



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO  
LETRAS BACHARELADO EM PORTUGUÊS–JAPONÊS

**O LIVRO ILUSTRADO DAS APARIÇÕES JAPONESAS:  
UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO**

**MARINA CARVALHO DUMMER**

PORTO ALEGRE  
2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO  
LETRAS BACHARELADO EM PORTUGUÊS–JAPONÊS

**O LIVRO ILUSTRADO DAS APARIÇÕES JAPONESAS:  
UMA PROPOSTA DE TRADUÇÃO**

**Marina Carvalho Dummer**

Monografia apresentada ao Instituto de Letras da  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul como  
requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel.

Orientador: Professor Andrei dos Santos Cunha

Porto Alegre  
2023

CIP - Catalogação na Publicação

Dummer, Marina Carvalho

O livro ilustrado das aparições japonesas: uma proposta de tradução / Marina Carvalho Dummer. -- 2023.

96 f.

Orientador: Andrei dos Santos Cunha.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Bacharelado em Letras: Tradutor Português e Japonês, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. yôkai. 2. Toriyama Sekien. 3. Funcionalismo. 4. Estudos de Tradução. 5. Yumoto Koichi. I. Cunha, Andrei dos Santos, orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

“Só se aprende com o outro”. Desde que escutei essa frase da professora Magali Endruweit, toda vez que penso no desenvolvimento deste trabalho, penso em todos com quem aprendi para concluí-lo. Aprendemos com o outro o tempo inteiro, por vezes de forma involuntária, por vezes sem que ele tenha intenção de nos ensinar coisa alguma. Meu primeiro agradecimento vai, então, para a professora Magali, que me ensinou muito ao longo desses seis anos e que também foi uma das responsáveis por manter aceso o meu amor pela pesquisa.

Meus pais, me cercando de cultura e arte, me ensinaram a amar literatura e, sem querer, abriram um caminho para que eu me encantasse pelo mundo da fantasia e seguisse inserida nele na escrita acadêmica e literária. Graças ao Mário, à Marinês e ao Carlos Henrique, tive oportunidades e condições de ir atrás do que desperta a minha sede por conhecimento. A vocês três, muito obrigada.

Com a Renata, aprendi os meus limites. Não consigo colocar em palavras a importância dessa demarcação para que eu conseguisse concluir essa fase tão importante da minha vida acadêmica. Muito obrigada, Renata, por todo o apoio, paciência e dedicação nesses últimos dois anos.

Com a professora Márcia Moura aprendi que, apesar dos dois anos de pandemia, ainda havia em mim a vontade de pesquisar e aprender mais sobre tradução. A disciplina de Estudos de Tradução trouxe à tona meu interesse por analisar, pensar e debater possibilidades dentro desse mundo pelo qual sou, sim, apaixonada. Mesmo que não saiba, professora, além de ter me enviado um dos livros mais importantes para este trabalho, você também me motivou muito a continuar na vida acadêmica, então sou muito grata a você por isso. Obrigada a você e à professora Maria Luisa Vanik por aceitarem participar da banca e trazerem o próprio conhecimento para que eu possa ser uma acadêmica e uma profissional melhor.

Desde o início da graduação, quando me mudei para Porto Alegre, muitos amigos novos vieram, e preciso agradecer aos que me ensinaram a ter paciência comigo mesma, que me deram forças e incentivo e que sempre estiveram disponíveis da forma que podiam estar nesse período: Bruna, João, Alanis, Bruna Nicole, Letícia, Higor, Gabriela, Victor, Jacqueline. Obrigada, vocês me mantiveram de pé nesse processo.

Na graduação, aprendi também que eu tinha capacidade de elaborar uma pesquisa, que conseguia relacionar teorias e que podia redigir bons textos acadêmicos. Quanto a essa percepção, preciso agradecer ao professor Fábio Ramos Barbosa Filho. Foi na disciplina de Sintaxe do Texto e nos grupos de estudos aos sábados que eu me desafiei como acadêmica e

comecei a olhar para o texto e para as traduções de forma mais crítica. Obrigada pela dedicação e pela amizade que nasceu da nossa parceria.

Com a Simone Fraga, aprendi mais do que jamais imaginei que aprenderia. Ganhei uma chefe e amiga, um modelo de profissional e de pessoa que me deu suporte por dois anos. O apoio que recebi dela durante o processo de escrita deste trabalho foi essencial para que eu não me sentisse tomada pelo estresse e pela pressão. Obrigada, Simone, por ser essa pessoa maravilhosa e por me ensinar que podemos ser fortes e gentis, por compartilhar teu conhecimento comigo e permitir que eu me desenvolvesse profissionalmente ao me confiar as mais diversas tarefas dentro da editora.

Para concluir os agradecimentos, ironicamente quero falar de quando tudo começou. Minha entrada no curso foi em 2018 e, após uma graduação em Arquitetura e Urbanismo sem muitas oportunidades para crescer em pesquisa, eu estava decidida a correr atrás de oportunidades. Não tive que correr, pois desde o começo havia alguém estendendo a mão e convidando os alunos para que caminhassem ao seu lado. O professor Andrei Cunha mostrava opções, atividades, cursos, palestras e grupos de estudo, destacava que esses espaços estavam abertos a todos que quisessem participar deles. Tive a honra de ser uma das que esteve presente em muitas das atividades citadas e de, com ele, crescer como pessoa e como acadêmica, na monitoria e na pesquisa. O primeiro grupo de estudos do qual participei, em 2019, foi organizado pelo professor Andrei e, não ao acaso, o primeiro texto que lemos também foi utilizado neste trabalho. Todas as disciplinas, palestras e conversas que o Andrei propôs, acadêmicas ou não, me ensinaram que eu ainda tinha muito a conquistar e a aprender. Obrigada a você e à sua mão amiga, professor Andrei, porque você sabe que me ajudou em momentos difíceis, me ajudou a manter o foco e me apoiou sempre que teve a oportunidade. Obrigada por assumir o papel de professor orientador e me guiar nessa trajetória acadêmica, além de sempre ser acolhedor e estimular seus alunos a amarem e estudarem literatura japonesa. Serei grata sempre.

*Assim como o esquecimento é a condição da memória, o apagar é a condição do escrever.*

*Roger Chartier  
(2014)*

## RESUMO

Como se elabora uma boa proposta de tradução? Essa é a pergunta que guia o desenvolvimento da presente pesquisa. Em um mergulho no mundo da cultura *yōkai*, vamos explorar o conteúdo presente na obra *Yōkaiezōshi: Yumoto Koichi korekushon* (2018). Com um livro de ilustrações dos períodos Edo e Meiji, o curador de arte Yumoto Koichi disponibiliza gravuras de diversos *yōkais* e, para traduzi-los, foi necessário realizar uma pesquisa para estabelecer o que são *yōkais* e como funciona a cultura centenária que gira em torno deles. Dessa forma, é iniciada uma estratégia para a realização de uma tradução com viés funcionalista do *Kaibutsugahon* (1802), livro de xilogravuras presente na curadoria de Koichi que retrata aparições comumente chamadas de *yōkais* na cultura japonesa. O texto de partida (TP) é o conjunto de verbetes elaborados por Koichi que acompanham as ilustrações originalmente feitas por Toriyama Sekien e posteriormente copiadas por Nabeta Gyokuei. A partir da edição bilíngue do *Kaibutsugahon*, com textos em japonês e em inglês, traça-se uma estratégia de tradução com um público-alvo em mente, sempre considerando os aspectos culturais do texto de partida. Para isto, além da revisão histórica dessas figuras e de suas representações na arte, considere também os estudos de Nord (2016, 2018) sobre Funcionalismo e Teoria do Escopo e os conceitos de Franco-Aixelá (2013) acerca de Itens Culturais Específicos. Como consequência, elaborei encargos de tradução que deram origem à proposta “O livro ilustrado das aparições japonesas”. Assim, realizo uma análise do processo tradutório de seis verbetes elaborados por Yumoto Koichi, que acompanham ilustrações dos *yōkais* criados por Sekien no primeiro capítulo do *Yōkaiezōshi: Yumoto Koichi korekushon*. A partir das informações presentes no texto de partida e no livro *Japandemonium Illustrated: The Yokai Encyclopedias of Toriyama Sekien* (2016), realizei uma pesquisa sobre literatura, teatro, folclore e lendas urbanas com o fim de ter uma contextualização sólida para as traduções. O resultado dessa etapa está presente nas “Notas de tradução”, que aparecem nos quadros da Seção 4 para os seis verbetes analisados e na Seção 5, onde se encontra a tradução dos quarenta verbetes com as respectivas imagens. Para a elaboração das notas, considere referências culturais e insere provocações em relação às origens e comportamentos dos *yōkais* do *Kaibutsugahon*. Após a tradução, analizo os Itens Culturais Específicos e justifico as estratégias seguidas de acordo com os encargos de tradução com base nos conceitos de Nord. Por fim, proponho uma reflexão acerca do processo tradutório, do papel do tradutor de possibilidades para que, posteriormente, se pense no desenvolvimento de encargos de tradução unidos a paratextos e a um projeto de uma edição brasileira que pense simultaneamente em tradução e publicação.

**Palavras-chave:** *yōkai*; Toriyama Sekien; Funcionalismo; Estudos de Tradução; Yumoto Koichi.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Parte de um pergaminho japonês retratando um casamento e a vida cotidiana dos <i>yôkais</i> .....	18
<b>Figura 2</b> – <i>Nekomata</i> , presente na coleção <i>Hyakkai Zukan</i> (1737) .....	18
<b>Figura 3</b> – Interface do site <i>Kaii yôkaigazô deetabeesu</i> .....	20
<b>Figura 4</b> – <i>Nyûnaisuzume</i> , do livro <i>Konjaku gazu zoku hyakki</i> (1779).....	38
<b>Figura 5</b> – Páginas da abertura do <i>Kaibutsugahon</i> com as informações de publicação ( <i>kanki</i> ).....	57
<b>Figura 6</b> – <i>Aioimatsunosei</i> , os espíritos do casal de pinheiros.....	57
<b>Figura 7</b> – À direita, o <i>nue</i> ; à esquerda, <i>Sanetaka no rei nyûnai suzume</i> .....	58
<b>Figura 8</b> – À direita, o <i>yôkai Moriya teratsutsuki</i> ; à esquerda, o <i>Shûten Dôji</i> .....	59
<b>Figura 9</b> – À direita, <i>Tamamo no Mae</i> ; à esquerda, a <i>warai onna</i> .....	60
<b>Figura 10</b> – À direita, <i>daibutsu kaibutsu</i> ; à esquerda, <i>Aoi no Ue</i> .....	62
<b>Figura 11</b> – À direita, o <i>iyami</i> , à esquerda, o <i>chôchin bi</i> .....	63
<b>Figura 12</b> – À direita, o <i>Buruburu</i> ; à esquerda, o <i>Sôgen bi</i> .....	65
<b>Figura 13</b> – À direita, o <i>ubaga bi</i> , à esquerda, <i>amejorô</i> .....	66
<b>Figura 14</b> – À direita, o <i>Momijigari</i> ; à esquerda, <i>tsurube onna</i> .....	67
<b>Figura 15</b> – À direita, o <i>ao nyôbô</i> ; à esquerda, o <i>kokuri babake</i> . .....	69
<b>Figura 16</b> – À direita, o <i>yamaotoko</i> ; à esquerda, <i>hitotsume bôzu</i> .....	70
<b>Figura 17</b> – À direita, <i>oshiroi baba</i> ; à esquerda o <i>nodera bô</i> .....	72
<b>Figura 18</b> – À direita, o <i>tengu</i> ; à esquerda, o <i>mikoshi nyûdô</i> .....	73
<b>Figura 19</b> – À direita, o <i>yûrei</i> ; à esquerda, o <i>ubume</i> .....	74
<b>Figura 20</b> – À direita, o <i>umizatô</i> ; à esquerda, o <i>tanuki harazutsumi</i> .....	76
<b>Figura 21</b> – À direita, <i>Kiyo hime</i> ; à esquerda, <i>shiriyô</i> .....	77
<b>Figura 22</b> – À direita, o fenômeno <i>kitsune bi</i> ; à esquerda, a <i>hebi baba</i> .....	78
<b>Figura 23</b> – À direita, <i>ikiriyô</i> ; à esquerda, <i>futsukeshi baba</i> .....	80
<b>Figura 24</b> – À direita, <i>tanukibô</i> , à esquerda, <i>kasha</i> .....	81
<b>Figura 25</b> – À direita, <i>yanari</i> ; à esquerda, <i>nekomata</i> .....	82
<b>Figura 26</b> – O <i>yôkai Raigô</i> .....	84
<b>Figura 27</b> – Procissão de Ano Novo dos <i>kitsunebi</i> em volta da <i>shôzokuenoki</i> , xilogravura de 1857.....	87
<b>Figura 28</b> – Página de 100 vistas de Tóquio: Templo Toyoiwa Inari Jinja.....	87

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1</b> – Resumo das funções textuais na tradução segundo Nord (2018).....	33
<b>Quadro 2</b> – Traduções documentais de acordo com Nord (2018).....	35
<b>Quadro 3</b> – Traduções instrumentais de acordo com Nord (2018).....	35
<b>Quadro 4</b> – Informações necessárias para a elaboração das orientações de tradução.....	42
<b>Quadro 5</b> – Significado de “monstro” .....	46
<b>Quadro 6</b> – Significado de “aparição” .....	47
<b>Quadro 7</b> – TP, tradução e notas do <i>yôkai kodama</i> .....	48
<b>Quadro 8</b> – TP, tradução e notas do <i>yôkai Sanetaka no rei nyûnai suzume</i> .....	50
<b>Quadro 9</b> – TP, tradução e notas do <i>yôkai Nue</i> .....	51
<b>Quadro 10</b> – TP, tradução e notas do <i>yôkai Moriya teratsutuki</i> .....	53
<b>Quadro 11</b> – TP, tradução e notas do <i>yôkai Tamamo no Mae</i> .....	53
<b>Quadro 12</b> – TP, tradução e notas do <i>yôkai iyami</i> .....	54

## SUMÁRIO

<b>1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS</b>	<b>12</b>
<b>2 NEM MONSTROS, NEM FANTASMAS: O QUE SÃO YÔKAIS?</b>	<b>14</b>
2.1 A origem dos <i>yôkais</i>	14
2.2 Os <i>yôkais</i> atualmente	19
2.3 O paraíso dos <i>yôkais</i>	21
2.3.1 <i>Kaibutsugahon</i>	22
<b>3 COMO E PARA QUEM TRADUZIR</b>	<b>24</b>
3.1 Uma abordagem funcionalista da tradução	24
3.1.1 Teorias da ação tradutória	26
3.1.2 O Funcionalismo e suas bases	29
3.2 <i>Yôkais</i> como Itens Culturais Específicos (ICEs)	37
3.3 Encargos de tradução	41
<b>4 TRADUÇÃO COMENTADA</b>	<b>45</b>
<b>5 O LIVRO ILUSTRADO DAS APARIÇÕES JAPONESAS</b>	<b>56</b>
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>85</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>88</b>

## 1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Sempre acreditei em magia. Desde criança, quando pegava emprestados da biblioteca livros sobre gnomos e duendes. Temas em volta de misticismo, mitos e folclores já me encantavam e direcionavam a minha leitura. Não perdi esse fascínio enquanto crescia, porém não era previsível que seres folclóricos das mais diversas culturas continuariam despertando meu interesse por mitologia, literatura e escrita para, por fim, comporem o elemento central do presente trabalho de conclusão de curso.

Este trabalho, portanto, se desenvolveu a partir de meu interesse pelo folclore japonês e suas manifestações místicas, o que inclui seres chamados *yōkais*. A proposta aqui é pensar em estratégias de tradução para os quarenta verbetes que acompanham imagens de *yōkais* no livro *Yōkaiezōshi: Yumoto Koichi korekushon* (2018).<sup>1</sup> Para isso, realizo uma contextualização das possíveis origens desses misteriosos seres e exploro o conceito de sua natureza no Capítulo 2 **NEM MONSTROS, NEM FANTASMAS: O QUE SÃO YŌKAIS?** Após uma breve revisão do folclore, da cultura dos *yōkais* e da presença deles na arte, reúno evidências de como eles integram e influenciam a cultura japonesa contemporânea, além de estarem presentes em traduções publicadas no Brasil. A boa recepção de histórias envolvendo elementos folclóricos e místicos do Japão no Brasil influenciou nas diretrizes e encargos de tradução que foram elaborados posteriormente.

Ainda no Capítulo 2, apresento o texto de partida (TP) que uso para a minha proposta: os 40 verbetes presentes na primeira parte do livro *Yōkaiezōshi: Yumoto Koichi korekushon*, na compilação de ilustrações chamada *Kaibutsugahon* (1802). O *Kaibutsugahon* faz parte do acervo do curador de arte Yumoto Koichi e foi copiado por volta de 1802 por Nabeta Gyokuei a partir dos livros *Gazu hyakki yagyō* (1776), *Konjaku gazuzoku hyakki* (1779) e *Konjaku hyakki shūi* (1781), de autoria de Toriyama Sekien. Portanto, o *Kaibutsugahon* possui ilustrações centenárias acompanhadas de verbetes contemporâneos e bilíngues (em japonês e em inglês) elaborados pelo organizador do livro e traduzidos por Sharni Wilson. Após contextualizar a produção das ilustrações originais, copiadas por Gyokuei, inicio uma reflexão sobre como cada elemento da obra poderia influenciar na tradução dos verbetes. Outra obra usada como apoio foi o livro ilustrado *Japandemonium Illustrated: The Yokai Encyclopedias*

---

<sup>1</sup> YUMOTO, Koichi. *Yōkaiezōshi: Yumoto Koichi korekushon* (妖怪絵草紙: 湯本豪一コレクション, “YŌKAI STORYLAND – Livros ilustrados da coleção de Yumoto Koichi”, 2018); Tokyo: PIE International, 2018. Primeira edição publicada no Japão em 2018. Edição bilíngue encontrada também como YOKAI STORYLAND — Illustrated books of the Yumoto Koichi Collection. Não há tradução publicada no Brasil.

*of Toriyama Sekien* (2016), que reúne os livros originais de Toriyama Sekien supracitados e apresenta todos os *yōkais* do *Kaibutsugahon*.

Na sequência, no item **3 COMO E PARA QUEM TRADUZIR**, desenvolvo uma síntese dos principais elementos das teorias do Escopo e Funcionalista presentes no livro *Translating as a Purposeful Activity — Functionalist approaches explained*, (2018), relacionando-as com o conceito de Itens Culturais Específicos (ICEs) de Franco-Aixelá (2013) para refletir sobre as possibilidades de abordagem do texto de partida em um caso no qual os contextos culturais são geográfica e temporalmente distantes. Ao final desse item, fazendo uso dos conceitos de Nord (2018) sobre o *translation brief*, ou encargos de tradução, elaborei um roteiro respondendo às perguntas que a autora determina como essenciais para estabelecer o escopo de uma tradução funcional.

No item 4, por fim, debato a proposta de tradução para o título da obra e para seis verbetes elaborados por Yumoto Koichi para as xilogravuras do *Kaibutsugahon*, sendo possível encontrar as imagens para cada *yōkai* junto com a tradução completa dos quarenta verbetes na Seção 5. No debate sobre a tradução também explico como as teorias funcionalistas e os encargos de tradução direcionaram a minha prática para alcançar o resultado presente neste trabalho. Os comentários sobre as traduções do título e dos verbetes explicitam um projeto de tradução que, como já estabelecido, aspira se orientar pelo público-alvo e trazem mais informações sobre as escolhas feitas e como o escopo definido influenciou a tradução. A tradução leva em conta as diferenças culturais entre a produção do texto de partida e o leitor do texto de chegada (TC), bem como possíveis abordagens dos ICEs para o público-alvo da tradução.

Nas considerações finais proponho uma reflexão sobre as condições nas quais a tradução foi realizada, sobre os agentes envolvidos no processo ideal, como é o caso deste trabalho, e dos agentes que estariam envolvidos em um processo de produção editorial baseado em ideias funcionalistas. Para isso, recorro a Roger Chartier e à obra **A mão do autor e a mente do editor** (2014), que comenta sobre o papel do tradutor e outros profissionais envolvidos na produção de literatura. Com um futuro projeto editorial em mente, também coloco exemplos de obras que poderiam ser usadas de modelo, como **100 vistas de Tóquio** (2019), e ainda outros projetos que poderiam ser desenvolvidos a partir da abundante cultura dos *yōkais*.

## 2 NEM MONSTROS, NEM FANTASMAS: O QUE SÃO YÔKAIS?

Os *yôkais* estão presentes no imaginário e nas produções culturais do Japão das mais diversas formas: nos mangás e *animes* como *Inuyasha* (1996–2008) e *Naruto* (1997–presente), em videogames como *Yo-kai Watch* (2013), em animações como *A Viagem de Chihiro* (2003) e na literatura contemporânea. No entanto, apesar da forte presença desse folclore na cultura *pop*, o que exatamente são *yôkais*? De onde surgiram e como foram incorporados no cotidiano e na cultura *pop*? Para respondermos a essas perguntas, precisamos resgatar a história, o folclore e a produção artística do Japão dos últimos 300 anos.

### 2.1 A origem dos *yôkais*

Segundo um artigo redigido por Michael Dylan Foster e publicado no *site* Japan Society,<sup>2</sup> os *yôkais* já foram chamadas de diversos termos: *mononoke*, *bakemono* e *obake*. Hoje, porém, o professor afirma que o termo mais usado para se referir a todos esses seres e fenômenos sobrenaturais é *yôkai*. Foster também traz que os *yôkais* são associados a narrativas folclóricas, como mitos e lendas. Em uma tentativa de esclarecer o conceito e sua diferença cultural para, por exemplo, traduções para inglês que associam *yôkai* à palavra “monstro”, o autor esclarece que

O conceito de *yôkai* e a própria palavra são mais abrangentes do que os termos “monstro” ou “espírito” na língua inglesa. Na teoria, pode indicar qualquer fenômeno inexplicável, bem como misteriosos sons noturnos ou esferas de fogo flutuando em volta de um cemitério. Porém, na prática, principalmente em uma época mais recente, a palavra costuma fazer referência a algo mais corpóreo. Pode indicar uma pegajosa criatura do rio, como o *kappa*, ou pode se referir ao goblin de nariz comprido conhecido como *tengu*. Além destes seres alusivos e fantásticos, o termo também pode se referir a animais de verdade – como às *kitsune* (raposas), aos *tanuki* e até mesmo a gatos. Dizia-se que muitos desses animais tinham a habilidade de mudar suas formas, assumindo a aparência de pessoas, outros animais ou objetos com o propósito de causar confusões no mundo humano. Alguns *yôkais* tomam formas humanoides, e outros se assemelham a duendes ou criaturas esquisitas, parecidas com os *trolls*, elfos e fadas presentes nos mitos europeus. E quanto ao comportamento, os *yôkais* vão de maldosos e assassinos, a bondosos e protetores – e tudo que estiver entre esses conceitos.<sup>3</sup> (FOSTER, s.d., n.p., tradução e grifos meus.)

<sup>2</sup> Michael Dylan Foster é professor de japonês na Universidade da Califórnia em Davis e PhD em estudos asiáticos pela Universidade da Califórnia. Artigo disponível em: <https://aboutjapan.japansociety.org/yokai-fantastic-creatures-of-japanese-folklore>. Acesso em: 24 jan. 2023.

<sup>3</sup> Em inglês: *The concept of yōkai, and the word itself, is broader than the English-language monster or spirit. In theory, it can indicate any unexplainable phenomenon, such as eerie sounds in the night or fireballs flitting around a graveyard. In practice though, especially in recent years, the word tends to refer to something more corporeal. It might indicate a slimy river creature, such as the froglike kappa. Or it might refer to the long-nosed mountain goblin known as the tengu. In addition to these allusive and fantastic beings, it can also refer to real animals—such as kitsune (foxes), tanuki (raccoon dogs), and even cats. Many of these animals were said to have the ability to shift their shape, taking on the form of a person or another animal or object in order to cause*

Assim, percebemos certa abrangência no uso do termo, bem como uma possibilidade grande de interpretações quanto a natureza desses seres.

A complexidade de definição do termo *yōkai* fica evidente também na análise dos ideogramas da palavra e suas associações. Ao separarmos os dois *kanji* que compõem a palavra *yōkai* (妖怪) e procurarmos seus devidos significados, o primeiro, com leitura *yō* ou *aya* (妖), é encontrado ao lado de palavras associadas a seres sobrenaturais como *yōsei* (妖精), traduzido como fada ou espírito, e *taiyō* (大妖), enorme demônio ou gigante fantasmagórico, bem como a algo místico, fascinante, sobrenatural e, por vezes, ligado a calamidades. O segundo *kanji*, *kai*, *ke* ou *aya* (怪), quando sozinho alude a mistério, e quando associado a outros ideogramas apresenta uma semântica sempre semelhante: algo estranho, bizarro, misterioso e de difícil compreensão. Está presente em palavras usadas para caracterizar coisas e acontecimentos estranhos ou inexplicáveis, como *yadokai* (夜道怪), aparição que faz parte do folclore japonês e que se dizia vagar pela noite sequestrando pessoas; e palavras como *mononoke*, (物の怪), espírito ou espectro vingativo<sup>4</sup>. Nessa miríade de significados, é possível ver um padrão para ambos os *kanji*, no geral associados a acontecimentos ou coisas estranhas, difíceis de explicar e que podem despertar certo fascínio ou medo.

Em uma busca do termo em dicionários *online* e físicos, foram encontradas definições muito semelhantes para *yōkai*: fantasma, aparição fantástica, assombração, espectro, demônio, monstro, goblin<sup>5</sup>. Segundo o dicionário *online* Oxford Languages, *yōkai* é “Similar a um estranho fenômeno de difícil compreensão humana. Refere-se principalmente a *bakemono*”.<sup>6</sup> Os dicionários Goo jisho e Weblio trazem o mesmo verbete e um significado semelhante, acompanhado de exemplos: “Fenômenos e presenças físicas misteriosas que estão além da compreensão humana. Seres imaginários como o *tengu*, o *hitotsume kozō*, *kappa* etc. *Bakemono*”.<sup>7</sup>

Além disso, como Foster menciona em seu artigo, há diversidade não só nas formas, mas também nos comportamentos e natureza dos *yōkais*, e “a linha entre demônios e divindades é difusa” (FOSTER, s.d., n.p.). Ele traz também a reflexão de como um folclore e tradições

---

*trouble in the human world. Some yōkai assume humanlike appearances, and others look like sprites or weird beings, akin to the trolls, elves and fairies found in European lore. And with regard to behavior, too, yōkai run the gamut from mischievous and murderous, to benign and protective—and everything in between.*

<sup>4</sup> Significados traduzidos a partir do dicionário *online jisho.org*.

<sup>5</sup> Significados traduzidos a partir dos dicionários *online jisho.org, Takoboto e Michaelis*.

<sup>6</sup> Em japonês: 人知では不思議と考えられるような現象。特に、ばけもの。

<sup>7</sup> Em japonês: 人の理解を超えた不思議な現象や不気味な物体。想像上の天狗(てんぐ)・一つ目小僧・河童(かっぱ)など。化け物。

animistas e politeístas, as quais pregam que qualquer objeto pode abrigar um espírito, influenciaram na concepção religiosa do Japão, pois nela “diversas existências – incluindo árvores, pedras, montanhas e características naturais – podem ser habitadas por divindades, ou por um *kami*”<sup>8</sup> (FOSTER, s.d., n.p.), crença que abre a possibilidade para a existência dos mais diversos seres místicos.

Os *yōkais*, portanto, são seres diversos e peculiares que fascinam e cuja presença habita a cultura japonesa há séculos. Estima-se que os japoneses começaram a consumir os *yōkais* como entretenimento durante o período Edo,<sup>9</sup> fenômeno que começou na região urbana. Em um artigo para o site *nippon.com*, o folclorista especializado em *yōkai* Kagawa Masanobu traz outras informações sobre a percepção dos *yōkais* no período Edo. Segundo Masanobu (2022), à época o termo mais comumente usado para se referir a seres sobrenaturais era *bakemono*, criaturas capazes de mudarem sua forma. Masanobu afirma que “a etimologia vem do fato de que se acreditava que animais como as raposas e os *tanuki* possuíam a habilidade de se transformar para pregar peças em humanos” (MASANOBU, 2022, n.p., minha tradução). Contudo, Masanobu diz que o termo também abrange *yōkais* com formas mais fixas, e que “se referia a qualquer coisa que estivesse fora dos limites da normalidade de seres vivos”. Quanto à origem da palavra, o curador diz que “A palavra *bakemono* aparecia com frequência nos *kurazōshi*, uma forma de publicação que corresponde aos livros ilustrados e mangás dos tempos modernos. Nessas publicações, [a palavra] quase sempre se referia a personagens fantásticos” (MASANOBU, 2022, n.p., minha tradução).

No artigo, Masanobu traz um aspecto que acredita ter colaborado para o florescimento e prosperidade da cultura *yōkai*: as pessoas do período Edo não descartavam superstições apenas por serem superstições. Edo, capital do Japão de 1603 a 1868, era uma cidade grande, desenvolvida e seus habitantes eram considerados de “pensamento racional e realista”, mas ao invés de descartarem os *bakemono* ou os tratarem como algo supérfluo, os habitantes de Edo, atual Tóquio, optaram por incorporá-los à cultura, à literatura e à arte. Os *yōkais* passaram de criaturas folclóricas para fonte de diversão e entretenimento. Masanobu ainda traz que

---

<sup>8</sup> O conceito para *yōkais*, nesse caso, se encaixa no que Hardacre define na introdução de **Shinto** (2017): “*Kami* podem ser espíritos de um lugar em especial ou podem ser forças naturais como o vento, rios e montanhas. Esse tipo de *kami* não teria representações antropomórficas nem incorporaria princípios morais. Alguns são intimidantes e nem todos são benevolentes com humanos” (HARDACRE, 2017, p. 1, minha tradução). Esse conceito difere os *yōkais* dos *kami* pós-influência budista, que possuem representações antropomórficas e estão amarrados a preceitos morais e à crença de que a dinastia Imperial descende de divindades, como a *kami* Amaterasu.

<sup>9</sup> “Yōkai”: Illuminating the History of Japan’s Imaginary Beasts”, Kagawa Mansanobu (2022). Disponível em: <https://www.nippon.com/en/japan-topics/b02504>.

Essa “ficcionalização” de *bakemono*, o que quer dizer *yōkai*, começou no meio do período Edo, perto do século XVIII. O movimento foi impulsionado por uma mudança em como os habitantes da cidade pensavam na natureza. Até a Idade Média, os japoneses viam a natureza como uma força indomável e assustadora. Os *yōkais* eram seres que se encontravam em habitats naturais, tais como montanhas, rios ou mares – em outras palavras, domínios fora do controle humano. Os *yōkais* serviam para avisar os humanos sobre os perigos da natureza.<sup>10</sup> (MASANOBU, 2022, n.p., minha tradução.)

Outro importante ponto de virada para a transformação de superstição em entretenimento foi o pedido do *shōgun* Tokugawa Yoshimune (1684–1751) para que fossem realizados levantamentos e pesquisas de recursos naturais do Japão. Uma produção considerável de catálogos e enciclopédias foi realizada e, segundo Masanobu, na época “os *yōkais* eram tratados como seres vivos, e dessa forma com frequência eram retratados junto de plantas e animais reais nos livros e enciclopédias do período”<sup>11</sup> (MASANOBU, 2022, n.p., minha tradução). O folclorista afirma que a prática de catalogar *yōkais* ao lado de elementos naturais reais fez com que esses seres perdessem o mistério, reduzindo o medo em relação a eles. De certa forma, os *yōkais* foram “rebaixados”, colocados como menos que os humanos e, assim, retratados como elementos culturais que poderiam servir aos propósitos dos habitantes da capital Edo. Para Masanobu, esse fenômeno é chamado de “A revolução *yōkai* de Edo”.

Com essa revolução, houve uma produção extensa de materiais temáticos, como os já mencionados *kurazōshi*, pergaminhos ilustrados, xilogravuras e peças de roupa. A Figura 1 traz parte de um pergaminho ilustrado entre os séculos XVI e XVII, de autoria desconhecida, que retrata *yōkais* como seres que mimetizam hábitos e costumes humanos. A obra abaixo ilustra uma cerimônia de casamento entre *yōkais*.

<sup>10</sup> Em inglês: *This “fictionalization” of bakemono, which is to say yōkai, began in the mid-Edo era, around the eighteenth century. It was driven by a shift in the way cityfolk thought about nature. Until the middle ages, Japanese saw nature as an untamed and fearsome force. Yōkai were things one encountered in natural habitats such as the mountains, rivers, or seas—in other words, realms not under human control. Yōkai served as warnings to humans of the dangers of the natural world.*

<sup>11</sup> Em inglês: *At the time yōkai were treated as a type of living thing, and as such were often cataloged alongside real-life plants and animals in encyclopedias and books of the era.*

**Figura 1** – Parte de um pergaminho japonês retratando um casamento e a vida cotidiana dos *yôkais*.



Fonte: Wikimedia Commons.

Há algumas obras importantes para os fins do presente trabalho. A primeira delas é o conjunto de pergaminhos ilustrados *Hyakkai zukan* (1737), de Sawaki Sûshi. O conceito por trás da produção dos pergaminhos repletos de *yôkais* se chama *hyakki yagyô*, expressão idiomática que se refere a uma procissão, tumulto ou desfile de *yôkais*. De acordo com Alt e Yoda “[...] Esse tumulto sobrenatural nas ruas de Quioto era um tema popular para pergaminhos ilustrados que, ao serem desenrolados para revelar o progresso da folia dos monstros, poderiam ser chamados de uma forma inicial de entretenimento” (ALT; YODA, 2016, viii). É como se o desenrolar do pergaminho contasse uma história e fosse um predecessor de outras formas de entretenimento como os *hanpon* e, posteriormente, os mangás e *animes*.

Essa obra inspirou o trabalho de Toriyama Sekien, artista responsável pelas ilustrações originais do *Kaibutsugahon*, que acompanham as traduções a serem realizadas no item 4 deste trabalho. Abaixo, a Figura 2 traz o *yôkai nekomata*, presente no *Hyakkai zukan*.

**Figura 2** – Nekomata, ilustração da coleção *Hyakkaizukan* (1737).



Fonte: Wikimedia Commons; autor Sawaki Sûshi (佐脇嵩之).

Com essa breve contextualização histórica e cultural podemos começar a entender os elementos que envolvem as ilustrações produzidas por Toriyama Sekien e a diversidade de contextos em que os *yôkais* eram retratados. Aqui, estabeleço uma diretriz a ser considerada nos encargos de tradução: esses seres são tratados como fonte de entretenimento há três séculos e continuam inspirando produções artísticas e midiáticas. Bem como o contexto de produção das ilustrações é relevante para a tradução, também é relevante como o público contemporâneo consome os *yôkais*.

## 2.2 Os *yôkais* atualmente

Como já foi abordado, os *yôkais* eram retratados nas mais diversas formas de arte disponíveis e integravam a cultura dos residentes da capital do Japão já há 300 anos. E hoje, qual é o status desses misteriosos seres?

Em outubro de 2022, o *Kaii yôkaigazô deetabeesu* (怪異・妖怪画像データベース, “O Banco de Dados Visual de Seres Misteriosos e Yôkais”, minha tradução), projeto do Centro Internacional de Pesquisa de Estudos Japoneses, apareceu no noticiário NHK.<sup>12</sup> O conjunto de imagens da curadoria está classificado de várias formas no *site* do projeto. É possível encontrar os *yôkais* de acordo com seus nomes, suas formas, suas naturezas, elementos aos quais são associados ou ainda aos seus comportamentos. Cada classificação mostra as artes ligadas a ela. Ao selecionar uma imagem, ela é mostrada em maior resolução e é acompanhada de uma ficha técnica com título da obra, autor, tema, descrição, tipo de conteúdo, por quem foi disponibilizado e assim por diante. O direito sobre as imagens exibidas no site é do Centro Internacional de Pesquisa de Estudos Japoneses.

---

<sup>12</sup> *Ninchinbunken ga koukaishiteiru “kaii・yôkaigazô deetabeesu” ga nyûsubangumi de shôkaisaremashita* (日本文研が公開している「怪異・妖怪画像データベース」がニュース番組で紹介されました, “O Banco de Dados Visual de Seres Misteriosos e Yôkais do Centro Internacional de Pesquisa de Estudos Japoneses foi apresentado no noticiário”, minha tradução).

Figura 3 – Interface do site *Kaii yōkaigazō deetabeesu*.



Fonte: Centro Internacional de Pesquisa de Estudos Japoneses.

Além das curadorias de arte e dos já mencionados mangás e *animes*, como *Inuyasha* e *Naruto*, os *yōkais* também estão presentes na literatura contemporânea japonesa. Em *Obachantachi no irutokoro* (2016), romance escrito pela autora Matsuda Aoko, temos uma fantasia urbana na qual os *yōkais* são apresentados a partir de uma visão feminista. A obra ainda não foi traduzida para o português, mas seu lançamento recente mostra que há espaço para a criação de narrativas modernas que combinam a tradição folclórica do Japão com movimentos contemporâneos e igualitários, contribuindo assim para dar um novo significado aos *yōkais*.

Assim, faz sentido o que Hiroko Yoda<sup>13</sup> e Matt Alt, tradutores e autores de livros com a temática *yōkai*,<sup>14</sup> afirmam sobre o país: “Hoje, o Japão é amplamente aclamado como uma potência de cultura *pop*. Gameboys, Playstations, *animes* e mangás. Personagens como Totoro, Pikachu e Godzilla são ícones instantaneamente conhecidos pelo mundo”<sup>15</sup> (ALT, YODA, 2016, p. v). Essa popularidade cresceu também através de uma estratégia de disseminação cultural chamada *soft power*<sup>16</sup>, e os *yōkais* e outros itens culturais de origem japonesa se espalharam pelo mundo.

<sup>13</sup>A tradutora e folclorista Hiroko Yoda mantém em suas obras a ordem ocidental do nome: primeiro nome seguido do sobrenome. Portanto, decidi manter esse formato no presente trabalho. Outros autores e artistas japoneses são referidos com a ordem japonesa: sobrenome seguido de nome.

<sup>14</sup> Autores das obras *Yōkai Attack* (2008) e *Yurei Attack* (2012) e tradutores e organizadores de *Japandemonium Illustrated* (2016).

<sup>15</sup> Em inglês: *Today, Japan is widely hailed as a pop-cultural powerhouse. Gameboys, Playstations, anime cartoons and manga comics. Characters like Totoro, Pikachu, and Godzilla are instantly recognizable icons around the world.*

<sup>16</sup> O conceito foi cunhado por Joseph S. Nye Jr., e afirma que o *soft power* é “a habilidade de conseguir o que se quer via atração, e não por coerção e pagamentos. Surge da atratividade de uma cultura, de ideais políticos e diplomacias de um país.” (NYE, 2004, p. x, minha tradução)

Quando falamos especificamente do Brasil, há uma tradição de publicação de autores japoneses em editoras como a Estação Liberdade, que atualmente possui mais de 50 títulos, e entre eles há livros que fazem alusões a *yôkais*, como **Kappa e o levante imaginário** (2012), de Akutagawa Ryûnosuke. Nos últimos anos houve um aumento em publicações direcionadas para admiradores de folclore, como é o caso das compilações **Os melhores contos de fadas asiáticos** (2022), **Horror Oriental I e II** (2018 e 2023) e **Gótico Japonês** (2023), também com presença de *yôkais* em suas narrativas. A realização de campanhas de financiamento coletivo organizadas pelo site Catarse permite que vejamos a dimensão do público interessado nessas obras. Todos os projetos supracitados foram financiados com sucesso e bateram suas metas de arrecadação. O livro **Os melhores contos de fadas asiáticos**, da editora Wish, teve mais de 5 mil apoiadores, e Horror Oriental I está atualmente em reimpressão.

Dessa forma vemos que o interesse por *yôkais*, por mitologia e por folclore persiste, e não parece que irá embora tão cedo.

### 2.3 O paraíso dos *yôkais*

A sobrevivência dos *yôkais* e da cultura que os envolve pode ser associada ao misticismo fascinante que envolve esses seres, ao investimento do governo japonês em *soft power*, mas também a pessoas que, como Yumoto Koichi, fazem curadoria de itens relacionados a eles.

Yumoto Koichi é um dos maiores estudiosos e colecionadores de material relacionado a *yôkais* do Japão. Sua coleção é estimada em cerca de 5.000 itens e obras ligadas a essas curiosas aparições que são retratadas na arte desde o período Edo (1603–1868).<sup>17</sup> Com uma coleção tão extensa, o curador compilou três livros bilíngues nos últimos dez anos: ***Yokai Museum: The Art of Japanese Supernatural Beings from YUMOTO Koichi Collection*** (2013); ***Yokai Wonderland – More from the YUMOTO Koichi Collection*** (2017); e ***Yôkaiezôshi: Yumoto Koichi korekushon*** (2018). Há mais artes em suas publicações realizadas em japonês, como o ***Meiji yôkaishinbun*** (1999), ***Yôkai hyakku monogatari emaki*** (2003), ***YOKAI*** (2021), entre outros títulos.

Em 2018, parte da coleção de Yumoto Koichi esteve em uma exposição que ocorreu na cidade de Madri, no museu da Real Academia de Belas-Artes de São Fernando, e em 2019 aconteceu a exposição Yumoto Koichi Memorial Japan Yokai Museum, no Miyoshi Mononoke Museum. Yumoto presenteou a cidade de Miyoshi, em Hiroshima, com aproximadamente 4 mil

---

<sup>17</sup> Entrevista com Yumoto Kôichi disponível em: [https://meguri-japan.com/en/conversations/20211014\\_7863/](https://meguri-japan.com/en/conversations/20211014_7863/).

obras que compunham sua coleção, o que viabilizou a realização do museu, o primeiro dedicado à cultura *yōkai* no mundo. Essas e outras informações também estão presentes na introdução do livro *Yōkaiezōshi: Yumoto Koichi korekushon*, escrita pelo próprio colecionador. Yumoto rememora os dois primeiros livros da coleção e menciona que eles reuniam a cultura *yōkai* estampada nas mais diversas formas: em pergaminhos com imagens, nos *nishiki-e* e *hanpon* (livros produzidos por xilogravura, sendo o *nishiki-e* em cores), em quimonos, nos *netsuke* (esculturas em miniatura que podiam servir como botões ou prendedores), nas *inrō* (caixas penduradas aos quimonos que funcionavam como bolsas) e em brinquedos. Esses itens foram reunidos ao longo de aproximadamente 30 anos e os numerosos pedidos para que se mostrasse mais dos materiais e que fosse dada uma visão completa dos livros em xilogravura (*hanpon*) possibilitaram que o terceiro livro fosse compilado.

O primeiro *hanpon* presente na obra é o *Kaibutsugahon* (1802), no qual estão os verbetes que serão traduzidos neste trabalho. O *Kaibutsugahon* abre o Capítulo I: *Edo Meiji no yutaka na yōkaisekai* (江戸・明治の豊かな妖怪世界 – "Os abundantes *yōkais* dos períodos Edo e Meiji", minha tradução), e é seguido por mais três *hanpon*: *Bakemono hyakuninisshu* (paródia da antologia **Cem poemas de cem poetas**<sup>18</sup>), um livro com ilustrações que acompanham poemas ricos em trocadilhos e jogos de palavras; o *Jinmen zōshi* ("Livro das Faces", minha tradução, presente em *Yokai Wonderland* [2017]) e a história em quadros *Miyamagusa bakemono shinwa*.

A coleção de Yumoto Koichi é rica em material sobre a cultura e arte *yōkai*. Neste trabalho, abordaremos somente uma fração do que está disponível sobre o tema.

### 2.3.1 *Kaibutsugahon*

Segundo o texto de apresentação escrito por Yumoto (2018), traduzido integralmente na Seção 5 deste trabalho, as xilogravuras do *Kaibutsugahon* foram reproduzidas pelo artista Nabeta Gyokuei com base no trabalho de Toriyama Sekien, por volta de 1802. O livro está exposto na íntegra e mostra 40 xilogravuras em cores copiadas dos livros *Gazu hyakki yagyō* (1776), *Konjaku gazu zoku hyakki* (1779) e *Konjaku hyakki shūi* (1781), todos de autoria de Sekien. Esses três livros são considerados a primeira enciclopédia *yōkai* ilustrada da história do Japão, contabilizando 154 *yōkais* e posteriormente servindo de base para trabalhos de outros artistas. Cada livro foi dividido em três volumes que podem ser encontrados na íntegra no livro

---

<sup>18</sup> *Ogura Hyakunin Isshu* (1230–1240 d.C.), traduzido por Andrei Cunha e publicado pela editora Bestiário em 2019.

*Japandemonium Illustrated*, obra que serviu como apoio para a elaboração de minhas notas de tradução.

O *Kaibutsugahon* disponibilizado por Yumoto possui gravuras coloridas com os nomes dos seres sobrenaturais, e ao lado delas foram inseridos verbetes elaborados pelo curador Yumoto Koichi. No *hanpon* publicado em 1802 não há explicações sobre os *yôkais*, somente seus nomes, diferente do que consta no trabalho de Sekien, no qual havia textos acompanhando muitas dessas xilogravuras. Parece, portanto, que a cópia feita por Gyokuei priorizava as ilustrações, como observado por Koichi no texto de apresentação do *Kaibutsugahon*.

Em uma análise de todos os elementos que envolvem a produção dos verbetes que acompanham as imagens, recorri ao que Alt e Yoda (2016) afirmam sobre Sekien para pensar em uma proposta de tradução:

[...] Sekien não era demonologista e seus livros não eram manuais do oculto. Eles são entretenimento de tempos passados. Sekien era tanto poeta quanto pintor, e esses livros abundam em trocadilhos linguísticos, jogos de palavras e referências culturais, literárias e religiosas, fazendo deles o trabalho de um homem com um senso de humor particularmente irônico.<sup>19</sup> (ALT; YODA, 2016, p. xviii, minha tradução.)

Por conseguinte, estabelecendo como a cultura *yôkai* é vista desde o período Edo e que as ilustrações do *Kaibutsugahon* contêm muitas referências culturais, literárias e religiosas da época, bem como considerando a recepção que esse tema possui na atualidade, comecei a elaborar uma proposta de tradução. Após essas considerações, entraremos agora nas teorias que embasam o projeto e ajudam a definir uma metodologia para o processo tradutório, sendo elas a Teoria do Escopo, a Teoria Funcionalista e o conceito de Itens Culturais Específicos.

---

<sup>19</sup> Em inglês: (...) *Sekien was no demonologist and his books are not manuals of the occult. What they are is entertainment from a bygone era. Sekien was as much a poet as a painter, and these books teem with linguistic wordplay, puns, and cultural, literary, and religious references, making them as the work of a man with a particularly wry sense of humor.*

### 3 COMO E PARA QUEM TRADUZIR

(...) se uma tradução boa, correta e “verdadeira” é reconhecida por sua fidelidade, quão “fiel” ela deve ser? Ou ainda, a quem ela deve ser “fiel”?  
Christiane Nord (2016)

Para elaborar uma proposta de tradução guiada pelo público-alvo e com foco em entretenimento, realizei leituras de teorias que demonstram preocupação com esse aspecto e que, ao serem combinadas, podem trazer soluções interessantes para a tradução de materiais como o *Kaibutsugahon*. Proponho começarmos, portanto, com os conceitos básicos da Teoria do Escopo e da teoria funcionalista.

#### 3.1 Uma abordagem funcionalista da tradução

Primeiro, busquei uma fonte que falasse de teorias tradutórias que considerassem elementos culturais e suas respectivas peculiaridades e que levassem em consideração o público-alvo das traduções. Encontrei no livro *Traducción y traductología*, de Hurtado-Albir (2001, p. 526), um resumo dessas teorias. Com base em textos importantes para a Teoria Funcionalista, como os estudos de Reiss e Vermeer e de Holz-Mänttari, busco comparar e contrapor visões sobre metodologias de tradução funcionais e colocá-las em paralelo com o que é proposto por Nord (2018). Hurtado-Albir classifica os autores supracitados em três grupos: a *Teoria do Escopo*, elaborada por Vermeer; a *teoria da ação* tradutória, de Holz-Mänttari; e a *Teoria do Funcionalismo e lealdade*, criada por Nord.

Segundo a síntese realizada por Hurtado-Albir, o Funcionalismo tem como marco inicial as teorias concebidas por Reiss, pioneira de um método que propõe um debate das traduções de forma objetiva. Para isso, de acordo com o que a autora traz sobre Reiss, seria necessário relacionar as funções do texto original (aqui, usarei o termo *texto de partida* ou TP) e do texto de chegada (TC), antepondo essa relação funcional às exigências do conceito de equivalência linguística. Já podemos fazer um paralelo ao que Nord (2016) traz sobre o conceito de equivalência em seu artigo *Lealdade em vez de fidelidade: proposta de uma tipologia funcional da tradução*, no qual diz que

O conceito de equivalência pertence ao grupo dos conceitos mais mutantes e interpretados (ou interpretáveis) dos Estudos de Tradução. Ele implica exigências em todos os níveis textuais: no nível externo (pragmático) do texto, há a exigência da “mesma função” do TP e do TC e da transmissão “ao mesmo receptor” (?); as características internas do texto – conteúdo e forma – são contempladas na exigência de que o TC deve “refletir”, “reproduzir”, “imitar” o TP, “expressar sua beleza”, etc.;

e a alternância entre fatores internos e externos ao texto, o efeito é contemplado quando se interpreta a equivalência como “identidade de sentido”, “igualdade de valor (equi-valência)” e “igualdade de efeito” entre o TP e o TC. A prática mostra que essas exigências muito raramente são compatíveis. (NORD, 2016, p. 11)

É a esse conceito, portanto, que Reiss (2001, *apud* Hurtado-Albir) propõe que a análise das funções do texto se sobreponha. Nord (2018) ainda diz que equivalência é um “conceito estático orientado pelo resultado”, o que não parece estar alinhado com os conceitos funcionalistas e da Teoria do Escopo. O conceito de equivalência linguística é criticado por Nord uma vez que ele se mostra normativo, como quando Koller fala que, como um requisito da equivalência, o conteúdo do texto de partida, ou seja, sua função, forma, estilo, conteúdo etc., deve ser preservado no processo de tradução ([1979]1989:p. 100 *apud* Nord, 2018, p. 7). Para Nord, o teórico se contradiz quando reconhece que “pode haver casos de não equivalência na tradução causados por diferenças pragmáticas entre culturas de partida e de chegada” (NORD, 2018, p. 7). A autora ainda traz outros apontamentos sobre a arbitrariedade que o conceito parece carregar:

A abordagem da equivalência carece de consistência. Alguns estudiosos louvam o literalismo como o procedimento ideal em tradução (Newmark 1984/85:16); outros, como Koller, permitem certo número de procedimentos adaptativos, paráfrases ou outros procedimentos não literais em casos específicos [...]. Esses critérios um tanto arbitrários não levam em conta que valores implícitos deveriam permanecer implícitos em alguns casos nem reconhecem que a compreensibilidade não é um propósito comum a todos os textos ou tipos textuais.

Os teóricos da equivalência tendem a aceitar procedimentos de traduções não literais com mais facilidade na tradução de textos pragmáticos (instruções de uso, anúncios) do que em um texto literário. Padrões diferentes ou mesmo contraditórios para a seleção de procedimentos de tradução são, portanto, estabelecidos para diferentes gêneros ou tipos textuais. Isso torna a abordagem de equivalência um tanto confusa.<sup>20</sup> (NORD, 2018, p. 8, minha tradução.)

Portanto, no Funcionalismo o conceito de equivalência não rege mais a tradução, a definição do escopo é o elemento central. Nord, em seu livro *Translating as a Purposeful Activity — Functionalist approaches explained*, (2018), propõe que o conceito de *lealdade* seja aplicado, diferenciando também da função do texto.

---

<sup>20</sup> Em inglês: *The equivalence approach lacks consistency: Some scholars praise literalism as the optimum procedure in translation (Newmark 1984/85:16); others, such as Koller, allow a certain number of adaptive procedures, paraphrases, or other non-literal procedures in specific cases in which, as Koller puts it, “they are intended to convey implicit source-text values or to improve the comprehensibility of the text for the target audience” (1993:53, my translation). These rather arbitrary criteria do not account for the fact that implicit values should remain implicit in some cases nor do they recognize that comprehensibility is not a general purpose common to all texts or text types.*

*The theorists of equivalence tend to accept non-literal translation procedures more readily in the translation of pragmatic texts (instructions for use, advertisements) than in literary translation. Different or even contradictory standards for the selection of transfer procedures are thus set up for different genres or text types. This makes the equivalence approach rather confusing.*

Função diz respeito aos fatores que fazem com que o texto de chegada funcione da maneira pretendida na situação de chegada. Lealdade se refere às relações interpessoais entre tradutor, o emissor do texto de partida, os receptores do texto de chegada e o iniciador.<sup>21</sup> (NORD, 2018, p. 116, minha tradução.)

Na próxima seção exploraremos as teorias da ação, que são base para a Teoria do Escopo e para os estudos funcionalistas, para posteriormente adentrarmos nos estudos de Nord e nas perguntas que regem aos *encargos de tradução*.

### 3.1.1 Teorias da ação tradutória

A Teoria do Escopo (*Skopostheorie*) elaborada por Reiss e Vermeer embasa os estudos funcionalistas e, de acordo com Hurtado-Albir, está presente em diversos trabalhos de Vermeer, além de aparecer de forma detalhada na obra elaborada por Reiss e Vermeer (1984). A obra dos dois teóricos referida por Albir em seu livro é dividida em duas partes. Na primeira, Vermeer desenvolve sua teoria geral da tradução com base na *teoria da ação tradutória*, que considera a tradução como “uma atividade humana e como um tipo de transferência em que os signos verbais e não verbais (ilustrações, desenhos, figuras etc.) são transferidos”<sup>22</sup> (HURTADO-ALBIR, 2001, p. 527, minha tradução), e cuja teoria propõe *destronar* o texto de partida; na segunda parte, Reiss relaciona suas propostas à de Vermeer.

Recorrerei a Hurtado-Albir para resumir a teoria da ação usada por Vermeer e elaborada por Von Wright (1968), Rehbein (1977) e Harras (1978). Segundo a autora, essa teoria inspirou também as produções de Holz-Mänttari (1984) e Nord (1988a), definindo-se ação como

[...] o processo de agir, o que quer dizer “intencionalmente (ou de forma voluntária) provocar ou prevenir uma mudança no mundo (na natureza)”. Uma ação, portanto, pode ser definida como uma “mudança ou transição de uma situação para outra” intencional (cf. Von Wright 1963:28). Se generalizada para casos em que há dois ou mais agentes, a teoria da ação pode se tornar uma teoria da *interação*.<sup>23</sup> (NORD, 2018, p. 16, minha tradução, grifos da autora)

Portanto, a teoria parte do pressuposto de que a ação humana, sendo ela intencional e direcionada a uma finalidade, gera determinada situação, participando dessa situação e modificando-a simultaneamente (HURTADO-ALBIR, 2001). O conceito de tradução, segundo

<sup>21</sup> Em inglês: *Function refers to the factors that make a target text work in the intended way in the target situation. Loyalty refers to the interpersonal relationship between the translator, the source-text sender, the target-text addressees, and the initiator.*

<sup>22</sup> Em espanhol:[...] *considerando la traducción como una actividad humana y como un tipo de transferencia en la que se transfieren signos verbales y no verbales (ilustraciones, planos, figuras, etc.).*

<sup>23</sup> Em inglês: *Action is the process of acting, which means “intentionally (at will) bringing about or preventing a change in the world (in nature)” (Von Wright 1968:38). Action can thus be defined as an intentional “change or transition from one state of affairs to another” (cf. Von Wright 1963:28). If generalized to cases in which there are two or more agents, the theory of action can become a theory of interaction.*

essa teoria e na conceituação de Nord (2001 *apud* HURTADO-ALBIR), é “mais uma forma de interação translativa” que contempla uma variedade de traduções que precisam de intermédio para que a comunicação ocorra. Nesse sentido, a tradução não depende estritamente de um texto de partida, ela pode ter origem em uma situação, em fragmentos de texto ou em elementos culturais. Contudo, Hurtado-Albir se opõe à ideia da não necessidade de um TP quando diz que “a tradução propriamente dita sempre irá supor o uso de algum tipo de texto de partida e a existência de uma diferença linguística e cultural”<sup>24</sup> (2001, p. 528, minha tradução).

Dentro da Teoria da Ação, a tradução é, portanto, uma *interação* intencional, como definido por Nord (2018). Além disso, a prática envolve a participação de várias pessoas, ou agentes, que possuem papéis pré-determinados:

[...] há o iniciador, ou seja, a pessoa, grupo ou instituição que dá início ao processo tradutório e determina o seu rumo ao estabelecer o fim para o qual ele ocorre; a pessoa que de fato encomenda a tradução; o tradutor, especialista na ação translativa e responsável por cumprir a tarefa a ele atribuída, assegurando o resultado do processo de tradução; o criador do texto original, que produziu o texto que serve de ponto de partida para a ação translativa; o receptor da tradução, fator decisivo em sua execução; o usuário final da tradução, a pessoa que acaba a utilizando como meio de publicidade, material de ensino etc.<sup>25</sup> (NORD *apud* HURTADO-ALBIR, 2001, p. 528-529, minha tradução.)

Cabe também ressaltar que a mesma pessoa pode assumir vários papéis no processo tradutório, como é o caso do presente trabalho. Aqui, assumo o papel de iniciadora e de tradutora, bem como me insiro no público receptor da tradução para pensar em diretrizes adequadas para o contexto em que o TC será produzido. A influência dessas particularidades sobre o desenvolvimento da tradução presente na Seção 5 será mais bem explicada na Seção 3.4 **Encargos de tradução.**

Hurtado-Albir (2001) ainda traz três conceitos de Nord para definir a tradução de acordo com a Teoria da Ação e dentro da *Skopostheorie*. Segundo Nord, a tradução é uma *ação comunicativa* produzida através de signos, é uma *ação intercultural* e é uma *ação de processamento textual*. Em síntese, a tradução é vista como uma comunicação que ocorre através de signos que precisam ser compreendidos e conhecidos pelo público-alvo, bem como uma ação que ocorre em dado contexto, em cenários reais que envolvem participantes de

<sup>24</sup> Em espanhol: *Ahora bien, la traducción en un sentido estricto siempre supone el uso de algún tipo de texto de partida y la existencia de diferencia lingüística y cultural.*

<sup>25</sup> Em espanhol: *[...] el iniciador, o sea la persona, grupo o institución que comienza el proceso de traducción y determina su curso al definir la finalidad para la que se necesita; la persona que realmente encarga la traducción; el traductor, el experto en la acción translativa y el responsable de llevar a cabo la tarea encomendada y asegurar el resultado del proceso de traducción; el productor del texto original, que produce el texto que sirve de punto de partida para la acción translativa; el receptor de la traducción, factor decisivo en su producción; el usuario final de la traducción, la persona que acaba utilizándola como medio publicitario, material de enseñanza, etc.*

comunidades culturais diferentes, aspecto que sempre deve ser considerado durante o processo tradutório. Além disso, ao dizer que a tradução é uma *ação de processamento textual*, a Teoria do Escopo usa um sentido mais amplo de texto, visto que elementos verbais e não verbais podem se combinar para produzir sentido e influenciar no produto de uma tradução. Nessa teoria, o TP “[...] deixa de ser o critério principal que guia as decisões do tradutor, passando a ser uma das fontes de informação que o tradutor utiliza; é o *destronamento* do qual fala Vermeer”<sup>26</sup> (HURTADO-ALBIR, 2001, p. 529, grifo da autora, minha tradução).

Dessa forma, com as principais características de uma teoria da tradução baseada na Teoria da Ação, temos o escopo como o princípio determinante da prática tradutória. Segundo Hurtado-Albir (2001, p. 530) os fundamentos da Teoria do Escopo dizem que: (a) uma tradução é condicionada por seu escopo; (b) uma tradução é uma oferta informativa em uma cultura e língua de chegada a partir de uma oferta informativa em uma cultura e língua de partida; (c) uma tradução reproduz uma oferta informativa, de modo que não é univocamente reversível; (d) uma tradução deve ser coerente em si mesma; e (e) uma tradução deve ser coerente com o texto de partida. Esses fundamentos também tiveram grande influência na construção do Funcionalismo.

Além das teorias de Reiss e Vermeer, vale ainda mencionar a teoria de Holz-Mänttari (1981, 1984), que vê a ação tradutória como uma cooperação intercultural. Também com base na Teoria da Ação, a autora tenta contemplar todas as formas de tradução intercultural. Holz-Mänttari prioriza o reconhecimento da situação em que a tradução se faz necessária para que então se decida qual é a função da ação. Com isso, é possível dizer que “a função desempenha um papel-chave dentro de sua teoria; uma ação só pode ser considerada adequada do ponto de vista funcional, ou seja, na medida em que tenha alcançado a finalidade almejada”<sup>27</sup> (HURTADO-ALBIR, 2001, p. 533, minha tradução). Assim, o que motiva o processo tradutório é a *função* do texto traduzido.

Na teoria de Holz-Mänttari, o tradutor controla o processo da tradução mediante uma análise funcional, na qual é necessário refletir sobre o texto, sobre quem o produziu, para quem ele será direcionado, para que ele servirá, onde será veiculado, quando será produzido, o que ele comunica e como ele comunica. Tanto essa teoria quanto a *Skopostheorie* contribuíram para o desenvolvimento do Funcionalismo de Nord, próximo tópico que abordaremos.

<sup>26</sup> Em espanhol: [...] *deja de ser el criterio principal que guía las decisiones del traductor, pasando a ser una de las fuentes de información que utiliza el traductor; es el destronamiento de que habla Vermeer.*

<sup>27</sup> Em espanhol: *La función desempeña, pues, un papel clave dentro de su teoría; toda acción sólo puede considerarse adecuada desde una perspectiva funcional, es decir, en la medida en que haya alcanzado el fin perseguido.*

### 3.1.2 O Funcionalismo e suas bases

Para construir um projeto de tradução, tomei como base principalmente as ideias de Christiane Nord, que por sua vez fez uso dos estudos de Reiss e Vermeer para estabelecer sua visão de uma tradução funcional, então a partir desta subseção, a base para a discussão é o livro *Translating as a Purposeful Activity* (2018). Nele, Nord faz uma revisão histórica dos Estudos de Tradução, da Teoria da Ação e da Teoria do Escopo, bem como aplica o método funcionalista ao ensino de tradução, à tradução literária e à interpretação. Por fim, reflete sobre as críticas feitas ao Funcionalismo ao decorrer dos anos e faz suas projeções para o futuro. Para os propósitos deste trabalho, enfatizarei os capítulos 3, 4 e 5, respectivamente *Basic concepts of Skopostheorie* (“Conceitos básicos da Teoria do Escopo”), *Functionalism in translator training* (“Funcionalismo no treinamento de tradutores”) e *Functionalism in literary translation* (“Funcionalismo em tradução literária”).

A Teoria do Escopo, como esperado, possui destaque no livro de Nord. Quando inicia o capítulo *Basic concepts of Skopostheorie*, Nord (2018) já traz a etimologia de *skopos* para explicar sua essência: a palavra vem do grego e significa propósito. Dessa forma, segundo a autora, na Teoria do Escopo o destinatário, ou seja, o público-alvo, é um dos fatores mais importantes na determinação do propósito de uma tradução. A consideração do conhecimento cultural desse público receptor da tradução, bem como uma reflexão quanto às expectativas e necessidades comunicativas dele se tornam ações integradas ao processo de tradução. Nord (2018, p. 13) ainda reforça o conceito de Vermeer sobre como traduzir é a produção de um texto para um contexto cultural, definido pelas circunstâncias da cultura de chegada, e como isso faz com que a tradução seja uma ação guiada pelo público-alvo e as condições de recepção dele.

Temos, então, uma teoria guiada pelo público-alvo e pelo TC, ou seja, pelo resultado (pretendido) da ação tradutória. O *propósito* dentro dessa linha de estudos pode ser de três tipos. O primeiro seria o propósito geral pretendido pelo tradutor, depois o propósito comunicativo pretendido pelo texto de chegada na situação de chegada e, por fim, o propósito visado por uma determinada estratégia ou procedimento de tradução (Vermeer 1989a:100 *apud* Nord, 2018). Dessa forma, Nord (2018) afirma que o termo *escopo* costuma se referir ao texto de chegada.

Há quatro conceitos importantes na *Skopostheorie* que fazem parte da abordagem funcionalista de Nord: *Ziel* (“objetivo”), *Zweck* (“propósito”), *Funktion* (“função”) e *Intention* ou *Absicht* (“intenção”). O *objetivo* é o “resultado final que um agente pretende atingir através

de uma ação”<sup>28</sup> (Vermeer 1986a:239 *apud* NORD, 2018, p. 27); o *propósito* é “um estágio temporário no processo de atingir um objetivo. Objetivo e propósito são, portanto, conceitos relativos”<sup>29</sup> (NORD, 2018, p. 27); *função* “refere-se ao que um texto significa ou pretende significar do ponto de vista do receptor, enquanto o *objetivo* é o propósito para o qual ele é necessário ou supostamente necessário”<sup>30</sup> (Vermeer 1989a:95 *apud* NORD, 2018, p. 27, grifo da autora); e por último, *intenção* é um conceito entendido como um “plano de ação orientado pelo objetivo”<sup>31</sup> (Vermeer [1978] 1983 *apud* NORD, 2018, p. 27) por parte tanto do emissor quanto do receptor, indicando “a forma apropriada de produzir ou compreender o texto”<sup>32</sup> (Vermeer *apud* NORD, 2018, p. 27).

Nord propõe então uma distinção entre *intenção* e *função*. Para ela, a *intenção* é definida a partir do ponto de vista do emissor em prol de se alcançar um propósito. Segundo a autora, essa distinção é importante pois, sabendo que na tradução quem recebe o TC e quem produz o TP são pessoas pertencentes a diferentes culturas, é importante entender que “os receptores utilizam o texto com determinada função, dependendo de suas próprias expectativas, necessidades, conhecimentos prévios e condições situacionais” (NORD, 2018, p. 27-28). Na Teoria do Escopo, portanto, é pedido do tradutor que suas escolhas sejam justificadas levando em consideração também esse aspecto da prática tradutória. Sobre essa regra, Nord diz que

O propósito é que essa regra resolva os eternos dilemas da tradução livre versus tradução fiel, equivalência dinâmica versus formal, bons intérpretes versus tradutores servis e assim por diante. Isso significa que o *Skopos* de uma determinada tarefa tradutória pode exigir uma tradução ‘livre’ ou ‘fiel’, ou qualquer coisa entre esses dois extremos, dependendo da finalidade para a qual a tradução é necessária. O que isso *não* significa é que uma boa tradução deve ipso facto se sujeitar ou se adaptar ao comportamento ou às expectativas da cultura-alvo, embora o conceito seja frequentemente mal interpretado dessa maneira.<sup>33</sup> (NORD, 2018, p. 28, grifos da autora, minha tradução.)

Na sequência, entramos nos pré-requisitos do iniciador ou cliente e as informações que ele pode dar para que sejam construídos os *encargos de tradução* (*translation brief*, em inglês;

<sup>28</sup> Em inglês: [...] *defined as the final result an agent intends to achieve by means of an action.*

<sup>29</sup> Em inglês: [...] *is defined as a provisional stage in the process of attaining an aim. Aim and purpose are thus relative concepts.*

<sup>30</sup> Em inglês: [...] *refers to what a text means or is intended to mean from the receiver’s point of view, whereas the aim is the purpose for which it is needed or supposed to be needed (cf. Vermeer 1989a:95).*

<sup>31</sup> Em inglês: *aim orientes plan of action.*

<sup>32</sup> Em inglês: *pointing towards an appropriate way of producing or understanding the text.*

<sup>33</sup> Em inglês: *This rule is intended to solve the eternal dilemmas of free vs faithful translation, dynamic vs formal equivalence, good interpreters vs slavish translators, and so on. It means that the Skopos of a particular translation task may require a ‘free’ or a ‘faithful’ translation, or anything between these two extremes, depending on the purpose for which the translation is needed. What it does not mean is that a good translation should ipso facto conform or adapt to target-culture behaviour or expectations, although the concept is often misunderstood in this way.*

*Übersetzungsauftrag*, em alemão). Segundo Nord, os encargos de tradução especificam qual tipo de tradução é necessária, mas não definem como o tradutor deve proceder, que estratégia de tradução deve usar ou qual tipo de tradução deve escolher – essas escolhas são de responsabilidade do tradutor.

Quanto à elaboração dos encargos de tradução, Nord diz que quando se trata da Teoria do Escopo, apesar de a ação tradutória envolver um texto de partida, “a viabilização das orientações depende das circunstâncias da cultura de chegada, não da cultura de partida” (NORD, 2018, p. 30). Se trata do que a língua de chegada *pode* expressar e o que o receptor da cultura de chegada *pode* compreender a partir da tradução, de forma que esse texto cumpra uma função dentro do contexto da cultura de chegada. Para Nord, na Teoria da Ação emissor, receptor, iniciador e tradutor desempenham os papéis mais importantes do processo, e “é problemático falar ‘do texto de partida’ a não ser que queiramos realmente nos referir somente a palavras ou estruturas sintáticas da língua de partida”<sup>34</sup> (NORD, 2018, p. 30, minha tradução). Sobre significado e função, Nord traz que

O significado ou a função de um texto não é algo inerente aos signos linguísticos; eles não podem simplesmente ser extraídos por qualquer um que saiba o código. Um texto ganha significado através de seu receptor e para o seu receptor. Receptores diferentes (ou até o mesmo receptor em situações diferentes) encontram significados diferentes no mesmo material linguístico oferecido pelo texto.<sup>35</sup> (NORD, 2018, p. 30, minha tradução)

Essa reflexão pode servir tanto para olharmos para o público receptor ou público-alvo das traduções quanto para o tradutor e sua possível interpretação do texto a ser traduzido. Como aqui o texto de partida é considerado uma oferta de informação (VERMEER *apud* NORD, 2018, p. 30), não há apenas uma possibilidade de interpretação, bem como não há somente uma possível tradução. Por isso, o tradutor que busca um texto funcional se guia pelos encargos de tradução e produz um texto que possui significado para quem o recebe na cultura de chegada, e não um texto que seja equivalente ao texto de partida. No Funcionalismo, o conceito de equivalência não rege mais a prática tradutória porque os encargos de tradução são construídos tendo em vista o público-alvo e a cultura de chegada, havendo uma preocupação então com o que esse público *pode* entender (para além de uma compreensão do código) e ao projeto que

<sup>34</sup> Em inglês: *In terms of action theory, however, the agents (sender, receiver, initiator, translator) play the most important parts, and it is problematic to speak of ‘the source text’ unless we really only mean source-language words or sentence structures.*

<sup>35</sup> Em inglês: *The meaning or function of a text is not something inherent in the linguistic signs; it cannot simply be extracted by anyone who knows the code. A text is made meaningful by its receiver and for its receiver. Different receivers (or even the same receiver at different times) find different meanings in the same linguistic material offered by the text.*

melhor se encaixa para a situação em questão. Nesse aspecto, falamos de *coerência intratextual*, conceito usado por Reiss e Vermeer ([1984]2013:98ff) e ressaltado por Nord (2018). Em suma, o texto de chegada deve ser compreendido pelo público-alvo e deve fazer sentido, ou seja, ser coerente dentro da situação comunicativa e na cultura dentro da qual será inserido.

Outra diretriz destacada por Nord e que agrega à ideia de coerência intratextual é a *regra da coerência*. Dentro da *Skopostheorie*, essa regra deixa claro que a tradução produzida deve ser coerente com a situação dos receptores do TC. Isso não quer dizer que a relação entre TC e TP é desconsiderada. Nord (2018) fala também em *coerência intertextual*, uma vez que a tradução é definida como uma oferta de informação que é elaborada a partir de outra oferta de informação pré-existente. Como aponta Nord

Considera-se a coerência intertextual subordinada à coerência intratextual, e ambas são subordinadas à regra do escopo. Se o escopo pede uma mudança de função, o padrão não será mais a coerência intertextual com o TP, mas a adequação ou o que for apropriado de acordo com o escopo (Reiss e Vermeer [1984]2013:127). E se o escopo demandar incoerência intratextual (o cúmulo do absurdo), o padrão de usar coerências intratextuais não é mais válido.<sup>36</sup> (NORD, 2018, p. 31, minha tradução.)

Nord aponta que deve haver coerência entre TP e TC, mas que a forma como essa relação será construída varia. Depende da interpretação do tradutor e do escopo de tradução. Esses conceitos são essenciais para a elaboração de encargos de tradução coerentes.

Outro conceito importante é o de *adequação* (*Adäqueheit*, em alemão, *adequacy*, em inglês), usado por Reiss e reforçado por Nord, que o compara com o conceito de equivalência, já abordado anteriormente. Nord diz que Reiss faz uma separação entre a equivalência dos estudos linguísticos e a dos estudos de tradução. O conceito de equivalência textual na tradução está ligado à orientação pela *parole*, significando que o tradutor considera os signos linguísticos dentro de uma produção cultural. Assim, a orientação pela *parole* se aproxima do que a Teoria do Escopo idealiza. Nord exemplifica:

Por exemplo, equivalência a nível de palavras não implica equivalência textual, e equivalência textual não leva automaticamente a uma equivalência sintática ou lexical. O escopo da tradução determina a forma de equivalência necessária para uma tradução adequada.<sup>37</sup> (NORD, 2018, p. 34, minha tradução)

<sup>36</sup> Em inglês: *Intertextual coherence is considered subordinate to intratextual coherence, and both are subordinate to the Skopos rule. If the Skopos requires a change of function, the standard will no longer be intertextual coherence with the source text but adequacy or appropriateness with regard to the Skopos (Reiss and Vermeer [1984]2013:127). And if the Skopos demands intratextual incoherence (as in the theatre of the absurd), the standard of intratextual coherence is no longer valid.*

<sup>37</sup> Em inglês: *For example, equivalence at word rank does not imply textual equivalence, nor does equivalence at text rank automatically lead to lexical or syntactic equivalence. The Skopos of the translation determines the form of equivalence required for an adequate translation.*

Nord resume o conceito de equivalência dentro da Teoria do Escopo dizendo que “o conceito de equivalência é reduzido a uma ‘equivalência funcional’ a nível textual do que Reiss chama de ‘tradução comunicativa’”<sup>38</sup> (NORD, 2018, p. 35).

Na sequência do livro, Nord fala do *papel da classificação textual* dentro da Teoria do Escopo e do Funcionalismo. Essa classificação de tipologias textuais, presente em Reiss, ajudaria um tradutor na definição de uma hierarquia e de níveis de equivalência adequados para um escopo específico. As tipologias textuais de Reiss são: textos *informativos*, que informam ao leitor sobre objetos e fenômenos presentes no mundo real; textos *expressivos*, nos quais o aspecto informativo é complementado ou até predominado; e textos *operativos*, em que conteúdo e forma são subordinados a efeitos extralinguísticos que o texto é projetado para alcançar. Cada uma dessas tipologias abarca diversos gêneros e cada um possui suas convenções. Eles têm sua importância discutida no capítulo *Functionalism in translator training*, o qual abordaremos na sequência.

Abaixo, na Tabela 1, está o resumo do *modelo orientado pela tradução de funções comunicativas* elaborado por Nord (2018) com base nos trabalhos de Bühler ([1934]2011), Reiss ([1977]1989) e Jakobson (1960). Essas classificações, segundo Nord, são úteis no processo de treinamento de tradutores porque embasam as possíveis justificativas para escolhas tradutórias de acordo com as tipologias textuais e suas convenções. Elas podem ser divididas em subfunções, contudo, focaremos aqui quatro grandes grupos definidos por Nord:

**Quadro 1** – Resumo das funções textuais na tradução segundo Nord (2018).

Função	Características	Condição para cumprimento da função	Possível problema de tradução
Referencial	Voltada a objetos em mundos reais ou ficcionais.	Receptor precisa compreender relação entre mundo e referência.	Interpretações diferentes do TP e do TC tendo em vista o contexto ou conhecimento cultural do receptor da tradução.
Expressiva	Foca a atitude do emissor em relação a objetos e fenômenos do mundo.	Função é orientada de acordo com o emissor. Compreende um sistema de valores culturais.	A diferença entre a cultura do autor do TP e dos receptores TC pode interferir na compreensão do texto.
Apelativa	Direcionada à responsividade ou disposição que o receptor tem de agir, portanto, orientada pelo receptor. Apela aos conhecimentos ou experiências do receptor ou leitor.	De forma direta (uso de imperativos) ou indireta (usando o estilo) essa função deve impelir o leitor a agir em relação ao que o texto busca induzir.	Não funciona se o leitor ou receptor do texto não compreende ou não é movido pela função, o que pode ocorrer entre sistemas culturais diferentes do TP e do TC.

(Continua...)

<sup>38</sup> Em inglês: [...] *the concept of equivalence is reduced to 'functional equivalence' on the text level of what Reiss refers to as 'communicative translation'*.

(Continuação)

Fática	Busca estabelecer, manter ou finalizar contato entre emissor e receptor. Estabelece-se em convenções linguísticas, não linguísticas e paralinguísticas em determinada situação.	A forma do texto deve estar de acordo com as expectativas do receptor. As convenções linguísticas usadas precisam ser compreendidas.	Convenções linguísticas em uma cultura de partida nem sempre são convenções na cultura de chegada.
--------	---	--	--

Fonte: elaborada por mim com base em Nord (2018).

A partir das classificações da Tabela 1, vemos que diferentes funções comunicacionais pedem estratégias diferentes de elaboração e apresentam problemas de tradução distintos. Quando falamos de tradução, as culturas do TP e do TC precisam ser consideradas para que o texto seja *funcional*. Quanto a isso, se a função do texto é priorizada e deve ser mantida, “marcadores de função frequentemente devem ser adaptados para os padrões da cultura de chegada”<sup>39</sup> (NORD, p. 44, 2018). Porém, quando certos marcadores culturais do texto de partida são mantidos, a percepção em relação à função de um texto pode variar, e é responsabilidade do tradutor fazer boas decisões a respeito de suas escolhas tradutórias. Quando a função do texto é a prioridade, essas escolhas devem ser feitas de acordo com a função pretendida para o TC.

No entanto, Nord ressalta que o Funcionalismo não propõe substituições drásticas. Se uma história se passa em Nova Iorque e é traduzida para, por exemplo, leitores do Brasil, não há necessidade de substituir o Central Park pelo Parque da Redenção ou pelo Ibirapuera (exemplos que foram escolhidos de acordo com o público-alvo deste trabalho). Como a autora ressalta, o Funcionalismo propõe uma reflexão sobre os aspectos culturais e sobre a função deles no texto para que uma decisão consciente seja feita por parte do tradutor. Nord, então, faz uma análise da função de uma tradução:

A função de uma tradução pode ser analisada a partir de uma dupla perspectiva, focando (a) a relação entre o texto-alvo e o seu público (que pode ser definida usando-se os mesmos termos que conectam qualquer texto original e seus leitores) e (b) a relação entre o texto de chegada e seu texto de partida correspondente. Por outro lado, uma tradução é um texto que pretende ser funcional para um público-alvo e, dessa forma, pode ser planejado para qualquer função comunicativa. Ainda por outra perspectiva, uma tradução é um tipo de representação ou um substituto do texto de uma cultura de partida na cultura de chegada. Dessa forma, [a tradução] pode cumprir funções diferentes em relação ao texto de partida.<sup>40</sup> (NORD, 2018, p. 44, minha tradução.)

<sup>39</sup> Em inglês: [...] *function markers often have to be adapted to target-culture standards.*

<sup>40</sup> Em inglês: *The function of a translation can be analysed from a double perspective, focussing (a) on the relationship between the target text and its audience (which can be defined in the same terms as the one holding between any original text and its readers) and (b) on the relationship between the target text and the corresponding source text. On the one hand, a translation is a text that is intended to function for the target receivers and, as such, may be intended for any communicative function. On the other, a translation is a kind of target-culture representation or substitute for a source-culture text. As such, it may carry out quite different functions with regard to the source.*

A partir disso, Nord usa três abordagens para definir tipologias textuais e formar a própria. Com base nas propostas de House ([1977]1981, 1997), de Reiss (1997) e de seus estudos anteriores (Nord, 1989 adiante), a autora distingue a função do processo tradutório e a função do texto de chegada. Ela cria dois tipos de processos: *traduções documentais* e *traduções instrumentais*. Nas tabelas abaixo estão a síntese desses dois processos, entendendo-se “LP” como língua de partida e “TP” como texto de partida.

**Quadro 2** – Traduções documentais de acordo com Nord (2018).

Função da tradução	Documento de uma interação comunicacional da cultura de partida para leitores da cultura de chegada			
Função do texto de chegada	Função metatextual			
Tipo de tradução	<b>TRADUÇÃO DOCUMENTAL</b>			
Forma de tradução	Tradução interlinear	Tradução literal	Tradução filológica	<b>Tradução exotizante</b>
Propósito da tradução	Reprodução do sistema da LP	Reprodução da forma do TP	Reprodução do conteúdo e da forma do TP	<b>Reprodução da forma, do conteúdo e da situação do TP</b>
Foco do processo tradutório	Estruturas do léxico e da sintaxe da LP	Unidades lexicais do TP	Unidades sintáticas do TP	<b>Unidades textuais do TP</b>
Exemplo	Linguística comparativa	Citações em notícias	Clássicos gregos e latinos	<b>Prosa literária moderna</b>

Fonte: Nord, 2018, p. 46, minha tradução.

**Quadro 3** – Traduções instrumentais de acordo com Nord (2018)

Função da tradução	Instrumento direcionado à interação comunicativa da cultura de chegada modelado de acordo com interações comunicativas da cultura de partida		
Função do texto de chegada	Função, funções ou subfunções referencial / expressiva / apelativa / fática		
Tipo de tradução	<b>TRADUÇÃO INSTRUMENTAL</b>		
Forma de tradução	Tradução equifuncional	<b>Tradução heterofuncional</b>	Tradução homóloga
Propósito da tradução	Alcançar a função do TP em um determinado público-alvo.	<b>Alcançar uma função similar à função do TP para determinado público-alvo.</b>	Alcançar um efeito homólogo ao do TP.
Foco do processo tradutório	Unidades funcionais do TP	<b>Funções transferíveis do TP</b>	Grau de originalidade do TP.
Exemplo	Instruções de operação	<b>As Viagens de Gulliver para crianças.</b>	Poesia em edições monolíngues.

Fonte: Nord, 2018, p. 50, destaque e tradução meus.

Acima, destaco funções aplicáveis à tradução do *Kaibutsugahon* tendo em vista a distância entre culturas do TP e TC, considerando também as referências a elementos culturais do TP que, para fazer mais sentido ao leitor, necessitariam de explicitações, sejam elas em nota de rodapé ou glossários (ou, ainda, no próprio texto traduzido). Assim, o projeto de tradução para o *Kaibutsugahon* poderia ser uma tradução exotizante ou heterofuncional. Para fins de esclarecimento do conceito de *tradução exotizante* proposto por Nord, a autora traz que:

Se uma tradução documental de um texto ficcional deixa o cenário da cultura de partida inalterado, é possível que uma impressão de estranhamento exótico ou de distância cultural para o público-alvo. Podemos então falar de uma tradução *exotizante*. A tradução é documental visto que muda a função comunicativa do texto. O que é apelativo no texto de partida (p. ex., faz com que os leitores lembrem do próprio mundo) se torna informativo para leitores do público-alvo (mostrando como é o mundo do texto de partida).<sup>41</sup> (NORD, 2018, p. 48, minha tradução.)

Portanto, caso se defina que a cultura de partida tem um papel essencial na recepção da tradução, a exotização é uma abordagem possível. No trabalho apresentado aqui, essa forma de tradução entra nas orientações como uma diretriz intrínseca ao texto, uma vez que devido à grande quantidade de referências culturais do TP, não é possível escapar desse tipo de referência.

A partir dos conceitos acima, definimos a necessidade de uma tradução que mantém as formas dos verbetes, que busca um efeito semelhante ao que o TP teoricamente pretendia e que, ao mesmo tempo, busca uma função similar (mas não igual) à do TP tendo um público-alvo em mente e que respeite a cultura do texto de partida, ressaltando a relevância dela para a construção do TC. Além disso, o texto traduzido se classifica como *metatextual*, pois é um texto que fala de outro (as ilustrações de Gyokuei) que ainda foi baseado em outro (as ilustrações de Sekien).

Outro tópico abordado por Nord (2018) e que abordarei brevemente, é o que diz respeito às convenções e normas das traduções funcionais. Quando entra no assunto, a autora fala sobre convenções serem divididas em implícitas ou em regulações tácitas e não obrigatórias, mas que dependem do que é esperado de cada participante de uma situação comunicacional. As primeiras convenções mencionadas por Nord são as de gêneros, os quais a autora considera frutos de uma classificação que é resultado da padronização de práticas comunicativas (NORD, 2018, p. 51). São, portanto, textos agrupados de acordo com a função que exercem e com as situações nas quais ocorrem, criando assim formas aceitas dentro de cada gênero. Nord coloca que as convenções de gêneros e normas textuais têm um papel importante em produção textual e na recepção de textos – e, logo, de traduções. Essas convenções também ocorrem de acordo com a especificidade de cada cultura e, dessa forma, afetam como traduções podem ser feitas e recebidas.

---

<sup>41</sup> Em inglês: *If a documentary translation of a fictional text leaves the source-culture setting of the story unchanged, it might create the impression of exotic strangeness or cultural distance for the target audience. We may then speak of an exoticizing translation. The translation is documentary in that it changes the communicative function of the source text. What is appellative in the source text (for example, reminding the readers of their own world) becomes informative for target readers (showing what the world of the source culture is like).*

Quanto a outras convenções que podem afetar o processo tradutório, Nord destaca as convenções de estilo e de comportamentos não verbais. O estilo está também no uso de estruturas específicas dentro de cada gênero. Estruturas similares em línguas diferentes nem sempre têm uma mesma avaliação quanto ao seu estilo – o que pode ser interessante em dado gênero em uma língua, pode ser visto como inapropriado em outra, mesmo que no mesmo gênero. Para situações como essa, Nord sugere que “A análise de textos paralelos revela que uma função comunicativa específica é expressa de forma diferente em textos da cultura de partida e de chegada”<sup>42</sup> (NORD, 2018, p. 52). Quanto a convenções não verbais, Nord traz um estudo comparativo em relação ao livro **Alice no País das Maravilhas** (1865) em que diferentes textos de chegada usam diferentes marcadores de elocução para traduzir elementos introdutórios de diálogos de acordo com o que as culturas receptoras do texto podem inferir da forma.

Tendo estabelecido esses conceitos dentro da abordagem funcionalista, em seguida discutirei a possibilidade de relacionar o Funcionalismo e os ICEs de Franco-Aixelá em busca de uma proposta que tenha como função o entretenimento do público-alvo.

Vamos, então, nos debruçar sobre o conceito de Itens Culturais Específicos.

### 3.2 *Yôkais* como Itens Culturais Específicos (ICEs)

*Se há uma coisa que se pode afirmar sem nenhuma dúvida sobre tradução é a sua historicidade, que caminha junto à noção de linguagem e à noção do outro que cada comunidade linguística tem tido ao longo de sua existência.*  
Javier Franco Franco-Aixelá (2013)

Neste item, o último antes da elaboração dos encargos de tradução, apresentarei o conceito de Itens Culturais Específicos (FRANCO-AIXELÁ, 2013) e o relacionarei com os conceitos de Nord (2018) para, no item 4.1, fazer comentários analíticos sobre escolhas tradutórias.

Acho importante darmos início a essa parte da discussão com o que Nord traz sobre cultura e fenômenos culturais específicos:

Um fenômeno cultural específico é, portanto, aquele que se encontra existindo em uma forma ou função específica em uma das duas culturas sendo comparadas. Isso não quer dizer que o fenômeno só existe naquela cultura. O mesmo fenômeno pode ser observado ainda em outras.

Traduzir significa comparar culturas. Tradutores interpretam fenômenos de uma cultura de partida sob a luz do próprio conhecimento cultural específico dela, seja de dentro ou de fora, dependendo se a tradução é da ou para a língua e cultura nativas do tradutor. [...] Tudo o que observamos como diferente da nossa própria cultura é, para

---

<sup>42</sup> Em inglês: *The analysis of parallel texts reveals that a particular communicative function is expressed differently in source-culture and target-culture texts.*

nós, específico para outra. Os conceitos da nossa própria cultura, portanto, serão critérios para a percepção da alteridade.<sup>43</sup> (NORD, 2018, p. 33, minha tradução.)

É possível relacionar esse trecho com o que Franco-Aixelá (2013) comenta sobre tradução quando diz que

O fato de que em qualquer caso e em qualquer momento a tradução mistura duas ou mais culturas (não podemos esquecer o fenômeno, bastante comum, das traduções mediadas ou de segunda mão, como as traduções de traduções), implica em um equilíbrio instável de poder, um equilíbrio que dependerá em grande parte do peso relativo da cultura exportadora e de como ela é sentida na cultura receptora. Trata-se da cultura em que a língua do texto alvo é quase sempre elaborada e, portanto, a que geralmente toma as decisões sobre o modo como uma tradução é feita (começando com a decisão de se traduzir ou não um texto). (FRANCO-AIXELÁ, 2013, p. 186)

Além de o tradutor ter uma perspectiva condicionada pela própria cultura no processo tradutório, como apontado por Nord, Franco-Aixelá ainda levanta uma discussão interessante sobre o *status* da cultura de partida (ou cultura exportadora) em relação à cultura de chegada (ou receptora) e como isso pode afetar decisões tradutórias. Franco-Aixelá também defende uma tradução orientada pelo texto de chegada, o que fica claro quando diz que “Os textos alvos é que dirão o que deve ser feito” (FRANCO-AIXELÁ, 2013, p. 202).

Convém trazer o que Nord (2018) diz sobre esse processo ao afirmar que o tradutor age como mediador entre duas culturas e que, assim, com tamanho controle do fluxo de informação, ele não pode impor um conceito cultural em membros de outra comunidade cultural. A lacuna existente entre duas culturas e como isso afeta a percepção e a informação que o leitor do texto de chegada compreenderá também merece destaque, visto que excesso de pressuposições podem prejudicar a recepção do TC. Nesse sentido, Nord propõe que “os conhecimentos de cultura e de mundo dos receptores do texto de chegada por vezes podem ser preenchidos por informações adicionais ou adaptações introduzidas pelo tradutor”<sup>44</sup> (NORD, 2018, p. 79–80, minha tradução). Essas reflexões são bastante relevantes na abordagem de tradução do *Kaibutsugahon*. Na obra, temos imagens produzidas há mais de 200 anos, em uma cultura que

---

<sup>43</sup> Em inglês: *A culture-specific phenomenon is thus one that is found to exist in a particular form or function in only one of the two cultures being compared. This does not mean that the phenomenon exists only in that particular culture. The same phenomenon might be observable in cultures other than the two in question. Translating means comparing cultures. Translators interpret source-culture phenomena in the light of their own culture-specific knowledge of that culture, from either the inside or the outside, depending on whether the translation is from or into the translator's native language and culture. [...] Everything we observe as being different from our own culture is, for us, specific to the other culture. The concepts of our own culture will thus be the touchstones for the perception of otherness.*

<sup>44</sup> Em inglês: *The cultural gap between the amount of information presupposed with respect to source-text receivers and the actual cultural and world knowledge of the target-text addressees can sometimes be bridged by additional information or adaptations introduced by the translator.*

se desenvolveu geograficamente distante do contexto brasileiro – a contextualização a ser realizada para o leitor brasileiro precisa ser bem definida.

Ao trazermos os *yôkai*s para a discussão, ainda que o Brasil tenha uma cultura folclórica muito rica, a distância geográfica e cultural e o contexto de criação e exploração da imagem das criaturas entre Brasil e Japão são muito distintos. Podemos considerar, então, de acordo com o que foi levantado no Capítulo 2, que temos um Item Cultural Específico, definido por Franco-Aixelá como:

[...] itens textualmente efetivados, cujas conotações e função em um texto fonte se configuram em um problema de tradução em sua transferência para um texto alvo, sempre que esse problema for um produto da inexistência do item referido ou de seu status intertextual diferente no sistema da cultura dos leitores do texto alvo. (FRANCO-AIXELÁ, 2013, p.193)

Como visto anteriormente, a tradução do termo *yôkai* é complexa devido à sua capacidade de abarcar diversos tipos de criaturas sobrenaturais. É frequente que ela apareça em diversas mídias e em idiomas como o inglês, sem tradução, romanizada<sup>45</sup> (transcrita para o alfabeto romano) e com flexão no plural via sufixo (inexistente nos substantivos em japonês), podendo ser grifada em itálico ou para dar destaque ao termo vindo de uma língua estrangeira. No caso das escolhas para o presente trabalho, como o termo ocorre de forma natural em diversas mídias com a flexão no plural, para o ICE *yôkai*, manterei essa distinção, o que é também uma tentativa de naturalizar a leitura do termo para o público-alvo. Porém, para as aparições dentro do *Kaibutsugahon*, como uma tentativa de submergir o leitor nas particularidades da língua japonesa, não coloquei o sufixo indicador de plural. Escolho também manter todos os substantivos de origem japonesa ou estrangeira grifados em itálico.

O uso dessa palavra ocorre principalmente em obras de animação audiovisuais com tradução para o Brasil, como o já mencionado anime *Inuyasha* (1996–2008), parte da programação da TV aberta do Brasil durante os anos 2000 (FIGUERÊDO, 2020, p. 26). Com a palavra *yôkai* consolidada dentro e fora da cultura japonesa, temos, portanto, uma dominação da cultura japonesa sobre, nesse caso, a brasileira no que diz respeito à representação desses seres sobrenaturais específicos. É possível que, olhando para o nosso folclore, um nativo do Japão classificasse o Boitatá ou a Iara como *yôkai*s, mas que correspondente os *yôkai*s teriam

---

<sup>45</sup> O idioma japonês é composto por três códigos: o *hiragana*, o *katakana* e os *kanji*. Cada conjunto de elementos tem o seu papel na escrita, mas nenhum deles é escrito no alfabeto romano. Para que seja possível uma leitura de caracteres ou ideogramas desconhecidos, usa-se uma convenção para realizar a transcrição fonética desses alfabetos, processo que é conhecido como *romanização* (ou *romaji*). O sistema adotado para este trabalho se chama “Sistema Hepburn modificado padrão UFRGS”. Mais informações em: [https://www.ufrgs.br/literaturajaponesa/?page\\_id=83](https://www.ufrgs.br/literaturajaponesa/?page_id=83).

aqui? Dado a popularidade desse nome, *yôkais* permanecem *yôkais*. Porém, as aparições que são consideradas *yôkais* precisam, uma a uma, ser analisadas para que estratégias sejam estabelecidas.

Um ICE pode, portanto, ser flexível e adaptável, uma vez que depende da recepção dele na cultura de chegada, e essas são características que Franco-Aixelá considera desejáveis, ainda que “Um ICE constitui, por exemplo, um problema de opacidade ideológica ou cultural, ou de aceitabilidade para o leitor comum ou para qualquer agente com poder na cultura alvo”, o autor comenta que esse aspecto maleável é “desejável se quisermos manter a noção de ICE aberta à evolução intercultural entre comunidades linguísticas” (FRANCO-AIXELÁ, 2013, p. 193).

Com isso em vista, estabelecemos que um *yôkai* é um ICE, portanto, estratégias de tradução que envolvem *yôkais* idealmente teriam que ser avaliadas a partir desse conceito e determinadas de acordo. É importante considerar o que o ICE representa na cultura de partida para aplicar uma estratégia que seja consistente em toda a tradução. No caso dos *yôkais* presentes no *Kaibutsugahon*, há dois tipos de *yôkais* representados: os que são classes de *yôkais*, e os *yôkais* inspirados em personalidades reais e relevantes para a cultura japonesa da época, portanto, *yôkais* únicos. Essa distinção pede também uma atenção especial na tradução dos verbetes. Junto a isso, é importante considerar o contexto em que o TP foi criado e como o tema é disseminado (p. ex., através do *soft power*). Sobre possíveis estratégias, Franco-Aixelá comenta

[...] frente à diferença trazida pelo *outro*, com toda uma série de sinais culturais capazes de negar e/ou questionar nosso próprio estilo de vida, a tradução possibilita à sociedade receptora uma ampla variedade de estratégias, variando da conservação (aceitação da diferença por meio da reprodução dos sinais culturais no texto fonte), à naturalização (transformação do outro em uma réplica cultural). A escolha entre essas estratégias mostrará, entre outros fatores, o grau de tolerância da sociedade receptora e sua própria solidez. (FRANCO-AIXELÁ, 2013, p. 188)

A sociedade receptora, ou público-alvo, pode ter seu grau de tolerância medido de diversas formas. Para a realização dessa medição, a pesquisa relacionada a jogos, séries e literatura ligados à cultura *yôkai* foi essencial. O encontro de um espaço para produções folclóricas e fantásticas advindas de culturas estrangeiras dentro do Brasil fez com que as bases de uma proposta tradutória ficassem bem estabelecidas.

Por último, cito Franco-Aixelá, que tangencia conceitos funcionalistas e da Teoria do Escopo ao indagar se

É possível definir um grupo de destinatários para o texto alvo? A versão é planejada para algum grupo especial? Se for (não precisa ser), podemos compreender a possível diferença de tratamento de um texto fonte de modo a satisfazer as expectativas, por

exemplo, de adolescentes ou estudantes de literatura. Este mesmo parâmetro, dentre outros, poderia também nos ajudar a explicar a razão para as normas especiais de tradução (muito orientada à fonte) em inglês-espanhol de alguns tipos de textos técnicos, dadas as expectativas e o jargão dos especialistas a quem estão sendo destinados. (FRANCO-AIXELÁ, 2013, p. 203)

Assim, entraremos agora nos *encargos de tradução* para estabelecer o público-alvo e as convenções da tradução. Na presente seção não explico as classificações de Franco-Aixelá para possíveis estratégias, esses conceitos acompanharão as traduções comentadas da Seção 4 e serão explorados à medida que aparecerem.

### 3.3 Encargos de tradução

Busquei um texto orientado pelo público-alvo que, ao mesmo tempo, se baseia nas informações presentes no TP para que o TC seja elaborado, com especial atenção aos Itens Culturais Específicos e às funções do texto. É importante lembrar também que, quando falamos de *Skopostheorie* e de Funcionalismo, a viabilidade dos encargos de tradução depende da capacidade que a cultura de chegada tem de receber o TP.

Como última seção da fundamentação teórica, explorarei o conceito de *translation brief*, termo cunhado por Vermeer e usado por Nord (2018) em sua teoria e traduzido como *encargos de tradução* nos Estudos de Tradução. Essa ferramenta, como Nord observa, pode ser amplamente usada no treinamento de tradutores. Como tradutora em processo final de formação, busquei usar as orientações como meio de testar minha capacidade de resolução de problemas tradutórios e de montagem de um projeto de tradução coerente e funcional.

Na abertura da seção *The importance of the translation brief in translator training* (NORD, 2018), a autora ressalta que, para transformar as classificações apresentadas nos capítulos anteriores do livro em ferramentas para o treinamento de tradutores, precisamos admitir que o texto de partida não possui em si todas as instruções sobre como ele deve ser traduzido. A experiência faz o tradutor, por isso Nord considera a elaboração dos encargos de tradução como uma importante ferramenta pedagógica quando tradutores carecem de experiência – como é o caso do meio acadêmico. Por isso, a autora defende o uso de uma orientação de tradução em toda tarefa tradutória, pois essa ferramenta estabelece as condições do texto de partida que serão transferidas para o texto de chegada. Assim, considerando-se a situação de comunicação, é possível definir como os aspectos verbais e não verbais influenciam o texto e, por fim, com base em fatores situacionais, em qual classificação o texto se encaixa.

Para a elaboração dos encargos de tradução, precisamos, segundo Nord, levantar as informações presentes no Quadro 4.<sup>46</sup>

**Quadro 4** – Informações necessárias para a elaboração dos encargos de tradução.

- a(s) função(ões) pretendida(s) do texto;
- o(s) público(s)-alvo;
- momento e lugar (estimado) da recepção do texto;
- o meio usado para a transmissão do texto;
- motivo para a produção ou recepção do texto.

Fonte: adaptado de Nord (2018).

Esse levantamento é realizado antes da tradução para que se compreenda quais classificações e estratégias serão priorizadas para um público-alvo específico. Chegou a hora, então, de estabelecer um projeto de tradução. Na proposta ideal para a tradução dos verbetes do *Kaibutsugahon*, a(s) função(ões) pretendida(s) do texto seriam a função referencial (informações sobre o livro *Kaibutsugahon* e sobre os *yōkais* presentes nas ilustrações) e a função expressiva (direcionada ao entretenimento do leitor); como público alvo, teríamos leitores interessados em arte ou folclore japonês, com conhecimento da cultura *yōkai* ou não; Quanto ao momento e lugar (estimado) da recepção do texto, seria considerada a publicação no Brasil, em 2023. O meio usado para a transmissão do texto seriam os meios físico ou digital, seguindo uma forma, dentro do possível, semelhante à do *Yōkaiezōshi: Yumoto Koichi korekushon* (2018), com os verbetes sempre acompanhando as ilustrações dos *yōkais*. A motivação para a produção ou recepção do texto é ampliar a quantidade de traduções de textos sobre folclore japonês, visto que o mercado brasileiro tem espaço para a exploração do tema e que há pouco material publicado em português.

Quanto ao meio proposto acima, para o trabalho apresentado aqui foi necessário fazer uma adaptação quanto às ilustrações, pois algumas das que constam em domínio público e são originais do *Kaibutsugahon* estavam incompletas (imagens sem cores). Todas as imagens coloridas fazem parte das ilustrações copiadas por Gyokuei e foram tiradas do banco de dados do National Institute of Japanese Literature em parceria com o Project to Build an International Collaborative Research Network for Pre-modern Japanese Texts (NIJL-NW project). Além disso, a ordem das traduções da Seção 5 seguem a ordem em que elas aparecem no *Kaibutsugahon*.

Com as orientações, podemos definir os requisitos mínimos para essa tradução. Outra etapa importante é a comparação do TP e do TC para que o tradutor possa estabelecer a forma mais favorável de realizar a tradução quando se compara o público-alvo de cada um dos textos,

<sup>46</sup> NORD, 2018, p. 57, adaptado para este trabalho.

o que leva às seguintes perguntas: o que é prioridade para os receptores do TP e do TC? Quando houver conflito, qual função e qual classificação devem ser preteridas? Podemos respondê-las comparando os dois.

Primeiramente, para que a função referencial seja alcançada no contexto do TC, é necessário oferecer ao leitor informações suficientes para que ele compreenda sobre o que é o texto; para que a função expressiva seja plenamente aproveitada, é necessário que as informações fornecidas não sejam obscuras e que elementos culturais sejam esclarecidos ou adaptados sempre que possível. É importante também sempre ressaltar que ilustrações acompanham os verbetes e que há elementos não verbais que podem ser omitidos (p. ex., características físicas dos *yōkais*). Quanto ao TP, parece que ele foi direcionado a leitores já familiarizados com a cultura *yōkai* e às publicações anteriores de Yumoto Koichi. Isso pode implicar em falta de contextualização para o leitor brasileiro e, talvez, pedir modificações na edição do TC.

É interessante ressaltar que não há notas de rodapé ou de edição junto com os verbetes do TP, o que não parece viável para o TC, uma vez que as ilustrações que acompanham e inspiram os verbetes têm forte origem na cultura de partida. O TC precisa ser adaptado de acordo com o público-alvo para que ele cumpra as funções pretendidas. Assim, temos uma tradução *instrumental heterofuncional* que busca divertir o público ao mesmo tempo em que apresenta as aparições do folclore japonês, mundo que pode ser conhecido ou não pelo leitor. A divergência de conhecimento do público brasileiro em relação ao público japonês pede, talvez, que uma introdução à edição brasileira seja elaborada, semelhante ao Capítulo 2 (“Nem monstros nem fantasmas: o que são *yōkais*?”).

Quanto ao contexto de produção, ele permite um registro linguístico mais informal quando possível, uma vez que o foco é o entretenimento do público. No TP, alguns verbetes são muito diretos e contam pouco sobre os *yōkais*, possivelmente porque eles são figuras que aparecem com frequência em fábulas e histórias fantásticas no contexto do TP. Essa lacuna pode ser mais bem explorada no TC. Há ainda uma preocupação na leitura dos títulos de obras japonesas, uma vez que elas podem ser escritas sem espaçamento entre unidades lexicais. Para a minha proposta, considerando o público-alvo amplo e talvez não acostumado com a leitura de palavras japonesas romanizadas, escolhi fragmentar títulos muito extensos de acordo com unidades lexicais, sendo a única exceção o livro base para a tradução, o *Kaibutsugahon*.

Por fim, no que se trata do leiaute final do projeto gráfico, nesta etapa ele não será considerado, mas é importante ressaltar que ele é limitado, pois o espaço para notas é pequeno, uma vez que as ilustrações têm grande destaque no projeto. Caso fosse necessário um remanejo,

a prioridade da tradução é caracterizar o *yôkai* de forma que o verbete complemente as ilustrações.

Dessa forma, temos orientações às quais recorreremos ao nos depararmos com *problemas de tradução*. Esse conceito, importante frisar, é inerente aos textos, e não individual para cada tradutor (o que se aplicaria como *dificuldade* de tradução, segundo Nord). Os problemas de tradução seguem como problemas ainda que se saiba como lidar com eles. Nord classifica problemas de tradução em "pragmáticos, culturais, linguísticos ou específicos" (NORD, p. 60 2018, minha tradução). Os *problemas pragmáticos de tradução* surgem da diferença entre as situações do TP e do TC e podem ser identificados quando olhamos para fatores extratextuais; os *problemas culturais de tradução* resultam de diferenças em normas e convenções que guiam os comportamentos verbais e não verbais das culturas do TP e do TC; questões de sintaxe e estrutura frasal se encaixam em *problemas linguísticos de tradução*; e *problemas específicos de tradução*, nos quais os casos precisam ser avaliados e abordados de acordo, como é o caso dos ICEs. A tradução do *Kaibutsugahon* apresentou todos esses problemas, porém os que explorarei na Seção 4 são, em especial, *problemas culturais de tradução* e *problemas específicos de tradução*.

Resumindo, todos os problemas de tradução conectados a uma função ou subfunção comunicativa em particular devem ser resolvidos de acordo com uma estratégia consistente, que, idealmente, deveria levar ao tipo de tradução que as orientações tradutórias pedem (NORD, 2018, p. 69). Tudo depende do que aquela unidade representa no conjunto; é necessário estabelecer consistência e uma definição da função da tradução e de seus elementos.

#### 4 TRADUÇÃO COMENTADA

Com os encargos de tradução bem estabelecidos, iremos agora usá-los para esmiuçar algumas das estratégias utilizadas nos ICEs e no texto como um todo.

Com a escolha da função referencial e definição de um público-alvo interessado em cultura japonesa, podendo ele ter ou não conhecimento prévio do material, mas que é atraído pela cultura do TP, foi predefinida a elaboração e a inserção de informações que permitissem ao leitor ter uma experiência cultural mais rica. Ainda que a função referencial por vezes predomine sobre a função expressiva, houve a busca por um efeito no qual, entre a apresentação das referências culturais de teatro e literatura, estivesse também a criação de uma atmosfera mística na qual é sugerido que as aparições apresentadas são reais. As adições e explicações estão predominantemente nas notas de tradução, mas não exclusivamente, como veremos mais adiante. Dessa forma, o texto oferece informações complementares que servem como uma ponte entre o leitor e a cultura de partida, o que também pode dar a ele autonomia para pesquisar além do que consta no livro.

O registro de grande parte dos *yōkais* do *Kaibutsugahon* em produções culturais como livros, teatro, filmes e jogos traz uma diversidade de referências, as quais foram filtradas para apresentar obras com ligação direta e clara com as ilustrações presentes no *Kaibutsugahon*, mas ao mesmo tempo o objetivo foi reunir informações que, na maior parte das vezes, encontram-se divididas entre diversas fontes. Portanto, em um primeiro momento foi realizada a primeira tradução (na disciplina de Estágio Obrigatório do Japonês I, cursada em 2022), depois houve a revisão da tradução (realizada em janeiro de 2023, no desenvolvimento do presente trabalho) e, por fim, a leitura final e padronização da tradução. As duas últimas etapas foram concomitantes às notas de tradução (N. de T.) elaboradas como textos complementares que dão contexto à origem dos *yōkais*, a suas lendas e inserem referências culturais relevantes do teatro e da literatura. Dessa forma, a função referencial e a expressiva só podem ser cumpridas quando todas essas etapas são realizadas. Vale ressaltar que a função expressiva está presente nas construções e escolhas de palavras que sugerem a existência das aparições no mundo real, forma que encontrei de instigar a curiosidade e a imaginação do leitor.

As ferramentas utilizadas no processo foram os dicionários *online Jisho* e *Takoboto*, os programas de tradução automatizada Google Translator e Deepl para eventuais dúvidas e a ferramenta Japanese IO, que ajuda na compreensão de estruturas mais complexas. Além dessas ferramentas, *sites* de pesquisa sobre folclore, *yōkais*, teatro e literatura também foram utilizados para a elaboração das notas e esclarecimentos de alguns verbetes. Houve, de início, uma

pesquisa um pouco mais aprofundada sobre como traduzir o título do livro. Por isso, antes de entrar nas justificativas das escolhas tradutórias dos verbetes e elaboração das notas de tradução com base nos conceitos de Franco-Aixelá (2013) e Nord (2018), proponho uma reflexão da tradução do título *Kaibutsugahon*, que foi definido como “O livro ilustrado das aparições japonesas”.

*Kaibutsugahon*, em japonês, é um título composto por quatro ideogramas: 怪 (lê-se *kai*, presente também na palavra *yôkai*), 物 (lê-se *butsu*, presente também em palavras como *bakemono*, composto no qual a leitura é *mono*), 画 (*ga*, para “imagem” ou “ilustração”) e 本 (*hon*, “livro”). Na Seção 2 comentei sobre a vasta possibilidade de associação e de interpretação dos ideogramas, dando foco àqueles associados a *yôkais*. Dessa forma, minha primeira ação foi estabelecer que *gahon* significa “livro ilustrado”, mas a tradução de *kaibutsu* demandou uma abordagem um pouco mais minuciosa.

No dicionário *online* Oxford Languages, a definição de *kaibutsu* em japonês é “coisa medonha. São aquelas aparições que se destacam por serem grandes e muito fortes. De forma metafórica, essa aparição é como uma pessoa incomum que se destaca por sua constituição física e sua força”.<sup>47</sup> No *Goo jisho*<sup>48</sup>, a definição é “1. Coisa viva de existência esquisita e incompreensível; 2. Pessoa de natureza, comportamento, força, entre outras características, incomuns.”, e entre os sinônimos encontramos as palavras *yôkai*, *oni*, *bakemono* e *obake*, frisando que *yôkai* é nosso ICE e a palavra não consta no título dessa compilação de *yôkais*.

O primeiro termo a ser analisado e descartado é a palavra “monstro”, definida no quadro abaixo:

**Quadro 5 – Significado de “monstro”.**

***monstro: substantivo masculino***

1. ser disforme, fantástico e ameaçador, ger. descomunal, que pode ter várias formas e cujas origens remontam à mitologia.
2. qualquer ser ou coisa contrária à natureza; anomalia, deformidade, monstruosidade. "m. de duas cabeças"
3. qualquer ser ou coisa horrenda, pavorosa, excessivamente feia e/ou bizarra. "mesmo cuidando da aparência, continuava um m."
4. teratologia; corpo de conformação anômala na sua totalidade ou em uma de suas partes; aberração.
5. indivíduo muito ruim, cruel; indivíduo desumano, atroz. "o assassino era um verdadeiro m."
6. algo que se caracteriza pelo fato de ser colossal, descomunal. "m. de inteligência"

Fonte: *Oxford Languages*, em português.

<sup>47</sup>Definição encontrada em Oxford Languages, minha tradução. Em japonês: 【怪物】あやしいもの。特に、力の強い大きなばけもの。比喩的に、普通と違って、体格あるいは力量の特にすぐれた人物。

<sup>48</sup> Definição do *Goo jisho*, em japonês: かいぶつ [クワイ-] 【怪物】の解説。1 正体のわからない、不気味な生き物。2 性質・行動・力量などが人並外れた人物。「政界の一」。

*Kaibutsu* possui um ideograma em comum com a palavra *bakemono*, com frequência traduzida como “monstro” para o português. Esse conceito não parece abranger a miríade de sentidos que *kaibutsu* abarca, uma vez que a palavra monstro remonta ao latim, *monstrum*, i, “objeto ou ser de caráter sobrenatural que anuncia a vontade dos deuses; monstro”.<sup>49</sup> Essa definição, em conjunto com a que está presente no Oxford Languages, não contempla os seres sobrenaturais ilustrados no livro, que podem ter natureza tanto boa quanto ruim, além de que alguns deles têm forma física, enquanto outros não.

A palavra “criaturas” foi considerada, mas devido à associação a uma presença física, como mostram as descrições dos dicionários consultados (Oxford Languages, Priberam e Michaelis Online), essa possibilidade foi descartada.

Em seguida, a palavra “entidade” foi examinada, porém, como ela contempla também divindades presentes em diversas religiões, e os *yôkais* raramente são venerados (com pouquíssimas exceções, como o *tengu*) não pareceu uma escolha apropriada. Dessa forma, chegamos à palavra “aparicação”.

**Quadro 6** – Significado de “aparicação”.

Dicionário	Definição
Oxford Languages	aparicação; <i>substantivo feminino</i> 1. ato ou efeito de aparecer; aparecimento. 2. aparecimento repentino e de caráter divino de figura bíblica, esp. de santo, do próprio Cristo, da Virgem Maria ou de Deus. 3. espectro, fantasma, visão, assombração. 4. apresentação pública, exibição. "tem feito poucas a. na televisão" 5. figurado surgimento, origem, descoberta. "a. de uma espécie vegetal"
Priberam	a·pa·ri·ção; substantivo feminino 1. Aparecimento; 2. Manifestação súbita de um ente, de um objeto; 3. Visão, fantasma.
Michaelis Online	a·pa·ri·ção; sf 1 Ato ou efeito de aparecer; surgimento rápido e breve de pessoa ou coisa, aparecimento. 2 Visão repentina de um ser fantástico ou sobrenatural; espectro, fantasma. 3 Aparecimento repentino de um ser divino ou de um personagem bíblico, como um santo, o próprio Cristo, a Virgem Maria ou Deus. 4 por ext, Art Plást Figuração artística de uma dessas aparicações, em especial as que retratam a ressurreição de Cristo. 5 Apresentação ou aparecimento público de uma pessoa. 6 Origem, princípio ou surgimento de um ser ou de algo. 7 Astr Momento em que um astro começa a se fazer visível ao observador.

Fonte: elaborado por mim.

As definições do Quadro 5 contemplam o que é descrito nos verbetes do *Kaibutsugahon* e nos *yôkais* que originaram as ilustrações: seres cujas aparicações são registradas, mas que ainda deixam certo mistério sobre sua forma e manifestação. Assim, portanto, cheguei à definição do título, que deixa claro o tema e a origem do conteúdo presente na obra, cumprindo dessa forma sua função referencial.

<sup>49</sup> Retirado de Oxford Languages, um *corpus* em diversos idiomas usado pela Google e disponível em português.

Estabelecer o título foi importante para que as notas de tradução fossem elaboradas, pois, dessa forma, se criou um substantivo-referência em português para abarcar todos os *yôkais*. Assim, entramos na análise da tradução e das notas de seis verbetes que compõem “O livro ilustrado das aparições japonesas” com base nos conceitos de ICEs e nas práticas de tradução funcionalistas.

Primeiro, gostaria de observar que dos problemas de tradução que Nord classifica como "pragmáticos, culturais, linguísticos ou específicos" (NORD, 2018, p. 60, minha tradução), todos ocorreram no processo tradutório. A nível linguístico, a sintaxe da língua japonesa difere bastante da portuguesa. Enquanto o português é uma língua SVO (sujeito-verbo-objeto), a língua japonesa tem estrutura SOV (sujeito-objeto-verbo), o que já estabelece que, em nível sintático, o efeito dificilmente será o mesmo. Porém, como o propósito deste trabalho é focar os problemas culturais, pragmáticos e específicos, não me aprofundarei no aspecto linguístico.

Sobre os problemas pragmáticos, Nord traz que

[...] todos os processos tradutórios são mediadores entre situações dos textos de partida e textos de chegada. Problemas tradutórios pragmáticos surgem da diferença entre essas situações e podem ser identificados por meio da checagem de fatores extratextuais (emissor, receptor, meio, tempo, lugar, motivo, função do texto).<sup>50</sup> (NORD, 2018, p. 61, minha tradução.)

Os problemas de tradução pragmáticos podem ser diretamente ligados às notas de tradução. Um dos exemplos está no quadro abaixo:

**Quadro 7** – TP, tradução e notas do *yôkai kodama*.

Texto de partida	Tradução	N. de T.
相生松のせい 『画図百鬼夜行』に木魅として収録。夫婦松の老木から姿を現した松の精を表現している。	<i>Aioimatsu no sei</i> – Os espíritos do casal de pinheiros Registrados como <i>kodama</i> no livro <i>Gazuhyakkiyagyô</i> – “A procissão noturna da horda de demônios ilustrada”. Os espíritos da ilustração são representados na forma de um casal de pinheiros anciãos e, <b>junto com os objetos que carregam, fazem alusão a uma das simbologias do pinheiro na cultura japonesa: longevidade.</b>	<b>A simbologia do pinheiro como longevidade foi popularizada pela peça de nô Takasago.</b> Um episódio curioso ocorreu em 2011, quando a cidade de Rikuzentakata foi atingida por um tsunami e todos os pinheiros foram derrubados, exceto um – um verdadeiro <i>kodama</i> , quem sabe? Há outros tipos de árvore que podem abrigar espíritos e há narrativas que contam histórias de amor entre humanos e <i>kodama</i> , como em A História da Aoyagi, narrada por Lafcadio Hearn (1904).

Fonte: elaborado por mim.

A parte grifada ao final da tradução não consta no texto de partida, porém, a inserção dela diretamente na tradução já antecipa ao leitor a simbologia por trás das escolhas presentes

<sup>50</sup> Em inglês: *As has been indicated, all translation processes mediate between the source-text and target-text situations. Pragmatic translation problems arise from the differences between these situations and can be identified by checking on the extratextual factors (sender, receiver, medium, time, place, motive, text function).*

na ilustração. Além dessa estratégia reduzir a quantidade de informação presente nas notas, ela contextualiza o leitor e já coloca em seu repertório uma informação nova e essencial para compreender aquela ilustração. Dessa forma, cabe então trazer como Franco-Aixelá (2013) classifica as manipulações interculturais do texto:

A escala, do menor para o maior grau de manipulação intercultural, é dividida em dois grupos principais separados pela sua natureza conservativa ou substitutiva, ou seja, pela conservação ou substituição da(s) referência(s) original(ais) por outra(s) mais próxima(s) do polo receptor. (FRANCO-AIXELÁ, 2013, p. 196)

O autor traz de cinco a dez classificações dentro de cada modalidade. Na modalidade de substituição temos *sinônimos*, *universalização limitada*, *universalização absoluta*, *naturalização*, *criação autônoma*, *compensação*, *deslocação* e *atenuação*. Nas estratégias de conservação, as modalidades são *repetição*, *adaptação ortográfica*, *tradução linguística (não cultural)*, *explicação extratextual* e *explicação intratextual*.

O caso predominante escolhido para a primeira e seguintes traduções foi o de *conservação*, com adição de explicações extratextuais dentro da tradução e em forma de notas paratextuais. A tradução demandou também a *adaptação ortográfica*, visto que os idiomas são escritos em alfabetos diferentes, portanto o alfabeto romano é usado para transcrever o nome dos *yôkais*. Todos os *yôkais* têm suas apresentações da seguinte forma: nome com adaptação ortográfica acompanhado de um subtítulo que seja uma tradução ou que já introduza a natureza da aparição ao leitor, de forma que ele faça uma ligação entre imagem e texto para compreender a ilustração. Dessa forma, a adaptação ortográfica é associada também à estratégia de repetição, pois apesar do alfabeto diferente, não há apagamento dos nomes presentes no texto em japonês. A transcrição tenta reproduzir a fonologia dos termos considerados ICEs: ideogramas e símbolos incompreensíveis para o leitor brasileiro sem conhecimento da língua japonesa se transformam em uma forma de transliteração para que ele possa tentar reproduzir aquele nome usando um código conhecido. Por exemplo, os ideogramas desconhecidos do primeiro verbete correspondem, então, a *Aioimatsu no sei*, e o que aparece após o traço é uma tradução do que está no verbete combinado com o que aparece na imagem e nas notas tradutórias. Há, porém, uma peculiaridade no caso de alguns *yôkais* presentes na tradução, visto que houve uma reforma ortográfica na língua japonesa e que ela afetou a grafia de diversos nomes. No caso dos verbetes elaborados por Yumoto Koichi, há a presença de uma grafia em desuso nos títulos, mas optei por usar a grafia moderna na romanização. Dessa forma, é mais fácil para o leitor brasileiro pesquisar e achar material sobre os *yôkais* caso tenha interesse.

A escolha de mostrar a estranheza e singularidade dos *yôkais* e trazer mais informações sobre eles quando possível é uma tentativa de conservar e ao mesmo tempo diluir barreiras culturais através de notas e inserções, mas essa escolha reflete também um conceito de Itamar Even-Zohar, trazido por Franco-Aixelá: as leis da traduzibilidade. Segundo Zohar, uma traduzibilidade alta ocorre quando as chamadas “tradições textuais” do TP e do TC são paralelas, ou seja, quando há contato entre essas tradições. Essa traduzibilidade pode também possibilitar que se antecipe soluções aceitas e esperadas pelo leitor que receberá a tradução.

A consolidação do Japão como país produtor de cultura *pop* e disseminação da cultura *yôkai* são também fortes influências para as diretrizes escolhidas, pois essa cultura, quando retratada como algo único e especial, passa a ter certo valor para o público, que espera referências e até nomes provenientes da cultura de origem do texto. Como frisado por Franco-Aixelá,

[...] na tradução, um ICE não existe por si só, mas como resultado de um conflito vindo de qualquer referência representada linguisticamente em um texto fonte que, quando transferido para a língua alvo, constitui um problema de tradução em virtude da inexistência ou do diferente valor (tanto determinado pela ideologia, uso, frequência, etc.) do item dado na cultura da língua alvo. (FRANCO-AIXELÁ, 2013, p.192)

Nos *yôkais* seguintes, são abordadas outras classificações de tradução de ICEs e escolhas para cada um. A seguir, analisaremos o *yôkai Sanetaka no rei nyûnai suzume*.

**Quadro 8** – TP, tradução e notas do *yôkai Sanetaka no rei nyûnai suzume*

Texto de partida	Tradução	N. de T.
実方霊入内雀 『今昔画図統百鬼』に入内雀として収録。平安時代の貴族で歌人の藤原実方は奥州に左遷され、その恨みが雀となって内裏に入って飯を啄んだという怪異。	<i>Sanetaka no rei nyûnai suzume</i> – O pardal-canela invasor de Sanetaka Registrado como <i>nyûnai suzume</i> no livro <i>Konjakugazuzokuhyakki</i> – “Passado e presente da procissão da horda de demônios ilustrada”. O poeta aristocrata da corte Heian, Fujiwara Sanetaka, <b>foi rebaixado à província de Ôshû</b> e dizem que do seu ressentimento nasceu uma assombração-pardal que invadia o palácio imperial para roubar comida.	Sanetaka era um subalterno do Imperador Ichijô (980–1011) e tem um poema na coletânea <b>Cem poemas de cem poetas</b> (2019). Um desentendimento com outro membro da corte fez com que o poeta fosse expulso da capital e <b>enviado para a província deserta de Ôshû</b> . Após a sua morte, um pardal passou a atormentar a aristocracia da corte Heian, roubando arroz e destruindo plantações. Diziam que aquele era o <i>onryô</i> (espírito vingativo) de Sanetaka. O horror só acabou quando o pardal morreu e um rito fúnebre adequado foi feito para ele na capital. Há outras lendas de pardais <i>yôkais</i> , como o <i>yosuzume</i> , pássaro que aparece em bando à noite e cerca viajantes em uma dança sinistra que dizem prenunciar infortúnio e grandes males.

Fonte: elaborado por mim.

Em um primeiro momento, seguindo a diretriz de conservação, repetição e adição de uma explicação extratextual, mantive informações complementares não presentes no TP nas notas de tradução. Porém, o complemento “cidade deserta” para qualificar Ôshû poderia constar no verbete traduzido e, assim, esclareceria mais cedo ao leitor o porquê de Sanetaka ficar frustrado com a transferência, caso ele não tivesse essa informação. Nesse caso, a explicação intratextual não foi utilizada. Uma abordagem semelhante foi usada para a tradução e elaboração da nota do *yôkai Shûten dôji*, quarta aparição do livro.

Na sequência, o *yôkai* apresentado na ilustração de Sekien faz referência a uma criatura presente na literatura clássica japonesa que, além disso também tem um aspecto peculiar quanto a sua descrição, como consta no grifo do verbete abaixo. O *tanuki*, animal inexistente no Brasil, é mencionado para caracterizar o corpo do *nue*.

**Quadro 9** – TP, tradução e notas do *yôkai Nue*.

Texto de partida	Tradução	N. de T.
<p>鵺 『今昔画図統百鬼』に鵺として収録。顔が猿、足は虎、体は狸、尾は蛇という妖怪。</p>	<p><i>Nue</i> – A quimera do canto macabro Registrado com um ideograma diferente no livro <i>Konjaku gazu zoku hyakki</i> – “Passado e presente da proissão da horda de demônios ilustrada”. Diz-se ser um <i>yôkai</i> com cabeça de macaco, patas de tigre, corpo de <i>tanuki</i>, <b>mamífero proveniente do leste asiático</b>, e rabo de cobra.</p>	<p>O <i>nue</i> recebe esse nome por causa do som que faz, semelhante ao ritmado cantar do pássaro <i>Zoothera aurea</i>. Dizem que quando escutado à noite, o som do pássaro anuncia maus agouros e possíveis mazelas, assim como o que ocorre no relato épico <i>Heike monogatari</i>, no Capítulo 4. Durante o reinado do Imperador Nijô (1143–1165), houve um período em que o som macabro do pássaro se manifestava junto com uma fumaça escura nas proximidades do palácio Imperial todas as noites. O fenômeno perturbou o Imperador Nijô, que adoeceu. Acreditando ser um efeito do canto do <i>nue</i>, Minamoto no Yoshie e Minamoto no Yorimasa uniram esforços para matar a aparição, feito realizado por Yorimasa e Ino Hayata com o uso de uma flecha.</p>

Fonte: elaborado por mim.

Apesar de ser um verbete breve no TP, a tradução e a elaboração da Nota de Tradução do Quadro 8 trazem um *yôkai* presente no *Heike monogatari*, que tem corpo de *tanuki*, um animal proveniente do leste asiático que muitas vezes costuma ser traduzido como “texugo” ou “guaxinim” (PETTER, 2017, p. 8). A discussão sobre como lidar com essa tradução que carrega não apenas a questão da espécie, como também a dos mitos que envolvem o *tanuki*, é longa<sup>51</sup>.

<sup>51</sup> O caso do *tanuki* é debatido no Trabalho Final de Graduação “Traduzindo tanuki: análise da construção de contos folclóricos japoneses no Ocidente sob uma perspectiva discursiva” (PETTERS, 2017).

A estratégia de tradução foi conservar, repetir o termo e identificar, através do itálico, o nome japonês do animal, além de dar uma breve contextualização para que tipo de animal ele é. Com as adições da Nota de Tradução foi possível contextualizar o leitor em relação a relevância do *yôkai*, deixando o foco em suas características sobrenaturais e protagonismo no evento descrito no *Heike monogatari*.

A próxima análise a ser realizada é a do *yôkai Moriya no rei teratsutsuki*. No caso dessa aparição, apresentada abaixo no Quadro 10, o principal desafio foi a elaboração do subtítulo, uma vez que *tsutsuki* remete à ação de bicar e deixa implícito que o pássaro em questão é um pica-pau (*ki tsutsuki* em japonês). Dessa forma, busquei um subtítulo com nome composto que lembrasse o da ave. Na Nota de Tradução foi inserida uma explicação mais elaborada sobre o episódio e deixado claro a espécie de pássaro que o *yôkai* era. Nesse caso, temos um *nome próprio carregado*, nomes que

(...) são de alguma forma vistos como ‘motivados’; eles variam de nomes e apelidos vagamente sugestivos a notoriamente ‘expressivos’, e incluem aqueles ficcionais, assim como nomes não ficcionais, cujas associações históricas ou culturais resultaram no contexto de uma cultura particular. (HERMANS *apud* FRANCO-AIXELÁ, 2013, p. 195)

O caso do *Moriya no rei teratsutsuki* não é o único que pode ser colocado nessa classificação. Nomes que aparecem no texto, como a *Kerakera onna*, o *oni Momijigari* e o *chôchinbi* também têm referências específicas associadas a seus nomes. No primeiro caso, como consta na nota de tradução do *yôkai* que Gyokuei renomeou como *warai onna* (fig. 9), *kerakera* é uma onomatopeia do som de risada. Uma adaptação literal para a língua portuguesa talvez não surtisse um efeito macabro e misterioso como a aparição pede, portanto foi escolhido como subtítulo A mulher que ri, o que traça um paralelo com filmes de terror como **A mulher de preto** (2012) e **O homem que ri** (1928). Dessa forma, ocorre o que Franco-Aixelá ressalta ao dizer que “Os nomes carregados têm uma margem muito maior de indeterminação, mas eles parecem mostrar uma tendência voltada à tradução linguística (denotativa ou não cultural) de seus componentes, uma tendência que aumenta com sua expressividade” (FRANCO-AIXELÁ, 2013, p. 195).

**Quadro 10** – TP, tradução e notas do *yôkai Moriya teratsutuki*.

Texto de partida	Tradução	N. de T.
<p>守屋霊寺つつき 『今昔画図統百鬼』に寺つつきとして収録。仏教を排斥して滅ぼされた物部の守屋の霊が鳥となって寺の伽藍をつついたという。</p>	<p><i>Moriya no rei teratsutuki</i> – O fantasma bica-templo Registrado como <i>teratsutuki</i> no livro <i>Konjakugazuzokuhyakki</i> – “Passado e presente da procissão da horda de demônios ilustrada”. Diz-se que o opositor do budismo, Mononobe Moriya, foi derrotado e seu espírito tornou-se um pássaro que passou a bicar templos budistas.</p>	<p>Mononobe Moriya faleceu em 587 e era defensor do xintoísmo, portanto um condenador de práticas budistas introduzidas no Japão em sua época. Quando um imperador favorável ao budismo ascendeu, houve uma guerra na qual Moriya destruiu muitos templos budistas e posteriormente foi morto pelo Príncipe Shôtoku (574–622), principal responsável pela difusão do budismo no país. O rancor de Moriya o transformou em um <i>onryô</i> em forma de pica-pau, aparição que perseguia os templos construídos por Shôtoku e, tomado por rancor, bicava os templos. Dizem que o príncipe Shôtoku se transformou em um falcão e exterminou a aparição destruidora de templos.</p>

Fonte: elaborado por mim.

Na sequência falaremos sobre a tradução e a nota de *Tamamo no Mae* – A Donzela Tamamo, *yôkai* retratado no teatro nô e presente no livro **Os melhores contos de fadas asiáticos** (2022). No caso do *yôkai* apresentado no Quadro II, vale ressaltar que, após a pesquisa realizada acerca das referências culturais no teatro nô e na literatura, foi necessário filtrar as informações e organizá-las de forma que o verbete não ficasse longo demais, mas que cumprisse sua função.

**Quadro 11** – Texto de partida, tradução e notas do *yôkai Tamamo no Mae*

Texto de partida	Tradução	N. de T.
<p>玉藻の前 『今昔画図統百鬼』に収録。九尾の狐が化けた美女で、安倍泰成に見破られ殺生石となる。</p>	<p><i>Tamamo no Mae</i> – A donzela Tamamo Presente no livro <i>Konjakugazuzokuhyakki</i> – “Passado e presente da procissão da horda de demônios ilustrada”. Raposa de nove caudas disfarçada de uma bela mulher, mas foi descoberta por Abe Yasunari e transformada na <i>Sesshōseki</i>, a <b>Pedra da Morte</b>.</p>	<p>N. de T.: A <i>Seshōseki</i> é real e existe até hoje no Japão. Acredita-se que quem toca nessa pedra, morre em seguida. A lenda foi narrada por Grace James, folclorista especializada em cultura japonesa, em 1910, e traduzida com o título “Tamamo, a donzela raposa” para o português. Há uma peça de teatro nô chamada <i>Sesshōseki</i> na qual, trezentos anos depois, o sacerdote zen, Gennō, realiza um exorcismo na pedra. Ele invoca diversos cânticos e bate com um <i>hossu</i> (bastão de bambu) no chão, partindo a pedra ao meio e libertando o espírito de Tamamo. Através de uma dança, ela revela como seduziu soberanos da Índia, da China e do Japão. Ao final da peça, a raposa de nove caudas promete nunca mais machucar nenhum ser humano e desaparece. No ano de 2020, a mítica pedra misteriosamente se partiu no meio, tal como acontece na peça e na história narrada por Grace James.</p>

Fonte: elaborado por mim.

Assim, tanto no verbete como na nota de tradução, optei por manter os nomes originais transcritos para o alfabeto romano e adicionar complementos explicativos para aumentar o nível de transparência dos ICEs presentes, *sesshōseki* e *hossu*. Essa estratégia, no caso da tradução, foi feita para gerar impacto e curiosidade do leitor acerca do ICE, sem separá-lo do texto. No caso da nota, a explicação entre parênteses ocorreu para que o leitor que desconhece o ICE pudesse ter uma referência visual. Cada ICE é tratado de forma particular e requer uma estratégia dependendo de traduções estabelecidas e transparência (FRANCO-AIXELÁ, 2013), o que foi considerado tanto para os *yōkais* já citados quanto para os que não foram contemplados nesta análise.

Por último, vale mencionar a variedade de referências a outras culturas, o que eleva esses elementos a ICEs para o próprio TP, que é transferido com uma carga histórica e cultural completamente diferente para o TC. Como diz Franco-Aixelá, “As referências a ICEs pertencentes a culturas terceiras são um caso especial por si só e deveriam ser tratados como tais. [...] Neste parágrafo, podemos incluir também referências no texto fonte a itens culturais e/ou linguísticos pertencentes à cultura da língua alvo” (FRANCO-AIXELÁ, 2013, p. 207).

Para a tradução do *Kaibutsugahon* a escolha do tratamento das referências a outras culturas foi construir o contexto nas notas que acompanham o verbete. É o que ocorre com o *yōkai iyami*, como mostra o Quadro II.

**Quadro 12** – Texto de partida, tradução e notas do *yōkai iyami*.

Texto de partida	Tradução	N. de T.
<p>いやミ 『今昔百鬼拾遺』に否哉として収録。あやしい虫をみて怪哉と名付けたという漢の故事に由来して否哉と名付けられたといわれ、水に映る女性の顔が不気味な顔となっているが詳細は不明。</p>	<p><i>Iyami</i> – Não pode ser! Registrado como <i>iyaya</i> no livro <i>Konjaku hyakkishūi</i> – “Um complemento à procissão da horda de demônios ilustrada”. Existe uma história proveniente da China, da época da dinastia Han, de que um inseto recebeu o nome <i>guàizāi</i> (que horror!) ao ser avistado na água. A história do <i>iyami</i> é semelhante. Há quem diga que a aparição de um inseto estranho na superfície da água fez com que uma bela mulher visse um rosto de aparência medonha no lugar de seu reflexo, porém, os detalhes são incertos.</p>	<p>N. de T.: Toriyama Sekien, no <i>Konjaku hyakkishui</i>, diz que um episódio semelhante aconteceu com o oficial da dinastia Han, Dongfang Shuo, acontecimento presente no livro <i>Taiping Guangji</i> (978). Quando Dongfang avista o rosto deformado na água, interpreta como se fosse uma junção dos espíritos de todos os cidadãos oprimidos pela dinastia Qin – portanto exclama “que horror”. No relato de Sekien, as circunstâncias são parecidas, pois “<i>iyaya</i>” é uma interjeição comum de se usar quando algo está errado, como quando você vê um rosto distorcido na água no lugar do qual deveria estar o reflexo de uma bela mulher. Dizem que essa não é a única forma que a aparição pode tomar: o <i>iyami</i> pode surgir em qualquer lugar e de costas parece uma bela mulher, porém, ao virar, o <i>yōkai</i> revela um rosto horrendo que espanta quem cruza o seu caminho.</p>

Fonte: elaborado por mim.

No caso citado acima, além de o verbete traduzido acompanhar o que diz o TP, se vê na inserção da Nota de Tradução a oportunidade de elaborar sobre a referência a uma terceira cultura, explicar as conotações linguísticas em relação ao nome e elaborar mais sobre a lenda do *yôkai*. Referências linguísticas como a exclamação de *iyaya*, não necessitam de explicação no texto de partida uma vez que fazem parte do vocabulário comum dos leitores da cultura de partida, por isso a explicação que relaciona o nome do *yôkai* com a situação mencionada em uma terceira cultura é inserida nas Notas de Tradução. Essa combinação de estratégias é usada sempre que há referências semelhantes (como na *waraionna*), buscando assim uma coerência do texto alvo e dele com os encargos de tradução. Manter a coerência do texto de chegada também é uma diretriz implícita quando se estabelecem orientações que guiam as escolhas tradutórias. Como aponta Franco-Aixelá

Mesmo quando a estratégia for diferente, a aparição prévia pode ser facilmente uma parte importante da explicação, como de fato acontece, por exemplo, no caso de comentários extratextuais nos quais os tradutores recorrem somente na primeira vez em que o ICE aparece no texto. (FRANCO-AIXELÁ, 2013, p. 209)

Desta forma, concluo a análise parcial dos *yôkais*, mas não sem antes dizer que há muitas estratégias potenciais a serem usadas. No processo tradutório, além de ter sempre os encargos de tradução como diretrizes, foi importante também pensar sobre a transparência dos ICEs, a natureza deles, possíveis traduções pré-estabelecidas e considerar se as informações estão colocadas de forma que o leitor possa aproveitar o texto como uma fonte de entretenimento e de informação. Agora, na próxima seção apresento a tradução integral presente no *Yôkaiezôshi: Yumoto Koichi korekushon* (2018).

## 5 O LIVRO ILUSTRADO DAS APARIÇÕES JAPONESAS

### ① 怪物画本

李冠光賢が世の妖怪絵を集めて収録したものを鍋田玉英が模写して刊行したとの解説がに序に記される。刊記には「享和二年集画故人李冠光賢」「模写画工鍋田玉英」とあるがその内容は鳥山石燕の妖怪絵を集めたもの。鍋田玉英明治時代の絵師。絵は丁寧に模写された多色刷で制作されている。模写された妖怪は石燕の「画図百鬼夜行」「今昔画図続百鬼」「今昔百鬼拾遺」から採られているが、妖怪名称が異なる記述のものなども散見される。また、妖怪名称以外に、妖怪についての説明文は省かれていることから絵を見せることがメインだったと思われる、刊記でも「明治十四年四月十一日御届 同年十二月刻成」とあり、模写にも関わらず8カ月もの月日をかけて完成した版本であることがわかり、丁寧な作り相まって拘りが感じられる。柱には「怪物画本巻一」とあるが巻二以降ものは未見。ちなみに、裏表紙には

### ① O livro ilustrado das aparições japonesas

O prefácio informa que o livro foi copiado por Nabeta Gyokuei a partir de ilustrações de *yōkais* coletadas e registradas por Rikan Kōken. Os detalhes de publicação (*kanki*) dizem: "Ilustrações coletadas em 1802 (ano 2 da Era Kyōwa), Ano do Cachorro, pelo falecido Rikan Kōken" e "Ilustrações reproduzidas por Nabeta Gyokuei". Contudo, o conteúdo é uma compilação de *yōkais* ilustrados por Toriyama Sekien. Nabeta Gyokuei era um artista do período Meiji e as ilustrações do *Kaibutsugahon* foram meticulosamente copiadas e impressas em cores, diferentes da obra de Sekien. Os *yōkais* copiados foram tirados das obras *Gazu hyakki yagyō*, *Konjaku gazuzoku hyakki* e *Konjaku hyakki shūi*, mas há diferenças nos nomes e em outros aspectos das artes. Como todos os textos foram omitidos com exceção dos nomes dos *yōkais*, a ênfase está na apresentação das ilustrações. No *kanki* consta: "Anunciado em 11 de abril de 1881 (ano 14 da era Meiji), xilogravuras gravadas em dezembro do mesmo ano", revelando que mesmo sendo uma cópia, foram necessários oito meses para a conclusão da obra, indicando uma união de habilidade e perfeccionismo na produção do *hanpon*. Na margem das páginas do *kanki* diz "*Kaibutsugahon* vol. 1", mas não foram encontrados volumes subsequentes. Ressalta-se que na contracapa há evidências de que o crítico e homem de letras Kōdō Tokuchi comprou esse livro em 1882 (ano 15 da era Meiji) em Kansendō, em frente ao templo Shiba Shinmei.

Figura 5 – Páginas da abertura do *Kaibutsugahon* com as informações de publicação (*kanki*).



Fonte: Database of Pre-modern Japanese Works, NIJL-NW project, Tóquio, Japão.

Figura 6 – *Aioimatsunosei*, os espíritos do casal de pinheiros.



Fonte: Database of Pre-modern Japanese Works, NIJL-NW project, Tóquio, Japão.

相生松のせい

『画図百鬼夜行』に木魅として収録。夫婦松の老木から姿を現した松の精を表現している。

*Aioimatsu no sei* – Os espíritos do casal de pinheiros

Registrados como *kodama* no livro *Gazu hyakki yagyô* – “A procissão noturna da horda de demônios ilustrada”. Os espíritos da ilustração são representados na forma de um casal de pinheiros anciãos e, junto com os objetos que carregam, fazem alusão a uma das simbologias do pinheiro na cultura japonesa: longevidade.

N. T.: A simbologia do pinheiro como longevidade foi popularizada pela peça de nô *Takasago*. Um episódio curioso ocorreu em 2011, quando a cidade de Rikuzentakata foi atingida por um tsunami e todos os pinheiros foram derrubados, exceto um – um verdadeiro *kodama*, quem sabe? Há outros tipos de árvore que podem abrigar espíritos e há narrativas que contam histórias de amor entre humanos e *kodama*, como em A História da Aoyagi, narrada por Lafcadio Hearn na coletânea de contos sobrenaturais *Kwaidan* (1904).

Figura 7 – À direita, o *nue*; à esquerda, *Sanetakanorei nyūnai suzume*.



Fonte: Database of Pre-modern Japanese Works, NIJL-NW project, Tóquio, Japão.

鵺

『今昔画図統百鬼』に鵺として収録。顔が猿、足は虎、体は狸、尾は蛇という妖怪。

*Nue* – A quimera do canto macabro

Registrado com um ideograma diferente no livro *Konjaku gazu zoku hyakki* – “Passado e presente da procissão da horda de demônios ilustrada”. Diz-se ser um *yôkai* com cabeça de macaco, patas de tigre, corpo de *tanuki*, mamífero proveniente do leste asiático, e rabo de cobra.

N. de T.: O *nue* recebe esse nome por causa do som que faz, semelhante ao ritmado cantar do pássaro *Zoothera aurea*. Dizem que quando escutado à noite, o som do pássaro anuncia maus agouros e possíveis mazelas, assim como o que ocorre no relato épico *Heike monogatari*, no Capítulo 4. Durante o reinado do Imperador Nijô (1143-1165), houve um período em que o som macabro do pássaro se manifestava junto com uma fumaça escura nas proximidades do palácio Imperial todas as noites. O fenômeno perturbou o Imperador Nijô, que adoeceu. Acreditando ser um efeito do canto do *nue*, Minamoto no Yoshie e Minamoto no

Yorimasa uniram esforços para matar a aparição, feito realizado por Yorimasa e Ino Hayata com o uso de uma flecha.

### 実方霊入内雀

『今昔画図統百鬼』に入内雀として収録。平安時代の貴族で歌人の藤原実方は奥州に左遷され、その恨みが雀となって内裏に入って飯を啄んだという怪異。

#### *Sanetaka no rei nyûnai suzume* – O pardal-canela invasor de Sanetaka

Registrado como *nyûnai suzume* no livro *Konjaku gazu zoku hyakki* – “Passado e presente da procissão da horda de demônios ilustrada”. O poeta aristocrata da corte Heian, Fujiwara Sanetaka, foi rebaixado à província de Ôshû e dizem que do seu ressentimento nasceu uma assombração-pardal que invadia o palácio imperial para roubar comida.

N. de T.: Sanetaka era um subalterno do Imperador Ichijô (980-1011) e tem um poema na coletânea **Cem poemas de cem poetas** (2019). Um desentendimento com outro membro da corte fez com que o poeta fosse expulso da capital e enviado para a cidade deserta de Ôshû. Após a sua morte, um pardal passou a atormentar a aristocracia da corte Heian, roubando arroz e destruindo plantações. Diziam que aquele era o *onryô* (espírito vingativo) de Sanetaka. O horror só acabou quando o pardal morreu e um rito fúnebre adequado foi feito para ele na capital. Há outras lendas de pardais *yôkais*, como o *yosuzume*, pássaro que aparece em bando à noite e cerca viajantes em uma dança sinistra que dizem prenunciar infortúnio e grandes males.

**Figura 8** – À direita, o *yôkai* *Moriya teratsutsuki*; à esquerda, o *Shûten Dôji*.



Fonte: Database of Pre-modern Japanese Works, NIJL-NW project, Tóquio, Japão.

### 守屋霊寺つき

『今昔画図統百鬼』に寺つきとして収録。仏教を排斥して滅ぼされた物部の守屋の霊が鳥となって寺の伽藍をつついたという。

*Moriya teratsutsuki* – O fantasma bica-templo

Registrado como *teratsutsuki* no livro *Konjaku gazu zoku hyakki* – “Passado e presente da procissão da horda de demônios ilustrada”. Diz-se que o opositor do budismo, Mononobe Moriya, foi derrotado e seu espírito tornou-se um pássaro que passou a bicar templos budistas.

N. de T.: Mononobe Moriya faleceu em 587 e era defensor do xintoísmo, portanto um condenador das práticas budistas introduzidas no Japão em sua época. Quando um imperador favorável ao budismo ascendeu, houve uma guerra na qual Moriya destruiu muitos templos budistas e posteriormente foi morto pelo Príncipe Shôtoku (574-622), principal responsável pela difusão do budismo no país. O rancor de Moriya o transformou em um *onryô* em forma de pica-pau, aparição que perseguia os templos construídos por Shôtoku e, tomado por rancor, os bicava. Dizem que o Príncipe Shôtoku se transformou em um falcão e exterminou a aparição destruidora de templos.

酒呑童子

『今昔画図続百鬼』に酒呑童子として収録。大江山に棲む鬼で源頼光によって退治された。

*Shûten Dôji* – O oni beberrão

Registrado com ideogramas diferentes no livro *Konjaku gazu zoku hyakki* – “Passado e presente da procissão da horda de demônios ilustrada”. É um *oni* que vivia na montanha de Ooê e foi exterminado por Minamoto Yorimitsu.

N. de T.: Minamoto Yorimitsu era um dos líderes do clã Fujiwara, conhecido por ser impiedoso, possivelmente a razão pela qual é representado com traços semelhantes aos de um *oni* na ilustração de Sekien. Há várias representações artísticas de sua inclemência com *yôkais*, e o *oni Shûten Dôji* foi um dos nomes presentes na longa lista de extermínio do líder do clã Fujiwara. O *oni* sequestrava as belas mulheres membros da aristocracia da época, como aquela que está de costas e parece fugir na ilustração.

**Figura 9** – À direita, *Tamamo no Mae*; à esquerda, a *warai onna*.



Fonte: Database of Pre-modern Japanese Works, NIJL-NW project, Tóquio, Japão.

## 玉藻の前

『今昔画図続百鬼』に収録。九尾の狐が化けた美女で、安倍泰成に見破られ殺生石となる。

### *Tamamo no Mae* – A donzela Tamamo

Presente no livro *Konjaku gazu zoku hyakki* – “Passado e presente da procissão da horda de demônios ilustrada”. Raposa de nove caudas disfarçada de uma bela mulher, mas foi descoberta por Abe Yasunari e transformada na *Sesshōseki*, a Pedra da Morte.

N. de T.: A *Sesshōseki* é real e existe até hoje no Japão. Acredita-se que quem toca nessa pedra, morre em seguida. A lenda foi narrada por Grace James, folclorista especializada em cultura japonesa, em 1910, e traduzida com o título “Tamamo, a donzela raposa” para o português. Há uma peça de teatro não chamada *Sesshōseki* na qual, trezentos anos depois, o sacerdote zen, Gennō, realiza um exorcismo na pedra. Ele invoca diversos cânticos e bate com um *hossu* (bastão de bambu) no chão, partindo a pedra ao meio e libertando o espírito de Tamamo. Através de uma dança, ela revela como seduziu soberanos da Índia, da China e do Japão. Ao final da peça, a raposa de nove caudas promete nunca mais machucar nenhum ser humano e desaparece. No ano de 2020, a mítica pedra misteriosamente se partiu no meio, tal como acontece na peça e na história narrada por Grace James.

## 笑女

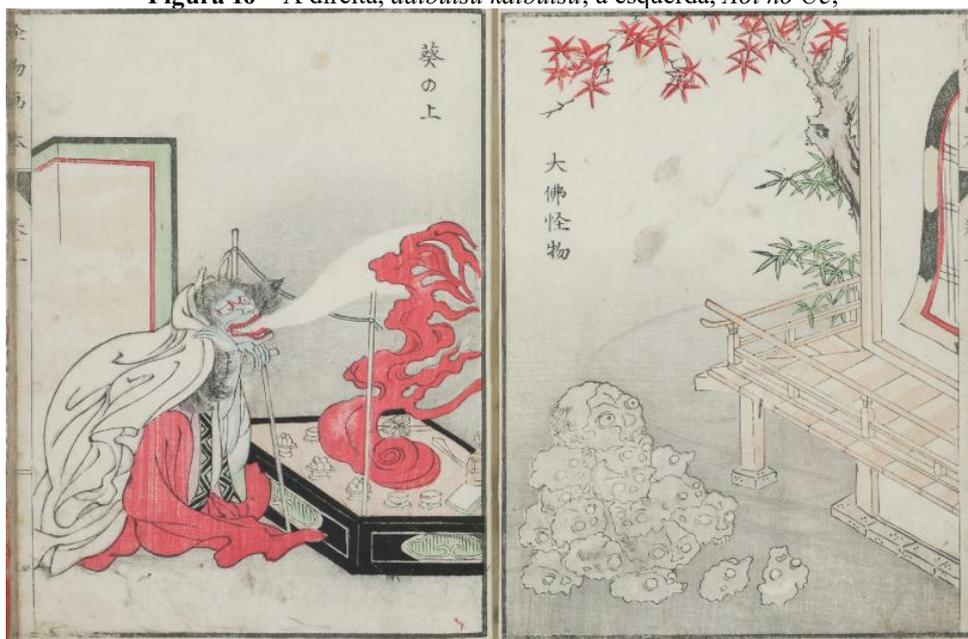
『今昔百鬼拾遺』に倩兮女として収録。中国・楚の美女でけらけら笑って人を惑わす淫婦の霊という。

### *Warai onna* – A mulher que ri

Registrado como *kerakera onna* no livro *Konjaku hyakki shūi* – “Um complemento à procissão da horda de demônios ilustrada”. Dizem ser o espírito de uma linda prostituta proveniente do reino chinês de Chû que atraía as pessoas com sua gargalhada espalhafatosa.

N. de T.: O nome do registrado no livro de Sekien usa uma onomatopeia (*kerakera*), que faz alusão ao som da risada do *yōkai*. A mulher que ri tem características de personagens presentes na antologia poética *Wen Xuan* e no *Heike bakemono taiji*. Ela surge gigantesca no céu e ri por cima dos muros em bairros de prostituição. Dizem que se manifesta em becos vazios, gargalhando e dançando para assustar e perturbar os frequentadores desses bairros. Quando encontram essa aparição, os homens são assombrados por uma risada incessante que somente eles podem escutar. Os que não desmaiam no local e conseguem fugir permanecem escutando a risada da *warai onna* até serem levados à loucura. Essa é a vingança da mulher que ri pelos anos de abuso ao qual foi subjugada em sua vida como prostituta.

Figura 10 – À direita, *daibutsu kaibutsu*; à esquerda, *Aoi no Ue*;



Fonte: Database of Pre-modern Japanese Works, NIJL-NW project, Tóquio, Japão.

#### 大仏怪物

『今昔百鬼拾遺』に目競として収録。平清盛の夢に出て来た髑髏で、ついには幾千万にも増えていった。

#### *Daibutsu kaibutsu* – O monstro da grande estátua de Buda

Registrado como *mekurabe* no livro *Konjaku hyakki shūi* – “Um complemento à procissão da horda de demônios ilustrada”. Os crânios saídos do sonho de Taira no Kiyomori acabaram se multiplicando de forma exorbitante.

N. de T.: *Mekurabe* pode ter o nome traduzido como “competição de encarar”. Quando se manifestam, os crânios olham fixamente para a pessoa em sua frente, se multiplicando até que juntos componham a forma de uma caveira gigantesca. Caso a pessoa vença o concurso, nenhum mal ocorrerá; caso contrário... bom, não se sabe exatamente o que acontece, mas as consequências não são boas. Há relatos de que Taira no Kiyomori, figura histórica e personagem importante da obra *Heike monogatari*, se manteve firme e encarou os crânios, quando estes se manifestaram em seu jardim, até que eles desaparecessem. Dizem que aqueles eram os crânios de todas as pessoas que o cruel líder do clã Taira exterminou para chegar ao poder.

#### 葵の上

『今昔画図続百鬼』に般若として収録。光源氏の子を身ごもった葵の上に、生霊となって取り憑いた六条御息所が、葵の上を守護する読経を聞いて源氏に正体を見せたという『源氏物語』の一節をもとにしている。嫉妬のあまり般若の顔になっている。

*Aoi no Ue* – Dama Aoi

Registrado como *hannya* no livro *Konjaku gazu zoku hyakki* – “Passado e presente da procissão da horda de demônios ilustrada”. Segundo mostrado em uma passagem do **Romance do Genji**, a Dama Aoi, que estava grávida do príncipe Genji, foi possuída pelo espírito vingativo da Dama Rokujô. Porém, ao escutar um sutra usado para proteger a Dama Aoi, o espírito revelou sua verdadeira identidade a Genji. Por causa do ciúme desvairado que sentia, Rokujô ficou com a aparência medonha de uma *hannya*.

N. de T.: As *hannya* são *yôkai*s associados aos espíritos de mulheres que se deixam tomar por ciúme e desgosto, e a aparência delas é reproduzida em máscaras populares no teatro nô. São consideradas também um tipo de *oni* mulher, por vezes referido como *kijo*. A ilustração faz referência à peça de teatro nô de nome **Aoi no Ue**, contudo, no livro *Genji monogatari* (“Romance do Genji”, 1008), a Dama Rokujô é chamada de *ikiryô*, outro tipo de *yôkai* que se manifesta a partir de uma pessoa viva, como se fosse uma projeção astral. O *ikiryô* é representado em uma ilustração posterior.

**Figura 11** – À direita, o *iyami*; à esquerda, o *chôchinbi*.



Fonte: Database of Pre-modern Japanese Works, NIJL-NW project, Tóquio, Japão.

いやミ

『今昔百鬼拾遺』に否哉として収録。あやしい虫をみて怪哉と名付けたという漢の故事に由来して否哉と名付けられたといわれ、水に映る女性の顔が不気味な顔となっているが詳細は不明。

*Iyami* – Não pode ser!

Registrado como *iyaya* no livro *Konjaku hyakki shûi* – “Um complemento à procissão da horda de demônios ilustrada”. Existe uma história proveniente da China, da época da dinastia Han, de que um inseto recebeu o nome *guàizāi* (que horror!) ao ser avistado na água. A história do *iyami*

é semelhante. Há quem diga que a aparição de um inseto estranho na superfície da água fez com que uma bela mulher visse um rosto de aparência medonha no lugar de seu reflexo, porém, os detalhes são incertos.

N. de T.: Toriyama Sekien, no *Konjaku hyakki shûi*, diz que um episódio semelhante aconteceu com o oficial da dinastia Han, Dongfang Shuo, acontecimento presente no livro *Taiping Guangji* (978). Quando Dongfang avista o rosto deformado na água, interpreta como se fosse uma junção dos espíritos de todos os cidadãos oprimidos pela dinastia Qin - portanto exclama "que horror". No relato de Sekien, as circunstâncias são parecidas, pois "iyaya" é uma interjeição comum de se usar quando algo está errado, como quando você vê um rosto distorcido na água no lugar do qual deveria estar o reflexo de uma bela mulher. Dizem que essa não é a única forma que a aparição pode tomar: o *iyami* pode surgir em qualquer lugar e de costas parece uma bela mulher, porém, ao virar, o *yôkai* revela um rosto horrendo que espanta quem cruza o seu caminho.

### 挑灯火

『今昔画図続百鬼』に提灯火として収録。田の畔道に現れ、狐の尾から火がゆらいでいる。

### *Chôchinbi* – A raposa que ilumina os arrozais

Registrado com ideogramas diferentes no livro *Konjaku gazu zoku hyakki* — “Passado e presente da procissão da horda de demônios ilustrada”. Uma raposa com fogo tremeluzindo da cauda manifesta-se nas trilhas dos arrozais.

N. de T.: *Yôkai* classificado como *onibi*, um tipo de fogo-fátuo que se assemelham a lanternas de papel (*chôchin* = “lanterna de papel”, *bi* = “fogo”). Acredita-se que os animais responsáveis pelo *chôchinbi* sejam raposas. Essa aparição costuma flutuar acima dos campos de arroz, mas desaparece quando pessoas se aproximam. Há um episódio na coletânea de histórias fantásticas *Toenkai*, de Kyoukutei Bakin, na qual uma pessoa chamada Koemon enfrentou o misterioso fogo-fátuo, posteriormente falecendo de febre - então o fenômeno ficou conhecido também como *koemonbi* (o fogo de Koemon). O conto *Otogi Tsugeshou*, que data o período Edo, tem uma narrativa semelhante. O *chôchinbi* da ilustração encontra-se em uma bifurcação, local no qual se acredita ter poderes místicos a partir do crepúsculo. Há quem diga que esse *yôkai* se manifesta quando outras aparições estão por perto.

Figura 12 – À direita, o *Buruburu*; à esquerda, o *Sôgen bi*.



Fonte: Database of Pre-modern Japanese Works, NIJL-NW project, Tóquio, Japão.

ぶるぶる

『今昔画図続百鬼』に震々として収録。臆病神ともいう。人がぞっとするのはこの妖怪に憑かれたからという。

*Buruburu* – A divindade da covardia

Registrado com grafia diferente no livro *Konjaku gazu zoku hyakki* – “Passado e presente da procissão da horda de demônios ilustrada”. Conhecido como *Okubyôgami*. Acredita-se que as pessoas possuídas por esse *yôkai* ficam totalmente horrorizadas.

N. de T.: O *buruburu* (ou Treme-treme) é um *yôkai* que se alimenta da covardia alheia. Também chamado de *zozogami* ou de *okubyôgami*. O nome *buruburu* e o prefixo *zo* vêm das onomatopeias que fazem referência a sentir calafrios, o que ocorre quando essa aparição está por perto. Não costumam habitar lugares próximos de seres humanos, mas quando cruza com um, o *yôkai* induz a pessoa a sucumbir ao medo. Caso um humano aja de forma covarde, o *buruburu* sente sua fraqueza e o toca, fazendo com que arrepios tomem seu corpo.

宗玄火

『画図百鬼夜行』に叢原火として収録。壬生寺のきんぺんに出るといふ鬼火。

*Sôgen bi* – A chama flutuante de Mibu

Registrados com kanjis diferentes no livro *Gazu hyakki yagyô* – “A procissão noturna da horda de demônios ilustrada”. É um tipo de *onibi* e há rumores de que essa aparição se manifesta nos arredores do templo budista Mibu.

N. de T.: Esse *yôkai* pode ser traduzido literalmente como “fogo de Sôgen”, visto que se acredita ser a cabeça flutuante em chamas do monge budista Sôgen (bi = fogo, Sôgen = nome). O monge, que vivia no templo Mibu, em Quioto,

roubava dinheiro das caixas de doações e óleo que servia de oferenda para as divindades, o que era precioso e caro. Ele vendia o óleo secretamente e ficava com o dinheiro para si. Os crimes do monge, atos de maldade, fizeram com que se tornasse um *yōkai*. Essa história está presente na coletânea de histórias sobrenaturais *Shinoto gibōko*, publicada em 1683 no formato de *hanpon*.

Figura 13 – À direita, o *ubagabi*; à esquerda, *amejorô*.



Fonte: Database of Pre-modern Japanese Works, NIJL-NW project, Tóquio, Japão.

姥が火

『画図百鬼夜行』に収録。河内国などに伝わる火の玉で、火中に姥の顔が出ている。

*Ubagabi* – A velha nas chamas

Registrado no livro *Gazu hyakki yagyō* – “A procissão noturna da horda de demônios ilustrada”. *Yōkai* que habita províncias similares a Kawachi, atual Osaka. É uma esfera de fogo conhecida como *hinotama*, da qual o rosto de uma velha sai de dentro das chamas.

N. de T.: Esse é um famoso *yōkai* que aparece nos livros *Saikaku Shokoku banashi* (contos de Ihara Saikaku, de 1685), *Kokonhyaku monogatari hyōban* (Yamaoka Genrin, 1686), *Kawachi kagamimeishi shōki* (Mita Jōkyū, 1679) e *Shokokuri jindan* (antologia publicada em 1743). Semelhante ao perverso monge Sōgen, acredita-se que esse *yōkai* era o espírito de uma falecida ladra de óleo. Essa misteriosa esfera de fogo aparecia flutuando nas proximidades do templo de Hiraoka, local dos furtos, em noites chuvosas. Essa aparição é capaz de voar por longas distâncias rapidamente e há relatos de que espia por cima do ombro de quem cruza com ela. Há quem diga que, se gritar “*abura dorobo!*” (“ladra de óleo!”), ela desaparece.

雨女郎

『今昔百鬼拾遺』に雨女として収録。雨を呼ぶというわれる妖怪で、『今昔百鬼拾遺』では中国の故事で巫山の神女があめを呼ぶというが、この類かと記す。

*Amejorô* – A invocadora de chuvas

Presente como *ameonna* no livro *Konjaku hyakki shûi* – “Um complemento à procissão da horda de demônios ilustrada”. *Yôkai* que invoca a chuva, descrita no *Konjaku hyakki shûi* com certa similaridade à divindade-sacerdotisa invocadora das chuvas de Wushan, presente no folclore chinês.

N. de T.: Na obra de Toriyama Sekien, o *yôkai* parece fazer referência a uma história escrita por Song Yu, na qual um rei chinês visita o Monte Fuzan, adormece e sonha que teve relações sexuais com uma das sacerdotisas do local. Quanto à *amejorô*, conhecida também como *ame onba*, aparece quando chove e habita becos e ruas escuras, nuvens e montanhas sagradas. É dito que se alimenta da água da chuva, mas dizem que devora crianças. Essa aparição tem a aparência macabra de uma mulher horrenda e encharcada e não é benevolente. Além de atrair a chuva por onde passa, a usa para encobrir sua chegada, sequestrar crianças e levá-las para o submundo. Mães que têm seus filhos roubados também podem se transformar nesse *yôkai*. Há referências a ele nos trabalhos como o da romancista Satô Aiko (*Asa ameonna no udemakuri*, 1976), a escritora de romances históricos Sawada Fujiko (*Ame onna*, 2006) e a escritora de mistério Awasaka Tsumao (*Ame onna*, 1988).

**Figura 14** – À direita, o *Momijigari*; à esquerda, *tsurubeonna*.



Fonte: Database of Pre-modern Japanese Works, NIJL-NW project, Tóquio, Japão.

紅葉がり

『今昔百鬼拾遺』に収録。平惟茂が、鬼が化けた実女・紅葉を退治する話をもとにしている。

*Momijigari* – O *oni* pernicioso

Presente no livro *Konjaku hyakki shûi* – “Um complemento à procissão da horda de demônios ilustrada”. Baseado na história em que Taira no Koremochi exterminou Momiji, um *oni* que se disfarçou de uma linda mulher.

N. de T.: O nome deste *yôkai* faz referência ao festival no qual se observa a beleza das folhas do outono que colorem as paisagens do Japão. O episódio é retratado no teatro desde antes do período Edo e tem versões em peças de nô (1516), de *jôruri* (teatro de fantoches adaptado por Chikamatsu Monzaemon em 1715) e de *kabuki* (adaptado por Kawatake Mokuami em 1887). A versão mais difundida é a da peça de nô ***Momijigari***, de autoria de Kanze Nobumitsu. Nela, a princesa Sarashina e suas damas de companhia vão ao monte Togakushi, localizado na atual província de Nagano, para apreciar a paisagem tomada de folhas vermelhas, ocultando-se atrás de cortinas. O guerreiro Taira no Koremochi e seus companheiros saem para caçar, cruzando com o grupo de mulheres. Apesar de não querer se aproximar, quando uma das mulheres avista o grupo e os convida, Koremochi aceita se juntar ao *momijigari*. Após ficar bêbado, Koremochi sonha com a divindade Takeuchi, um subalterno do Grande Bodhisattva Hachiman, divindade protetora dos guerreiros. Através do sonho, Takeuchi avisa que quem induziu Koremochi e seu grupo a beberem era, na verdade, o *oni* do Monte Togakushi. Takeuchi dá uma espada divina a Koremochi, que a tem em mãos assim que acorda. O *oni* tenta atacar Koremochi, porém o guerreiro usa a espada para eliminá-lo.

### つるべ女

『今昔百鬼拾遺』に狂骨として収録。強い恨みを待っていて井戸から現れる。

#### *Tsurube onna* – A aparição do poço

Presente como *kyôkotsu* (“caveira maluca”) no livro ***Konjaku hyakki shûi*** – “Um complemento à procissão da horda de demônios ilustrada”. Esse *yôkai* emerge do fundo de poços da água carregando extremo ressentimento.

N. de T.: Com a aparência de um esqueleto fantasmagórico envolvido por uma mortalha, o *yôkai* habitante de poços guarda rancor porque seus restos mortais foram descartados de forma inapropriada, sem receber os devidos ritos fúnebres. Dessa forma, a alma de uma pessoa pode se transformar em um *shiryô* (espírito de pessoa morta, ao contrário do *ikiryô*, mencionado anteriormente no *yôkai Aoi no Ue*). O *kyôkotsu*, nome mais popular da aparição, só se manifesta quando é perturbado por alguém que ousa usar o poço onde está imerso em emoções turbulentas.

Figura 15 – À direita, o *ao nyôbô*; à esquerda, o *kokuribabake*.



Fonte: Database of Pre-modern Japanese Works, NIJL-NW project, Tóquio, Japão.

#### 青女房

『今昔百鬼拾遺』に青行燈として収録。行燈が消えそうなときに出るという。『今昔画図続百鬼』には同じ青女房だが別の姿の妖怪を収録。

#### *Ao nyôbô* – A dama da lanterna azul

Registrado como *ao andon* (“lanterna azul”) no livro *Konjaku hyakki shûi* – “Um complemento à procissão da horda de demônios ilustrada”. Dizem que essa entidade se revela quando as lanternas de *andon* se apagam. A mesma *ao nyôbyô* aparece no *Konjaku gazu zoku hyakki* – “Passado e presente da procissão da horda de demônios ilustrada” –, porém, como um *yôkai* de aparência diferente.

N. de T.: O apagar das lanternas remete ao jogo *Hyaku monogatari* ou *Hyaku monogatari kaidankai* (“Cem contos de terror”), muito popular no período Edo. Os participantes se reuniam para contar histórias assustadoras e cem lanternas eram acesas. Uma a uma, elas eram apagadas ao final de cada história. Dizem que, ao final da centésima história, uma força sobrenatural se manifestava. Caso os participantes tivessem muito azar, aparecia a *dama da lanterna azul*, um *yôkai* que se alimenta de medo e instiga o sentimento no coração dos humanos à sua volta, manifestando-se com uma aparência horripilante de uma mulher demoníaca envolta por um brilho azul. Asai Ryôshi adverte contra a prática em seu livro *Otogi bôko* (1666), no qual interrompe a narração no nonagésimo nono conto macabro da coleção. Muitos participantes seguem esse conselho e jamais se atrevem a assoprar a centésima vela.

#### 庫裏婆々化

『今昔百鬼拾遺』に古庫裏婆として収録。ある山寺に7代前から庫裏に住み、新しい死んだ屍の皮をはいで食べるという。

### *Kokuri babake* – A velha monstruosa

Registrado como *kokuribaba* no livro *Konjaku hyakki shûi* – “Um complemento à procissão da horda de demônios ilustrada”. Contam que, há sete gerações, um *yôkai* habitava a cozinha de um monastério em um templo nas montanhas, local onde essa aparição removia e comia a pele de cadáveres frescos.

N. de T.: *Yôkai* é associado a uma história presente no livro *Chuogeng Lu*, de Tao Zongyi, a *kokuri babake* era mulher de um monge budista, o que, há sete gerações, não era bem aceito. A morte do marido fez com que a viúva se isolasse no templo. Quando ficou sem ter o que comer, ela começou a roubar as oferendas que as pessoas deixavam lá, pecado que definiu o destino de sua alma: ao morrer, virou um *yôkai*. Desde então, passou a se alimentar de carne humana. Tal como em vida, a *kokuri babake* prefere o isolamento e não costuma interagir com pessoas, mas há quem diga que, caso algum monge passe nas proximidades da cozinha do monastério onde habita, sua fome de carne humana ressurgirá.

Figura 16 – À direita, o *yamaotoko*; à esquerda, *hitotsume bôzu*.



Fonte: Database of Pre-modern Japanese Works, NIJL-NW project, Tóquio, Japão.

### 山男

『画図百鬼夜行』に山童として収録。山に棲む妖怪で春になると川に戻って河童となるという。

### *Yama otoko* – O homem nas montanhas

Registrado como *yama warawa* no livro *Gazu hyakki yagyô* – “A procissão noturna da horda de demônios ilustrada”. Dizem ser um *yôkai* que vive nas montanhas e que, ao chegar da primavera, vai ao rio e vira um *kappa*, *yôkai* habitante das águas e com aparência de sapo.

N. de T.: Esse *yôkai* pode ser chamado também de *yama waro*, entre outros nomes, e diz-se que é originário da China, uma vez que uma descrição semelhante

ocorre no livro *Shenyi Jing*, do século 2. O livro *Wakan sansaizue* (1712) delimita o habitat dele às montanhas e florestas de Kyushu, a terceira maior ilha do arquipélago japonês. No *Wakan sansaizue*, o *yôkai* é descrito com a aparência de um menino selvagem de dez anos, corpo coberto de finos cabelos e um olho só. Esses *yôkais* são bons em imitar sons como o de rochas desmoronando, do vento soprando e até de ferramentas. Há quem diga que podem até aprender a falar e a cantar. A associação com o *kappa* não se restringe apenas à sua transformação no fim da primavera, seus comportamentos também se assemelham aos do *yôkai* das águas: odeiam cavalos e vacas, atacando os animais quando os avistam. São exímios lutadores de sumô, então é aconselhável que, caso um invada sua casa para tirar uma soneca ou tomar um banho, hábito recorrente desse *yôkai*, não tente enfrentá-lo. Apesar da aparência nada usual e um pouco assustadora, o *yamaotoko* é capaz de ações de bondade e de ajudar pessoas caso se ofereça comida a ele - mas, atenção: nunca em menos quantidade do que o prometido ou antes que ele faça o que foi pedido, o *yôkai* pode ficar bravo na primeira ocasião ou fugir com a comida na segunda.

### 一目坊主

『画図百鬼夜行』に青坊主として収録。朽ち果てた庵に佇む一つ目の坊主。

*Hitotsume bôzu* – O monge de um olho só

Registrado como *aobôzu* no livro *Gazu hyakki yagyô* – “A procissão noturna da horda de demônios ilustrada”. Em um monastério em ruínas, vaga o monge de um olho só.

N. de T.: Casas ou construções abandonadas, campos de trigo e estradas escuras e desertas são locais prováveis para se encontrar esse *yôkai*. É dito que ele sequestra e se alimenta de crianças que andam sozinhas e, em Kagawa, há relatos macabros de que esta aparição estrangula e mata mulheres com quem cruza quando elas o ignoram. Apesar de *aobôzu* ser traduzido como “Monge Azul”, o nome dado por Sekien pode fazer alusão a alguém inexperiente (semelhante ao chamar uma pessoa de “verde” no Brasil). A presença da nespereira na ilustração reforça essa teoria, visto que é uma árvore associada à má sorte caso seja plantada no quintal de casa, ainda que possua propriedades curativas. Infere-se, portanto, que o *aobôzu* pode ser um monge inexperiente incapaz de curar alguém. Há registros de que essa *yôkai* também possa ser uma divindade de menor grau. Talvez pelas diferentes possibilidades, Toriyama Sekien tenha deixado o *yôkai* sem descrição.

Figura 17 – À direita, *oshiroibaba*; à esquerda o *noderabô*.



Fonte: Database of Pre-modern Japanese Works, NIJL-NW project, Tóquio, Japão.

をしろい婆々

『今昔百鬼拾遺』に白粉婆として収録。紅おしろいの神である脂粉仙娘の侍女である。

*Oshiroi baba* – A Dama de Jifun Senjô

Registrado como *oshiro baba* no livro *Konjaku hyakki shûi* – “Um complemento à procissão da horda de demônios ilustrada”. Esse *yôkai* faz parte da corte da divindade dos cosméticos, Jifun Senjô.

N. de T.: Dizem que a aproximação desse *yôkai* acompanha o som de um chocalho. Na ilustração, a *Oshiroi baba* carrega uma garrafa de saquê. Dizem que seu rosto é coberto por uma pesada camada de pó de arroz, o que a torna ainda mais assustadora. Apesar disso, esse *yôkai* não é perigoso, quando aparece só tenta comprar saquê ou pede rouge e pó de arroz para sua maquiagem. Há quem diga que, como a *Oshiroi baba* vaga durante o inverno, ela talvez seja uma variação de outro *yôkai* associado ao frio, a *yuki onna* (“A dama gélida”, conto presente em *Kwaidan*, de Lafcadio Hearn), ou até mesmo da *yama uba*, aparição que pede maquiagem a quem cruza o seu caminho.

野寺坊

『画図百鬼夜行』に収録。野中に吊るされた鐘の前に佇む異形の坊主。

*Nodera bô* – O monge de Nodera

Registrado no livro *Gazu hyakki yagyô* – “A procissão noturna da horda de demônios ilustrada”. Um monge budista de aparência grotesca permanece de pé em frente a um sino no meio do campo.

N. de T.: Esse *yōkai* tem origem na história “O sino de Nodera”, na qual fazendeiros que pensavam ter encontrado uma espécie estranha de vegetal desenterram o enorme sino e o levam para o templo Mangyō-ji. Eles descobrem então que aquele é o sino perdido do templo Nodera, escondido pelo monge responsável pelo templo durante a guerra para que a relíquia não caísse nas mãos do exército inimigo. Há registros de que o sino de Nodera existiu, mas não se sabe seu paradeiro. O *yōkai* do monge no campo parece vagar procurando pela relíquia, surgindo tarde da noite em templos devastados, assombrando os arredores e fazendo os sinos ressoarem. A aparência grotesca indica que esse *yōkai* ficou enterrado junto com o sino até ser redescoberto.

Figura 18 – À direita, o *tengu*; à esquerda, o *mikoshinyūdō*.



Fonte: Database of Pre-modern Japanese Works, NIJL-NW project, Tóquio, Japão.

天狗

『画図百鬼夜行』に収録。山に棲む妖怪。

*Tengu* – O *yōkai* das montanhas

Registrado no livro *Gazu hyakki yagyō* – “A procissão noturna da horda de demônios ilustrada”.

Esse *yōkai* habita as montanhas.

N. de T.: Os ideogramas indicam traduções como “cão divino” ou “sentinela divino”. Apesar da breve descrição acima, o *tengu* é um dos *yōkais* mais conhecidos do folclore japonês e está presente em diversas histórias. Existem algumas variações dessa aparição, entre elas o *kotengu* (criatura selvagem que se alimenta de seres humanos e tem a aparência de uma ave), o *kawatengu* (um *yōkai* que vive próximo a rios, com aparência de pássaro e penas escuras), o *shibaten* (*yōkai* de estatura menor que habita as proximidades das montanhas) e o *daitengu* (*yōkai* humanoide e poderoso, comumente vestido de monge, de rosto vermelho, asas e nariz anormalmente protuberante (é nele que as máscaras usadas em festivais e decorações são inspiradas)). Há também fenômenos associados ao *tengu*, como o *tengubi* (bolas de fogo causadas por um *kawatengu*), o *tengu daoshi* (som de árvores derrubadas por um *tengu* e acompanhado de uma ventania) e o *tengu tsubute* (fenômeno associado à ira de um *tengu*, no qual

pedras misteriosamente caem dos céus). Em alguns lugares os *tengu* são venerados como divindades (*kami*). Esse *yōkai* tem o costume de pregar peças em pessoas, podendo elas acabar de forma divertida ou de forma mortal. Há registros deles não somente no folclore, como nas histórias *Tengu no kakuremino*, *Kobuto rijiisan*, *Tengu no hauchiwa* e *Tengu no hyōtan*, mas também no teatro e nas literaturas clássica e contemporânea. Uma das primeiras menções ao *tengu* acontece no ***Nihon Shoki*** (720), no qual o avistamento de uma estrela cadente que se assemelha a um sentinela divino é associado a tempos de guerra que estariam por vir.

### 見越入道

『画図百鬼夜行』に見越として収録。見上げれば見上げるほど大きくなる妖怪。

### *Mikoshi nyūdō* – Não olhe para cima

Registrado como *mikoshi* no livro *Gazu hyakki yagyō* – “A procissão noturna da horda de demônios ilustrada”. Se olhar para cima e vir esse *yōkai*, quanto mais tempo você o observa, maior ele fica.

N. de T.: Esse assustador *yōkai* de pescoço longo foi ilustrado por Sekien com base no que foi retratado por Sawaki Sūshi no pergaminho ***Hyakki zukan*** (1737). Está presente também no livro ***Wakan sansaizue*** (“Enciclopédia Sino-Japonesa dos Três Reinos”) como uma aparição de seis metros de altura, de aparência escura, olhos vermelhos e pelos amarelos. Ele aparece tarde da noite e perturba viajantes solitários em ruas, encruzilhadas ou pontes vazias. Quando o viajante o encara, o que inicialmente parecia um monge comum se torna uma criatura horrenda e gigantesca que ataca o humano e o devora. Na ilustração, é possível notar que acima dele há um par de sandálias penduradas, possivelmente de uma de suas vítimas.

**Figura 19** – À direita, o *yūrei*; à esquerda, o *ubume*.



Fontes: À esquerda, Wikimedia Commons, autoria de Toriyama Sekien. À direita, Database of Pre-modern Japanese Works, NIJL-NW project, Tóquio, Japão.

ゆふれい

『画図百鬼夜行』に収録。成仏できない死者の霊（幽霊）が墓地から現れ手を挙げて誰かを招いているようだ。

*Yûrei* Almas inquietas

Registrado no livro *Gazu hyakki yagyô* – “A procissão noturna da horda de demônios ilustrada”. Espírito de pessoas mortas que não conseguem descansar. Erguem-se do chão dos cemitérios e suas mãos parecem fazer um convite aos passantes.

N. de T.: A aparição ilustrada por Sekien está envolta por elementos que fazem alusão aos fantasmas japoneses: um cemitério budista com madeiras que marcam túmulos (*sôtoba*) contendo gravações em sânscrito, bem como salgueiros chorões. Nessa versão da ilustração, o *yôkai* parece fazer um convite a quem passa, mas os *yûrei* nem sempre querem fazer mal a humanos. Ficam presos ao próprio local de morte e a vestimenta que carregam é o que vestiam quando morreram ou onde foram enterrados – o que explica a roupa fúnebre tradicional representada na ilustração de Sekien. Como essa aparição age depende de como ocorreu a sua morte. Atualmente, no Japão o termo *yûrei* é usado para se referir a fantasmas e espíritos de forma geral.

うぶめ

『画図百鬼夜行』に姑獲鳥として収録。亡くなった妊婦の妖怪。

*Ubume* – A mãe errante

Registrado com ideogramas no livro *Gazu hyakki yagyô* – “A procissão noturna da horda de demônios ilustrada”. *Yôkai* de uma mulher grávida que morreu ao dar à luz.

N. de T.: Conhecida também como *obo*, *unme*, *ugume*, *ubame* e vários outros nomes, essa aparição nasce da morte de uma mulher que morre antes, durante ou após o próprio parto. *Ubume* seria como a preocupação pelo bem do próprio filho se manifesta, podendo aparecer de muitas formas, seja com um pequeno bebê no colo, como uma mulher grávida ou como um cadáver coberto em sangue segurando um natimorto. No livro *Konjaku monogatari shû* (coletânea do período Heian) consta a história de um grupo de samurais que desafiou um de seus membros a procurar a aparição *ubume*, que diziam vagar nas proximidades da beira do rio. Quando a encontrou, o samurai foi surpreendido com um pedido para que segurasse o bebê dela, o que ele aceitou fazer, mas se recusou a devolver quando o *yôkai* pediu a criança de volta. O samurai foi embora e, ao olhar para trás, a mulher havia sumido e a pequena trouxa em suas mãos era apenas um amontoado de folhas.

Figura 20 – À direita, o *umizatô*; à esquerda, o *tanukiharazutsumi*.



Fonte: Database of Pre-modern Japanese Works, NIJL-NW project, Tóquio, Japão.

#### 海座頭

『画図百鬼夜行』に収録。海中より現れた琵琶法師と思われる妖怪。

#### *Umizatô* – O monge cego do mar

Registrado no livro *Gazu hyakki yagyô* – “A procissão noturna da horda de demônios ilustrada”. Um *yôkai* que surge das águas do mar na forma de um *biwahôshi*, um monge budista cego e itinerante que toca *biwa*.

N. de T.: Essa pode ser uma variação do gigante *yôkai* conhecido como *umi-bôzo*, que aparece nas águas marítimas do Japão, ou do *yôkai* chamado *zatô*, o qual vaga pelo mar batendo nas ondas com seu longo cajado. Também há a possibilidade de ser uma referência ao conto *Mimi nashi Hoichi*, posteriormente narrado por Lafcadio Hearn em 1904, no qual um tocador cego de *biwa* sem saber, acaba seguindo guerreiros do Heike que faleceram na batalha de Dan-no-ura e usa sua música para entretê-los. De qualquer forma, se sabe pouco sobre essa aparição e no geral ela é descrita como pacífica, mas há contos nos quais ela perturba pescadores e até mesmo engole embarcações inteiras.

#### 狸はら鼓

『画図百鬼夜行』に狸として収録。狸が腹を鼓のように打つとい有名な言い伝えを描いている。

#### *Tanuki harazutsumi* – Tanuki da barriga-tambor

Registrado apenas como *tanuki* no livro *Gazu hyakki yagyô* – “A procissão noturna da horda de demônios ilustrada”. Retrato da famosa lenda do *tanuki* que bate na própria barriga como se ela fosse um tambor de mão.

N. de T.: Animais como os *tanuki* e as raposas são conhecidos por terem habilidades mágicas no folclore japonês, principalmente quanto a mudar a própria aparência. Nesse caso, o *tanuki*, espécie única do leste asiático de nome científico *Nyctereutes procyonoides*, carrega a fama de pregar peças em humanos que cruzam o seu caminho, mas de forma mais amigável do que as *kitsune* (raposas). A ilustração acima, adaptada a partir do trabalho de Sekien, na qual a aparição encara a lua com as mãos em punhos pronta para bater na própria barriga, parece aludir ao conto folclórico ***Shôjôji no tanuki bayashi*** (“A dança do *tanuki* no templo Shôjôji”), no qual vários desses animais realizam festivais de música noturnos. Há canções infantis inspiradas no episódio, e esse misterioso animal é amado tanto por sua aparência quanto pelo folclore que o procede.

Figura 21 – À direita, *Kiyo hime*; à esquerda, *shiriyau*.



Fonte: Database of Pre-modern Japanese Works, NIJL-NW project, Tóquio, Japão.

清姫

『今昔百鬼拾遺』に道成寺鐘として収録。安珍の隠れた鐘を火で焼く蛇に変じた。

*Kiyo hime* – Princesa Kiyo

Registrado junto do título *Dôjôji no kane* (“O sino do templo Dôjô”) no livro ***Konjaku hyakki shûi*** – “Um complemento à procissão da horda de demônios ilustrada”. *Yôkai* que se transformou em uma serpente e ateou fogo no sino em que o monge Anchin se escondia.

N. de T.: A história por trás do título *Dôjôji no kane* conta o episódio retratado na ilustração: o resultado do amor proibido entre a Princesa Kiyo (*Kiyo hime*) e o monge budista Anchin. Há representações do romance em muitas peças de teatro nô (como ***Dôjôji***, ***Meoto dojôji*** e ***Yakko dojoji***) e *kabuki* (***Kyo kanoko musume dojôji*** ou ***Musume dojôji***). A história que inspira essas peças conta como Kiyo, apaixonada e decepcionada por Anchin não estar disposto a quebrar seus votos sagrados para ficar com ela, perseguiu o monge e se transformou em uma serpente horrenda, matando-o com fogo quando ele se escondeu dentro do sino. A história é relatada também nas obras ***Daini honkokuhokeyô kenki*** (ou ***Hokkegenki***, compilado de histórias realizado entre 1040 e 1043) e no ***Konjaku monogatari shû*** no período Heian. Em julho, na

província de Nakaechi, acontece o Festival Kiyohime, no qual a lenda é encenada nas proximidades do rio Tonda, no qual dizem que a princesa se jogou para cometer suicídio após matar Anchin. A transformação de Kiyohime em uma horrenda serpente a coloca como uma das mais tenebrosas *hannya* a existirem no folclore japonês.

死りやう

『画図百鬼夜行』に収録。人に憑りついて祟る死者の霊。ここでは蚊帳を上げて寝ている人を窺っている。

*Shiryô* – De olho em você...

Registrado no livro *Gazu hyakki yagyô* – “A procissão noturna da horda de demônios ilustrada”. Espírito de pessoa morta que vem assombrar e possuir os vivos. Na imagem o *yôkai* levanta o mosquiteiro para espiar quem está dormindo.

N. de T.: No período Edo, os mosquiteiros eram comuns, mas são raros hoje em dia, o que só quer dizer que há uma barreira a menos entre nós e esse *yôkai*. Na ilustração, é possível enxergar elementos sagrados usados em práticas de exorcismo: o *shakujo* (cajado budista), o *juzu* (ou japamala) e papéis sagrados xintoístas. Contudo, não parece ter sido o suficiente para espantar o *shiryô*. Estas fantasmagóricas aparições são retratadas com frequência em filmes e histórias de terror, associadas a manifestações maléficas. *Shiryô* é um termo geral para diversos tipos de espíritos inquietos que podem ser vingativos ou até possuir e amaldiçoar pessoas. Há histórias em que esse *yôkai* ronda o local onde cometeu suicídio e aparece para pessoas amadas, as cumprimentando e atraindo para matá-las e levar ao submundo junto com ele. Uma história semelhante aparece no compilado folclórico *Tonô monogatari* (1910).

Figura 22 – À direita, o fenômeno *kitsunebi*; à esquerda, a *Hebibaba*.



Fonte: Database of Pre-modern Japanese Works, NIJL-NW project, Tóquio, Japão.

## 狐火

『画図百鬼夜行』に収録。誰も灯していないのに、夜に火燃えている怪異。

### *Kitsune bi* – As raposas que carregam chamas

Registrado no livro *Gazu hyakki yagyô* – “A procissão noturna da horda de demônios ilustrada”. Ainda que ninguém tenha acendido fogo algum, uma misteriosa chama arde no meio da noite.

N. de T.: As chamas misteriosas levantam diversas possibilidades. Uma é que elas indicavam locais onde havia procissões de raposas a caminho do santuário de Ôji Inari, em Tóquio, ou quando iam celebrar um casamento (*kitsune no yomeiri*, “casamento de raposas”). O fenômeno foi retratado por artistas como Hiroshige, na coletânea **Cem vistas de Edo** (*Meisho Edo hyakkei*, 1856-58), e por Akira Kurosawa, que inseriu o *kitsune no yomeiri* em seu filme, **Sonhos** (1990). É incerto se as raposas que carregam chamas são *yôkais* que trazem prosperidade ou infortúnios, mas o fenômeno tem intrigado artistas e habitantes do Japão há séculos.

## へび婆々

『今昔百鬼拾遺』に蛇骨婆として収録。右手に青蛇、左手に赤蛇をとる人が中国にいたという。蛇塚の蛇五右衛門の妻で蛇五婆と呼ばれていたのか訛ったともいわれる。

### *Hebi baba* – A velha das cobras

Registrado como *jakotsubaba* no livro *Konjaku hyakki shûi* – “Um complemento à procissão da horda de demônios ilustrada”. É dito que essa aparição tem uma cobra azul na mão direita e uma cobra vermelha na mão esquerda. Há boatos de que ela era esposa de Hebizuka no Jagoemon, e é conhecida em outros dialetos como *jagobaa*.

N. de T.: Há uma descrição parecida com a desse *yôkai* no livro *Shinhai-jing*, que relata uma cidade chinesa chamada Bukan (ou Fukan) habitada por xamãs que tratavam cobras como divindades. Toriyama Sekien, na arte original, especula se a *hebibaba* pode ter vindo de lá, associando-a também a Hebizuka no Jagoemon (a palavra *hebi* significa “cobra” em japonês), o que modificou o nome desse *yôkai* para *jagobaa* (“esposa de Jago”). Dizem também que quando Jagoemon faleceu, sua esposa se transformou em um *yôkai* para poder guardar seu túmulo e atacava com suas cobras, uma azul e uma vermelha, qualquer um que se aproximasse demais.

Figura 23 – À direita, *ikiriyau*; à esquerda, *futsukeshibaba*.



Fontes: Database of Pre-modern Japanese Works, NIJL-NW project, Tóquio, Japão (imagem à esquerda); Wikimedia Commons, autoria de Toriyama Sekien (imagem à direita).

### 生りやう

『画図百鬼夜行』に収録。生きている人の魂が体外へ出たもの。

#### *Ikiryô* – Alma errante

Registrado no livro *Gazu hyakki yagyô* – “A procissão noturna da horda de demônios ilustrada”. Alma de uma pessoa que saiu do próprio corpo.

N. de T.: Conhecido também como *shôryô*, *seirei* e *ikisudama*. Esse *yôkai* é citado em **O Romance do Genji**, no qual a dama Rokujô, tomada por ciúmes, deixa seu espírito vagar enquanto dorme e atormenta a dama Aoi. Quando se encontram em projeção, os *ikiriyô* podem ter aparência translúcida ou até ser indistinguíveis de uma pessoa real, e geralmente têm origem em sentimentos de ciúmes ou por desejo de vingança. A ilustração não parece ter relação com **O Romance do Genji**, mas traz elementos que indicam uma traição: o *takamakura*, elemento que as mulheres usavam para se deitar sem desarrumar os cabelos, está ao lado de uma espada samurai, indicando que possivelmente Sekien ilustrou uma esposa que saiu do próprio corpo e flagrou o adultério do marido.

### ふつけし婆々

『今昔画図続百鬼』に火消婆として収録。提灯の火を吹き消す妖怪。

#### *Fukeshi baba* – A velha do sopro

Registrado como *hikeshi baba* no livro *Konjaku gazu zoku hyakki* – “Passado e presente da procissão da horda de demônios ilustrada”. *Yôkai* que apaga o fogo das lanternas de papel.

N. de T.: O *yôkai* que extingue as chamas das lanternas não tem fama de ser violento, porém, a ação de apagar luzes por onde passa pode tornar o ambiente

propício para receber mais *yōkais*. *Yōkais* normalmente não gostam de chegar perto de ambientes muito iluminados ou festivos, portanto a *fukeshi baba* fica responsável por remover esse obstáculo para outros companheiros da noite. Na ilustração, o padrão presente nas lanternas remete à zona de prostituição Yoshiwara, local famoso na era Edo, onde a prostituição era licenciada pelo governo. Talvez a velha do sopro quisesse trazer temor aos corações dos que frequentavam essa zona.

Figura 24 – À direita, *tanukibō*, à esquerda, *kuwashiya*.



Fonte: Database of Pre-modern Japanese Works, NIJL-NW project, Tóquio, Japão.

#### 狸坊

『今昔画図続百鬼』に貉として収録。狸は人に化けるといわれるが、ここでは茶人の姿をした狸が茶をたてる準備をしているような。

#### *Tanukibō* – O rei dos disfarces

Registrado como *mujina* no livro *Konjaku gazu zoku hyakki* – “Passado e presente da procissão da horda de demônios ilustrada”. É dito que *tanukis* assumem aparência humana. Aqui, o *tanuki* parece estar realizando preparativos para servir chá.

N. de T.: No livro de Toriyama Sekien (*Konjaku gazu zoku hyakki*) esse *yōkai* é registrado como *mujina* (nome usado quando o animal é um *yōkai*, pode ser traduzido como “texugo”) e comparado com o *tanuki* em suas habilidades de transformação. Contudo, Gyokuei alterou o nome da aparição, o que pode ter ocorrido devido aos nomes serem sinônimos em algumas regiões. Outro *yōkai* associado ao *mujina* é o *nopperabō*, ser sobrenatural de aparência humana, porém com uma cabeça sem rosto. Dizem que são *yōkais* diferentes, mas que o *mujina* também pode assumir essa aparência para pregar peças em humanos. No *Nihonshoki* (720) é contada a história de um *mujina* que se passa por humano e canta uma música para a Imperatriz Suiko (554-628). Outro episódio é narrado

no livro de contos macabros **Kwaidan** (1904), escrito pelo autor inglês e estudioso de folclore japonês Lafcadio Hearn.

くわしや

『画図百鬼夜行』に火車として収録。墓から死骸を奪う妖怪で、老猫の変化したもののともいう。

**Kasha** – O ladrão em chamas

Registrado como grafia diferente no livro **Gazu hyakki yagyô** – “A procissão noturna da horda de demônios ilustrada”. É um *yôkai* que rouba corpos de cemitérios e que também pode virar um velho gato.

N. de T.: Essa aparição é um gato que viveu demais e se tornou um monstro (ou *bakeneko*, “gato-monstro”) e é muito retratada no folclore. São descritos como felinos bípedes, de estatura humana ou um pouco maior. Sua presença costuma ser acompanhada de chamas ou de raios. Eles podem viver entre humanos se disfarçando como gatos comuns, até serem convocados por forças sobrenaturais para roubar corpos. Chihara Kyosai narra um encontro com uma dessas criaturas no livro **Bôsô manroku** (1833), e diz que, quando uma pessoa comete muitos crimes, o *kasha* sai do submundo para comparecer ao funeral, rouba o corpo da pessoa, arranca os membros e os pendura pelas árvores de uma floresta próxima. Quando as partes do corpo do falecido não são recuperadas, é difícil que os ritos fúnebres apropriados tenham sucesso. Ao que se sabe, somente monges budistas podem parar essas aparições. Em Yamagata, há registro de que monges começaram a praticar duas cerimônias fúnebres: uma falsa, para enganar o *kasha*, e uma real para que a alma possa descansar.

Figura 25 – À direita, *yanari*; à esquerda, *nekomata*.



Fonte: Database of Pre-modern Japanese Works, NIJL-NW project, Tóquio, Japão.

## やなり

『画図百鬼夜行』に収録。家鳴りの原因は子の妖怪たちが家を揺らたすめ。

### *Yanari* – Os sacode-casas

Registrado no livro *Gazu hyakki yagyô* – “A procissão noturna da horda de demônios ilustrada”. Diz-se que o *yanari* é um grupo de crianças *yôkai* que chacoalham as casas.

N. de T.: Se a mobília e a casa começam a sacudir sem qualquer motivo, pode ser que essa aparição seja a responsável pelo fenômeno. Frequentemente descritos e ilustrados como pequenos *onis*, os *yanari* aparecem em casas recém-construídas no meio da noite para amedrontar famílias. Os *yôkais* não vão muito além de fazer barulho e fazer as coisas chacoalharem, mas eles se dedicam ao máximo a essa tarefa.

## 猫また

『画図百鬼夜行』に収録。猫股は年を経た飼い猫で、化けるといわれる。ここに猫かれた猫股も手拭を被って踊っている。

### *Nekomata* – Os gatos fantasma

Registrado no livro *Gazu hyakki yagyô* – “A procissão noturna da horda de demônios ilustrada”. Dizem que os *nekomatas* são gatos domésticos que viram assombração depois de certa idade. Aqui, um gato que virou *nekomata* está dançando com uma toalha na cabeça.

N. de T.: Outro *bakeneko* bastante conhecido, o *nekomata* surge em circunstâncias especiais: somente os gatos de maior porte, os mais velhos e com a cauda mais longa (o que é um indício de inteligência) se transformam nesse poderoso *yôkai*. Ao virar um *nekomata*, a cauda do gato se divide em suas partes iguais, como ilustrado acima. São capazes de falar línguas humanas e de andar sobre duas pernas, o que os torna figuras perturbadoras. Os *nekomatas* e os *kashas* passam por transformações semelhantes até assumirem a forma de *yôkais*, o que os torna, de certa forma, parentes – ambos têm atitudes desagradáveis quando estão na presença de seres humanos. Na ilustração de Sekien, copiada por Gyokuei, o *bakeneko* parece estar exibindo suas novas habilidades para gatos domésticos comuns.

Figura 26 – O yôkai Raigô.



Fonte: Database of Pre-modern Japanese Works, NIJL-NW project, Tóquio, Japão.

らいごふ

『画図百鬼夜行』に鉄鼠として収録。僧・頼豪の延暦寺に対する怨念によろうって生じた鼠で、同じ寺に出没して経典を食い荒らした。

*Raigô* – O rancor de Raigô

Registrado como *tesso* no livro *Gazu hyakki yagyô* – “A procissão noturna da horda de demônios ilustrada”. O rancor profundo do monge Raigô pelo Templo Enryaku deu origem a ratos que com frequência apareciam no templo para devorar sutras.

N. de T.: O rancor do monge o transformou em um *onryô* que aparecia na forma de uma horda de ratos para atacar os templos e bibliotecas de Quioto. O episódio aconteceu na era do Imperador Shirakawa (1053–1129), entre 1073 e 1087. Raigô, o monge encarregado do templo Mii-dera, abençoou o nascimento do filho do imperador em troca de que poderia expandir seu templo. O imperador não cumpriu a promessa e Raigô realizou uma greve de fome, alimentando-se apenas de rancor até morrer. Por causa do desgosto, virou um *yôkai* e destruiu principalmente o templo Enryaku-ji. Referências ao *yôkai* também podem ser encontradas em livros como *Enkyôhon* (um *yomihon* do *Heike monogatari*, tipo de livro focado na parte escrita).

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

*As formas materiais da palavra escrita ou das competências culturais de leitores marcarão sempre os limites da compreensão. Mas a apropriação é sempre criativa, a produção de uma diferença, a proposição de um significado que pode ser inesperado.*

Roger Chartier  
(2014)

Abro estas considerações finais dizendo que a tradução do *Kaibutsugahon* e a proposta para “O livro das aparições japonesas” não foi um trabalho fácil e com certeza tem potencial para ser mais explorado. Para refletir sobre futuras possibilidades, consultei autores como Roger Chartier, em especial sua obra *A mão do autor e a mente do editor* (2018). As ideias presentes na discussão de Chartier sobre traduções e edições de livros canônicos da literatura, como Dom Quixote, trazem à mesa um debate sobre quais os papéis dos agentes envolvidos no processo de produção de uma obra, reflexão que permeou a produção deste trabalho.

Considerando as obras e reflexões de todos os autores citados ao longo desse trabalho, que falam constantemente sobre os agentes envolvidos no processo de tradução, vêm à superfície possibilidades para que um projeto de editorial: uma introdução à edição brasileira que talvez reduzisse as explicações presentes nas notas de tradução, ou que elucidasse as peculiaridades da língua e da cultura japonesa em outro formato, um glossário que abarque as obras e referências culturais citadas e a delimitação de espaço para as notas de tradução dentro do leiaute e diagramação escolhidos para o livro.

Como Chartier (2014) comenta, o tradutor é um primeiro leitor, e o trabalho dele, como diz Nord (2018), é ser leal e corresponder ao voto de confiança que o leitor deposita nesse agente quanto ao conteúdo que será apresentado. Aixelá (2013) comenta sobre como o tradutor constantemente é responsabilizado pelo texto de chegada e que os outros agentes envolvidos na produção de uma obra traduzida também têm seus papéis e contribuições, o que influencia a forma como o produto final chega nas mãos dos leitores:

*É preciso afirmar aqui que tradutores são, geralmente, pessoas que carregam total responsabilidade pelo produto, mas em hipótese alguma os únicos que controlam de fato os resultados. Há outras pessoas com autoridade também, como editoras, editores, revisores, diretores, produtores, outros tipos de iniciadores, etc., que podem mudar qualquer coisa para adequar ao que eles acreditam corresponder às expectativas sociais. (FRANCO-AIXELÁ, 2013, p. 202)*

Portanto, este trabalho tem uma singularidade: uma pessoa faz o papel de iniciadora e tradutora, além de também se colocar como público-alvo do TC. Enquanto proposta de projeto, o produto resultante de “O livro ilustrado das aparições japonesas” teria menos divergência na

hora de tomada de decisões em etapas posteriores, como na elaboração de paratextos e no projeto gráfico. Os *encargos de tradução* poderiam contribuir para o desenvolvimento de *encargos editoriais*. Nesse sentido, é importante ressaltar que *Yôkaiezôshi: Yumoto Koichi korekushon* (2018), livro do qual o *Kaibutsugahon* (1802) faz parte, possui uma diagramação específica e está associado a outras obras comercializadas mundialmente – um projeto editorial não poderia ignorar esses aspectos. É importante considerar ainda que as ilustrações aparecem na ordem original do *hanpon*. Porém, seria interessante considerar que um contexto cultural diferente talvez pedisse um projeto editorial condizente com o leitor do TC. Os *yôkais* ainda poderiam ser reunidos de outras maneiras: de acordo com a obra de Sekien ou de forma que uns complementassem os outros gradualmente, como no caso do *tanuki bô* e do *Nuê*, que em ordem invertida poderiam fornecer maiores informações sobre o *tanuki* ao leitor brasileiro.

As imagens do *Kaibutsugahon* foram produzidas entre 1776 e 1781 e copiadas como xilografuras cerca de vinte anos depois, quando tiveram as explicações de Toriyama Sekien removidas, nomes substituídos e, por fim, ilustrações reproduzidas e publicadas ao lado de verbetes em dois idiomas, com publicação da obra em 2018. A pesquisa necessária para iniciar a tradução de uma obra com esse histórico foi, com certeza, extensa. A obra *Japandemonium Illustrated* (2106), organizada e traduzida por Yoda e Alt a partir da obra de Toriyama Sekien, foi uma fonte de informação muito valiosa, bem como os repositórios *Yokai.com – the online database of Japanese folklore* e *the-noh.com*, dois bancos de dados que foram cruciais para a elaboração das notas e checagem de dúvidas quanto aos *yôkais* e suas respectivas referências.

A organização para fins de publicação, como já foi mencionado, não estava inclusa na proposta do projeto deste trabalho, porém, durante a pesquisa encontrei referências interessantes para futuras propostas. A obra **100 vistas de Tóquio** (2019), publicada pela editora Estação Liberdade, se aproxima do conceito apresentado em *Yôkaiezôshi: Yumoto Koichi korekushon*. Obra de Shinji Tsuchimochi, **100 vistas de Tóquio** (2019) é uma releitura de **100 vistas de Edo** (*Meishoedohyakkei*, 1856–59), uma compilação de cenários de quando Tóquio ainda era Edo, por Utagawa Hiroshige, que retratou, inclusive, um dos *yôkais* presentes em “O livro das aparições japonesas”, o *kitsunebi*. **100 vistas de Tóquio** é um modelo interessante a se considerar para a apresentação dos verbetes e das notas de tradução, pois na obra, as imagens, basicamente cartões postais de Tóquio, ficam em destaque, acompanhadas por descrições bilíngues discretas e notas de tradução e edição em cor vermelha. Nas ilustrações da releitura aparecem *yôkais*, elementos tradicionais da cultura japonesa e referências literárias. Abaixo, nas figuras 27 e 28, colocadas lado a lado para fins comparativos, estão uma ilustração de Hiroshige e uma página da edição brasileira do livro de Tsuchimochi. A vista retratada por

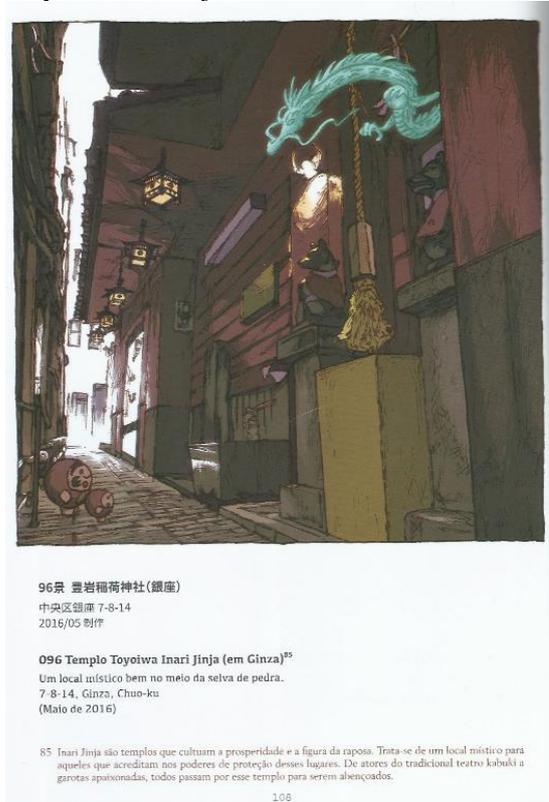
Tsuchimochi tem relação com *yōkais* raposas, uma vez que, como consta na nota da tradutora “Inari Jinja são templos que cultuam a prosperidade e a figura da raposa” (SADA, 2019, p. 108).

**Figura 27** – Procissão de Ano Novo dos *kitsunebi* em volta da *shōzokuenoki*, xilogravura de 1857.



Fonte: Wikimedia Commons. Autoria de Utagawa Hiroshige e fornecida por Brooklyn Museum Collection.

**Figura 28** – Página de 100 vistas de Tóquio: Templo Toyoiwa Inari Jinja.



Fonte: Editora Estação Liberdade (2018).

Posteriormente, poderíamos ainda olhar para as propostas editoriais feitas em *Japandemonium Illustrated* e *Yokaiezōshi* para estudar possibilidades de um projeto gráfico que combine ilustrações com textos bilíngues, notas de tradução e orientações tradutórias, unindo a ideia de um projeto editorial ao que Nord, Franco-Aixelá e Chartier propõem.

As possibilidades não acabam aqui. O desenvolvimento desse trabalho me inspirou, também, a criar uma forma de ampliar o alcance da presente pesquisa através da elaboração de textos dedicados aos *yōkais* e distribuição deles em redes sociais como o Instagram, fazendo uma associação de textos e imagens para apresentar as aparições japonesas – uma adaptação do que Sekien fez 300 anos antes, mas com as mídias disponíveis no século XXI. Esse é um projeto em desenvolvimento que se chamará Paraíso dos *yōkais*, tal como o item 2.3. Independente de como essa pesquisa continuará, posso garantir que o fascínio pelo mágico e misterioso em suas diversas formas persiste, e sei que os *yōkais* ainda têm muito a me ensinar.

## REFERÊNCIAS

**APARIÇÃO.** *In:* Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. [S.l.], Priberam Informática, S.A., 2020. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/apari%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em 12 jan. 2023.

**APARIÇÃO.** *In:* Michaelis Online – Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa [online]. [S.l.], Editora Melhoramentos, 2023. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/apari%C3%A7%C3%A3o/>. Acesso em 08 mar. 2023.

**APARIÇÃO.** *In:* Oxford Languages. [S.l., s.d.], Oxford University Press. Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>. Acesso em 12 jan. 2023.

*Ame onna.* Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/ameonna/>. Acesso em 27 fev. 2023.

*Ao andon.* Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/aoandon/>. Acesso em 27 fev. 2023.

*Ao bōzu.* Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/aobouzu/>. Acesso em 27 fev. 2023.

*Aoi no Ue (Lady Aoi).* the-Noh.com. [S.l., s.d.]. Disponível em: [https://www.the-noh.com/en/plays/data/program\\_006.html](https://www.the-noh.com/en/plays/data/program_006.html). Acesso em: 27 fev. 2023.

BURNETT, John. 'Tree Of Hope' Stands As Poignant Symbol In Japan. **NPR:** [s.l.], 1º abr. 2011. Disponível em: <https://www.npr.org/sections/thetwo-way/2011/04/04/135036104/tree-of-hope-stands-as-poignant-symbol-in-japan>. Acesso em 27. fev. 2023.

CHARTIER, Roger. **A mão do autor e a mente do editor**; tradução: George Schlesinger. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

*Chōchinbi.* Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/chouchinbi/>. Acesso em 27 fev. 2023.

**CRIATURA.** *In:* Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. [S.l.], Priberam Informática, S.A., 2020. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/criatura>. Acesso em 12 jan. 2023.

**CRIATURA.** *In:* Michaelis Online – Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa [online]. [S.l.], Editora Melhoramentos, 2023. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/criatura/>. Acesso em 08 mar. 2023.

**CRIATURA.** *In:* Oxford Languages. [S.l., s.d.], Oxford University Press. Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>. Acesso em 12 jan. 2023.

*Daitengu.* Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/daitengu/>. Acesso em 27 fev. 2023.

*Dōjō-ji (Dōjō-ji Temple).* the-Noh.com. [S.l., s.d.]. Disponível em: [https://www.the-noh.com/en/plays/data/program\\_013.html](https://www.the-noh.com/en/plays/data/program_013.html). Acesso em: 27 fev. 2023.

**ENTIDADE.** In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. [S.l.], Priberam Informática, S.A., 2020. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/entidade>. Acesso em: 12 jan.2023.

**ENTIDADE.** In: Oxford Languages. [S.l., s.d.], Oxford University Press. Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>. Acesso em 12 jan. 2023.

ESPOSITO, Mario. What's a Takamakura? [S.l.], 10 jun. 2020. Disponível em: <https://www.goodnights.rest/takamakura-japanese-geisha-pillow/>. Acesso em 27 fev. 2023.

FIGUERÊDO, Júlia de Aquino. **O DESFILE NOTURNO: Representando Yokais Através De Uma História Em Quadrinhos.** Trabalho de Conclusão do Curso de Comunicação Social – Publicidade e Propaganda – da Faculdade de Comunicação (FAC) da Universidade de Brasília (UnB). Brasília, 2020. Disponível em: <https://bdm.unb.br/handle/10483/30697>. Acesso em: 10 fev. 2023.

FIRST museum dedicated to Japanese folklore monsters opens near Hiroshima. **The Japan Times**, Tóquio. 26 abr. 2019. Disponível em: <https://www.japantimes.co.jp/culture/2019/04/26/entertainment-news/first-museum-dedicated-japanese-folklore-monsters-opens-near-hiroshima/>. Acesso em: 27 fev. 2023.

FOSTER, Michael Dylan. Yōkai: Fantastic Creatures of Japanese Folklore. **Japan Society:** Nova Iorque, [s.d.]. Disponível em: <https://aboutjapan.japansociety.org/yokai-fantastic-creatures-of-japanese-folklore>. Acesso em 27 fev. 2023.

FRANCO-AIXELÁ, Javier. Itens Culturais-Específicos em Tradução; tradutoras: Mayara Matsu Marinho e Roseni Silva. In: **Traduções**, ISSN 2176-7904, Florianópolis, v. 5, n. 8, p.185-218, ene./jun., 2013.

Fujiwara no Sanekata. A History of Japan. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://historyofjapan.co.uk/wiki/fujiwara-no-sanekata/>. Acesso em: 27 fev. 2023.

*Fukuromujina.* Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/fukuromujina/>. Acesso em 27 fev. 2023.

GYOKUEI, Nabeta. **Kaibutsugahon.** In: Bibliographic and image database of Japanese modern times. NIJL: Tóquio, [s.d.]. Disponível em: <http://school.nijl.ac.jp/kindai/SUMI/SUMI-00491.html#2>. Acesso em: 27 fev. 2023.

*Hannya.* Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/hannya/>. Acesso em 27 fev. 2023.

HARDACRE, Helen. **Shinto: a history.** Nova Iorque: Oxford University Press, 2016.

**Heike Monogatari.** Chapter 5 (Events of 1880). [S.l., s.d.]. Disponível em: <http://sonic.net/~tabine/heike081003/Heikechpt05.html>. Acesso em 27 fev. 2023.

*Hikeshibaba.* Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/hikeshibaba/>. Acesso em 27 fev. 2023.

<https://japaneselandscapes.wordpress.com/ukiyo-e/ukiyo-e-prints/shuten-doji/>. Acesso em 27 fev. 2023.

<https://www.eastlondonkempo.co.uk/blog/the-staff-of-the-mountain-monk-history-and-meaning-of-the-shakujō>. Acesso em: 27 fev. 2023.

HURTADO-ALBIR, Amparo. *Traducción y Traductología — Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra, 2001.

**Hyakkai Zukan**. In: A History of Japan. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://historyofjapan.co.uk/wiki/hyakkai-zukan/>. Acesso em: 27 fev. 2023.

*Ikiryō*. Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/ikiryō/>. Acesso em 27 fev. 2023.

*Iyaya*. Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/iyaya/>. Acesso em 27 fev. 2023.

*Jakotsu-Babā*. Yokai Wiki. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.fandom.com/wiki/Jakotsu-Bab%C4%81>. Acesso em 27 fev. 2023.

*Jakotsubaba*. Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/jakotsubabaa/>. Acesso em 27 fev. 2023.

JAPÃO. [Centro Internacional de Pesquisa para Estudos Japoneses – 国際日本文化研究センター]. Kyoto, Japan: 2010. Disponível em: <https://www.nichibun.ac.jp/YoukaiGazouMenu/>. Acesso em: 19 dez. 2022.

*Kasha*. Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/kasha/>. Acesso em 27 fev. 2023.

*Kawa tengu*. Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/kawatengu/>. Acesso em 27 fev. 2023.

*Kerakera onna*. Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/kerakeraonna/>. Acesso em 27 fev. 2023.

*Kiyo Hime*. Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/kiyohime/>. Acesso em 27 fev. 2023.

**Kokon Hyakumonogatari Hyoban** (A Critique of Hundred Tales Old and New) (古今百物語 評判). Japanese Wiki Corpus. [S.l., s.d.]. Disponível em: [https://www.japanese-wiki-corpus.org/literature/Kokon%20Hyakumonogatari%20Hyoban%20\(A%20Critique%20of%20Hundred%20Tales%20Old%20and%20New\).html](https://www.japanese-wiki-corpus.org/literature/Kokon%20Hyakumonogatari%20Hyoban%20(A%20Critique%20of%20Hundred%20Tales%20Old%20and%20New).html). Acesso em 27 fev. 2023.

*Kokuri babā*. Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/kokuribabaa/>. Acesso em 27 fev. 2023.

*Kotengu*. Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/kotengu/>. Acesso em 27 fev. 2023.

Kyogonoko Musume Dojoji (The Girl at Dojoji Temple). In: Invitation to Kabuki – Guidance for Japanese Traditional Performing Arts. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/kabuki/en/play/play6.html>. Acesso em: 27 fev. 2023.

MASANOBU, Kagawa. “Yōkai”: Illuminating the History of Japan’s Imaginary Beasts. nippon.com: Tóquio, 15 mar. 2022. Disponível em: <https://www.nippon.com/en/japan-topics/b02504/>. Acesso em 27 fev. 2023.

Mekurabe. Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/mekurabe/>. Acesso em 27 fev. 2023.

MEYER, Matthew. A-Yokai-A-Day: Mekurabe. [S.l.], 11 out. 2017. Disponível em: <https://matthewmeyer.net/blog/2017/10/11/a-yokai-a-day-mekurabe/>. Acesso em 27 fev. 2023.

MEYER, Matthew. A-Yokai-A-Day: Sōgen-bi. [S.l.], 11 out. 2017. Disponível em: <https://matthewmeyer.net/blog/2013/10/03/a-yokai-a-day-sogen-bi/>. Acesso em 27 fev. 2023.

Mikoshi nyūdō. Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/mikoshinyuudou/>. Acesso em 27 fev. 2023.

Momiji. Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/momiji/>. Acesso em 27 fev. 2023.

**Momijigari** (*Autumn Foliage Viewing*). the-Noh.com. [S.l., s.d.]. Disponível em: [https://www.the-noh.com/en/plays/data/program\\_014.html](https://www.the-noh.com/en/plays/data/program_014.html). Acesso em: 27 fev. 2023.

Mujina. Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/mujina/>. Acesso em 27 fev. 2023.

MURATA, Yasuko. Yumoto Kōichi. The Fascinating World of Yōkai – A Folklore Culture That Continues Uninterrupted since de Edo Period. Tradução por Judy Evans. Meguri Japan: Tóquio, [s.d.]. Disponível em: [https://meguri-japan.com/en/conversations/20211014\\_7863/](https://meguri-japan.com/en/conversations/20211014_7863/). Acesso em 27 fev. 2023.

Nekomata. Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/nekomata/>. Acesso em 27 fev. 2023.

New World Encyclopedia contributors. Tengu. New World Encyclopedia. [S.l., s.d.]. Disponível em: [https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Tengu#In\\_Literature\\_and\\_Popular\\_Folk\\_Tales](https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Tengu#In_Literature_and_Popular_Folk_Tales). Acesso em 27 fev. 2023.

Noderabō. Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/noderabou/>. Acesso em 27 fev. 2023.

NORD, Christiane. **Translating as a Purposeful Activity** — *Functionalist approaches explained*. New York/Oxon: Routledge, 2018. 2<sup>a</sup> ed.

*Nue* (a fabulous creature) (鵺). Japanese Wiki Corpus. [S.l., s.d.]. Disponível em: [https://www.japanese-wiki-corpus.org/culture/Nue%20\(a%20fabulous%20creature\).html](https://www.japanese-wiki-corpus.org/culture/Nue%20(a%20fabulous%20creature).html). Acesso em 27 fev. 2023.

*Nyūnai suzume*. Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/nyuunaisuzume/>. Acesso em 27 fev. 2023.

*Nyunaisuzume* (入内雀). Japanese Wiki Corpus. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://www.japanese-wiki-corpus.org/culture/Nyunaisuzume.html>. Acesso em 27 fev. 2023.

*Oshiroi babā*. Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/oshiroiababaa/>. Acesso em 27 fev. 2023.

Oyler, Elizabeth. “The Nue and Other Monsters in Heike Monogatari.” *Harvard Journal of Asiatic Studies*, vol. 68, no. 2, 2008, pp. 1–32. JSTOR. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40213671>. Acesso em: 8 mar. 2023.

PETTER, Clara Ályyegra Lyra. Traduzindo Tanuki: Análise da Construção de Contos Folclóricos Japoneses no Ocidente sob uma Perspectiva Discursiva. Trabalho de Conclusão de Curso, UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2017. 83 f. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/171680>. Acesso em 27 fev. 2023.

ROMANIZAÇÃO do japonês. O Japão como tradução – Um site dedicado à literatura japonesa no Brasil. Coord: Andrei dos Santos Cunha. UFRGS: Porto Alegre, 2019. Disponível em: [https://www.ufrgs.br/literaturajaponesa/?page\\_id=83](https://www.ufrgs.br/literaturajaponesa/?page_id=83). Acesso em 08 mar. 2023.

SCHWARTZ, Stephanie. Shuten Dōji. In: *Japanese Landscapes*. Wordpress: [s.l., s.d.]. Disponível em: <https://japaneselandscape.wordpress.com/ukiyo-e/ukiyo-e-prints/shuten-doji/>. Acesso em: 08 mar. 2023.

SEKIEN, Toriyama. ***Japandemonium Illustrated***: The Yokai Encyclopedias of Toriyama Sekien. Tradução e org.: Hiroko Yoda, Matt Alt. New York: Garden Publication, 18 jan. 2017.

SEKIEN, Toriyama. *Gazu Hyakki Yagyō*. In: Internet Archive. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://ia802704.us.archive.org/21/items/GazuHyakkiyagyō3Tori/GazuHyakkiyagyō3Tori.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2023.

*Shibaten*. Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/shibaten/>. Acesso em 27 fev. 2023.

*Shiryō*. Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/shiryō/>. Acesso em 27 fev. 2023.

***Shokoku Rijin Dan***. A History of Japan. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://historyofjapan.co.uk/wiki/shokoku-rijin-dan/>. Acesso em: 27 fev. 2023.

*Sōgen*. A History of Japan. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://historyofjapan.co.uk/wiki/sogen/>. Acesso em: 27 fev. 2023.

Taira no Koremochi (平伊望). Japanese Wiki Corpus. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://www.japanese-wiki-corpus.org/person/TAIRA%20no%20Koremochi.html>. Acesso em 27 fev. 2023.

TAKETOSHI, Hibiya. The Yoshiwara Pleasure Quarters: A Cradle for Japan's Edo Culture. Nippon.com. [S.l.], 2 set. 2020. Disponível em: <https://www.nippon.com/en/japan-topics/g00885/>. Acesso em 27 fev. 2023.

Tanuki. Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/tanuki/>. Acesso em 27 fev. 2023.

Tengu daoshi. Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/tengudaoshi/>. Acesso em 27 fev. 2023.

Tengu tsubute. Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/tengutsubute/>. Acesso em 27 fev. 2023.

Tengu. Yokai: The Mysterious Creatures of Japanese Folklore. Japan Centric, [S.l.], 23 ago. 2022. Disponível em: <https://www.japancentric.com/tengu-yokai-the-mysterious-creatures-of-japanese-folklore/>. Acesso em 27 fev. 2023.

Tengubi. Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/tengubi/>. Acesso em 27 fev. 2023.

Teratsutsuki. Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/teratsutsuki/>. Acesso em 27 fev. 2023.

Tesso Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/tesso/>. Acesso em 27 fev. 2023.

Tesso. Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/tesso/>. Acesso em 27 fev. 2023.

THE DEATH Stone of Nasu Moor (Yoshitoshi, from the "36 Ghosts" series). University of California: Irvine, [s.d.]. Disponível em: <https://faculty.humanities.uci.edu/sbklein/images/GHOSTS/foxes/pages/tamamo.html>. Acesso em 27 fev. 2023.

The Legend of Anchin and Kiyohime (安珍・清姫伝説). Japanese Wiki Corpus. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://www.japanese-wiki-corpus.org/literature/The%20Legend%20of%20Anchin%20and%20Kiyohime.html>. Acesso em 27 fev. 2023.

The staff of the mountain monk: history and meaning of the shakujo. East London Kempo: Londres, 16 dez. 2018 [s.l.]. Disponível em: <https://www.eastlondonkempo.co.uk/blog/the-staff-of-the-mountain-monk-history-and-meaning-of-the-shakujo>. Acesso em: 08 mar. 2023.

Toriyama Sekien. In: Internet Archive. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://archive.org/search.php?query=toriyama+sekien&sin=>. Acesso em: 8 jan. 2023.

TSUCHIMOCHI, Shinji. 100 vistas de Tóquio = 東京下町百景-つちもちしんじ作品. Estação Liberdade: São Paulo, 2019.

*Ubume*. Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/ubume/>. Acesso em 27 fev. 2023.

*Umizatō*. Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/umizatou/>. Acesso em 27 fev. 2023.

Wikimedia Commons contributors. Arquivo:Yokai Marriage table crop.jpg. *Wikimedia Commons, the free media repository*, 20 dez. 2022. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Yokai\\_Marriage\\_table\\_crop.jpg&oldid=718201381](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Yokai_Marriage_table_crop.jpg&oldid=718201381). Acesso em: 26 jan. 2023.

Wikimedia Commons contributors. File: Saikaku shokoku banashi Ubagabi.jpg. *Wikimedia Commons, the free media repository*, 29 ago. 2020. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Saikaku\\_shokoku\\_banashi\\_Ubagabi.jpg&oldid=444883547](https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Saikaku_shokoku_banashi_Ubagabi.jpg&oldid=444883547). Acesso em: 27 fev. 2023.

Wikipedia contributors. (2022, June 26). 白粉婆. In *Wikipedia*. 26 jun. 2022. Disponível em: <https://ja.wikipedia.org/w/index.php?title=%E7%99%BD%E7%B2%89%E5%A9%86&oldid=90203951>. Acesso em: 27 fev. 2023.

Wikipedia contributors. Asai Ryōi. *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, 21 out. 2022. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Asai\\_Ry%C5%8Di](https://en.wikipedia.org/wiki/Asai_Ry%C5%8Di). Acesso em 27 fev. 2023.

Wikipedia contributors. Chōchinbi. *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, 21 out. 2022. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Ch%C5%8Dchinbi>. Acesso em 27 fev. 2023.

Wikipedia contributors. Hachiman. *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, 21 out. 2022. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Hachiman>. Acesso em 27 fev. 2023.

Wikipedia contributors. Hokke Genki [Internet]. *Wikipedia, The Free Encyclopedia*; 21 set. 2022. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Hokke\\_Genki&oldid=1111562969](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Hokke_Genki&oldid=1111562969). Acesso em: 27 fev. 2023.

Wikipedia contributors. *Hyakkai Zukan*. *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, 21 out. 2022. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Hyakkai\\_Zukan](https://en.wikipedia.org/wiki/Hyakkai_Zukan). Acesso em 27 fev. 2023.

Wikipedia contributors. *Kiyohime* [Internet]. *Wikipedia, The Free Encyclopedia*; 11 out. 2022. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Kiyohime&oldid=1115525125>. Acesso em: 27 fev. 2023.

Wikipedia contributors. Konjaku Monogatarishū. *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, 21 out. 2022. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Konjaku\\_Monogatarish%C5%AB](https://en.wikipedia.org/wiki/Konjaku_Monogatarish%C5%AB). Acesso em 27 fev. 2023.

Wikipedia contributors. Momijigari (play). *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, 21 out. 2022. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Momijigari\\_\(play\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Momijigari_(play)). Acesso em 27 fev. 2023.

Wikipedia contributors. Nihon Shoki. *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, 21 out. 2022. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Nihon\\_Shoki](https://pt.wikipedia.org/wiki/Nihon_Shoki). Acesso em 27 fev. 2023.

Wikipedia contributors. *Shiryō* [Internet]. *Wikipedia, The Free Encyclopedia*; 13 fev. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Shiry%C5%8D&oldid=1139215736>. Acesso em: 27 fev. 2023.

Wikipedia contributors. Taiping Guangji. *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, 21 out. 2022. Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Taiping\\_Guangji](https://en.wikipedia.org/wiki/Taiping_Guangji). Acesso em 27 fev. 2023.

Wikipedia contributors. Tesso. *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, 21 out. 2022. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Tesso>. Acesso em 27 fev. 2023.

Wikipedia contributors. Ubagabi [Internet]. *Wikipedia, The Free Encyclopedia*; 12 jan. 2021. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Ubagabi&oldid=999869929>. Acesso em 27 fev. 2023.

Wikipedia contributors. Yamawaro. *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, 21 out. 2022. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Yamawaro>. Acesso em 27 fev. 2023.

Wikipedia contributors. Yomihon. *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, 21 out. 2022. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Yomihon>. Acesso em 27 fev. 2023.

Wikipedia contributors. 佐藤愛子 (作家). In *Wikipedia*. 15 fev. 2023. Disponível em: [https://ja.wikipedia.org/w/index.php?title=%E4%BD%90%E8%97%A4%E6%84%9B%E5%AD%90\\_\(%E4%BD%9C%E5%AE%B6\)&oldid=93886220](https://ja.wikipedia.org/w/index.php?title=%E4%BD%90%E8%97%A4%E6%84%9B%E5%AD%90_(%E4%BD%9C%E5%AE%B6)&oldid=93886220). Acesso em 27 fev. 2023.

Wikipedia contributors. '古今百物語評判'. *Wikipedia*, 25 jun. 2022. <https://ja.wikipedia.org/w/index.php?title=%E5%8F%A4%E4%BB%8A%E7%99%BE%E7%89%A9%E8%AA%9E%E8%A9%95%E5%88%A4&oldid=90191456>. Acesso em: 27 fev. 2023.

Wikipedia contributors. 泡坂妻夫. In *Wikipedia*. 21 fev. 2023. Disponível em: <https://ja.wikipedia.org/w/index.php?title=%E6%B3%A1%E5%9D%82%E5%A6%BB%E5%A4%AB&oldid=93974591>Acesso em 27 fev. 2023.

Wikipedia contributors. 澤田ふじ子. In *Wikipedia*. 22 nov. 2022; Disponível em: <https://ja.wikipedia.org/w/index.php?title=%E6%BE%A4%E7%94%B0%E3%81%B5%E3%81%98%E5%AD%90&oldid=92544106>. Acesso em 27 fev. 2023.

Wikipedia contributors. 雨女. In *Wikipedia*. 22 jun. 2022. Disponível em: <https://ja.wikipedia.org/w/index.php?title=%E9%9B%A8%E5%A5%B3&oldid=90145538>. Acesso em 27 fev. 2023.

Wikipedia contributors. トラツグミ. In: *Wikipedia*, [S.l.], 15 jun. 2022. Disponível em: <https://ja.wikipedia.org/w/index.php?title=%E3%83%88%E3%83%A9%E3%83%84%E3%82%B0%E3%83%9F&oldid=90033758>. Acesso em: 08mar. 2023.

*Yamawaro*. Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/yamawaro/>. Acesso em 27 fev. 2023.

*Yanari*. Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/yanari/>. Acesso em 27 fev. 2023.

*Yosuzume*. Yokai Wiki. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.fandom.com/wiki/Yosuzume..> Acesso em 27 fev. 2023.

YUMOTO, Koichi. *Yokai ê zôshi* —Yumoto Koichi *korekushon*. Tokyo: PIE International, 2018.

*Yūrei*. Yokai.com – the online database of Japanese folklore. [S.l., s.d.]. Disponível em: <https://yokai.com/yuurei/>. Acesso em 27 fev. 2023.

天狗 (*tengu*). Jisho.com. Disponível em: <https://jisho.org/word/%E5%A4%A9%E7%8B%97>. Acesso em 27 fev. 2023.

日文研が公開している「怪異・妖怪画像データベース」がニュース番組で紹介されました. In: *International Research Center for Japanese Studies*. Quioto, 12 out. 2022. Disponível em: <https://www.nichibun.ac.jp/ja/topics/news/2022/10/12/s001/>. Acesso em: 27 fev. 2023.

河内鑑名所記. 卷 1-6 / 三田浄久 [著]. Waseda University Library. Disponível em: [https://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/ru04/ru04\\_01837/index.html](https://www.wul.waseda.ac.jp/kotenseki/html/ru04/ru04_01837/index.html). Acesso em: 27 fev. 2023.