos mangás (ITO, *op. cit.*, p. 128). Contudo, a exaustão o levou ao limite de sua saúde física: quando seu editor ofereceu um trabalho para produzir um conto de cerca de 30 páginas por mês, decidiu pedir demissão e tornar-se, finalmente, um *mangaka* aos 26 anos de idade. Após isso, casou-se e teve duas filhas, mudando-se para a província de Chiba, onde mantém, até a atualidade, a sua rotina de criar mangás. Desde então, produziu inúmeros trabalhos, que começaram a ser traduzidos com mais frequência para o português a partir de 2017 por editoras como Dark Side, Pipoca & Nanquim e JBC. Destaque

para as obras traduzidas: “Fragmentos do Horror” (2017), “A Sala de Aula que Derreteu” (2021) e “Declínio de um Homem” (2023) – foco da análise deste trabalho.

Em seus mangás, Junji Ito mistura diversos subgêneros do horror, havendo uma predominância do *body horror* (horror corporal), em que os limites do corpo são ultrapassados por meio de deformações grotescas e transformações violentas (BEZARIAS, 2024, p. 82). O *mangaka* também aborda temas universais, como a crueldade humana e a loucura, e prioriza o desenvolvimento do universo das suas histórias em detrimento dos seus protagonistas, focando em fenômenos bizarros e misteriosos (ITO, 2024, p. 239), que resultam principalmente na desfiguração corporal dos personagens. A falta de explicação para os ocorridos teria a função de atormentar a mente dos leitores, já que, inconscientemente, buscamos explicações racionais diante do desconhecido, o que desestabiliza nosso psicológico (RICARDO, 2019, p. 25).

Para dar verossimilhança aos eventos absurdos presentes nos mangás, o autor desenha traços detalhados e atenta-se a ângulos e formas anatômicas. Assim, o episódio retratado, por passar a impressão de que poderia ser vivenciado no mundo real, apavora o leitor (ITO, 2024, p. 296-297). Um ponto curioso é que Ito cria suas histórias inusitadas a partir de elementos cotidianos e, assim como Osamu Dazai, utiliza a sua própria realidade subjetiva – tais quais vivências, sentimentos e até sonhos – como fonte de inspiração, embora busque um objetivo e um efeito completamente diferentes. Muitas experiências, inclusive, não têm um traço de estranheza ou não são assustadoras por si só, mas são distorcidas até chegar no âmbito anormal (ITO, *op. cit.*, p. 188-193). O *mangaka* parte do ponto inicial da história, com elementos familiares, para um lugar repleto de ocorrências perturbadoras (RICARDO, 2019, p. 5).

Essa dualidade entre o cotidiano e o bizarro evidencia uma característica essencial da arte de Junji Ito: a discrepança entre elementos que são extremos opostos, considerada essencial por ele para alcançar o efeito de medo no leitor (ITO, 2024, p. 247). Um contraste bastante comum é a beleza e a feiura, perceptível inclusive nos traços do autor, que, por causa da riqueza de detalhes, gera um fascínio nos leitores, ainda que uma cena de violência gráfica extrema ou uma distorção corporal repugnante esteja sendo ilustrada.

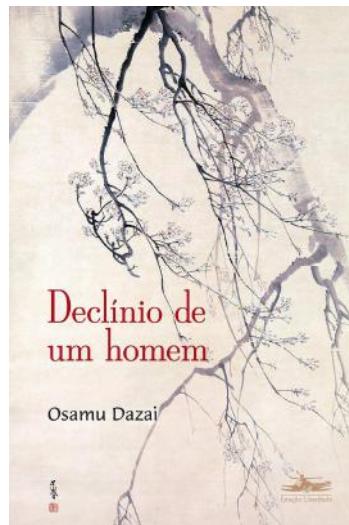
É importante destacar que Ito utiliza o horror corporal para ressignificar artisticamente o medo que ele próprio sente dos humanos, com suas complexidades e seus desejos irrationais. Desse modo, se os indivíduos, por si só, geram uma inquietação devido à impossibilidade de entendermos seus pensamentos muitas vezes cruéis, esse medo é amplificado quando presenciamos uma pessoa tornar-se algo realmente incompreensível, repulsivo e *não humano*, o que nos leva ao pavor da possibilidade de vivenciar tal experiência (ITO, *op. cit.*, p. 254-255).

O temor que o *mangaka* nutre em relação aos seres humanos é semelhante ao manifestado por Osamu Dazai no romance “*Ningen Shikkaku*” – no qual o protagonista Yozo demonstra, desde a infância, um medo patológico das pessoas, decorrente de sua incapacidade de compreender os sentimentos alheios –, e essa foi a principal motivação para adaptar a obra. Em entrevista à editora Viz Media, em 2019, Junji Ito relatou que havia sido convidado a publicar um mangá na revista Big Comic, direcionada aos homens de meia-idade. Como acreditava que seus enredos de horror – voltados principalmente ao público jovem feminino – não despertariam o interesse dessa nova audiência, optou por adaptar um clássico literário. Ao ler “*Ningen Shikkaku*” e identificar-se com a autoconsciência de Yozo, decidiu transpor para o mangá o medo profundo que o protagonista exprime. Por intermédio do horror, Ito não apenas incorpora as questões humanas analisadas na obra de Dazai, mas também amplia situações do romance e desenvolve personagens secundárias pouco relevantes na trama original, conferindo-lhes papéis fundamentais. Essas alterações intensificam a atmosfera de desesperança que permeia a narrativa e refletem a progressiva degeneração emocional do protagonista.

4. “NINGEN SHIKKAKU”: ROMANCE VERSUS MANGÁ

A obra literária “*Ningen Shikkaku*”, escrita por Osamu Dazai e lançada pela primeira vez em 1948 no Japão e em 2015 no Brasil, com o título de “Declínio de um Homem”, é considerada, por muitos críticos, um romance que possui uma grande proximidade com o *watakushi shōsetsu*. Como mencionado no subcapítulo 3.1 “Osamu Dazai”, esse gênero mistura a vida do autor com elementos fictícios para criar uma história focada mais no interior do protagonista, que seria uma representação do escritor, do que no enredo. Sendo assim, pode-se dizer que “*Ningen Shikkaku*” é um romance psicológico de autoficção, em que Dazai utiliza a personagem Yozo Oba como um alter ego para expor certos momentos de sua vida e explorar os aspectos emocionais decorrentes de cada um. Por esse motivo, muitos acontecimentos do romance coincidem com a realidade vivida pelo autor.

Figura 1 – Capa brasileira do romance

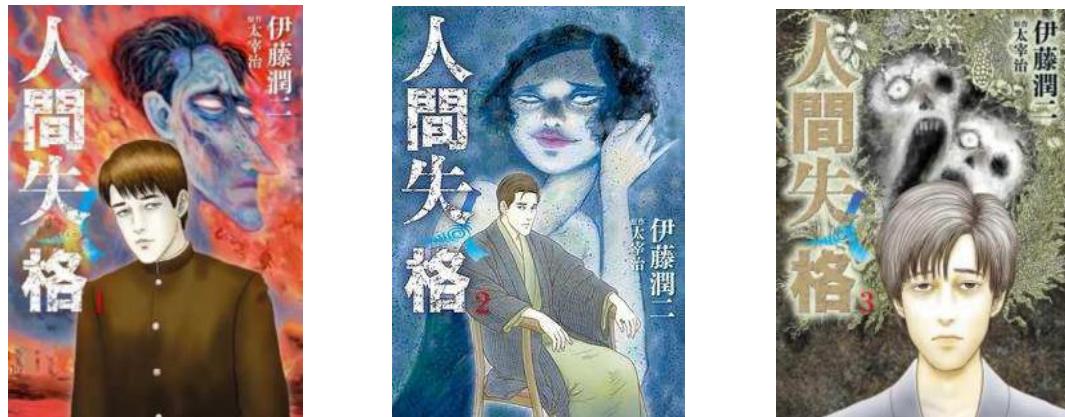


Fonte: Editora Estação Liberdade

Junji Ito adaptou “*Ningen Shikkaku*” para o mangá e lançou três volumes de outubro de 2017 a julho de 2018 no Japão, os quais foram reunidos em um único volume traduzido para o português e publicado no Brasil em 2023. Embora haja uma fidelidade à história original, muitas personagens foram melhor desenvolvidas no mangá por meio de cenas que não ocorrem no romance. Todavia, tais cenas não foram elaboradas de maneira arbitrária: todo aprofundamento possui o propósito de retratar os danos mentais do protagonista Yozo. Essa foi uma estratégia utilizada por Junji Ito para contornar o fato de que o mangá, por ser um gênero

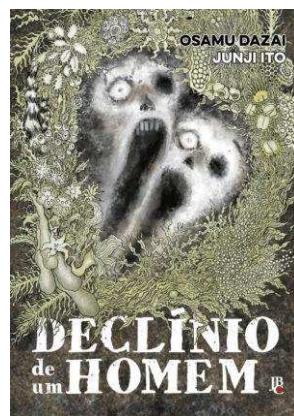
visual-textual, depende da construção de um enredo com ações e diálogos. Além disso, o foco do *mangaka* é o gênero horror, chamado de horror artístico por Carroll (1999), o qual provoca medo e repulsa. No caso do mangá, o horror artístico atua como uma ferramenta que externaliza, através de imagens grotescas e assustadoras, o declínio psicológico de Yozo.

Figura 2 – Capas japonesas do mangá (volumes 1, 2 e 3)



Fonte: Editora Big Comics

Figura 3 – Capa brasileira do mangá (volume único)



Fonte: Editora JBC

Neste capítulo, apresento de que modo o horror revela a deterioração da mente do protagonista. Para isso, discorro sobre o enredo do romance “*Ningen Shikkaku*” no subcapítulo 4.1 e, em seguida, realizo a comparação do romance com o mangá no subcapítulo 4.2. Vale ressaltar que, devido à grande extensão do mangá, selecionei apenas algumas personagens e

alguns episódios que são essenciais para a trajetória de Yozo, não representando, portanto, as únicas situações em que o horror funcionou como uma materialização de sua psique decadente.

4.1 Breve resumo do romance

O resumo a seguir foi elaborado a partir do romance escrito em japonês, disponibilizado no site *Aozora Bunko*, e da tradução em português publicada pela Editora Estação Liberdade em 2018, cuja versão se mantém bastante próxima da obra original. Cabe ressaltar que as citações em japonês não serão acompanhadas por indicação de página, uma vez que o texto presente no site é corrido e não possui paginação.

A história é estruturada em cinco capítulos, incluindo um prólogo e um epílogo. No prólogo, um narrador anônimo descreve três fotografias de um homem com uma aparência que lhe causa desconforto por não parecer humana. Cada foto corresponde a um caderno, aparentemente o diário do protagonista Yozo Oba, o qual narra uma fase diferente de sua vida, marcada por sofrimento e infelicidade. Os três capítulos que sucedem o prólogo são constituídos por esses cadernos.

No primeiro caderno, focado em sua infância em uma cidade interiorana da região de Tōhoku⁸, Yozo relata os momentos em que reconheceu ser diferente de outras pessoas. Inicia sua história com duas frases impactantes: “Vivo uma vida repleta de vergonha. A vida humana é algo que não consigo entender”⁹ (DAZAI, 2018, p. 19). Para justificar, conta que, quando criança, não entendia a função utilitária das coisas. Por exemplo, ao ver a passarela da estação de um trem a vapor pela primeira vez, acreditou se tratar de algo decorativo e lúdico, e não de um lugar para que as pessoas pudessem passar por cima dos trilhos.

Também afirma que nunca sentiu fome. Isso reforça a ideia de que não sabia “agir como um humano”, pois sequer compreendia uma necessidade básica. Para a personagem, as refeições em família eram torturantes, e a frase “se não comer, morrerá” soava mais como uma ameaça do que uma necessidade real. Percebendo-se como um indivíduo isolado, não entendia o sentimento das outras pessoas nem conseguia interagir com elas. Além disso, quando era repreendido, tomava o que lhe era dito como verdade absoluta e sentia medo da fúria das

⁸ A região de Tōhoku é a região Nordeste do Japão. O autor não especifica em qual cidade dessa região a história ocorre.

⁹ *Haji no ooi shōgai o okutte kimashita. Jibun ni wa, ningen no seikatsu to iu mono ga, kentō tsukanai no desu.*

pessoas se lhes desagradasse. Por isso, criou um personagem brincalhão que sempre fazia palhaçadas – caretas e gestos exagerados, comportamentos tolos e quedas propositais – para proteger sua verdadeira identidade e não permitir que outros notassem que ele não se sentia parte do mundo à sua volta.

Um dia, Yozo quase deixou a sua máscara cair. O pai, que tinha uma carreira política e estava quase sempre longe de casa, antes de retornar a Tóquio, perguntou a todos os seus filhos o que queriam de presente. Ao ser perguntado diretamente o que desejava, Yozo permaneceu quieto, sem saber o que responder. Então, o pai sugeriu um livro ou uma máscara de *shishimai*¹⁰, mas novamente o protagonista manteve-se em silêncio, o que pareceu desapontar o patriarca. Temendo uma possível ação vingativa, o jovem entrou na sala de visitas à noite e escreveu “*shishimai*” na agenda do genitor. Essa atitude foi bem sucedida: no dia seguinte, Yozo escutou o pai contar à mãe que, quando leu “*shishimai*” na agenda com uma caligrafia que não era sua, gargalhou em meio à loja, entendendo o ato como mais uma das gracinhas do filho.

Na escola, tinha medo de ser respeitado pelos colegas por ser o mais inteligente da turma – mesmo sem estudar –, já que acreditava que teria sua verdadeira face revelada e enfrentaria a ira dos seres humanos por serem enganados. Em virtude disso, também fazia brincadeiras na escola, divertindo até mesmo os professores. No entanto, sua personalidade era completamente oposta ao que demonstrava, principalmente porque era abusado sexualmente pelos empregados de sua casa. Visto isso, não confiava em ninguém para pedir ajuda, acreditando que o mundo era um lugar cruel e que ele não seria escutado. Tal perspectiva se justifica com um relato de um episódio em que seu pai havia feito um discurso de abertura em um comício do partido ao qual era filiado. Apesar de ter sido aplaudido e elogiado, longe de sua presença, as pessoas, inclusive os criados, depreciaram o discurso, o que fez Yozo perceber que os humanos enganam uns aos outros o tempo inteiro. Para ele, isso indicava que a confiança de outras pessoas era inalcançável.

No segundo caderno, o foco é a adolescência e o início da vida adulta de Yozo. A personagem conta que o pai o fez frequentar uma escola ginásial em outra cidade da região de Tōhoku e morar em uma casa com parentes distantes, mas que era próxima ao colégio. Mesmo sendo preguiçoso nos estudos, conquistou certa popularidade graças às suas palhaçadas. Contudo, um dia, foi descoberto por quem menos esperava. Havia um garoto chamado Takeichi, descrito por Yozo como um idiota franzino, pálido e de rosto inchado, que não era

¹⁰ A palavra em questão refere-se à dança dos leões, realizada no Ano Novo, em que os dançarinos usam uma máscara de leão. A palavra “*shishi*” indica leão e a palavra “*mai*” indica dança.

bom em nenhuma matéria. Entretanto, em uma aula de educação física – na qual Takeichi apenas observava, sem nunca participar –, viu Yozo forçar uma queda para fazer os outros rirem e sussurrou em seu ouvido: “*waza waza*” (algo como “de propósito” no português). Sem saber, o rapaz iniciou um inferno na vida do protagonista, que estava aterrorizado com a ideia de que ele poderia contar a todos a verdade. Por esse motivo, decidiu aproximar-se e tornar-se amigo de Takeichi para garantir que isso não acontecesse.

Em um dia chuvoso, notou que o colega estava sem guarda-chuva e sugeriu que fossem até sua casa, a qual ficava perto da escola, para que pudesse emprestar-lhe um. Ao chegarem, Takeichi reclamou de uma dor no ouvido causada pela água que havia entrado, e Yozo ofereceu-se para ajudá-lo. Enquanto limpava o pus, Takeichi subitamente declarou que as mulheres se apaixonariam por Yozo. Porém, essa profecia lhe soava como uma maldição, pois o protagonista acreditava que as mulheres eram criaturas ardilosas e complexas demais para serem compreendidas. Elas o tratavam com carinho e preocupação, mas o levavam à exaustão por nunca se cansarem de suas palhaçadas e por seus sentimentos instáveis.

Yozo também narra outro episódio com Takeichi, que havia lhe mostrado um autorretrato de Van Gogh (1853-1890) e afirmado ser o “desenho de um fantasma”. Quando o protagonista lhe mostrou pinturas de Amedeo Modigliani (1884-1920), Takeichi afirmou que seriam “cavalos do inferno”. Isso fez Yozo refletir: esses artistas não escondiam seu medo por outros humanos; transformavam em arte. Com a fala do colega, Yozo decidiu desenhar autorretratos que expressavam sua alma sombria, exibindo-as apenas para Takeichi, o qual disse que, um dia, Yozo seria um grande pintor.

Após terminar o ensino ginásial, foi aprovado em um exame admissional para uma escola de ensino médio e mudou-se para Tóquio. Embora quisesse entrar em uma escola de belas-artses, foi pressionado pelo pai a frequentar um colégio voltado à preparação para se tornar um funcionário público. Todavia, constantemente faltava às aulas para ficar em casa lendo e desenhando ou para ir a um curso de desenho. Nesse curso, conheceu Horiki, um homem seis anos mais velho, que o iniciou no mundo carnal, com cigarros, bebidas e prostitutas. Horiki também foi o responsável por apresentá-lo a um grupo comunista, cujas reuniões o protagonista nunca faltava – não por acreditar nos ideais defendidos, mas pelo fato de o movimento ser ilegal, o que o deixava confortável, tendo em vista que sempre esteve, de certa forma, à margem da sociedade. No grupo, conheceu uma mulher mais velha, cujo nome não é citado. Descrita por Yozo como uma moça desagradável que lhe comprava presentes ruins, acabou, eventualmente, tendo relações sexuais com ela.

A vida de Yozo mudou bruscamente quando seu pai vendeu a casa onde moravam, obrigando-o a ir para uma pensão. Em decorrência disso, o dinheiro que recebia da família durava muito pouco. Paralelamente, o grupo comunista o deixava encarregado por trabalhos cada vez mais frequentes e pesados. Mesmo não sendo engajado com a causa, não conseguia recusar o pedido de outras pessoas pelo terror que sentia em desagrada-las. Esgotado mental e fisicamente, nunca mais foi às reuniões do grupo. Além disso, estava com os estudos no colégio e no curso negligenciados por completo, e sem dinheiro para beber, Yozo sentia-se em uma situação crítica, o que o levou a uma ideação suicida.

Na mesma época, conheceu Tsuneko, uma garçonete do distrito de Ginza. Mesmo sem Yozo ter como pagar, a moça ofereceu-lhe bebida e comida e o convidou a ir até sua casa. Era uma mulher casada, a qual tinha fugido de Hiroshima com o seu atual marido, que estava preso por crime de estelionato. Por isso, Yozo sentia que Tsuneko era tão infeliz quanto ele e que, perto dela, poderia finalmente tirar sua máscara de palhaço e revelar sua melancolia. Então, na única noite em que passaram juntos, criaram um laço de preocupação, carinho e até amor. No entanto, Yozo, temendo sair ferido da relação, decidiu afastar-se, não voltando mais a vê-la por um longo tempo.

Em uma noite, na companhia de Horiki, ambos sem dinheiro, Yozo sugeriu irem até a cafeteria em que Tsuneko trabalhava, sabendo que não precisariam pagar pelas bebidas. Lá, foram atendidos por duas garçonetes, e uma delas era Tsuneko. Em um determinado momento, Horiki, bêbado, estava prestes a beijar Tsuneko, mas repentinamente recuou, afirmando que a jovem era pobre demais até para o nível dele. Yozo sentia uma grande empatia pela mulher, mas, devido à sua falta de coragem para se impor, não a defendeu. Sentindo-se humilhado pelas palavras de Horiki, Yozo bebeu até perder a consciência e acordou no quarto de Tsuneko. Deitados um ao lado do outro, ela afirmou que queria morrer.

Yozo não havia levado a sério as palavras de Tsuneko sobre morte, mas isso mudaria no dia seguinte. Enquanto passeavam na rua Rokku – conhecida por ser, antigamente, o maior distrito dos teatros –, do bairro de Asakusa, em Tóquio, foram a uma cafeteria, e a jovem pediu para que Yozo pagasse a conta. Envergonhado por não ter dinheiro e sentindo-se um fracasso, decidiu realmente suicidar-se com ela. Com isso, foram até uma praia na cidade de Kamakura e se jogaram ao mar. Apenas Yozo sobreviveu e foi acusado de ser cúmplice do suicídio; porém, seu processo foi arquivado.

O terceiro caderno é dividido em duas partes. Na primeira, Yozo narra que, como resultado da tentativa de duplo suicídio, foi expulso da escola e teve o contato com a família

quase totalmente cortado. Passou a morar em um pequeno quarto, no segundo andar da casa de um dono de antiquário que era amigo de seu pai, apelidado secretamente de Linguado (“*Hirame*”), por ter olhos semelhantes aos de um peixe. Sentindo-se um estorvo, fugiu para a casa de Horiki. Lá, conheceu Shizuko, uma jornalista viúva que tinha uma filha de cinco anos chamada Shigeko. Ela lhe ofereceu um trabalho como desenhista de mangás em uma revista pouco conhecida para a qual Horiki fazia ilustrações e o convidou para morarem juntos. Um tempo depois, eles se casaram, e Yozo cortou os laços com a própria família de maneira definitiva.

Na sua nova vida doméstica, Yozo cuidava de Shigeko quando Shizuko estava fora de casa. Apesar de ganhar uma certa quantia com os mangás que desenhava, gastava apenas com bebidas e cigarros, de modo que dependia financeiramente de Shizuko. Sufocado com a vida de casado e incapaz de cumprir suas responsabilidades de padrasto e marido, afundou-se em uma tristeza inconsolável, saindo para beber cada vez mais e chegando a passar noites fora de casa. Em certa ocasião, retornando para casa após três dias longe, ao ver Shizuko rindo com a filha, decidiu ir embora para sempre, acreditando que poderia estragar a felicidade das duas se continuasse ali.

Começou a morar no segundo andar de um bar, no bairro de Kyōbashi, em Tóquio, bebendo o dia inteiro e tendo relações com a dona do bar, chamada por ele apenas de madame do bar de Kyōbashi. Para conseguir dinheiro fácil e rápido, recorreu à produção de mangás de teor sexual. Isso mudou quando conheceu Yoshiko, uma moça que trabalhava em uma tenda de cigarros em frente ao bar e sempre o aconselhava a parar de beber. Perceptivelmente era uma menina pura e ingênua. Impressionado com a inocência de Yoshiko e julgando ser sua última chance de ser feliz, decidiu casar-se informalmente com a jovem.

Na segunda parte do terceiro caderno, ele relata que estava feliz com o casamento. Os dois mudaram-se para um pequeno apartamento no distrito de Tsukiji, perto do rio Sumida. Yozo havia realmente parado de beber e estava trabalhando arduamente para sustentar sua nova esposa. Todavia, seu mundo se transformou quando Horiki o visitou com uma mensagem de Shizuko, pedindo-o para visitá-la de vez em quando, fazendo Yozo relembrar tudo de ruim que já havia feito. Por isso, passou a beber com Horiki com frequência.

Um dia, junto a Horiki, presenciou Yoshiko sendo violentada. Isso fez Yozo perder a última esperança que tinha na humanidade, visto que sua esposa havia perdido a pureza que ele tanto admirava. Os cabelos de Yozo começaram a ficar brancos, enquanto Yoshiko não ria mais de suas piadas e havia passado a temê-lo. Ela lhe pediu perdão, mas ele sabia que a culpa não

era dela: o homem, um comerciante que lhe solicitava desenhos, havia se aproveitado da ingenuidade de sua esposa. Com o psicológico arruinado, voltou a beber até seus dentes caírem pelo excesso de *shochu*¹¹ e retornou à produção de mangás adultos.

Uma noite, encontrou um remédio para insônia em um pote de açúcar, escondido por Yoshiko. Sem pensar duas vezes, tomou todos os comprimidos e foi dormir, entrando em coma por três dias. Isso o afastou ainda mais de Yoshiko, pois a jovem acreditava que ele havia tomado o remédio em seu lugar. Devido à tensão do ambiente, saía para beber com o dinheiro fornecido por seus irmãos que Linguado havia entregado após a tentativa de suicídio. Já não conseguia desenhar mais por estar extremamente magro e fraco.

Enquanto passeava por Ginza, teve um acesso de tosse com sangue. Por causa disso, decidiu ir a uma farmácia comprar um remédio. A dona – que, segundo Yozo, parecia ser tão infeliz quanto ele – o aconselhou a parar de beber e receitou alguns remédios, além de uma injeção de morfina para substituir o álcool. Sentiu-se tão bem com a morfina e tão produtivo em seu trabalho que começou a consumir cada vez mais, tornando-se um viciado a tal grau que precisou recorrer, mais uma vez, aos mangás de conteúdo adulto. Chegou até mesmo a pedir ajuda ao pai, sem obter nenhuma resposta, o que piorou seu estado mental.

Pouco tempo depois, Linguado e Horiki o levaram a um hospital. Logo descobriu que se tratava de um hospital psiquiátrico, sendo oficialmente “desqualificado como ser humano”. Três meses depois, seu irmão mais velho apareceu para tirá-lo do local com uma condição: ele nunca mais poderia voltar para Tóquio e viveria em uma casa no interior, sendo cuidado por uma mulher de 60 anos – a qual iria, posteriormente, abusar sexualmente dele. Na visita do irmão, também soube que o pai morreu, fazendo-o sentir-se completamente vazio:

A notícia da morte de meu pai fez com que eu perdesse minhas últimas forças. Ele estava morto. Aquela presença saudosa e amedrontadora que não abandonara meu peito nem por um segundo sequer já não vivia mais. Sentia como se o recipiente onde se armazenava todo o meu sofrimento houvesse sido esvaziado. (...) Eu perdi o interesse por tudo. Perdi até mesmo a capacidade de sofrer.¹² (DAZAI, 2019, p. 141)

No epílogo, o narrador anônimo do prólogo retorna, afirmando não conhecer Yozo, e relata como teve acesso aos seus cadernos e à sua fotografia. Basicamente, havia ido algumas vezes ao bar de Kyōbashi, alguns anos depois de Yozo. Após dez anos, visitou um amigo em

¹¹ Bebida destilada tradicional do Japão. Pode ser destilada a partir da cevada, da batata doce ou do arroz. O teor alcoólico dessa bebida é cerca de 25%.

¹² *Chichi ga shinda koto o shitte kara, jibun wa iyo iyo funuketa yō ni narimashita. Chichi ga, mō inai, jibun no kyōchū kara ikkoku mo hanarenakatta ano natsukashiku osoroshii sonzai ga, mō inai, jibun no kunō no tsubo ga karappo ni natta yō na ki ga shimashita. (...) Marude, hariai ga nukemashita. Kunō suru nōryoku o sae ushinaimashita.*

Funabashi e parou em uma cafeteria, cuja proprietária era a madame de antes. Ela lhe entregou os cadernos de Yozo, enviados muito tempo atrás em uma correspondência sem remetente nem endereço, para que ele os transformasse em um romance. Admirado com a história, quis saber mais sobre o homem, mas a madame não sabia de seu paradeiro. No final, afirmou: “— A culpa é do pai dele — disse ela, casualmente. — O Yo-chan que conhecíamos era uma pessoa muito sincera, prestativa, se ao menos não bebesse... aliás, mesmo quando bebia... o menino era um anjo — completou ela.”¹³ (DAZAI, *op. cit.*, p. 148).

Esse último trecho evidencia a falta de confiabilidade do narrador Yozo em “*Ningen Shikkaku*”. Apesar de, ao longo da história, descrever-se como alguém que “fracassou em ser humano”, a fala da madame do bar de Kyōbashi apresenta uma nova perspectiva sobre o protagonista – de que ele era doce e prestativo. Diante da impossibilidade de determinar qual das duas versões corresponde à realidade, e considerando que Osamu Dazai reinterpreta constantemente suas vivências e suas opiniões sobre si mesmo e o mundo ao seu redor, é possível concluir que o narrador-personagem do romance não é confiável.

4.2 O horror como reflexo do psicológico no mangá

Neste subcapítulo, abordo alguns aspectos essenciais para a compreensão sobre os danos psicológicos sofridos pelo protagonista Yozo Oba, cada um ligado a uma personagem ou a acontecimentos distintos. São eles: (i) o uso da “máscara de palhaço” durante a infância e a adolescência, para evitar ser julgado pelo seu sofrimento interno, e o temor de ser descoberto; (ii) a culpa imensurável por ter sobrevivido a um duplo suicídio, a dor de ter perdido a mulher pela qual era apaixonado e a vergonha pela sua covardia; (iii) o sentimento de fracasso causado pelo abandono e pela rejeição do pai; e (iv) a identificação com grupos e indivíduos socialmente excluídos por se sentir, desde o seu nascimento, como um pária deslocado da sociedade. A seguir, analiso como essas questões psicológicas são exploradas sob um viés aterrorizante no mangá de Junji Ito.

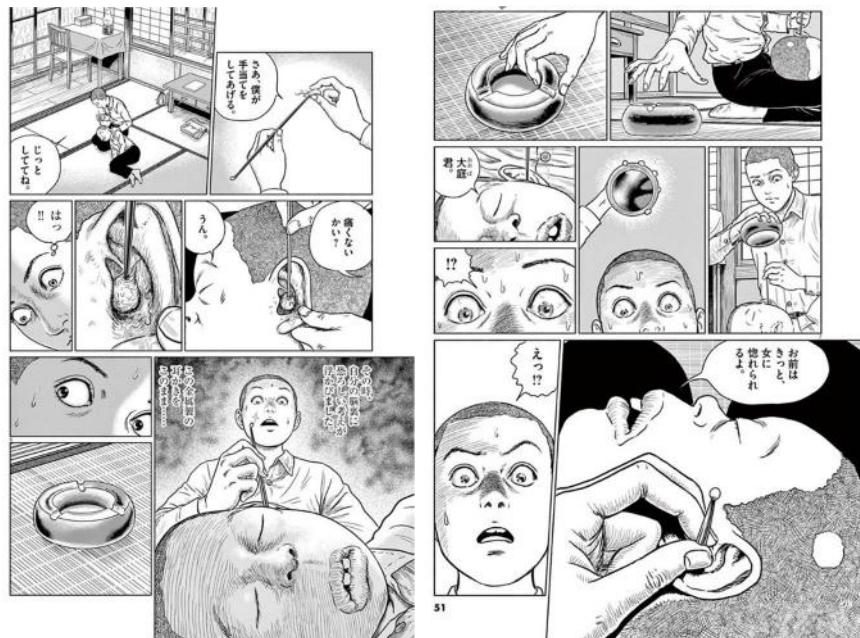
¹³ “*Ano hito no otōsan ga warui no desu yo*” *nanigenasasō ni, sō itta. “Watashitachi no shitteiru Yō-chan wa, totemo sunao de, yoku ki ga kiite, are de osake sae nomanakereba, iie, nondemo, kami-sama mitai na ii ko deshita.”*

4.2.1 O fantasma de Takeichi

Tanto no romance quanto no mangá, Takeichi é uma personagem impactante para o psicológico de Yozo e para sua decisão de tornar-se um pintor no futuro. Todavia, no mangá, a história de Takeichi, bem como a maneira como afeta a mente do protagonista, é modificada para atingir o efeito do horror nos leitores.

Nas duas obras, Takeichi sussurra para Yozo que sua queda durante a aula de educação física foi de propósito, causando pânico e ansiedade no protagonista, que tinha medo de ter seu segredo revelado. Contudo, o evento em que o protagonista cuida do ouvido do garoto após ambos correrem na chuva é diferente. No mangá, enquanto limpava o ouvido do rapaz com uma vareta de ferro, teve um súbito ímpeto de bater nela com um cinzeiro e, assim, matar Takeichi, mas foi interrompido quando o colega de classe afirmou que Yozo seria popular com as mulheres no futuro. Essa dinâmica pode ser observada na figura a seguir:

Figura 4 – O quase assassinato de Takeichi



Fonte: Ito (2017, vol. 1, p. 50-51)

A tentativa de assassinato não ocorre no romance. A personagem Yozo de Osamu Dazai declara que, se fosse necessário, seria capaz de rezar para que Takeichi morresse, mas nunca pensou em matá-lo, já que, no seu ponto de vista, a morte é um alívio para o sofrimento

humano¹⁴ (DAZAI, 2018, p. 40). Esse pensamento demonstra um lado egoísta e até cruel de Yozo, visto que prefere o falecimento de Takeichi do que ter sua personalidade introvertida e depressiva revelada, mas não deseja ser o responsável direto pelo óbito do menino porque assassinar seu “inimigo” significaria ajudá-lo a encontrar a felicidade.

No mangá, a maldade do protagonista diante da situação é acentuada quando quase mata Takeichi, apesar de a ação contrariar os seus princípios e a sua opinião sobre a morte. Desse modo, constrói-se um episódio que exibe um primeiro vislumbre de uma faceta mais insensível de Yozo, na qual as suas expressões faciais tensas e a sequência de painéis compostos em um ritmo mais lento despertam certa ansiedade no leitor. A hesitação do protagonista diante da brutalidade que estava prestes a cometer e a não finalização do ato nos induz a pressupor o que teria acontecido se Takeichi não houvesse dito nada. Aqui, percebe-se o desenvolvimento do primeiro nível do medo definido por King (1983), o terror, que foca no estímulo da nossa imaginação e possui dois propósitos na cena: perturbar o nosso psicológico e retratar o estado mental de Yozo, que, motivado pelo sofrimento intenso em relação à possibilidade de ser exposto, foi tomado por uma insanidade que quase o levou a matar uma pessoa. Nas páginas seguintes, a crueldade e a degradação mental tornam-se ainda piores.

Assim como no romance, Takeichi, em uma visita a Yozo, afirmou que as pinturas de Van Gogh e de Amedeo Modigliani eram “fantasmas” e “cavalo do inferno”, em um sentido de que não escondiam seu sofrimento em relação aos traumas causados por outros seres humanos – pelo contrário, tudo o que sentiam era representado em suas pinturas. Inspirado por isso, Yozo desenhou seu próprio autorretrato e decidiu mostrá-lo apenas a Takeichi, devido ao medo de ter seu “eu” julgado por outras pessoas. Ficou feliz quando o colega afirmou que seria um grande pintor. Porém, no mangá, Takeichi realiza, em seguida, um comentário que não é mencionado no romance. Ao ouvir de Takeichi que o desenho mostrava quem ele era de verdade, Yozo chegou ao limite do desespero e decidiu pregar uma peça como uma espécie de vingança, movido pelo receio de ser desmascarado: mentiu para o colega dizendo que uma de suas primas que morava na casa, Setsu, estava apaixonada por ele. Após Takeichi tentar aproximar-se várias vezes, Setsu, sem saber o que Yozo havia feito, confrontou-o sobre seu

¹⁴ *Moshi, sono koto ga mina, fukanō nara, mohaya, kare no shi o inoru yori hoka wa nai, to sae omoitsumemashita. Shikashi, sasuga ni, kare o korosō to iu ki dake wa okorimasen deshita. Jibun wa, kore made no shōgai ni oite, hito ni korosareta to ganbō shita koto wa ikudo to naku arimashita ga, hito o koroshitai to omotta koto wa, ichido mo arimasen deshita. Sore wa, osorubeki aite ni, kaette kōfuku o ataeru dake no koto da to kangaeteita kara desu.* (Trecho retirado do site *Aozora Bunko*)

comportamento estranho quando ela estava por perto e declarou que sua aparência causava repulsa, o que culminou, mais tarde, no suicídio de Takeichi, o qual pode ser visto a seguir:

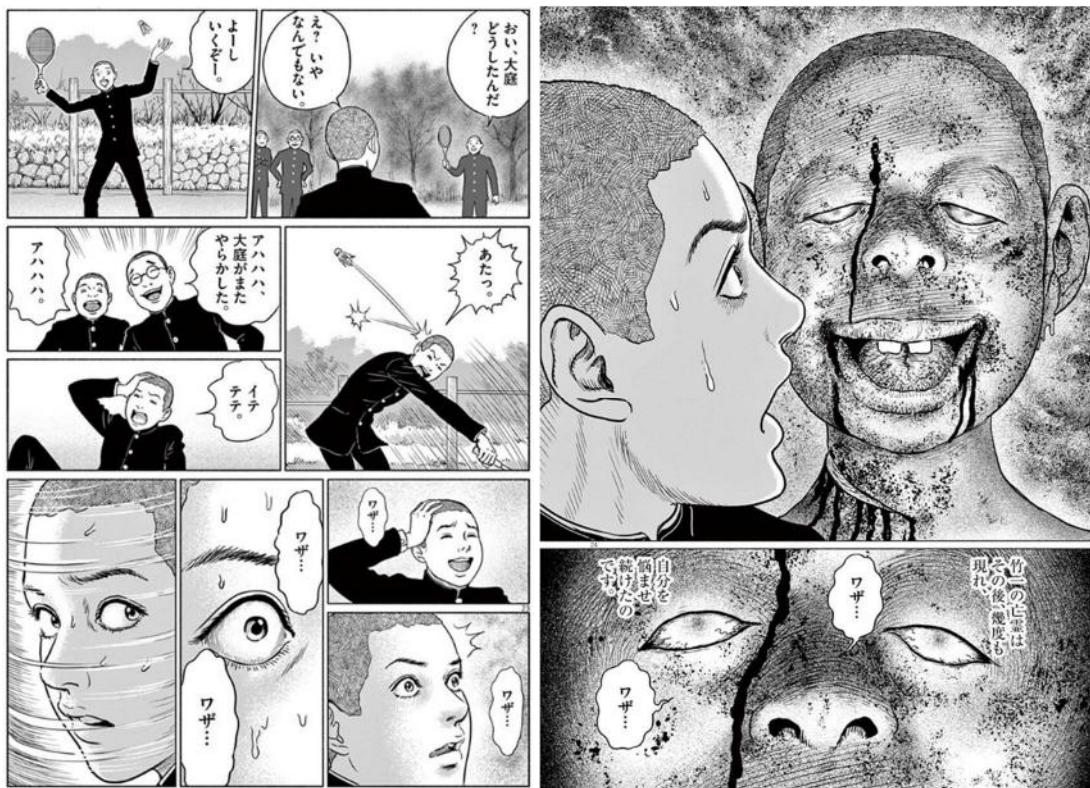
Figura 5 – Suicídio de Takeichi



Fonte: Ito (*op. cit.*, vol. 1, p. 66)

Yozo, quando soube da notícia, demonstrou não apenas estar aliviado, mas feliz com a morte de Takeichi, pois a única pessoa que sabia de sua máscara não poderia mais revelá-la. No entanto, esse alívio foi breve: pouco tempo depois, enquanto fazia uma palhaçada para seus colegas de turma, assustou-se com a figura ensanguentada de Takeichi atrás de si, que repetia “waza waza”, como se pode observar na imagem a seguir:

Figura 6 – Fantasma de Takeichi



Fonte: Ito (*op. cit.*, vol. 1, p. 67-68)

Nesse trecho da história, constata-se, outra vez, uma grande diferença entre o mangá e o romance: o Yozo de Dazai não menciona o que ocorre com Takeichi após declarar que o protagonista seria um grande escritor. No mangá, essa é uma das situações em que Junji Ito amplia a história de um personagem cujo destino, no romance, não fica claro, apesar de Takeichi ter um papel importante – detectar a “falha” na atuação de palhaço e esse fato ser relembrado pelo narrador em diversos trechos. Entretanto, a morte do rapaz no mangá não ocorre sem motivo: serve tanto para nos chocar e nos fazer sentir repulsa em relação ao cadáver quanto para ilustrar o assombro que Takeichi causaria para sempre na vida de Yozo, mesmo após seu suicídio.

Junji Ito utiliza a personagem Takeichi para trabalhar o horror de duas formas. A primeira seria a partir do sentimento de pavor quando nos deparamos com o cadáver de Takeichi preenchendo completamente a página, inclusive com uma aproximação de seu pescoço cortado (ver Figura 5). Essa imagem provoca a abjeção, dado que o corpo sem vida é capaz de gerar medo, devido à lembrança da efemeridade da existência humana, e aversão, por ser algo que quebra a suposta harmonia do universo – embora, na história de Yozo, essa harmonia pareça

nunca ter existido, já que o protagonista, nas duas obras, deixa claro que sempre se sentiu à margem das regras sociais e do mundo humano. Assim, desde o começo, é possível sentir um desconforto pela sensação de que algo não está certo, de que o próprio protagonista está deslocado e fora de ordem, intensificando-se e concretizando-se como horror pelas imagens aterrorizantes ao longo do mangá.

A segunda forma é o uso do horror com base no sobrenatural, por meio da exploração da figura fantasmagórica de Takeichi, que parece ter retornado como um *onryō* – espírito vingativo de uma pessoa que morreu de maneira sofrida – em busca de vingança pelo sofrimento que Yozo o fez passar. Nesse ponto, Junji Ito insere na história o primeiro espírito que atormentará o protagonista por toda a sua vida. Se o jovem havia demonstrado que não teve o psicológico afetado negativamente pela morte do colega, a aparição de Takeichi desfaz a falsa sensação de alívio e indica que o medo de Yozo de ter seu “eu” verdadeiro revelado nunca se dissipou completamente. O *onryō* atua, então, como uma constante recordação do dia em que seu disfarce foi descoberto. Desse modo, Junji Ito também aprofunda o horror psicológico desenvolvido por toda a narrativa, utilizando o espírito de Takeichi para externalizar o dano causado na mente de Yozo.

Nas figuras 5 e 6, é notório o segundo nível do medo de King (1983), o horror, experimentado como uma reação física diante do cadáver e do fantasma de Takeichi. Ao ver o cadáver, o choque é ainda maior, tendo em vista que não há antecipação sobre o ocorrido. Em uma página, Takeichi está saindo da casa de Yozo, humilhado com as palavras de Setsu; ao virarmos a folha, ele aparece morto. Já quando o fantasma surge, é possível preparar-se para o que virá a seguir com a reação assustada de Yozo ao escutar “*waza waza*” antes mesmo de ver o espírito, parecendo indicar como devemos reagir, comprovando a teoria de Carroll (1999) de identificação entre personagem e leitor, o que não diminui a efetividade do horror que Junji Ito pretende causar. A diferença é que uma ilustração produz um choque mais direto e brusco, enquanto a outra busca assustar o leitor delineando previamente um clima de tensão.

Em suma, a figura de Takeichi, seja como um defunto, seja como um *onryō*, desorienta o protagonista. Sua presença na vida de Yozo mesmo depois de falecer é o início da degeneração psicológica, que se agrava conforme enxerga cada vez mais fantasmas de pessoas a quem ocasionou sofrimento e até a morte por causa de escolhas ruins – e, muitas vezes, egoísticas. Todavia, quem acompanha a história também acaba mentalmente afetado. Junto à emoção de horror, essa e outras experiências terríveis de Yozo formam uma atmosfera opressiva em que o leitor é forçado a lidar com o medo de morrer e a confrontar suas próprias questões internas,

seus próprios “fantasmas”, comuns a muitos humanos – como a contínua necessidade de criar uma “máscara” para viver na sociedade e proteger a verdadeira essência de possíveis julgamentos. Além disso, enquanto desprezamos as atitudes cruéis de Yozo contra seu colega de classe e outros indivíduos, também somos instigados a sentir aversão pelo nosso próprio lado sombrio, que, para não sermos rejeitados ou marginalizados, assim como Yozo, podemos tentar esconder ou controlar a todo custo. Esses dois aspectos são bastante influenciados pela pressão que a sociedade japonesa exerce sobre seus cidadãos, mas também são percebidos em uma dimensão global, pois grande parte dos indivíduos está sujeita à cobrança para adaptar-se a uma norma, independentemente de qual seja.

4.2.2 A morte de Tsuneko e a vingança de Naeko

Naeko e Tsuneko também são duas importantes personagens para a decadência do psicológico de Yozo. A primeira tem seu papel ampliado na história do mangá – no romance, o narrador sequer cita seu nome – e surge como uma espécie de *ikiryō* – o espírito de uma pessoa viva que se desprende do corpo como resultado de fortes sentimentos negativos direcionados a alguém – quando o protagonista está prestes a cometer um duplo suicídio. A segunda personagem aparece em outras ocasiões, como um “fantasma” que mantém o protagonista consciente da culpa quanto à morte que causou.

No mangá, a história de Naeko começa quando Horiki apresenta Yozo a um grupo de leitura comunista. Nesse grupo, conheceu uma mulher mais velha chamada Naeko Matagi, com quem manteve relações sexuais por um tempo. Certo dia, ficou encarregado de liderar uma manifestação no Dia dos Trabalhadores. Contudo, quando a polícia chegou para reprimir os participantes, tentou fugir. Naeko o segurou com a intenção de pedir-lhe ajuda, mas Yozo acertou um chute em seu rosto e correu para longe do protesto. Isso não ocorre no romance; é mais um evento em que Junji Ito cria uma ambientação e a detalha para buscar um efeito – no caso, expor a covardia, o egoísmo e a crueldade de Yozo.

Após fugir da rebelião, foi a uma cafeteria no distrito de Ginza chamada “Cafe Hollywood”, na qual conheceu uma garçonete chamada Tsuneko. No mangá, os fatos até o duplo suicídio – as condições em que Yozo conheceu a jovem, a identificação com sua infelicidade, o afastamento e o reencontro dos dois e a expressão do desejo de morrer um para o outro – são fiéis à obra original. Entretanto, apenas no mangá é descrita uma cena anterior ao ato, em que ambos tomam um remédio para insônia. Isso resultará em uma ilustração detalhada

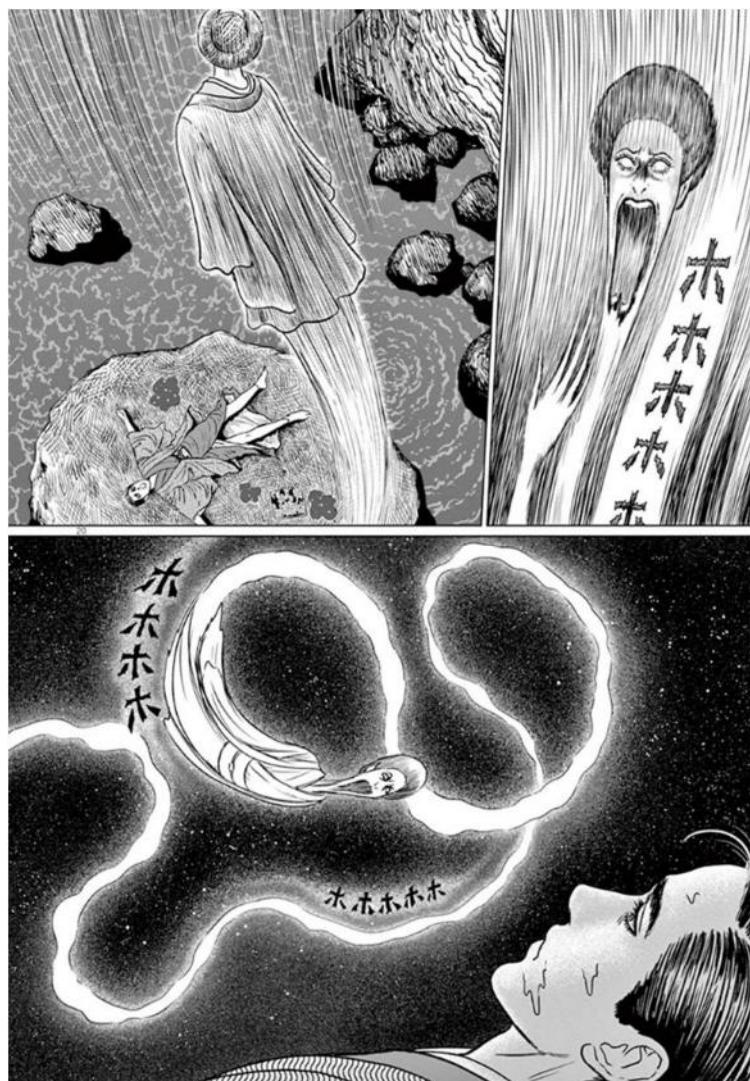
e grotesca da morte de Tsuneko: com o efeito do medicamento, a mulher começou a ter falta de ar enquanto seu corpo deformava-se de maneira lenta e agonizante. Ao mesmo tempo, Yozo delirava, ouvindo a sombra de seu pai afirmar que ele era a vergonha da família. Nesse momento, a figura de Naeko apareceu, chamando-o de traidor e estimulando-o a chutar o rosto de Tsuneko, que segurava seu braço com força por não conseguir respirar. Pressionado e aflito com a situação, ele obedeceu a Naeko e, mesmo de maneira aparentemente involuntária, chutou Tsuneko, que logo caiu no mar. Em seguida, a imagem de Naeko se dissipou como um fantasma. Tais ocorrências podem ser observadas nas figuras seguintes:

Figura 7 – Morte agonizante de Tsuneko



Fonte: Ito (*op. cit.*, vol. 1, p. 182)

Figura 8 – “Fantasma” de Naeko

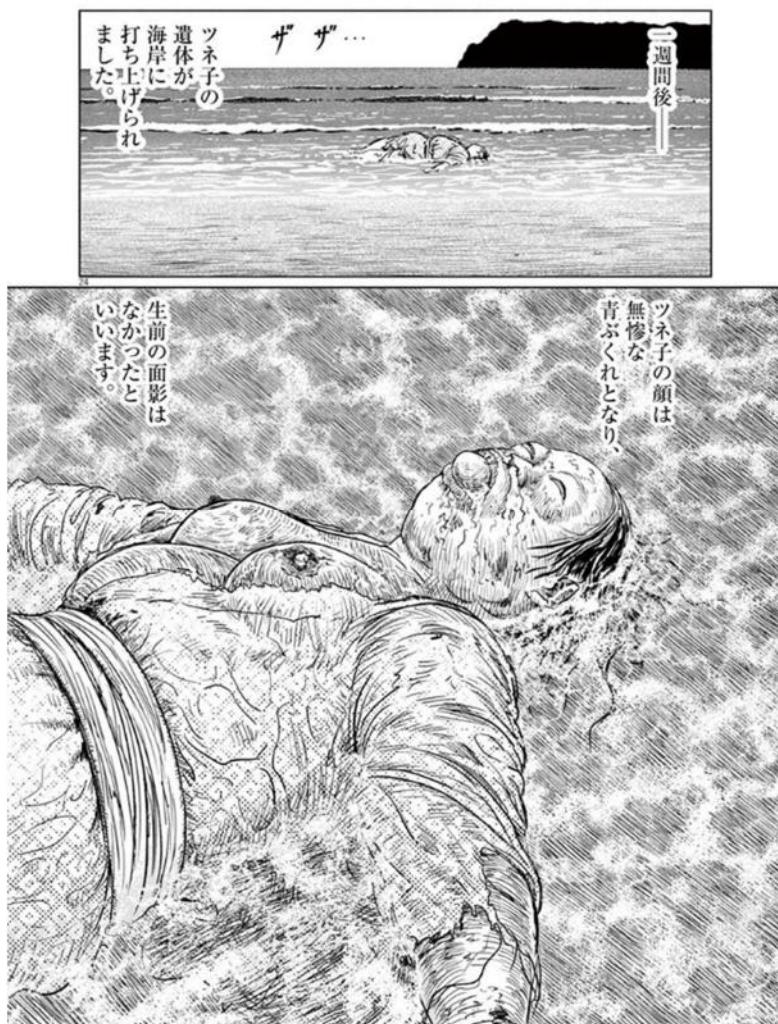


Fonte: Ito (*op. cit.*, vol. 1, p. 184)

No romance, o duplo suicídio não é detalhado nem Naeko surge em alguma visão de Yozo, pois, como dito anteriormente, Naeko não assume um papel significativo na obra. Dessa forma, Junji Ito desenvolve o acontecimento e o transforma em uma experiência extremamente bizarra e traumática para Yozo, o qual, do mesmo modo que nós, parece ficar apavorado com a presença fantasmagórica de Naeko e a deformação de Tsuneko. Não fica claro se Naeko seria apenas uma alucinação de Yozo devido à medicação ou se realmente seria um *ikiryō*, assumindo a forma espiritual em razão da sua intensa fúria e sua sede de vingança por ter recebido um golpe no rosto. Essa dúvida é levantada, principalmente, porque, um tempo depois do duplo suicídio, Naeko visita Yozo com Horiki e insinua que ele teria chutado o rosto de Tsuneko.

Vale ressaltar que, como o narrador do romance não é confiável, podemos assumir que as visões de Yozo no mangá também não são. Assim, o chute que ele desfere em Tsuneko – outra atitude terrível do protagonista capaz de causar um grande desconforto – pode não ter acontecido de verdade, sendo apenas uma ilusão. Essa incerteza, junto à tensão produzida pela convulsão e pela deformação de Tsuneko, gera um medo no leitor. Esse medo logo evolui para choque e nojo quando, nas páginas seguintes, somos surpreendidos com o corpo de Tsuneko encontrado desfigurado e inchado –curiosamente similar à aparência de Takeichi. Essa é a cena de horror corporal mais impactante e repulsiva do mangá, que novamente nos causa abjeção, como se pode observar:

Figura 9 – Cadáver deformado de Tsuneko



Fonte: Ito (*op. cit.*, vol. 1, p. 188)

Da mesma forma que a morte de Takeichi, a aparição de Naeko e o detalhamento do suicídio de Tsuneko cumprem uma importante função na história: o espírito de Naeko, além de rememorar constantemente o protagonista da traição que cometeu em virtude de sua covardia, não o deixa esquecer da culpa pela morte de Tsuneko. Por sua vez, a ilustração explícita da morte perturbadora de Tsuneko serve não apenas para aterrorizar com o horror corporal, mas também opera como um mecanismo para entendermos a experiência terrível de Yozo durante o duplo suicídio e, assim, assimilarmos melhor o impacto que isso causou em seu emocional. Esse impacto é materializado em um pesadelo de Yozo: enquanto estava hospitalizado, sonhou com Tsuneko, desfigurada, sussurrando repetidas vezes “*waza waza*”, assim como o fantasma de Takeichi:

Figura 10 – Tsuneko no sonho de Yozo

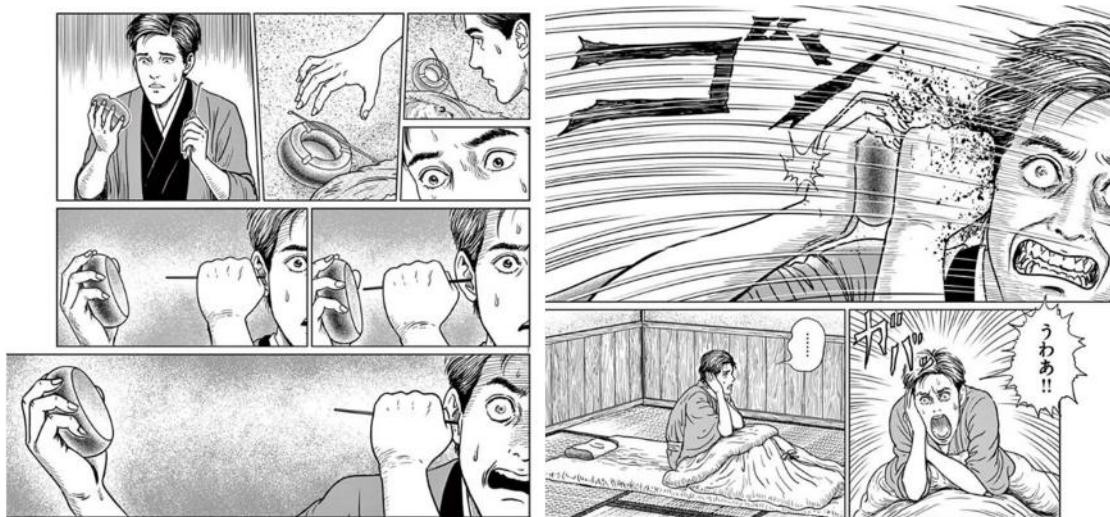


Fonte: Ito (*op. cit.*, vol. 1, p. 193)

Na figura acima, Junji Ito une o horror corporal ao psicológico para retratar o contínuo temor do protagonista de ser revelado e o remorso pela morte de sua amada. É possível interpretar as palavras de Tsuneko como uma referência ao chute no rosto, exprimindo que o ato foi proposital e indicando que havia uma intenção de fazê-la morrer sozinha. Isso poderia ser um reflexo da mente afetada de Yozo, que se sentia culpado pelo acontecimento e traumatizado com a experiência. A culpa ainda é reforçada quando Naeko, vendo-o sofrer por não ter morrido com Tsuneko, incitou-o a colocar uma vareta de ferro e batê-la em seu ouvido,

o mesmo que Yozo havia pensado em fazer com Takeichi. Ele o fez e é nesse instante que acorda, gritando apavorado:

Figura 11 – Yozo acorda assustado do pesadelo



Fonte: Ito (*op. cit.*, vol. 1, p. 195-196)

Nessa cena, o horror psicológico é acentuado. Por um lado, a ação de bater o cinzeiro contra a vareta posicionada no ouvido demonstraria o desejo de morrer que ainda permanecia na mente de Yozo e um anseio pelo autoflagelo, como forma de castigo por ter deixado sua amada falecer sozinha. Por outro, sua feição, cada vez mais aterrorizada e com traços escuros transmitindo um aspecto tenebroso, indicaria seu medo de colocar seu desejo em prática de maneira brutal e dolorosa. A teoria de Carroll (1999) é constatada mais uma vez: as mudanças nas expressões faciais de Yozo parecem sugerir como o leitor deve reagir – sem sabermos que se trata de um sonho, ficamos ansiosos e assustados junto ao protagonista. Pode-se notar, também, o segundo nível do medo proposto por King (1983), o horror: no instante em que o protagonista atinge a vareta de ferro com o cinzeiro, gera-se um sobressalto em quem está lendo, uma resposta física instintiva à violência provocada.

Em síntese, o estado mental miserável de Yozo é explorado por meio da exposição detalhada do suicídio de Tsuneko, da visão de Naeko como um *ikiryō* ou uma alucinação e da presença das duas mulheres em seu pesadelo. Com o falecimento estarrecedor de Tsuneko, o horror psicológico une-se ao corporal para imergir o leitor na realidade do protagonista. Além disso, a aparição de Naeko, tanto no duplo suicídio quanto no pesadelo de Yozo, pode ser uma

projeção da imaginação dele sobre a punição terrível que receberia ao desagradar alguma pessoa. Em sua concepção, instigar a fúria de uma pessoa resultaria em uma vingança implacável que o faria sofrer intensamente. Assim, o horror psicológico também estaria entrelaçado ao sobrenatural. Por fim, o corpo disforme e os sussurros de Tsuneko no sonho, juntamente à lesão autoinfligida de Yozo, salienta a condição mental deplorável do protagonista, que se lamentava por não ter conseguido morrer com quem amava e, ainda, ter sido o causador de seu fim trágico.

4.2.3 O pai de Yozo

A figura paterna de Yozo sofre destaques distintos no romance e no mangá, ainda que, em ambos, afete profundamente o psicológico do protagonista. No romance, o pai permanece como uma “sombra” e exerce uma grande influência na vida de Yozo, embora, após a tentativa do duplo suicídio com Tsuneko, nunca tenha retornado a falar com o filho. No mangá, assume um papel mais ativo, indo visitar Yozo quando estava próximo de morrer.

Desde criança, Yozo demonstrava temer seu pai, o que fica evidente em duas ocasiões na infância. Uma delas ocorreu durante uma refeição na qual todos os presentes comiam em silêncio e mantinham uma postura séria. Para aliviar seu desconforto perante uma reunião social, Yozo ria e mastigava de maneira exagerada. O patriarca, ao perceber seu comportamento, o repreendeu, afirmando que, se não comesse direito, morreria, e lembrando-lhe que as pessoas trabalham justamente para que pudessem se alimentar. Yozo permaneceu calado, refletindo sobre o que havia sido dito, visto que não entendia o que era sentir fome. Com o silêncio, o pai novamente chamou sua atenção, questionando o motivo de não o responder. Desesperado, Yozo prometeu comer adequadamente e, após encher a boca de arroz, apertou as bochechas, esperando fazer o pai rir e apaziguar sua irritação. Com isso, o semblante sério do homem se desfez, deixando transparecer uma mistura de leve reprovação e humor, enquanto os demais riam. Porém, a aparente comicidade é dissolvida com a aproximação do rosto de Yozo no painel seguinte, com olhos vazios que destoam do sorriso:

Figura 12 – Contraste entre riso e sofrimento de Yozo



Fonte: Ito (*op. cit.*, vol. 1, p. 17)

Essa passagem do mangá não é descrita no romance. As frases do genitor surgem, na narrativa de Dazai, em uma reflexão do protagonista sobre sua ansiedade quanto às refeições em família e outras reuniões sociais, sem atribuí-las a uma pessoa específica. Junji Ito transforma esse monólogo interno em uma sequência de ações e diálogos visando adaptar a narração de Yozo, pautada na exteriorização de seus pensamentos, para o mangá, gênero constituído principalmente por imagens. Essa estratégia origina um momento que realça a distância afetiva entre Yozo e seu pai, motivada pela ausência de afeto e pela hierarquia familiar rígida, e que funciona como base para desenvolver o horror psicológico, dado o realismo da cena.

O horror está presente na maneira como as expressões faciais das personagens são desenhadas e ilustram a infelicidade de Yozo. A aparência sombria do patriarca, a qual parece retratar como o filho o enxergava, e a feição apreensiva do jovem no segundo e no sexto painéis demonstram a inquietação e a angústia que o pai lhe causava. Além disso, há uma transição de uma situação aparentemente humorística para uma de pura aflição. No último painel da figura

12, a discrepancia entre os olhos vazios e o sorriso de Yozo, associada à textura pontilhada usada no sombreamento, transmite sua falsa felicidade e seu constante esforço para esconder seu sofrimento, enquanto tenta agradar o genitor para conseguir alguma validação e lidar com a dor do abandono. Toda essa composição horrorífica explora os impactos que o pai exerce em seu emocional para gerar o horror psicológico, perturbando a mente do leitor e fazendo-o se sentir desconfortável.

Há uma outra ocasião em que Yozo tenta aplacar uma possível decepção ou ira do pai. Assim como no romance, o pai pergunta aos filhos o que gostariam de receber de presente, e Yozo não responde. Parecendo desapontado com a ausência de resposta, o pai fecha sua agenda, na qual estava anotando os pedidos. O jovem, ao perceber que havia deixado o genitor irritado, entrou em pânico:

Figura 13 – Ansiedade e medo de Yozo em relação ao pai



Fonte: Ito (*op. cit.*, vol. 1, p. 19)

Seguindo a mesma trama do romance, Yozo conseguiu contornar o problema, entrando na sala de visitas sorrateiramente à noite e escrevendo na agenda do pai “*shishimai*”, o que foi visto, mais tarde, como uma simples palhaçada. Essa ação comprova o terrível medo que Yozo sentia dos humanos, até mesmo de seus próprios familiares, dos quais era emocionalmente distante. Por não entender as outras pessoas, ele acreditava que a ideia de irritar alguém seria como viver em um inferno. Consequentemente, esforçava-se o máximo possível para agradar a

todos, o que incluía sacrificar suas próprias vontades. Não desejava a máscara de leão do *shishimai*, mas fingiu que queria para não enfrentar um possível confronto.

Esse medo fica visível na maneira como a cena é desenhada, materializando o horror. Semelhantemente à figura 12, há um forte contraste entre os painéis na figura 13: no último, o semblante de Yozo, destacado pelo fundo preto, está sombreado e transparece seu espanto, com olhos arregalados e gotas de suor ao redor. Isso acende, no leitor, ansiedade e nervosismo, uma sensação de que algo está errado, provocando um pressentimento ruim quanto ao que poderia acontecer com o jovem se não houvesse escrito na agenda do pai escondido à noite. Aqui, pode-se dizer que o terror, o primeiro nível do medo descrito por King (1983), é constatado outra vez, pois o choque do protagonista diante de uma ação presumivelmente banal é tão nítido e denota um pavor tão profundo que o leitor passa a crer que o pai é realmente ameaçador – ou que o abalo emocional de Yozo decorrente da ira paterna seria, de fato, avassalador –, instigando a nossa imaginação sobre as possíveis consequências. Dessa forma, o tormento psicológico que Yozo enfrenta funciona como um meio para aterrorizar quem está lendo o mangá.

Depois desse episódio, o patriarca é pouco mencionado. Apesar disso, nas duas obras, parece tentar manipular todas as ações de Yozo. Por exemplo, depois do duplo suicídio, o jovem é obrigado a morar na casa de Linguado, o dono de um antiquário, para que fosse convencido a voltar a frequentar o colégio que o pai desejava, ignorando o interesse de seu filho de se tornar um pintor. Todavia, esse objetivo é frustrado, visto que Yozo foge da casa por supor que estaria sendo uma espécie de parasita para Linguado.

Alguns anos depois, o protagonista começou a trabalhar como desenhista de mangás em uma revista pequena e se casou com uma bela e ingênuo jovem chamada Yoshiko, com quem viveu um período de relativa felicidade. No entanto, a paz de seu lar enfraquece no instante em que seu pai o visita e se estabelece no apartamento do casal. Durante sua estadia, ele humilhou o filho por ter escolhido uma carreira artística, afirmado que não era digno de constituir uma família. Yoshiko também se tornou alvo de suas críticas, sendo censurada pelo modo como preparava o chá ou organizava a mesa das refeições — atitudes que, aos olhos do sogro, revelavam sua suposta incapacidade de ser uma “boa esposa”, ainda que ela se esforçasse para agradá-lo.

O comportamento do pai piorou após presenciar seu filho humilhando-se para conseguir um trabalho. Pouco antes da chegada do pai, um funcionário do departamento editorial de um grande jornal havia oferecido a Yozo a oportunidade de publicar seu mangá. Contudo, algum tempo depois, o homem retornou com a notícia de que seu chefe havia barrado a publicação,

justificando-se pelo histórico “complexo” de Yozo e mencionando o duplo suicídio em Kamakura. O funcionário afirmou que havia tentado persuadir o chefe, mas este já havia fixado sua atenção em outro artista: Horiki, o suposto “amigo” de Yozo. Determinado a reverter a situação, Yozo começou a enviar diversas cartas ao jornal, todas escritas por ele próprio, fingindo ser diferentes pessoas que pediam o reconhecimento de seu trabalho. Ao descobrir a artimanha, o pai considerou a atitude patética, e seu desgosto aumentou ainda mais quando, apesar da degradação à qual se submeteu, Yozo acabou perdendo a vaga para Horiki. Deceptionado com a derrota e a humilhação do jovem, o patriarca proferiu palavras duras, alegando que Yozo era a vergonha da família, desprovido de qualquer valor, e lhe ordenou que tirasse a própria vida.

Figura 14 – Palavras humilhantes do pai de Yozo



Fonte: Ito (2018, vol. 2, p. 95)

Figura 15 – O pai ordena que Yozo tire a própria vida



Fonte: Ito (*op. cit.*, vol. 2, p. 96)

No romance, como mencionado anteriormente, o pai rompe o vínculo com Yozo após o incidente em Kamakura e não o visita como ocorre no mangá – sequer responde às cartas quando o filho pede ajuda. Também não há a oferta de um trabalho em um jornal maior. São cenas que Junji Ito incrementa para tornar mais clara a dinâmica conturbada entre Yozo e seu pai e desenvolver, com base nisso, o horror psicológico.

O rosto do pai ao dialogar com Yozo é sempre desenhado com traços escuros que evocam profundidade e sombras, conferindo-lhe um ar de severidade. Além disso, o fato de não agir de modo acolhedor com o filho nem emitir palavras de carinho ajuda a construir a atmosfera tensa e incômoda típica do horror psicológico. Os constantes insultos evidenciam que a persistente sensação de fracasso e de vergonha de Yozo por si mesmo também é fruto da conduta fria e ríspida do pai, que intensifica o medo do protagonista quanto aos seres humanos e a sua perspectiva de que são criaturas incompreensíveis. É a partir dessa relação que todos os seus sentimentos negativos – desconfiança, culpa, infelicidade e desânimo em viver – são originados. Assim, no mangá, seu trauma causado pela autoridade paterna é retratado em momentos desconfortáveis que podem gerar um mal-estar no leitor e até fazê-lo confrontar suas questões internas, identificando-se com o protagonista ou resgatando experiências traumáticas passadas.

Em seguida ao acontecimento da figura 15, surpreendentemente, o patriarca diz a Yoshiko que ela era o único acerto de Yozo e realizou o gesto de *dogeza*, ajoelhando-se e abaixando a cabeça até o chão, perante a jovem:

Figura 16 – Gesto de *dogeza* do pai



Fonte: Ito (*op. cit.*, vol. 2, p. 97)

Mesmo que não se trate de um evento explicitamente ligado ao horror, o *dogeza* acentua a humilhação infligida pelo pai a Yozo e, por conseguinte, a atmosfera de horror psicológico. Esse gesto, que tradicionalmente simboliza submissão e humildade, é subvertido pelo patriarca para reforçar sua opinião de que Yozo era um fracassado. É possível afirmar isso especialmente pelo contexto em que ele foi realizado, antecipado por ofensas proferidas ao filho. Ao ajoelhar-se diante de Yoshiko, o patriarca quebra a hierarquia rígida que o colocava como uma figura de poder muito acima do filho caçula e de sua esposa inexperiente e, paradoxalmente, reafirma sua autoridade. Esse movimento de suposta humildade sugere a ideia de que o pai enxergava que a única “qualidade” de Yozo era ter uma esposa bondosa e dedicada ao seu lado e, por isso, precisava rebaixar-se para suplicar que ela permanecesse ao seu lado. Ou seja, a prática do *dogeza* é ressignificada como um ato performativo de domínio psicológico.

Após o ocorrido, o patriarca recolheu-se ao seu quarto. Pouco depois, Yozo recebeu um telegrama de seus irmãos informando que o pai havia sofrido uma queda e estava de cama, em estado crítico, há uma semana. Perplexo com a notícia, uma vez que o genitor estava hospedado e saudável em sua residência, dirigiu-se ao quarto acompanhado da esposa. Lá, constatou que o pai havia desaparecido, deixando apenas a faca que anteriormente lhe entregara para que cometesse suicídio. Esse episódio ocasiona confusão não somente no casal, mas também no leitor, surgindo uma dúvida: a decepção e o ódio do pai, acarretados pelas atitudes de Yozo que mancham a reputação da família, teriam feito seu espírito desprender-se de seu corpo ainda vivo e o tornado um *ikiryō*, assim como Naeko, para vingar-se do filho antes de morrer? Ou seria uma alucinação de Yozo, que conseguia sentir, por meio do silêncio e do abandono, o peso do desgosto do pai em relação a ele?

Considerando que faz parte do estilo de Junji Ito não conceder explicações sobre os fenômenos estranhos de suas obras, esse questionamento nunca é respondido. Todavia, é possível interpretar que, independentemente da resposta, a presença do pai no mangá é fundamental para concretizar o horror psicológico devido à máxima exploração da deterioração mental de Yozo. A “sombra” paterna que, no romance, persegue e relembra o protagonista de seus fracassos profissionais e pessoais é personificada de maneira vívida e direta no mangá, através da combinação entre horror psicológico e sobrenatural. A faca, que continua no quarto após o desaparecimento misterioso do pai, metaforiza esse entendimento: ainda que o pai nunca tivesse estado, de fato, ali, seu descontentamento com Yozo permaneceu até o fim. Nas duas obras, a interferência paterna no emocional do filho persiste mesmo após saber que o pai morreu: quando seu irmão lhe dá a notícia, Yozo afirma, em pensamento, que a fonte de todo o

seu sofrimento havia sido esvaziada – sensação que, em vez de lhe trazer alegria ou alívio, apenas revelou um profundo vácuo interior.

Vale ressaltar que a presença do genitor no mangá salienta a influência do horror japonês. Em todas as cenas em que o pai interage com Yozo, a perturbação na mente do leitor está fortemente presente, gerada pelas feições de desconforto de Yozo e pelas feições excessivamente severas do pai, as quais, ligadas aos diálogos desagradáveis entre os dois, fomentam um incômodo que pode repercutir o medo. Além disso, abordam-se temas sociais, referentes a conflitos internos com os quais grande parte dos japoneses precisa lidar, rememorando terrores e sentimentos reprimidos, como a pressão para cumprir as expectativas dos familiares dentro de uma hierarquia rígida, a necessidade de atingir um patamar elevado, próximo à perfeição, na carreira e na vida pessoal e o constante temor da rejeição, a qual pode acometer o indivíduo caso se comporte fora do padrão social estabelecido.

Embora seja mais comum que essas questões assombrem os japoneses, também podem ser vivenciadas por muitos leitores estrangeiros, que estão sujeitos a sofrer com a imposição de expectativas dos pais e de outros parentes sobre sua vida e com o medo de serem excluídos por não se encaixarem em um determinado padrão. Portanto, retomando King (1983), o horror ficcional atuaria como um instrumento para aliviar esses horrores coletivos, tornando-os um veículo de entretenimento e contribuindo para uma reflexão e uma compreensão sobre eles.

4.2.4 A identificação de Yozo com os marginalizados

O horror também é utilizado para simbolizar como Yozo se sentia em relação a indivíduos socialmente excluídos. Por exemplo, quando o protagonista visita o grupo comunista, logo enxerga as pessoas ali presentes como insetos. Isso pode ser observado na ilustração seguinte:

Figura 17 – Animalização do grupo comunista



Fonte: Ito (*op. cit.*, vol. 1, p. 120)

Nessa imagem, Junji Ito usa o horror corporal – concretizado na animalização, que seria a transformação de indivíduos em animais, no caso, insetos – como uma analogia ao sentimento de Yozo como um pária ou algo que os humanos “normais”, os quais seguem o que é imposto pela sociedade, teriam aversão. No romance de Dazai, o narrador não considera os colegas como insetos, mas isso não significa que o Yozo de Ito tenha uma perspectiva negativa sobre essas pessoas. Para o leitor, essa animalização pode causar medo, nojo e até desprezo. Em contrapartida, para o protagonista, a visão dos comunistas como insetos seria, na verdade, tranquilizadora. Não sente pavor ou repulsa porque, na sua perspectiva, os humanos – especialmente aqueles que conseguem se adequar às regras sociais – seriam muito mais amedrontadores. Desse modo, um ambiente repleto de “insetos”, impregnado de ilegalidade, o deixa confortável, já que está na presença de pessoas que estão à margem da sociedade, consideradas “sub-humanas” assim como o próprio Yozo.

Com isso, nota-se o terceiro nível do medo de King (1983): a repulsa. Ao desumanizar os integrantes da organização de esquerda, Junji Ito suscita medo e aversão no leitor, ao mesmo tempo em que o conduz a uma interpretação mais acentuada da percepção de Yozo sobre a sociedade. Tal representação visual simboliza a convicção do protagonista de que, caso sua verdadeira identidade fosse revelada, seria alvo de repugnância e rejeição, tal qual um inseto. Além disso, a transformação dos indivíduos pode ser conectada ao fenômeno da abjeção: o inseto é capaz de desestruturar as fronteiras entre o “eu” e o “outro”, uma vez que é um ser ameaçador, associado ao perigo, à contaminação e à possibilidade de morte. Dessa maneira, são despertados o nojo e o temor da morte no público e, simultaneamente, remete-se à ideia de que os comunistas seriam criaturas abjetas, as quais “infectam” e desordenam a sociedade.

Outro evento que explora a identificação de Yozo com pessoas excluídas surge quando conhece uma farmacêutica chamada Hiroko. Era uma mulher viúva, que cuidava de seu sogro paralítico e tinha uma das pernas paralisadas devido a uma doença que contraiu aos cinco anos de idade. No mangá, não é especificado qual doença contraiu, mas o narrador do romance afirma ter sido poliomielite. Hiroko ajuda Yozo a lidar com seu vício em álcool, prescrevendo algumas doses de morfina – droga na qual, tragicamente, torna-se viciado, pois alivia sua ansiedade e o ajuda a ser produtivo no trabalho de criação de mangás.

No romance, Yozo não menciona o nome da farmacêutica. O encontro dos dois se dá quando, após tossir sangue e decidir ir à farmácia, encontra a mulher e percebe suas muletas, sentindo em seu interior que ela era tão infeliz quanto ele, e os dois choram. No mangá, por outro lado, ela recebe um nome e atua em uma cena especial: depois de cuspir sangue, Yozo desmaiou na frente da farmácia, sendo encontrado por Hiroko, que o levou para um quarto onde preservava suas ervas medicinais. Ao acordar de um sonho em que alucinava com caveiras vivas de soldados, assustou-se ao ver as plantas, que preenchiam toda a parede, acreditando estar no inferno. Hiroko o tranquilizou e, após ouvir os sintomas de Yozo, prescreveu alguns remédios. Porém, assim que saiu da farmácia, suas alucinações retornaram, o que o fez voltar para pedir ajuda. Então, deparou-se com a mulher praticando ikebana – arte japonesa de arranjos florais – com plantas murchas e venenosas:

Figura 18 – Ikebana de Hiroko



Fonte: Ito (2018, vol. 3, p. 22)

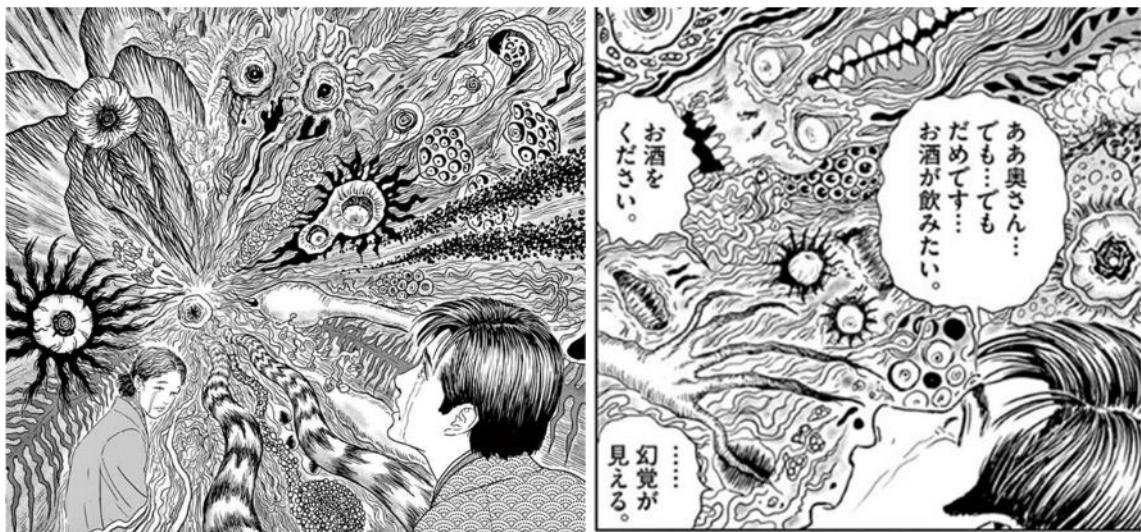
Admirado, afirmou que pareciam ser “cavalos do inferno”, o que Hiroko aceitou como um elogio e confessou que ficava mais encantada com a decomposição após a morte do que com as flores vivas. É nesse momento que Yozo, enxergando-a como uma artista fenomenal por encontrar beleza em elementos não convencionais, chora com ela.

Vale ressaltar que, no romance, Yozo, durante um fluxo de consciência após a conversa com Takeichi sobre artistas que pintavam fantasmas, afirma que os verdadeiros mestres criam beleza a partir do nada, e não da reprodução de algo considerado belo¹⁵ (DAZAI, 2018, p. 49). No mangá, essa concepção só aparece de forma clara em seu encontro com Hiroko. Essa nova perspectiva da farmacêutica como uma artista fora do comum intensifica a identificação de Yozo, visto que os arranjos florais com folhas secas seriam uma forma de expressar seu interior “morto”, melancólico, assim como Yozo expressava sua infelicidade a partir de suas pinturas consideradas medonhas até por ele mesmo.

¹⁵ *Keredomo jibun wa, Takeichi no kotoba ni yotte, jibun no sore made no kaiga ni taisuru kokorogamae ga, marude machigatteita koto ni ki ga tsukimashita. Utsukushii to kanjita mono o, sono mama utsukushiku hyōgen shiyō to doryoku suru amasa, orokashisa. Maisutātachiwa, nandemo nai mono o, shukan ni yotte utsukushiku sōzō shi, arui wa minikui mono ni ōto o moyooshi nagara mo, sore ni taisuru kyōmi o kakusazu, hyōgen no yorokobi ni hitatteiru (...).* (Trecho retirado do site *Aozora Bunko*)

O horror é alcançado com a exploração máxima do psicológico de Yozo e a ilustração das plantas como monstros – inclusive, em virtude da abstinência, chega a enxergá-las adquirindo rostos e mãos distorcidos prontos para atacá-lo:

Figura 19 – Delírio de Yozo com o ikebana de Hiroko



Fonte: Ito (*op. cit.*, vol. 3, p. 25)

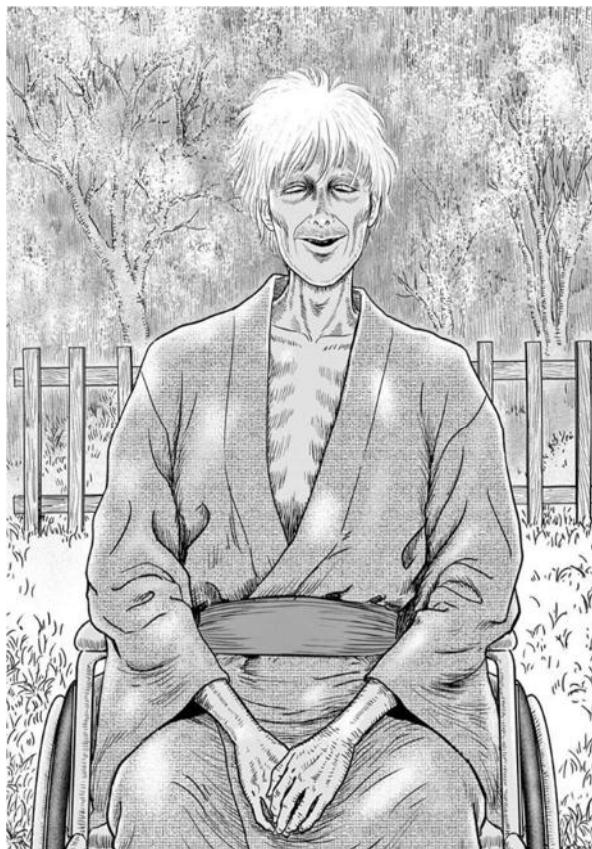
Isso leva Hiroko a indicar o uso de morfina em doses baixas como um substituto do álcool. Embora o ikebana seja admirado por Yozo, a falta de álcool o enlouquece e o faz enxergar formas monstruosas, provocando medo não apenas nele, mas também no leitor. Desse modo, a deterioração mental de Yozo é explorada a partir da combinação entre seus delírios e a visão das folhas secas e tóxicas organizadas em um arranjo excêntrico de Hiroko.

Além disso, a cena possibilita que o leitor, especialmente um que já esteja habituado com as obras de Junji Ito, reflita sobre o contraste entre o belo e o abominável. O ikebana pode suscitar um desconforto ou até uma repulsa, já que é similar a um monstro e, portanto, representa perigo. Por outro lado, pode atrair pela precisão dos traços realistas e detalhados, sendo capaz de gerar abjeção. Isso porque somos confrontados com uma imagem que recupera nosso medo de morrer, devido à putrefação repugnante e ao veneno das plantas, transgredindo a ordem do que é considerado seguro. Contudo, também somos atraídos por essa imagem, por causa de sua beleza excêntrica e bizarra. Isso mostra que o conceito que Yozo e Hiroko possuem sobre o que é o belo foge das normas sociais, reforçando suas posições como humanos marginalizados. Ainda assim, apesar de toda a atmosfera angustiante, há humanização das personagens, cada uma com suas realidades e dificuldades.

4.2.5 A perda da humanidade de Yozo

As sucessivas tragédias vividas por Yozo deixaram marcas dolorosas, culminando em sua completa destruição física e mental no fim de sua história nas duas obras. No desfecho do terceiro caderno do romance, o protagonista narra uma frase que aparece, de modo idêntico, na adaptação de Junji Ito: “Já não há mais felicidade ou infelicidade para mim. Tudo passa. Apenas isso.”¹⁶ (DAZAI, 2018, p. 142). Em seguida, antes de encerrar o caderno, acrescenta: “Neste ano, completarei 27 anos de idade. Meu cabelo está completamente branco e quem olha para mim diz que pareço ter mais de 40”¹⁷ (DAZAI, *op. cit.*, p. 142). Tal trecho é incorporado na página final do terceiro volume do mangá, ilustrando o último instante de horror da narrativa, apresentando um protagonista extremamente magro e envelhecido, sentado em uma cadeira de rodas:

Figura 20 – Aparência envelhecida e cadavérica de Yozo



Fonte: Ito (*op. cit.*, vol. 3, p. 206)

¹⁶ *Ima wa jibun ni wa, kōfuku mo fukō mo arimasen. Tada, issai wa sugite ikimasu.*

¹⁷ *Jibun wa kotoshi, nijū nana ni narimasu. Shiraga ga mekkiri fueta no de, taitei no hito kara, yonjū ijō ni miraremasu.*

O definhamento físico materializa o horror corporal, apesar de ser mais realista do que as modificações corporais bizarras que Junji Ito costuma criar. O horror também se manifesta em seu semblante: embora pareça sorrir, suas palavras anteriores – de que não há mais alegria ou tristeza – evidenciam que não há um sinal de felicidade genuína em seu sorriso. Esses elementos desencadeiam estranhamento no leitor, já que indicam a perda da humanidade do protagonista, cujos sentimentos, bons ou ruins, foram dissolvidos. Yozo tornou-se um sujeito que já não consegue ser feliz ou sequer sofrer, preso em um vazio existencial, um mero corpo que continua existindo após toda a sua vontade de viver desaparecer. Assim, o horror corporal serve como um instrumento para concretizar o horror psicológico, perturbando o leitor diante da degradação do protagonista.

Diversos acontecimentos contribuíram para essa degradação: (i) a descoberta de sua “máscara” social por Takeichi; (ii) a tentativa de duplo suicídio, que resultou somente na morte de Tsuneko; (iii) a fuga do grupo comunista devido à sua covardia – recordada, no mangá, pela figura de Naeko – e à sua incapacidade de recusar pedidos; (iv) o abandono paterno, a partir do qual germinaram-se a falta de confiança em outros seres humanos, a visão de si mesmo como uma falha e a dificuldade de conexão interpessoal; e (v) a sensação de ser um pária na sociedade.

Vale ressaltar outros eventos não analisados neste trabalho que também auxiliaram na transformação de Yozo em algo que não parece mais humano, mas um morto-vivo sem sentimentos, à espera de seu destino fatal. Alguns deles são: a influência de Horiki, que estimula o protagonista a comportamentos autodestrutivos; o sufocamento pela vida doméstica no primeiro casamento; o abuso sexual sofrido por Yoshiko; sua segunda tentativa de suicídio, dessa vez sozinho; e a internação psiquiátrica.

Todos esses eventos na vida da personagem culminam na sua degradação física e emocional, corroborando o título da obra “*Ningen Shikkaku*”, que, em tradução livre, seria algo como “Falha humana” ou “Desqualificação humana”, mas que foi oficialmente traduzido para o português do Brasil como “Declínio de um Homem”. Nesse sentido, o título já indica o que as obras – romance e mangá – em si nos transmitem: a perda da humanidade do protagonista.

5. CONCLUSÃO

O objetivo deste trabalho foi investigar de que modo o horror representa os tormentos psíquicos do protagonista Yozo Oba, do romance “*Ningen Shikkaku*” de Osamu Dazai, na adaptação homônima de Junji Ito para o mangá. A comparação entre as obras permitiu constatar que o *mangaka* amplia ou até inventa determinados episódios, com a intenção de intensificar a decadência da personagem. Também foi possível observar que os aspectos psicológicos do romance – por exemplo, a angústia existencial e a sensação de deslocamento social – são combinados com algumas características do horror japonês. Entre essas características, destacam-se a presença de espíritos do folclore, como *onryō* e *ikiryō*; a criação de um clima de tensão capaz de incitar um incômodo na psique do público; e a tematização de problemas coletivos, como a forte valorização de normas comportamentais – enraizados na sociedade japonesa e enfrentados por japoneses e até estrangeiros no dia a dia, mesmo nos tempos atuais.

Considerando que, segundo Carroll (1999), o gênero horror – o horror artístico – possui função de produzir medo e repulsa no público, Junji Ito não se limita a reproduzir, no mangá, os fatos narrativos e as aflições do protagonista, mas também busca amedrontar o leitor. Para isso, interligou os elementos do horror psicológico ao horror sobrenatural e corporal, subgêneros definidos por Bezarias (2024), tanto para retratar os traumas e os impactos emocionais do protagonista quanto para provocar efeitos em quem está lendo, como a abjeção de Kristeva (1982) e os três níveis de medo descritos por King (1983).

Visto isso, infere-se que o horror do mangá corrobora a teoria de Carroll (1999) sobre a identificação entre personagem e leitor, refletindo o psicológico de Yozo ao suscitar, no consumidor da obra, ansiedades que espelham as do protagonista. Quando nos deparamos com o espírito de Takeichi pela primeira vez, sentimos choque, assim como o protagonista. Durante a tentativa de duplo suicídio, enquanto presencia a lenta deformação de Tsuneko e o repentina surgimento de Naeko, compartilhamos seu pavor. Em situações em que o leitor não experimenta necessariamente a mesma preocupação, o mangá emprega o horror para revelar a perspectiva da personagem, imergindo o público em sua realidade subjetiva. O pai de Yozo, por exemplo, é desenhado com expressões faciais sombrias e traços carregados, evidenciando o imensurável temor do protagonista perante a figura paterna. Ainda que não sintamos o mesmo medo, a união de sua aparência macabra às palavras humilhantes dirigidas a Yozo propicia-nos um desconforto e uma certa apreensão. De igual modo, a transformação dos integrantes da organização comunista em insetos ajuda a visualizar como o protagonista se percebia e

enxergava outras pessoas à margem da sociedade, trazendo essa informação ao leitor de forma mais concreta. Por fim, a impossibilidade de discernir se as aparições de conhecidos, vivos ou mortos, seriam de fato *onryō* e *ikiryō* ou se seriam apenas alucinações desencadeadas pelo sofrimento extremo de Yozo desestabiliza, simultaneamente, protagonista e público, cujo psicológico é abalado por essa incerteza, somada às imagens grotescas e horripilantes que permeiam o mangá.

Conclui-se que Junji Ito, por intermédio do horror, reinterpreta as lutas internas de Yozo, acentuando-as com ilustrações e ocorrências que tornam claras as motivações para a gradual degeneração de seu psicológico. O protagonista de Dazai, em virtude da estilística confessional e melancólica do escritor, que possibilita uma aproximação do leitor com os sentimentos mais íntimos da personagem, desperta a empatia de quem está lendo e até facilita a identificação com suas dores de forma acolhedora durante a narrativa. Em contrapartida, o protagonista de Ito resgata os “fantasmas” internos e os pensamentos angustiantes ao público de maneira violenta, cravando em nossa mente a consciência da fragilidade e da vulnerabilidade essencialmente humanas, gerando diversos efeitos de horror.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BECKER, M. dos S. **Figurações de monstruosidade em Tomie, de Junji Ito**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras – Português e Inglês) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 42 f., 2023. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/262046>>. Acesso em: 17 jun. 2025.

BEZARIAS, Caio Alexandre. Sangue, morte, medo: a força e permanência do horror na literatura e nas artes. **Revista USP**, São Paulo, n. 140, p. 75-88, fev. 2024. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/revusp/article/view/223179>>. Acesso em: 26 jun. 2025.

CARROLL, Nöel. **A Filosofia do Horror**. Traduzido por Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Papirus, 1999.

CHEN, Emma. Reinterpretation Of No Longer Human Through Surrealism And Horror. **Horizon Academic Research Journal**, Estados Unidos, vol. 3, n. 1, p. 1-15, out. 2022. Disponível em: <<https://www.jsr.org/preprints/index.php/harp/preprint/view/230>>. Acesso em: 19 jun. 2025.

DAVISSON, Zack. **The Ultimate Guide to Japanese Yokai: Ghosts, Demons, Monsters and Other Mythical Creatures from Japan**. Vermont: Tuttle Publishing, 2024.

DAZAI, Osamu. **Declínio de um homem**. 2^a ed. Traduzido por Ricardo Machado. São Paulo: Estação Liberdade, 2018.

DAZAI, Osamu. **Ningen Shikkaku**. ed. rev. Tóquio: Shinchōsha, 1985. Disponível em: <https://www.aozora.gr.jp/cards/000035/files/301_14912.html>. Acesso em: 26 ago. 2025.

DORICHENKO, Oleksandra. **Ito Junji and Dazai Osamu: The Face and The Tongue of Horror in Ningen Shikkaku**. 2023. Dissertação (Mestrado em Estudos Japoneses) – Universidade de Oslo, Oslo, 64 f., 2023.

FRANÇA, J. Terror, Horror e Repulsa: Stephen King e o cálculo da recepção. In: _____. **Anais do IV Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional: tensões entre o sólito e o insólito**. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2008. p. 115-121. Disponível em: <<https://www.dialogarts.uerj.br/comunicacoes-livres-texto-integral>>. Acesso em: 27 jul. 2025.

GONÇALVES, Wylkys Weinhardt. **J-HORROR – como entender a Novíssima Escola Oriental de Cinema**. 2021. 100 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens) – Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2021. Disponível em: <<https://tede.utp.br/jspui/handle/tede/1844>>. Acesso em: 24 jun. 2025.

ITO, Junji. **Buracos da estranheza**. Traduzido por Drik Sada. São Paulo: Pipoca & Nanquim, 2024.

ITO, Junji. **Declínio de um homem**. Traduzido por Lucas Cabral. São Paulo: Japorama Editora e Comunicação, 2023.

ITO, Junji. *Ningen Shikkaku*. vol. 1-3. Tóquio: Shōgakukan, 2017-2018.

KAWANA, Karen Kazue. Ficção e realidade na literatura japonesa: o watakushi shōsetsu e o caso de Osamu Dazai. **Criação & Crítica**, n. 17, p. 61-74, dez. 2016. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: 28 mai. 2025.

KING, Stephen. **Danse Macabre**. Nova Iorque: Berkley Publishing Group, 1983.

KISHORE, Paridhi. Existential Angst and Dehumanization in Osamu Dazai's No Longer Human. **Language in India**, vol. 24, n. 5, mai. 2024, p. 56-62 Disponível em: <<https://www.languageinindia.com/may2024/drkishoreangstnolongerhuman.html>>. Acesso em: 26 mai. 2025.

KRISTEVA, Julia. **Powers of Horror**. Traduzido por Leon S. Soudiez. Nova Iorque: Columbia University Press, 1982.

LA MARCA, Paolo. Horror Manga: Themes and Stylistics of Japanese Horror Comics. **Humanities**, Catânia, Itália, vol. 13, n. 8, p. 1-15, dez. 2023. Disponível em: <<https://doi.org/10.3390/h13010008>>. Acesso em: 24 jun. 2025.

LEE, On Yee. **From Post War Symbol to a Contemporary Guiding Light: The Transformation of the Image of Dazai Osamu in 21st Century Japanese Popular Culture**. 2023. 347 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de Waseda, Tóquio, 2023.

LYONS, Phyllis I. **The Saga of Dazai Osamu: A Critical Study with Translations**. Califórnia: Stanford University Press, 1985.

MALIK, Momal Masood; BASHIR, Saima. The Masks We Wear: False Self as a Response to Existential Isolation in No Longer Human. **Pakistan Languages and Humanities Review**, Punjab, Paquistão, n. 2, vol. 9, p. 1-15, abr-jun. 2025. Disponível em: <<https://ojs.plhr.org.pk/journal/article/view/1178>>. Acesso em: 17 jun. 2025.

MARCELINO, Thierry Bardini; VARGAS, Alexandre Linck. O horror corporal nos mangás de Junji Ito. **Memorare**, Tubarão, v. 9, n. 1, jan.-jun. 2022, p. 139-153. Disponível em: <https://portaldeperiodicos.animaeducacao.com.br/index.php/memorare_grupep/article/view/18610>. Acesso em: 17 jun. 2025.

MIYAMOTO, Noriaki. *J horā ni okeru Itō Junji manga no adaputēshon: chōkaku media no kanten kara* (Adaptação do mangá de Junji Ito para o J-Horror — Da perspectiva da mídia auditiva). **Sagan: Kyōto Daigaku Eiga Media Kenkyū**, 2021, n. 1, p. 23-39. Disponível em: <<https://repository.kulib.kyoto-u.ac.jp/items/5b73f1de-b2e1-4949-9c7a-c38dab7ab390>>. Acesso em: 19 out. 2025.

O'BRIEN, James Aloysius. **Dazai Osamu**. Boston: Twayne Publishers, 1975.

OLIVEIRA, Manoel Rufino David de. O conceito de abjeção em Julia Kristeva. **Revista Seara Filosófica**, Pelotas, n. 21, p. 185-201, 2021. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/searafilosofica/article/view/19975>>. Acesso em: 25 jun. 2025.

OSORIO, Luis Armando Buitrago; HERNÁNDEZ, Natallia Arango; ARIAS, Valentina Marín. Terror japonés: perspectivas literarias del siglo XXI. **Revista Esbribanía**, Colômbia, vol. 21, n. 1, p. 59-75, jan./jun. 2023. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9047019>>. Acesso em: 26 jun. 2025.

RICARDO, Isabel Luís Machado Cardoso. **Taking Something Normal and Looking at It Backwards – A Comparative Analysis of Horror in Eastern and Western Cultures**. 2019. 113f. Dissertação (Mestrado em Tradução e Interpretação Especializadas) – Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto, Porto, Portugal, 2019. Disponível em: <https://recipp.ipp.pt/bitstream/10400.22/16240/1/isabel_ricardo_MTIE_2019%20%283%29.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2025.

RODRIGUES, Márcio dos Santos. A estética do grotesco na arte e narrativa de mangás. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 15, n. 36, p. 1-28, 2023. Disponível em: <<https://periodicos.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/23454>>. Acesso em: 24 jun. 2025.

VIZ MEDIA. Junji Ito Interview | Adapting No Longer Human | VIZ. YouTube, 17 dez. 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZpPIJC45RG8>>. Acesso em: 24 set. 2025.