

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E
LITERATURA COMPARADA

MÁRCIA HITOMI NAMEKATA

Os *mukashi banashi* da literatura japonesa: uma análise do feminino e do casamento entre seres diferentes no contexto dos contos do Japão antigo

São Paulo
2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEORIA LITERÁRIA E
LITERATURA COMPARADA

Os *mukashi banashi* da literatura japonesa: uma análise do feminino e do casamento entre seres diferentes no contexto dos contos do Japão antigo

Márcia Hitomi Namekata

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Aurora Fornoni Bernardini

São Paulo
2011

“O princípio da volta no ritmo da arte parece derivar das repetições, no mundo da natureza, que fazem o tempo inteligível para nós. Os rituais agrupam-se em torno dos movimentos cíclicos do Sol, da Lua, das estações e da vida humana. Todos os períodos cruciais da experiência – a aurora, o pôr do Sol, as fases da Lua, o tempo da sementeira e da colheita, os equinócios e os solstícios, o nascimento, a iniciação, o casamento e a morte, têm rituais ligados a eles. A influência do ritual exercita-se sobre a pura narrativa cíclica, a qual, se pudesse existir tal coisa, seria repetição automática e inconsciente. No meio de toda essa recorrência, porém, está o ciclo recorrente fundamental da vida que adormece e desperta, a frustração diária do ego, o despertar noturno de um eu titânico.”

(Northrop Frye, *Anatomia da Crítica*, p. 107-108)

À Mai, minha filha adorada, que me trouxe à vida o sentido de completude.

AGRADECIMENTOS

- . À Professora Aurora Fornoni Bernardini, minha orientadora, pela atuação sempre valiosa e presente, pela amizade, pela paciência e por suas sábias diretrizes;
- . Aos meus pais, Takao e Lélia, meus exemplos de vida e dedicação, por terem me apresentado, no aconchego do nosso lar, a este tema ao qual tenho me dedicado por longos anos; por todo o incentivo e também pelo amor com que têm me acompanhado ao longo dos ciclos de minha vida;
- . Ao Klaus, pela força e pelo amor que a mim tem dedicado, tanto nos momentos difíceis como nos felizes, por seu companheirismo e por suas contribuições em minha trajetória profissional;
- . À Professora Geny Wakisaka, pelo zelo e pela atenção desde meus estudos iniciais sobre os *mukashi banashi*, por sua criteriosa orientação em meu Mestrado, e por suas contribuições a este Doutorado;
- . Às minhas amigas Monica, Fátima, Sonia e Neiva, e à minha tia Mari, pelo incentivo e pelo carinho;
- . À Satomi, à Mina e ao Luiz, pela amizade, pela compreensão e pelo trabalho que desenvolvemos juntos em nossa área na UFPR;
- . Ao Luiz Mattos, do DTLLC-USP, por toda sua presteza e atenção;
- . E a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a efetivação deste trabalho.

RESUMO

NAMEKATA, Márcia Hitomi. **Os *mukashi banashi* da literatura japonesa: uma análise do feminino e do casamento entre seres diferentes no contexto dos contos do Japão antigo.** São Paulo, 2011, 274p. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

O presente trabalho propõe-se a uma análise dos *mukashi banashi* (contos antigos) da literatura japonesa sobre os casamentos entre seres diferentes, com enfoque nas imagens da esposa animal e da esposa celestial que surgem nestas narrativas.

Apresentando uma estrutura que difere bastante daquela segundo a qual que se constroem os contos de magia ocidentais, pode-se dizer que parte dos *mukashi banashi* que integra esta subcategoria de contos reflete o modo de pensar característico do japonês da antiguidade. Através da análise das narrativas que integram o *corpus* desta pesquisa, será feita uma tentativa de se aplicar as teorias ocidentais aos contos em questão, em especial as de E. M. Meletínski que, num âmbito maior que o de seu predecessor, V. I. Propp, estendeu seus estudos sobre o conto de magia ao mito; a partir disso, deverá ser proposta uma classificação para os contos selecionados.

Considerando-se a origem antiga destes *mukashi banashi*, pretende-se também realizar a análise da esfera de ação das protagonistas femininas, no intuito de se verificar as projeções míticas nos contos, que revelam a vida dos povos antigos, bem como a descoberta da matriz imagética desses contos japoneses e discussão da “mensagem” subjacente às narrativas.

Palavras-chave: *mukashi banashi*; estrutura; mito; esposa animal; esposa celestial

ABSTRACT

NAMEKATA, Márcia Hitomi. **The *mukashi banashi* of the Japanese literature: an analysis about the female and the marriages between different beings in the context of ancient Japan.** São Paulo, 2011, 274p. PhD Thesis. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

This work intends to analyse the *mukashi banashi* (ancient tales) of the Japanese literature about the marriages between different beings, focusing the images of the animal wife and the celestial wife that appear in these narratives.

Having a structure which differs from the structure of the western fairy tales, we can say that part of the *mukashi banashi* from this subcategory of tales reflects the way of thinking of the ancient Japanese people. Through the analysis of the narratives of this research *corpus*, we will try to apply some western theories about the fairy tale in these Japanese tales, specially the theories of E. M. Meletinsky who, in a wider point of view than his predecessor, V. I. Propp, expanded his studies about the fairy tale to the myth; we also intend to present a classification for the selected tales.

Considering the ancient origin of these *mukashi banashi*, we intend to do an analysis of the action of the female protagonists, in order to verify the mythical projections in the tales, which reveals the life of ancient people, as well as to discover the main images of these *mukashi banashi* and discuss about the “message” which lies under these narratives.

Keywords: *mukashi banashi*; structure; myth; animal wife; celestial wife

ÍNDICE

Capítulo I – Apresentação	10
Capítulo II	
II. 1. O porquê da escolha do assunto: a composição e a limitação do <i>corpus</i>	18
II. 2. Apresentação dos contos – períodos históricos, regiões, cultura: referentes aos <i>mukashi banashi</i> que compõem o <i>corpus</i>	25
II.2.1. Aomori	29
II.2.2. Iwate	30
II.2.3. Yamagata	31
II.2.4. Niigata	31
II.2.5. Saitama	33
II.2.6. Kagawa	33
II.2.7. Kochi	34
II.2.8. Kumamoto	35
II.2.9. Kagoshima	35
II.3. Origens, semelhanças e datas: relação com o folclore de outras culturas	38
II.3.1. O <i>Kojiki</i> e os motivos universais	44
II.4. O gênero <i>mukashi banashi</i> : definição	55
II.4.1. A classificação dos <i>mukashi banashi</i> segundo a terminologia de Arne-Thompson	60
II.5. A mulher na antiguidade japonesa	64
II. 6. (Re)visão da literatura: ligação com outros estudos, métodos e autores.....	71
Capítulo III – <i>Iruí kon'in</i> : Os casamentos entre seres diferentes	76
Capítulo IV – A análise	
IV. 1. Questões acerca do trabalho de tradução do <i>corpus</i>	97

IV. 2. A estrutura e interpretação dos <i>mukashi banashi</i> sobre os casamentos entre seres diferentes	108
IV. 2. 1. A Esposa Celestial (<i>Tennin Nyôbô</i>)	108
IV. 2. 2. A Esposa Grua (<i>Tsuru Nyôbô</i>)	115
IV. 2. 3. A Esposa Raposa (<i>Kitsune Nyôbô</i>)	121
IV. 2. 4. A Esposa Cobra (<i>Hebi Nyôbô</i>)	124
IV. 2. 5. A Esposa Sapo (<i>Kaeru Nyôbô</i>)	125
IV. 2. 6. A Esposa Peixe (<i>Sakana Nyôbô</i>)	127
IV. 2. 7. A Esposa Rouxinol(<i>Uguisu Nyôbô</i>)	129
IV. 2. 8. <i>Urashima Tarô</i>	131
IV. 2. 9. O Noivo Tocador de Flauta (<i>Fue Fuki Muko</i>)	135
IV. 2. 10. A Gratidão do Sapo (<i>Kaeru no Hôon</i>)	138
IV. 2. 11. A Origem do Bicho-da-Seda (<i>Kaiko no Hajimari</i>).....	139
IV. 2. 12. O Noivo Cobra (<i>Hebi no Mukodono</i>)	141
IV. 2. 13. O Noivo Macaco (<i>Saru no Mukodono</i>)	144
IV. 2. 14. O Capuz Verde (<i>Aoi Kikimimi Zukin</i>)	145
IV. 2. 15. O Quarto Que Não Se Podia Ver (<i>Miruna no Zashiki</i>)	146
IV. 2. 16. A análise	149
IV. 2. 16. 1. Proposta de aplicação da teoria de Meletínski aos <i>mukashi banashi</i> japoneses	163
IV. 2. 16. 2. A essência do feminino nos <i>mukashi banashi</i> sobre casamentos entre seres diferentes	185
Capítulo V – Considerações finais	189
Conclusão	197
Tradução dos <i>mukashi banashi</i>	202
ANEXOS	257
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	263

CAPÍTULO I

APRESENTAÇÃO

Os *mukashi banashi*¹ japoneses, da mesma forma que os *skáski* russos, os *fairy tales* ingleses, os *Märchen* alemães, e outros tantos do gênero, consistem em narrativas que fluem no tempo, no espaço e no imaginário dos homens de todos os tempos, de todas as culturas. Narrativas que, abrigadas na essência do ser humano, desde os tempos mais remotos, marcavam o ritmo da vida: depois do plantio e da estação das colheitas, as histórias desenrolavam-se em volta do fogo, durante o “repouso” do inverno, à espera do renovar da existência. Fechava-se um ciclo para iniciar-se o vindouro.

Ao sabor do tempo, aquelas narrativas contadas nas frias noites de inverno foram se modificando, tal qual o homem que evoluiu no curso da história. No entanto, mantêm-se vivas nas mensagens, latentes em suas palavras, no recôndito do sentimento humano.

E, nessa trama do humano, do espacial, do temporal, sobressaem-se as mulheres. Sejam personagens, sejam narradoras, estão sempre ligadas, de alguma forma, a essas histórias: fadas, velhas contando histórias às crianças ao redor do braseiro, bruxas, princesas, mães, esposas...

Diante dessas representações e de seus desdobramentos, que nos permitem estabelecer um elo entre vida e narrativa, desde um âmbito universal até o particular, de cada ser humano, é que surgiu a ideia da realização do presente estudo, cujo foco são os *mukashi banashi* japoneses. Desde a primeira infância tais contos fizeram-se presentes em minha vida, através das palavras de minha avó e de minha mãe, ou ainda através das músicas cantadas por meu pai, tanto nos momentos de brincadeira como nos que antecediam o sono. Passou-se o tempo e, nas fases subsequentes, essas histórias ficaram adormecidas, até ressurgirem como tema de pesquisa de meu Mestrado: um estudo evolutivo, no contexto japonês, acerca dos *mukashi banashi Urashima Tarô* e *Issunbôshi*, considerados os mais antigos da literatura infantil japonesa. Agora, num período posterior e, acredito, de um pouco mais de maturidade, proponho-me ao estudo do feminino nessas narrativas, através das imagens das esposas celestial e animal, protagonistas dos contos sobre casamentos

¹ “Narrativas antigas” (*mukashi* = antigo e *hanashi* = conto, narrativa)

entre seres diferentes, chamados de *irui kon'in* (*irui* = tipos diferentes; *kon'in* = casamento).

Pode-se dizer que os *mukashi banashi* japoneses consistem em uma forma literária que, comparada à literatura ocidental compreende, em âmbito geral, contos de caráter maravilhoso, bem como aqueles que se aproximam das fábulas, mitos e lendas. Considerando, assim, esses *mukashi banashi* como narrativas cuja origem se perde no tempo, é possível dizer que, de maneira semelhante à maioria dos povos, tais contos faziam parte de um acervo narrativo destinado a adultos; entretanto, com a tradição oral e o decorrer das gerações, sofreram modificações em sua estrutura, fato que veio acarretar, em diversos deles, um direcionamento para o campo infantil.

Nos *mukashi banashi* – termo que designa tanto as narrativas como o gênero literário – existe uma galeria vasta de personagens; dentre elas, uma que se destaca é a mulher. Considerando-se as figuras femininas que surgem nessas narrativas, pode-se dizer que, ao contrário dos contos maravilhosos e de fadas do Ocidente, onde habitualmente classificam-se em heroínas e vilãs, nas narrativas japonesas esses dois pólos não se encontram claramente delineados e suas características, muitas vezes, parecem se mesclar, em especial quando se trata das esposas *yûrei* (espírito) e *yôkai* (fantasma). As personagens femininas surgem em variadas categorias de *mukashi banashi*, mas pretende-se limitar este trabalho à subcategoria dos casamentos entre seres diferentes, com enfoque nas figuras da esposa animal (*dôbutsu nyôbô*; *dôbutsu* = animal e *nyôbô* = esposa) e da esposa celestial (*tennin nyôbô*; *tennin* = ser celestial e *nyôbô* = esposa). Nesta subcategoria de contos ainda se incluem as já citadas *yûrei* e *yôkai*, que constituem outra categoria de “esposas diferentes”; no entanto, não será feita referência a estas pelo fato de isso vir a ampliar sobremaneira a proposta de estudo.

Nas narrativas japonesas acerca da esposa animal, esta apresenta uma dupla identidade – a humana e a animal – e casa-se com um ser humano, que só vem a descobrir a faceta animal de sua parceira após o casamento, normalmente através da quebra de uma promessa que ele lhe fizera. Feita a descoberta, o relacionamento se desfaz. Quanto à esposa celestial, em praticamente todas as narrativas em que surge, é coagida por um homem a casar-se com ele e, no final, ela parte para sua terra de origem, abandonando-o.

No Japão, de acordo com Tsuchihashi (1983), a literatura antiga, anterior ao Período Nara (710 d.C. ~ 784 d.C.) – período histórico japonês em que ocorreu a centralização do poder e o surgimento das primeiras obras literárias –, teria sido uma literatura relacionada ao trabalho, à magia e à religião, ou seja, constituiu-se em uma expressão das vivências do homem da Antiguidade, apresentando, portanto, uma finalidade prática, ligada ao cotidiano. Nesse cenário é que, segundo Saigô (1980), surgiram os festivais que, originariamente, teriam sido uma espécie de “exercício grupal” em prol da fertilidade, na tentativa de conciliar a natureza com uma boa colheita; obedecendo ao ritmo das estações do ano, seguiam o curso da natureza, “imitando-a”. Tal aspecto nos remete a Giambattista Vico que, segundo Meletínski (1987:14),

“(…) concebia a época mais antiga como era poética em todos os seus aspectos (lógica, metafísica, economia, política, física, geografia, etc.) e radicada no mito em todos esses aspectos, o que sugere que ele entendia o sincretismo ideológico primitivo. Vico está convencido de que a poesia mitológica mais antiga era, no sentido aristotélico, uma ‘imitação da natureza’, porém através do prisma da imaginação mitológica primitiva.(…)”

Ainda, segundo Vico (1999:18),

“(…) a idade dos deuses era desprovida de vozes. (...) Começam pela escrita hieroglífica, antes da fala. Pensam por imagens. Atribuem aos corpos sentidos e paixões. O uso metafórico precede o uso literal. A poesia vem antes da prosa. A canção, antes da língua. Os primeiros homens pensam poeticamente (a fantasia e o raciocínio sendo inversamente proporcionais).”

Apresentando um caráter animista e uma função mágica – que visava transpor os perigos através da fantasia e da negação da realidade –, caracterizavam-se os festivais por uma “ação” social com o intuito de vencer as adversidades naturais. Nessas ocasiões eram realizados cantos, narrativas e danças, com performances que incluíam sexo e fertilidade, em especial nas cerimônias de maioridade. Ainda, segundo Yasuda (2004), na medida em que a fonte dos desejos humanos baseia-se na manutenção do sólido (apetite) e na manutenção da raça (sexo), esses festivais tinham a função de alegrar aos deuses que, em retribuição, proporcionariam aos humanos a satisfação de suas necessidades.

Armstrong (2005:42) também faz referências a essa questão:

“A sexualidade humana, por exemplo, era essencialmente considerada idêntica à energia divina que fazia a terra frutificar. Na

mitologia neolítica inicial, a colheita era vista como fruto da hierogamia, de um casamento sagrado: o solo era feminino; as sementes, sêmen divino; a chuva, a relação sexual entre o céu e a terra. Era comum que homens e mulheres se dedicassem ao sexo ritual enquanto semeavam a terra. Seu próprio ato sexual, em si sagrado, despertaria as energias criativas do solo, assim como o arado ou a enxada do agricultor era o falo sagrado que abria o útero da terra e o fazia crescer com a semente.(...)”

O canto que surgia em tais manifestações ainda não era considerado poesia mas, sendo que as formas poéticas tinham, originariamente, um padrão mágico, é possível dizer que as primeiras poetisas teriam sido as *miko* (xamãs), elementos de comunicação entre os homens e a natureza. Segundo Orikuchi Shinobu, a xamã, dominada espiritualmente, entrava em transe e relatava palavras divinas; à medida que tais palavras iam sendo transmitidas, eram apuradas, e a repetição resultante do processo criava um ritmo que culminava na dança. Saigô (1980) resume, então, dizendo que a magia da comunidade primitiva teria sido o berço do poema. Parece que a origem dos *shinwa*, forma literária correspondente aos mitos, remonta a esse período: por exemplo, na primavera, com o intuito de rogar aos deuses um bom desenvolvimento das plantas, assim como no outono, em agradecimento à boa colheita, as pessoas contavam os feitos dos deuses através dessas narrativas. E, para Yoshimoto (1977), as canções populares espontâneas foram adequadas à forma de narrativas míticas, ou foram aí inseridas. Verifica-se tal manipulação no *Kojiki* (712 d.C.), no *Fudoki* (713 d.C.) e no *Nihonshoki* (720 d.C.), primeiras grandes compilações de mitos, lendas e cantos do Japão.

No que se refere aos *mukashi banashi* pode-se dizer que, da mesma forma que os *shinwa* (mitos), *densetsu* (lendas) e as narrativas populares, suas origens remontam a esse período em que dominavam a magia e as forças anímicas. Tendo uma denominação mais generalizada – “narrativas antigas” –, apresentam um caráter amplo enquanto gênero narrativo, tendo sido dividido, em primeira instância, em três categorias principais: *dôbutsu mukashi banashi* (*mukashi banashi* sobre animais), *honkaku mukashi banashi* (*mukashi banashi* genuínos, autênticos) e *waraibanashi* (histórias para rir). Cada uma destas categorias desdobra-se, ainda, em várias subcategorias.

Segundo Yoshimoto (1977), as lendas e os *setsuwa* (conto, narrativa), caracterizavam-se pela transmissão oral, “boca a boca”, e surgiram na infância da humanidade; enquanto as pessoas das comunidades desejavam perpetuar as lendas e

os domínios, tais narrativas ainda não passam à mitologia. Com o passar do tempo, os motivos desses contos foram sintetizados e organizados com finalidade política passando-se, assim, à mitologia.

Para o corpus do presente trabalho foram selecionados 21 *mukashi banashi*, originários de diversas partes do Japão. No entanto, dois deles – *A Esposa Celestial (Tennin Nyôbô)* e *A Esposa Grua (Tsuru Nyôbô)*, pertencentes às duas categorias de personagens femininas das quais se propõe a análise – servirão como base para o estudo, sendo apresentadas três versões de cada uma. Quanto às demais, foram divididas da seguinte maneira:

mukashi banashi sobre esposas animais

- . *A Esposa Raposa (Kitsune Nyôbô)*
- . *A Esposa Cobra (Hebi Nyôbô)*
- . *A Esposa Sapo (Kaeru Nyôbô)*
- . *A Esposa Peixe (Sakana Nyôbô)*
- . *A Esposa Rouxinol (Uguisu Nyôbô)*
- . *Urashima Tarô* (conto de apoio*)

mukashi banashi sobre esposas celestiais

- . *O Manto de Plumas (Hagoromo)*
- . *Tanabata*
- . *O Noivo Tocador de Flauta (Fue Fuki Muko)*

mukashi banashi sobre noivos animais

- . *A Gratidão do Sapo (Kaeru no Hôon)*
- . *A Origem do Bicho-da-Seda (Kaiko no Hajimari)*
- . *O Noivo Cobra (Hebi no Mukodono)*
- . *O Noivo Macaco (Saru no Mukodono)*

Contos de apoio* (sem o tema “casamento”)

- . *O Capuz Verde (Aoi Kikimimi Zukin)*
- . *O Quarto Que Não Se Podia Ver (Miruna no Zashiki)*

* são considerados textos de apoio aqueles que apresentam motivos relacionados a alguns dos contos selecionados para o trabalho, e que serão de importância para a análise. Entretanto, não estão inseridos na subcategoria dos casamentos entre seres diferentes

No que concerne à estrutura do conto, de modo geral os *mukashi banashi* apresentam-se de forma diversa daquela apresentada pelos contos de magia ocidentais, estudados por autores como V. I. Propp, A. J. Greimas, C. Bremond, entre outros. Como já tive oportunidade de verificar em minha pesquisa de Mestrado², entre os estudos realizados no Japão, há pouco material acerca da estrutura narrativa dos *mukashi banashi*: quando se referem à estrutura do conto, os autores japoneses limitam a análise à questão da linguagem, no tocante às possíveis maneiras de como a narrativa se inicia e se encerra, e dos desdobramentos de tal aspecto, com o intuito de demonstrar que a estrutura do conto é fixa. O enfoque é dado às frases que iniciam e fecham a narrativa, à apresentação das personagens (feita no início do conto) e ao aspecto temporal.

Verificou-se também que a aplicação da teoria de V. I. Propp³ acerca das funções das personagens aos *mukashi banashi* japoneses, em especial as narrativas mais antigas, de caráter mítico, apresenta resultados bastante limitados. No entanto, E. M. Meletínski, que ampliou seus estudos às narrativas míticas, cita em sua obra *A Estrutura do Conto de Magia*:

“(...) Nos mitos–contos maravilhosos arcaicos todos os anéis da cadeia sintagmática são bastante isolados e estruturalmente equivalentes. A ação tanto pode começar com uma perda quanto com uma aquisição. Todo o curso da narrativa encerra-se, na maioria das vezes, com uma aquisição, mas também pode ocorrer, em princípio, que termine com uma perda. Não existe hierarquia nenhuma entre um episódio e outro. Os diferentes objetos das buscas e das lutas dos heróis – como regra – se apresentam em seu valor absoluto e não constituem exclusivamente um meio para a

² NAMEKATA, Márcia Hitomi. *Os mukashi banashi (narrativas antigas) da Literatura Japonesa: análise de sua evolução no universo japonês*. São Paulo, 1999 (dissertação de Mestrado – USP).

³ Vladimir Propp, folclorista russo, dedicou-se ao estudo do conto maravilhoso a partir das funções das personagens, que seriam o procedimento de cada personagem, definido do ponto de vista para o desenrolar da ação. Realizando uma exaustiva análise do enredo de um extenso número de contos de magia conhecidos, chegou à conclusão de que haveria 31 funções que se mostravam constantes.

Segundo Propp, tais funções, de número limitado, consistem em elementos permanentes dentro do conto maravilhoso, sendo que sua sequência é sempre idêntica. Ainda, considera que todos os contos de magia são monotípicos quanto à construção, ou seja, não é possível distribuir-se as funções segundo eixos que se excluam mutuamente.

obtenção de outros valores. No conto de magia clássico cada anel isolado está inserido numa estrutura de tipo hierárquico onde as provas (provações) representam um ponto de passagem obrigatório para chegar a outras provas e certos valores dos contos maravilhosos são apenas um meio para a obtenção de outros.(...)” (1977:5)

Dentre os *mukashi banashi* selecionados, o casamento ocorre no início da história: nos contos onde a esposa é animal, ele é resultante de uma proposta feminina, ao passo que, nos contos acerca das esposas celestiais (*tennin*), estas são coagidas a se casar com um humano. Quanto ao desfecho, em praticamente todos os contos o casal acaba por se separar. Dessa forma, no início da narrativa ocorre uma aquisição e, ao final, uma perda. Além disso, na maioria deles as provas inexistem; elas só surgem em contos mais recentes e, em certa medida, em alguns referentes às *tennin*.

O presente trabalho tem por objetivo a análise da estrutura narrativa dos *mukashi banashi* acerca dos *irui kon'in*, na tentativa de se encontrar uma teoria que explique a estrutura desse tipo de conto japonês; a análise da esfera de ação das protagonistas femininas, através da qual se pretende verificar as projeções míticas nos contos, que revelam a vida dos povos antigos; descoberta da matriz imagética desses contos japoneses e discussão da “mensagem” subjacente às narrativas.

Assim, com base na teoria de E. M. Meletínski – que também analisa o conto de magia e seus traços distintivos em comparação com outros gêneros –, e utilizando-se o método comparativo-dedutivo, partirei da hipótese de que existe a possibilidade de se classificar os contos da subcategoria dos *irui kon'in* (casamentos entre seres diferentes) como contos arcaicos, tanto quanto à estrutura do conto como quanto aos seus desdobramentos, que incluem os aspectos sociais e históricos; e que, ainda, os contos arcaicos refletem o modo de pensar do japonês. A análise dos contos deverá ser feita de modo a identificar os traços comuns no tocante à construção das personagens femininas atuantes nos *mukashi banashi* selecionados, e agrupar e classificar as narrativas em tipos.

Apesar das limitações em se aplicar a teoria de V. I. Propp acerca das funções das personagens às narrativas japonesas, pretende-se recorrer a alguns de seus aspectos para a classificação das variantes e invariantes nos contos a serem estudados, visto que sua obra clássica *A Morfologia do Conto Maravilhoso*

constituiu-se em ponto de partida para a construção de um modelo completo do conto de magia, tanto do ponto de vista analítico quanto sintético.

No que concerne ao interesse pelo assunto em nosso país, pode-se dizer que, praticamente, não há trabalhos acadêmicos a respeito. Há alguns anos, os *mukashi banashi* estavam mais restritos aos descendentes de japoneses que, por sua vez, tinham acesso aos contos mais conhecidos pelos imigrantes da primeira geração. Vale dizer que não são muitas as narrativas acerca dos *irui kon'in* que se difundiram, inclusive em território japonês. Considerando-se o *corpus* deste trabalho, apenas alguns contos são mais conhecidos, como *A Esposa Grua*, *Urashima Tarô* (já analisado no Mestrado), *Tanabata* e *O Manto de Plumas*. E, em diversos deles, é possível notar uma modificação no enredo como, por exemplo, a substituição de personagens, sendo a mais comum a da personagem masculina por um casal idoso que, segundo Kawai (1988), decorre do fato de os adultos não quererem levar ao conhecimento de crianças contos que tratem de relações entre homens e mulheres, em especial quando um dos cônjuges não é um ser humano.

Por outro lado, nos últimos anos têm sido publicadas traduções ilustradas de diversos *mukashi banashi*, visando o público infantil brasileiro. Ademais, é observável o aumento do interesse, em especial por parte de alunos de graduação, no assunto, através de projetos de pesquisa em caráter de iniciação científica. E a isso se relaciona o interesse pela narrativa, pelos aspectos míticos que presenciamos não só na literatura em geral como, na era globalizada em que vivemos, em outras artes, entre as quais se destaca o cinema. Vale aqui lembrar que, segundo Ferreira, para Meletínski, “a atualidade é um campo privilegiado para a mitologização”, e que o autor realça “o fato de o mito ter se tornado um dos conceitos centrais da sociologia e da teoria da cultura no século XX” (2006:74).

CAPÍTULO II

II. 1. O PORQUÊ DA ESCOLHA DO ASSUNTO: A COMPOSIÇÃO E A LIMITAÇÃO DO *CORPUS*

A despeito de minha ascendência japonesa, desde cedo as diferenças entre os enredos dos *mukashi banashi* japoneses e dos contos maravilhosos ocidentais chamaram-me a atenção. O que, primeiramente, saltava-me aos olhos, era a extensão da história: eu apreciava muito aquelas que apresentavam enredos longos e descrições detalhadas, e os contos japoneses, em sua maioria, são bastante concisos e carentes de pormenores acerca dos cenários e das personagens.

Outra questão diz respeito ao desfecho da história, quase sempre feliz no caso dos contos do Ocidente, ao contrário dos japoneses. Acresce-se a isso a violência que, em alguns casos, instaura-se nestes últimos. Temos como exemplo algumas narrativas da subcategoria dos “velhos vizinhos⁴”, como *O Pardal Que Teve a Língua Cortada (Shitakiri Suzume)* e *O Velho que Fazia Florescer (Hanasaka Jiisan)*. No primeiro, um velho tem um pardalzinho do qual gostava muito, ao contrário de sua esposa. Certo dia em que o velho havia saído, o pardalzinho come a goma que a velha utilizaria para as roupas e, com raiva, ela lhe corta a língua; a ave, chorando, foge para a floresta. Quando dá pela falta de seu animalzinho, o velho, desolado, sai em sua busca, e é levado ao reino dos pardais, onde desfruta de momentos felizes ao lado dos mesmos, como recompensa pelo afeto que dispensava ao seu pardalzinho – que também se encontrava entre os anfitriões. No momento de seu retorno, os pardais lhe presenteiam com uma caixa repleta de tesouros. Voltando para casa e contando a aventura à sua esposa, esta, cega pela cobiça, dirige-se à floresta tencionando obter o que o marido conseguira; os mesmos fatos se sucedem mas, de dentro da caixa que recebe de presente, saem inúmeras criaturas sobrenaturais que lhe aplicam castigos.

No segundo conto, *Hanasaka Jiisan*, um velho possuía um cãozinho que, certo dia, late para o dono indicando que cavasse um determinado local. Ao fazer isso, o velho encontra uma caixa cheia de tesouros. O fato é observado pelo vizinho

⁴ Contos que têm como tema principal a inveja, em que o velho bondoso obtém fortuna por sua bondade, e o velho mau, na tentativa de imitar o primeiro, acaba por ser castigado.

invejoso que, desejando o mesmo, pede o cão emprestado; no entanto, a única coisa que ele consegue encontrar é lixo e, com raiva, o velho invejoso devolve o animal ao velho bondoso. Na sequência da história, este obtém outros bens através de seu cão, acontecendo sempre o contrário ao velho mau que, finalmente, com muita raiva, mata o animalzinho. O velho bondoso, muito triste, crema-o e recolhe suas cinzas que, espalhadas pelo vento, fazem as cerejeiras florescerem fora de época. O invejoso, novamente entrando em ação, toma as cinzas e tenta espalhá-las justamente na hora em que o imperador passava com sua comitiva; no entanto, as cinzas entram nos olhos e narizes de todos, e o velho mau é preso.

Percebe-se, nesses contos, a violência infligida a um animal que, para a criança, normalmente consiste em algo inaceitável; fato correlacionado a isso é a morte de uma personagem inocente no enredo de certas narrativas. No caso dos contos ocidentais, a morte é algo que ocorre normalmente ao antagonista. É interessante notar que, nos *mukashi banashi*, dificilmente tal personagem é morta no desfecho da narrativa; o mais comum é que seja afugentada. Sobre isso, Kawai (1988) diz que o fato poderia estar relacionado ao ritual de exorcismo do *oni* (ogro, demônio), presente em diversos festivais japoneses. A preferência por afugentar, ao invés de matar, baseia-se na ideia de que é melhor podermos escapar ao mal do demônio, uma vez que não podemos erradicá-lo, na medida em que o Mal, enquanto entidade, nunca será abolido. Mesmo porque, sem a existência do Mal, o Bem não teria sua razão de ser.

Há ainda o maniqueísmo das personagens. Nos contos de fadas ocidentais, normalmente elas aparecem divididas entre “heróis” e “vilões”; nos *mukashi banashi* japoneses, em especial aqueles mais antigos, os limites entre “bem” e “mal” não ficam claramente delineados, e isso se aplica às personagens que serão tratadas neste trabalho.

Nos contos cujas protagonistas são as esposas (*nyôbô*), o casamento é o ponto de partida para o enredo – ao contrário dos contos de heróis, em que o casamento é o objetivo, marcando o final da história. Partindo-se dessa característica, é possível imaginarmos os contos de *nyôbô* como sendo mais arcaicos, e os de heróis como tendo surgido em etapas posteriores. Não há uma classificação estabelecida para as esposas que figuram nos contos acerca dos *irui kon'in* mas, em primeira instância, poderíamos agrupá-las da seguinte maneira:

1. *tennin nyôbô* (esposas celestiais) – como o próprio nome diz, são personagens femininas de origem celeste, que acabam se unindo a um ser humano, quase sempre mediante coação, e permanecendo neste mundo contra sua vontade;

2. *dôbutsu nyôbô* (esposas animais) – são aquelas que, ao mesmo tempo em que são animais, assumem também a “identidade” humana e se casam com um ser humano. Em quase todos os contos desta subcategoria o relacionamento se desfaz após o homem descobrir a faceta animal de sua esposa; no entanto, a transgressão é masculina;

3. *yûrei/yôkai nyôbô* (esposas que são espíritos ou fantasmas) – de acordo com Foster (2009), no Japão contemporâneo o termo *yôkai* pode ser traduzido por “monstro”, “espírito”, “duende”, “fantasma”, “demônio”, “espectro”, “ser fantástico”, “divindade de ordem baixa” ou pode, ainda, denotar uma experiência inexplicável ou numinosa. Tais caracterizações conferem-lhe uma grande amplitude mas, em termos gerais, a ideia de *yôkai* relaciona-se a fenômenos ou presenças transcendentais que suscitam medo, segundo atestam alguns folcloristas japoneses, como Komatsu Kazuhiko. Já a palavra *yûrei* apresenta um significado mais específico, “espírito”, podendo significar “espírito de pessoa morta”. De qualquer maneira, segundo os próprios estudiosos japoneses, como Inada Kôji (1994), é difícil estabelecer limites entre as imagens do *yôkai* e do *yûrei*, na medida em que as diferenças entre as mesmas são bastante sutis. Há várias esposas que podem ser incluídas nesta classificação, entre elas *Yuki Onna* (*A Mulher da Neve*), que foi tema de um dos episódios do filme *Kwaidan*, de Kobayashi Masaki (1965).

As mulheres que figuram nestas narrativas, muitas vezes, apresentam uma ambiguidade incomum aos contos maravilhosos ocidentais: no caso de *Yuki Onna*, embora uma de suas características seja a de matar homens que se perdem em tempestades de neve, em uma das versões da narrativa ela acaba se apaixonando e se casando com um humano que, ao descobrir a verdadeira identidade da esposa, é por ela abandonado. Há também alguns contos de *dôbutsu muko* (noivo animal) a serem analisados neste trabalho cujos protagonistas são mortos por suas noivas humanas.

Relaciono aqui também um exemplo conhecido entre os descendentes de japoneses: a versão infantil do *mukashi banashi Urashima Tarô*, cujo protagonista, um pescador, salva uma tartaruga que estava sendo maltratada por um grupo de crianças. Dias depois, enquanto pescava, Tarô escuta uma voz lhe chamando: era a

mesma tartaruga, que o convidava para um passeio ao reino do fundo do mar, como recompensa pela sua boa ação. Chegando ao local, Tarô é recebido pela princesa do Palácio do Dragão, e lá permanece por vários dias, sendo tratado com todas as honrarias. No entanto, certo dia Tarô diz à princesa que desejava voltar à sua terra, pois estava preocupado com seus pais. Ela lamenta, mas concorda com o visitante, oferecendo-lhe como presente uma caixa que, no entanto, não poderia ser aberta. Tarô retorna à sua aldeia, mas nota que tudo está diferente, desde as casas até as pessoas e suas vestimentas. Decide então perguntar por sua família, e um ancião lhe diz que seu avô lhe contara a história de um pescador de nome Urashima Tarô, que havia saído para pescar e nunca mais voltara, e que o fato acontecera trezentos anos antes. Conscientizando-se da diferença de dimensão temporal entre o reino do fundo do mar e sua realidade, ele toma conhecimento da morte de seus pais e, desolado, esquece-se da recomendação da princesa do Palácio do Dragão e abre a caixa: no mesmo instante, de dentro dela, uma fumaça branca se levanta e Tarô transforma-se em um velho.

De modo geral, em todas as lembranças de descendentes de japoneses que conhecem a história, seu enredo suscita certa indignação: por que um homem de “sentimentos nobres” como Tarô, que salva um animal – sendo por isso recompensado – é, ao final, “castigado” dessa forma? A princesa acaba, para muitos, assumindo papel de “vilã”, na medida em que oferece um presente que não poderia ser aberto; há quem diga que ela, revoltada com o desejo de Tarô de retornar à sua terra, manipula sua curiosidade (proibição de abrir a caixa) através do presente que lhe oferece⁵. Configura-se aqui a questão do tabu do “não ver”, que será um dos temas abordados nesta pesquisa.

Considerando-se os grupos em que se difundiram os *mukashi banashi* com os quais tive oportunidade de interação – o dos japoneses e aquele formado por seus descendentes que imigraram para o Brasil no século passado –, pude perceber que, até hoje, boa parte das pessoas conhece, ao menos, uma narrativa do gênero. No entanto, os *mukashi banashi* que tratam dos casamentos entre seres diferentes são pouco difundidos; dentre os que subsistem, na atualidade, podemos citar *Tanabata*,

⁵ A análise dessa proposição encontra-se em minha dissertação de Mestrado, cuja referência consta na bibliografia deste trabalho.

devido ao Festival das Estrelas⁶, realizado em 07 de julho; *O Manto de Plumas (Hagoromo)* que, da mesma forma que *Tanabata*, consiste em uma variante da narrativa *A Esposa Celestial (Tennin Nyôbô)* e que, além de já ter sido adaptado para o teatro, foi tema de um *manga*⁷ elaborado por Tezuka Osamu; e *A Esposa Grua (Tsuru Nyôbô)* que, dentre os três, é o que mais sofreu modificações em seu enredo ao longo do tempo, tendo sido tema de uma ópera de 1957.

Na verdade, os contos acerca dos *irui kon'in*, centrados na temática do casamento, chamaram-me a atenção, em primeira instância, devido à atuação das personagens femininas: a ambiguidade com que se colocam permite que confrontemos suas atuações com aquilo que é apresentado acerca da mulher em diversos estudos acerca do feminino, nas mais variadas culturas antigas. Sobre isso, Harding (1985:83), ressalta que

“(...) nos dias extremamente primitivos, antes que a civilização tivesse progredido, o instinto feminino era percebido como inteiramente animal. A ferocidade do cuidado materno pela sua cria e a ferocidade de sua luxúria pelo macho na época do cio eram as características mais óbvias e dominantes, tanto da besta como da mulher. Com o avanço da civilização, no entanto, as mulheres começaram a desenvolver algo semelhante à emoção que chamamos de amor, e a deusa das mulheres erigiu-se gradualmente acima de sua natureza animal. Passou a ser representada como mulher, porém com a ferocidade de seu instinto feminino não muito distante (...)”

Através de outras leituras relacionadas, vieram-me à mente os *mukashi banashi* acerca das esposas animais. Seki Keigo, em sua coletânea *Nihon Mukashi Banashi Taisei (Grande Coletânea de Contos Antigos do Japão)*, agrupa, em doze volumes e por temáticas, narrativas japonesas com suas variantes de cada província do país. No segundo volume o autor apresenta as narrativas sobre os *kon'in* (casamentos), classificados como *honkaku mukashi banashi (mukashi banashi primitivos)*⁸, em três grupos:

. grupo 1 – casamentos em que o ser diferente é o noivo: um homem sobrenatural se casa com uma mulher humana; durante o dia, ele assume sua forma original (na maioria dos casos, de animal) e, à noite, surge sob aspecto humano;

⁶ O festival de Tanabata é também celebrado entre os descendentes de japoneses, baseado na história de duas estrelas, Vega e Altair, que são separadas pelas divindades celestes por desejarem apenas viver o amor que os unia, esquecendo-se de suas obrigações. São separados pela Via-Láctea e é-lhes permitido o encontro apenas uma vez ao ano, no dia 7 de julho.

⁷ História em quadrinhos (pronuncia-se *mangá*).

⁸ Cf. capítulo II, subcapítulo 4.

. grupo 2 – casamentos em que o ser diferente é a esposa: um homem humano se casa com uma mulher sobrenatural, mas o relacionamento se desfaz no momento em que o homem quebra uma promessa que havia feito à mulher;

. grupo 3 – o ser diferente é a mulher que, no entanto, apresenta-se sob forma humana e traz problemas ao homem. A narrativa que melhor representa este grupo é *A Esposa do Desenho* (*Esugata Nyôbô*), que causa transtornos ao marido por ser muito bela.

Tais considerações remetem-nos ao grande número de contos de fadas ocidentais que tratam de casamentos entre humanos e não-humanos. Sobre isso, Kawai (1988), em sua obra, estabeleceu uma divisão em grupos acerca de casamentos entre seres diferentes ao redor do mundo:

. grupo A: há um sentimento de unidade entre seres humanos e demais espécies. Fazem parte desse grupo, em especial, narrativas pertencentes aos tempos antigos, entre as quais se destacam as histórias de tribos como os esquimós e os da Papua-Nova Guiné. Para estes povos, as transformações entre seres humanos e animais eram consideradas como fenômenos naturais, de maneira que os casamentos entre tais seres poderiam ser tanto casamentos entre seres da mesma espécie como entre seres de espécies diferentes;

. grupo B: destacam-se neste grupo as narrativas japonesas, muitas das quais se localizam entre histórias dos grupos A e C. As metamorfoses ocorrem sem o elemento “mágica”, e casamentos entre seres humanos e animais são relatados enquanto fatos em curso, assemelhando-se às histórias do grupo A. No entanto, “no caso de uma união não-humana, o noivo é rejeitado ou morto pelo fato de ser um animal. E se a esposa revela sua natureza não-humana, o casamento nunca continua. Quanto a isso, a distinção entre humanos e animais é bastante firme” (1988:193);

. grupo C: compreende as histórias encontradas entre os cristãos, centradas na Europa. O “cônjuge diferente” assume tal condição através de algum feitiço do qual foi vítima, e essa mágica é desfeita através do poder do amor; ocorre, então, o casamento.

Assim, o autor considera que os contos japoneses apresentam uma peculiaridade no sentido de a cultura japonesa ter absorvido mais rapidamente a

cultura europeia (se comparada a outras culturas similares à sua) e, ao mesmo tempo, não ter se desvencilhado de suas rotas “naturais”.

Considerando-se o grupo 1 proposto por Seki Keigo, existem narrativas conhecidas no Ocidente que podem a ele se relacionar, como *Eros e Psique* e a lenda amazônica do boto, em que os protagonistas masculinos são, de fato, seres sobrenaturais. No entanto, no caso dos *mukashi banashi* sobre os *muko* (cônjuge masculino sobrenatural), o curso da narrativa segue outro direcionamento, na medida em que, na maioria deles, estes protagonistas masculinos são mortos. Comparados aos *mukashi banashi* do grupo 2, os contos do grupo 1 existem em número consideravelmente menor, fator que me levou a centrar minha pesquisa no primeiro. Acresce-se a isso a semelhança de motivos destas narrativas com as de outros folclores, não só orientais como ocidentais, assunto a ser tratado no capítulo II.3. De qualquer modo, foram também selecionados alguns contos do grupo 1, aos quais serão feitas referências enquanto contraponto aos do grupo 2. As narrativas do grupo 3 não farão parte deste trabalho (devido à diferença na caracterização de suas personagens com relação aos grupos anteriores), bem como as esposas *yûrei* e *yôkai*, na medida em que estes acréscimos aumentariam sobremaneira nossa proposta de pesquisa.

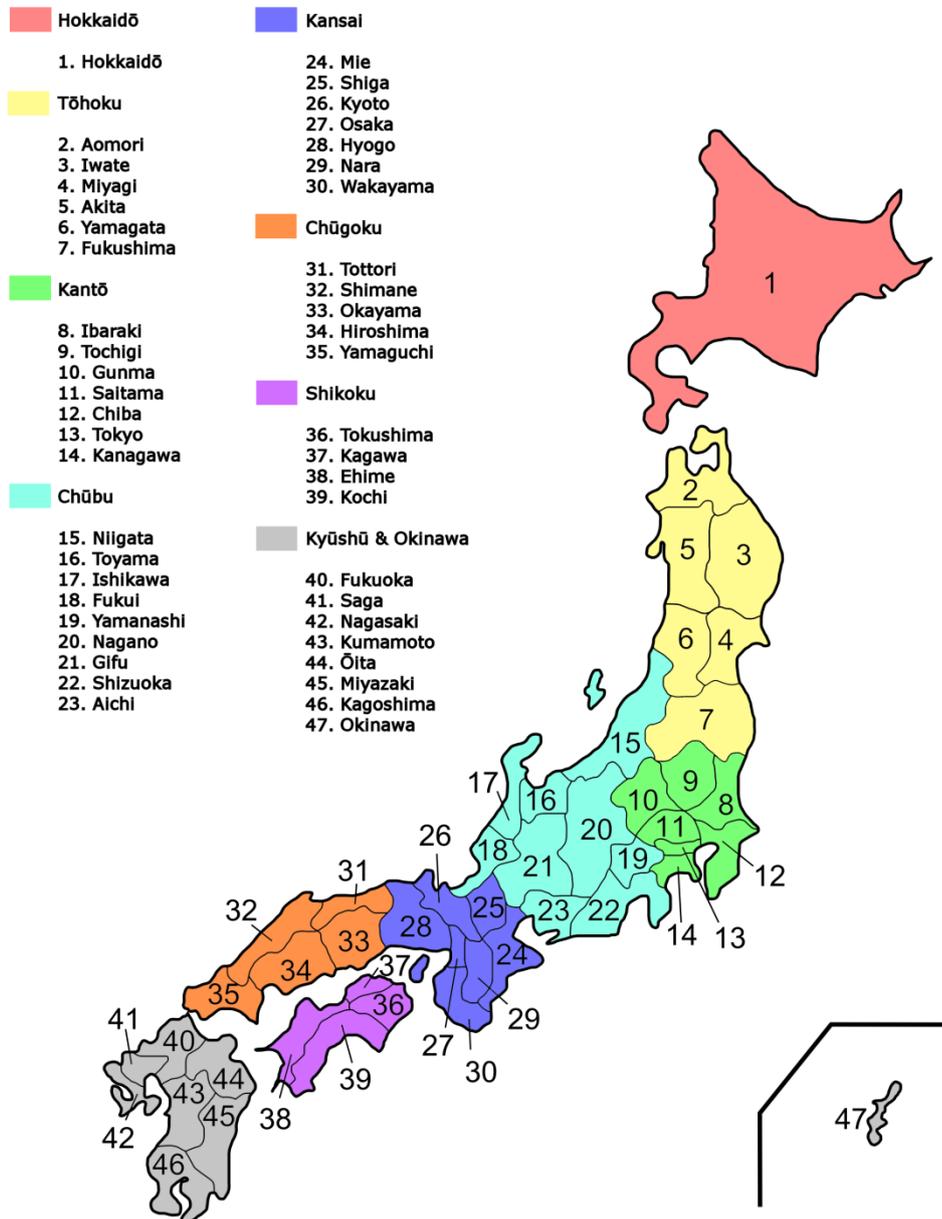
De acordo com o que já foi mencionado, o enredo e o desfecho dos *mukashi banashi* constituíram pontos que me chamaram a atenção, devido à sua extensão e ao “final infeliz” – a separação do casal. Tais questionamentos é que se constituíram em ponto de partida para o estudo da estrutura dos *mukashi banashi*.

II. 2. APRESENTAÇÃO DOS CONTOS – períodos históricos, regiões, cultura: referentes aos *mukashi banashi* que compõem o *corpus*

Para a realização do presente estudo, foram selecionados 21 *mukashi banashi*, de diferentes províncias do Japão. Segue-se a relação de contos, com a apresentação do mapa do país, para fins de localização das províncias citadas.

1. *A Esposa Celestial (Tennin Nyôbô, versão da província de Niigata)*
2. *A Esposa Celestial (Tennin Nyôbô, versão da província de Yamagata)*
3. *A Esposa Celestial (Tennin Nyôbô, versão da província de Saitama)*
4. *A Esposa Grua (Tsuru Nyôbô, versão da província de Kagoshima)*
5. *A Esposa Grua (Tsuru Nyôbô, versão da província de Niigata)*
6. *A Esposa Grua (Tsuru Nyôbô, versão da província de Yamagata)*
7. *A Esposa Raposa (Kitsune Nyôbô, versão da província de Kagawa)*
8. *A Esposa Cobra (Hebi Nyôbô, versão da província de Niigata)*
9. *A Esposa Sapo (Kaeru Nyôbô, versão da província de Niigata)*
10. *A Esposa Peixe (Sakana Nyôbô, versão da província de Kagoshima)*
11. *A Esposa Rouxinol (Uguisu Nyôbô, versão da província de Niigata)*
12. *Urashima Tarô (Urashima Tarô, versão da província de Kagawa)*
13. *O Manto de Plumas (Hagoromo, versão da província de Yamagata)*
14. *Tanabata (Tanabata, versão da província de Kagoshima)*
15. *O Noivo Tocador de Flauta (Fue Fuki Muko, versão da província de Aomori)*
16. *A Gratidão do Sapo (Kaeru no Hôon, versão da província de Aomori)*
17. *A Origem do Bicho-da-Seda (Kaiko no Hajimari, versão da província de Iwate)*
18. *O Noivo Cobra (Hebi no Mukodono, versão da província de Kochi)*
19. *O Noivo Macaco (Saru no Mukodono, versão da província de Kumamoto)*
20. *O Capuz Verde (Aoi Kikimimi Zukin, versão da província de Niigata)*
21. *O Quarto Que Não Se Podia Ver (Miruna no Zashiki, versão da província de Niigata)*

Regions and Prefectures of Japan



De acordo com o que se pode visualizar no mapa, dos 21 *mukashi banashi* acima relacionados que compõem o *corpus* do trabalho, 14 são de províncias situadas do centro para o norte do país (Aomori, Iwate, Niigata, Yamagata e Saitama), e 7 de províncias situadas do centro para o sul do país (Kagawa, Kochi, Kumamoto e Kagoshima). Tal localização não foi determinante para a seleção do *corpus*, tendo sido levada em consideração a semelhança dos enredos das versões escolhidas com aqueles das versões mais difundidas (da mesma narrativa). Isso porque, tendo acesso a diversas variantes do mesmo conto, havia muitas que se diferenciavam sobremaneira de sua versão mais conhecida.

Outro fator que, de certa forma, privilegiou a região norte do país na escolha dos contos, foi a existência de uma tradição, nessas regiões mais frias do Japão, de se contar *mukashi banashi* nas noites de inverno, ocasiões em que membros de uma família reuniam-se em volta do braseiro (*robata*); uma ilustração disso seria um dos itens da bibliografia deste trabalho, a coletânea *Yukiguni no Robata Katari (Contos em Volta do Braseiro do País das Neves)*. Aliás, não só durante as noites, mas nos períodos de inverno rigoroso, quando as pessoas ficavam confinadas em suas casas nessa época do ano em que não era possível executar trabalhos agrícolas – ocupação da maioria dos povoados dessas regiões –, um dos únicos passatempos era o ato de se contar e ouvir narrativas.

Como introdução à análise dos *mukashi banashi* propostos será feita, primeiramente, uma breve apresentação dos períodos históricos do Japão e, posteriormente, das províncias de onde foram coletados os contos escolhidos, bem como das suas características, para que se possa delinear uma relação dos aspectos espaço-temporais com os enredos das narrativas.

Considerando-se o contexto histórico mundial, o arquipélago japonês apresenta uma história relativamente recente: o ano que marca o surgimento do Japão enquanto nação é 239 d.C., quando se consolida o processo de unificação de vários “países”⁹ independentes, a partir de antigas vilas. Tal processo teria se iniciado já no Período Yayoi (300 a.C. ~ 300 d.C.), marcado pelo advento da agricultura irrigada do arroz, cujo cultivo exigia trabalho coletivo; quanto mais uma comunidade

⁹ No caso, está se fazendo uso do termo “país” em função da forma como é designado em japonês, *shōkoku*, que significa “país pequeno”. Visto que eram vários dentro de um território maior, e que não mantinham relações de dependência entre si, acrescentou-se a ele o “independente”.

colhesse, mais abastada se tornava, fato que começou a gerar desigualdade social. E, com a existência de grupos, começaram a surgir os líderes. Isso levou à formação das já mencionadas vilas, que mantinham contato entre si, acarretando o surgimento de disputas e, conseqüentemente, de uma maior escala de líderes. O processo de unificação decorreu de distúrbios internos entre esses “países” independentes e, assim, a formação do Japão aconteceu através da unificação de cerca de trinta deles.

Entretanto, os primórdios da civilização japonesa datam de um tempo bastante remoto: seus primeiros vestígios surgiram por volta de 150.000 a.C., através das evidências de uma cultura pré-cerâmica, correspondente ao período que poderia ser considerado a época Paleolítica pré-histórica.

A história japonesa apresenta-se dividida de duas formas: através de divisões maiores (eras) e menores (períodos). De maneira resumida, temos:

divisões maiores¹⁰:

1. *Genshi Jidai* (Era Primitiva): aproximadamente 9.000 anos atrás;
2. *Kodai* (Antiguidade ou Era Clássica): século IV d.C. ~ final do século XII;
3. *Chûsei* (Idade Média): final do século XII ~ metade do século XVI;
4. *Kinsei*: segunda metade do século XVI ~ segunda metade do século XIX;
5. *Kindai* (Era Moderna): segunda metade do século XIX ~ final da II Guerra Mundial (1945);
6. *Gendai* (Era Contemporânea): término da II Guerra Mundial até os dias atuais.

divisões menores:

- Período *Jômon*: 9.000 a .C. ~ 300 a.C.;
- Período *Yayoi*: 300 a.C. ~ 300 d.C.;
- Período *Yamato*: 300 ~ 645;
- Período *Nara*: 710 ~784;
- Período *Heian*: 794 ~1185;
- Período *Kamakura*: 1185 ~1333;
- Período *Muromachi*: 1338 ~ 1573;

¹⁰ Fontes: *Nihonshi Yôgo Daijiten Henshûinkai* (Dicionário de Termos da História do Japão). v.2. Tokyo: Nihonshi Yôgo Daijiten Henshûinkai, 1978, p.986-989.
 ONO, Shinji. *Nihon ni Okeru Jidai Kubun* (Divisão Histórica no Japão). In: *Dai Nippon Hyakkajiten* (Encyclopedia Japonica), v.8. Tokyo: Shôgakkai, 1972, p.545.
Nihonshi Shôjiten (Pequeno Dicionário de História do Japão). Tokyo: Sanseido, 1974.

- Período *Azuchi-Momoyama*: 1582 ~ 1603;
- Período *Edo*: 1603 ~ 1867;
- Período *Meiji*: 1868 ~ 1912;
- Período *Taishô*: 1912 ~ 1926;
- Período *Shôwa*: 1926 ~ 1988;
- Período *Heisei*: a partir de 1989.

Segue-se a apresentação das províncias referentes aos *mukashi banashi* presentes no *corpus* do trabalho.

II. 2.1. Aomori

A província de Aomori é a mais setentrional da região de Tohoku – que compreende seis províncias: Aomori, Iwate, Akita, Yamagata, Miyagi e Fukushima –, na ilha de Honshu, maior e principal ilha do arquipélago japonês. É conhecida como “País das Neves”, visto que durante 1/3 do ano partes de sua área voltadas para o Mar do Japão ficam cobertas de neve. Devido ao fato de estar localizada na ponta da parte norte de Honshu, é banhada pelo Oceano Pacífico a leste, pelo Mar do Japão a oeste e, ao norte, pelo estreito de Tsugaru, que liga Honshu à ilha de Hokkaido. É também uma região bastante montanhosa, onde se desenvolveu uma religião única e tradições espirituais: no mês de setembro pessoas escalam o Monte Iwaki para agradecer aos deuses das montanhas e rezar pela saúde dos familiares; outra tradição consiste em um encontro anual no Monte Osorezan, em julho, tido como sagrado para os xamãs japoneses – a maioria mulheres, que dizem comunicar-se com os mortos.

A economia da antiga sociedade de Aomori baseava-se na criação e na pesca. Foram encontradas, em seu território, ruínas de cerca de 80 moradias antigas feitas em buracos, e tumbas de 100 adultos e 880 crianças, datadas de cerca de 5.500 anos; nesses buracos foram encontrados jade de Niigata e obsidiana de Hokkaido, o que sugere uma antiga rede de comércio entre diferentes províncias. Considera-se que Aomori foi o centro da cultura Jômon (período histórico compreendido entre 9000 e 300 a.C. e que seria, grosso modo, o período da Idade da Pedra japonês).

No século XIV, a esquadra de Ando, um conquistador dos mares do norte, estabeleceu-se na vila de Shiura, e iniciou uma relação comercial com a localidade

de Ezo, em Hokkaido. Os artefatos encontrados em escavações sugerem que Aomori comerciava também com a China e Coreia. As ruínas que datam deste período pressupõem que uma grande onda, algo como um *tsunami*, destruiu a cidade; tal fato, associado ao clima hostil da região e à distância do centro político e cultural do país, isolaram a província, contribuindo para formas de arte local como a música de *shamisen*¹¹ de Tsugaru, o brocado de Koginzashi e as xilogravuras de Shiko Munakata.

Embora estejam incluídos no *corpus* deste trabalho dois *mukashi banashi* da província de Aomori, ambos, em primeira instância, não nos remetem a um período muito antigo: *A Gratidão do Sapo (Kaeru no Hôon)* apresenta uma estrutura comum aos contos ocidentais, com a presença de três irmãs das quais uma – a caçula – assume o papel de heroína, e *O Noivo Tocador de Flauta (Fue Fuki Muko)*, que também possui uma estrutura que permite aproximá-lo dos contos de magia.

II. 2.2. Iwate

A província de Iwate, também localizada na região de Tohoku (nordeste do Japão), apresenta uma história antiga, com uma rica tradição oral, como atestam alguns pontos turísticos locais, como a cidade de Tono – conhecida como “cidade do folclore” – e famosa pela obra *Tono Monogatari (Contos de Tono)*, compêndio de *mukashi banashi* que inclui em seu conteúdo diversas narrativas que tratam de aspectos culturais do local. A província de Iwate é também conhecida por ser a terra natal de um dos mais conhecidos escritores da literatura infanto-juvenil do Japão, Miyazawa Kenji, cujas obras foram traduzidas para diversos idiomas, inclusive o português.

O conto *A Origem do Bicho-da-Seda (Kaiko no Hajimari)*, embora não apresente nenhuma referência que permita a sua caracterização em questões de tempo, é significativo devido ao fato de ter como protagonista um dos principais elementos folclóricos da província, o cavalo, animal divinizado em várias circunstâncias, em especial por sua utilização no trabalho agrícola.

¹¹ Instrumento musical constituído de três cordas.

II. 2.3. Yamagata

Província também localizada na região de Tohoku, já no Período Heian (794 ~ 1185) aparece nos registros da enciclopédia *Wamyō Ruijushō*; além disso, diversos sítios arqueológicos datados do Período Jōmon foram encontrados em seu território. No entanto, o surgimento da atual província de Yamagata deu-se em 1876, quando foi estabelecido o sistema de províncias no país.

Apesar do rigor do clima – invernos rigorosos e verões consideravelmente quentes –, Yamagata é considerada como a maior produtora de alimentos do país, devido à produção de arroz e maçãs, entre outros. É famosa por seu refinado *sake*, produzido durante o inverno, e pelas cerejas, que anunciam a chegada do verão. A produção de cerejas de Yamagata é a maior do Japão, seguida da criação de animais.

Os *mukashi banashi* de Yamagata selecionados para este trabalho foram *A Esposa Celestial (Tennin Nyōbō)*, em cujo enredo aparece a criação de gado; *A Esposa Grua (Tsuru Nyōbō)*, que não apresenta referências temporais; e *O Manto de Plumas (Hagoromo)*, ambientado em uma época em que já se praticava o comércio, uma vez que a personagem feminina do conto sai para fazer compras na cidade.

II. 2.4. Niigata

Localiza-se na região de Hokuiku, que compreende as províncias de Niigata, Toyama, Ishikawa e Fukui. Embora tenha obtido destaque, em termos históricos, a partir do período de guerras (por volta de 1560), entre os anos de 650 e 700 autoridades do governo central já haviam chegado ao local, que se encontrava afastado da capital e, entre 700 e 750, as regiões de Echigo e Sado (ilha de 845km² que fica no Mar do Japão, distante a cerca de 45km da cidade de Niigata) foram anexadas ao território que hoje configura a província; essas duas regiões aparecem em registros históricos, pela primeira vez, no *Shoku Nihongi* (uma sequência de *Contos do Japão*), compilada há cerca de 1.300 anos. No século XI, condenados por crimes eram exilados na ilha de Sado, bem como aristocratas e guerreiros; devido a esse fato, a cultura de Kyoto, a capital à época, acabou sendo incorporada na ilha. Ao final do século XVI, descobriu-se em Sado reservas de ouro e prata, que foram destinadas a suprir os recursos financeiros do shogunato de Edo – que teve início em 1603 – até meados do século XIX.

Sete *mukashi banashi* coletados na região integram o *corpus* desta pesquisa:

. *A Esposa Celestial (Tennin Nyôbô)*: provavelmente, esta versão data do século XVI, devido ao aparecimento do termo *tabako* (“tabaco” – primeira nota de rodapé do conto), de origem portuguesa; cabe afirmar que os portugueses chegaram ao Japão ao redor de 1540, com propósitos colonizadores. Além disso, encontramos também em seu conteúdo a atividade agrícola (semeadura de feijões);

. *A Esposa Grua (Tsuru Nyôbô)*: sem referências temporais. No entanto percebe-se, ao final do conto, o elemento religioso “templo” que, por sua denominação – *Chinzôdera* – já é um indicativo búdico, devido ao termo *tera* (“*dera*”, que aparece sonorizado por estar ligado a um nome), que significa “templo budista” (ao contrário de *jinja*, que é o templo xintoísta);

. *A Esposa Cobra (Hebi Nyôbô)*: presença da atividade agrícola, na medida em que a personagem masculina do conto é um agricultor;

. *A Esposa Sapo (Kaeru Nyôbô)*: encontramos neste *mukashi banashi* alguns elementos que nos permitem localizá-lo no tempo: a cerimônia budista e o emprego do dinheiro.

O Budismo popularizou-se no Japão a partir do século VII, tendo sido introduzido da China. No entanto, durante o Período Nara (710 ~ 784), estava mais restrito à classe dominante sendo que, no período seguinte (Heian), passou por um processo de nacionalização, através de introdução de novas seitas. Ao final do Período Heian, já se encontrava mais acessível às camadas populares;

. *A Esposa Rouxinol (Uguisu Nyôbô)*: nesta narrativa tem-se, primeiramente, a questão do filho caçula que sai de casa. Segundo o costume japonês, cabe ao filho mais velho de uma família cuidar dos pais na velhice. O sistema de ter um filho apenas – normalmente, o mais velho (*chônán*) – para manter o nome da família e, conseqüentemente, dar continuidade ao seu patrimônio, surgiu a partir de meados do século XIV, mesmo porque era necessário para a manutenção do regime feudal (até então, a propriedade era dividida entre os filhos, inclusive mulheres). A mulher passou a ser apenas esposa, ou filha, não mais sendo imprescindível para o conceito de “continuidade”. Isso se estendeu também aos demais filhos; no entanto, o segundo, ou terceiro filho de uma família, poderia casar-se com uma mulher e herdar as posses da família desta, caso abdicassem de seu sobrenome.

Outro aspecto que nos permite uma ideia em termos de tempo é a utilização de ferramentas, como o machado e a serra;

. *O Quarto Que Não Se Podia Ver (Miruna no Zashiki)*: aparece também, aqui, a questão de uma personagem sair para fazer compras na cidade;

. *O Capuz Verde (Aoi Kikumimi Zukin)*: devido às provas que surgem no enredo, presume-se que apresenta estrutura de conto maravilhoso, não possuindo, dessa forma, traços mais arcaicos.

II. 2.5. Saitama

Os primeiros registros de ocupação de seu território datam de 30.000 anos: implementos de pedra encontrados em antigas ruínas sugerem que as populações viviam da caça. Quando deram início ao cultivo do arroz, há cerca de 2.000 anos, foram estabelecidas grandes vilas nas periferias das montanhas e nas terras mais baixas. Por volta dos séculos IV e V houve a construção de túmulos, sendo os mais conhecidos os que constituem os chamados Túmulos de Sakitama, na cidade de Gyoda, em número de nove, considerado o maior grupo do leste do Japão. A escrita encontrada em uma espada presente em um desses túmulos sugere que a região esteve sob o poder do governo central do Japão à época.

No período feudal (Idade Média japonesa) grupos de famosos guerreiros samurais lutaram na região e, posteriormente, no shogunato de Tokugawa, tornando a área política e economicamente importante.

O *mukashi banashi* escolhido dessa região é *A Esposa Celestial (Tennin Nyôbô)*. Presume-se que seja uma versão mais antiga, na medida em que a personagem masculina é um pescador, ofício comum nos povoados remotos. Outro aspecto que chama a atenção é a corda de prata que estabelece uma ligação entre este mundo e o mundo celeste, elemento que nos remete aos mitos antigos, à imagem do pilar celeste que conecta o céu à terra.

II. 2.6. Kagawa

Localizada na ilha de Shikoku, juntamente com as províncias de Tokushima, Ehime e Kochi, é considerada a menor província do Japão, mas com belezas naturais notáveis. As ilhas do Mar Interno do Japão – compreendido entre as ilhas de Kyushu, Shikoku e Honshu – e a paisagem montanhosa caracterizam o local.

Devido ao fato de localizar-se em uma região quente e seca, desde tempos antigos Kagawa conta com mais de 16.000 reservatórios de água; em tempos modernos, com a urbanização, tais reservatórios foram substituídos por barragens.

Kagawa é o local de nascimento do monge Kukai, conhecido por ter fundado a seita budista Shingon, no ano de 806 (Período Heian). É também famosa pela ilha de Megijima, que apresenta conexões com o *mukashi banashi O Menino Pêssego (Momotarô)*, pertencente à subcategoria das crianças de nascimento extraordinário. A ilha de Megijima seria o local onde viviam os *oni* (ogros) contra os quais o herói Momotarô luta, com o auxílio de um cão, um macaco e um faisão.

A versão do conto *A Esposa Raposa (Kitsune Nyôbô)* presente nesta pesquisa é da província em questão. Considerando-se a primeira nota de rodapé, nota-se uma referência ao Período Chûsei, compreendido entre o final do século XII e metade do século XVI, correspondente à Idade Média japonesa.

Em relação à grande parte das narrativas selecionadas, percebemos que em *Kitsune Nyôbô* o protagonista apresenta características que o aproximam da figura do herói. Embora não se verifique tal função nos contos mais arcaicos, se considerarmos o dado temporal acima exposto, a primeira coletânea de contos maravilhosos do Japão – o *Otogizôshi* – data do século XV e nela inclui-se o *mukashi banashi Issunbôshi*, cuja tradução literal seria *O Monge Budista de Uma Polegada*. O enredo do conto apresenta semelhanças com o conto ocidental *O Pequeno Polegar*, e já podemos nele observar a trajetória do herói que luta por um objetivo e o alcança no desfecho da narrativa.

Outro conto selecionado, embora seja um conto de apoio, é *Urashima Tarô* que, apesar de não apresentar referências temporais, é considerado um dos *mukashi banashi* japoneses mais antigos: sua primeira versão data do século VIII.

II. 2.7. Kochi

A província de Kochi possui uma história relativamente recente, tendo maior destaque a partir do Período Meiji (1868 ~ 1912). O local é abundante em belezas naturais, com predominância de montanhas e florestas, e a temperatura é amena.

Embora o conto *O Noivo Cobra (Hebi no Mukodono)* não traga nenhuma referência temporal, apresenta uma estrutura que nos permite caracterizá-lo como conto arcaico.

II. 2.8. Kumamoto

Com um clima mais quente, abundância de água e vastas colinas, Kumamoto teve seus primeiros habitantes há cerca de 28.000 anos. O primeiro grande clã local surgiu por volta do século IV, durante o período de construção dos grandes túmulos, e outros clãs poderosos surgiram entre os séculos VI e VII, e iniciaram relações comerciais com outros povos da Ásia. Durante esse período, floresceu a arte de decoração de túmulos com desenhos. Por volta do século VIII, Kumamoto era a maior potência da ilha de Kyushu.

No Período Heian (794 ~ 1185) grandes senhores feudais se consolidaram na região, formando poderosos grupos de guerreiros. A partir de então, houve um intenso florescimento cultural na região, patrocinado por alguns senhores feudais, como o estabelecimento da escola de cerimônia do chá Higo Koryu, os estilos Kita e Konparu de teatro Nô, e a arte da marchetaria. Foi também o local onde se estabeleceu Miyamoto Musashi, o famoso espadachim cuja vida é retratada na obra *Musashi* (com tradução para o Português), e onde houve o desenvolvimento do Cristianismo, perseguido pelo shogunato de Tokugawa, que tomou o poder no ano de 1603. O Cristianismo foi, na primeira década de 1600, suprimido do Japão.

O *mukashi banashi O Noivo Macaco (Saru no Mukodono)*, embora não tenha referências de tempo, apresenta a estrutura do conto de três irmãs, comum no Ocidente, fato que poderia sugerir que tenha sido difundido em um período histórico mais recente.

II. 2.9. Kagoshima

Localizada na parte mais austral da ilha de Kyushu e na parte sudoeste do Japão, é composto de duas grandes penínsulas e diversas ilhas pequenas. Circundado pelo Oceano Pacífico e pelo Mar da China Oriental, possui uma costa de 2.600km, a terceira maior do país. É também conhecida por ser uma proeminente região vulcânica. A temperatura média local é uma das mais altas, visto que a região apresenta clima que varia do temperado ao subtropical.

Devido à sua proximidade com a China, o comércio floresceu desde os tempos antigos na região, que desempenhou um importante papel como base do comércio Japão-China para o governo feudal, bem como para particulares. As

chamadas “Ondas Negras” (*Kuroshio*), que fluíam na área dos mares do sul ao longo do arquipélago, trouxeram a Kagoshima muitas culturas de terras exóticas. Em 1543, armas de fogo trazidas pelos portugueses foram introduzidas no local e difundidas por todo o país. Em 1549, partidários de Francisco Xavier – primeiros missionários católicos no Japão – aportaram em Kagoshima.

A versão de *A Esposa Grua* (*Tsuru Nyôbô*) traz elementos relacionados à questão temporal: o fato de a personagem masculina comprar um acolchoado seria um indício de prática da atividade comercial, bem como a venda do manto que a esposa lhe tece. E a presença de um “senhor feudal” nos leva a crer que o enredo poderia se desenrolar a partir do Período Kamakura, que marca o início do regime feudal no Japão.

Em *A Esposa Peixe* (*Sakana Nyôbô*), não se tem indícios de tempo e, na narrativa *Tanabata*, nota-se uma estrutura de conto maravilhoso: as provas, que configuram uma das funções do conto de magia.

No que concerne à geografia do país, é relevante estabelecer as diferenças entre as chamadas regiões “leste” e “oeste”. Considerando-se as províncias que foram relacionadas neste capítulo, temos que as únicas que se localizam, de fato, a leste, são Aomori, Iwate e Saitama. Tal região do país gozou de produtividade superior durante os estágios da economia baseada na caça primitiva, coleta e pesca (Período Jômon). O “centro da cultura” Jômon teria sido a parte mais ao norte de Honshu, que coincide com o território ocupado pela província de Aomori – fator determinante para se estabelecer as diferenças entre leste e oeste.

Posteriormente, no Período Yayoi, tal configuração sofreu mudanças, devido ao advento do cultivo do arroz, desfavorável na região leste por causa do clima e do terreno, com predominância de vulcões. Nessa época, a região oeste ultrapassou a leste em termos de desenvolvimento, também devido aos implementos de ferro e teares, vindos do continente. Quanto às questões comerciais, era mais fácil para os *kuni*¹² do oeste, devido à proximidade com o mar do Japão. Na parte leste, o transporte era feito a cavalo, e os objetos transportados eram pesados, como, por exemplo, o arroz. No oeste, itens mais leves como seda, algodão, chá e ouro eram enviados como tributos. Praticamente não havia comércio entre o leste e o oeste

¹² Denominação antiga das atuais províncias.

Outra divisão conhecida é a chamada *omote/ura* (literalmente, *omote* = frente, e *ura* = verso). A face *omote* seria aquela voltada para o Oceano Pacífico, com invernos ensolarados, e a face *ura* seria a que se volta para o Mar do Japão, com invernos de pesadas tempestades de neve.

Até o Período Yamato, a região tida como mais desenvolvida do Japão era a parte norte da ilha de Kyushu, culturalmente avançada devido ao fácil acesso ao continente. Considerando-se o período mais antigo da história japonesa, o único momento em que o governo do país esteve sediado a leste foi no período Kamakura; foi inclusive nessa época que os termos “leste” e “oeste” passaram a ser utilizados, com a transferência da capital para o leste.

Em Muromachi, quando a capital retornou a Kyoto (onde estivera durante o Período Heian), houve o surgimento de cidades comerciais, da economia de moeda e do fluxo de comércio. A parte oeste começou a comerciar com a dinastia Ming, da China, enquanto no leste a economia dependia basicamente da terra

Pode-se dizer que tal dicotomia leste/oeste reflete uma dicotomia “eu/outro”, perceptível até a era contemporânea através dos dialetos, bem como dos modos de pensar, das características físicas, temperamento e preferências de pessoas de ambas as regiões.

II. 3. ORIGENS, SEMELHANÇAS E DATAS: RELAÇÃO COM O FOLCLORE DE OUTRAS CULTURAS

Considerando-se agora, neste capítulo, os aspectos culturais e seus desdobramentos, o mais antigo registro histórico e mitológico japonês é o *Kojiki* (*Registro de Fatos Antigos*), datado de 712 d.C. Trata-se de um registro genealógico da família imperial, que visava o fortalecimento da estrutura de sustentação do Estado; por outro lado, segundo Mietto (1996), caracteriza-se por uma oralidade que lhe confere grande valor literário. Escrito em um difícil estilo sino-japonês, o *Kojiki* é considerado um intermédio entre a literatura de expressão oral e a literatura de expressão escrita. Divide-se em três volumes: o primeiro, que trata da história dos *kami* (divindades); o segundo, da história desde o imperador Jinmu (o primeiro imperador lendário) até o imperador Ôjin (que reinou no início do século V); e o terceiro, dos fatos históricos desde o reinado da imperatriz Suiko (que reinou do final do século VI ao início do século VII) até o ano de 628 d.C. Embora trate dos aspectos mitológicos dos Japão antigo, a sua finalidade de estabelecer uma relação entre mito e poder nos remete a Vernant (1996:257):

“(...) A questão que estava no centro dos mitos cosmogônicos era a das relações entre desordem e ordem; com a instauração de um primeiro rei do céu e as lutas que seguiram pela hegemonia divina, o problema se desloca: doravante o assunto passa a ser as relações entre ordem e poder.”

No entanto, no que se refere aos *mukashi banashi*, como já foi mencionado anteriormente, seu surgimento ocorreu em uma fase anterior às compilações de caráter mítico, em um período em que dominava uma cultura de caráter animista. O Xintoísmo, nome dado às crenças e práticas religiosas autóctones do Japão anterior ao Budismo (que foi introduzido no Japão no século VI d.C.), apresenta tal característica. A palavra *shintô* significa, literalmente, “o caminho do *kami*¹³” e, até os dias de hoje, o Xintoísmo permanece intrinsecamente ligado ao sistema de valores japonês e aos modos de agir e pensar de seu povo. Segundo Oshima (1992),

“O Xintoísmo está intimamente ligado ao sentimento etnocentrista do povo, e suas teorias não são mais do que apologias da mentalidade mítica autóctone, apoiadas sobre fragmentos

¹³ A palavra *kami* significa “místico”, “superior”, “divino”, estando normalmente ligada ao poder sagrado ou divino.

emprestados de teorias budistas, confucionistas, taoístas e inclusive cristãs.” (p.47-48)

A “mentalidade mítica autóctone” à qual se refere o autor e que surge no *Kojiki* seria o “fenomenismo”, que consiste em considerar o mundo dos fenômenos como a única e absoluta realidade:

“(…) em seus mitos todos os fenômenos, sejam naturais ou culturais, são considerados como deuses ou manifestações da divindade. Não somente as estrelas, a lua, o vento, a chuva, os pássaros ou o mar são deuses, mas o pensamento, a decisão, a tristeza, as lágrimas, o ato do amor, também são assim considerados.(…)” (p.26)

Assim, o Xintoísmo antigo era politeísta, sendo que as pessoas consideravam que os *kami* podiam ser encontrados na natureza como, por exemplo, sob a forma de divindades que regiam mares e montanhas. Acreditava-se, também, que aos *kami* atribuíam-se ideais de crescimento, criação e julgamento.

Neste universo é que se desenvolveu o mundo dos *densetsu* (lendas), mitos e poemas, bem como os poemas cantados, denominados *jugon* ou *jushi* (poemas de encantamento). Acreditava-se que tal gênero poético, executado nos festejos às divindades, possuía uma força misteriosa evocando, assim, um suporte espiritual. Havia também os *norito*, que comportavam tanto a faceta da “oração” como da “imprecação”, através do uso de palavras belas como “bom augúrio”, bem como de vocábulos portadores de aceção negativa, como “azar”.

O **tempo** consiste num fator intrinsecamente relacionado ao gênero *mukashi banashi*. Pensando-se em termos de eras, a origem dos *mukashi banashi* remonta ao Período Jômon – época da cultura de caça e coleta – que, segundo Matsui (1988), foi aquele em que o homem viveu em contato mais profundo com a natureza. A principal característica dessa imagem de universo era a fusão entre o mundo natural e o mundo humano: os adultos transmitiam às crianças contos acerca dos deuses do mundo natural enquanto sabedoria viva no interior da natureza. Talvez seja essa uma primeira ideia acerca da origem dos *mukashi banashi*: uma imagem particular de universo em que se relacionavam este mundo e o outro mundo, vida e morte.

A frase “*Mukashi, mukashi...*” (“Antigamente”, “Há muito tempo”), proferida pelos narradores, além de indicar um tempo histórico passado, poderia também ser um indicativo da existência de um mundo das almas. Em tempos antigos – quando os *mukashi banashi* desenvolveram-se em abundância – considerava-se que a alma

estava situada em um plano superior à existência (o “consciente”), ou seja, que o inconsciente localizava-se acima do limiar da consciência. As imagens que surgem nos *mukashi banashi*, assim, são a do homem enquanto representação do **microcosmo** (formado pelo consciente e pelo inconsciente), e a da **espiral**: homem, natureza, morte e nascimento como elementos interligados. Considerando-se o consciente a parte pertencente a este mundo e o inconsciente a parte pertencente ao outro mundo, os sonhos e os *mukashi banashi* existem no universo configurado pelo entrelaçamento destes dois mundos; caracterizam, assim, uma metamorfose universal que se movimenta em espiral e que faz com que a morte e o nascimento se desenvolvam.

Nesse período, os homens compreendiam, através dos *mukashi banashi*, que no espírito humano os limites entre consciente e inconsciente não estavam claramente definidos. Sonhos tornavam-se inteligíveis através das palavras da alma, da possessão, da premonição. E, de acordo com o modo de vida na cultura de caça e coleta, o consciente e o inconsciente eram suficientemente trabalhados, na medida em que sensibilidade, razão, intuição e emoção eram bem aguçados: ouvia-se constantemente as palavras da alma e da existência.

Verificamos tais conceitos também em um contexto universal, na medida em que, segundo Meletínski (1987:191), “o homem ‘primitivo’ ainda não separava nitidamente a si mesmo do mundo natural circundante e transferia para os objetos naturais as suas próprias características”.

Relacionando-se o conto maravilhoso a essa questão, Propp (1974:70) considera que todo o desenvolvimento do conto maravilhoso e, em especial, o princípio, já mostra uma conexão entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, através da imagem da entrada do herói em um outro mundo – por exemplo, a floresta, ou algum reino limitado por um rio.

Para os antigos, o nascimento configurava-se na descida da alma (em japonês, *tamashii* ou *rei*) do outro mundo para este mundo e, a morte, na subida deste mundo para o outro mundo. Considerando-se a morte como a viagem empreendida pela alma deste mundo ao outro mundo, há *mukashi banashi* classificados como *rei okuri*, ou seja, sobre o “envio das almas”. E o nascimento seria a visita que uma alma faz a este mundo, vindo do outro.

Na intermediação entre homem e alma, o aspecto mais importante era a oração, através da qual tornava-se possível o envio e o retorno da alma. O envio da

alma era o cerimonial de morte que, normalmente, era realizado por homens; o retorno da alma era realizado, em muitos casos, por mulheres, através da possessão, fato que sugeria uma relação com a fertilização (gravidez), vida e morte.

Os *mukashi banashi* sobre casamentos entre seres diferentes provavelmente remontam a esse período, na medida em que retratam a imagem de universo “deste mundo” e “do outro mundo”. Tais casamentos acontecem em um cenário em que deuses são considerados elementos do outro mundo, e animais e plantas apresentam quase a mesma forma dos seres humanos; e a vida neste mundo praticamente não apresenta diferenças com aquela do mundo dos deuses. Em algumas destas narrativas, as almas apresentam uma beleza extraordinária; no entanto, possuem uma forma quase igual à dos seres humanos. Assim, esses *mukashi banashi* narram a proximidade entre natureza e homem, alma e existência. Os homens veneravam os deuses protetores ou ancestrais, obtendo destes bênçãos; gerava-se então a crença de que o melhor método de se obter a proteção de alguma divindade seria alcançar uma relação de parentesco com ela. Muitas vezes desejava-se obter para a família a força das divindades da natureza; casando-se com alguma delas, tal divindade tornava-se o deus ancestral da família. Nota-se, nos épicos *ainu*¹⁴ – os *yûkara* –, que muitas de suas divindades são animais, plantas ou, ainda, fenômenos da natureza, com os quais seres humanos se casam. Conforme será apresentado ao longo deste trabalho, tais aspectos estão relacionados à questão do **tabu**, um dos traços determinantes dos contos acerca dos casamentos entre seres diferentes.

Entretanto, no período histórico seguinte, o Período Yayoi – que se estendeu dos séculos III a.C. a III d.C., aproximadamente –, houve o surgimento da vida em comunidades e da cultura do arroz, introduzida no Japão através do continente (Coreia). Com isso, os homens começaram a se separar da natureza pois, a partir do momento em que passaram a modificá-la para o seu próprio benefício, ela começou a ser tida como a morada dos inimigos e, conseqüentemente, o “mundo diferente”. Devido a isso é que Saigô (1980) diz que a agricultura estava na base da relação de opressão entre o natural e o social. Pode-se, então, dizer que o “diferente” surgiu quando o homem perdeu a estreita ligação que mantinha com os animais e os elementos da natureza.

¹⁴ Autóctones da região norte do Japão, em especial da ilha de Hokkaido.

Na cultura agrícola e de criação, os homens passaram a agrupar-se em vilas e cidades, e surgiram a estratificação social e a formação do Estado. Apesar de tal mudança de cenário, os *mukashi banashi* que tratavam das origens dos deuses ancestrais sobreviveram; no entanto, a qualidade de “diferente” surgiu quando as divindades perderam o *status* de “deus do Estado”. Na verdade, quando o “mundo natural” tornou-se “mundo diferente”, muitos de seus deuses morreram, e houve o surgimento de divindades semelhantes ao homem.

No entanto, as crenças relacionadas aos povos da Antiguidade, com seu caráter animista, mantiveram-se na medida em que os homens continuavam a buscar uma comunicação com seres sobrenaturais, no intuito de consultá-los não a respeito de questões metafísicas ou dilemas da vida moral, mas sobre práticas urgentes, como a garantia de subsistência, a cura de doenças e o afastamento de perigos. A sociedade antiga, sustentada na produção agrícola, ainda observava, portanto, a existência de espíritos na natureza, e os festivais que acompanhavam as cerimônias de cultivo eram uma evidência do fato. Nessas ocasiões, eram-lhes oferecidos cantos, narrativas e danças. Segundo Yanagita (1956:37),

“Japan is a country where festivals abound. There is a festival being held almost every day of the year somewhere in Japan. Festivals are generally thought of as being showy and highly animated, but they were originally extremely modest affair in which only the small number of villagers directly attached to the shrine would gather for offerings and sacred sake. The word *matsuri* itself means “to be in the presence of and to render service to a deity.””

Por ocasião dos festejos realizados, por exemplo, na primavera, com o intuito de rogar aos deuses um bom desenvolvimento das plantas, assim como no outono, em agradecimento à boa colheita, as pessoas contavam os feitos dos deuses através dos *shinwa*, forma literária correspondente aos mitos. Cada tribo, grupo ou clã transmitia os mitos que herdavam de seus ancestrais, que também eram divinizados; adicionava-se a isso uma espécie de força imaginária, que exercia um “controle” sobre a sociedade.

Tal processo já havia ocorrido em outras sociedades ao longo da história; vale lembrar que o Japão, comparado a outras civilizações, configura-se em uma nação de surgimento bastante recente. Meletínski, em sua obra *A Poética do Mito* (1987:152), faz referência ao esquema de evolução histórica dos mitos proposto por Lóssiev, com base em mitologia antiga: para ele, o limite mais importante na evolução da

mitologia é a passagem da economia baseada na caça coletiva para a economia produtora, da idade da pedra para a idade dos metais, do patriarcado para o matriarcado, bem como a passagem do fetichismo (do totemismo e do magismo que lhe correspondem) para o animismo (o demônio do objeto se separa do próprio objeto) e do ctonismo para o heroísmo.

Segundo Armstrong (2005:68), a história começa a se impor à mitologia à medida que os deuses iniciam sua retirada do mundo humano:

“A vida urbana mudou a mitologia. Os deuses começavam a parecer mais remotos. Cada vez mais os antigos rituais e histórias deixavam de projetar homens e mulheres no reino divino, que antes fora tão próximo. As pessoas se desiludiam com a antiga visão mítica que satisfazia seus ancestrais. À medida que as cidades se organizavam, a polícia crescia em eficiência, ladrões e bandidos eram levados a julgamento, e os deuses pareciam cada vez mais indiferentes ao destino da humanidade. Havia um vácuo espiritual. Em algumas partes do mundo civilizado, a antiga espiritualidade decaiu, mas nenhuma novidade ocupou seu lugar. E esse mal-estar acabaria por conduzir a outra grande transformação.”

Ainda, Propp (1974:159) discorre sobre o fato de que, com a aparição da agricultura e da religião agrícola, as religiões “silvestres” foram tidas como “autêntica bruxaria”, o grande mago transformou-se em bruxo, e a mãe e senhora dos animais em uma bruxa que se apoderava das crianças para devorá-las.

A imagem do universo passou a ser dualista, com a separação entre o mundo da natureza e o mundo dos homens. O espírito humano ainda se conservou próximo à natureza; no entanto, ao contrário do período anterior, quando o mundo não possuía fronteiras, o homem separou-se da natureza durante o processo de construção de uma civilização autônoma. Os deuses protetores e os deuses ancestrais – as “almas do mundo da natureza” – passaram, então, a ser vistos como “fantasmas do outro mundo”.

Nos *mukashi banashi* presencia-se a imagem de universo do patamar básico do japonês, ou seja, a cultura de caça e coleta; e, sobre esta, assenta-se a imagem da cultura agrícola, configurando-se assim uma estrutura dupla. O resultado disso é que a psique do japonês reflete a cultura de caça e coleta, e o consciente reflete a cultura agrícola, através da oposição natureza (sentimento) X relação natureza/homem (consciência). O universo da cultura Jômon aparece até hoje nos costumes, no folclore e nos festivais, configurando, assim, resquícios da cultura de caça e coleta. Por outro lado, alguns *mukashi banashi* apresentam traços imagéticos agrícolas,

especialmente naqueles em que surgem monges e Budas, na medida em que, embora pareçam elementos estrangeiros à cultura de caça e coleta, são representativos de uma mudança de cultura. E são muitos os *mukashi banashi* que mantêm uma imagem de universo única, tendo basicamente como pano de fundo a cultura de caça e coleta.

Paralelamente ao influxo da cultura agrícola, talvez se tenha passado ao desenvolvimento da cultura citadina quando elementos do continente difundiram-se no Japão; nesse caso, os *mukashi banashi* desenvolveram-se de forma independente. Pode-se dizer, então, que na transição das culturas de caça e coleta para a agrícola houve um rápido desenvolvimento devido às pressões exercidas pela cultura estrangeira; no entanto, em âmbito espiritual, a mudança foi mais lenta.

De qualquer forma, Propp (1974:37) diz que os ritos, os mitos, as formas da mentalidade primitiva e algumas instituições sociais são consideradas formações anteriores ao conto e que, assim, é possível explicar o conto por meio das mesmas. E que, no caso da mentalidade primitiva, seria necessário recorrer às suas formas – organização social, costumes, língua – para se explicar a gênese do relato maravilhoso.

Considerando-se *mukashi banashi* onde é possível encontrar imagens de universo dualista e agrícola, contos como *Urashima Tarô*, *O Manto de Plumas (Hagoromo)* (ambos constando do *corpus* deste trabalho e tratando de seres humanos que se separam da natureza e vão ao Palácio do Dragão ou ao céu), *O Menino Pessego (Momotarô)*, *Oni no Ko Koami*, *O Pião do Tengu*¹⁵ (*Tengu no Koma*) (onde se vê o diferente no interior do mundo natural), apresentam traços da cultura agrícola cultivada por longo período, bem como da relação entre o mundo dos homens e o mundo natural.

II. 3.1. O *Kojiki* e os motivos universais

De acordo com o que já foi mencionado anteriormente, o *Kojiki* traz em seu conteúdo tanto um caráter sócio-político como popular, podendo “ser considerado como o encontro entre as tradições populares autóctones e a cultura continental apreendida pelos intelectuais da corte japonesa nos séculos VII e VIII” (Mietto,

¹⁵ Espécie de entidade sobrenatural de forma humana, rosto vermelho, nariz comprido, provido de asas e de força descomunal; normalmente porta um leque. Pratica travessuras, sendo comparado à figura do *trickster*.

1995:90). O início da obra se dá com o surgimento dos céus e da terra e de cinco divindades unas, ou seja, individuais, sem seus correspondentes do sexo oposto. A partir destas vão surgindo outras, aos pares, inclusive Izanagi (divindade masculina) e Izanami (divindade feminina), casal a quem foi atribuída a tarefa de povoar a terra. Ambos descem à terra e erigem um pilar celeste, ao redor do qual caminham para dar início ao processo de reprodução. No entanto, Izanami profere palavras de elogio ao marido, e o primeiro filho que dá à luz assemelha-se a uma sanguessuga. Consultando as divindades superiores, vêm a saber que tal incidente acontecera pelo fato de a mulher ter falado primeiro do que o homem; assim, caminham novamente ao redor do pilar celeste para recomeçar o processo de geração de filhos, desta vez com Izanagi proferindo palavras anteriormente à esposa. Assim, vão trazendo à vida as ilhas que formam o arquipélago japonês e, em seguida, os deuses: o da terra e das rochas, o que governa os mares, o que distribui as águas para a agricultura, o dos ventos, o das montanhas, o dos campos, o das árvores, entre diversos outros; praticamente todos os deuses, criados em sequência, possuíam sua contraparte feminina. Até que, ao dar à luz ao deus do fogo, Izanami morre queimada; e de seu vômito e excrementos surgem outras divindades. Izanagi, desesperado, mata o próprio filho, de cujas partes do corpo também surgem deuses.

Izanagi, inconformado com a morte da esposa, dirige-se à terra de Yomi (terra dos mortos, semelhante ao Hades grego) e pede à esposa que retorne, para que possam dar continuidade ao povoamento da terra. No entanto, como já havia se alimentado da comida de Yomi, ela precisa consultar as divindades locais, e pede ao marido para que aguarde, com a condição de não a olhar de maneira alguma. O tempo de espera é extremamente longo e, impaciente, Izanagi acende um fogo, deparando-se com uma imagem terrível: a da esposa com o corpo todo carcomido por vermes. Ela percebe que o marido quebrara a promessa e, juntamente com as “mulheres horrendas de Yomi”, sai em seu encalço. Na fuga, Izanagi vai jogando para trás enfeites de seu cabelo, que se transformam em plantas com frutos e acabam por distrair as mulheres, que os iam comendo. A própria Izanami, então, sai em perseguição ao marido que, chegando ao limite que separava Yomi do mundo dos vivos, coloca uma enorme pedra nesse local. A mulher diz então que matará mil pessoas por dia, ao que o marido responde que “criará 1.500 retiros para parto por dia”, ou seja, trará à vida 1.500 pessoas por dia.

Como havia passado pela terra de Yomi, Izanagi banha-se para purificar seu corpo, e da água que escorre de seu olho esquerdo nasce a deusa do sol, Amaterasu; da água que escorre de seu olho direito surge a divindade da lua, Tsukuyomi; e da água que escorre de seu nariz nasce Susanowo, a divindade que governa as terras inferiores. Até os dias atuais Amaterasu é considerada a divindade principal do Japão, sendo venerada nos rituais de transferência de poder ao novo imperador. Susanowo é tido como o *trickster*, por ter provocado grande contenda com a irmã, Amaterasu.

O *Kojiki* é considerado uma obra de caráter mitológico mas que, por outro lado, teve por finalidade o fortalecimento da estrutura de sustentação do estado, através dos registros genealógicos. Segundo Mietto (1996:43) o imperador à época (Período Nara – 710 ~ 784), Tenmu, embora expressasse uma alta consciência do trabalho historiográfico, pensou no *Kojiki* não apenas como um trabalho de registro histórico japonês e de antigas tradições orais mas, sim, um trabalho de investigação e revisão dos inúmeros documentos até então escritos, para que os erros fossem corrigidos visando a consecução da política imperial de reestruturação das linhas de poder da época. Isso se verifica através da constatação do elevado número de dados genealógicos contidos no *Kojiki*.

Apesar de estarmos nos referindo a uma obra literária japonesa, é possível perceber motivos comuns a outras culturas. Temos, primeiramente, o surgimento de divindades, a criação de animais e vegetais, astros celestes e outros objetos naturais a partir do corpo de um “ancestral” morto. Para Meletínski (1987:247), isso se relaciona à transformação do caos em cosmo enquanto distinção da *cultura* em oposição à *natureza*. Tal fato ocorre em uma etapa posterior aos primórdios da civilização, uma vez que a oposição nítida e consciente entre natureza e cultura é atributo de mitologias mais desenvolvidas. Sobre isso, diz ainda que

“(...) em várias cosmogonias domina a concepção do mundo enquanto corpo humano cósmico, de sorte que as diferentes partes do cosmo correspondem a partes do corpo humano, o que demonstra a unidade de macrocosmo e microcosmo.(...)” (p.248)

Essa questão da unidade macrocosmo-microcosmo também pode se relacionar ao pilar celeste, em torno do qual Izanami e Izanagi caminham no momento do “casamento”, da união de ambos. Segundo Eliade (s.d.:37), os pilares cósmicos que sustentam o Céu e ao mesmo tempo abrem a vida para o mundo dos

Deuses eram o protótipo de uma imagem cosmológica de grande difusão; seriam um elemento de ligação entre o céu e a terra. No caso do mito japonês, não só essa imagem do pilar celeste, mas também a do bastão que recebem no momento em que lhes é incumbida, pelos deuses, a formação do arquipélago japonês, configura-se em um elemento que promove tal conexão:

“<Izanagi e Izanami> recebem o bastão celeste cravejado de pedras preciosas e, assim, foram incumbidos da missão. Em pé sobre a ponte flutuante celeste, os dois deuses <Izanagi e Izanami> abaixaram o bastão cravejado de pedras, e ao agitá-lo <na superfície da água> em círculos, a água do oceano, murmurejante, misturou-se e, ao levantarem e retirarem o bastão, de sua extremidade caíram gotas de água do mar que, ali se acumulando, formaram uma ilha. Esta ilha chamou-se Onokoroshima.” (Mietto, 1996)

Notamos também, na passagem da perseguição de Izanami a Izanagi, o *leitmotiv* do “objeto lançado”:

“No tempo em que Izanagi, atemorizado diante de tal visão, fugiu <de Yomi>, esta Izanamino Mikoto, sua mulher, disse:

Vós me mostrastes minha vergonha!

e, assim dizendo, imediatamente enviou as Yomotsushikome¹⁶ para persegui-lo. Entretanto, Izanagino Mikoto <enquanto fugia em disparada>, ao atirar ao chão as kazura negras¹⁷ <que enfeitavam seu cabelo>, imediatamente delas brotaram frutos de ebizakura¹⁸. Enquanto <as Yomotsushikome> apanharam-nos e comeram-nos, apressou-se na fuga mas, como voltaram a persegui-lo, novamente quebrou o pente sagrado que enfeitava o cacho direito de seu cabelo e, como o atirou ao chão, imediatamente nasceram brotos de bambu. Enquanto apanhavam-nos e comiam-nos, apressou-se na fuga. Em seguida <Izanami> ordenou às oito divindades do trovão e a um exército de 1500 soldados de Yomi que perseguissem <Izanagi>. Então, <Izanagi> desembainhou a espada de dez tsuka de comprimento que carregava e, enquanto fugia, agitou-a com a mão atrás de si, mas ainda o perseguiam e, no tempo em que atingiu a base da ladeira de Yomotsuhira, apanhou três pêssegos¹⁹ que estavam nesta ladeira, aguardou-as, atirou-lhos <os pêssegos> e todas retornaram fugindo.” (Mietto, 1996)

Segundo Estés (1996:505), “a heroína que está sendo perseguida tira um pente mágico dos cabelos e o joga atrás de si, onde ele se transforma em uma floresta tão densa que não se consegue enfiar um forçado entre as árvores. Ou então a heroína tem um pequeno frasco de água, que ela abre, salpicando seu conteúdo atrás de si

¹⁶ Lit., *mulheres horrendas de Yomi*, provavelmente trata-se de uma metáfora para o estado da morte.

¹⁷ Na antiguidade eram enfeites de penteado feitos com plantas ou flores.

¹⁸ Nome antigo para *yamabudô*, *Vitris coignetiae*. Matsumura (1971:452-8) conecta este mito a práticas mágicas com a finalidade de prevenir que espíritos dos mortos retornassem e perturbassem os vivos.

¹⁹ A utilização de pêssegos para expelir demônios era uma prática comum na China desde a antiguidade. De acordo com alguns comentaristas este mito é produto de um período em que a influência chinesa se fazia sentir fortemente no Japão. No *Saikiden*, p.1264, encontramos a seguinte citação: (...) *expele-se o mal [espíritos maus] através de um arco feito de madeira de pessegueiro e com uma flecha de ibara*. Além disso, deve-se notar que o número três é considerado mágico na concepção chinesa.

enquanto corre. As gotículas transformam-se numa enchente, que efetivamente retarda a velocidade de quem a persegue”. Este motivo está presente no conto de magia russo *Baba Iagá*, no momento em que a velha bruxa persegue sua enteada e esta vai jogando para trás objetos que se transformam em obstáculos para retardar a ação da antagonista.

Outro aspecto que percebemos no mito em questão é o tabu, mais especificamente o tabu do *miruna* (*miru* = verbo “olhar” e *na* = partícula que designa negação, resultando na expressão “não ver”; pronuncia-se “miruná”), que Izanami impõe a Izanagi no momento em que este lhe pede para que retorne ao mundo dos vivos. A esposa aceita consultar as divindades, diante da condição de que o marido não a veria de maneira nenhuma. Ele quebra a promessa e Izanami sai em seu enalço, revelando seu aspecto negativo e destruidor diante da vergonha de ter sido observada pelo marido em estado de putrefação. O tabu do *miruna* é uma constante em boa parte dos *mukashi banashi* que constituem o tema deste trabalho, e será abordado na análise dos contos.

Em outro trecho do *Kojiki* aparece, também, não apenas o tabu do *miruna*, mas o casamento entre seres diferentes, no episódio *Umisachi Yamasachi*, que trata de dois irmãos rivais, um caçador e o outro, pescador. O primeiro propõe que ambos troquem seus apetrechos de trabalho, e acaba perdendo o anzol do irmão. Este exige que lhe seja devolvido o mesmo anzol, e o caçador (de nome Howori no Mikoto, ou Yamasachi), em meio ao desespero, é auxiliado por uma divindade, sendo levado até as profundezas do oceano; lá, é muito bem tratado e recebe a mão da filha da divindade do mar (Toyotama Hime), bem como o anzol do irmão, que estava preso à garganta de um peixe. Quando Howori no Mikoto retorna à terra, subjuga ao seu poder o irmão egoísta, através de objetos mágicos que havia ganho no reino do fundo do mar. Em seguida, sua esposa surge para dar à luz, dizendo ao marido:

“Carrego um filho em minhas entranhas e agora vislumbro o tempo de dar-lhe à luz. Não é apropriado para o filho dos deuses celestes nascer na imensidão dos mares. Então, saí e vim.

assim disse. Assim, imediatamente, na orla desta praia, de posse de penas de cormorão, fez o telhado e um retiro de parto construiu²⁰. Este retiro de parto ainda não estava completamente colmado mas, como não suportava a iminência de seu ventre²¹, entrou no retiro de parto. Então, no tempo exato de dar à luz, disse a este filho do sol:

²⁰ Referência à crença de que as penas do cormorão, *u*, no original, protegessem na hora do parto.

²¹ Isto é, já não mais podia reter o momento do parto.

Todas as pessoas do outro país, ao vislumbrarem o tempo de dar à luz, dão à luz na forma que possuem em seu país natal. Portanto, eu, agora, na minha forma original darei à luz. Imploro-vos que não me observeis.

assim disse. Então <Howori> estranhando estas suas palavras, ao espiar em segredo este exato momento de dar à luz, transformada num enorme tubarão, rastejava e deslizava ao redor. Imediatamente ao ver, de temor fugiu. Então, Toyotamahimeno Mikoto compreendeu que fora observada solapadamente e, com vergonha em seu peito, imediatamente, deixou o filho ao qual dera à luz <no local do parto> e disse:

Eu incessantemente desejara sair e voltar para estas terras atravessando as veredas do mar. Mas, ao solapadamente ter sido vista na minha forma, sinto-me extremamente surpreendida.

e imediatamente bloqueou as portas fronteiriças do mar²² e retornou <ao mar>.” (Mietto, 1996)

Quanto à questão do tabu e da passagem entre mundos – mais especificamente entre o mundo dos mortos e dos vivos, Propp (1974:77) também faz referência a narrativas semelhantes em outras culturas, que tratam o bosque como um local que serve de passagem para o outro mundo, bem como a entrada para o Hades; como os mitos americanos acerca do homem que parte em busca da esposa morta e, chegando ao bosque, descobre que está no país dos mortos. Para ele, “os mitos eram narrações sagradas convertidas em tabus” (1974:144), ideia à qual se relaciona o proposto por Takenaka (1971) em sua obra, de que o tabu prega a separação entre o sagrado e o profano. O tabu desenvolve-se a partir do medo, que é fonte tanto de devoção como de ódio; e o tabu de magia relaciona a proibição e o resultado deste a uma relação de causa e efeito, sob o esquema:

“Se fizer... é... então acontecerá”

Com a difusão das lendas, tal esquema mudou para “Se fizer... acontecerá...”, que não exprime uma relação de causa e efeito mas, sim, algo ligado a determinada época, cultura local e costumes. Assim, passou-se ao seguinte esquema:

“Antigamente, como havia ..., não se pode fazer...”

E essa relação de causa e efeito, segundo Propp (1974:47), provém de uma desobediência – uma proibição que não é ouvida – e que, normalmente, provoca uma desgraça. Lévi-Strauss também faz referência ao tabu ao discorrer sobre o tema mítico da origem da “vida breve” (morte) entre os índios sul-americanos, expresso através de oposições que correspondem aos cinco órgãos dos sentidos; cita como exemplo a ocorrência da morte por meio da violação da ordem ou da proibição de ver

²² Isto é, a fronteira entre esta terra e as regiões submarinas. Este mito explica o motivo de não se conseguir penetrar nos domínios marinhos.

ou ouvir algo (Meletínski, 1987:95). Relacionando este aspecto ao presente estudo, veremos que tal violação é um dos pontos-chave do enredo dos *mukashi banashi* acerca dos casamentos entre seres diferentes.

Embora, em termos de Japão, estejamos nos referindo a uma das primeiras obras literárias, o tabu do “não ver” já surge em períodos muito anteriores em outras culturas, como no mito grego de *Orfeu e Eurídice* quando Orfeu, inconformado com a morte da esposa, decide ir ao Hades para reavê-la. Ele suplica às divindades superiores do reino dos mortos, Plutão e Perséfone, que permitam que Eurídice retorne ao mundo dos vivos; o casal, emocionado com a música que Orfeu toca com sua lira, atende ao pedido do jovem, porém com a condição de que ele não poderia olhar para trás até alcançar o limite entre os reinos dos mortos e dos vivos. No entanto, receando ter sido enganado, olha para trás a fim de ver se sua esposa o seguia; isso se confirma mas, como quebrara a promessa, a imagem de Eurídice se esvai, e eles se separam definitivamente.

Em *Eros e Psique*, da autoria de Apuleio e datado do século II d.C., o principal aspecto que permite a aproximação entre tal narrativa e os *irui kon'in* é a quebra do tabu, no momento em que Psique vê o marido, Eros – do qual podia apenas ouvir a voz e tocar sem, no entanto, poder ver seu rosto. As pérfidas irmãs de Psique, invejando a sorte da irmã e aproveitando-se de sua ingenuidade, dizem-lhe que seu marido era na verdade uma serpente que deveria ser morta. Quando a moça – a quem fora proibido ver as feições do marido – aproxima-se de Eros com uma lâmpada e um punhal e fica extasiada com sua beleza, deixa cair uma gota de óleo fervente sobre seu ombro; ele, sentindo-se traído, vai embora. No entanto, Psique passa por uma série de provações e desafios que, ao final, levam-na de volta ao marido, final “feliz” desconhecido pela maioria dos *mukashi banashi* sobre os *irui kon'in*.

Na Bíblia também encontramos o tabu do “não ver” no Gênesis, no episódio da destruição de Sodoma e Gomorra. Dois anjos de Deus foram enviados à casa de Lot, que vivia em Sodoma, cidade infestada de pecadores, e foram por ele hospedados. No entanto, uma multidão cercou a casa, desejando manter relações sexuais com os dois visitantes, e o anfitrião, saindo em defesa dos anjos, ofereceu a essa multidão suas duas filhas virgens. Os anjos ferem com cegueira os homens pervertidos e retiram Lot e sua família da cidade, ordenando-lhes que sigam sempre

em direção às montanhas sem olhar para trás, para assim iniciarem a destruição de Sodoma e de toda planície daquela região:

“23 O sol levantava-se sobre a terra quando Lot entrou em Segor. 24 O Senhor fez então cair sobre Sodoma e Gomorra uma chuva de enxofre e de fogo, vinda do Senhor, do céu. 25 E destruiu essas cidades e toda a planície, assim como todos os habitantes das cidades e a vegetação do solo. 26 A mulher de Lot, tendo olhado para trás, transformou-se numa coluna de sal.” (Gênesis, 19:23,26)

Percebe-se também, aqui, a punição decorrente da transgressão, com a transformação da mulher de Lot em uma estátua de sal por ter “olhado para trás”.

No folclore europeu há também as lendas de *Melusine* e *Undine* que, embora não tragam em seu conteúdo o tema da proibição, tratam da questão do casamento entre seres diferentes. Na primeira, Elynas, rei de Albany (antigo nome da Escócia), sai em caçada pela floresta quando cruza com uma bela dama, Pressyne. Ele a convence a casar-se com ele, ao que ela impõe uma condição (de maneira geral, dura e fatal quando atrelada a um casal formado por um ser sobrenatural e um mortal): ele não poderia entrar em seu quarto quando ela estivesse dando à luz ou banhando seus filhos. Ela dá à luz trigêmeas; no entanto, o marido viola o tabu e ela acaba deixando o reino, partindo com suas três filhas para a longínqua ilha de Avalon.

As três meninas – Melusine, Melior e Palatyne – crescem em Avalon. Em seu décimo quinto aniversário, Melusine – a mais velha – pergunta por que elas haviam sido levadas a Avalon. Ao ouvir a respeito da quebra da promessa por parte do pai, Melusine deseja vingar-se: ela e suas irmãs capturam Elynas e trancam-no, com seus tesouros, em uma montanha. Pressyne fica com raiva quando vem a saber do que suas filhas haviam feito, e pune-as por desrespeitarem o pai. Melusine foi condenada a tomar a forma de uma serpente da cintura para baixo todos os sábados; em outras histórias, ela assume o aspecto de sereia. Cabe aqui lembrar que dois dos *mukashi banashi* que serão analisados, *A Esposa Peixe* e *A Esposa Cobra*, referem-se a mulheres que, ao mesmo tempo em que se apresentam como humanas, são também animais.

Quanto a *Undine*, trata-se da história de uma ninfa que se apaixona por um cavaleiro, Huldbrand. Ela vive em um promontório, e é uma mulher impetuosa mas pura, totalmente desapegada da vida em sociedade – personificando assim as forças da natureza. Quando se casam, ela ganha uma alma, e vai viver na cidade com o marido. Undine tem uma rival, Bertalda, uma mulher materialista, que preza os valores tradicionais – ou seja, o oposto da ninfa. Bertalda também é apaixonada por

Huldbrand e, depois que Undine desaparece e os dois estão prestes a se casar, a ninfa ressurgue e mata o marido com um beijo, contra sua vontade, como penalidade por tê-la traído.

Nesta narrativa há também a proibição, sutilmente imposta por Ondina a Huldbrand: por ser uma entidade das águas, seus parentes estão sempre à espreita, com o intuito de atormentar Bertalda e o cavaleiro. Diz Ondina ao marido:

“(...) de quando em quando você repreende e relampeja com a língua e os olhos, e isso lhe cai bem, ainda que vez por outra eu comece tolamente a chorar por causa disso. Mas nunca o faça sobre a água ou mesmo se apenas estivermos em sua proximidade. Veja, meus parentes então ganhariam um direito sobre mim. Em sua fúrias, eles inexoravelmente me arrastariam para longe de você por considerarem que alguém da raça deles foi ofendido, e durante toda a minha vida eu teria que morar lá embaixo nos palácios de cristal, sem nunca mais poder retornar para você, a não ser que eles me enviassem para junto de você, oh, Deus, o que seria infinitamente pior.(...)” (La Motte-Fouqué, p.109)

No entanto, Huldbrand, num momento de fúria, esquece-se das palavras da esposa, embora por ela advertido, e Ondina é levada de volta às águas. Ao final da narrativa ela ressurgue para levar o marido à morte, fato decorrente também de uma transgressão a uma proibição mas, desta vez, não do cavaleiro mas, sim, de sua futura esposa Bertalda. Ondina e Huldbrand não voltam a viver juntos após a morte, fato que fica expresso no último trecho da narrativa:

“(...) No lugar onde estivera ajoelhada brotava da relva um fontezinha cristalina que continuou fluindo e fluindo até quase circundar por completo o túmulo do cavaleiro; depois, seguiu adiante e desaguou em um tranquilo açude que havia ao lado do campo-santo. Dizem que, mesmo quando muito tempo já se passara, os habitantes da aldeia ainda apontavam para a fonte, acreditando firmemente que ela era a pobre e desprezada Ondina, que dessa maneira continuava envolvendo seu amado com braços apaixonados.” (La Motte-Fouqué, p.149)

Perceberemos, através da leitura dos *mukashi banashi* que compõem o *corpus* desta pesquisa, que há outros temas comuns entre o folclore japonês e os de outros países. No conto *A Gratidão do Sapo* temos o motivo da heroína disfarçada em pele de velha, motivo que encontramos também em uma narrativa do folclore egípcio, *A Princesa Com a Roupas de Couro*, em que uma princesa decide fugir de casa com uma roupa de couro, por se ver prometida em casamento ao pai depois da morte da mãe. Instalou-se em um castelo vestida com a roupa e tida como uma pobre criatura inválida, até que sua verdadeira condição é descoberta e ela se casa com o príncipe.

Entre os contos sobre noivos animais, tem-se um “conto hindu moderno de Benares: *Tulisa e o Rei das Serpentes*”, ao qual se refere Góes (2007:101) que

apresenta pontos em comum com *O Noivo Cobra* e que se resume da seguinte maneira:

“A filha de um açougueiro casa com o rei das serpentes, sob forma humana. Vive no seu belo palácio, só o vendo à noite. Com o conselho de uma velha mulher enviada traiçoeiramente pela rainha mãe que deseja retomar o poder, ela pergunta a seu marido seu nome; ele desaparece sob a forma de uma serpente. Graças a diversos animais, após várias provas, ela triunfa (derrotando a velha rainha) e recoloca seu esposo no trono.”

No entanto, ao contrário desta narrativa, em quase todos os *mukashi banashi* do ciclo noivo-animal, a personagem masculina é levada à morte.

Outro motivo comum nos contos de magia em geral é o dos três irmãos, que podemos perceber em *O Noivo Macaco* em sua versão feminina (ao invés de três irmãos, são três irmãs). Embora caiba à irmã mais nova o casamento com o ser diferente e, no caso, “repugnante”, é ela quem destrói o cônjuge macaco através de sua astúcia.

Dentre os contos relacionados, há dois que fazem parte da categoria dos contos de apoio mas que, para nosso estudo, são relevantes e também apresentam pontos que nos permitem relacioná-los a outras culturas. Em *Urashima Tarô*, a caixa que o protagonista recebe da princesa do Palácio do Dragão lembra-nos a caixa de Pandora da mitologia grega, que carrega uma acepção negativa na medida em que seu conteúdo trazia todos os males da humanidade. No caso do conto japonês, a questão se individualiza mas, com a abertura inadvertida da caixa, Urashima é privado da condição de imortalidade. E *O Quarto Que Não Se Podia Ver* nos remete ao conto *Barba Azul* quanto à questão do motivo da “câmara proibida”.

Outro tema também bastante difundido no folclore universal está relacionado à mulher estéril que clama a Deus por um filho que, contanto que vingasse, poderia ser até um animal. Góes (2007:163) cita o conto *O Príncipe Lagartão*, sobre um lagarto que exerce atração sobre uma donzela que, com amor desinteressado, consegue a quebra do feitiço. No Japão temos os contos sobre as crianças de nascimento extraordinário que, de modo geral, vêm ao mundo como resultado das preces de uma mulher sem filhos e que desejava muito ser mãe. Dentre os vários *mukashi banashi* pertencentes a esta subcategoria, temos *Issunbôshi*, que conta as aventuras de um menino que não passava do tamanho de um dedo polegar e que, no Ocidente, poderíamos relacionar à personagem Polegarzinho, e *O Menino Pessego (Momotarô)*, que surge de dentro de um pêssigo gigante que vem flutuando pelo rio, e que possui uma força descomunal, indo lutar contra demônios que destruíam e

saqueavam aldeias. De acordo com Davis e Bryce (2008), estes contos acerca das crianças de nascimento extraordinário estão relacionados ao tema do casamento na medida em que os protagonistas masculinos são redimidos pelo amor feminino; ou seja, pode-se dizer que estão situados na margem oposta dos contos sobre os *irui kon'in*, na medida em que trazem um “final feliz”.

II. 4. O GÊNERO *MUKASHI BANASHI*: DEFINIÇÃO

Os *mukashi banashi* podem ser considerados como um gênero literário de caráter amplo e complexo que, no entanto, ainda estaria inserido dentro de outro ainda mais vasto, que é o dos *minwa*, traduzidos, grosso modo, por “contos folclóricos”, aos quais se relacionam aspectos históricos, culturais, geográficos e sociais. No caso dos *mukashi banashi*, a característica popular dos *minwa* reflete-se na tradição: segundo as palavras de Matsutani (1974), as narrativas folclóricas “crescem dentro das pessoas, sem cerimônia”; tal qual a descendência, correm como o sangue nas veias, trazendo consigo os vestígios dos ancestrais. Assim, cada um seria protagonista de seu próprio *minwa*, fato ao qual podemos relacionar a transmissão dos contos, que traz em seu rastro uma longa história.

O maior estudioso do gênero em questão foi Yanagita Kunio, antropólogo que realizou um vasto estudo acerca das histórias e costumes do povo japonês, abrangendo desde aspectos tradicionais, como os festivais, até hábitos e elementos do cotidiano, como moradia e alimentação. Os tipos humanos relacionados em tais estudos eram dos mais diversos, mas Yanagita deu destaque aos grupos isolados dentro do território japonês, como os ermitões que viviam nas montanhas e pessoas de comunidades insulares. O material etnográfico resultante de seu trabalho é de valor incomparável; no entanto, seus estudos não se apresentam de maneira uniforme, referindo-se de maneira fragmentada a regiões e períodos históricos diversos, a despeito da clareza dos dados que fornece. Isso nos remete às proposições de Bogatírov e Jakobson (1929) que, considerando o folclore uma arte coletiva, discorrem sobre as tarefas a serem realizadas no contexto das pesquisas etnográficas e folclóricas, pressupondo assim uma série de aspectos aos quais se deve atentar:

“A tipologia das formas folclóricas deve ser construída independente da tipologia das formas literárias. Uma das tarefas atuais da lingüística é a elaboração da tipologia fonológica e morfológica. (...) A tarefa seguinte da folclorística sincrônica é a caracterização do sistema das formas artísticas, que compõem o atual repertório de um certo coletivo: uma aldeia, uma província, um grupo étnico. Para isso, devem ser consideradas as relações mútuas das formas no sistema, sua hierarquia, sua diferença entre as formas produtivas e aquelas que perderam sua produtividade etc.(...)” (p.40~41)

De qualquer maneira, Yanagita, estendendo seus estudos à literatura popular, propôs uma categorização para os *mukashi banashi* que é considerada a mais difundida no Japão. Seus preceitos, no que concerne à distinção deste gênero em relação aos *densetsu* (lendas), encontram muitas semelhanças com aqueles estabelecidos por J. Bolte, comentarista dos contos dos Irmãos Grimm. Ademais, a classificação de Yanagita segue o inventário de tipos estabelecido pelo pesquisador finlandês Antti Aarne que, em 1910, publicou a primeira classificação de tipos de contos; para a realização de tal trabalho, foram utilizadas versões do norte da Europa, os contos dos Irmãos Grimm, uma coleção dinamarquesa e manuscritos de contos finlandeses. Sua pesquisa foi ampliada por Stith Thompson (1928), daí decorrendo que o índice de tipos tenha recebido o nome de Aarne-Thompson. De acordo com tal índice, os contos encontram-se divididos em contos primitivos, contos sobre animais e contos cômicos, tipologias também adotadas por Yanagita. Subsequentemente, classificou-se os *mukashi banashi*, genericamente, em narrativas completas e derivadas.

Assim, de acordo com a pesquisa de Yanagita, os *mukashi banashi* encontram-se divididos em três categorias e, cada uma destas, em várias subcategorias, apresentando-se da seguinte maneira:

1. Dôbutsu mukashi banashi (literalmente, “*mukashi banashi* sobre animais”): compreende as narrativas em que os protagonistas da ação são animais, muitas vezes personificados. De maneira geral, a atuação desses animais caracteriza-se pela moralidade, conferindo ao conto um aspecto didático. Existem duas subcategorias dentro da categoria dos *dôbutsu mukashi banashi*:

1.1. narrativas sobre a origem e hábitos de animais

Assemelham-se aos *densetsu*; quando assumem a forma de *mukashi banashi*, frequentemente é dada ênfase aos aspectos moral e didático. Por outro lado, algumas narrativas pertencentes a esta subcategoria contêm traços lúdicos, como o aspecto humorístico e jogos de palavras;

1.2. narrativas sobre conflitos entre animais

Os temas principais destas são a partilha de algo obtido ou achado, a competição e a vingança. Muitas vezes, suas personagens, caracterizadas como animais companheiros, enganam-se uma à outra.

2. Honkaku mukashi banashi (literalmente, “*mukashi banashi* primitivos”): seus protagonistas são pessoas; quanto ao tema, este gira em torno da ação de um herói, que se apresenta sob três tipos: nos *shinwa* (mitos), os protagonistas são deuses; nos *setsuwa*²³, temos os heróis históricos; e, nos *mukashi banashi*, temos as crianças de nascimento extraordinário.

Entre os contos primitivos encontramos também narrativas que enfatizam o aspecto sobrenatural, como aquelas que discorrem sobre divindades cruéis, espíritos malévolos, conflitos entre pessoas e fantasmas, e casamentos entre seres diferentes.

Entre os *honkaku mukashi banashi* encontramos as seguintes subcategorias:

2.1. narrativas sobre casamentos entre seres diferentes

Neste caso, um ser humano casa-se com o chamado *iruimono* (ser diferente), que pode ser um animal ou um espírito. Quando o ser diferente é uma mulher, há histórias em que ela assume a forma humana e, em algumas outras, ela é um animal que salva o homem, assume forma humana e casa-se com ele. No decorrer da narrativa, ela lhe traz fortuna, ou concede-lhe um filho. Em tais histórias, é infligida uma proibição ao homem: a de conhecer a real identidade da mulher;

2.2. narrativas sobre nascimentos / casamentos

Uma criança de nascimento anormal, ou extremamente pequena ou feia, luta contra um *oni*²⁴ ou, ainda, sai em busca de uma esposa; e, através de uma ação esplêndida, alcança seu objetivo. O tema que rege esta categoria é o desenrolar de tal processo, que culmina no casamento feliz. Trata-se de narrativas cujos protagonistas são masculinos; não há contos em que os protagonistas sejam mulheres;

²³ Narrativas breves, de caráter popular, reunidas em coletâneas por um compilador. Aproxima-se do gênero “conto” pela apresentação concisa que oferece dos fatos, sem um aprofundamento no aspecto psicológico. Uma das mais importantes coletâneas de narrativas *setsuwa* na literatura japonesa é *Konjaku Monogatari-shû* (literalmente, “Coletânea de Narrativas de Hoje e de Ontem”), datado do final do Período Heian (794 ~ 1185).

²⁴ Ogro, demônio.

2.3. narrativas sobre casamentos / lutas (competições)

Histórias que retratam conflitos e competições entre o protagonista e aquele que interrompe seu casamento feliz, bem como a solução de um grande problema existente no casamento. Nesta categoria encontramos ainda duas subcategorias:

2.3.1. histórias sobre madrastas: o antagonista é a madrasta;

2.3.2. histórias sobre irmãos

Entre as histórias do gênero, quando se trata de dois irmãos, normalmente estes são mandados embora de casa pela madrasta. Separam-se, combinando mutuamente que se tornarão ricos, e que arranjarão casamento, fatos que se concretizam após várias aventuras. Ao contrário, nas histórias em que há três irmãos, estes disputam habilidades, sendo que um deles vence, conseguindo fortuna e casamento. Ou, então, os irmãos saem de casa para aprender algo.

Neste caso, ainda há histórias cujo tema gira em torno da escolha entre vários pretendentes, sendo que o desejável é aquele que possui maior coragem;

2.4. narrativas que se referem à obtenção de alguma fortuna

Dividem-se em dois tipos:

2.4.1. contos dos velhos vizinhos: o velho bondoso obtém fortuna devido à sua bondade, sendo que o velho mau, na tentativa de imitar o primeiro, acaba por ser castigado;

2.4.2. contos sobre a obtenção de alguma fortuna proveniente de forças maléficas;

2.5. narrativas centradas em batalhas contra *bakemono*²⁵ / fuga;

2.6. narrativas sobre agradecimentos de animais: muitas delas são tidas como lendas (*densetsu*);

3. Waraibanashi (literalmente, “histórias para rir”): suas personagens, que podem ser tanto seres humanos como animais, são caracterizadas como tolas, conferindo um tom humorístico à narrativa. Muitas vezes seus atuantes são

²⁵ Entes fantásticos que, no Ocidente, grosso modo, encontrariam seu correspondente em fantasmas. Normalmente, referem-se a criaturas com poder de metamorfose, como, por exemplo, animais (raposas, texugos, gatos, entre outros) que se transfiguram em seres humanos, com o intuito de ludibriar as pessoas.

personagens reais, e sua estrutura é simples, com um motivo apenas. Dividem-se em seis categorias:

3.1. narrativas que discorrem sobre alguma alegria inesperada

Inesperadamente, um evento de sorte traz fortuna e um casamento feliz ao protagonista. São estruturadas da mesma forma que os *mukashi banashi*; no entanto, apresentam uma hiperbolização de ideias imaginárias, sendo narradas em tom de comédia;

3.2. narrativas centradas em uma personagem astuta

Nestas, um espertalhão, prejudicando o companheiro, obtém dinheiro; há alguns casos em que mata um homem e casa-se com sua mulher. Insere-se neste tipo uma série de motivos imorais e cruéis; ainda assim, são considerados *waraibanashi*;

3.3. narrativas que tratam de personagens cômicas

Trata-se de histórias individuais, curtas e simples. Quanto ao tema, este frequentemente gira em torno da astúcia, do espírito humorístico, da avareza e da maldade. Entre as personagens deste tipo de histórias, há muitas consideradas reais;

3.4. narrativas sobre competições de habilidades

Histórias que fazem referências a competições; na qualidade de *waraibanashi*, contêm diversos elementos humorísticos e hiperbolizados;

3.5. narrativas sobre duelos de sabedoria

O motivo central destas histórias é a comparação de inteligência entre suas personagens;

3.6. narrativas centradas em uma personagem estúpida

Discorrem sobre a estupidez cometida por esse tipo de personagem. Compreendem contos que têm como protagonistas a noiva, a filha, o genro ou o filho estúpidos. São, em geral, histórias simples, com um motivo apenas.

II. 4.1. A classificação dos *mukashi banashi* segundo a terminologia de Aarne-Thompson

O sistema de classificação proposto por Yanagita Kunio para os *mukashi banashi* japoneses apresenta vários pontos de semelhança com a já mencionada classificação elaborada por Antti Aarne, em 1910. Segundo Volobuef, tal classificação divide basicamente os contos segundo unidades temáticas, ou seja, a identificação de cada conto se baseia no motivo e no tipo de personagem que ele contém. Antti Aarne e Stith Thompson agruparam os contos em quatro grandes grupos:

- “contos de animais” (1-299), em que os protagonistas são animais. Trata-se de narrativas que se aproximam das fábulas;
- “contos propriamente ditos” (300-1199), que incluem os contos de fadas mais típicos do gênero e que se mostram passíveis de serem analisados à luz da teoria de Vladimir Propp;
- “facécias ou anedotas” (1200-2399), contos de caráter cômico;
- outros contos que não se encaixam em nenhum dos grupos anteriores (2400-2499).

Um dos itens bibliográficos ao qual se recorreu para a elaboração deste trabalho foi a coletânea *Nihon Mukashi Banashi Taisei (Grande Coletânea de Contos Antigos do Japão)*, de Seki Keigo. Dividida em doze volumes, apresenta todas as tipologias segundo as quais se dividem os *mukashi banashi* japoneses, trazendo uma versão, na íntegra, de cada narrativa, seguindo-se dos resumos das versões do mesmo conto coletadas em cada província do país. Trata-se de um cuidadoso trabalho que, inclusive, traz a classificação correspondente, de boa parte dos contos, da tipologia de Aarne-Thompson. Em referência a tal aspecto, uma das vantagens desse sistema de classificação é a possibilidade de se mapear as semelhanças entre contos de fadas de diversas partes do mundo, na medida em que existe um compartilhamento de unidades temáticas entre contos de culturas diversas.

O volume dois da coletânea de Seki Keigo refere-se às narrativas sobre casamentos entre seres diferentes, que se apresentam divididas em três categorias: “noivos diferentes”, “esposas diferentes” e “casamentos difíceis” (sobre jovens que

tentam resolver seguidas dificuldades para alcançarem um casamento feliz). Todos os *mukashi banashi*, ao longo da coletânea, seguem uma ordem numérica e, caso apresentem mais versões, são acrescentadas letras ao número correspondente a elas. Por exemplo, o conto *A Esposa Raposa* é de número 116, e as versões denominadas *kikimimi* (“ouvir e ver”, que trazem motivos semelhantes ao *mukashi banashi O Capuz Verde*, apresentada no *corpus* deste trabalho) são classificadas como 116A, as versões *hitori nyôbô* (“uma esposa”, em que surge apenas uma esposa no enredo) recebem a classificação 116B e as versões *futari nyôbô* (“duas esposas”, que é a apresentada nesta pesquisa) aparecem sob classificação 116C. Nem todos os *mukashi banashi* permitem ser classificados de acordo com a terminologia de Arne-Thompson; no entanto, de acordo com o quadro que se segue, verifica-se tal possibilidade para a maioria dos contos selecionados:

<i>Mukashi banashi</i>	Term. Aarne-Thompson
<i>A Esposa Celestial</i>	AT 400 (“o homem que busca a esposa perdida”)
<i>A Esposa Grua</i>	AT 402 (“animal como esposa”)
<i>A Esposa Raposa</i>	AT 671 (“as três linguagens”) AT 402 (“animal como esposa”)
<i>A Esposa Cobra</i>	AT 402 (“animal como esposa”)
<i>A Esposa Sapo</i>	AT 402 (“animal como esposa”)
<i>A Esposa Peixe</i>	AT 402 (“animal como esposa”)
<i>A Esposa Rouxinol</i>	AT 402 (“animal como esposa”)
<i>Urashima Tarô</i>	AT 554 (“animais agradecidos”)
<i>O Manto de Plumas</i>	Não consta
<i>Tanabata</i>	AT 400 (“o homem que busca a esposa perdida”)
<i>O Noivo Tocador de Flauta</i>	AT 400 (“o homem que busca a esposa perdida”)
<i>A Gratidão do Sapo</i>	AT 433A (“o príncipe como serpente”) AT 554 (“animais agradecidos”)
<i>A Origem do Bicho-da-Seda</i>	AT 433B (“o noivo como animal”)
<i>O Noivo Cobra</i>	AT 425A (“o noivo como animal”) AT 433 A (“o príncipe como serpente”)
<i>O Noivo Macaco</i>	AT 433A (“o noivo como animal”)
<i>O Capuz Verde</i>	AT 671 (“as três linguagens”)
<i>O Quarto Que Não Se Podia Ver</i>	Não consta

Tabela 1 – os *mukashi banashi* e a terminologia de Aarne-Thompson (400-424: esposas sobrenaturais ou encantadas)

No caso do conto *O Manto de Plumas*, embora seus motivos estejam próximos aos de *A Esposa Celestial*, a narrativa se encerra no momento em que o homem volta para casa e percebe que a esposa e a filha retornaram ao céu, não havendo um movimento de busca de sua parte. No caso de *O Quarto Que Não Se Podia Ver*, cujo enredo assemelha-se em muitos aspectos a *A Esposa Rouxinol*, não há o casamento entre as personagens feminina e masculina; dessa forma, tal narrativa

não se inclui entre as narrativas sobre esposas que, segundo a terminologia de Aarne-Thompson, estão localizadas entre os números 400 e 424 (sobre esposas sobrenaturais ou encantadas).

Já em *Urashima Tarô*, de acordo com as versões, existem duas possibilidades de classificação: considerando-se a narrativa que subsiste atualmente no campo da literatura infantil, poderíamos classificá-la como AT 554 (sobre animais agradecidos), visto que Urashima é conduzido ao Palácio do Dragão, nas profundezas do mar, como recompensa por ter salvo uma tartaruga que estava sendo maltratada por algumas crianças. No entanto, nas primeiras versões desta narrativa – que é tida como uma das mais antigas entre os *mukashi banashi* japoneses –, até aquelas que surgiram por volta do século XV, a princesa que recebe Urashima no reino distante é a própria tartaruga, com quem o pescador se casa. Dessa forma, tais versões poderiam também ser classificadas sob a terminologia AT 402 (animal como esposa).

II. 5. A MULHER NA ANTIGUIDADE JAPONESA

Neste capítulo, apresentaremos um breve panorama das condições da mulher na sociedade japonesa nos períodos históricos aos quais se referem os contos estudados, ou seja, da antiguidade até o período feudal.

Nas sociedades arcaicas, quando havia o casamento comunitário e a promiscuidade – ou seja, não se determinava “quem era marido de quem” ou “quem era mulher de quem” –, era a mãe quem determinava as relações de sangue, o que lhe conferia um alto posto na sociedade. À época em que a figura central era a materna, damos no nome de **período matrilinear** (ou matriarcal), quando a mãe era a chefe do grupo. Presume-se que isso tenha ocorrido, no arquipélago japonês, por volta dos séculos II a III. Em relação ao Ocidente, podemos associar a questão ao *Mutterrecht* (Direito Materno), de Bachofen²⁶, publicado em 1861, segundo o qual

“Só o parentesco matrilinear era indiscutível, a ela somente se podia atribuir a consanguinidade, e ela era a autoridade e a legisladora – quem governava, tanto o grupo familiar como a sociedade. Baseando-se em sua análise de documentos religiosos da antiguidade grega e romana, Bachofen chegou à conclusão da supremacia das mulheres ter encontrado expressão não apenas na esfera da organização social e da família, mas também na religião. Ele encontrou provas da religião dos deuses do Olimpo ter sido procedida por uma outra em que deusas, figuras maternas, eram as divindades supremas. Bachofen supôs que através de longo e lento processo histórico os homens derrotaram as mulheres, subjugaram-nas e conseguiram tornar-se os dominadores em uma hierarquia social.”

Na sociedade matrilinear, a figura central era a mulher, sendo que a forma de casamento vigente era aquela em que o homem ia ao local onde ela se encontrava. A imagem do *tsumadoi* – sistema em que o homem ia à casa da mulher, mas não compartilhavam o lar - persistiu ainda nas sociedades posteriores de Nara e Heian. Nas sociedades arcaicas, as mulheres realizavam as mesmas tarefas que os homens – não se colocavam à parte dos mesmos, não havendo diferenciação social; assim, pensa-se que nessa época, no Japão, havia uma igualdade entre homens e mulheres. Inclusive não existiam “mulheres nobres”.

Nesse período, a atividade agrícola era essencialmente feminina. Por mais que a imagem de todo o processo da produção agrícola, desde a semeadura até a

²⁶ In: FROMM, Erich. *A linguagem esquecida* – uma introdução ao entendimento dos sonhos, contos de fadas e mitos. Trad. Otávio Alves Velho. 8.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

colheita, parecesse extremamente infantil, era de grande importância, e estava relacionada à capacidade feminina de gerar filhos. Por essa razão é que a deusa da agricultura era mulher, bem como as deusas da fertilidade e dos alimentos. Vale lembrar que, na mitologia grega, a deusa da agricultura também é mulher (Deméter).

A isso podemos também fazer referência à imagem da Grande Mãe, constante em praticamente todas as religiões e mitologias, e que apresenta aspectos semelhantes mesmo em culturas longínquas entre si, como comenta Harding (1985:140):

“(…) A Grande-mãe foi adorada na Babilônia antiga, no Oriente Próximo, no Egito, em Roma, na Europa medieval (até hoje em dia, entre os camponeses da Europa), nos países célticos, no México antigo, entre os índios da América do Norte e do Sul, na África, na Austrália, na Polinésia, na Índia e na China antiga. Em todos esses lugares (e nenhuma asserção é feita de que esta lista seja completa), a Mãe tem certas qualidades claramente definidas. É uma deusa da lua participante das características lunares e, num sentido peculiar, é a divindade da mulher. É de fato estranho que lendas originárias de lugares tão distantes pudessem ainda ser tão similares. A única explicação possível é a de que os mitos representam uma realidade psicológica que foi percebida por esses povos, não em forma de um pensamento abstrato, mas como uma imagem surgida do inconsciente e projetada no mundo exterior, tomando a forma de um ser divino, neste caso a divindade da lua.(…)”

No caso do Japão, há estatuetas datadas do Período Jômon que se assemelham a essa figura da Grande Mãe, fabricadas em barro.

Ainda, segundo a mesma autora,

“(…) a origem do poder masculino e da sociedade patriarcal provavelmente teve início quando o homem começou a acumular propriedades pessoais em contraste com propriedades comunitárias e descobriu que sua força e coragem pessoais podiam aumentar suas posses. Essa mudança no poder secular coincidiu com o início do culto do sol sob um sacerdócio masculino. Este veio a substituir os cultos da lua, bem anteriores, que permaneciam nas mãos das mulheres. A adoração ao sol era usualmente introduzida e estabelecida por um edital de um ditador militar. Isso aconteceu na Babilônia e no Egito, e provavelmente também em outros países (…)” (p.60)

Na transição da sociedade matrilinear para a patrilinear, no caso das sociedades agrícolas como o Japão, a agricultura passa das mãos femininas às masculinas. A partir do momento em que os homens passam a dominar a produção, a figura feminina torna-se dependente da masculina. Isso ocorreu no Período Yayoi

(início do século I até o final do século III), quando houve o advento da cultura do arroz. Por outro lado, é interessante notar que, no Japão, a deusa mais importante, à qual é atribuída a imagem de genitora de todos os imperadores, é Amaterasu, a deusa do Sol. O reino lunar é atribuído a seu irmão, Tsukuyomi, que tem importância secundária na mitologia japonesa.

No século I já existia a estratificação social e, também, diferenciação entre homens e mulheres. A utilização de utensílios para cozinha (artefatos de ferro surgiram por volta do ano 200) e ferramentas para a agricultura trouxe poder àqueles que os detinham. Com a agricultura e o surgimento da técnica de irrigação, as pessoas passaram a se fixar nas terras, e a caça e a pesca passaram a ser atividades secundárias.

Como para a atividade agrícola eram necessárias várias pessoas, estas passaram a organizar-se em grupos. E, com o cultivo grupal, eram necessárias pessoas para a organização do trabalho, bem como líderes, posição assumida pelos homens, que possuíam equipamentos e força de combate. Quanto às mulheres, ficaram relegadas a simples membros do grupo.

Quanto ao surgimento da concepção de propriedade e controle, esta se deu quando a terra cultivada por um grupo passava a ser propriedade deste. E, finalmente, a partir da noção de controle, desenvolve-se a noção de controle do homem sobre a mulher. Pode-se dizer que o “machismo” já se faz presente no *Kojiki*, no momento em que o casal primordial, ao conceber os primeiros filhos, é punido devido ao fato de a mulher ter falado anteriormente ao homem. No entanto, se compararmos este período à época feudal – época em que a mulher tinha por função dar um filho varão à família, para continuidade da linhagem familiar –, pode-se dizer que as mulheres ainda têm liberdade e não são tão depreciadas. O rebaixamento feminino é concomitante com o desenvolvimento econômico e com a mudança do sistema.

Por volta dos séculos III ~ IV, em muitas regiões, com a formação dos *uji*²⁷, já prevalece o grupo sanguíneo paterno. Nesse sistema o pai, enquanto chefe, é o cerne da linhagem, sendo chamado de *uji no kami*.

²⁷Comunidade consanguínea de base patriarcal – semelhante aos genos da Grécia antiga ou às comunidades familiares romanas; sistema completamente formado por volta do séc. VI (in MIETTO, p.18)

Quanto aos casamentos, ainda não eram de sistema “um homem, uma mulher”; provavelmente, o *uji no kami* possuía várias esposas. As mulheres praticavam a agricultura, produziam fios, teciam, eram auto-suficientes na produção de roupas, cozinhavam. Havia também os escravos, que eram os inimigos capturados nas guerras. No entanto, como não eram numerosos, homens e mulheres do grupo ficavam sob comando do *uji no kami*, trabalhando todos os dias. Tal força de trabalho foi utilizada na construção dos túmulos dos grandes imperadores.

Entre os séculos IV ~ V houve a unificação dos *uji*, dando origem à Corte Imperial de Yamato. Nessa época, a atividade principal dos homens era a caça. Quanto às mulheres, além da agricultura, dedicavam-se à fiação, tecelagem e cerâmica. No entanto, provavelmente entregavam à corte quase toda a produção, como forma de pagamento de tributos. Assim, o produto de seu trabalho árduo não se destinava às pessoas do *uji* em que viviam mas, sim, à administração.

Nesse período ainda não havia divisão do trabalho – homens fora de casa, mulheres dentro da casa; as mulheres também ajudavam no trabalho de caça, retirando as peles das mesmas e fabricando couro. Com o passar do tempo, a mulher passou a executar outras funções interiores da casa, como cuidar dos filhos e cozinhar.

No que diz respeito aos impostos, nessa época, homens e mulheres pagavam-nos separadamente, fato que sugere uma igualdade entre os sexos. A família centrada na figura masculina ainda não existia. No entanto, a partir do século V, a Corte Imperial de Yamato fortaleceu-se ainda mais e, com isso, surgiu a diferença de classes. A vida na corte imperial tornou-se ainda mais luxuosa, e do continente vieram mulheres especializadas em tecelagem. Tais especialistas haviam sido enviadas da China à corte de Yamato como pagamento de tributos. Os poderosos começaram a vestir trajes de seda e, para o seu processo de produção, passou-se a utilizar mão-de-obra de pessoas dos *uji* e escravos. Estima-se que para esse trabalho foram designadas cerca de 20.000 pessoas, a maioria mulheres.

Por volta do final do século VI, houve a unificação do país (unificação dos *uji*), e todos ficavam sob o controle de um imperador apenas. A base da ideia do processo foi o Confucionismo que, posteriormente, consolidou o sistema familiar patriarcal. Quando isso ocorreu, pregava-se a ideia de que “uma mulher fiel não tem dois maridos” (“uma mulher fiel não se casa duas vezes”). Obediência e auto-sacrifício eram indicativos de honestidade e ideal, e a moral da obediência era

atribuída, sobretudo, à mulher. Isso acontecia também na China onde, de acordo com os preceitos confucionistas, a mulher estava em posição inferior e devia obediência ao homem. Ainda em relação às mulheres, havia as imperatrizes do Sistema Ritsuryô, que não eram apenas figura decorativa: eram ativas, e a elas são atribuídos diversos feitos de suas épocas. A imagem da mulher apenas como meio de se dar continuidade à linhagem familiar surge posteriormente, e é característica do período feudal.

Nessa época, em caso de sucessão imperial, caso o sucessor fosse de uma facção contrária, ou fosse alguém de quem a casa imperial não gostasse, a imperatriz (ou a mãe do imperador) ou, ainda, a ex-imperatriz, assumia o lugar do imperador. Ainda, caso o imperador fosse muito jovem, a imperatriz assumia o poder. Nesse período, o poder masculino ainda não era grande. Por outro lado, no que concerne às mulheres escravas e do povo, a atividade de plantio lhes era compulsória. Em meados do século VIII, como o encargo de se possuir terras era muito alto, muitos penhoravam suas terras, e havia ainda os que fugiam. Muitas vezes pessoas pobres penhoravam até mesmo suas esposas e filhas.

A principal atividade da época era o plantio de arroz, destinado às mulheres; inclusive há muitos poemas (do período Nara – 710 ~ 784) que tinham como tema a colheita do arroz. A produção de alimentos para a família também competia à mulher. Não só o plantio e a colheita do arroz, mas também o polimento e o armazenamento do mesmo cabiam a ela. Também se dedicavam ao plantio de outras culturas, tingimento de tecidos, tecelagem e tarefas domésticas, mas havia também as que se dedicavam a atividades relacionadas à medicina (partos, cauterização²⁸). Ainda, nesse período, mulheres de diversas partes do país que possuíam boa voz, ou belo rosto, eram trazidas à capital para servirem como damas de companhia.

Quanto aos escravos, não eram considerados seres humanos mas, sim, mercadorias. Sua atividade principal era a agrícola. Como também demandavam despesas, a eles eram dadas, uma vez por ano, roupas de primavera, e uma vez a cada dois anos, de inverno. De acordo com um poema do *Man'yôshû*²⁹ (759), os escravos “alimentavam-se de peixes que viviam nas fossas sujas, não podendo aproximar-se

²⁸ Atualmente conhecida como *mochaterapia*; em japonês, *kyû*.

²⁹ *Antologia das Dez Mil Folhas*, uma coleção de aproximadamente 4.500 poemas, organizada em 20 volumes; foi concluída por volta da metade do século VIII, e em sua organização destaca-se o relevante trabalho do nobre Ôtomo Yakamochi.

de imagens de Buda”. E, quando envelheciam e não podiam mais trabalhar, “eram jogados fora”.

No período Heian (794 ~ 1185), o sistema de casamento era poligâmico, havendo dez mulheres para cada homem. A origem da mulher era mais valorizada do que a sua beleza; assim, o ideal era de se ter filhas mulheres para que fossem agregadas à casa imperial. Nessa época, a educação feminina consistia em confecção de poemas, arte de tocar *koto*³⁰, recitação de poemas. No entanto, as mulheres não possuíam uma individualidade; mesmo no caso das famosas escritoras Sei Shônagon (autora de *Makura no Sôshi – O Livro de Travesseiro*) e Murasaki Shikibu (autora de *Genji Monogatari – Contos de Genji*) suas habilidades se relacionavam mais ao nome da família à qual pertenciam, e não como um dom próprio que lhes pudesse conferir destaque, podendo ser consideradas apenas meros “acessórios” da realeza.

Quanto aos casamentos, como já foi feita referência anteriormente, não era a mulher quem era tomada como esposa, mas sim o homem tomado como marido.

Com o surgimento das trocas comerciais, houve o desenvolvimento das cidades. Os produtos comercializados eram tecidos, roupas, alimentos, remédios, armaduras, equipamentos de combate, entre outros. As mulheres passaram a se dedicar às atividades comerciais, e dessa época já remontam as comerciantes “ladinas”. Muitos comerciantes conseguiram fortuna pelo fato de não serem obrigados a pagar impostos; no entanto, em relação às mulheres do povo, mesmo com as mudanças do Período Nara para o Heian, seu sofrimento em nada mudou.

No que se refere ao período seguinte, o das guerras, ao contrário das mulheres de Heian, as do período feudal eram corajosas e de gênio forte, tendo havido inclusive mulheres que guerrearam juntamente com homens. A partir do período Kamakura (1185 ~ 1333), o elemento mais importante era a terra: aqueles que venciam uma batalha recebiam terras como recompensa. No entanto, esta terra não era dividida pois, caso fosse partilhada entre filhos, ou irmãos, cada um ficaria com uma pequena porção e, conseqüentemente, a família teria menos poder. Assim, surge o conceito de *ie* (lit., “casa”), que englobava a terra e a sua produção. Com isso, tem início a ideia de apenas um filho dar continuidade ao *ie*. Até meados do século XIV, a propriedade era dividida entre os filhos (inclusive mulheres) mas, gradativamente, um filho apenas passou a herdar o patrimônio – o mais velho (*chônán*).

³⁰ Instrumento de cordas.

Para os samurais, era necessário manter sua força; assim, o homem passou a ter sobrepujança sobre a mulher, e tomou corpo a idéia da necessidade de um filho homem na família para se manter o *ie* e dar continuidade ao patrimônio. Tal costume não surgiu de uma vez mas, sendo necessário à sociedade feudal, acabou se difundindo. A mulher passou a ser apenas esposa, ou filha, não mais sendo imprescindível para o conceito de “continuidade”. Isso se estendia também aos demais filhos, com exceção do *chôn*. No entanto, o segundo, terceiro filhos de uma família, tinham a possibilidade de se casarem com uma mulher e herdar as posses de sua família, caso abdicassem de seu sobrenome (nome do *ie*).

A linhagem passou então a ter importância; com isso, surge o ideal de “mulher fiel”, atribuído ao Confucionismo e que, de alguma forma, já estava presente no Japão desde o século V. Caso a mulher “oficial” não desse um filho varão à família, era permitido que alguma concubina o fizesse. A mulher ficou assim relegada a uma posição inferior à do homem, posição essa que se intensificou com o Budismo, que pregava que a mulher não poderia conseguir a iluminação. Essa ideia da inferioridade feminina também foi muito difundida pelo Cristianismo, através da figura de Eva. E tais ideais budistas acabaram se propagando entre a população. Foram inclusive permitidos casamentos de monjas, embora o ideal predominante fosse o da mulher subordinada, que se intensificou no período Edo (1603 ~ 1867).

II. 6. (RE)VISÃO DA LITERATURA: LIGAÇÃO COM OUTROS ESTUDOS, MÉTODOS E AUTORES

Conforme já foi apontado no capítulo II deste trabalho, um dos aspectos que chama a atenção no enredo dos *mukashi banashi* acerca dos casamentos entre seres diferentes é o fato de o ponto de partida destes ser o casamento, função que, nos contos de fadas e nos de magia em geral, consiste no objetivo do herói, determinando o fecho da narrativa. Considerando-se as 31 funções do conto de magia propostas por Vladimir Propp em sua *Morfologia do Conto Maravilhoso* com base nos contos de magia russos, o enredo inicia-se com uma carência e, ao final, há a supressão desta, seguida do casamento. A. Greimas, seguindo a linha de Propp, propôs um acasalamento dessas 31 funções, resultando em 20; da mesma forma, considera que o desfecho da narrativa se dá com o casamento.

Essas 31 funções de Propp apresentam-se como fixas; segundo o autor, o conto começa por uma situação inicial, configurada por um afastamento – saída de casa de um dos membros da família, ou morte dos pais –, passando pelo encontro com o antagonista, doação do objeto mágico, combate com o antagonista, vitória e casamento.

Além do inventário de funções, Propp estabeleceu sete esferas de ação para as personagens que figuram no conto maravilhoso, cada qual compreendendo um determinado número dentre as 31 funções da narrativa. São elas o antagonista (malfeitor), o doador (provedor), o auxiliar, a princesa (personagem procurado), o mandante, o herói e o falso herói. Essas personagens, dependendo das circunstâncias, podem tomar o lugar de outra, ou seja, assumir outro papel dentro de uma mesma narrativa. Greimas também propôs esferas de ação para as personagens do conto; no entanto, substituiu essas esferas por três pares de oposições binárias que incluem seis papéis, chamados actantes: sujeito, objeto, auxiliar, destinador, oponente e destinatário.

Em minha dissertação de Mestrado dediquei um capítulo à tentativa de se aplicar as teorias de Propp e Greimas aos *mukashi banashi* escolhidos para análise – *Urashima Tarô* e *Issunbôshi* –, cujas primeiras versões datam dos séculos VIII e XV, respectivamente. A versão original de *Urashima Tarô* surgiu em uma das primeiras obras escritas da literatura japonesa, o *Fudoki*, concluída em 713 d.C. (Período

Nara), uma compilação de registros histórico-geográficos das províncias do país à época. Englobando uma documentação de narrativas e mitos transmitidos nesses locais, o *Fudoki* tinha em vista o recenseamento populacional e, conseqüentemente, um controle político e econômico por parte do governo central. *Urashima Tarô* não é considerada uma narrativa autóctone, na medida em que apresenta similaridades com histórias que já haviam sido transmitidas na China; foi, provavelmente, introduzida no Japão através das missões que visavam o intercâmbio cultural entre os dois países, em períodos ainda anteriores a Nara. Dentro da categoria dos *mukashi banashi*, tal narrativa é classificada como lenda, e seu enredo difere bastante daquele característico do conto de magia, mesmo em suas versões mais atuais, pertencentes ao campo da literatura infantil; daí a impossibilidade de analisá-la à luz das teorias citadas. Já a narrativa *Issunbôshi* centra-se na figura do herói e em sua trajetória na busca de um objetivo, o que nos remete aos contos de magia ocidentais. Sua primeira versão surgiu na coletânea de contos maravilhosos *Otogizôshi*, o primeiro do gênero no Japão, datada do século XV (Período Muromachi).

Após a realização de tal estudo, minha atenção voltou-se para as personagens femininas atuantes nos *mukashi banashi* e, fazendo uma seleção de diversas narrativas com protagonistas femininos, reforçou-se o que foi observado através da análise de *Urashima Tarô*: presença de apenas algumas das funções estabelecidas por Propp e Greimas, apresentadas totalmente fora da ordem proposta. Quanto a isso, Propp já ponderava que nem todos os contos maravilhosos apresentavam todas as funções; por outro lado, ainda que isso ocorresse, não poderia haver modificações significativas na ordem da sequência da narrativa.

Diante disso, os estudos desenvolvidos por Eleazar M. Meletínski pareceram-me mais pertinentes para uma análise dos *mukashi banashi* japoneses. Utilizando-se de métodos semióticos estruturais através da combinação da tipologia histórica com a estrutural (ao invés da preferência pela análise sincrônica à diacrônica, característica do estruturalismo), o centro dos interesses das investigações do autor recaía sobre o mito, considerando-se o nível paradigmático da análise, ao invés do sintagmático. Meletínski partiu da ideia de que um enredo pode tanto começar com uma aquisição quanto com uma perda, e que os episódios constitutivos do conto são independentes, não havendo uma hierarquia entre os mesmos. Para ele, na antiga narrativa folclórica ainda havia traços de mito, predominando assim uma tendência ao sincretismo; utilizando-se de terminologias como “mito-conto maravilhoso arcaico” e “mito-conto

sincrético”, ressalta que, ao contrário do conto de magia clássico, o tema do casamento é secundário, estando em primeiro plano a aquisição de objetos míticos (cósmicos) ou a conquista dos espíritos-guardiães. Não se obedece à típica estrutura “carência/remoção do dano/obtenção de valores” que culminam no final feliz (casamento/obtenção do reino) do conto de magia.

Meletínski dedica, em seus estudos, atenção aos contos de fadas acerca do casamento com um ser maravilhoso “totêmico” – um dos temas do presente estudo –,

“(…) que abandonou provisoriamente a roupa de animal. A mulher maravilhosa (o marido em variantes mais tardias) dá ao seu escolhido a sorte na caça, etc., mas o abandona quando este viola os tabus matrimoniais, após o que o herói procura e encontra uma mulher na sua terra e é obrigado a passar ali por várias provas matrimoniais tradicionais (comparem-se os temas nos. 400, 425 e alguns outros pelo sistema Aarne-Thompson).(…)” (in: *A Poética do Mito*, p.308)

De modo geral, no caso dos *mukashi banashi* sobre as esposas animais (*dôbutsu nyôbô*), o enredo encerra-se com a violação do tabu, e aqueles sobre as esposas celestiais (*tennin nyôbô*) prosseguem com as provas, corroborando a continuação proposta. O assunto é discutido em sua obra *Os Arquétipos Literários*, que consiste em uma das obras-base desta pesquisa.

Outro aspecto relevante é o tema da família no conto de magia clássico, que no conto maravilhoso arcaico não apresenta a mesma importância. Para Meletínski,

“No núcleo da família já comparecem, em grande medida, conflitos de caráter puramente social e nele manifesta-se a idealização (característica do conto de magia) dos elementos socialmente marginalizados (...). Os motivos familiares e sociais muitas vezes comparecem como ‘moldura’ de um núcleo mais arcaico (mitológico) do enredo.” (in: *A Estrutura do Conto de Magia*, p.4)

No caso dos contos de fadas europeus, o casamento surge como “elevação do estatuto social do herói” (*A Poética do Mito*, p.314). No supracitado conto japonês *Issunbôshi*, já começa a se delinear a figura do herói: Issunbôshi encontra seu equivalente, na literatura infantil ocidental, em *O Pequeno Polegar*, devido ao seu tamanho diminuto. Trata-se de uma criança de nascimento miraculoso que deseja ir à capital para tentar a sorte, e acaba conseguindo o seu intuito: depois de lutar contra um ogro, consegue o tão almejado crescimento físico e se casa com a filha de um nobre. Ou seja, já é possível notar o elemento social no enredo deste *mukashi banashi*. Considerando-se o *corpus* desta pesquisa, temos que em narrativas como A

Esposa Rouxinol, O Noivo Tocador de Flauta e O Noivo Macaco já existe a questão familiar como, por exemplo, o casamento como instrumento de poder (ou não) dentro da estrutura familiar e a estrutura dos contos dos “três irmãos” onde, inicialmente, o caçula é posto à prova e, ao final da narrativa, acaba por sair vitorioso.

Considerando-se os estudos acerca do mito, são também relevantes os pressupostos teóricos de Claude Lévi-Strauss, segundo os quais os mitos, apesar de sua grande heterogeneidade, possuem certas estruturas universais e, assim, podem ser reduzidos a unidades individuais, os mitemas que, como os fonemas da linguagem,

“(…) somente adquiriam significados quando combinados entre si em formas particulares. As regras que regiam tais combinações poderiam então ser consideradas como uma espécie de gramática, como um conjunto de relações subjacentes na superfície da narração, constituindo o verdadeiro “significado” do mito. Opina Lévi-Strauss que essas relações são inerentes à mente humana, de maneira que, ao estudar o corpo de um mito, considera-se menos seu conteúdo narrativo do que as operações mentais universais que o estruturam. Essas operações mentais, tais como estabelecer oposições binárias são, de certa forma, o que constituem um mito: são recursos com os quais se pensa, modos de classificar e ordenar a realidade, o que, mais que voltar a contar uma história em particular, constitui seu ponto central.(…)” (in: *A Poética do Mito*, p.128)

Em sua obra *Antropologia Estrutural*, Lévi-Strauss discorre acerca das organizações dualistas, caracterizadas “pela divisão do grupo social – tribo, clã ou aldeia – em duas metades cujos membros mantêm, uns com os outros, relações que podem ir da colaboração mais íntima a uma hostilidade latente, e associando geralmente ambos os tipos de comportamento” (p.23). Pensando na estrutura do conto de magia tradicional que, historicamente, surgiu num período posterior ao mito e como decorrência deste, tais organizações dualistas seriam a base para relações como “herói X antagonista”, “herói X doador”, entre outras. Para Meletínski (in: *Poética do Mito*, p.270), as oposições semânticas elementares consistem em fundamentos semânticos universais, que se manifestam nas línguas naturais e na mitologia, a qual, como sabemos, se encontra no foco do sincretismo da cultura primitiva”. Tais oposições formariam como que “blocos” determinantes de uma orientação espacial e sensorial do homem, encontrando correlações no elemento cósmico, social, na natureza e cultura, antinomias fundamentais como vida/morte, e na oposição mitológica principal sagrado/profano. A esse respeito, Meletínski

considerou que “a terminologia das primeiras populações autóctones costumava dividir as narrativas de caráter folclórico em dois grandes grupos que corresponderiam convencionalmente ao mito e ao conto maravilhoso (...) de acordo com o princípio da sacralidade/não sacralidade e absoluta fidedignidade/fidedignidade não absoluta.(...)” (in: *A Estrutura do Conto de Magia*, p.2).

Da mesma forma que Meletínski, e mesmo Propp, Lévi-Strauss afirmava que a ausência de certos motivos não alterava a estrutura do mito; por outro lado, acreditava que isso se constituía em obstáculo ao progresso dos estudos mitológicos, ou seja, da pesquisa da versão autêntica ou primitiva de um mito. Propôs, então, a definição de cada mito pelo conjunto de todas as suas versões, alegando que não existia “versão ‘verdadeira’, da qual todas as outras seriam cópias ou ecos deformados. Todas as versões pertencem ao mito.”

CAPÍTULO III

IRUI KON'IN: OS CASAMENTOS ENTRE SERES DIFERENTES

A partir de uma classificação mais ampla das esposas que surgem nos *mukashi banashi* sobre os *irui kon'in* (casamentos entre seres diferentes), que as divide em esposas celestiais, esposas animais e espíritos, pode-se partir para uma classificação acerca dos casamentos entre seres diferentes. De acordo com Matsui (1988), tais uniões dividem-se em cinco categorias:

1. o ser diferente aparece como divindade;
2. o ser diferente não surge como divindade, mas deixa descendentes e vai embora;
3. o ser humano se casa com o ser diferente, que não deixa descendentes e vai embora;
4. o ser diferente é um animal, que é trapaceado e morto;
5. o ser diferente surge como um fantasma.

(No trabalho em questão, devido ao que já foi anteriormente explicitado, não faremos referência à categoria 5).

A categoria tida como a mais antiga é a primeira, sendo considerada como o arquétipo dessa subcategoria de contos. Em referência a essa questão, há aspectos da cultura *ainu*³¹ que são de interesse para o presente estudo, em especial por tratar-se de uma população autóctone que ainda preserva muitos traços da cultura arcaica. De acordo com Yasuda (2004:436), os *ainu* classificam os animais conforme as ações que praticam – voar, nadar, andar – e o espaço em que vivem. No que concerne ao espaço, o conhecimento dos *ainu* realiza-se mediante dois itens que se opõem como, por exemplo, “montanha X vila” e “montanha X estuário”. Assim, temos uma primeira relação que se estabelece entre os animais e o espaço:

³¹ “‘Homem’, na linguagem dos aborígenes de Hokkaido. Palavra utilizada para designar as populações de pescadores e caçadores das ilhas de Hokkaido, Kurilas e de Sacalina, provavelmente vindas, numa época muito antiga, do continente asiático e que teriam parentesco com os povos siberianos, tungues, altaicos e uralianos, embora algumas de suas características físicas fizeram com que lhes fosse atribuída uma origem caucasiana.” (In: Frédéric, 2008:46)

animal	espaço
animal (de pêlo)	montanha
pássaro	céu
peixe	mar
inseto	vila

Para os *ainu*, o mundo dos deuses apresenta três dimensões: aquela que circunda o seu mundo, uma dimensão horizontal e outra vertical. Já o mundo dos homens é percebido segundo duas categorias: “este mundo”, ou seja, o espaço humano e tudo o que faz parte dele é classificado como “categoria horizontal”, e o outro mundo – o mundo dos deuses – é tido como “categoria vertical”. No entanto, categorias espaciais como casas, vilas e seus arredores, florestas, montanhas (subdivididas em “montanha profunda” e “montanha alta”), rios, estuários, baías e alto-mar, consistem em locais protegidos por divindades, e estão profundamente ligadas ao movimento da vida e à subsistência: a casa é o espaço central cotidiano e, enquanto local de residência, é o espaço social e religioso; os arredores da vila são destinados à produção e ao cultivo de alimentos. O rio e o mar são locais de pesca, a floresta é o local de coleta e de caça ao veado, e a montanha profunda é o local de caça ao urso.

Assim, tal divisão dos domínios do mundo dos homens relaciona-se ao caráter sobrenatural do mundo dos deuses. Cada domínio possui a sua divindade, de modo que os animais do mundo dos deuses também apresentam-se divididos em categorias:

- . o mundo dos deuses dos animais (de pêlo) estende-se do rio até a montanha alta;
- . o mundo dos deuses dos peixes vai do rio até o mar;
- . o mundo dos deuses dos pássaros é tido como vertical;
- . o mundo dos deuses dos insetos é o subterrâneo.

(o urso marrom, a baleia orca, a coruja³² e a serpente pertencem a uma categoria de animais caracterizados pela força, dominação, controle, simbolizando também uma divindade pertencente a cada domínio, respectivamente).

³² Segundo o texto japonês, *shimafukurô*, um tipo de coruja que existe na ilha de Hokkaido.

Segundo os *ainu*, os deuses vivem em seu próprio mundo, sob forma humana; no entanto, quando visitam o mundo dos homens, fazem-no sob outra roupagem (“roupa temporária”): por vezes como animais ou, então, plantas. São, dessa forma, considerados como “presentes” para os humanos, visto que também atendem às preces que estes lhes dirigem, normalmente visando suprir suas necessidades mais imediatas de sobrevivência. Por exemplo, havia deusas que serviam como mediadoras entre animais e humanos; assim, para que uma caçada fosse bem-sucedida, as pessoas deveriam dirigir preces a tais deusas. Tratava-se de uma prática comum entre os *ainu*. Ainda, entre os *nibuhi*, povo caçador que vive na ilha de Sacalina, ao norte de Hokkaido, os ursos eram tidos como pessoas que viviam nas montanhas, e que possuíam relação de sangue com os humanos. Na cultura *ainu*, são muito comuns os casamentos em que o deus ancestral ou protetor deixa descendentes.

A esse respeito, é interessante recorrermos à proposição de Castro (2002:351), que pode relacionar-se ao fato de o pensamento do japonês estar muito ligado à mentalidade mítica:

“Em suma, os animais são gente, ou se vêem como pessoas. Tal concepção está quase sempre associada à idéia de que a forma manifesta de cada espécie é um envoltório (uma ‘roupa’) a esconder uma forma interna humana, normalmente visível apenas aos olhos da própria espécie ou de certos seres transespecíficos, como os xamãs. Essa forma interna é o espírito do animal: uma intencionalidade ou subjetividade formalmente idêntica à consciência humana, materializável, digamos assim, em um esquema corporal humano oculto sob a máscara animal.(...) A noção de ‘roupa’ é, com efeito, uma das expressões privilegiadas de *metamorfose* – espíritos, mortos e xamãs que assumem formas animais, bichos que viram outros bichos, humanos que são inadvertidamente mudados em animais (...)”

Ainda, segundo o mesmo autor, nas narrativas míticas “(...) cada espécie de ser aparece aos outros seres como aparece para si mesma – como humana –, e entretanto age como se já manifestando sua natureza distintiva e definitiva de animal, planta ou espírito. De certa forma, todos os personagens que povoam a mitologia são xamãs, o que, aliás, é afirmado por algumas culturas amazônicas (...)” (p. 354).

Como se pode observar, na cultura *ainu* as ideias de animal e divindade mesclam-se, não havendo referências às *tennin*, seres celestiais que têm origem na China, onde são também denominadas *sennyō* (fada taoísta) ou *shinnyō* (divindade feminina), referentes femininos revestidos de conotação espiritual. Inclusive o conto

A Esposa Celestial é tido como mito de criação chinês, da mesma forma que o *Kojiki* para o Japão.

Com o intuito de facilitar a visualização dos aspectos referentes aos *mukashi banashi* desta pesquisa, serão apresentadas, a seguir, três tabelas:

- . tabela 2 – narrativas acerca das esposas celestiais;
- . tabela 3 – narrativas sobre as esposas animais;
- . tabela 4 – narrativas referentes aos noivos animais.

Tabela 2 – Contos sobre esposas celestiais

	Ofício do homem	Número de seres celestiais	Onde se dá o encontro do casal?	Coação do homem sobre a mulher?	Ocorre o casamento?	O casal tem filhos? Quantos? Sexo?	Onde estava guarda-do o manto?	A mãe leva o(s) filho(s) embora?	Há elemento de ligação céu-terra? Qual?	Presença da sogra?	Atribuição de tarefas ao homem?	Há a curiosidade masculina?	O final é feliz?
<i>A Esposa Celestial 1</i>	lavrador	três	margem do rio	sim (velada)	sim	um menino	saco de arroz no teto	não	sementes de cabaça	sim	não	sim	não
<i>A Esposa Celestial 2</i>	cuidava de gado	um	praia	sim (velada)	sim	um menino	fundo do armário	não é mencionado	bambu	não	sim	não – mas há a proibição	não
<i>A Esposa Celestial 3</i>	pescador	um	não é mencionado	sim	sim	dois meninos	armário	apenas um deles	corda de prata	não	não	não	sim
<i>O Manto de Plumas</i>	lavrador	três	riacho	sim (velada)	sim	uma menina	gaveta inferior do armário	sim	não	não	não	não	não
<i>Tanabata</i>	não é mencionado	um	rio	sim	sim	dois meninos	canto do palheiro	sim	<i>shiburi</i>	sim	sim	não	não
<i>O Noivo Tocador de Flauta</i>	tocador de flauta	um (filha da lua)	na casa do rapaz	não	sim	muitos (no final)	—	—	—	sogro (a lua)	—	—	sim

Tabela 3 – Contos sobre esposas animais

	Ofício do homem	Ele vivia com a mãe?	A mulher se oferece em casamento?	O casal tem filhos? Quantos?	É imposta alguma proibição ao homem?	O casal se separa ao final?
<i>A Esposa Grua 1</i>	carvoeiro	sim	sim	não	sim	sim
<i>A Esposa Grua 2</i>	não fica claro	não	sim	não	sim	sim
<i>A Esposa Grua 3</i>	lenhador	não	sim	não	sim	sim
<i>A Esposa Raposa</i>	nobre da corte	não; era casado	não	sim, um menino (fica com o pai)	não	não
<i>A Esposa Cobra</i>	lavrador	não	não é mencionado	sim, um menino (fica com o pai)	sim	sim
<i>A Esposa Sapo</i>	não é mencionado	não	sim	não	não	sim
<i>A Esposa Rouxinol</i>	lenhador	não	sim	sim, um menino (a mãe leva embora)	sim	sim
<i>A Esposa Peixe</i>	não é mencionado	não	não	sim, três (a mãe leva apenas o caçula; os outros dois ficam com o pai)	sim	sim

Tabela 4 – Contos sobre noivo animal

	Ocorre o casamento?	O elemento masculino é morto?
<i>A Gratidão do Sapo</i>	não (com o animal)	sim
<i>A Origem do Bicho-da-Seda</i>	sim	sim
<i>O Noivo Cobra</i>	sim	sim
<i>O Noivo Macaco</i>	não	sim

Considerando-se as tabelas anteriormente apresentadas, pode-se dizer que nos contos sobre esposas celestiais – onde também se incluem *O Manto de Plumas*, *Tanabata* e *O Noivo Tocador de Flauta* –, o ser diferente é uma divindade. No entanto, em todos estes e também nas versões de *A Esposa Celestial*, o ser celestial deixa descendentes, e apenas na variante da província de Niigata o filho não permanece com a mãe.

No caso dos *mukashi banashi* sobre as esposas animais, de um total de oito, em quatro não há a presença de descendentes; dentre os contos em que a esposa animal gera filhos – *A Esposa Raposa*, *A Esposa Cobra*, *A Esposa Rouxinol* e *A Esposa Peixe* –, em dois deles (*A Esposa Raposa* e *A Esposa Cobra*) – a criança fica com o pai. E em *A Esposa Peixe*, de três filhos gerados pelo casal, apenas um é levado pela mãe para sua terra de origem.

Em sua obra *Mukashi Banashi no Rekishi (História dos Mukashi Banashi)*, Seki Keigo afirma que a temática principal das narrativas acerca das *irui nyôbô* (mulheres diferentes) é a separação. Na já citada obra *Kojiki*, há um episódio que já trata do tema do casamento entre um humano e uma mulher que, ao mesmo tempo em que é humana, apresenta uma faceta animal. Trata-se de *Umisachi Yamasachi*, que conta a história de dois irmãos, um pescador e um caçador (cf. p.48). Certo dia, o caçador propõe ao irmão que troquem de ofício e de ferramentas de trabalho; apesar de o pescador não concordar de imediato, a troca é feita, e Yamasachi (o irmão caçador) perde o anzol do irmão. Desesperado, ele tenta convencer o pescador a aceitar qualquer anzol que lhe desse em substituição ao perdido, mas Umisachi diz que só lhe interessava ter o seu próprio anzol de volta. Desolado, Yamasachi é interpelado por uma divindade que o convida a uma visita ao palácio do rei dos mares. Yamasachi acaba se casando com a filha do rei dos mares, e o anzol de Umisachi lhe é devolvido – estava preso à garganta de um peixe que o havia engolido. Após três anos, ao retornar à terra natal e subjugar o irmão, através de objetos mágicos que ganhara do sogro e que tinham o poder de controlar as marés, Toyotamahime, a esposa de Yamasachi, vem à terra para dar à luz o filho que esperava. Ela constrói um retiro de parto e, quando chega o momento do nascimento da criança, ela pede ao marido para que não a observe de maneira alguma. No entanto, preocupado com a situação da esposa, ele a espia por uma fresta, e vê um tubarão dando à luz. Toyotamahime, envergonhada, diz que ele quebrara a promessa e que, por isso, não poderiam mais ficar juntos; ela retorna, então, ao reino do mar, e

deixa o filho aos cuidados da irmã mais nova, Tamayoribime. Pode-se dizer que já na primeira compilação de mitos da literatura japonesa aparece o tabu do “não ver”, um dos aspectos mais importantes dos *mukashi banashi* sobre as esposas animais.

Nestes contos, é relevante a questão da vergonha que sentem as esposas sobrenaturais ao serem vistas em sua forma original. Tal sentimento, intrinsecamente ligado à questão do tabu do “não ver”, relaciona-se ao tema da separação. Isso porque, invariavelmente, essas narrativas terminam com o divórcio do casal.

De acordo com Takenaka (1971), na Polinésia, onde surgiu a palavra “tabu”, os reis e chefes das tribos eram considerados descendentes dos deuses, e tal sacralidade era transmitida por estes ou pelos deuses ancestrais. Visto que a posição que cada membro ocupava em uma genealogia era estritamente definida, quanto mais próximo alguém fosse do ancestral, maior seria sua posição. Isso indica uma relação estreita entre a alma ancestral e a alma em si, e acreditava-se que isso constituía, acima de tudo, uma força sagrada. No entanto, a ideia de tabu comporta uma ambiguidade, conforme escreveu Freud (1999:28):

“O significado de ‘tabu’, como vemos, diverge em dois sentidos contrários. Para nós significa, por um lado, ‘sagrado’, ‘consagrado’, e, por outro, ‘misterioso’, ‘perigoso’, ‘proibido’, ‘impuro’. O inverso de ‘tabu’ em polinésio é ‘*noa*’, que significa ‘comum’ ou ‘geralmente acessível’. Assim, ‘tabu’ traz em si um sentido de algo inabordável, sendo principalmente expresso em proibições e restrições. Nossa acepção de ‘temor sagrado’ muitas vezes pode coincidir em significado com ‘tabu’.”

Segundo o autor, os objetivos do tabu seriam numerosos. Entre eles estariam a proteção de pessoas importantes – chefes, sacerdotes, etc. – e coisas, contra o mal; a proteção a mulheres, crianças e pessoas comuns em geral da influência mágica de chefes e sacerdotes; a precaução contra os perigos decorrentes do manuseio ou contato com cadáveres, ingestão de certos alimentos, etc.; guarda dos principais atos da vida – nascimento, iniciação, casamento e funções sexuais, etc. – contra interferências; proteção dos seres humanos contra a cólera ou poder dos deuses ou espíritos. E, de acordo com Takenaka, havia ainda os tabus das mulheres grávidas e menstruadas; no entanto, estes eram considerados “tabus temporários”, limitados a uma determinada situação, na medida em que o período menstrual colocava a mulher numa condição à parte, não pelo sangue ser impuro mas, sim, poderoso, vital.

Originariamente, então, a ideia religiosa da oposição “puro X impuro” era um indicativo da oposição “sagrado X profano”, e podia estender-se até a oposição

“normal X anormal”. Segundo Takenaka, o tabu funcionaria como uma espécie de “freio” ante a possibilidade de se cometer uma transgressão, sendo também considerado como um protetor da vida.

Se pensarmos, assim, na condição das esposas animais de não poderem ser vistas, há a possibilidade de aproximar o objeto do tabu à figura da divindade que, em tempos antigos, era isolada, não podendo estar ao alcance dos olhos de pessoas comuns.

Seki (1982), através dos levantamentos que realizou acerca de diversos aspectos desse tipo de *mukashi banashi*, chegou à conclusão de que os elementos que caracterizam os tipos de tabus são os seguintes:

1. quarto onde ocorre o parto
2. banho
3. amamentação
4. ser espiada sem razão aparente
5. ato de ridicularizar
6. briga, repreensão

Nos *mukashi banashi* estudados nesta pesquisa, temos os três primeiros, que ocorrem segundo três motivações:

- a) “duas crenças não convivem em uma mesma casa” (sobre marido e mulher serem seres diferentes);
- b) o fato de o homem não poder ver uma mulher sobrenatural ou o parto;
- c) “retorno às origens” (relação com a descoberta da verdadeira identidade feminina da mulher).

Tomando-se os *mukashi banashi* sobre esposas animais que trazem o motivo da quebra do tabu, teríamos a seguinte situação:

<i>mukashi banashi</i>	local/momento da quebra do tabu	motivação
<i>A Esposa Grua</i>	quarto - tecelagem	descoberta da identidade
<i>A Esposa Cobra</i>	momento do parto	visão do parto
<i>A Esposa Sapo</i>	cerimonial de morte	“duas crenças não convivem numa mesma casa”
<i>A Esposa Peixe</i>	banho	visão do banho
<i>A Esposa Rouxinol</i>	quarto	visão do quarto

Presume-se que uma das ideias desse tipo de narrativa é a de que um casamento entre um ser sobrenatural e um ser normal não pode trazer felicidade. Mas existe o outro lado da questão: através do casamento, o ser sobrenatural – animal – entrevê a possibilidade de seus descendentes fazerem parte do gênero humano.

Já nos referimos anteriormente, no capítulo II.3 (cf. p.41), à veneração aos deuses protetores ou ancestrais por parte dos homens, bem como à crença de se alcançar uma relação de parentesco com alguma divindade como forma de obter desta força e proteção. Assim, o casamento com alguma divindade era algo aceitável, de modo que ela passava a ser o deus ancestral da família. No mito e no conto maravilhoso, o casamento com um cônjuge totêmico é considerado normal e exogâmico³³, o que pode configurar um hábito matrimonial aceito nas sociedades arcaicas. Normalmente, o totem apresenta caráter antropomorfo.

No caso das esposas animais em estudo temos que, segundo Harding (1985: 307), o desejo de ter um filho está em conexão com o desejo universal de imortalidade, com a continuidade do nome da família. Entre os povos primitivos e também no Oriente, uma das principais razões de tal desejo era a possibilidade de haver alguém cujo dever seria executar os ritos funerários e continuar os sacrifícios do predecessor, que permitiriam conservar vivo o espírito do falecido e ajudá-lo na sua jornada para outra terra. E, para Seki (1982), nos *mukashi banashi*, é importante para a esposa animal deixar descendentes, em especial no reino humano, pois assim eles também serão humanos, os quais, em relação ao animal, são seres superiores.

³³ Proibição de casamentos no interior de um mesmo clã e as ligações eróticas, cuja expressão limite seria o incesto. Já a endogamia seria a proibição de casamentos por demais afastados. (Meletínski, 2002:44)

Nesses casos, o filho que nasce desse relacionamento é tido como o ancestral familiar. Portanto, contos em que o animal não deixa descendentes – como *A Esposa Sapo* e *A Esposa Grua* poderiam ser considerados contos “estéreis”. E, para Inada (1994), *A Esposa Celestial*, *A Esposa Raposa* e *A Esposa Peixe* são tidos como resquícios das chamadas “lendas de ancestrais”.

Freud, em sua obra *Totem e Tabu*, caracteriza o totem como o antepassado (animal ou, mais raramente, vegetal, ou ainda algum fenômeno da natureza) comum do clã e, ao mesmo tempo, como seu espírito guardião e auxiliar que lhe envia oráculos. Os integrantes do clã, por sua vez, estão proibidos de matar ou destruir o totem, e devem ainda evitar comer sua carne pois, fazendo-o, seria como “comer a um parente”. O caráter totêmico é inerente, não apenas a algum animal ou entidade individual, mas a todos os indivíduos de uma determinada classe. Daí a proibição das relações sexuais – e, conseqüentemente, do casamento – entre pessoas do mesmo totem, fator que caracteriza a exogamia. Para Seki, os *mukashi banashi* sobre casamentos entre seres diferentes apresentam relação com a exogamia; e, em alguns casos, como na versão da província de Kagoshima de *A Esposa Grua*, o ser diferente é colocado em posição superior, quase de divindade, conforme percebemos no trecho final da narrativa:

“Seguindo pela praia, Karoku avistou um magnífico lago. No centro desse lago havia uma colina, em cujo centro estava a grua depenada, rodeada de vários grou. Ela era a rainha dos grou. Karoku passou algum tempo ali, sendo bem tratado, e dizem que, depois, voltou para sua terra no mesmo barco do ancião.”

De maneira geral, a ideia do totemismo relaciona-se ao arquétipo do herói; a ligação com os antecessores totêmicos explica os nomes de animais e os atributos de muitos heróis culturais. Segundo Meletínski (2002:46),

“(...) os deuses e os diferentes espíritos são os que basicamente modelam o mundo exterior, enquanto à sociedade humana correspondem as personagens a partir das quais é gradativamente formado o arquétipo do herói.(...) O complexo arcaico “primeiro ancestral – herói cultural – demiurgo” encontra-se no folclore dos assim chamados povos primitivos do mundo inteiro.(...)”

Tal esquema relaciona-se, basicamente, ao mito, na medida em que “(...) os relatos acerca das ‘obtenções’ conseguidas pelos heróis culturais se tornaram o cerne básico do posterior desdobramento temático no conto maravilhoso e na epopéia heróica.(...)” (Meletínski, 1987:230). No mito, as ações estão direcionadas a uma

coletividade; no conto de fadas (ou conto de magia), por sua vez, as ações estão orientadas para o destino de um indivíduo, ligando-se ao rito de iniciação.

Se pensarmos nos *mukashi banashi* através deste viés, há poucos entre os contos selecionados que refletem a ação de um herói:

. *A Esposa Raposa* – o protagonista da narrativa, Dôjimarû, é filho de uma raposa e, certo dia, perde-se de seus pais, vivendo uma série de aventuras; recebe objetos mágicos que o auxiliam na luta contra um antagonista e retorna, vitorioso, ao lar;

. *O Noivo Tocador de Flauta* – o protagonista, Tamatarô, é filho de um casal de velhos que vem ao mundo através das preces dos pais, o que lhe confere um nascimento miraculoso. Apresenta uma habilidade sobre-humana em tocar flauta, o que atrai a atenção dos deuses; casa-se, então, com uma divindade – a filha da lua –, a qual é raptada pelos demônios. Tamatarô precisa resgatar a esposa e, nesse processo, obtém ajuda e luta com os antagonistas, alcançando seu objetivo;

. *A Gratidão do Sapo e O Noivo Macaco* – contos com estrutura triádica: existência de três irmãs, às quais é proposta uma tarefa. A caçula a assume, e consegue destruir o antagonista.

No que concerne aos casamentos que acontecem entre humanos e seres sobrenaturais, podemos destacar três tipos:

1. casamento baseado em visitas (*homonkon*)

Sua origem remonta aos períodos Nara (710 ~ 784) e Heian (794 ~ 1185), quando o sistema vigente era o de poligamia. De modo geral, o homem visitava a mulher à noite. Esse tipo de casamento também ocorria no sistema de “contrato de trabalho”, em que o homem era designado a trabalhar em algum local distante e só visitava a esposa periodicamente; tal sistema existe até hoje entre os agricultores da região japonesa de Tohoku (nordeste), onde os invernos são rigorosos, impossibilitando o trabalho na lavoura; os homens têm, assim, de se deslocar para lugares onde possam trabalhar e manter a subsistência da família.

No caso dos *mukashi banashi*, tal tipo de casamento relaciona-se às narrativas *Umisachi Yamasachi* e *Urashima Tarô*, no que se refere ao período de permanência da personagem masculina em um reino diverso (nos dois casos, o reino do mar).

Há também os contos de *muko* (noivo) – *O Noivo Macaco*, *O Noivo Cobra*, *A Gratidão do Sapo* e *A Origem do Bicho-da-Seda* –, em que o visitante é morto. Estas

narrativas fazem parte da categoria 4 (“o ser diferente é um animal, que é trapaceado e morto”). Para Ozawa (in: Inada, 1994), nestas narrativas o visitante é tido como detestável, e a personagem feminina tenta destruir a relação, através da astúcia e da crueldade; além disso, os animais não deixam descendentes.

Quanto a isso, vale também fazer referência à proposição de Kawai (1988:190), que será retomada no capítulo IV:

“(…) quando contrastamos histórias japonesas como *O Noivo Macaco* ou *O Noivo Cobra* com *A Bela e a Fera* do Ocidente, chegamos à mesma conclusão que nas histórias de esposas não-humanas: no Japão, animais transformados em figuras humanas (ou permanecendo como animais) tentam casar-se com humanos e não conseguem uma união feliz. No Ocidente, por outro lado, seres humanos são transformados em animais por um feitiço, e são bem-sucedidos em casar-se com mulheres quando o amor vence o poder da mágica. Antes de comparar histórias específicas, gostaria de pontuar que, nas histórias japonesas de casamentos não-humanos, muitos noivos não-humanos são mortos, enquanto esposas não-humanas nunca são. Elas apenas deixam seus lares.(…)”.

Nas narrativas da categoria 4 existe também a questão religiosa, na medida em que o Budismo considerava “heresia” o fato de se venerar animais (vide anexo 5); pode-se dizer, então, que esses *mukashi banashi* refletem o surgimento de uma nova religião.

2. casamento em que o homem vai à família da mulher (*hōshikon / rōdōkon*)

O *mukashi banashi* mais significativo desta subdivisão é *A Esposa Celestial*, no que concerne ao fato de o homem permanecer por um tempo na terra do sogro (ou sogra) para cultivar a terra, o que não ocorre em *O Noivo Macaco* e *O Noivo Cobra*. Pode-se dizer que *A Esposa Celestial* faz parte da tipologia de contos *hōshikon* (casamento para algum serviço), e que o sistema vigente na história ainda é o matriarcal;

3. a mulher vai à família do homem (*ochikake nyōbō*)

Nestes, a mulher é coagida a se casar; a narrativa que melhor representa esta categoria é *A Esposa Celestial* e suas variantes. Por outro lado, se considerarmos os tempos atuais, tal sistema ainda existe enquanto procedimento formal, isto é, em que a mulher passa a fazer parte da família do marido e passa a morar com os sogros.

Com isso, podemos dizer que a transformação dos *mukashi banashi* acompanha a mudança das formas de casamento, consistindo em um reflexo da transição do sistema matriarcal para o patriarcal; para Seki (1982), nos *mukashi banashi* a função primordial do casamento é dar continuidade à família, a descendência. No capítulo anterior foi feita referência ao conto *Issunbôshi*, que tem como tema o casal de velhos que consegue um filho de nascimento miraculoso, ou estranho. À época do aparecimento dessa narrativa, quando o poder se concentrava nas mãos dos senhores feudais, apenas o filho homem é que tinha valor para a sociedade.

No caso dos contos de tipologia da “mulher que traz fortuna”, estes fazem parte de uma segunda etapa no tempo. A riqueza proporcionada pela mulher “diferente” se esvai quando ela vai embora; a perda da fortuna tem, assim, um fundo moral. Isso também ocorre nos contos dos velhos vizinhos, sobre os quais discorreremos no capítulo II.

Dentre as narrativas sobre casamentos entre seres diferentes, há dois aspectos que devem ser destacados. Primeiramente, o ser diferente é extremamente belo, como se não pertencesse a este mundo, e a sua forma de apresentação em nada difere daquela dos seres humanos comuns. Podemos verificar esse aspecto em 11 dos 21 contos selecionados para análise; seguem-se alguns exemplos:

“- Eu gostaria tanto de me casar, mas não consigo encontrar uma esposa de jeito nenhum. E agora, essas três jovens tão belas... se eu pudesse, de alguma forma, ter uma como esposa... gostaria de ter uma esposa assim! – e ficou pensativo, admirando-as.” (*Tennin Nyôbô*, versão da província de Niigata)

“Na noite seguinte, logo ao anoitecer, uma mulher de beleza indescritível apareceu na casa de Karoku.” (*A Esposa Grua*, versão da província de Kagoshima)

“Certo dia de tempo bom, uma belíssima moça, com uma sombrinha na mão, apareceu na cabana do lenhador, nas montanhas. Ele pensou: ‘Que bela moça, gostaria de ter uma esposa como esta.’” (*A Esposa Rouxinol*)

No caso da narrativa *O Noivo Tocador de Flauta*, em que a figura feminina é um ser celestial, é feita referência à sua condição de “diferente”:

“- Você está dizendo isso mas, por ser de uma categoria elevada, ninguém irá procurá-la para casamento. Desça à Terra e hospede-se por lá; mas você deve levar isto para poder voltar, caso se perca – e deu-lhe um leque. Ela colocou uma grande quantidade de roupas dentro de um baú.”

Destaca-se também o fato de, ao se casar com o ser diferente, o ser humano ser agraciado com grande sorte. Nota-se isso em cinco dos contos analisados, todos eles acerca da esposa animal:

“- Karoku, Karoku, venda este pano que teci dentro do quarto por dois mil *ryô* – e dizendo isso tirou o pano de dentro do quarto. Pegando-o, Karoku dirigiu-se à residência do senhor feudal, que disse:

- Isso é algo magnífico. Posso pagar dois, três mil *ryô*, mas preciso de mais uma peça.” (*A Esposa Grua*, versão da província de Kagoshima)

“Os dois se casaram e viviam alegremente, sem trabalhar e fartando-se de boa comida. Tiveram também um filho.” (*A Esposa Rouxinol*)

“O homem voltou à ilha, levando a esposa. Ao retornar, não havia mais necessidade de se preocupar com comida, pois sua esposa arranjava tudo. De repente, sua casa tornou-se abastada, e eles tiveram três filhos.” (*A Esposa Peixe*)

No entanto, no caso das narrativas japonesas, a sorte obtida pelo cônjuge humano é temporária, visto que, em grande parte dos contos selecionados para este trabalho, o casamento termina em separação. Em sua obra *Os Arquétipos Literários*, Meletínski discorre acerca do cônjuge totêmico, partindo da ideia de que o motivo do casamento com um ser diferente – quase sempre de aspecto animal – é bastante difundido em diversos folclores, tanto entre os contos mais arcaicos como os contos de magia. Para o autor (1987:287), em suas origens “esse tipo de casamento bem-sucedido no mito é, amiúde, seguido imediatamente da descrição da caça bem-sucedida e da festa da baleia, que assegura ritualmente a revivificação da baleia morta, o seu retorno e a chegada de novas baleias para a caça”. Se relacionarmos esse aspecto aos *mukashi banashi*, o fato de a esposa animal trazer sorte ao cônjuge poderia ser considerado um resquício de narrativas mais arcaicas.

De modo geral, o casamento com uma mulher totêmica está ligado ao poder do elemento sobrenatural sobre o homem em duas formas:

1. presença de traços demônicos no reino totêmico de onde provém a esposa. Podemos relacionar este aspecto à “paragem mítica”, conceito abordado por Medeiros (1991) em seu estudo sobre as narrativas míticas xavantes:

“(…) Nas narrativas míticas xavantes existe um espaço, localizado fora da aldeia, onde reside certo ser ambivalente, ambíguo, estranho. Nas suas excursões pela mata e pelo cerrado, os xavantes, às vezes, podem penetrar nesse espaço – que denominei *paragem mítica* – e viverem aí alguma experiência extraordinária.(…)” (p.16)

As narrativas indígenas, normalmente, estão ligadas ao conceito de “mito” no sentido de criação, destacando-se a imagem do herói que busca bens culturais. De qualquer modo, a paragem mítica é caracterizada como “o *habitat* do outro”;

2. comparação da estada do herói aos rituais de iniciação, na medida em que essa estada junto ao rei totêmico faz parte dos hábitos dos esposais.

Considerando-se os itens 1 e 2 acima mencionados, podemos notar a presença do reino totêmico nos seguintes *mukashi banashi*:

- duas versões de *A Esposa Celestial* (das províncias de Niigata e Yamagata), *Tanabata* e *O Noivo Tocador de Flauta*: embora não se trate propriamente de um reino totêmico – na medida em que são contos pertencentes à categoria das esposas celestiais –, as personagens masculinas dos contos são submetidas a provas no reino onde vive a esposa;
- *A Esposa Grua* (versão da província de Kagoshima): a ilha onde Karoku se reencontra com a esposa grua;
A Esposa Rouxinol: local que parecia um pântano, nas profundezas da montanha;
A Esposa Peixe: Paraíso do fundo do mar;
- *Urashima Tarô*, *O Quarto Que Não Se Podia Ver* e *O Capuz Verde*: embora sejam contos de apoio, existe a referência a um reino diverso.

Ainda, segundo Meletínski, após o casamento bem-sucedido com o cônjuge totêmico, ocorre a quebra da promessa e uma nova sucessão de acontecimentos:

“(…) entre os paleoasiáticos e também nos mitos e contos maravilhosos de todo o mundo existe o tema da aquisição, da perda motivada pela violação do tabu e de uma nova aquisição após as respectivas provas da esposa totêmica (animal), que obtém para o marido determinados bens (animais marinhos, quando a mulher é a morsa; mel, quando é a abelha, etc.). Sob a forma de casamento com animais, ou seja, com uma família totêmica ‘estranha’, manifesta-se a exogamia normal.” (1987:234)

No que concerne à procedência do ser diferente nos *mukashi banashi* em estudo, teríamos a seguinte configuração:

<i>mukashi banashi</i>	local do reino distante – OUTRO MUNDO
<i>A Esposa Celestial</i> (Niigata)	céu
<i>A Esposa Celestial</i> (Yamagata)	céu
<i>A Esposa Celestial</i> (Saitama)	céu
<i>A Esposa Grua</i> (Kagoshima)	ilha
<i>A Esposa Grua</i> (Niigata)	céu
<i>A Esposa Grua</i> (Yamagata)	céu
<i>A Esposa Raposa</i>	floresta
<i>A Esposa Cobra</i>	montanha
<i>A Esposa Sapo</i>	montanha
<i>A Esposa Peixe</i>	fundo do mar
<i>A Esposa Rouxinol</i>	montanha
<i>Urashima Tarô</i>	fundo do mar
<i>O Manto de Plumas</i>	céu
<i>Tanabata</i>	céu
<i>O Noivo Tocador de Flauta</i>	céu (procedência da esposa)/margem oposta do rio (mundo dos demônios)
<i>A Gratidão do Sapo</i>	montanha
<i>A Origem do Bicho-da-Seda</i>	o casal vai para o céu
<i>O Noivo Cobra</i>	montanha
<i>O Noivo Macaco</i>	montanha
<i>O Capuz Verde</i>	floresta
<i>O Quarto Que Não Se Podia Ver</i>	montanha

Tabela 5 – a procedência do ser diferente nos *mukashi banashi*

Uma primeira observação que pode ser feita é que a procedência da esposa “diferente” amplia-se aos três domínios: aquático, terrestre e celeste.

Já foi feita referência anterior à questão da imagem da existência de dois mundos que, normalmente, surge no início da narrativa, com a entrada da personagem (comumente, o herói) em uma “floresta ou algum reino divisado por um rio”, representando uma conexão entre os reinos dos vivos e dos mortos. Na cultura

japonesa, o elemento mais comum de representação do “outro mundo” é a montanha que, no ocidente, encontraria seu correspondente na floresta.

Nas três versões de *A Esposa Celestial*, o “outro mundo” é representado pelo céu, que é o espaço de procedência dos seres celestiais. O mesmo acontece em *O Manto de Plumas* e *Tanabata*, que podem ser consideradas como variantes de *A Esposa Celestial* e, ainda, em *O Noivo Tocador de Flauta* (no caso da esposa do protagonista do conto). Em *A Esposa Grua* também ocorre o mesmo, na medida em que o animal que dá título ao conto é uma ave (a grua); no entanto, em uma das versões selecionadas a morada do ser diferente é uma ilha que, segundo Chevalier e Gheerbrant (1991:501),

“(…) é, assim, um mundo em miniatura, uma imagem do cosmo completa e perfeita, pois que apresenta um valor sacral concentrado. A noção se aproxima sob esse aspecto das noções de tempo e de santuário.(…)”

Se pensarmos em uma relação de tal simbologia com a procedência da esposa “diferente”, a grua passa a assumir um caráter sobrenatural, podendo ser considerada uma divindade, na medida em que o reino governado pelas aves é o vertical – a “categoria vertical” atribuída ao mundo das divindades.

Em *A Origem do Bicho-da-Seda*, fica caracterizado um movimento contrário: não é dito que o céu é a procedência do ser diferente; trata-se do local para onde vai o casal depois que o cônjuge masculino é morto. Quanto a *A Esposa Rouxinol* e *Quarto Que Não Se Podia Ver*, embora o ser diferente na narrativa seja uma ave (rouxinol), sua morada fica na montanha – ou seja, trata-se de um domínio da categoria horizontal, referente a “este mundo” e, conseqüentemente, mais próximo dos homens; por outro lado, a montanha também tem um valor sacral ou, dependendo do contexto, sobrenatural, na medida em que a montanha, na cultura japonesa, consiste em uma representação do “outro mundo”. Para Propp (1974:78), o bosque do conto maravilhoso reflete tanto o lugar onde se celebra o rito como a entrada ao reino dos mortos, representações estas estreitamente ligadas entre si; assim, talvez não seria exagero dizer que a montanha, na cultura japonesa, seria esse local através do qual se faz a passagem deste mundo para o reino dos mortos ou, ainda, das divindades.

Pertencem também à categoria horizontal os *mukashi banashi* cujos protagonistas são animais que vivem em ambiente terrestre ou semi-aquático: raposa

(*A Esposa Raposa*), cobra (*A Esposa Cobra*), sapo (*A Esposa Sapo* e *A Gratidão do Sapo*) e macaco (*O Noivo Macaco*).

Temos também os seres diferentes que habitam o mundo aquático, como em *A Esposa Peixe* (peixe), *O Noivo Cobra* (cobra) e *Urashima Tarô* (tartaruga).

Valendo-nos das ideias da procedência do ser diferente e da coexistência de dois mundos, vejamos a seguinte afirmação de Eliade (s.d., p.33):

“(...) o que caracteriza as sociedades tradicionais é a oposição que elas subentendem entre o seu território habitado – e o espaço desconhecido e indeterminado que o cerca: o primeiro é o “mundo”, o Cosmos; o resto já não é o Cosmos, mas uma espécie de “outro mundo”, um espaço estrangeiro, caótico, povoado de espectros, de demônios, de ‘estranhos’(...)”.

Isso nos remete à questão da **dualidade** que, nos contos de magia, configura-se na oposição básica “**eu X outro**”. No caso dos *mukashi banashi*, poderíamos supor que uma primeira dualidade que se destaca seria o par **este mundo X outro mundo** (no caso das narrativas selecionadas, “mundo superior”). Lévi Strauss (2003:94) faz referência à criação do mundo pela ação conjugada de dois poderes, o de cima e o de baixo. Ao invés de uma progressão contínua ou periódica, o mito se apresenta como um conjunto de estruturas bipolares, análogas às que compõem o sistema de parentesco.

Há também outras oposições que permeiam todas as narrativas estudadas: “masculino X feminino”, “verticalidade X horizontalidade” (“verticalidade” em referência aos contos das esposas celestiais, e “horizontalidade” referindo-se aos contos das esposas animais). Retomaremos estes conceitos no capítulo IV; no entanto, é interessante recorrer à proposição de Vernant (1996:252), aplicáveis aos *mukashi banashi* enquanto narrativas em cujo conteúdo subjaz o elemento arcaico:

“Assim, o mundo vai se organizar por mescla dos contrários, por mediação entre os opostos. Mas, neste universo de mistos em que se equilibram potências de conflito e potências de concórdia, a linha divisória não se estabelece entre o bem e o mal, o positivo e o negativo. As forças da guerra e as do amor também possuem seus aspectos claros e seus aspectos sombrios, benéficos e maléficos. A relação de tensão que as mantém afastadas umas das outras manifesta-se igualmente em cada uma, na forma de uma polaridade, de uma ambigüidade imanente a sua própria natureza.”

CAPÍTULO IV

A ANÁLISE

IV. 1. QUESTÕES ACERCA DO TRABALHO DE TRADUÇÃO DO *CORPUS*

A primeira etapa do processo de tradução dos *mukashi banashi* para este trabalho consistiu na escolha do *corpus* que, por si só, já demandou esforços. Nas diversas coletâneas de narrativas japonesas consultadas são apresentadas, na íntegra, uma versão de cada narrativa e, em seguida, resumos de suas variantes pertencentes às províncias do país onde são encontradas.

Uma dificuldade relevante no processo de tradução dos contos foi a diversidade de dialetos, pelo fato de estarmos trabalhando com narrativas folclóricas de diferentes regiões do país, transcritas diretamente da linguagem oral. O Japão possui uma grande variedade de dialetos, os *hōgen*; a linguagem padrão do país é denominada *hyōjungo* e corresponde ao Japonês falado em Tokyo (capital). De acordo com a região do país, os dialetos ainda apresentam inúmeras variantes; discorreremos brevemente sobre o assunto a seguir, dando enfoque às regiões de onde foram extraídos os *mukashi banashi* que constam do *corpus* deste trabalho. Cabe afirmar que existe uma divisão principal que separa os dialetos falados na região leste dos falados na região oeste, refletindo uma situação semelhante à separação geográfica à qual nos referimos no capítulo II.2.

Parte Leste

Região de Tohoku

Dentre as províncias destacadas nesta pesquisa e que pertencem a esta região nordeste, temos Aomori, Iwate e Yamagata. O dialeto falado nessas localidades apresenta diferenças drásticas em relação ao japonês falado em Tokyo e algumas características notáveis, como a neutralização das vogais "i" e "u", que acabam tornando-se homófonas; outra característica é a nasalização do fonema "g". Trata-se de particularidades que tornam a linguagem de Tohoku de compreensão bastante difícil por parte dos japoneses de outras regiões do país; acrescentando-se a isso, os dialetos de

Tohoku são divididos em dois grupos maiores – Tohoku setentrional e austral – e, dentro dessa divisão, ainda há várias subdivisões.

Região de Kanto

A única província desta região relacionada neste trabalho é Saitama; devido ao fato de estar próxima a Tokyo, a linguagem das províncias da região não apresenta muitas variações dialetais.

Região de Chubu

Destaque para a província de Niigata. A denominação mais geral do dialeto falado na região é Tokai-Tosan, falado em três áreas próximas localizadas no meio-leste da ilha de Honshu. Particularmente em Niigata o dialeto local é ainda dividido em quatro variantes.

Parte Oeste

De modo geral, o dialeto falado na região oeste do Japão difere marcadamente do japonês falado na região leste, incluindo a linguagem padrão de Tokyo. A diferença principal reside em algumas formas verbais (o verbo "existir" para seres vivos, por exemplo, que na parte leste é *iru* e, na oeste, *oru*), e supressão de algumas formas verbais, como o negativo que, a leste, é designado pela partícula *nai* (*ikanai* = não vou) e, a oeste, pela supressão (-*n*) (*ikan* = não vou). Dentre os *mukashi banashi* selecionados, os que trazem esta forma dialetal são as narrativas das províncias de Kagawa e Kochi, da ilha de Shikoku. Em termos gramaticais, o dialeto de Shikoku assemelha-se ao falado na região Chugoku – parte mais ao sul da ilha de Honshu, voltada para o Mar do Japão – mas, quanto à pronúncia e à acentuação, aproxima-se do dialeto falado na região de Kansai (que compreende as províncias de Osaka, Kyoto e Nara).

Região de Kyushu

Ilha mais ao sul do arquipélago; neste trabalho, dessa região temos *mukashi banashi* das províncias de Kumamoto e Kagoshima. O dialeto empregado nesta área é considerado como "ininteligível" por japoneses de outras regiões devido à distinta conjugação empregada para certos termos, e também pela diferença de significado de

diversos vocábulos em relação às outras regiões do país. Além disso, o dialeto falado em Kagoshima apresenta ainda diversas variantes.

Através da leitura dos *mukashi banashi*, é possível sentir a presença de elementos de uma outra cultura, diversos aos de nossa vivência. W.Humboldt, como Seligmann-Silva (2005:170) cita em sua obra, percebia cada língua como uma *leitura*, uma interpretação, vale dizer: uma *construção do mundo*. Também para Paz (1990:12), cada língua é uma visão de mundo, cada civilização é um mundo. De fato, quando lemos um *mukashi banashi*, sua frase inicial já parece nos remeter a um espaço e um tempo diversos: “*Mukashi, mukashi, aru tokoro ni...*”, que seria como o nosso “Há muito e muito tempo, em certo lugar...”; e seguem-se seus personagens, expressões de difícil tradução, dialetos, bem como costumes típicos de uma outra cultura. E, pensando na tradução desses textos, é interessante considerarmos o que mencionou Paz (1990:14): “o texto original jamais reaparece em outra língua; não obstante, está presente sempre porque a tradução, sem dizê-lo, menciona-o constantemente ou converte-o em um objeto verbal que, ainda que distinto, o reproduz”.

No processo de tradução, quando se privilegia a língua 1, surgem elementos de estranheza à língua 2. Segundo o texto de Bernardini (2006:60),

“(...) quando se trata de **'render' o estilo, a ambiência, o tom, o ritmo, o léxico, a 'cultura' da língua 1** (que é o que ECO (1995:122-123) expõe em 'Semiótica da fidelidade'), então o tradutor, para transpor os elementos da língua 1 para a língua 2, **dando ênfase ao espírito da língua 1, em todas as possíveis modalidades**, deve ser excelente nas duas línguas, ou trabalhar em conjunto com um outro tradutor (nativo) que o supra de quanto não tem, no que se refere à língua 1”.

Para Seligmann-Silva, a tradução implica grande perda do mundo original, sendo necessário, assim, incorporar o espírito do autor – o abandono. Ainda, Ottoni (2005:120) comenta que, para traduzir o sentido, não basta somente conhecer as palavras, é necessário conhecer as coisas a que o texto se refere, isto é, não é suficiente exigir do tradutor somente o conhecimento da língua estrangeira, mas também é necessário exigir o conhecimento do “sentido e da matéria” da obra a ser traduzida.

Um primeiro aspecto a ser discutido quanto ao processo de tradução destas narrativas é o uso das notas. Quando lemos uma tradução de um texto em japonês, frequentemente encontramos palavras e expressões escritas em *romaji* – a transcrição

fonética dos termos em japonês para o alfabeto latino. Muitas vezes, encontrar uma tradução adequada para uma palavra em japonês torna-se tarefa bastante difícil, em especial devido aos aspectos culturais.

Na maioria dos casos, optamos pelo uso das notas, devido ao fato de que alguns termos necessitam de uma explicação mais detalhada – em especial quando o termo não tem equivalente em língua estrangeira. Os nomes de plantas são um exemplo: elas aparecem em abundância em textos literários japoneses, desde os primórdios da literatura, em função da interação entre o homem japonês e a natureza.

Na narrativa *Tanabata* temos um exemplo:

“(...) Ao retornar, o marido percebeu que não havia ninguém. Enquanto pensava aonde poderiam ter ido, entrou em casa; de repente, viu a carta sobre a mesinha, abriu-a e assim estava escrito: ‘Se quiser encontrar-se comigo, semeie mil sementes de *shiburi*. Fazendo isso, seus brotos alcançarão o céu’ (...)”.

Na realidade, não foi possível encontrar a tradução para o termo *shiburi*, mesmo em inglês; assim, foi empregada uma nota para explicar seu significado. O mesmo acontece em outros *mukashi banashi*, como o *chii chii kobako* e *shirufu*, que aparecem em *A Esposa Peixe*.

Há ainda o caso de alguns costumes típicos do país, como por exemplo os rituais praticados em algumas épocas do ano, em aniversários de morte (o *hōji* de *A Esposa Sapo*), entre outros que, por fazerem parte da cultura do povo japonês, necessitam talvez de uma explicação mais detalhada através das notas, visando uma melhor compreensão do conteúdo. Podemos citar como exemplos o já mencionado *hōji* e o fato de, em *A Esposa Rouxinol*, o filho caçula poder sair de casa para se casar. Embora não haja uma palavra específica para esta última situação, faz-se necessária uma explicação da frase para que o leitor possa entender o contexto.

No conto *O Noivo Tocador de Flauta*, percebe-se que dois termos vêm com a tradução no próprio corpo do texto, sem o emprego das notas:

"Ele e a esposa decidiram então partir. Na casa principal disseram a eles: 'Se é assim, podem ir'. Prepararam o *shitogi* (bolinhos de arroz feitos de farinha de arroz), o arroz, e partiram a cavalo."

"Vestiu o *kamishimo*, quimono tradicional de gala, e calçou os chinelos de linho. A esposa disse: (...)”

Trata-se de um recurso que foi mantido em relação ao texto original, uma vez que é dada tal explicação ao leitor moderno (japonês) que, em muitos casos, não tem conhecimento do significado dos termos em questão.

Para um ocidental, há vários elementos da cultura japonesa de difícil compreensão. Um exemplo disso são as palavras e expressões sem equivalente em língua estrangeira. Talvez um aspecto que possa ilustrar a questão sejam as expressões que abrem e fecham os *mukashi banashi*.

A frase mais comum que dá início à narrativa é “*Mukashi, mukashi, aru tokoro ni*”, que corresponde ao nosso “Era uma vez”, ou ao “Once upon a time” do inglês. Por outro lado, tomando-se narrativas de diversas províncias japonesas, pode-se notar que há formas variadas de se concluir o enredo; para muitas delas, é bastante difícil encontrar uma tradução adequada. Em muitos casos, tais frases são marcadas pelos dialetos, e relacionam-se ao local de origem dos *mukashi banashi*. Por exemplo, na província de Akita (região de Tohoku, nordeste do arquipélago), a frase mais comum que fecha a narrativa é “*Dottoware*” e suas variações – “*Dottowarai*”, “*Toppinparari*” (estas modificações dependem da região da província). Imaginamos que não haja tradução para tais expressões; talvez o significado seja algo como “diz-se que assim foi contado”, “dizem que assim aconteceu”. Há também frases que indicam que o protagonista teve um final feliz; podemos observar esse tipo de conclusão também nos contos ocidentais. Vejamos alguns exemplos, em inglês:

. “They lived long and happily” (*Rapunzel*)

. “... then the sister and brother lived happily together until the end.” (*The Brother and Sister*)

. “They lived in great joy together. My tale is done, there runs a mouse, whosoever catches it, may make himself a big fur cap out of it.” (*Hansel and Gretel*)

A última delas reflete o aspecto oral dos contos maravilhosos, bem como dos *mukashi banashi*. Nesse tipo de conclusão, tem-se a impressão de que o narrador está “chamando o ouvinte para a realidade”. Podemos verificar tal aspecto também nas narrativas japonesas:

“E acabou sendo levado pelas águas.

Assim, a terceira filha, feliz, voltou para casa.

Viu? Foi assim, bolinho de arroz.” (*O Noivo Macaco*)

Para estes versos, optou-se pela tradução literal, mesmo porque talvez consistam apenas em uma maneira de se fechar a narrativa, desprovida de um significado em especial.

Há também as onomatopeias, recurso bastante utilizado na língua japonesa, e que são frequentes nos *mukashi banashi*. Para um ouvinte ocidental, talvez seja possível excluí-las do enredo, uma vez que não possuem tradução. No entanto, para um ouvinte japonês, elas fazem parte da narrativa, conferindo ritmo à mesma:

“(...) Então, o homem construiu um local para que ela pudesse tecer. A mulher entrou ali e ficou tecendo – *tonkarari, tonkarari*, e como foi dito ao homem para não olhar, ele assim o fez.(...)” (*A Esposa Grua*, versão de Niigata);

“(...) Os dois subiram no carro que, batendo sobre a superfície da água, atravessou o grande rio. Quando já estavam prontos para descer, ouviu-se o grande tambor – *dodon, dodon, dodon*. O chefe dos demônios desceu a montanha, dizendo:

- Você os deixou fugir, você os deixou fugir!

Procurou por um carro e, encontrando-o, iniciou a perseguição, fazendo barulho – *dabu, dabu*.(...)” (*O Noivo Tocador de Flauta*)

"Entrando na casa, parecia não haver mais ninguém morando ali; no entanto, havia água fervendo na chaleira – *chin, chin* –, e o banho estava sendo preparado." (*A Esposa Rouxinol*)

As onomatopeias dividem-se em duas categorias: *giseigo*, que são onomatopeias que representam o som, e *gitaigo*, consideradas onomatopeias sensoriais, ou visuais, relacionadas às imagens. Segundo Chang (2000:v), o papel de tal simbolismo sonoro é muito importante porque o japonês contém um número de verbos muito limitado. Um dos papéis da mimese e da onomatopeia, portanto, é preencher o lapso e fornecer meios para uma expressão concisa quando um verbo suficientemente descritivo não existe: elas tornam a linguagem vívida. De fato, considerando-se as onomatopeias nos *mukashi banashi*, é possível sentir o movimento que dão à narrativa.

Outro aspecto a ser levantado na tradução dos *mukashi banashi* refere-se aos nomes próprios. Em Ottoni (2005:64), Bennington (1991) “comenta que o nome próprio deveria garantir ‘uma passagem segura entre linguagem e mundo na medida em que deveria indicar um indivíduo concreto, sem ambiguidade, sem ser necessário passar pelos circuitos da significação’” (p.80). E, ao discutir a questão da tradução do nome próprio que *pertence sem pertencer* à língua, Bennington afirma:

“São necessários nomes próprios a uma língua que não os suporta enquanto tais, mas que no entanto os retém tão ciosamente a ponto de recusar que eles se deixem traduzir para outra língua. Com isso afirma-se, primeiramente, que se esteve errado em falar até então *da* língua, ao passo que se está de cara diante de uma multiplicidade de línguas em situação de tradução recíproca: mas o que cada língua guarda de mais próprio e, portanto, de intraduzível, são justamente os nomes próprios que nem mesmo lhe pertencem enquanto tais e que, portanto, devem parecer muito simplesmente dispensar tradução, encontrando-se já em um domínio de universalidade de referência absoluta. O que equivaleria a pretender que o absolutamente intraduzível é absolutamente traduzível, ou sempre já traduzido (p.122).”

Ainda, segundo Paz (1990:18), perder nosso nome é como perder nossa sombra. A ausência de relação entre as coisas e seus nomes é duplamente insuportável: ou o sentido se evapora, ou as coisas se desvanecem.

Campos (1973:149) faz também algumas citações a respeito do assunto: para Tinianov, “Na obra de arte não há nomes que não digam algo, não há nomes ignotos. Todos os nomes falam(...)”. E também Elisabeth Walther³⁴: “O ‘nome próprio’, como ‘índice’, é uma seta a indicar seu portador; no caso, como etiqueta funcional, verdadeira abreviatura da ação característica do personagem, reveste-se de caráter ‘icônico’, imitativo, metafórico(...)” (p.156).

No japonês, todos os nomes têm um significado, que varia de acordo com o ideograma (*kanji*) em que é escrito. De maneira geral, o nome próprio alude a uma qualidade que, diz-se, os pais desejam para os filhos.

Voltemos ao conto *A Esposa Grua*. O nome do protagonista da narrativa é Karoku, composto de dois ideogramas: *ka* e *roku*. O significado do primeiro é de bom augúrio: algo bom, venturoso, feliz. E *roku* corresponde ao numeral seis; muitas vezes, ideogramas de numerais são acrescentados a nomes masculinos como indicativos da ordem de nascimento de filhos ou de filhos homens em uma família. Pode-se supor, assim, que a personagem masculina do conto seja o sexto filho de uma família.

Quanto ao *mukashi banashi Tanabata*, este é o nome da esposa celestial do conto, formado pelos ideogramas *tana* (“sete”) e *hata* (cuja forma sonorizada pronuncia-se *bata*, com o significado de “noite”). É a história das estrelas Vega e Altair que, profundamente apaixonadas, esquecem-se de suas obrigações. Irritado,

³⁴ Elisabeth Walther, ‘Abriss der Semiotik’, *Arch +* (Stuttgart, Karl Kraemer Verlag, outubro 1969, no.8, p.5).

Deus os castiga, determinando que seriam separados pela Via-Láctea e que só poderiam se encontrar uma vez ao ano, no dia 7 de julho.

É interessante notar que nem sempre os nomes das personagens aparecem nos *mukashi banashi*; considerando-se as narrativas apresentadas, de 21 apenas 7 trazem os nomes das personagens. Provavelmente tal fato esteja relacionado ao caráter indeterminado dos contos maravilhosos: tempo e local indefinidos, e personagens caracterizadas da mesma forma (um jovem simplório, um rei, uma princesa). Por outro lado, no caso das narrativas japonesas, quando se trata de lendas – relacionadas a um determinado lugar –, em vários casos os protagonistas são nomeados.

Assim, somada à dificuldade em se traduzir o nome pelo significado, não se pode perder de vista o fato de que ele está ligado a um alguém, à sua individualidade, o que então dispensaria a sua tradução. Vejamos os demais nomes que surgem nos *mukashi banashi* estudados:

. *A Esposa Grua* (versão de Niigata) – Tomozaimon (*tomo* = "amigo"; *sai* = "existir");

. *A Esposa Grua* (versão de Yamagata) – Kinzô ("guardador de dinheiro")

No caso, o nome apresenta relação com a personagem, visto que, ganhando muito dinheiro com a venda do manto, Kinzô tornou-se ganacioso;

. *A Esposa Raposa* – os nomes dos pais do protagonista, Yasunari e Kuzunoha, estão grafados em *hiragana* (silabário), sem ideogramas, o que torna mais difícil compreender seus significados. No caso de Dôjimarû, o protagonista, os *kanji* são *dô* = "criança", *ji* = sufixo, também indicativo de "criança", e *maru* = "círculo". O nome de Dôman, o antagonista, é grafado com os *kanji* *dô* = "caminho" e *man* = "cheio". Por vezes, são apenas designados ideogramas aos sons, sem se estabelecer um sentido em particular;

. *O Noivo Tocador de Flauta* – Tamatarô . *Tama* seria "jóia", "preciosidade", e *Tarô* sozinho pode ser um nome dado ao filho mais velho de uma família ou, então, um sufixo para nomes masculinos;

. *Urashima Tarô* – Urashima Tarô (*ura* = de trás; *shima* = ilha). Provavelmente, tais ideogramas apresentam relação com o local onde vivia o protagonista do conto;

. *O Capuz Verde* – Kameemon (*kame* = "tartaruga"; *emon* = sufixo empregado em nomes masculinos).

Há uma outra questão à qual é interessante atentar na tradução de textos japoneses e que explicarei através do conto *A Esposa Grua*: tive acesso também à tradução para o inglês do mesmo original da província de Kagoshima, e foi possível perceber que a tradução para o inglês não foi realizada de maneira literal, embora o sentido se conserve. No entanto, foram-lhe acrescentadas algumas frases, que expressam o sentimento das personagens:

1. "(...) - Por favor, conceda-me três dias para ficar dentro do quarto. Não abra a porta de maneira nenhuma.(...)"

"(...) One day the wife said to Karoku, 'Please leave me in the closet for three days, and be sure that you don't open the door to look inside.' So he left her there and didn't look inside, and she came out on the fourth day. (...)"

O trecho em inglês é mais enfático: na tradução para o português ela só pede ao marido para que não abra a porta, ao passo que, na tradução para o inglês, ela diz que ele não pode abrir a porta "para espiar". E acrescenta um trecho onde é dito que o marido a obedeceu: "So he left her there and didn't look inside";

2. Quando o senhor feudal, que havia comprado de Karoku a peça que sua esposa tecera, pede mais uma, Karoku responde:

"(...) - Sim, mas preciso perguntar primeiro à minha esposa. (...)"

"(...) 'That I must ask my wife. I cannot give you an answer right now,' Karoku said. (...)"

A frase acrescentada à tradução para o inglês ("I cannot give you an answer right now") tem sentido enfático;

3. "(...) - Acabei de tecer. No entanto, como você me viu como realmente sou, o encanto acabou-se; por isso vou embora. Na verdade, sou aquela grua que você salvou. De acordo com o que prometeu, leve este pano ao senhor feudal. (...)"

"(...) 'I have finished the material. However, since you have seen my true body you are surely disgusted with me, so I must leave this place. Truly speaking, I am the crane you saved. Please take this bolt of material to the lord as you have promised.' (...)"

No inglês é acrescentada a frase "you are surely disgusted with me", talvez como forma de explicar o motivo da separação – que, para um leitor ocidental, talvez não fique muito claro: no Japão, o sentimento de vergonha (*haji*) é muito forte, ao contrário do Ocidente, onde predomina o sentimento de culpa. Assim, como o

marido veio a descobrir a verdadeira identidade da esposa – a de animal –, eles não podem mais ficar juntos, pois ela não suportaria a vergonha de ter sua faceta animal exposta;

4. “(...) Karoku ganhou muito dinheiro, mas queria muito encontrar-se com a grua da qual havia se separado. Depois de procurar por todas as partes do Japão, chegou a uma praia, onde se sentou; foi quando um ancião veio se aproximando em um pequeno barco. (...)”

“(...) Karoku got a lot of money, but his feeling of loss was unbearable. Wanting desperately to see the crane, he searched all over Japan. When he came upon a beach he just sat there. Then an old man rowing a boat approached the shore. (...)”

Na tradução para o português, é dito apenas que Karoku “queria muito encontrar-se com a grua da qual havia se separado”. No entanto, na tradução para o inglês, a frase é substituída de forma a evidenciar o desespero da personagem. Ainda, é acrescentada outra frase que intensifica tal sentimento: “Wanting desperately to see the crane”.

Quando se lê a tradução para o português, que consiste em uma tradução literal, o leitor tem a impressão de que os fatos transcorrem com “naturalidade”: mesmo diante de uma situação desesperadora, não há uma alteração emocional visível por parte das personagens.

Para o japonês que, em termos culturais, tende a ser mais contido emocionalmente, tanto nos gestos como nas palavras, talvez as reações que esboçam no conto sejam naturais. No entanto, quando lemos a tradução para o inglês, a impressão que se tem é a de que o tradutor – provavelmente, de origem ocidental –, inconformado com a resignação “fácil” das personagens diante de uma situação trágica, acrescentou as passagens que não constam do original.

Considerando-se os levantamentos feitos, recorreremos a uma proposição de Jacques Derrida, em Ottoni (2005:197): “O que um tradutor nunca tem o direito de fazer é mudar, tocar, retocar o texto original”. Ainda que os textos em japonês tragam em seu corpo alguns aspectos de difícil compreensão aos ocidentais – o que nos remete ao *double bind* do processo tradutório –, há certas modificações que acabam por alterar o sentido do original. Considerando-se as passagens traduzidas para o inglês em *A Esposa Grua*, elas podem até dar uma maior vivacidade à personagem – no caso, o desespero vivido por Karoku. No entanto, se lidas por um

japonês, elas perdem o sentido, visto que não caracterizam uma atitude típica de seu comportamento.

IV. 2. A ESTRUTURA E INTERPRETAÇÃO DOS *MUKASHI BANASHI* SOBRE OS CASAMENTOS ENTRE SERES DIFERENTES

Antes da análise teórica dos *mukashi banashi* selecionados para este trabalho, será feita uma apresentação de cada narrativa, levando-se em consideração suas características nos contextos histórico e literário japonês para, na etapa seguinte, proceder aos estudos teóricos no tocante à estrutura do conto e à proposta que coloquei para esta tese.

IV. 2. 1. A Esposa Celestial (*Tennin Nyôbô*)

No Japão, há vários *mukashi banashi* que se assemelham à narrativa *A Esposa Celestial*, escolhida, neste trabalho, como conto base para a análise das esposas celestiais. Dentre esses contos temos *Tanabata* e *O Manto de Plumas*, que constam do *corpus* que estou analisando; em algumas variantes de *A Esposa Celestial*, é possível notar uma mescla de elementos presentes nos dois contos relacionados.

A Esposa Celestial é um *mukashi banashi* que não tem origem no Japão, visto que uma narrativa semelhante é tida como mito de criação chinês: o homem é um criador de gado, e a mulher, tecelã. A sogra é quem determina o destino do casal, que é separado ao final. São também conhecidas versões deste conto em outros países asiáticos, como Tailândia, onde o ser celestial surge em forma de pavão; ademais, contos que têm como temática a esposa pássaro são encontrados na China (vide anexos 1 e 2), na Índia e na África.

De acordo com Seki (1982), são sete as temáticas de *A Esposa Celestial*:

1. temática do nascimento do ancestral: a mãe deixa o filho na terra, o qual será o primeiro ancestral familiar. As versões da narrativa que tratam deste tema são tidas como as mais antigas;
2. temática do ancestral do clã: o filho torna-se rei, iniciador do clã local, da tribo ou do grupo, ou ainda iniciador de uma vocação. Os contos que se classificam sob esta tipologia ainda se dividem em dois tipos: o primeiro está

relacionado à tipologia 1 e, no segundo, a esposa celestial torna-se a deusa guardiã da vila (neste caso, ela não deixa descendentes).

Em algumas versões, pelo fato de ter se casado com um humano, a esposa celestial torna-se maculada e não pode retornar ao céu, o que sugere uma transformação desta temática;

3. temática da separação: os contos que se referem a este tema dividem-se em dois tipos:

1º tipo: a esposa celestial deixa o filho e vai embora;

2º tipo: a esposa celestial leva o filho consigo – às vezes, ela vai primeiro, e deixa ao filho as instruções para que ele possa ir posteriormente.

De acordo com teóricos japoneses, em outras culturas onde contos semelhantes são encontrados, o ser em questão não é celestial mas, sim, uma ave, fato que sugere uma característica mais primitiva. A ave, normalmente, assume a forma humana enquanto leva uma vida conjugal mas, quando deixa a terra, adquire sua forma original. É possível também verificar tal característica em *A Esposa Rouxinol* e *A Esposa Grua*, cujas protagonistas femininas são aves;

4. temática do reencontro: em *A Esposa Celestial* existem dois tipos de reencontro: quando acontece na terra, os contos apresentam relação com a crença de *Tanabata*; e, quando ocorre no céu, a esposa celestial deixa ao marido e ao filho instruções para chegarem ao céu, mas só o filho ali fica;

5. temática do casamento feliz: nos contos com “final feliz”, normalmente o ser celestial desce uma corda do céu para que marido e filho possam subir. Nas narrativas que se enquadram nesta temática não costuma haver as provas aplicadas à personagem masculina;

6. temática da filha adotiva: narrativas com motivos semelhantes são encontradas em compilações dos anos de 1232 e 1256. Nestas, ao invés de um rapaz, um casal de velhos sem filhos é que rouba o manto, coagindo o ser celestial a se tornar sua filha adotiva. Tais *mukashi banashi* apresentam também traços da subcategoria dos velhos vizinhos, uma vez que o casal de velhos se torna avaro com a riqueza que a filha adotiva lhes proporciona;

7. temática das provas difíceis: compreende três estruturas diferentes para o conto:

A. casamento resultante do roubo do manto → nascimento do filho → descoberta do manto → perda (separação)

B. busca pela mulher (depois da primeira união) → nova união → estabelecimento das provas e resolução das mesmas → resultado

C. nova união → perda

De acordo com os esquemas apresentados, a estrutura que mais se aproxima das variantes em estudo é a A que, da mesma forma que a estrutura C, traz o mesmo final dramático dos contos sobre casamentos entre seres diferentes.

Um fato que chama a atenção nas narrativas selecionadas é que todas as tarefas impostas ao homem, quando aparecem no conto, têm relação com a prática da agricultura. De modo geral, sendo ele criador de gado (versão da província de Yamagata), pescador (versão da província de Saitama), lenhador ou caçador – ou seja, não tendo um ofício que esteja relacionado ao elemento agrícola –, fatalmente falhará na última tarefa. Vejamos como o fato se coloca entre os *mukashi banashi* referentes às esposas celestiais:

<i>mukashi banashi</i>	ofício do homem	número de tarefas	sucesso/fracasso
<i>A Esposa Celestial</i> (Niigata)	lavrador	não há provas, mas sim a proibição	fracasso
<i>A Esposa Celestial</i> (Yamagata)	criador de gado	duas, com proibição	fracasso
<i>A Esposa Celestial</i> (Saitama)	pescador	não há	o final é feliz
<i>O Manto de Plumas</i>	não é dito	não há	o final é infeliz
<i>Tanabata</i>	não é dito	quatro	fracasso

8. temática de *O Noivo Tocador de Flauta*: a relação que existe entre esta narrativa e *A Esposa Celestial* reside no fato de a esposa do protagonista de *O Noivo Tocador de Flauta* ser um ente celestial.

Considerando-se o início da narrativa, temos que os seres celestiais surgem banhando-se num rio. Tal ato poderia estar relacionado à purificação, se pensarmos nas entradas dos templos xintoístas, onde existe um local para as pessoas se lavarem antes de dirigir-se às divindades; ademais, no conto, as personagens em questão são

entidades celestiais. Em seguida, surge a personagem masculina, que encontra o manto: em quase todas as variantes selecionadas, o objeto encontra-se pendurado em um pinheiro. Um aspecto que poderia ser a isso relacionado é a localidade em que, até nos dias de hoje, a narrativa *O Manto de Plumas* é bastante difundida: trata-se da província de Shizuoka – localizada na região centro-leste da ilha de Honshu – onde existe a praia de Miho no Matsubara, com uma presença marcante de pinheiros. Dizem que a história teria acontecido nesse local.

Em todos os contos estudados, a união entre o homem e a mulher celestial ocorre sob coação – velada, em algumas versões, como em *A Esposa Celestial* da província de Niigata e em *O Manto de Plumas*. Podemos, através desse fato, observar que, ao contrário das esposas animais, as esposas celestiais não têm o desejo de se tornarem humanas. A união apenas ocorre porque, sem o manto, elas não podem retornar ao céu. Este motivo é encontrado em contos das mais diversas culturas como, por exemplo, *Pele de Foca*, *Pele de Alma*, narrativa *inuit* que apresenta diversas semelhanças com os *mukashi banashi* sobre casamentos entre seres diferentes: a mulher-foca despe sua pele para se banhar na praia, e um esquimó a rouba para casar-se com ela. Os dois têm um filho que, depois do retorno da mãe à terra natal, torna-se o ancestral familiar.

De acordo com o levantamento das temáticas desta narrativa, nas três versões de *A Esposa Celestial* apresentadas, bem como em *Tanabata* e *O Manto de Plumas*, tidas como variantes da primeira, podemos identificar as temáticas 1, 3, 4, 5 e 7.

A temática 1 – nascimento do ancestral – relaciona-se apenas às versões nas quais a mãe celestial não leva o(s) filho(s) embora consigo. No caso dos contos selecionados, apenas na versão da província de Niigata é que se pode afirmar que o filho do casal permaneceu na terra. Na variante da província de Yamagata é mencionado que o casal teve um filho mas, além disso, não há mais referência alguma sobre o fato. No entanto, considerando o decorrer dos acontecimentos, presume-se que a criança permaneceu na terra.

A temática 3, referente à separação do casal, pode ainda ser dividida em dois tipos: um em que a esposa celestial deixa o filho e vai embora, e outro em que ela leva o filho consigo. Neste segundo tipo, em alguns casos ela vai primeiro, e deixa ao filho as instruções para que ele possa ir posteriormente. No caso dos *mukashi banashi* relacionados, teríamos a seguinte configuração:

. *A Esposa Celestial* (Niigata): tipo 1

- . *A Esposa Celestial* (Yamagata): tipo 1
- . *A Esposa Celestial* (Saitama): tipo 2, sendo que a mãe vai primeiro
- . *O Manto de Plumas*: tipo 2
- . *Tanabata*: tipo 2

O objeto da separação é o manto, que é restituído à esposa celestial; é o meio que lhe permite transitar entre este e o outro mundo (o céu). É interessante notar que existem, nos contos sobre as esposas celestiais, dois meios de se alcançar o outro mundo: no caso destas, o manto, que poderia ser tido como um objeto sagrado; e, no caso dos seres humanos (a personagem masculina e, em alguns casos, os filhos), um elemento que permita estabelecer-se uma ligação entre céu e terra. Trata-se do traslado ao qual Propp faz referência em sua obra *Las Raíces Historicas Del Cuento*. Para ele, “(...) todos os tipos de traslados revelam uma origem única: que se derivam da representação da viagem do defunto ao outro mundo, e alguns refletem, ademais, com muita exatidão, os ritos funerários.” E, quanto aos meios mecânicos de traslado (escadas, cintas, cordas, correntes, ganchos, etc.), são um reflexo das representações do passo ao outro mundo (1974: 312). Podemos a isso ainda relacionar a imagem do pilar cósmico que, segundo Eliade (s/d: 37), consiste em um protótipo de uma imagem cosmológica que teve grande difusão, ao mesmo tempo sustentando o Céu e abrindo a via para o mundo dos Deuses.

Nos *mukashi banashi* em questão, teríamos os seguintes meios de traslados³⁵:

- . *A Esposa Celestial* (Niigata): sementes de cabaça
- . *A Esposa Celestial* (Yamagata): bambu
- . *A Esposa Celestial* (Saitama): corda de prata
- . *O Manto de Plumas*: não há
- . *Tanabata*: sementes de *shiburi*

Note-se que em três deles existe uma ligação com a agricultura. A partir desse ponto, pode-se dizer que boa parte das versões de *A Esposa Celestial* consiste em um reflexo da cultura agrícola dos tempos antigos. Segundo Hattori (1989), o mundo dos seres celestiais era tido como um mundo agrícola, representado pela montanha (que, conforme já foi anteriormente colocado, seria um elemento de ligação entre céu e

³⁵ Os elementos utilizados como traslados corresponderiam aos objetos mágicos, aos quais já fizemos referência.

terra, e também entre o mundo dos vivos e o dos mortos), e pode-se dizer que, nesse contexto – o outro mundo –, o homem que é pescador, caçador, lenhador, ou morador de vilarejo, é o ser diferente. Assim considerando, talvez a problemática do enredo esteja centrada no casamento entre o ser que cultiva com o ser que não cultiva. As ações de *Tanabata* estão relacionadas à data de 7 de julho, que apresenta relação com o *obon*³⁶. Esse dia é considerado o dia do festival da divindade ancestral, quando se faz agradecimentos pela produção agrícola; da mesma forma, quando se esperava água para a agricultura, recorria-se à crença na divindade da água. Cabe também afirmar que, nas regiões montanhosas onde se pratica a agricultura, há o costume antigo de se acompanhar cerimoniais mágicos e religiosos; e, dentre eles, o principal é o que venera a divindade das montanhas.

Em algumas versões do conto, enquanto cultiva algum vegetal, o homem o come, resultando na quebra do tabu (*A Esposa Celestial*, versão da província de Yamagata). Provavelmente isso explica a separação da esposa: pelo fato de ter consumido o vegetal antes de oferecê-lo à divindade, o homem sofre a punição; isso porque, estando no céu, ele teria de oferecer os primeiros produtos agrícolas aos seres superiores. É possível que a divindade em questão seja a da montanha. Na maioria das versões de *A Esposa Celestial* de tipo “tarefas difíceis” (temática 7), o homem corta erradamente o melão ou a bucha, provocando uma inundação, semelhante à versão aqui apresentada de *Tanabata*. Para Campos (1973), a enchente calamitosa consiste em um resíduo, transposto do motivo da “perda do paraíso”. Tal proposição é pertinente ao enredo de *A Esposa Celestial*, uma vez que em algumas versões da narrativa o corte inadequado ou a mordida no vegetal resultam em uma enchente, que leva à separação do casal.

Em contos da subcategoria das esposas celestiais também existe a quebra da promessa, como podemos verificar nos trechos das narrativas:

“- Este é o fruto da cabaça, mas não o arranque de maneira nenhuma. Se for arrancado, sairá uma grande quantidade de água – disse ela, severamente.

O pai e Senta, querendo ver que tipo de água seria aquela, arrancaram o fruto da cabaça. No mesmo instante, uma grande quantidade de água começou a sair pelo orifício que se formou no fruto ao ser arrancado, e então o pai e Senta foram levados pela água para o mundo de baixo.” (*A Esposa Celestial*, versão da província de Niigata)

“- Bem, amanhã você irá cuidar das cabaças – disseram-lhe, no entanto, com uma advertência: “É proibido comer cabaças maduras”.

³⁶ No Japão, data correspondente ao dia de Finados.

O criador de gado respondeu que sim. Entretanto, enquanto vigiava, não se sabe por que, foi acometido de uma grande sede, que não conseguia conter. Ele então deu uma mordida em uma cabaça; mas do buraco resultante da mordida começou a jorrar uma enorme quantidade de água. E ele foi arrastado, sem saber para onde seria levado; foi quando a pomba apareceu e o salvou.

- Você foi advertido a não comer a cabaça, mas comeu. Agora, não poderá mais ficar junto de sua esposa.” (*A Esposa Celestial*, versão da província de Yamagata)

“- Corte esse *shiburi* na transversal.

A esposa explicou-lhe:

- Os *shiburi* não são para serem cortados na transversal, mas sim de lado.

O rapaz estava para cortar o *shiburi* de lado, mas a sogra não permitiu. Percebendo que não haveria jeito, cortou-o na transversal; de repente, uma grande quantidade de água jorrou do *shiburi*, e a esposa foi arrastada pela enxurrada.(...)” (*Tanabata*)

No caso de *Tanabata*, não ocorre propriamente uma quebra de promessa: o homem é coagido a obedecer à ordem da sogra. Daí decorre a importância desta personagem, que acaba por decidir o destino da união de sua filha com o ser humano. Pensando-se nos contos de magia ocidentais, a maga, segundo Propp (1974:110), é uma personagem da qual é típica a atribuição de tarefas difíceis; assim é a sogra de *A Esposa Celestial* que, em muitas versões, estabelece as provas ao genro.

Quanto à temática do reencontro do casal (temática 4), a única narrativa em que ambos não se reencontram é *O Manto de Plumas*, na qual o enredo se fecha no momento em que o homem percebe que a esposa retornara ao céu, levando a filha consigo. Nas demais, o reencontro se dá no céu; e tal aspecto se liga à temática 5, do casamento feliz que, dentre as variantes apresentadas, só acontece em *A Esposa Celestial* da província de Saitama, em que toda a família se reencontra no céu, e ali fica.

No que concerne à temática 7 – sobre as provas difíceis –, podemos dizer que os contos que apresentam este tema são mais recentes do que os demais, uma vez que nas narrativas arcaicas não existe o motivo das provas difíceis – ou, então, é raro.

É interessante observar que, nas narrativas cuja temática compreende as tarefas difíceis, boa parte destas apresenta relação com a queimada, etapa necessária à preparação do terreno para a sementeira – consequentemente, com a agricultura, à qual já havia feito referência. A queimada na agricultura está relacionada ao cultivo do inhame, de tubérculos, grãos, sorgo, ou seja, culturas anteriores à agricultura do arroz, o que, por outro lado, pode sugerir uma origem antiga desta subcategoria de narrativas.

IV. 2. 2. A Esposa Grua (*Tsuru Nyôbô*)

Escolhi três versões deste *mukashi banashi* como base para a análise por ser um dos mais conhecidos entre as narrativas sobre as esposas animais, havendo inclusive versões atuais pertencentes ao campo literário infantil. Além disso, foi transformado em ópera, em 1951, sob o título de *Yûzuru*, e é também bastante difundido entre os descendentes de japoneses que vivem no Brasil.

O que chama a atenção, logo no início do conto, é o fato de a proposta de casamento partir da personagem feminina. Pensando na classificação já apresentada no capítulo III, a forma de casamento que ocorre em *A Esposa Grua* seria o *ochikake nyôbô*, em que a mulher visita o homem.

No Japão, as versões de *A Esposa Grua* dividem-se segundo cinco temas diferentes:

1. nascimento do filho
2. casamento desfeito pela quebra do tabu
3. provas difíceis
4. mistério
5. filha adotiva

No caso das versões apresentadas nesta pesquisa, o tema seria o segundo. No entanto, em certas versões mais atuais – algumas inclusive difundidas entre descendentes de japoneses no Brasil – a grua é salva por um velho, casado com uma velha e sem filhos. Quando a moça bate à porta de ambos, ela passa a viver com eles como filha; podemos dizer, assim, que se trata de uma versão em que o tema é o da filha adotiva. Provavelmente o surgimento desta foi mais recente, na medida em que se baseia nas narrativas da subcategoria das crianças de nascimento extraordinário, como *O Menino Pessego (Momotarô)*, *Narrativas do Cortador de Bambu (Taketori Monogatari)*, famoso por sua protagonista, Kaguyahime, a princesa que veio da lua) e *O Filho Caramujo (Tanishi Musuko)*. Cabe afirmar que, nas variantes em que o salvador da grua é um velho e não um homem, o título do conto passa a *O Agradecimento do Grou (Tsuru no Ongaeshi)*; no caso, em muitas das versões da filha adotiva, é a velha quem a vê como grou, normalmente na terceira vez em que a moça/grua está tecendo (fato relacionado ao fenômeno da triplicação – cf. p.177).

Além disso, quando surgem os pais adotivos, o conto entra na tipologia da obtenção de fortuna que, de modo geral, trata de temas como avareza, conduta e moral. Destaca-se também a questão do *ongaeshi* (agradecimento por algum favor prestado), sobre o qual discutirei posteriormente, e que tem raízes na religião budista. Considerando-se o aspecto religioso da questão, nota-se também que, na versão da província de Yamagata, aparecem ao final da narrativa o templo e a mandala (vide anexo 3), elementos tipicamente budistas.

Quanto às personagens masculinas de *A Esposa Grua*, na versão da província de Kagoshima, Karoku é um carvoeiro que vive com a mãe idosa e que tem consciência de sua baixa condição social:

“Na noite seguinte, logo ao anoitecer, uma mulher de beleza indescritível apareceu na casa de Karoku:

- Poderia dar-me abrigo por uma noite?
- Nesta choupana? - falou Karoku, como que negando.
- Sim, deixe-me ficar, por favor.

Ele acabou concordando. No entanto, a mulher lhe disse:

- Tenho algo a lhe propor, por favor, escute-me.
- Que tipo de proposta?
- Por favor, aceite-me como esposa.
- Com tantos homens no mundo, por que eu teria uma esposa magnífica como você? Por que alguém como eu, que mal tem o que comer hoje, que não sabe se terá o que comer amanhã, poderia ter uma esposa como você?”

Na versão da província de Niigata, o homem também faz referência à sua baixa condição:

“- Eu sou pobre, não tenho nada, vivo só e não tenho o que lhe servir; ainda assim, se não se incomodar, pode ficar.”

O mesmo ocorre na versão da província de Yamagata:

“(…) com o dinheiro da lenha que vendera, Kinzô comprou o animal e soltou-o. Nessa noite, como não tinha dinheiro, estava pensando em tomar uma sopa de folhas de nabo e ir dormir, quando ouviu alguém bater à porta.(…)”

Ou seja, o surgimento da moça que se oferece como esposa configura-se como um “presente” para o homem, uma fortuna inesperada, visto que ele é pobre e ela, extremamente bela. De maneira geral, essa conscientização por parte das personagens, nos contos de caráter maravilhoso, e mesmo nos mitos, não é um fato

comum. Em muitos *mukashi banashi* sobre esposas animais, as mulheres se oferecem em casamento ao homem, e estes aceitam passivamente a oferta, como na versão do mesmo conto da província de Yamagata:

“(...) Era uma bela jovem, que disse estar perdida e que pedia abrigo por uma noite. Kinzô, assustado, convidou-a a entrar. Na manhã seguinte, a moça, juntando as duas mãos, pediu-lhe:

- Por favor, deixe-me ser sua esposa.
E ele aceitou.(...)”,

e no *mukashi banashi A Esposa Rouxinol*:

“Os dois começaram a conversar, e no meio do assunto:

- Você não quer ser meu marido?
- Bem, como sou o filho caçula, posso ser seu marido.
- Agora, então, siga-me e vamos à minha casa.”

Kawai (1988) discorre sobre a passividade masculina diante de uma proposta feminina na análise do *mukashi banashi Urashima Tarô*, que faz parte desta pesquisa na qualidade de conto de apoio. A variante que aqui apresentamos é mais recente, mas a primeira versão da narrativa é contemporânea ao *Kojiki*, tendo surgido na coletânea *Fudoki*, do ano 713 (Período Nara) – um compêndio de registros históricos, geográficos e culturais de cada província à época. Desde a primeira versão até aquelas que surgiram por volta do século XV, a tartaruga salva pelo pescador é a própria princesa do Palácio do Dragão, que se oferece ao protagonista em casamento, ao que ele aceita, sem objeções. Comparando *A Esposa Grua* a *Urashima Tarô*, diz Kawai (1988:173):

“(...) Urashima comporta-se de maneira extremamente passiva, submetendo-se à iniciativa feminina. Karoku, por outro lado, está absolutamente consciente da realidade de sua vida; assim, ele recusa a proposta porque pensa que uma mulher tão bela e esplêndida não pode ser sua. A consciência do homem cria um enredo desenvolvido de forma diferente de *Urashima Tarô*.”

O homem aceita a proposta da bela mulher, e ambos se unem. Depois de algum tempo, a esposa pede a ele um tempo para que possa tecer uma peça. No entanto, na versão da província de Kagoshima, ela não diz o motivo de ficar encerrada no quarto:

“- Por favor, conceda-me três dias para ficar dentro do quarto. Não abra a porta de maneira nenhuma.”

“- Vou tecer, então gostaria que construísse um local para que eu pudesse fazer isso. Mas você não poderá ver o local onde estarei tecendo, de maneira nenhuma.” (Niigata)

“- Vou tecer uma peça, mas até eu terminá-la, você não poderá me ver. Na noite do sétimo dia, entregarei a você uma peça da qual certamente irá gostar.” (Yamagata)

Depois do tempo estipulado, a esposa sai do quarto e entrega ao marido uma peça, que deveria ser vendida:

“No quarto dia, depois de ficar encerrada dentro do quarto, a mulher apareceu.

- Como deve ter sido penoso, estava preocupado. Por favor, faça logo sua refeição.

Ela respondeu um ‘sim’ e foi comer. Então, ela disse:

- Karoku, Karoku, venda este pano que teci dentro do quarto por dois mil *ryô* - e dizendo isso tirou o pano de dentro do quarto. Pegando-o, Karoku dirigiu-se à residência do senhor feudal, que disse:

- Isso é algo magnífico. Posso pagar dois, três mil *ryô*, mas preciso de mais uma peça.

- Sim, mas preciso perguntar primeiro à minha esposa.

- Não precisa perguntar para ela, acho que você mesmo pode responder, não? Já vou deixar pago.” (Kagoshima)

“Então, o homem construiu um local para que ela pudesse tecer. A mulher entrou ali e ficou tecendo – *tonkarari, tonkarari*, e como foi dito ao homem para não olhar, ele assim o fez. A peça que foi tecida era superlativamente magnífica, e ele levou-a à cidade para vender, conseguindo por ela um preço muito alto. O homem recebeu um pedido de mais uma peça, e a esposa, então, mais uma vez entrou em seu aposento de tecer, e ali permaneceu.” (Niigata)

“Então, encerrou-se em um quarto e começou a tecer. Na noite do sétimo dia, a esposa mostrou a Kinzô uma peça de tecido:

- Venda isto e compre o que quiser. Você poderá vender esta peça por cinco *ryô*.

Então, Kinzô levou o tecido à cidade e um nobre, admirado, comprou-o por dez *ryô*, dizendo que se ele lhe trouxesse mais um, pagaria quinze *ryô*. Kinzô voltou para casa e obrigou a esposa a tecer.(...)” (Yamagata)

Retomando o que foi anteriormente colocado, Karoku é uma personagem retratada de forma mais conscienciosa do que as outras, na medida em que se preocupa com a esposa depois de sua longa permanência no quarto; além disso, quando lhe é solicitado para que a esposa teça mais uma peça, ele diz que precisa primeiro perguntar a ela. Na versão da província de Niigata, os fatos são relatados continuamente, sem dispensar atenção às reações das personagens. Por outro lado, na versão da província de Yamagata, a ganância da personagem masculina é exposta, no momento em que obriga a esposa a tecer outra peça por ter conseguido um valor muito alto – além do esperado – pela primeira. Kawai (op.cit., p.238) faz uma análise psicológica da questão:

“(...) o desejo, por si, é claro – ganhar algo ou fazer a vida mais fácil – promove o desenvolvimento da civilização humana. E, devido a isso, a consciência do ego é estabelecida. Por outro lado, como sabemos bem, o desejo intenso causa a infelicidade. O equilíbrio entre “desejo” e “não desejo” pode nos capacitar a levar vidas significativas. Os contos japoneses parecem enfatizar muito o lado do “não desejo”. Em *A Esposa Grua*, vimos que o desejo gerado no homem causou a tragédia (...)”

Nossa análise não pretende trabalhar conceitos psicanalíticos, mas há dois aspectos que chamam a atenção na proposição de Kawai: o “não desejo” enfatizado pelos contos japoneses, que talvez esteja relacionado a uma característica mais arcaica dos contos, em que as personagens não buscam um ideal – um bom casamento, ou um objeto mágico, por exemplo; e a tragédia (no caso, a separação) causada pela ganância da personagem masculina diante do dinheiro.

Os três protagonistas masculinos que surgem nesses *mukashi banashi* são pobres, conforme podemos concluir pela atividade que exercem (K Roku era carvoeiro e Kinzô, lenhador), e pelo próprio argumento que apresentam às belas moças quando pedidos em casamento. A personagem feminina, além de bela, é devotada ao marido; no entanto, possui uma faceta animal: ela é um grou, animal que, no Japão, juntamente com a tartaruga, é símbolo de longevidade. O grou, especialmente o branco, assim como outros animais dessa cor, são proibidos para caça devido à sua cor, de significado positivo; é tido como uma ave divina, segundo Seki (1982).

Acresce-se a isso o fato de que o grou do conto dedica-se à arte da tecelagem, que tem uma relação com o elemento divino, segundo Matsui (1988:98). Além disso, já vimos anteriormente (cf. p.95) que a grua da narrativa seria uma divindade, o que nos remete à cultura de caça e coleta do Período Jômon (cf. p.43), na qual os espíritos da natureza eram considerados divindades.

Em *A Esposa Grua*, o momento crucial do conto é a quebra da promessa por parte do marido:

“No sétimo dia, K Roku, muito preocupado, abriu a porta e espiou. No entanto, uma grua depenada estava acabando de tecer um pano com suas próprias penas arrancadas. Ela então disse:

- Acabei de tecer. No entanto, como você me viu como realmente sou, o encanto acabou-se; por isso vou embora. Na verdade, sou aquela grua que você salvou. De acordo com o que prometeu, leve este pano ao senhor feudal.” (Kagoshima)

“- Aquela peça tão magnífica... como será que minha esposa a tece? – falou o homem e, a certa altura, espiou para dentro do quarto, às escondidas. Foi quando viu uma

grua depenada, arrancando as próprias penas e tecendo a peça. Ele achou aquilo muito estranho, mas fez-se de desentendido.

Então, essa grua transformou-se em mulher e falou:

- Eu disse que não era para olhar, mas por que você olhou? Não posso mais terminar de tecer aquela peça que você viu. Na verdade, sou aquela grua que você salvou e, por gratidão, tornei-me sua esposa e teci aquela peça, mas como você me viu, preciso ir embora.” (Niigata)

“(…) Ela então disse-lhe:

- Está bem, mas até eu terminar, não me olhe de maneira nenhuma – e começou a tecer. Mas Kinzô pensou: ‘Como ela pode tecer algo tão magnífico?’ e, não conseguindo conter-se espiou, às escondidas, por uma fresta, e levou um susto: uma grua completamente depenada arrancava, de seu próprio corpo, uma pena, depois mais uma, e ia tecendo. ‘Ah’ – ele deixou escapar a voz. Nessa noite, o ruído da máquina cessou tarde, e a esposa saiu do quarto trazendo o tecido. Sentou-se diante de Kinzô e falou:

- Por um longo tempo, você cuidou de mim. Na verdade, sou a grua que você salvou naquele dia. Como agradecimento, tornei-me sua esposa, mas como você conheceu a minha identidade, preciso ir embora.” (Yamagata)

Para a autora (op.cit.: 107), a quebra da relação do casal está relacionada à passagem da cultura de caça e coleta para a agrícola, e a separação definitiva mostra a impossibilidade de se retroceder à forma da cultura de caça e coleta (op.cit.: p.175).

A *Esposa Grua* também se inclui entre os contos acerca do *miruna* – o tabu do “não ver”. Considerando-se a faceta divina do grou, podemos relacionar o tabu neste *mukashi banashi* ao isolamento da divindade enquanto objeto de tabu, que não podia estar ao alcance dos olhos de pessoas comuns (cf. p.85); o próprio fato de a esposa ficar encerrada em um quarto já indica um isolamento, uma condição à parte.

Assim é possível, no conto, estabelecer uma ligação entre o tabu, o divino e a tecelagem. Segundo Yanagita Kunio (in Matsui, 1988), o problema está no fato de o marido ter visto a faceta divina da mulher; e faz um paralelo com as *miko* (xamãs) que, no Japão, também não podem se casar com homens comuns devido à sua ligação com as divindades. Até os dias atuais, tal costume ainda persistia em Okinawa (arquipélago localizado no extremo sul do país). Por outro lado, podemos também pensar no conto em termos mais “mundanos”, considerando-se que o homem, nas versões de Niigata e Yamagata, espia a esposa movido pela curiosidade em saber como ela “tecia aquela peça magnífica” (discutirei a respeito na parte da análise dos contos).

IV. 2. 3. A Esposa Raposa (*Kitsune Nyôbô*)

De acordo com Seki (1982), contos sobre casamentos com animais da floresta ou da terra, ou seja, animais de pêlo, surgiram a partir do início do século IX (Período Heian). No caso de *A Esposa Raposa*, o animal que surge é a raposa branca que, segundo Matsui (1988), é respeitada, na religião xintoísta, enquanto animal que acompanha Inari, a deusa da fertilidade. A raposa está também relacionada à crença na divindade dos arrozais, que desce das montanhas à terra para cuidar da maturação do arroz, e para lá retorna depois da colheita, no outono. A fim de pedir comida para cuidar do filho, raposas disfarçam-se de humanos e, quando isso coincide com a época do cultivo do arroz, são chamadas de Inari, sendo consideradas mensageiras ou parentes de tal divindade. Na crença popular, as raposas têm várias habilidades, podendo tanto ser más como benevolentes, ajudando as pessoas. Na França e na Alemanha as raposas são também relacionadas à fartura de grãos; no Japão, estão mais ligadas à fartura do arroz

São três as temáticas de *A Esposa Raposa*:

1. temática de uma esposa

De maneira geral, esta temática refere-se ao ancestral familiar, tendo surgido variantes da narrativa em períodos históricos distintos, como Heian (794 ~ 1185) e Edo (1603 ~ 1867).

Tratando do motivo da sucessão da linhagem humana – no caso, paterna – a estrutura do conto consiste em:

casamento → nascimento do filho → descoberta da identidade da mulher → perda,

fato que o aproxima da construção comum das narrativas acerca das esposas animais;

2. temática das duas esposas

Traz como motivo principal a separação. Faz parte desta temática a variante que estou analisando; no entanto, Yasunari não se casa com a mulher/raposa, visto que já era casado. O animal, por gratidão, apenas se passa por sua esposa, Kuzunoha, para que ele recobre a saúde, visto que adoecera de saudades da mesma. O filho da raposa, Dôjimarû, acaba sendo adotado por Yasunari e Kuzunoha e, com isso, a

criança – filha de uma raposa – acaba tendo sua posição elevada, ao se tornar um humano;

3. temática do filho adotivo

Nesta, o motivo principal consiste na obtenção de fortuna. Tem-se a presença do tesouro – o objeto mágico –, que é destinado ao pai ou ao filho. No caso de o objeto tornar-se propriedade do filho, adquire o atributo de garantir sua subsistência ou seu sucesso.

Pode-se dizer que a versão da província de Kagawa também se inclui nesta temática, sendo que Dôjimaruru recebe três objetos mágicos – que poderíamos relacionar ao princípio da triplicação: uma bola que controlava o vaivém das marés; uma outra que, lambida uma vez, permitia passar quinze dias sem fome; e uma terceira que permitia compreender o canto da águia, do corvo. Este último faz parte da tipologia *kikimimi*³⁷, também encontrada em contos da Europa, Ásia, África e EUA. No *corpus* desta pesquisa temos o *mukashi banashi O Capuz Verde*, que traz a mesma temática. Apresenta, ainda, similaridades com outras histórias, como o episódio de *Umisachi Yamasachi* do *Kojiki* (cf. p.48), no que concerne ao objeto mágico ofertado a Yamasachi (a jóia que controlava as marés). Outro objeto mágico, de grande importância para o protagonista, consiste na varinha de *ashi* (junco) que ganha de sua mãe raposa, objeto que vem assegurar seu sucesso final.

Ainda em referência às similaridades desta variante com outras narrativas, temos o trecho em que Dôjimaruru salva a vida de uma tartaruga que estava sendo maltratada por uma criança. Percebe-se aí uma clara semelhança com *Urashima Tarô*, inclusive quanto aos desdobramentos desta ação:

“Como Dôjimaruru era apenas uma criança e havia se perdido de seus pais, não podia voltar para casa. Ficou andando pela praia de Sumiyoshi, quando surgiu um barco vindo do Palácio do Deus Dragão, nas profundezas do oceano, para buscá-lo. Era uma bela embarcação.

- Viemos para buscá-lo – disseram, e ele subiu no barco. Num instante, estava chegando ao mundo do Palácio do Dragão.

O Deus Dragão fez-lhe um agradecimento:

- Hoje você fez um grande favor à princesa – e foi-lhe oferecido um banquete com muita diversão.

Sem que percebesse, devem ter-se passado trinta, cinquenta dias. Preocupado com seus pais, quis voltar ao seu país.(...)”

³⁷ *Kiki* é grafado com o ideograma de “ouvir”, e *mimi*, de “orelha”; refere-se às narrativas onde aparece um objeto mágico que confere ao seu possuidor a faculdade de compreender a fala dos animais.

No entanto, os fatos que se seguem a este episódio conferem a Dôjimarū características de herói, inclusive a presença do antagonista, Dôman, contra quem duela. Tem-se também a presença dos auxiliares – as aves (cisne, pombo, os dois pássaros), cujas falas são compreensíveis a Dôjimarū através do objeto mágico que recebera no Palácio do Dragão, e também Tsunemoto, que o hospeda quando este se dirige à capital. O menino sai vitorioso, conseguindo eliminar o adversário, e cura a doença do imperador recebendo, por isso, uma grande recompensa.

Presume-se, assim, que esta versão de *A Esposa Raposa* tenha sido difundida em um período histórico posterior em relação a outros *mukashi banashi* acerca das esposas animais, de características mais arcaicas.

IV. 2. 4. A Esposa Cobra (*Hebi Nyôbô*)

O aspecto que mais chama a atenção neste *mukashi banashi* é o tabu do *miruna* (“não ver”), que surge em uma situação de duplicidade, uma vez que, além de prescrever ao marido a proibição de ser vista durante o parto, ela gradativamente vai perdendo a visão: primeiramente, quando arranca um de seus olhos para garantir a sobrevivência do filho e, num segundo momento, quando ao final da narrativa fica também sem o outro olho. Segundo Seki (1982:33), na Europa existe a crença de que o olho de cobra causa doenças oculares (mau agouro); no Japão acredita-se que olhos de animais (em especial peixes) são fontes de energia (bom augúrio). No caso de *A Esposa Cobra*, poderíamos relacionar tal crença ao ato da mãe de doar seu olho ao filho. Ademais, isso também seria um indicativo do amor materno, que se relaciona ao que diz Matsui (1988:79): “a imagem piedosa da mãe encontra-se relacionada ao mundo natural”, frase que comporta tanto a ideia arcaica desta narrativa como o amor da mãe cobra pelo filho, através do sacrifício ao qual se submete.

IV. 2. 5. A Esposa Sapo (*Kaeru Nyôbô*)

Este é mais um *mukashi banashi* acerca da esposa animal que, estruturalmente, aproxima-se de *A Esposa Grua* no que concerne à temática da mulher que pede abrigo na casa de um homem – no caso desta narrativa, o “filho mais velho de uma família” –, e que, ao tornar-se esposa, traz-lhe riqueza. Aqui não se trata de riquezas materiais mas, sim, o fato de ser uma esposa dedicada.

Em algumas versões de *A Esposa Sapo*, a temática poderia ser a gratidão (*ongaeshi*), que seria a retribuição por um favor prestado (cf. p.116), e que está presente na maior parte dos contos acerca das esposas animais. Este termo surge como um reflexo da religião budista; em contos já abordados, como *A Esposa Grua* e *A Esposa Raposa*, quase sempre a aproximação entre o homem e a mulher se dá através do salvamento desta pelo primeiro. Outro aspecto que remete ao Budismo é a ida da esposa sapo ao *hôji* (cerimonial de morte); tais referências religiosas nos permitem concluir que esta versão do conto deve ter surgido em meados do Período Muromachi (1338 ~ 1576), em virtude dos seguintes aspectos:

- . a ideia do *chônân* (filho mais velho, cf. p.32) surge apenas por volta do século XIV, após o advento do sistema feudal;
- . a retribuição a um favor prestado foi um pensamento que se consolidou a partir do Período Kamakura (1185 ~ 1333), através da máxima do bem recompensado pelo bem, e do mal retribuído com o mal (vide anexos 4 e 5. No inferno budista também aplica-se castigos àqueles que praticaram o mal em vida; inclusive uma das penalidades seria o retorno ao estado animal, o que pode estar relacionado à ideia de tal religião rejeitar a união entre seres humanos e animais);
- . uso do dinheiro, expresso no momento em que o marido providencia à esposa a quantia para ser ofertada em ocasiões de cerimoniais de morte.

Em sua obra, Seki (1982:60) discute sobre o fato de, no Japão, o sapo ser considerado como a divindade dos arrozais; assim, o enredo da narrativa poderia apresentar alguma relação com o plantio do arroz, ideia que seria viável se nos atentarmos ao que o marido diz à esposa quando esta lhe pede permissão para comparecer ao cerimonial de falecimento dos pais: “Sim, é bom que você vá – disse o filho mais velho, preparando o envelope de dinheiro e o arroz sagrado.”.

Provavelmente, de acordo com Matsui (1988), à época do aparecimento desta versão do *mukashi banashi*, começaram a surgir referências a narrativas com elementos cristãos centradas na Europa. Tanto do ponto de vista do Budismo como do Cristianismo a crença nos espíritos do mundo natural é considerada heresia, o que fez com que os contos sobre casamentos entre seres diferentes fossem perdendo a sua essência. Em *A Esposa Sapo*, embora a mulher seja uma esposa dedicada, isso não é levado em conta pois, ao descobrir sua real identidade, o marido a manda embora, como que dizendo que, se ela provém do “outro mundo” (no caso da narrativa, a montanha), é para lá que deve voltar. Cabe afirmar que apenas neste conto e em *A Esposa Rouxinol* as esposas “diferentes” retornam à terra natal, momento em que ocorre a revelação da duplicidade de suas imagens. A esse respeito, dentre os cinco contos referentes às esposas animais relacionados nesta pesquisa, este é o único que não trata do tabu do *miruna*, visto que a descoberta ocorre por uma desconfiança do marido, que segue a esposa, não lhe sendo imposta nenhuma proibição.

Inclusive é interessante notar as situações humorísticas que permeiam o enredo, por exemplo, no final da narrativa, quando se dá a separação do casal:

“- Ah, é? Pois, mulher, mulher, eu vivo melhor sozinho. É melhor que você vá embora.

- Ah, é? Dizem que tudo o que entra, sai. Eu entrei em sua casa, mas como está dizendo para que eu saia, não há jeito, eu vou – e, assim falando, a mulher deixou a casa do filho mais velho, e pulou naquela ribanceira.”

IV. 2. 6. A Esposa Peixe (*Sakana Nyôbô*)

Este é considerado um *mukashi banashi* de tipologia marítima, relacionado a *Umisachi Yamasachi* (cf. p.48,84) e à primeira versão de *Urashima Tarô*, encontrada na coletânea *Fudoki* (Período Nara, 713 d.C.), no que se refere à ida da personagem masculina ao Paraíso do fundo do mar (o “reino diferente”, onde encontrará sua esposa). Também ocorre a quebra do tabu, mais especificamente o tabu do banho, na medida em que o homem é alertado pela esposa para não observá-la na sala em que costumava banhar-se.

No entanto, o aspecto mais discutido nesta narrativa entre os estudiosos dos *mukashi banashi* refere-se ao objeto mágico, ou seja, o tesouro oferecido ao protagonista masculino pelo deus do Paraíso do fundo do mar. Segundo Seki (1982), *A Esposa Peixe* pertence ao grupo denominado *kaishin no okurimono*, que agrupa contos que se referem a uma dádiva (tesouro) oferecida pelo deus do mar que, corretamente utilizada, tem poderes ilimitados; no entanto, se isso não for observado, acarreta na perda dessa dádiva. De um modo geral, trata de lendas cuja temática gira em torno da pessoa que se torna rica e, por motivos morais, ou orgulho, acaba por perder tudo. O processo da perda corresponde à quebra do tabu, pelo homem, nos contos sobre casamentos entre seres diferentes.

As temáticas do conto são classificadas de acordo com as consequências trazidas pelo tesouro:

1. temática do milionário;
2. temática do orgulhoso;
3. temática do desejo por uma esposa – caso da versão estudada;
4. temática dos velhos vizinhos.

Dentre as versões de *A Esposa Peixe*, as formas através das quais o objeto mágico chega às mãos da personagem seriam as seguintes:

1. lenha / oferta de Ano Novo;
2. um animal do mar é salvo pelo personagem e, como prêmio, ele recebe o objeto – motivo também visto na subcategoria dos casamentos entre seres diferentes, e que se refere à versão apresentada;

3. o personagem perde seu machado e um velho surge do fundo da água, trazendo-lhe um machado de ouro;
4. o prêmio é entregue por um mensageiro ao personagem, que passa três dias ou três anos no fundo do lago – motivo encontrado também em *Umisachi Yamasachi* e *Urashima Tarô*.

Logo no início do conto, já é feita referência à situação do homem, apresentado como pobre. O que se segue é bastante semelhante ao que acontece em *Urashima Tarô*, na medida em que ele salva os filhotes da tartaruga e, mais tarde, ela reaparece para retribuir seu ato de bondade, oferecendo-se para levá-lo ao Paraíso do fundo do mar; ensina-o, ainda, a pedir a mão da filha do deus do fundo do mar, caso lhe fosse ofertado algo. O casamento lhe traz vida farta e três filhos; no entanto, com a quebra do tabu que lhe havia sido imposto pela esposa, eles se separam.

O que difere esta personagem masculina daquelas que aparecem nas demais narrativas é que ela quebra o tabu uma segunda vez, quando negligencia o alerta feito pela esposa:

“(...) Vou deixar tudo preparado para que você cuide das crianças – e entregou ao marido o *chii chii kobako*.

- Não abra esta caixinha de maneira nenhuma. Caso queira fazê-lo, fique à beira do mar, com os dois pés dentro d’água, então abra-a – ensinou ela, que partiu, levando o filho caçula.”

Este *chii chii kobako*, um escrínio, lembra-nos o *tamatebako* entregue a Urashima Tarô pela princesa do Palácio do Dragão. Os episódios que se seguem também são bastante semelhantes ao que acontece no enredo de *Urashima Tarô*: o marido, desnortado – no caso de *A Esposa Peixe*, pela separação, e em *Urashima Tarô*, quando este se conscientiza da diferença temporal entre os dois reinos – esquece-se da advertência da personagem feminina e abre a caixa, de onde sai uma fumaça branca; nesse momento, ocorre uma transformação. Este motivo também se encontra em *O Quarto Que Não Se Podia Ver*. O resultado da segunda quebra do tabu em *A Esposa Peixe* tem consequências trágicas para os dois filhos que haviam ficado sob os cuidados do pai (o caçula fora levado pela mãe) que, casando-se novamente, abandona-os à própria sorte; assim, as crianças vão definhando, até desaparecer.

IV. 2. 7. A Esposa Rouxinol (*Uguisu Nyôbô*)

Comparando-se este *mukashi banashi* ao conto de apoio *O Quarto Que Não Se Podia Ver*, é possível notar várias semelhanças que, inclusive, permitem classificar o segundo como uma variante do primeiro:

- . profundezas / interior da montanha como o "mundo diferente";
- . fartura de comida na casa que ficava nas montanhas;
- . os doze aposentos;
- . o desaparecimento da casa, quando o homem quebra a promessa;
- . rouxinol como “identidade animal” da personagem feminina.

A principal diferença entre ambos reside no fato de que em *O Quarto Que Não Se Podia Ver* o tema do casamento não existe, embora o tabu do *miruna* esteja presente nos dois *mukashi banashi*. Kawai (1988) aponta também semelhanças entre *A Esposa Rouxinol* e *Urashima Tarô*, em referência ao final da narrativa, em que o homem se torna velho depois da quebra da promessa, sugerindo a diferença entre a experiência temporal deste mundo e do outro mundo.

Outra questão é que, como em algumas variantes de *Urashima Tarô*, em *A Esposa Rouxinol* há a revelação do segredo: neste, a mulher revela o segredo do aposento proibido, que seria o local de descanso da divindade das montanhas, o que revela a sacralidade do “outro mundo”. Em *Urashima Tarô*, a princesa do Palácio do Dragão diz a Urashima o que poderá lhe acontecer caso abra o escrínio que recebe como presente.

No que concerne à localização temporal do conto, há duas questões que nos permitem afirmar que a versão apresentada teria surgido a partir do Período Kamakura (1185 ~ 1333, período a partir do qual teve início a ascensão da classe de guerreiros): o fato de o homem não ser o filho mais velho, podendo sair de casa para se casar (uma vez que, não tendo direito aos bens da família, não teria a responsabilidade de cuidar dos pais), e as ferramentas que o homem portava – machado, serrote – que não existiam em eras mais antigas. Por outro lado, Kawai (1988) argumenta que, considerando que apenas nas versões mais antigas de *Urashima Tarô* (datadas até o século XV) é que a princesa se oferece ao protagonista

em casamento, narrativas que apresentassem tal motivo da proposta feminina seriam mais antigas do que as que não o apresentavam.

Cabe afirmar que o tema do aposento proibido em *A Esposa Rouxinol* remete-nos ao conto de fadas europeu *Barba Azul*. No entanto, as consequências trágicas do tabu diferem bastante entre ocidente e oriente, uma vez que, apesar do caráter sangrento do conto ocidental, o final é feliz. No conto japonês, a tragédia se limita à separação do casal e ao desaparecimento da casa, que dão ao leitor uma impressão de vaguidade.

IV. 2. 8. *Urashima Tarô*

Embora *Urashima Tarô* seja considerado um conto de apoio nesta pesquisa, já foi possível perceber sua importância no universo dos *mukashi banashi*, dadas as referências que lhe foram feitas: o motivo da ida ao fundo do mar está ligado, de modo geral, à recuperação de um objeto; isso é observado em diversas narrativas japonesas, inclusive algumas às quais fiz referências neste trabalho, como *Umisachi Yamasachi* e *A Esposa Peixe*. Relaciona-se também ao tema da gratidão por um favor prestado, como vimos em *A Esposa Grua* e *A Esposa Raposa*.

De fato, *Urashima Tarô* é tido como um dos *mukashi banashi* mais antigos do Japão, sendo que sua primeira versão data do século VIII (Período Nara). E, ao longo da história literária japonesa, há versões do conto datadas de todos os períodos históricos, como se pode observar a seguir:

- . Período Nara (710 ~ 784): *Tango no Kuni Fudoki* (*Fudoki* do País de Tango³⁸, forma original), *Man'yôshû* (760 d.C.);
- . Período Heian (794 ~ 1185): *Urashimako den*, *Urashimako den* (second series), *Mizukagami*;
- . Período Kamakura (1185 ~ 1333): *Mumyôshô*, *Kojidan*, *Uji Shûi Monogatari*;
- . Período Muromachi (1338 ~ 1573): *Otogizôshi*, teatro Nô;
- . Período Edo (1603 ~ 1867): peças *Urashima Ichidaiki*, *Urashimashu Shusseiki*, *Urashima Nendaiki* (de autoria de Chikamatsu Monzaemon, famoso autor de peças *jôruri*, teatro de bonecos);
- . versões modernas.

De acordo com Seki (1982), narrativas semelhantes a *Urashima Tarô* são observadas nos folclores de países da Europa oriental e meridional, entre os eslavos meridionais, orientais e ocidentais, e na Turquia; há, inclusive, em uma narrativa italiana datada do século XIII – cuja temática refere-se ao agradecimento de um morto –, referências a um paraíso semelhante ao visitado por Urashima nas primeiras versões do *mukashi banashi* e também ao mundo do sofrimento budista.

³⁸ Denominação antiga da atual província de Kyoto.

Segundo o mesmo autor, a problemática da morte – a questão da vida pós-morte – aparece pela primeira vez, entre os *mukashi banashi*, neste conto. E, ao longo das eras, outros aspectos como visita à terra estrangeira, curso sobrenatural do tempo e morte do visitante também surgem no enredo. No caso da morte de Urashima, dentre as diversas versões existentes da narrativa, não é sempre que ela ocorre; naquela apresentada neste trabalho, ele se transforma em um grou e junta-se à tartaruga, o que sugere um “final feliz”. O mesmo acontece na variante da coletânea de contos maravilhosos do século XV, o *Otogizôshi*, dando a ideia de que alcançou a imortalidade. Parece que a morte do protagonista ao final surge mais nas versões modernas do conto. O elemento que corporifica esse aspecto é o *tamatebako* – a caixa que Urashima ganha da princesa do Palácio do Dragão e que, segundo pesquisadores japoneses, poderia ser tida como símbolo da vida –, que não aparece isoladamente no folclore japonês mas que, também, apresenta uma relação com outros folclores como, por exemplo, a caixa de Pandora da mitologia grega. No entanto, o conteúdo da caixa difere: em *Urashima Tarô* podemos dizer que o objeto encerra os anos que o protagonista passara no Palácio do Dragão, ao passo que a caixa de Pandora traz uma conotação negativa, visto que continha os males da humanidade.

No caso do conto japonês, o conteúdo da caixa nas diferentes variantes do conto também muda: na narrativa do *Fudoki* apenas é dito que a jovem figura de Urashima dissipou-se e ele transformou-se num velho; em algumas, uma fumaça branca sai de dentro da caixa (semelhante à versão apresentada neste trabalho que, no entanto, faz também menção a uma pena de grou e um espelho); na versão do *Otogizôshi*, da caixa erguem-se três feixes de nuvens roxas. De qualquer maneira, o ato de abertura da caixa sempre implica em uma transfiguração do protagonista.

O enredo da variante apresentada difere bastante da versão original e daquelas que surgiram até por volta do século XV pois, nestas, a tartaruga e a princesa do Palácio do Dragão consistem em um único ser – daí o fato de termos escolhido *Urashima Tarô* como conto de apoio, na medida em que, em períodos históricos mais antigos, inseria-se na categoria dos casamentos entre seres diferentes (*irui kon'in tan*). Na primeira versão japonesa da narrativa, da coletânea *Fudoki*, bem como naquela apresentada no *Otogizôshi* (século XV), Urashima e a princesa tartaruga se casam; nas versões mais recentes do conto é que a princesa e a tartaruga surgem como seres distintos, em especial naqueles dirigidos ao campo literário

infantil (segundo Yanagita Kunio, isso acontece devido ao fato de adultos não quererem falar às crianças acerca das relações homem-mulher, em especial se a mulher é, ao mesmo tempo, um animal). Para Kawai (1988:154), o tema da mulher transformada em tartaruga é substituído, posteriormente, pelo tema da retribuição de um animal por uma gentileza prestada, sob influência do Budismo. Cabe afirmar que, nas primeiras variantes do conto, a princesa é chamada de *Kamehime* (literalmente, “princesa tartaruga”); no entanto, nos períodos subsequentes,

“(...) os termos *sennyō* (“fada taoísta”) ou *shinnyō* (“monja”) eram usados, sendo referentes femininos que obviamente mostravam forte influência chinesa. Interesse-me especialmente por estas mudanças na imagem de Kamehime. Parece-me que, na medida em que a imagem de Kamehime encontra-se próxima à da *sennyō*, o tema do casamento começa a desaparecer. Resumindo, quando um aspecto físico do feminino – que pode ser representado por uma tartaruga – é cortado, a princesa torna-se mais e mais próxima à *sennyō*. Como resultado, emerge uma imagem de Otohime que não é mais a da cōnjuge. A princesa tartaruga é dividida em tartaruga e princesa (...)” (p.159)

Kawai inclusive faz referência ao fato de Urashima, no início da narrativa, ainda viver em companhia da mãe:

“Antigamente, um homem chamado Urashima Tarō vivia em Ôura, Kitamae, juntamente com sua mãe, que tinha mais de setenta anos, próximo dos oitenta. Urashima era pescador. Como ainda era solteiro, certo dia sua mãe lhe disse:

- Urashima, Urashima, enquanto tenho saúde, arranje uma esposa.”

Isso acontece também em *A Esposa Grua*:

“Havia um homem chamado Karoku. Era carvoeiro, e vivia nas montanhas com sua mãe, de cerca de 70 anos de idade. Num dia de inverno, quando estava a caminho da cidade para comprar um acolchoado, viu uma grua que sofria presa a uma armadilha.(...)”

Análises psicológicas à parte (seria possível relacionar tal aspecto a uma relação edípica entre os protagonistas destes *mukashi banashi* e suas mães; no entanto, isso não se enquadra nos objetivos desta pesquisa), tal dado é interessante enquanto referencial da sociedade da época. Tanto Urashima como Karoku eram pobres (o primeiro era pescador e, o segundo, carvoeiro) e não tinham condições de sustentar uma família, daí o fato de ainda não terem se casado e cuidarem da mãe. Tal cuidado, entretanto, diverge daquilo que presenciamos, em termos de cultura japonesa, no filme *A Balada de Narayama*, de 1958 (dirigido por Keisuke Kinoshita e refilmado em 1983 por Shohei Imamura), baseado em uma lenda segundo a qual

peessoas idosas que viviam em uma aldeia, quando atingiam determinada idade, eram levadas às montanhas pelos filhos para ali morrerem, visto que, não mais estando em idade produtiva, eram consideradas apenas um estorvo, “uma boca a mais” em situação de pobreza.

IV. 2. 9. O Noivo Tocador de Flauta (*Fue Fuki Muko*)

Embora o protagonista deste conto seja uma figura masculina, é possível classificarmos este *mukashi banashi* como pertencente à subcategoria das esposas celestiais devido à união que ocorre entre essa figura masculina e um ser celestial. No entanto, Tamatarô não é um humano comum, visto que é fruto de um nascimento miraculoso: trata-se de uma dádiva da deusa Kannon e, por isso, é considerado um presente dos deuses. Isso se confirma à medida que o menino vai crescendo e superando a todos em habilidades; até que, maltratado por todos os colegas na escola devido à inveja que dele sentiam, resolve não mais estudar e se revela um exímio tocador de flauta.

Podemos, sob esse aspecto, classificar esta narrativa segundo a subcategoria das crianças de nascimento miraculoso (cf. p.73), da qual também faz parte o *mukashi banashi Issunbôshi*, cuja primeira versão data do século XV. Sobre a habilidade que possui o protagonista, Estés (1996:203) diz que

“(…) em quase todas as culturas, no momento da criação os deuses dão canções ao seu povo, dizendo-lhes que seu uso irá chamar os deuses de volta a qualquer instante, que a canção irá lhes trazer o que precisarem e transformar ou eliminar o que não quiserem mais. Nesse sentido, a doação da música é um ato compassivo que permite aos humanos convocar os deuses e as grandes forças até os círculos humanos. A música é um tipo especial de linguagem que realiza essa função de um jeito impossível para a voz falada (...)”

Vale dizer que isso se relaciona também aos primórdios da literatura, considerando-se a música como elo de ligação entre o divino e o humano. Tal elemento também existe no folclore de outras culturas, como o som da música que desperta o amor.

Quanto aos motivos do conto, Seki (1982) relaciona três: casamento entre seres diferentes, resgate da esposa das mãos do antagonista e fuga. E, considerando-se a estrutura de *O Noivo Tocador de Flauta*, ao observar seu esquema, é possível dizer que não se trata de uma narrativa arcaica, embora o casamento aconteça no meio do enredo:

casamento → competição → final feliz

Além disso, tem-se também as provas difíceis, que poderiam aproximá-lo de *Tanabata*. No caso, são duas as personagens que colocam Tamatarô à prova: seu sogro – a lua –, quando ele chega ao céu:

“- Quero ouvir a flauta de Tamatarô, o melhor dos Três Mundos.

Seus parentes se reuniram e fizeram uma festa. Ouviram a flauta de Tamatarô por dois, três dias.

A lua falou:

- Já está bom. Volte para o mundo de baixo. O que vou lhe dar não é exatamente uma lembrança: este arroz é um tesouro – e deu-o a Tamatarô. – Se comer um grão deste arroz, ficará com a força de mil homens.”,

e também o antagonista – o demônio que sequestra sua esposa. Quanto ao seu encontro com o sogro, isso acontece por sugestão da esposa; Yanagita Kunio já encontrara, no *Otogizôshi* (século XV), registros do costume de o noivo ir, sozinho, à casa do sogro. Nesse local, ao invés de dinheiro, o rapaz ganha um grão de arroz que proporciona a força de mil homens.

Quanto à figura do sogro de Tamatarô, trata-se da lua enquanto divindade. No entanto, esse aspecto difere das mitologias em geral, na medida em que o sol está relacionado à figura masculina e a lua, à feminina. Uma hipótese para o fato talvez esteja ligada à própria mitologia japonesa (cf. p.46), segundo a qual Amaterasu – deusa do sol – é tida como a principal divindade do panteão japonês, ao passo que ao seu irmão, Tsukuyomi, é atribuído o domínio lunar, ficando em segundo plano com relação à primeira.

É interessante notar que o arroz está presente em diversos *mukashi banashi* analisados, seja em forma de grão, como nesta narrativa, seja em seu local de cultivo (arrozal), seja como alimento. De acordo com Chevalier (1991:82),

“Como o pão ou o trigo na Europa, o arroz constitui, na Ásia, o alimento essencial: comporta, pois, a mesma significação simbólica e ritual. O arroz é de origem divina.(...) Todas as lendas da Ásia Oriental dão testemunho disso. A laboriosa cultura do arroz é consecutiva à ruptura das relações entre o céu e a terra. Trazido ao Japão pelo príncipe Ninigi, neto de Amaterasu, o arroz é o objeto de um rito comunitário no curso do qual o imperador prova do cereal em companhia da Deusa solar. Ele é para os japoneses o símbolo de abundância, devida ao poder celeste.(...)”

No caso, além do significado sagrado, neste *mukashi banashi* o arroz é o objeto mágico que acaba caindo nas mãos do antagonista, e que leva o protagonista à busca pela esposa. Esta é uma temática que surge também no *Otogizôshi*, onde é encontrada uma narrativa com enredo semelhante a *O Noivo Tocador de Flauta*.

Outros objetos mágicos surgem ao longo do enredo: o leque que a divindade lunar dá à filha para que ela possa regressar ao lar (espaço divino/celestial) e que é entregue a Tamatarô para que ele possa subir ao céu e travar contato com a família

da esposa; o saquê que se multiplica, com o qual Tamatarô embebeda os demônios para conseguir escapar, com sua esposa, da ilha dos demônios; e o grou que surge como resultado das preces da filha da lua ao seu pai, para que os salve da perseguição do chefe dos demônios.

As relações familiares expostas no conto consistem em um indício de que a família já se coloca como uma instituição social organizada; já fizemos algumas referências à questão na tradução da narrativa (cf. p.240) e, assim, a existência da “casa principal” denota uma localização temporal não tão remota deste enredo.

IV. 2. 10. A Gratidão do Sapo (*Kaeru no Hôon*)

Este *mukashi banashi*, em diversos aspectos, assemelha-se a *O Noivo Macaco*: presença das três irmãs, sendo a caçula a mais esperta, que acata o pedido de casamento da cobra com o intuito de exterminá-la. Há também os três objetos que a filha pede ao pai, e que ganha como presente de casamento: mil agulhas, uma cabaça e mil peças de borra de seda.

O motivo inicial do conto, segundo Ozawa (2000:39), consiste na prece que o milionário faz pedindo água, fato que reflete uma religiosidade, embora isso não fique explícito no enredo. Provavelmente trata-se de um resquício de tempos antigos, reflexo de alguma crença que, de alguma forma, perpetua-se através do conto. Há também o elemento agrícola, representado pelo arrozal seco no início da narrativa; em *O Noivo Macaco* também o motivo se repete, através do campo de bardanas.

Por outro lado, com o desenrolar da história, descobre-se que a cobra – o cônjuge desta narrativa –, ao contrário dos outros noivos-animais, surge como antagonista, uma vez que devorava outros animais, conforme fica expresso no texto:

“- Moça, moça! Sou o sapo desta montanha. Não sei quantos netos meus foram devorados por aquela cobra. Agora, pelo que você fez, vamos poder sentir o sol e o vento.(...)”

Ao contrário de *O Noivo Macaco*, em *A Gratidão do Sapo* a noiva vai até o local onde vive o futuro cônjuge; é aí que ela põe em prática seu plano e mata a cobra. No entanto, ao consumir sua vingança, não volta para casa, como faz a caçula de *O Noivo Macaco*. No caminho, ela encontra o sapo que lhe dá a pele de velha que, no conto, seria o objeto mágico ligado ao motivo da transfiguração (cf. p.52), existente em diversos folclores. E o desfecho da narrativa, feliz, resulta, de certa forma, de sua estrutura, semelhante aos contos de fadas do Ocidente.

IV. 2. 11. A Origem do Bicho-da-Seda (*Kaiko no Hajimari*)

A versão escolhida deste *mukashi banashi*, conforme explicado no capítulo II.2, é aquela transmitida na província de Iwate, e pode-se dizer que é bastante representativo da região na medida em que o cavalo é um de seus símbolos folclóricos. Além de ser classificado como um *mukashi banashi* pertencente à categoria dos *irui kon'in*, apresenta também traços de lenda (*densetsu*), por explicar a origem de algo.

Dentre a extensa simbologia deste animal em todas as culturas, talvez a que esteja mais relacionada ao enredo desta narrativa é a da imolação do cavalo que, segundo Chevalier (1991), consiste em uma prática adotada por diversos povos nos rituais agrícolas de fertilidade, visto que o cavalo, em sua simbologia ctoniana torna-se, em certas civilizações de agricultores, divindades agrárias. Isso é também bastante pertinente à província em questão, cuja economia baseia-se na agricultura. Ademais, o cavalo é tido como um animal muito querido entre os habitantes das regiões interioranas, sendo que nas construções típicas da província – uma casa em formato de “L”, coberta de palha – há uma divisão da casa, normalmente ao lado da cozinha, especialmente dedicada a abrigar o cavalo, animal utilizado no trabalho agrícola e que deve ficar protegido do frio durante o inverno.

Embora este seja um conto característico do noivo animal que é morto, os amantes se unem: a pele do cavalo morto envolve a moça e os dois vão para o céu. A amoreira, árvore onde o animal é amarrado e morto apresenta, de acordo com Chevalier (1991:48), uma simbologia na China ligada à questão:

“A amoreira é, na China antiga, a árvore do levante. É a residência da Mãe dos sóis e a árvore através da qual se eleva o Sol nascente.(...) Entretanto, é também de uma amoreira que a filha de Yen-ti, transformada em pássaro, se eleva ao céu.”

A imagem da pele de animal envolvendo a moça relaciona-se ao exposto por Propp (1977: 301~302): “(...) A pele era algo típico dos sacrifícios, passar através dela conferia ao homem a força e a vida da vítima e convertia-o em representante do animal morto.(...)”. Seria uma espécie de traslado, relacionado ao motivo do herói que se introduz no cadáver de um animal que, por sua vez, deve ser buscado “(...) nos ritos funerários que em outra época refletiram a representação da identidade com o animal depois da morte e haviam passado pelo estágio da criação de gado.”.

Embora o conto também se refira à morte do cônjuge totêmico, a união do casal apresenta uma conotação positiva, ao contrário dos demais contos acerca do noivo animal, na medida em que ambos se tornam divindades e proporcionam ao casal de velhos um meio de subsistência.

IV. 2. 12. O Noivo Cobra (*Hebi no Mukodono*)

Trata-se de um *mukashi banashi* acerca do noivo animal (cf. p.90) que, de acordo com o que já foi anteriormente exposto, aproxima-se dos contos arcaicos no tocante à estrutura – um conto semelhante a este já surge no *Kojiki*, a primeira coletânea de mitos da literatura japonesa. *O Noivo Cobra* é uma narrativa largamente difundida no Japão; no entanto, na Europa e nos EUA contos semelhantes a este praticamente inexistem. Segundo a terminologia de Aarne-Thompson, até o momento a classificação que mais lhe caberia seria a de AT 433A (“A cobra que levou a rainha à sua casa – a moça dá um beijo na cobra, desfazendo o encanto”), o que não corresponde ao enredo do *mukashi banashi* em questão. Assim, na obra de Seki Keigo *Nihon no Mukashi Banashi – Hikaku Kenkyû Yôsetsu (Mukashi banashi do Japão – Sumário de Pesquisa Comparada)* ele aparece como AT 433A, acompanhado de uma referência. No *Nihon Mukashi Banashi Jiten* ele aparece sob classificação AT 425, acompanhado de referência; embora suas versões não apresentem correspondentes, suas partes poderiam relacionar-se aos motivos do “marido monstro” e do “homem que à noite é um ser humano” ou, ainda, do “visitante noturno de origem desconhecida” (p.95), o que o aproxima de *Eros e Psique*, de Apuleio (cf. p.50).

Neste *mukashi banashi* não temos, propriamente, a questão do tabu do “não ver”, mas a personagem masculina recusa-se a revelar o seu nome e a sua procedência; ou seja, a sua identidade. Acredita-se que tenha relação com o fato de o ser em questão possuir um valor sagrado, que torne o fato de ver sua “substância” um tabu. De qualquer forma, a serpente apresenta uma relação com o sagrado diante da própria ideia que evoca: os homens de Jômon (idade primitiva) acreditavam na serpente enquanto deus ancestral, ou alma ancestral. Para eles, a forma fálica do animal remetia à origem do homem e da vida; tal forma aparece livremente nas cerâmicas e bonecos de barro utilizados nos rituais. Já para os homens de Yayoi, período em que surge a cultura do arroz, a serpente aparece sempre acompanhando a divindade ancestral, bem como a divindade dos cereais. Enquanto inimiga natural dos ratos, ela é tida como divindade dos cereais e, também, protetora dos campos de arroz, das sementes e dos depósitos. De acordo com Yasuda (2004:412), os pontos essenciais acerca da crença na serpente seriam os seguintes:

1. sua aparência externa assemelha-se ao pênis (motivo da vida);
2. com seu veneno potente, extermina os inimigos de uma só vez (a força da alma ancestral é essencial);
3. a troca da pele simboliza renovação e infinitude (desejo pela eternidade).

Um aspecto comum que existe entre *O Noivo Cobra* e *A Gratidão do Sapo* é que, em ambos, o cônjuge masculino é a cobra, e são mortos por meio de agulhas:

“Ela passou a achar aquilo muito estranho e, certa noite, passou uma linha de carretel em uma agulha, dirigiu-se à cabeceira onde o belo jovem dormia e espetou-lhe a agulha no cabelo. Sentindo que havia sido espetado no cabelo, ele gritou “Que dor, que dor!”, e voltou correndo para casa, *don, don*. Com isso a linha foi diminuindo e, quando amanheceu, a mãe foi seguindo-a; e notou que ela continuava até as profundezas de um grande lago.(...)” (*O Noivo Cobra*)

“Finalmente chegou o dia do casamento. A terceira filha, levando as coisas que pedira, dirigiu-se ao lago onde vivia a cobra. Então ela introduziu as peças de borra de seda na abertura da cabaça, espetou nela as agulhas e arremessou-a ao lago, dizendo:

- Eu serei esposa daquele que conseguir afundar a cabaça no lago.

Nisso, a cobra do lago apareceu e, tentando afundar a cabaça, ficou nadando em círculos; então, espetou-se nas agulhas e acabou morrendo.” (*A Gratidão do Sapo*)

Em *O Noivo Cobra*, tal episódio apresenta alguma analogia com a narrativa do Minotauro, da mitologia grega: a mãe da personagem feminina do *mukashi banashi* espeta a agulha com uma linha transpassada na cabeça do rapaz, com o intuito de segui-lo. E, no caso do mito grego, Ariadne dá a Teseu um novelo de linha para que pudesse alcançar e matar o monstro dentro do labirinto e, depois disso, encontrar a saída.

Em *O Noivo Cobra* a morte se faz presente em toda a narrativa, sendo o destino da personagem masculina e também de seu filho, gerado no ventre da jovem. Em contraposição a isso, temos o processo abortivo sugerido pela mãe do jovem, na medida em que os meses citados no conto representam épocas do ano que remetem à vida, considerando-se a simbologia das estações do ano para o japonês: a primavera está ligada ao nascimento; o verão, à maturidade; o outono, à velhice; e o inverno, à morte. Assim teríamos, no conto:

março – transição entre inverno e primavera;

maio – primavera;

setembro – transição entre verão e outono.

Uma interpretação para isso poderia ser o fato de que, sendo o filho da cobra um instrumento de vingança da morte do pai, a morte da criança “garantiria” a continuidade da vida, do ponto de vista da personagem feminina e de sua mãe.

De qualquer maneira, considerando os contos acerca do noivo animal apresentados neste trabalho, percebe-se uma visão da mulher enquanto heroína, e da figura masculina como antagonista, em especial devido ao fato de ocorrer, em todos, a morte da personagem masculina. No entanto, tal aspecto seria questionável, uma vez que os atos cometidos pelo noivo não o enquadrariam na categoria de “vilão”: pensando-se em *O Noivo Cobra*, a personagem masculina limita-se às visitas noturnas à moça, não havendo nenhum motivo específico para a sua morte. No caso, talvez o fato de ser um “ser sobrenatural” é que justificasse a necessidade de seu extermínio, o que poderia também estar relacionado à religião vigente à época – no caso, o Budismo, que considerava “heresia” o fato de se venerar animais.

IV. 2. 13. O Noivo Macaco (*Saru no Mukodono*)

Neste conto, assim como em *A Gratidão do Sapo*, tem-se a donzela astuta que é a caçula de três irmãs. Trata-se de um tema bastante recorrente no folclore universal mas que, no Japão, surge em um período histórico mais posterior, quando aparecem também as narrativas que destacam a figura do herói.

Outro aspecto que isso sugere é a proximidade das narrativas ocidentais no que concerne à triplicação: três filhas, três objetos que a filha caçula pede ao pai como presente de casamento (um pilão bem pesado, um socador maciço e 20 quilos de arroz), três dias que o macaco dá de prazo ao velho para buscar uma de suas filhas.

Segundo Ozawa (2000) não se percebe, no conto, a existência do elemento sobrenatural: o macaco transita livremente pelo mundo dos homens, como se não houvesse a distinção humano/animal. No entanto, ele é cruelmente assassinado pela personagem feminina, apenas pelo fato de ser um animal que desejava se casar com uma humana; ou seja, não há uma razão plausível para a sua morte. Mesmo a proposta de casamento parte do próprio velho, que parecia tê-la feito impensadamente, por não acreditar que o macaco conseguiria arrancar as bardanas. O próprio comportamento do animal em relação à esposa, que lhe pede para carregar os objetos pesados que ganhara do pai, é de submissão. E sua inocência fica evidente no momento que antecede sua morte, quando canta:

“Eu, macaco, não lamento a minha morte,
mas a perda da noiva que consegui é deveras triste”.

O cenário que envolve a morte apresenta uma conotação positiva, um clima de primavera com as cerejeiras floridas e belamente descritas, mas o indicativo do elemento sobrenatural seria o lugar para onde se dirigia o casal: a montanha, morada do macaco e, normalmente, tida como representação do “outro mundo”.

Quanto ao final, temos um modelo característico de frase de fechamento, atestando o caráter oral e popular dos *mukashi banashi*: “Viu? Foi assim, bolinho de arroz.”.

IV. 2. 14. O Capuz Verde (*Aoi Kikimimi Zukin*)

Este *mukashi banashi* foi também escolhido como conto de apoio, por conter traços de algumas narrativas que fazem parte do *corpus*. Primeiramente, temos o tema da gratidão animal – o protagonista fica penalizado com a situação da raposa, maltratada por um grupo de crianças, e a compra no intuito de salvá-la –, que nos remete a *A Esposa Raposa* e *Urashima Tarô*.

O modo pelo qual Kameemon atinge o “outro mundo” também se assemelha à forma como Urashima Tarô chega ao Palácio do Dragão, em algumas versões: ele fecha os olhos, sobe nas costas da tartaruga e, nadando, os dois chegam ao local. No caso de *O Capuz Verde*, Kameemon fecha os olhos e sobe no cavalo, e depois de um tempo chega a uma casa, onde é recebido com hospitalidade – preparam-lhe o banho e servem-lhe o jantar. Isso nos remete ao *mukashi banashi A Esposa Rouxinol*, devido à imagem da casa e ao banho que estava sendo preparado quando o casal ali chega.

Outro aspecto que aproxima *O Capuz Verde* de *A Esposa Raposa* é o objeto mágico, que dá ao seu possuidor a capacidade de compreender a linguagem dos animais. No primeiro, temos o capuz e, no segundo, uma das três bolas que recebe o protagonista. No entanto, em *O Capuz Verde*, não há adversários para Kameemon; ele simplesmente chega à casa do magnata e se prontifica a curar a doença de sua filha. Sua atuação relaciona-se a Propp (1974:67): “(...) Quando o herói expulsa o espírito maligno que havia se instalado dentro da princesa, atua exatamente com o xamã(...)”. Além disso, o protagonista deste *mukashi banashi* é também auxiliado pela filha da raposa, que o aconselha a levar o capuz verde como lembrança da casa, ao invés de uma bandeja de dinheiro.

No que concerne ao aspecto temporal, este conto nos traz uma delimitação, na medida em que é dito que a personagem “pensou em ir a Edo para trabalhar”; Edo passou a ser a capital do Japão a partir de 1603. Acrescendo-se a isso, temos uma estrutura mais próxima do conto ocidental – embora não tenhamos aqui a presença de um antagonista; e, também, um final auspicioso, com uma frase de fechamento que remete ao aspecto oral da narrativa: “Dizem que assim viveu, prosperamente, por toda vida. *Doppengurarin*, a lenha crepita sob a panela, o rabo do gato faz *kii, kii*.”

IV. 2. 15. O Quarto Que Não Se Podia Ver (*Miruna no Zashiki*)

Este *mukashi banashi*, muitas vezes, é considerado como uma variante de *A Esposa Rouxinol*. No entanto, foi incluído neste trabalho na qualidade de conto de apoio por não conter o tema do casamento. De qualquer forma, as personagens masculina e feminina que interagem no enredo pertencem a mundos diferentes; e não é a mulher quem vai ao encontro do homem mas, este, fascinado por sua beleza quando a encontra em um festival, segue-a e pede-lhe abrigo na casa para onde se dirige.

No início do conto temos a ocorrência de um festival, que poderia ser caracterizado da seguinte forma, segundo Yanagita (1956:38):

“Em tempos antigos, o dia japonês começava aproximadamente às seis da tarde. Um dia de festival iniciava-se com a refeição noturna e completava-se com o desjejum, na manhã seguinte. O festival acontecia no interior de algum local, com tochas ou fogueiras queimando do lado de fora, no jardim ou pátio. O evento principal do festival consistia em um tipo de ‘clausura’ que acontecia por toda a noite e durante a qual os participantes fechavam-se no templo, entretendo as divindades com saquê sagrado e, especialmente, preparando iguarias, à espera de seu surgimento ou de sua mensagem; e, depois disso, todos tomavam parte nas oferendas.”

“Performances sagradas do Xintoísmo conhecidas como *kagura* são consideradas como tendo sido, originalmente, não danças, mas recitações ou cantos aos quais, posteriormente, foram acrescentados gestos e movimentos. As danças aconteciam quando os peregrinos colocavam-se diante de suas divindades e concentravam-se em cantos de prece e adoração.(...)”

Segundo Saigô (1980), os festivais obedeciam ao ritmo das estações do ano – seguiam o curso da natureza, imitando-a. Em *O Quarto Que Não Se Podia Ver* temos uma representação nítida da natureza através dos doze aposentos da casa: todos eles são representados pela planta típica da época. De acordo com Asami (1984:106),

“(…) no Japão, desde os tempos remotos, vinha sendo cultivada a poesia cuja temática retratava o sentimento do homem com relação à natureza (*Jokeika*). Para isso talvez tenha influído a atmosfera japonesa, isto é, o seu ambiente geográfico.”

E continua, dizendo que as flores

“(…) só florescem numa determinada época do ano. No Japão, não existem flores como a rosa e a açucena do Brasil que florescem o ano inteiro. Dentre as flores, a flor de ameixeira, que floresce no

início da primavera, depois de todo um inverno em que não florescem flores, era a preferida. A ameixeira não é uma planta nativa do Japão. Há aproximadamente 1.300 anos, quase na era Nara, ela foi importada da China. Era apreciada entre os nobres da época como objeto estrangeiro de luxo. Enquanto não se notavam outras flores, brotos ou folhagens, a ameixeira florava com suas flores brancas e elegantes, exalando um perfume intenso.” (p.110)

Cada aposento da casa corresponde a um mês do ano, com sua planta representativa. E o fato de o quarto proibido ser o de fevereiro, mês em que começam a surgir os sinais da primavera, está provavelmente relacionado com o renovar da vida, retratado na narrativa através das ameixeiras em flor e do rouxinol, que simboliza o início da primavera devido ao seu canto melodioso que só pode ser ouvido durante essa estação do ano, visto que os rouxinóis desaparecem com o início do verão.

O “quarto que não se podia ver” configura o tabu do *miruna*. No entanto, conforme já comentado na análise de *A Esposa Rouxinol* (cf. p.129), em *O Quarto Que Não Se Podia Ver* nenhuma revelação sobre o aposento proibido é feita; apenas a casa se esvai, e o homem se vê sozinho nas montanhas.

Assim, o fato de o quarto proibido ser o do mês de fevereiro, período em que o inverno está chegando ao final e começam a surgir os primeiros sinais da primavera, poderia ser um indício de que o homem, ao transgredir a proibição, efetuou uma “quebra” no ciclo da vida, razão pela qual tudo acaba por desaparecer.

Talvez seja possível estabelecer uma relação entre o motivo da “casa misteriosa” que surge neste *mukashi banashi* às “casas para homens” citadas por Propp (1974:162):

. “(...) As casas para homens são uma instituição de tipo especial, peculiar da ordenação do clã. Com o surgimento do Estado baseado na escravidão, esta instituição deixa de existir. Sua origem se relaciona com a casa, como forma fundamental econômica da vida material, e com o totemismo como reflexo ideológico dela. À medida que a agricultura vai se desenvolvendo, esta instituição ainda subsiste, mas começa a degenerar e assume, por ocasiões, formas monstruosas (...) O conto maravilhoso conservou rastros extraordinariamente nítidos da instituição das casas para homens. Ao sair de sua casa, o herói descobre com frequência diante de si em uma clareira ou no bosque um edifício de tipo especial, que ordinariamente é simplesmente denominado ‘casa’.”

Para Propp (op. cit., p.206), a recorrência a essas habitações indica uma descoberta de algo insólito e extraordinário na existência do herói. E, muitas vezes, ao motivo da casa está ligado o da “despensa proibida”, que:

1. na imensa maioria dos casos se encontra na “grande casa”;
2. a despensa proibida aparece como um motivo característico e indispensável nos contos do tipo de *Barba Azul*;
3. a despensa proibida se encontra amiúde em um outro mundo, que em alguns contos é denominado “céu”.

Percebe-se, portanto, que se trata de um tema que figura em narrativas de diversas culturas mas que, no caso japonês, apresenta suas peculiaridades culturais.

IV. 2. 16. A análise

Pensando-se, primeiramente, numa ideia mais simplificada no tocante à estrutura das narrativas japonesas, estas não diferem daquilo que Von Franz (1990:48) citou acerca dos contos maravilhosos ocidentais: “Da mesma forma que no sonho, nós dividimos a história arquetípica em vários aspectos, *começando com a exposição (tempo e lugar)*. Em contos de fada o tempo e lugar são sempre evidentes porque eles começam com ‘Era uma vez’ ou algo semelhante, que significa fora de tempo e de espaço”.

No caso dos *mukashi banashi*, dada a origem antiga de muitas narrativas, existe uma marca forte da relação narrador-ouvinte, que se expressa em sua forma mais comum de abertura: “*Mukashi mukashi*”, que significa “Há muito e muito tempo”, e suas variantes como, por exemplo, “*Tonto mukashi*”, que seria uma variação dialetal da frase anterior. Vejamos alguns exemplos das narrativas em estudo:

“Dizem que aconteceu há muito tempo...” (A *Esposa Celestial*, versão da província de Niigata)

“Antigamente, em algum lugar...” (A *Gratidão do Sapo*)

“Houve uma história assim.” (O *Capuz Verde*)

Ao final da narrativa, é comum que haja uma frase de fechamento. Segundo Yanagita (1963), independentemente do local onde foi coletada a versão, as frases finais são bastante semelhantes, e muitas delas remetem à questão da transmissão, da relação emissor-receptor:

“... diz-se que a história foi assim.”;

“... diz-se que esta foi uma história muito antiga.”;

“... parece-lhe ter ouvido algo assim.”;

“... diz-se que aconteceu assim.”.

As frases características, em japonês, seriam: “*Medetashi medetashi*”, “*Ichigo sakaeta*”, “*sôna*”, “*gena*”. As duas primeiras trazem embutido em seus significados que a história teve um desfecho feliz, na medida em que o termo *medetashi* significa “felicidade”, “bom augúrio”; o segundo também fornece uma ideia de prosperidade. Já os dois últimos designam algo do tipo “dizem que foi assim”. Ainda, considerando

alguns contos do *corpus*, há outras frases que acompanham o desfecho que, por não terem um significado específico, apenas ressaltam o aspecto oral da narrativa:

"Dizem que foi assim que aconteceu." (*A Esposa Grua*, versão da província de Niigata)

"E acabou sendo levado pelas águas.
Assim, a terceira filha, feliz, voltou para casa.
Viu? Foi assim, bolinho de arroz." (*O Noivo Macaco*)

"Uma canção folclórica de Ise originou-se desta história, e diz: 'O grou e a tartaruga dançam juntos'." (*Urashima Tarô*)

"Dizem que assim viveu, prosperamente, por toda vida. *Doppengurarin*, a lenha crepita sob a panela, o rabo do gato faz *kii, kii*." (*O Capuz Verde*)

Essa caracterização dos *mukashi banashi* reflete o que Benjamin (1975:69) discorre acerca da arte de narrar, quando diz que a narrativa consiste em uma forma artesanal de comunicação que, com o passar do tempo, vai se perdendo com o surgimento de outros gêneros literários:

"(...) a capacidade de ouvir atentamente se vai perdendo e perde-se também a comunidade dos que escutam. Pois narrar histórias é sempre a arte de transmiti-la depois, e esta acaba se as histórias não são guardadas. Perde-se porque ninguém mais fia ou tece enquanto escuta as narrativas. Quanto mais natural a atividade com que a narração é seguida, tanto mais profundamente cala aquilo que é transmitido. Onde o ritmo do trabalho se apoderou daquele que narra, ele ouve as histórias de tal maneira que lhe será natural a maneira de transmiti-la depois. Assim é construída a rede que acomoda o dom de narrar e é desta forma que ela vem se desfazendo hoje em todos os lados, depois de ter sido atada há milênios, no âmbito dos ofícios mais antigos."

Da mesma forma que nos contos maravilhosos do Ocidente, a apresentação das personagens e da situação inicial é feita no começo do conto. No entanto, nos *mukashi banashi* acerca dos casamentos entre seres diferentes, o encontro entre o casal e o casamento³⁹ que se segue ocorrem no início do enredo. De maneira geral, nos contos de magia, o casamento é o produto final almejado pelo herói, juntamente com a obtenção de um reino, recompensas pelo êxito obtido nas provas às quais é submetido. Assim, é possível dizer que esses *mukashi banashi* aproximam-se mais das narrativas antigas folclóricas, que conservam muitos traços míticos. Segundo E. M. Meletínski (1977:26),

³⁹ Entenda-se por "casamento" apenas união, não instituição social.

“O sentido do mito é independente (dentro de certos limites) do enredo concreto da narrativa. Não é sem razão que, na criação mitológica dos diferentes povos, o que conta não é a narração com um enredo concluído (e bem definido), mas antes as formações miúdas, ou seja, os episódios isolados. Estes, inicialmente separados, ao se organizarem numa seqüência unitária, produzem um texto estruturado de forma solta e puramente formal no que diz respeito a um enredo. Todavia, uma seqüência desse tipo (na qual os blocos isolados podem inclusive trocar de lugar) constitui – via de regra – uma estrutura semântica independente dos acontecimentos narrados (cf. o ciclo do corvo junto aos índios da América do Norte e aos paleo-asiáticos). No âmbito dessa estrutura, a sucessão cronológica dos enredos se organiza, no mito, com liberdade muito maior.”

Configura-se então, no mito, uma evolução “em espiral”, ou seja, um desenvolvimento que anula a situação inicial e que leva a novas aquisições no decorrer da narrativa.

De acordo com o autor, nos trabalhos de C. Lévi-Strauss, V. V. Ivánov, V. N. Tóporov e de A. J. Greimas, a análise semântica tende a ressaltar a inalterabilidade das estruturas paradigmáticas do mito, enfatizando que o sentido do mito não se relaciona diretamente com o significado dos acontecimentos narrados pelo mito, e que existe a possibilidade de uma descrição semântica do mito através de um conjunto de traços distintivos binários, que se liga ao sistema de classificação dualista que caracteriza a forma de descrever o mundo própria dos povos primitivos. Segundo Campbell (1990:69), “o âmbito de ação do herói não é o transcendente, mas o aqui e agora, na esfera do tempo, o âmbito do bem e do mal, dos pares de opostos. Sempre que alguém se afasta do transcendente, cai na esfera dos opostos”. Podemos notar essa binariedade já no início da narrativa, na medida em que

“No conto, a oposição mitológica fundamental próprio-alheio ocupa lugar central. Curioso é esta oposição conservar um significado fundamental tanto no conto quanto no mito e no epos. No mito e na epopeia arcaica essa oposição delimita o mundo humano que corresponde subjetivamente às fronteiras da tribo e os outros mundos, representando as forças elementares da natureza e as tribos estrangeiras, imaginadas sob a forma de seres demoníacos e ctônicos.

No conto de magia esta oposição é de caráter central, uma vez que modeliza a relação entre o herói e seus inimigos. A ela o conto acrescenta outras oposições valorativas: bom-mau; alto-baixo; etc., oposições essas que nos mitos arcaicos não tinham, ao contrário, um papel fundamental.” (Meletínski, 1977:28)

O exposto acima poderia ligar-se ao maniqueísmo dos contos de magia pois, nestes, a cada termo da oposição é aplicado uma valoração positiva ou negativa, muitas vezes de natureza moral; no caso do mito, aos termos das oposições ligam-se códigos alternativos, ou seja, elementos a eles relacionados (Meletínski exemplifica a questão associando ao termo “feminino” os equivalentes “úmido”, “sinistro”, “não-claro”). Pensando-se nos *mukashi banashi*, na maior parte daqueles que constam do *corpus* há uma relação reino próprio/outro reino, conferindo-lhes um caráter mítico. Segundo Meletínski, o início do conflito no enredo começa quando há uma intersecção entre o próprio e o alheio, ou seja, quando o *alheio* invade o domínio do *próprio* e o *próprio* cai na esfera de influência do *alheio*. Ainda,

“O alheio mítico quase nunca é considerado como *mau*, pelo fato de agir conforme a sua natureza; ao contrário, o alheio, no código tribal e hierárquico pode ser considerado ao mesmo tempo como *estranho* e *mau* (o rei apresentando o aspecto racionalizado do antagonista mítico e, mais ainda, a madrasta má).” (op. cit., p.44)

Em referência a esse aspecto, temos também que

"No mito, a figura da madrasta é irrelevante uma vez que, na sociedade tribal, de acordo com o sistema de classificação do parentesco, as irmãs da mãe e as esposas do pai pertencem à categoria das 'mães' e o direito costumeiro, a tradição e o uso lhes prescrevem, em maior ou menor medida, de tomar conta de todos os que pertencem à categoria de crianças. O problema da madrasta só deve ter surgido apenas por ocasião do abandono da endogamia, quando se começou a escolher a esposa fora dos clãs com os quais se praticavam as trocas matrimoniais tradicionais. É por isso que a madrasta é duplamente estrangeira e ela tem frequentemente os atributos da feiticeira (...)" (op. cit., p.29~30)

Pensando-se em termos de mitologia japonesa, onde já existem traços dos *mukashi banashi* sobre casamentos entre seres diferentes – no caso, a esposa animal do episódio do *Kojiki* referente ao tabu do *miruna*, Toyotama Hime, que dá à luz sob forma de peixe e é descoberta pelo marido – temos que é sua irmã, Tamayoribime, quem cria o sobrinho, e se casa posteriormente com o mesmo. Assim, é possível considerar que, à época de tal compêndio mitológico (Período Nara – 710 ~ 784) ainda existia no Japão o sistema de endogamia

O autor fornece, ainda, a seguinte tabela, contrapondo os elementos pertencentes aos domínios do mítico e do não-mítico:

mítico	floresta/outro reino	antropomórfico/não antropomórfico
não mítico	casa/reino [palácio real]	velho/jovem

No caso do domínio mítico, o outro reino pode ser substituído, por exemplo, pelos mundos aquático, subterrâneo, ou ainda pelo mundo celeste, enquanto o não antropomórfico divide-se em zoomorfo e amorfo. Poderíamos, em primeira instância, associar os *mukashi banashi* – em especial os de características mais arcaicas, como os referentes às esposas animais – ao domínio mítico, na medida em que o não mítico aproxima-se mais dos contos de magia, por uma caracterização mais restrita de seus elementos (ao contrário do domínio mítico, que se mostra mais genérico, amplo). A partir dessa ideia, Meletínski (1977:63) diz que “os personagens, em sua totalidade, dividem-se bastante claramente em dois grupos básicos: os que possuem um matiz de magia, de fantástico, de sobrenatural, e os que não possuem esses matizes”; naturalmente, tal dualidade não é ainda suficiente para a caracterização das personagens, sendo necessárias outras oposições. Podemos também relacionar à tabela anterior o fato de que, no conto de magia, existe mais uma problemática social, sendo que a busca do herói seria a conquista de bens materiais – o que, de alguma maneira, está ligada ao casamento, quando pensamos na ideia de que, muitas vezes, o objetivo final do herói é a mão da princesa e obtenção de metade do reino.

Embora o enredo dos *mukashi banashi* difira substancialmente dos enredos do conto de magia, tornando a aplicação da teoria de Propp naqueles bastante limitada, há elementos abordados por Propp que foram retomados por Meletínski em seus estudos, aos quais deve ser feita referência também na análise das narrativas japonesas. Devemos, em primeiro lugar, apresentar a sequência de funções estabelecidas por Propp, para dar início à análise dos *mukashi banashi* a que nos propomos. O conto parte de uma situação inicial e, em seguida, tem-se as 31 funções:

1. afastamento (um dos membros da família sai de casa / morte dos pais)
2. proibição (imposta ao herói) – surgimento da adversidade
3. transgressão – surgimento do antagonista (agressor)
4. interrogatório (o antagonista procura obter uma informação)
5. informação
6. ardil (o antagonista tenta ludibriar a vítima, através de transformação/persuasão/meios mágicos/coação)

7. cumplicidade (a vítima se deixa enganar)
8. dano – nó do conto maravilhoso (o antagonista utiliza-se de roubo/rapto/destruição)
- 8a. carência (de ser humano – noiva, p.e./de objetos)
9. mediação, momento de conexão – o herói vem a saber do dano ou carência
10. início da reação (o herói-buscador aceita ou decide reagir)
11. partida (o herói deixa a casa)
12. primeira função do doador (o herói é submetido a uma prova para receber o meio mágico)
13. reação do herói (o herói reage diante das ações do futuro doador)
14. fornecimento – recepção do meio mágico (o meio passa às mãos do herói)
15. deslocamento no espaço entre dois reinos, viagem com um guia (o herói é conduzido ao lugar onde se encontra o objeto que procura)
16. combate (entre o herói e o antagonista)
17. marca, estigma (o herói é marcado)
18. vitória (o antagonista é vencido)
19. reparação do dano ou carência – **ápice do conto**
20. regresso do herói (pode ser sob a forma de fuga)
21. perseguição (ao herói)
22. salvamento, resgate (o herói é salvo da perseguição)
- 8.bis – alguém tira do herói aquilo que ele obteve
- 10-11.bis – o herói reinicia sua busca
- 12.bis – o herói passa novamente pelas ações que o levam a receber um objeto mágico
- 13.bis – nova reação do herói diante das ações do futuro doador
- 14.bis – coloca-se à disposição do herói um novo objeto mágico
- 15.bis – o herói é transportado ou conduzido ao lugar onde se encontra o objeto de sua busca
23. chegada incógnito (do herói à sua casa ou outro país)
24. pretensões infundadas (de um falso herói)
25. tarefa difícil (proposta ao herói – adivinhação/escolha/força)
26. realização (da tarefa)

27. reconhecimento (do heroi) – relação com a marca/estigma, realização da tarefa
28. desmascaramento (do antagonista)
29. transfiguração (do heroi – recebe nova aparência)
30. castigo, punição (do antagonista)
31. casamento (do heroi)

Se fizermos uma tentativa de se relacionar tais funções aos *mukashi banashi* em estudo, teríamos a seguinte configuração:

A Esposa Celestial (versões das províncias de Niigata e Yamagata)

1. afastamento: a jovem celestial sai de seu mundo para banhar-se na Terra
6. ardil: o homem esconde a roupa da jovem celestial, na tentativa de retê-la
8. dano: a jovem fica sem o manto (também 8a – carência)
7. cumplicidade: a jovem aceita a oferta do homem; na verdade, trata-se mais de uma coação, visto que ela não tem outra alternativa, já que não podia retornar ao seu local de origem
31. casamento: o homem se casa com a jovem celestial
19. reparação de dano ou carência: a jovem celestial acha seu manto
20. retorno: ela retorna ao céu
10. busca pela esposa
14. recepção do meio mágico (sementes de cabaça e bambu, respectivamente)
15. deslocamento no espaço (ida ao céu)
2. proibição: nos dois casos, refere-se à cabaça
3. transgressão: o marido transgride a proibição

A Esposa Celestial (versão da província de Saitama)

- . não há o ardil (6)
- . não há busca pela esposa, nem proibição

A Esposa Grua (versão da província de Kagoshima)

- . funções 1, 31, 2, 3, 9, 10, 15, 20
- . não há reparação do dano

A Esposa Grua (versões das províncias de Niigata e Yamagata)

. funções 1, 31, 2, 3, 9

A Esposa Raposa

. situação inicial: nascimento de Dôjimarû

. funções: 1 (ida ao mercado), 15, 14, 15 bis, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 35

A Esposa Cobra

. funções: 31, 2, 3, 8a, 15

A Esposa Sapo

. funções: 31, 1

A Esposa Peixe

. funções: 15, 14, 31, 2, 3, 14, 8, 31

A Esposa Rouxinol

. funções: 15, 31, 1, 2, 3, 8a

Urashima Tarô

. funções: 1 (dois níveis – saída para pescar / ida ao Palácio do Dragão), 11 (ou 15), 14, 15, 8, 9, 29

O Manto de Plumas

. funções: 1, 6, 8, 7, 31, 19, 20

Tanabata

. funções: 1, 8, 6, 31, 19, 20, 25, 26, 8

O Noivo Tocador de Flauta

. funções: situação inicial

1ª parte – 1 (saída dos pais de Tamatarô)

2ª parte – 1 (saída da filha da lua), 31

3ª parte – 1 (saída de Tamatarô para resgate da esposa), 14 (dois objetos mágicos: o leque, dado pela esposa, e o arroz, dado pelo sogro), 6, 7, 8, 9, 10, 11, 15, 19, 20, 21, 22

A Gratidão do Sapo

. funções: 9, 10, 11, 16, 18, 20, 27, 29, 31

A Origem do Bicho-da-Seda

. funções: situação inicial, 8 (morte do cavalo), 8a, 9, 19

O Noivo Cobra

. funções: 8, 14, 19

O Noivo Macaco

. funções: 1, 8, 9, 10, 14, 11, 15, 16, 18, 19

O Capuz Verde

. funções: 1, 11, 14, 26

O Quarto Que Não Se Podia Ver

. funções: 1 (afastamento do rapaz da aldeia), 1 (afastamento da mulher da casa), 2, 3, 8a

Ainda que poucos dos contos estejam com seus esquemas integralmente explicitados, basta um olhar atento à ordem das funções para observarmos que apenas nos *mukashi banashi* que apresentam temas mais comuns aos contos de magia é que não se presencia a supressão de funções; ou seja, estas se colocam de maneira mais ordenada. São eles *A Esposa Raposa*, *A Gratidão do Sapo*, *O Noivo Tocador de Flauta* e *O Noivo Macaco*, que surgiram em um período histórico posterior aos contos de estrutura mais arcaica, conforme os dados apresentados no capítulo II.2:

A Esposa Raposa: entre final do século XII ~ metade do século XVI;

A Gratidão do Sapo, O Noivo Tocador de Flauta e O Noivo Macaco: embora não haja referências temporais nas três narrativas, a estrutura os aproxima dos contos de magia ocidentais.

Assim, para facilitar a visualização dos *mukashi banashi* selecionados nas análises que se seguem, dividirei as narrativas do seguinte modo:

CONTOS ARCAICOS

A Esposa Grua (3 versões)

A Esposa Cobra

A Esposa Sapo

A Esposa Peixe

A Esposa Rouxinol

Urashima Tarô (conto de apoio)

O Noivo Cobra

A Origem do Bicho-da-Seda

O Quarto Que Não Se Podia Ver (conto de apoio)

CONTOS COM ESTRUTURA SEMELHANTE À DOS CONTOS DE MAGIA

A Esposa Raposa

O Noivo Tocador de Flauta

A Gratidão do Sapo

O Noivo Macaco

A Esposa Celestial (versão da província de Yamagata)

Tanabata

O Capuz Verde (conto de apoio)

CONTOS SINCRÉTICOS

A Esposa Celestial (versões das províncias de Niigata e Saitama) e *O Manto de Plumas* estarão situados à parte, devido ao fato de não apresentarem uma estrutura essencialmente arcaica

Dentre os quatro *mukashi banashi* supracitados que apresentam estrutura de contos de magia, em *A Esposa Raposa* e *O Noivo Tocador de Flauta* os motivos da

descendência divina e do nascimento mágico apresentam aspectos ligados às provações propiciatórias, na medida em que elas explicam a força milagrosa do herói. De acordo com Meletínski (2002:63),

“(…) Para o herói pagão cuja dimensão é bem menor que a do herói mítico e épico, ao contrário, a iniciação é necessária enquanto motiva o recebimento do coadjuvante milagroso, que age pelo herói. No conto, os ecos do acontecimento mágico transformam-se no motivo do nascimento junto com os animais (que depois se tornam ajudantes do herói) e, às vezes, do nascimento a partir do próprio animal, o que é uma reminiscência do totemismo.”

Quanto a isso, Dôjimarú, o herói de *A Esposa Raposa*, nasce de um animal, tendo, assim, uma caracterização diversa da de Tamatarô, o protagonista de *O Noivo Tocador de Flauta*.

Propp fala também sobre as esferas de ação das personagens do conto de magia, que se apresentam em número de sete:

1. o **antagonista**, que é aquele que produz o dano;
2. o **doador** (ou **provedor**), que dispõe o objeto mágico ao herói;
3. o **ajudante**, que auxilia o herói em todas as etapas de sua jornada, desde o seu traslado até o salvamento das perseguições e a solução dos problemas;
4. a **princesa** que, além de ser a personagem procurada, é aquela que se associa ao pai na atribuição de tarefas difíceis ao herói, na imposição de uma marca, desmascaramento do falso herói/reconhecimento do herói verdadeiro, punição do falso herói e promoção do casamento;
5. o **mandante**, que envia o herói de um lugar a outro;
6. o **herói**, cuja principal função é a busca;
7. o **falso herói**, que disputa a mão da princesa com o herói.

Meletínski (1977:58), quando estabelece as funções para as personagens, praticamente mantém as sete de Propp; no entanto, elimina a função do mandante, na medida em que esta pode, por vezes, coincidir com a do antagonista (uma vez que um de seus atributos é o de causar o exílio do herói). Ademais, as funções representadas por categorias de personagens nem sempre oferecem limites claros; Meletínski prefere reuni-los em sequências delimitadas, considerando que uma

mesma personagem pode assumir funções diferentes dentro de um mesmo enredo, explicando a questão do seguinte modo:

“(...) Nos textos dos contos maravilhosos propriamente ditos há tantos acontecimentos intermediários que tornam difícil a determinação exaustiva da função de um personagem. Na realidade, o conto não conhece o *doador*, o *antagonista* ou *ajudante* em seu “aspecto puro”. Quase todas as personagens podem ocasionalmente realizar funções diferentes, muitas vezes contrárias. Não é correto considerar esses casos como fruto de uma superposição mecânica ou de uma assimilação, uma vez que seria extremamente difícil descrever a estrutura do conto maravilhoso e teríamos uma idéia errônea da própria essência do fenômeno.(...)” (op.cit., p.59)

Embora a teoria de Propp tenha sido aqui apresentada apenas a título de exemplo, cabe também fazer referência aos pressupostos de A. J. Greimas, que reduziu as 31 funções de Propp a vinte, num processo denominado “acasalamento de funções”. Grosso modo, Greimas estabeleceu alguns pares por implicação (seguindo mais ou menos a ordem já proposta) e também

“(...) por disjunção lógica como certa relação paradigmática, independente do desdobramento linear do tema. Ele ainda une dois pares de funções por meio da correlação semântica de negativo e positivo. A série de membros negativos no começo do conto ou do mito deve transformar-se em série de membros positivos no final, sendo que esta transformação se realiza através das provas. Segundo ele, a prova é uma função de mediador, a qual não tem par.(...)” (in Meletínski, 1987:106)

O acasalamento de funções apresenta-se, assim, da seguinte maneira:

1. ausência
2. proibição X violação
3. procura X submissão
4. decepção X submissão
5. vilania X falta
6. ordem X decisão do herói
7. partida
8. atribuição de uma prova X enfrentamento da prova
9. recepção do adjuvante
10. deslocamento espacial
11. combate X vitória
12. sinal

13. dissolução da falta
14. retorno
15. perseguição X liberação
16. chegada incógnita
17. atribuição de uma tarefa X êxito
18. reconhecimento
19. revelação do traidor X revelação do herói
20. punição X casamento

Através dessa redução no número de funções, o autor pretendia liberar a análise – embora não integralmente – da ordem de sucessão sintagmática. De qualquer forma, igualmente às funções de Propp, esse acasalamento também não é facilmente aplicável aos *mukashi banashi*; talvez o que mais se aproxime das narrativas japonesas seja a questão dos actantes na teoria de Greimas, em número de seis, que correspondem às esferas de ação de Propp. No caso, teríamos o **sujeito**, o **objeto (finalidade)**, o **destinador**, o **destinatário**, o **auxiliar** e o **oponente**, aos quais, separados por duplas, são atribuídas as seguintes modalidades:

sujeito/objeto (finalidade) – modalidade do **querer**

destinador/destinatário – modalidade do **saber**

auxiliar/oponente – modalidade do **poder**

À primeira vista, parece possível pensar nas personagens dos *mukashi banashi* segundo esses actantes:

- modalidade do **querer**

. contos arcaicos – sujeito: esposas animais

objeto: alcançar um nível “humano”, através da descendência, ou por meio do pagamento do *on* (retribuição a um favor que lhe foi prestado);

. contos sincréticos – sujeito: esposas celestiais

objeto: o manto roubado;

. contos com estrutura de conto de magia:

A Esposa Raposa – sujeito: Dôjimarû; objeto: 1o. momento: volta para casa; 2o. momento: cura do imperador

O Noivo Tocador de Flauta – sujeito: Tamatarô; objeto: salvamento da esposa

A Gratidão do Sapo – sujeito: filha caçula; objeto: eliminação do cônjuge

O Noivo Macaco – sujeito: filha caçula; objeto: eliminação do cônjuge

A Esposa Celestial (versão de Yamagata) – sujeito: homem; objeto: esposa

Tanabata – sujeito: homem; objeto: esposa

O Capuz Verde – sujeito: Kameemon; objeto: cura da filha do milionário

- modalidade do **saber**

. contos arcaicos – destinador: marido; destinatário: esposa (conhecimento da identidade da mulher)

. contos sincréticos – destinador: marido; destinatário: esposa (conhecimento do local onde estava escondido o manto)

. contos com estrutura de conto de magia:

A Esposa Raposa – destinador: mãe (raposa); destinatário: Dôjimarû (saber derrotar o antagonista)

O Noivo Tocador de Flauta – destinador: esposa; destinatário: Tamatarô (saber como chegar ao céu)

A Gratidão do Sapo – destinador: filha; destinatário: cobra (saber como eliminar o cônjuge)

O Noivo Macaco – destinador: filha caçula; destinatário: macaco (saber como eliminar o cônjuge)

A Esposa Celestial (versão de Yamagata) – destinador: autoridades celestes que ordenam ao homem para semear; destinatário: homem

Tanabata – destinador: sogra; destinatário: homem

O Capuz Verde – destinador: raposa; destinatário: Kameemon

(note-se que, em algumas narrativas, o destinador coincide com o doador)

- modalidade do **poder**

existe, basicamente, nas narrativas com estrutura de conto de magia.

IV. 2. 16. 1. Proposta de aplicação da teoria de Meletínski aos *mukashi banashi* japoneses

Na teoria de Meletínski, fala-se também de uma situação inicial, que seria uma exposição das situações convenientes propícias às ações; ou seja, tais situações poderiam ser classificadas como elementos estáticos que substituiriam essas ações, configurando o equilíbrio estético do conto. O exemplo que o autor dá para o caso seria a compensação, ao final, através de poderes milagrosos, da situação inicial desfavorável (negativa) do herói; essa situação equivaleria ao malfeito (dano) concreto que acarreta a pobreza e a perda.

Pensando-se nos *mukashi banashi*, isso caberia em especial aos quatro contos já mencionados que se aproximam dos contos de magia. No entanto, trata-se de uma tarefa difícil associar tal proposição aos contos acerca das esposas animais e alguns contos sobre noivos animais, na medida em que apresentam uma estrutura mais arcaica, com a narrativa iniciando-se com o casamento. Naturalmente, existem contos maravilhosos com tal característica, resultante de resquícios do antigo enredo mítico-narrativo como, por exemplo, narrativas acerca da mulher milagrosa que traz prosperidade, abandona o marido após a transgressão do tabu e, depois, dá um início totêmico à nova estirpe (AT 400). Esse tema conservou-se no clássico conto de magia devido, segundo Meletínski (1977:7),

“(...) ao fato que o interesse principal centrava-se na procura da noiva desaparecida e na reunião com ela, depois da série de provas (provações) matrimoniais às quais o pai submete o herói, no conto. Este conto, diferentemente de muitos outros, começa não com uma perda, mas com a aquisição da esposa milagrosa; entretanto, essa aquisição inicial passa para o segundo plano tão logo começam a acontecer sucessivamente as perdas e é interpretada, tal como ocorre em outros contos, como a aquisição de um adjuvante (co-adjuvante); com efeito, a jovem milagrosa terá, ela mesma, mais tarde, o papel de ajudante no decorrer das provas fundamentais pelas quais o herói terá que passar.(...)”

No caso dos *mukashi banashi* acerca das esposas animais, o enredo termina com a quebra do tabu e a separação do casal; no entanto, verifica-se o exposto acima nos contos que tratam das esposas celestiais, como *Tanabata* e *A Esposa Celestial* da província de Yamagata – claramente, uma variante do primeiro; entretanto, ao final, a separação se mantém, visto que a personagem masculina falha na execução da prova. Sobre isso, Meletínski (op. cit., p.33) faz referência aos contos sobre provas

matrimoniais onde predomina o código da linhagem, exemplificando com o caso do filho do camponês que se sai melhor nas provas do que homens socialmente superiores, como generais, bem como o do herói (ou heroína) saído do povo que, ao final da narrativa, casa-se com a princesa (ou príncipe), de acordo com os termos do código hierárquico. Comparando-se a personagem masculina de *A Esposa Celestial* a Dôjimarû (*A Esposa Raposa*) e Tamatarô (*O Noivo Tocador de Flauta*), acontece o contrário: por ser um criador de gado – posição socialmente inferior e não relacionada à agricultura, num tempo em que o mundo dos seres celestiais era tido como um mundo agrícola (cf. p.112) – não alcança seu objetivo. Ademais, no caso de Dôjimarû, além de possuir uma mãe sobrenatural, fora adotado por uma família nobre.

Ao fato de o enredo dos *mukashi banashi* sobre os *irui kon'in* (casamentos entre seres diferentes) encerrar-se com a quebra do tabu, podemos relacionar a questão das diferenças culturais, que Kawai (1988:15) discute em sua obra. Confrontando esses *mukashi banashi* com contos europeus, o autor sugere que, nas histórias ocidentais, aqueles que aplicam a proibição são superiores àqueles que a sofrem; e que, no geral, os homens é quem aplicam a proibição à mulher. No entanto, no caso dos *mukashi banashi*, acontece o contrário: “(...) nos contos japoneses, aquele que determina o tabu torna-se mais infeliz do que aquele que o transgride: este não é punido, enquanto o primeiro desaparece pesadamente. Nas histórias ocidentais, aquele que quebra o tabu é punido, mesmo que ele se torne feliz no final (...)”. Frisando que, no Japão, o casamento feliz não é um motivo frequente nos contos, Kawai afirma que a história japonesa pertence ao tipo da “não punição”, ainda que a personagem masculina seja, de certa forma, castigada ao perder aquilo que obtivera, caracterizando uma punição não-direta. No entanto, a mulher também é castigada, na medida em que não consegue manter o casamento feliz que almejava, a despeito de sua identidade “dupla”, e acaba por ir embora. Retomarei, mais adiante, essa questão.

Ainda com relação à situação inicial nos *mukashi banashi*, em alguns dos contos existe uma carência – a da figura feminina –, como expressa a personagem masculina de *A Esposa Rouxinol*:

“Certo dia de tempo bom, uma belíssima moça, com uma sombrinha na mão, apareceu na cabana do lenhador, nas montanhas. Ele pensou: ‘Que bela moça, gostaria de ter uma esposa como esta’.”

Essa carência também se observa em alguns contos acerca das esposas celestiais, como a versão de *A Esposa Celestial* da província de Niigata, em que a carência que a personagem masculina tem de uma esposa fica evidente no início do enredo.

Naturalmente existem outros tipos de carência, como em *A Esposa Peixe*, quando é dito que o homem é pobre. Quanto aos demais contos sobre esposas celestiais, em *Tanabata* ocorre a morte da mãe da personagem masculina no início do conto e, em *O Noivo Tocador de Flauta*, o casal de velhos sente a falta de um filho e pede um à deusa Kannon.

Meletínski chama a atenção, em seu estudo *A Estrutura do Conto de Magia*, aos contos que têm como objeto as mulheres milagrosas (ou os maridos) e os objetos mágicos (AT 400, 425, 460, etc.), classificação que pode ser aplicada a quase todos os *mukashi banashi* selecionados para esta pesquisa (cf. p.62). A esse respeito, o autor (1977:20) coloca que

“A alternativa *WL v L* (tarefa X cumprimento) parecia ter um valor profundo. Desse modo, com efeito, é possível dividir os contos que têm a eliminação da desgraça [do infortúnio] no começo dos contos em que há a busca dos objetos desejados. Entretanto, a desgraça [o infortúnio] pode ocorrer inclusive por culpa do próprio herói. Em vista disso é preciso estudar os casos em que a falta é precedida pela infração da interdição ($\alpha \beta L$).”

No caso dos *mukashi banashi* acerca das esposas animais, podemos pensar, num primeiro momento, em uma “eliminação do infortúnio” logo no início do conto, com a união homem/mulher. Por outro lado, considerando-se que nessas narrativas de caráter mais arcaico não há uma “busca”, a estrutura que se coloca para elas, de fato, diverge daquilo que se apresenta no conto de magia; temos, assim, que o infortúnio ocorre no desenrolar da história, com a transgressão da proibição por parte da personagem masculina. Em outras palavras, a carência surge como resultado da infração da interdição. Isso acontece não apenas nos contos sobre as esposas animais, mas também nos *mukashi banashi* acerca das esposas celestiais onde há a quebra da promessa, como nas versões de *A Esposa Celestial* das províncias de Niigata e Yamagata. Relacionando-se a isso – a infração da interdição precedendo a falta – Meletínski coloca que

“(…) mesmo nesse caso, porém, em cada uma das variantes, a infração da interdição é substituída pelo dano, ou então une-se a ele. A infração da interdição, enquanto causa do dano encontra-se

também em outros tipos de enredo e muitas vezes nas combinações mais inesperadas.” (op.cit., p.21)

A figura do antagonista

Como foi possível perceber através da leitura dos *mukashi banashi*, o antagonista, tal qual é considerado nas análises dos contos de magia, não é uma figura presente em todas as narrativas. Sob esse ponto de vista, ele surge apenas nos contos japoneses que seguem uma estrutura mais “ocidentalizada”, mesmo porque, no conto de magia, o conceito de “antagonista” está condicionado ao de “herói” que, conforme já se pôde observar, só aparece nos contos que surgiram a partir do Período Muromachi (1338 ~ 1576). No entanto, como observou Kawai (op.cit., p.226), os heróis no Japão estão mais voltados para a imagem da mulher que suporta, como a protagonista do conto *Tenashi Musume (A Donzela Sem Mãos)*, também bastante conhecido no Ocidente. Os homens japoneses tendem a se tornar seres tais quais tricksters, como Susanowo, o irmão “trapaceiro” da deusa do sol Amaterasu, cuja história surge na coletânea *Kojiki*, do Período Nara (710 ~ 784).

De acordo com Meletínski, o que marca a relação herói-antagonista são oposições que salientam os atributos do primeiro, como baixo-alto (inferior-superior), bom-mau, modesto–não-modesto, e também o contraste fundamental próprio-alheio, que sublinha a natureza tradicional do herói e do agressor. Dentre os *mukashi banashi* que apresentam estrutura semelhante à dos contos de magia temos que os “vilões” de *O Noivo Tocador de Flauta* são os demônios, e o antagonista de *A Esposa Raposa* é Dôman. Em *Tanabata*, poderíamos considerar a sogra como antagonista, na medida em que ela induz o genro ao erro na prova decisiva, separando-o de sua filha. E, em *A Gratidão do Sapo*, o antagonista seria a cobra a quem a caçula do milionário havia sido prometida em casamento.

Por outro lado, considerando-se as narrativas mais arcaicas, talvez o elemento “antagonista” esteja situado em um plano que transcende o das personagens propriamente ditas – poderia ser qualificado como uma entidade abstrata. Tomemos, por exemplo, *A Esposa Celestial* da província de Yamagata:

“- Bem, amanhã você irá cuidar das cabaças – disseram-lhe, no entanto, com uma advertência: “É proibido comer cabaças maduras”.

O criador de gado respondeu que sim. Entretanto, enquanto vigiava, não se sabe por que, foi acometido de uma grande sede, que não conseguia conter. Ele então deu uma mordida em uma cabaça; mas do buraco resultante da mordida começou a jorrar uma enorme quantidade de água. E ele foi arrastado, sem saber para onde seria levado; foi quando a pomba apareceu e o salvou.

- Você foi advertido a não comer a cabaça, mas comeu. Agora, não poderá mais ficar junto de sua esposa.”

Não se percebe, no conto, a figura do antagonista, mas a sede que o levou a morder a cabaça poderia ser considerada uma “situação antagônica” que o separou da esposa.

No caso dos *mukashi banashi* sobre as esposas animais, e também em *A Esposa Celestial* da província de Niigata, existe a possibilidade de a curiosidade masculina estar situada em um plano antagônico, na medida em que essa curiosidade leva as personagens à ruína. Podemos verificar isso nas seguintes passagens:

“Certo dia, o pai e Senta encontraram no jardim o fruto da cabaça, e perguntaram à mãe:

- Isto aqui é bem diferente, o que é?

- Este é o fruto da cabaça, mas não o arranque de maneira nenhuma. Se for arrancado, sairá uma grande quantidade de água – disse ela, severamente.

O pai e Senta, querendo ver que tipo de água seria aquela, arrancaram o fruto da cabaça. No mesmo instante, uma grande quantidade de água começou a sair pelo orifício que se formou no fruto ao ser arrancado, e então o pai e Senta foram levados pela água para o mundo de baixo.” (*A Esposa Celestial*, versão de Niigata)

“- Aquela peça tão magnífica... como será que minha esposa a tece? – falou o homem e, a certa altura, espiou para dentro do quarto, às escondidas. Foi quando viu uma grua depenada, arrancando as próprias penas e tecendo a peça. Ele achou aquilo muito estranho, mas fez-se de desentendido.” (*A Esposa Grua*, versão de Niigata)

“- Está bem, mas até eu terminar, não me olhe de maneira nenhuma – e começou a tecer. Mas Kinzô pensou: “Como ela pode tecer algo tão magnífico?” e, não conseguindo conter-se espiou, às escondidas, por uma fresta, e levou um susto: uma grua completamente depenada arrancava, de seu próprio corpo, uma pena, depois mais uma, e ia tecendo. “Ah” – ele deixou escapar a voz.(...)” (*A Esposa Grua*, versão de Yamagata)

“- Na hora do parto, não espie o quarto de maneira nenhuma.

Entretanto, o rapaz, preocupado, não aguentou e acabou olhando.” (*A Esposa Cobra*)

“No dia seguinte, depois de despedir-se da mulher, o filho mais velho ficou pensativo.

- Ela disse que iria ao cerimonial de falecimento dos pais, e saiu para o lado das montanhas. Para onde será que ela vai? Vou segui-la para ver – e, com esse monólogo, foi seguindo, furtivamente, a esposa.(...)” (*A Esposa Sapo*)

“Todos os dias, a esposa tinha o hábito de fechar a porta deslizante de papel da sala da frente e, no centro desta, banhar-se. Anteriormente, ela havia feito o marido lhe prometer que jamais olharia o local enquanto ela estivesse se banhando. No entanto, certo dia, o marido pensou: ‘Minha esposa sempre diz que não posso olhá-la durante o banho, mas hoje vou dar uma espiada’ e, molhando a ponta do dedo com saliva, fez um buraco na porta e espiou: a mulher encheu uma bacia com água e, ao entrar ali, transformou-se em um grande

peixe, suas mãos transformaram-se em nadadeiras, e ficou a banhar-se.(...)” (*A Esposa Peixe*)

“Ela fez esse pedido de maneira insistente, e saiu. Durante a sua ausência, o lenhador não quis ver os aposentos que lhe foram permitidos que visse, mas teve vontade de ver aquele que não lhe foi permitido ser visto, e acabou espiando o aposento de dezembro.(...)” (*A Esposa Rouxinol*)

“O rapaz olhava para tudo, assustado. De repente, teve vontade de ver o segundo aposento, o quarto que não se podia ver, e abriu a porta.(...)” (*O Quarto Que Não Se Podia Ver*)

Quanto às narrativas *O Noivo Cobra*, *O Noivo Macaco* e *A Origem do Bicho-da-Seda*, tem-se a impressão de que os antagonistas situam-se no plano familiar: no primeiro, a mãe leva o pretendente da filha à morte; no segundo, o pai é quem cria a situação que causa a morte do animal/prendente a genro; e, no terceiro, o pai mata o cavalo que se casara com sua filha.

As provas, os doadores e os objetos mágicos

No que concerne às provas, é possível dizer que elas existem nos *mukashi banashi* que apresentam uma estrutura mais próxima à do conto de magia, ou em alguns dos contos sobre as esposas celestiais, como *Tanabata*. Segundo Meletínski (1977:8),

“A prova preliminar e a obtenção do meio mágico no conto de magia clássico desempenham um papel bastante considerável principalmente porque o herói do conto é uma personagem já completamente desligada do mito e já não recebe da natureza a sua força mágica.(...)”

Embora haja, no conto de magia, heróis de origem sobrenatural, isso se liga ao fato de os genitores do herói terem conseguido um meio mágico, por vezes depois de obterem sucesso em alguma prova; no caso, o herói alcança benefícios, por exemplo, sem ter de se submeter a uma prova preliminar difícil, em função daquilo que seus genitores obtiveram. Relacionando a isso o *mukashi banashi O Noivo Tocador de Flauta*, temos que Tamatarô, o protagonista – que provém de um nascimento miraculoso, sendo ele próprio “uma graça divina” –, é bem-sucedido nas provas às quais é submetido, como no momento em que a lua, seu sogro, ordena-lhe que toque a flauta, mesmo porque a habilidade que possuía com o instrumento já é descrita anteriormente.

Isso também ocorre quando o doador é um parente. No caso de *A Esposa Raposa*, temos que Dôjimaruru é filho da raposa tendo, de certa forma, uma origem sobrenatural. Sobre isso, diz Meletínski:

“(…) No folclore arcaico, muitas vezes verifica-se que o herói não possui antepassados míticos, mas espera-se dele que supere uma prova especial, algo como uma espécie de iniciação, graças à qual ele consegue obter um espírito-coadjuvante ou forças mágicas. É possível que essa prova preliminar do conto de magia esteja ligada geneticamente ao motivo da iniciação.(…)” (op.cit., p.8)

Podemos relacionar a isso o episódio derradeiro da narrativa, quando Dôjimaruru, vendo-se numa situação difícil, consegue derrotar Dôman, o antagonista, com o auxílio da varinha de junco que havia ganhado de sua mãe, quando fora visitá-la na floresta de Shinoda. Essa mesma varinha já o havia auxiliado quando os servos de Dôman tentam matá-lo e ele, com um golpe do objeto, mata-os.

De qualquer maneira, segundo Meletínski (2002:58), no mito heróico, e no conto maravilhoso, as provações surgem frequentemente como “tarefas difíceis” impostas pelos “provadores” ao “herói”, sendo que elas, mais de uma vez, disfarçam a tentativa de matar o herói. Isso ocorre apenas em *A Esposa Raposa* e *O Noivo Tocador de Flauta*, ou seja, naqueles enredos onde os pólos herói/antagonista aparecem claramente delineados. Por outro lado, em alguns contos de magia, existe uma provação preparatória em que “o herói deve atender a um pedido ou simplesmente comportar-se de modo gentil e carinhoso com os seres mágicos que encontra, em sua maioria velhinhos e velhinhas” (op. cit., p.60) e, depois disso, acaba recebendo um ajudante milagroso, que seria uma recompensa por um favor prestado – o *ongaeshi*⁴⁰. Observa-se isso em vários dos *mukashi banashi* estudados, como *A Esposa Grua* (as três versões), *A Esposa Raposa*, *A Esposa Peixe*, *Urashima Tarô* e *O Capuz Verde*, visto que, muitas vezes, isso acontece através do surgimento dos “animais benfazejos” a quem (ou cujos filhos) o herói salvou da morte, alimentou, etc.” (op. cit., p.148). No caso de *A Esposa Sapo*, podemos dizer que o *ongaeshi* consiste no fato de o homem ter aceito a mulher/sapo em casamento e, em *A Gratidão do Sapo*, a retribuição decorre da vingança da filha caçula que acaba por beneficiar os sapos que sofriam com a violência da cobra.

A respeito dos animais agradecidos, Propp (1974: 224) diz que

⁴⁰ Grosso modo, *on* = obrigação e *kaeshi* = substantivação do verbo *kaesu*, “devolver”

“Trata-se de um personagem combinado. Os animais agradecidos aparecem no conto como doadores e atuam como tais pondo-se à disposição do herói ou dando-lhe a fórmula para que lhes chame.(...) A fórmula ‘não me coma’ (...), etc., reflete a proibição de comer um animal que pode se converter em um ajudante. Nem sempre o herói quer comer o animal; em ocasiões presta-lhe um serviço (...). É lícito supor que esta forma, a forma da compaixão por um animal, é menos antiga. O conto, em geral, não conhece o sentimento da compaixão.(...)”.

No caso do Japão, entretanto, é possível dizer que essa característica apresenta relação com a compaixão pregada pelo Budismo; dessa forma, ainda que seja nos enredos de narrativas antigas, nem sempre o *ongaeshi* está propriamente ligado a uma prova em si; trata-se de um elemento forte na cultura japonesa, conforme as palavras de Benedict (1988:88):

“(...) A palavra que corresponde a ‘obrigações’, cobrindo desde o maior até o menor débito de uma pessoa, é *on*. Na acepção japonesa, traduz-se para o inglês por uma série de palavras, de ‘obrigações’ e ‘lealdade’ até ‘bondade’ e ‘amor’, entretanto estas palavras deturpam-lhe o significado.(...) Em todos os seus empregos *on* é carga, débito, ônus que se carrega o melhor que seja possível.(...)”

Considerando-se os *mukashi banashi* anteriormente citados, pode-se dizer que todos eles, com exceção das versões de *A Esposa Grua* das províncias de Kagoshima e Niigata, e *A Esposa Peixe* (que não trazem indícios temporais que nos permitam afirmar que o *ongaeshi*, nessas narrativas, liga-se diretamente ao Budismo), devido à época em que surgiram, podem ter o elemento “compaixão” relacionado a traços religiosos. No caso de *Urashima Tarô*, embora seja um conto bastante antigo, provavelmente a variante apresentada não se encontra muito distante no tempo, visto que não traz a união entre o protagonista e a princesa do Palácio do Dragão – que, conforme já foi discutido (cf. p.131), seria uma característica das versões que surgiram a partir do século XV.

O que observamos em *A Esposa Raposa* ilustra com clareza a proposição de Meletínski:

“Antigamente, nas montanhas próximas ao palácio imperial, localizado na capital, havia muitos animais selvagens; foi, então, organizada uma caça à raposa. Os serviçais do palácio dirigiram-se à montanha e iniciaram a caçada quando, à frente de um homem chamado Yasunari, surgiu uma raposa branca de mais de mil anos. Como esta raposa estava prenhe, ela pediu, com lágrimas nos olhos, que sua vida fosse poupada até o parto; Yasunari, então, salvou-lhe a vida. No entanto, essa história chegou aos ouvidos do imperador, e Yasunari foi exilado para um local chamado Abe.”

Em especial nas versões de *mukashi banashi* voltadas para a literatura infantil, o *ongaeshi* é bastante enfatizado, talvez não apenas pelo fato de as crianças terem um apreço, digamos, quase que natural pelos animais, mas como instrumento de doutrinação. Isso é válido se considerarmos que, no caso da sociedade japonesa, onde sobrevive a causa feudal, as relações humanas eram caracterizadas por obrigações e sentimentos pré-estabelecidos que, muitas vezes, evidenciavam-se nos contos, mesmo naqueles de caráter maravilhoso. Isso, inevitavelmente, acabava por conferir uma rigidez e uma moralidade às narrativas, não havendo espaço para que o imaginário e o misterioso pudessem fluir livremente.

Considerando-se os contos de magia ocidentais, a retribuição aparece da seguinte forma:

“As normas éticas e as regras formais referentes ao binômio estímulo-reação e ação–contra-ação pertencem, por assim dizer, a dois núcleos diferentes. O primeiro deles se realiza no âmbito do segundo, no sentido de que uma boa ação (por exemplo, libertar um animal de uma armadilha, responder com educação a um velho encontrado na estrada) e um comportamento modesto (a escolha de um dom pouco atraente) constituem, ao mesmo tempo, a satisfação formal de um pedido e a reação correta diante da proposta de uma escolha.” (Meletínski, 1977:16)

Ou seja, a ação do doador implica numa humildade – que seria um dos atributos que um herói deve ter – ligada ao fator moral. Podemos verificar isso em *O Capuz Verde*, quando Kameemon aceita o capuz verde ao invés de uma bandeja de dinheiro que lhe é ofertada.

No caso dos *mukashi banashi*, mesmo em *O Noivo Tocador de Flauta*, talvez não seja muito pertinente a utilização dos termos “provas” e “tarefas difíceis” da forma como são aplicados aos contos de magia; imaginamos, para os eventos correspondentes a tais funções, que “**etapas para aquisição de bens**” ou “**etapas visando um melhoramento**” seriam mais adequados, visto que, com exceção de *Tanabata* e *A Esposa Raposa*, não há um delineamento típico das provas – mesmo em alguns momentos de *O Noivo Tocador de Flauta*.

Acompanhando as provas temos a figura do **doador** que, num contexto mais arcaico, apresentava-se ligado ao totemismo e aos rituais de iniciação; assim, o doador surgia geralmente enquanto figura feminina, reflexo do matriarcado (Propp: 1974, p.156). Observando o quadro a seguir, acerca dos doadores e objetos mágicos que aparecem nos contos analisados, percebemos que, de fato, em sua grande maioria

os doadores são personagens femininas. Listamos na tabela apenas os *mukashi banashi* em que doador e objetos mágicos estão presentes.

<i>mukashi banashi</i>	doador	objeto mágico
<i>A Esposa Celestial</i> (Niigata)	esposa	sementes de cabaça
<i>A Esposa Celestial</i> (Yamagata)	sábio que ensina o homem a subir ao céu	bambu
<i>A Esposa Celestial</i> (Saitama)	esposa	corda prateada
<i>A Esposa Grua</i> (Kagoshima)	esposa	peça de tecido
<i>A Esposa Grua</i> (Niigata)	esposa	peça de tecido
<i>A Esposa Grua</i> (Yamagata)	esposa	peça de tecido
<i>A Esposa Raposa</i>	mãe	varinha de junco
<i>A Esposa Cobra</i>	mãe	olho
<i>A Esposa Peixe</i>	mãe	<i>chii chii kobako</i>
<i>Urashima Tarô</i>	princesa	caixas
<i>Tanabata</i>	esposa	sementes de <i>shiburi</i>
<i>O Noivo Tocador de Flauta</i>	esposa sogro	leque grão de arroz
<i>A Gratidão do Sapo</i>	sapo	pele de velha
<i>A Origem do Bicho-da-Seda</i>	cavalo	bicho-da-seda
<i>O Capuz Verde</i>	raposa	chapéu

Tabela 6 – doadores e objetos mágicos nos *mukashi banashi*

Segundo Propp (1974: 287), é encantado o objeto que foi conseguido “além”. No estágio mais antigo, “além” significa “no bosque”, entendido no sentido amplo da palavra, e mais tarde é o objeto trazido do outro mundo ou, segundo o conto, do reino distante.

Nos contos acerca das esposas celestiais, os objetos mágicos consistem em um elemento de ligação entre céu (o reino do “outro”) e terra (cf. p.112); seria a imagem do pilar cósmico frequente em mitologias das mais diversas culturas. Em *O Noivo Tocador de Flauta* o objeto que o protagonista recebe da personagem feminina também tem a característica de objeto de traslado, na medida em que Tamatarô sobe ao céu com a ajuda do leque.

Já nas narrativas sobre esposas animais, o objeto mágico tem finalidades diversas: em *A Esposa Grua*, é um *ongaeshi*, recompensa que a personagem masculina recebe pela sua bondade em ter salvo a vida de um animal, assim como no conto de apoio *O Capuz Verde*. Em *A Esposa Cobra* e *A Esposa Peixe*, o objeto é o meio designado pela mãe para garantir a subsistência do(s) filho(s), que ela deixa sob os cuidados do pai.

Em *Urashima Tarô*, o objeto tem um significado mais transcendental, visto que contém os anos que a personagem masculina passara no Palácio do Dragão (no “outro mundo”), ou seja, a imortalidade.

Pensando-se ainda em termos de totemismo, essa solidariedade entre homem e animal, segundo Propp (op. cit., p.226), foi substituída pela amizade, que se baseia em uma espécie de contrato, que ocorreu com a passagem da vida sedentária à agricultura, segundo uma relação baseada em ajuda e piedade mútuas. Um exemplo dado é o do fundador de uma tribo que é auxiliado por um animal de raça sagrada numa situação de necessidade; dessa forma, as relações contratuais de aliança entre homens e animais seriam tidas como núcleo do totemismo (p.228). A isso podemos relacionar o elemento do parentesco sobre o qual discorreu Lévi-Strauss (2003:64 ~ 67): para que uma estrutura de parentesco exista, é necessário que se encontrem presentes nela os três tipos de relações familiares sempre dados na sociedade humana, isto é, uma relação de consanguinidade, uma relação de aliança, uma relação de filiação; posteriormente, surge um sistema de atitudes elementares que compreende ao menos quatro termos: uma atitude de afeição, de ternura e de espontaneidade; uma atitude resultante da troca de prestações e contra-prestações; e (...) uma correspondente à atitude do credor, outra à do devedor. Existe, assim, uma conotação religiosa para a questão, considerando que o animal agradecido pode ser um antepassado.

Devemos nos atentar a um outro tipo de doador: em *A Origem do Bicho-da-Seda*, temos que o cavalo morto pelo pai da personagem feminina do conto atua

como uma espécie de doador, na medida em que ensina aos pais da moça, através desta, que lhes aparece em sonho, o modo de se criar o bicho-da-seda. Seria, segundo Propp (1974), um doador oriundo do reino dos mortos.

Esses três doadores – a mulher, o animal e o morto – estão situados no plano não-humano e apresentam, de alguma forma, uma ligação com o arcaico. Para o mesmo autor (1974:273), “os paralelismos históricos com os tipos concretos de ajudantes não nos tem levado ao rito da iniciação. Tem-nos conduzido ao xamanismo, ao culto aos antepassados, às representações do além-morte.(...)”, e passaram também por um processo evolutivo com a morte do mito e o progresso econômico e social que, no caso do Ocidente, chega às imagens dos anjos e santos da religião cristã.

Retomando a questão das funções das personagens, é possível observar, na tabela anterior, que uma mesma personagem pode assumir duas funções no enredo. Já vimos que, em alguns dos *mukashi banashi* estudados, a personagem feminina do conto, na parte inicial do enredo, é o objeto da busca – quando a personagem masculina deseja tomá-la por esposa. Posteriormente, ela assume a função de doador, quando disponibiliza à personagem masculina o objeto mágico. Talvez possamos relacionar a isso o fato de a mulher transitar por dois mundos, o humano e o não-humano, permitindo assim uma mediação entre os dois princípios. No caso dos *mukashi banashi* com estrutura de conto de magia, essa mediação acontece dentro da esfera de ação do próprio herói (por exemplo, Dôjimarû, de *A Esposa Raposa*, e Tamatarô, de *O Noivo Tocador de Flauta*), considerando que as duas personagens pertencem aos dois mundos; partindo-se dessa ideia, é possível relacioná-las ao que propôs Meletínski (2002:49) acerca dos heróis culturais, que são personagens míticas: "As personagens míticas do tipo dos heróis culturais representam a sociedade humana (étnica) perante os deuses e os espíritos, atuando como intermediários (mediadores) entre mundos míticos diferentes.(...)".

Consideremos, agora, os contos em que os pais decidem o destino das filhas – que, relacionando-se aos pressupostos teóricos de Meletínski, poderiam ser classificados como “contos de conflitos familiares”. De acordo com Seki (1982), poderíamos aí incluir as narrativas *A Esposa Celestial/Tanabata*, *O Noivo Cobra* e *O Noivo Macaco*. Normalmente, as provas são uma exigência dos pais da mulher, e refletem os aspectos culturais, econômicos e sociais da época em que os contos são transmitidos. Vejamos o caso de *Tanabata*:

“(...) Nesse momento sua esposa, que estava tecendo uma peça, ao olhar para baixo viu que um homem tentava, com muito esforço, subir para o céu. Rapidamente, ela o ajudou a subir. Então, o rapaz virou-se para a mulher e perguntou:

- Você não é mais minha esposa?
- Minha mãe está ali, pergunte a ela – disse a mulher. E orientou-o:
- Ela irá lhe atribuir tarefas difíceis, mas não se preocupe com isso e venha logo até mim.”

A partir deste trecho, a sogra atribui-lhe quatro tarefas difíceis, sempre solucionadas com a ajuda da esposa. Em *O Noivo Cobra*, não existe uma prova em si, mas a mãe da personagem feminina pergunta ao rapaz o seu nome, ao que ele se recusa a responder; então, ela procura a resposta à sua pergunta seguindo-o, e acaba por descobrir sua verdadeira identidade. Quanto a *O Noivo Macaco*, inicialmente é o pai da personagem feminina que faz uma espécie de contrato com o animal, duvidando de que ele fosse capaz de arrancar as bardanas que ele próprio não conseguira.

Meletínski, em sua teoria, faz uma proposição que condiz com o que observamos em *Tanabata*: quanto mais o pai da noiva, o antagonista ou quem lhe impõe uma prova, for hostil ao herói, tanto mais a noiva será benevolente. Isso está relacionado à questão do equilíbrio no conto: o caráter “milagroso” do homem (não falaremos em “herói”, visto que em boa parte das narrativas em estudo tal atributo não seria adequado à personagem masculina) é inversamente proporcional ao caráter “milagroso” da esposa, ou seja, os dois possuem características opostas, tanto no aspecto social como no físico – por exemplo, nos *mukashi banashi* acerca das esposas celestiais, a mulher, na qualidade de ser celeste, encontra-se em nível mais alto do que o homem.

O tema de se submeter o herói do conto a provas, no Japão, é bastante comum em narrativas que surgiram por volta do século XII e, a partir de então, foram surgindo na literatura diversos elementos imaginários e mais distantes da realidade. Uma narrativa que subsiste até hoje na literatura infantil japonesa é *Narrativas do Cortador de Bambu* (*Taketori Monogatari*, cf. p.114), na qual a protagonista, uma princesa lunar encontrada por um velho em meio a um gomo de bambu, é por ele e sua esposa adotada. A criança passa por um crescimento miraculoso e torna-se extremamente bela, sendo cortejada por muitos homens, aos quais estabelece provas impossíveis de serem cumpridas, visto que a ela não era permitido casar-se com um ser humano.

Figura próxima à do doador é a do **ajudante**, que é aquele que auxilia o herói na superação das provas. Considerando-se o que já foi anteriormente dito (cf. p.160), muitas vezes uma personagem pode assumir diferentes funções dentro do enredo. Vejamos a tabela a seguir:

<i>mukashi banashi</i>	ajudante
<i>A Esposa Celestial</i> (Yamagata)	. pomba (salva o homem da inundação)
<i>A Esposa Grua</i> (Kagoshima)	. ancião que conduz o barco
<i>A Esposa Raposa</i>	. cisne . pomba . dois pássaros . Tsunemoto
<i>A Esposa Peixe</i>	. deus do Paraíso do fundo do mar (dá o <i>shirufu</i> para a subsistência dos netos)
<i>O Noivo Tocador de Flauta</i>	. demônio que ajuda Tamatarô na fuga . grou que se choca contra o carro do demônio chefe
<i>Tanabata</i>	. esposa
<i>O Capuz Verde</i>	. filha da raposa . dois corvos

Tabela 7 – os ajudantes nos *mukashi banashi*

Percebe-se que, em *Tanabata*, a esposa já havia aparecido enquanto doadora, oferecendo ao marido as sementes de *shiburi* para que fosse ao seu encontro, no céu. Por outro lado, ela surge também enquanto ajudante, na medida em que auxilia o marido em todas as provas impostas por sua mãe. O questionamento que surge a esse respeito é o fato de a esposa celestial ajudar o marido nas provas a ele estabelecidas, o que indica uma contradição em relação ao início do conto, uma vez que, se ela fugiu da terra, isso seria um indício de que ela não gostaria de permanecer junto ao marido.

A repetição nos contos

Um elemento característico tanto nos contos maravilhosos como de magia, e também nos *mukashi banashi*, é a repetição. Sobre isso, Barthes (in Meletínski, 1987:103) diz que “a repetição de idéias permite decifrar o significado do mito (o significado do mito é precisamente o próprio mito). O significado do mito, diferentemente do significado da língua, não é arbitrário, mas parcialmente motivado por analogias.”.

Depreende-se daí que a repetição ocorre tanto em nível estrutural, com a repetição de ideias e motivos, quanto ao nível imagético. Considerando-se o primeiro, Campos (1973:209), faz referência a Lévi-Strauss, segundo o qual

“(…) os freqüentes fenômenos de repetição (duplicação, triplicação, quadruplicação) na literatura oral têm uma explicação: ‘A função própria da repetição é manifestar a estrutura do mito’. Em termos da ‘teoria da prosa’ do formalismo russo, poder-se-ia dizer que a ‘repetição’ desempenha, conseqüentemente, o papel de ‘desnudamento do processo’, deixando patente a estrutura peculiar à fábula.(…)”

Em nível estrutural, há também a questão da triplicação caracterizada, segundo Meletínski (1977:83), da seguinte maneira:

“O conto de magia clássico está pleno de triplicidades: entre os personagens – três irmãos ou três irmãs (‘três filhos: dois inteligentes e um abobado’; ‘três filhas: Um-olho, Dois-olhos, Três-olhos’); três ajudantes (um gato, um cachorro e uma serpente), três companheiros mágicos (Obedalo, Opisalo e Moroz-treskun [comilão, beberrão, mordedor de gelo]); três objetos mágicos (chapéu-esconde-tudo, botas-que-andam-rápido, toalha-que-se-põe); três obstáculos, etc. Contudo, após o estudo de diferentes casos de tríades, este quadro variado pode ser facilmente sintetizado em um sistema. Toda a diversidade do plano de expressão é suscitada aqui pela mesma causa funcional: a distinção, dentro de uma estrutura tríplice, do terceiro elemento enquanto verdadeiro e ‘autêntico’, oposto aos elementos precedentes – não essenciais, falsos e não autênticos⁴¹. Pode-se observar o mesmo fenômeno na triplicação dos elementos narrativos dinâmicos (episódios, situações, etc.). Em outras palavras, atrás do princípio da triplicidade há sempre a binariedade: o contraste entre dois tipos de heróis, dois tipos de situações, etc. Quanto à composição da narrativa, o princípio triádico contribui para frear o desenvolvimento da intriga, sem ser este, entretanto, o único efeito de sua ação.”

⁴¹ Cf. a observação de V.I. Propp quanto ao fato que a triplicação pode ser uniforme ou acrescenta (Propp, 1928, p.82). Apesar da correção incontestável desta informação, é conveniente acrescentar-lhe alguns reparos: sempre há um acréscimo, em certa medida, uma vez que o último elemento é o final e, no nível dos resultados, distingue-se dos precedentes.

Trata-se de um aspecto comum, em especial nos contos com estrutura próxima à do conto de magia, e podemos relacionar alguns *mukashi banashi* em que surge:

. *A Esposa Celestial* (versão de Niigata) – três seres celestiais, três vezes em que a personagem masculina sente o sopro do vento (antes de pegar o manto), três dias que se passam desde o casamento até a esposa celestial dar à luz;

. *O Manto de Plumas* – três seres celestiais. A que se casa com a personagem masculina é aquela que fica sem o manto;

. *A Gratidão do Sapo* – três irmãs, três objetos que a filha pede ao pai para eliminar o cônjuge. A caçula é quem aceita a proposta e sai de casa, alcançando, ao final, um casamento próspero; existe, pode-se dizer, um princípio triádico (utilizando o termo empregado por Meletínski), mas não característico dos contos de magia ocidentais, onde os dois filhos mais velhos fracassam na tarefa, cabendo ao caçula o prêmio. No caso dos *mukashi banashi*, não existe esse “princípio triádico” característico devido ao fato de não haver uma rivalidade entre as irmãs;

. *O Noivo Macaco* – três irmãs, três dias que o macaco dera de prazo para buscar a noiva, três objetos que a filha pede ao pai para eliminar o cônjuge. Como em *A Gratidão do Sapo*, é a caçula quem assume a tarefa de se casar com o ser indesejado.

No que concerne ao nível imagético, podemos estabelecer uma série de imagens recorrentes, que se repetem, em narrativas diferentes:

- . *A Esposa Celestial* (Niigata) - montanha / rio
- . *A Esposa Celestial* (Yamagata) – praia (arrozal)
- . *A Esposa Celestial* (Saitama) – praia
- . *A Esposa Grua* (Kagoshima) – montanha
- . *A Esposa Grua* (Niigata) – arrozal
- . *A Esposa Grua* (Yamagata) – montanha
- . *A Esposa Raposa* – montanha (praia / fundo do mar)
- . *A Esposa Cobra* – montanha / lago (arrozal)
- . *A Esposa Sapo* – montanha
- . *A Esposa Peixe* – praia / fundo do mar
- . *A Esposa Rouxinol* – montanha
- . *Urashima Tarô* – mar / fundo do mar

- . *O Manto de Plumas* – riacho
- . *Tanabata* – rio / montanha
- . *O Noivo Tocador de Flauta* – montanha, rio
- . *A Gratidão do Sapo* – arrozal / lago / montanha
- . *A Origem do Bicho-da-Seda* – montanha
- . *O Noivo Cobra* – lago
- . *O Noivo Macaco* – montanha
- . *O Capuz Verde* – montanha
- . *O Quarto Que Não Se Podia Ver* – montanha

Considerando-se o que foi discutido no capítulo III, boa parte dos elementos acima relacionados reflete a relação binária “este mundo” X “outro mundo”: montanha e água. Notamos também que o elemento “arrozal” surge em quatro *mukashi banashi*, o qual, com sua simbologia relacionada ao elemento divino – é considerado o alimento primordial do japonês, com origens igualmente divinas –, de alguma forma liga-se a “montanha” (elemento de ligação entre céu e terra) e “água” (relação com o primordial, com as origens da vida).

Proposta de um esquema para os *mukashi banashi* japoneses segundo a teoria de Meletínski

A partir do que foi até aqui exposto acerca da teoria de Meletínski, é possível estabelecer-se um esquema para os *mukashi banashi* japoneses. Já fizemos referência à carência inicial do conto – da falta – designada, segundo Meletínski, por L, (sendo que a letra L designa os valores do conto); essa função da falta possui três alomorfos, que seriam:

L₁ – falta do potencial parceiro matrimonial do herói

L₂ – falta do objeto mágico

L₃ – falta do dano sofrido pelo próprio herói

No caso das narrativas desta pesquisa, que têm como tema o casamento, essa carência estaria relacionada à função L₁. Por outro lado, existe uma oposição entre L₁ e L₂, na medida em que a mulher, no primeiro, também se apresenta como objeto do

conto. Em complementação a essa oposição, tem-se a fórmula O v O, que seria a presença e ausência do objeto da luta, respectivamente, independente do herói.

A fórmula apresenta ainda uma sequência, referente à motivação que o herói tem para lutar por esse objeto: uma motivação pessoal (S) ou social (S), quando o objetivo é entregar esse objeto a alguém. "(...) A oposição S v S contrapõe contos de magia a contos de caráter heróico e, em parte, mítico (em que o herói é frequentemente de origem sobrenatural e dotado de forças milagrosas e onde a prova principal às vezes adquire o caráter de luta heróica). Em função dos parâmetros já indicados (O, S), podemos distinguir os principais grupos de enredo:

os contos mágico-heróicos (OS)

os contos sobre heróis perseguidos ou exotados (OS)

os contos sobre os que buscam sua própria felicidade (OS)" (Meletínski, 1977:22).

Para o primeiro e o terceiro grupos, o autor propõe ainda uma subdivisão em subgrupos, com base na alternativa O₁ e O₂, sendo que a oposição O₁ v O₂ "(...) contrapõe os contos sobre as mulheres milagrosas a aqueles sobre objetos mágicos, mas não permite separar os contos sobre as mulheres milagrosas dos contos sobre as provas matrimoniais."

Podemos dizer que, no caso dos *mukashi banashi*, os contos arcaicos seriam os do grupo OS, e aqueles que se aproximam dos contos de magia, OS. Os contos sincréticos estariam localizados no entremeio destes dois grupos.

Há, ainda, mais duas oposições a serem integradas neste esquema: F v F (sendo F o caráter familiar do embate fundamental), que diferencia os contos em que crianças são perseguidas por um membro da família e contos em que crianças são perseguidas por um ente sobrenatural (p.e., um ogro); e M v M, designando o lugar mítico e o lugar não-mítico da prova principal.

Através destas oposições, o autor propõe a seguinte classificação de enredos:

1. O₁ S F M – contos heroicos do tipo luta contra o dragão (300-303) segundo o sistema AT

O₂ S F M – contos heroicos do tipo quest [procura] (AT 550-551)

2. O S F M – contos arcaicos do tipo “as crianças e o ogro” (AT 311, 312, 314, 327)

O S F M – contos sobre os membros de uma família perseguidos e caídos nas mãos de demônios da floresta (AT 480, 709)

O S F M – contos sobre os membros de uma família perseguidos onde não há elementos míticos (AT 10, 511)

3. O₁ S F M – contos sobre as mulheres milagrosas (AT 400, 425, etc.)

O₂ S F M – contos sobre objetos mágicos (AT 560, 563, 566, 569, 736)

4. O₁ S F M – contos sobre provas matrimoniais (AT 530, 570, 575, 577, 580, 610, 621, 675)

5. O₁ S F M – (AT 408, 653)

O₂ S F M – (AT 665)

Esses esquemas refletem, segundo Meletínski, a natureza profundamente semântica da composição dos enredos. No entanto,

"(...) as oposições O v O, S v S, F v F, M v M, O₁ v O₂ não nos dão a característica do modelo universal do conto nem do sistema das suas representações do conto. Elas possuem, antes, um pano de fundo diacrônico, ou seja, o movimento O → O, M → M, F → F, S → S que corresponde, em muitos aspectos, à linha geral da evolução do mito ao conto: evolução esta que comporta a desmitologização do conflito principal e o processo de evidenciação da família, o enfraquecimento do coletivo e o deslocamento do interesse para o destino individual e para a recompensa do deserdado social." (op. cit: 25)

Os *mukashi banashi* aqui analisados corresponderiam aos esquemas 3 (contos sobre as mulheres milagrosas) e 4 (contos sobre provas matrimoniais). No caso, a “luta por motivos pessoais” (S) seria composta por etapas que levam ao objeto (ou objetivo) e à aquisição de bens. As etapas que consistem na fase do processo em que a personagem masculina é, de alguma forma, beneficiada, refletem a passividade desta personagem, visto que ou as coisas vêm até ela, ou ela é aconselhada sobre como proceder. Isso é bastante perceptível nos contos referentes às esposas animais, e em alguns sobre esposas celestiais, como em *Tanabata*, em que o homem não realiza nenhuma das provas às quais é submetido mas, sim, sua esposa.

Todos os espaços dos *mukashi banashi* seriam caracterizados como míticos, na medida em que refletem o “outro mundo”. O espaço consiste em um dos aspectos que se liga à questão do deslocamento – que, por sua vez, também se relaciona ao tempo e às situações. Meletínski (1977:72) diz que "o enredo do conto pode ser

facilmente decomposto em uma série de episódios contrastantes unidos entre si por um 'tecido intermediário' especial, que tem a função de preservar a integridade da última ação de cada episódio". A divisão espacial também é precisa, na medida em que a passagem de uma personagem de um lugar a outro implica sempre o desenvolvimento ou a mudança de uma situação; assim, os deslocamentos "amarram os episódios isolados como se fossem os segmentos de uma narrativa única" (op. cit., p.74).

Em vários *mukashi banashi*, os deslocamentos refletem o movimento feito pelas personagens entre "este mundo" e o "outro mundo": nas três versões de *A Esposa Celestial* temos a questão do deslocamento da personagem masculina ao céu (cf. p.112); e em *O Noivo Tocador de Flauta* tem-se uma imagem semelhante à que Propp (1974:519) se refere em sua obra: a do regresso do reino dos mortos ao reino dos vivos, em que o último obstáculo seria o rio – a água –, visto que o antagonista (o perseguidor) não pode atravessar a fronteira devido ao fato de seu poder não se estender ao reino dos vivos. Embora na narrativa não se trate do "outro mundo" como representação do reino dos mortos, de qualquer forma é o reino onde vive(m) o(s) ser(es) diferente(s).

Ainda em referência ao assunto, Propp (op. cit., p.430) coloca que, no "outro mundo", sempre há abundância. Em termos de Ocidente, historicamente falando, trata-se de uma representação utópica decorrente das mudanças das relações de trabalho que, com o surgimento da propriedade, passaram a implicar em mediação de forças, ou seja, com a classe dominante passa a existir o trabalho forçado. Isso coincide com o advento da agricultura e, conseqüentemente, com o surgimento de um outro mundo com jardins e árvores que satisfazem aos homens sem a necessidade do trabalho; há também, nesses locais, belas mulheres. Ou seja, tais imagens sugerem uma abundância inesgotável, e estão ligadas ao país dos mortos, onde o alimento nunca acaba.

Nas versões de Niigata e Yamagata de *A Esposa Celestial* temos os dois mundos nitidamente retratados, sendo que a fartura do "outro mundo" é ressaltada através da cena em que é oferecido alimento às personagens masculinas de ambas as narrativas. Em *A Esposa Peixe* também temos a imagem do banquete, sendo que o mesmo acontece em *Urashima Tarô*; neste último, além da recepção ao protagonista, há referência às belas mulheres que vivem no local. E, em *A Esposa Rouxinol*, temos

também a imagem da casa onde há fartura (como no conto de apoio *O Quarto Que Não Se Podia Ver*).

Com relação a essa temática, Propp também faz referência à caixa proibida – ou algum objeto que assegura a abundância perene mesmo "neste mundo"; normalmente, a tal objeto condiciona-se uma proibição que, transgredida, faz com que o objeto perca sua função "mágica". É o que verificamos em *Urashima Tarô* e *A Esposa Peixe*.

Sobre os casamentos entre seres diferentes, Meletínski comenta em sua obra (1987:91) as proposições de Lévi-Strauss, enfocando em especial os contos de terminologia AT 400 e 425 (dos esposos mágicos): estes são tidos como mitos sobre a perda de bens culturais, que representam uma regressão da cultura para a natureza. Tratando as relações matrimoniais entre humanos e animais como extremamente arcaicas, considera que esses enredos, enfocando mais perdas individuais do que coletivas, estariam mais próximos do conto de magia do que propriamente do mito. Lévi-Strauss diz que, no conto maravilhoso sobre as esposas mágicas, diferentemente do mito, é característico que a oposição *seu X estrangeiro* seja complementada pela oposição *baixo X alto*, portadora, esta última, de sentido social e não cosmológico. Isso se aplica aos *mukashi banashi* na medida em que, conforme já foi discutido, as esposas animais buscam no casamento uma condição social – no caso, para elevação de sua própria condição, ou então para seus descendentes.

Lévi-Strauss coloca ainda que

"(...) os contos sobre o cônjuge animal expressam de modo imediato o truísmo segundo o qual o laço matrimonial traz consigo a aquisição de bens consideráveis, a 'dona' das quais é a tribo da esposa (ou, conforme o conto, do marido), e que a transgressão das formas rituais que relacionam os *seus* com os *estrangeiros* através da união matrimonial acarretam a perda desses bens. Dessa forma, a transgressão dos tabus matrimoniais implica a desunião do enredo e da mulher e, ao mesmo tempo, a desunião dos sexos, das tribos, dos seus e dos alheios, dos humanos e dos animais..." (op. cit.:92)

Relacionando tal proposição às narrativas japonesas, os bens consideráveis vêm, de fato, das esposas animais: o manto em *A Esposa Grua*; a varinha de junco, em *A Esposa Raposa*; o olho, em *A Esposa Cobra*; o *chii chii kobako*, em *A Esposa Peixe*; a vida de fartura, em *A Esposa Rouxinol*. Excetuando-se *A Esposa Raposa*, que não foi por mim considerado como conto arcaico, nos demais acontece a

separação do casal. Em *A Esposa Grua* e *A Esposa Cobra* não há a perda do objeto (o "bem considerável") alcançado mas, sim, a perda da esposa.

Teorias à parte, é relevante o fato de que os *mukashi banashi*, na qualidade de narrativas pertencentes a uma cultura diversa da ocidental, apresentam suas peculiaridades. Já tratamos da questão da não-extirpação do Mal (cf. p.19); segundo Kawai (1988:63), "existem poucas variantes de histórias em que o herói vence o monstro. Provavelmente, trata-se de um tipo de conto transmitido ao Japão em tempos recentes.". O autor nos fornece outro exemplo:

"Tem-se uma história do tipo em que uma princesa é raptada de forma repentina, e isso já se configura em uma terrível experiência, tanto para ela como para seus familiares. Entretanto, quando à princesa é oferecido um marido pobre, ela diz: 'Meu marido é o melhor que pode existir. Eu nunca irei trocá-lo por outro'. E seus pais suportam isso sem a menor hesitação. Se se tratasse de um conto ocidental, um dos dois teria de passar por tarefas difíceis para se alcançar a felicidade. A inexistência de um conflito forte para o desenvolver da peripécia é uma característica específica dos contos japoneses. Este tipo de conto traz uma solução 'harmoniosa', sem qualquer conflito." (op. cit., p.65)

Talvez o trecho em questão possa justificar a dificuldade em se aplicar, na íntegra, teorias ocidentais de análise do conto de magia: a resignação típica do japonês diante do infortúnio, que confere uma inexistência de um conflito que movimenta a narrativa. A mentalidade mítica, enfatizada através do pensamento de Ishida Baigan (in Oshima, 1992:94~96), prega que o importante não é a religião nem a filosofia, mas o estado da alma (*kokoro*): "Limpar o coração, obter o coração vazio (*mushin*), equivale a ter tranquilidade de alma, e essa é a solução de tudo. O conflito ideológico reduzir-se-á, nesse momento, a um conflito psíquico interior, que desaparecerá ao encontrar o coração vazio, sem pensamento (...)". Para Ishida, o pensar é o obstáculo para a felicidade, e sua visão é igual à da tradição mítica, segundo a qual todas as religiões são uma coisa só, são partes integrantes do todo; seu pensamento

"(...) é uma versão semi-moderna da tradição mais remota e tenaz da mentalidade mítica. É um pensamento que corresponde à mentalidade do povo, que não participa do conflito ideológico nem tem a liberdade de opinar, resignando-se a qualquer situação dada. Essa atitude ajuda o povo a sobreviver ante mudanças drásticas como a ocidentalização ou a modernização. Acreditamos, com fundamento, que, na atualidade, há muitíssimos japoneses que se identificam ideologicamente com esse pensador."

IV. 2. 16. 2. A essência do feminino nos *mukashi banashi* sobre casamentos entre seres diferentes

Considerando-se o que foi até agora exposto, é possível considerar que os contos acerca das esposas animais aos quais temos nos referido até o momento são contos arcaicos, de acordo com a definição proposta por Meletínski (cf. p.15). Embora a subcategoria das esposas celestiais também faça referência a um cônjuge proveniente do “outro mundo”, há algumas particularidades das esposas animais que devem ser apresentadas antes de proceder a uma conclusão acerca das narrativas em estudo.

Um primeiro ponto que difere os dois tipos de esposas é que, ao contrário da esposa celestial, a esposa animal “esconde” do marido sua forma original, o que pressupõe, no desenvolvimento da narrativa, a **revelação da identidade**, que acontece como decorrência de uma **proibição** (cf. p.87). No caso da esposa celestial, o marido sabe da procedência da esposa, e ainda a induz a se casar com ele que, a princípio, domina a situação, pois sem o manto a mulher não poderia voltar ao céu.

Numa situação contrária, a esposa animal oferece-se ao homem em casamento – fato observado nos contos *A Esposa Grua* (as três versões), *A Esposa Sapo*, *A Esposa Rouxinol* e nas versões mais antigas de *Urashima Tarô*. Em *A Esposa Cobra* é apenas dito que a mulher apareceu e casou-se com o homem e, em *A Esposa Peixe* a mulher é praticamente coagida a se casar com o humano, visto que este havia sido aconselhado a pedir sua mão ao deus do Paraíso do fundo do mar. Imagina-se, em primeira instância, que não se trata de algo comum a mulher oferecer-se em casamento ao homem, uma vez que, nos contos maravilhosos em geral, o convencional seria o contrário. No entanto, pensando-se nos animais que configuram as esposas nesses *mukashi banashi*, temos que a **cobra**, o **sapo** e o **peixe** apresentam muito de sua simbologia relacionada ao feminino, se pensarmos em sua associação com o elemento ctônico, com a terra; ademais, são animais de sangue frio, ligados à água e ao subterrâneo. Eliade (s/d: 115) diz que “a mulher está, pois, misticamente solidarizada com a Terra, o dar à luz apresenta-se como uma variante, à escala humana, da fertilidade telúrica”. Considerando-se esses animais, note-se que todos eles, além da relação com o ctônico, representam o ciclo da vida e a fecundidade:

. a cobra (serpente), em diversas culturas, segundo Chevalier (1991), simboliza a fecundidade, sendo o “mestre das mulheres”, e é também considerada a responsável pela menstruação, resultante da sua mordida;

. o sapo, na mitologia chinesa, é um animal que, além da predileção por locais úmidos e sombrios, chama a chuva; logo, podemos associá-lo à fecundidade da terra;

. o peixe é um animal relacionado à água, ao nascimento, à restauração cíclica e à fecundidade.

Além disso, o próprio fato de, nas narrativas, tratar-se de personagens híbridas (humano/animal), revela um aspecto instintivo que podemos associar às observações feitas por Harding (1985) acerca da proximidade existente entre a mulher e as fases lunares que, num contexto fisiológico, é representada através dos ciclos menstruais, da gravidez e do parto. Por outro lado, sobre o significado simbólico dessa relação entre a Lua e o feminino, diz a autora:

“(...) a deusa Lua era, assim, tanto a provedora da vida e da fertilidade, como a controladora dos poderes destrutivos da natureza. Para os antigos, seu caráter contraditório era um fator essencial e francamente reconhecido. Mas, sob o ponto de vista racional e causal uma divindade pode ser ou amigável ou maliciosa, mas não ambas as coisas. (...) para os adoradores da deusa da lua não havia contradição. Sua suprema divindade era como a lua, não como o sol. Ela era dupla em sua própria natureza. Vivia sua vida em fases, manifestando em cada uma delas suas qualidades peculiares. Na fase do mundo superior, correspondente à lua brilhante, ela é boa, gentil e beneficente. Na outra fase, correspondente ao período da lua escura, ela é cruel, destrutiva e má.(...)” (p.157)

Talvez possamos, através do exposto, relacionar o fato de a mulher se oferecer em casamento ao homem a essa faceta animal e instintiva que traz consigo. Ao contrário das representações femininas de diversas mitologias, que caracterizam a mulher como um ser ambivalente quanto aos quesitos bem/mal, as esposas animais dos *mukashi banashi* não chegam a expor essa faceta negativa, como Izanami, a divindade a quem fora incumbida a tarefa de povoar o Japão que, depois de sua morte, deposita sobre o marido toda a sua ira ao ver quebrada a promessa que este lhe fizera (cf. o episódio de criação do mundo no *Kojiki*, p.45). Ao mesmo tempo em que Izanami é a genitora, figura benevolente, transforma-se em uma criatura má e vingativa ao ser “envergonhada” pelo marido (no caso, espiada em sua forma pós-morte).

Quanto aos outros animais retratados nos *mukashi banashi*, temos o pássaro em *A Esposa Grua* e *A Esposa Rouxinol*. A simbologia da ave já difere da anteriormente discutida, na medida em que o pássaro é um símbolo da alma, com um papel de mediador entre o céu e a terra – no caso dos contos em questão, como mediador de dois mundos diferentes. Em *A Esposa Grua* a personagem feminina ainda ganha um outro matiz de transcendência: a tecelagem, atividade essencialmente feminina e que, na narrativa, caracteriza o momento em que sua identidade é revelada: momento em que tece destinos e que determina a separação do casal.

Em *A Esposa Raposa* o animal simboliza a longevidade, embora a raposa tenha, no Japão, uma natureza ambígua: ao mesmo tempo em que é benevolente, acompanhante da deusa Inari (cf. p.121), ela também ludibria os homens. Mas neste *mukashi banashi* a raposa não apresenta tal conotação.

De qualquer maneira, à medida em que a civilização vai evoluindo ao longo da história, os contos arcaicos acabam sofrendo uma descaracterização, ao mesmo tempo em que a mulher vai ficando mais subjugada ao homem. No Japão, num processo que tem início com o advento do shogunato – a partir do Período Kamakura (1185 ~ 1333) e, mais intensamente, a partir do Período Muromachi (1338 ~ 1576), os contos em que elas se oferecem em casamento vão perdendo espaço e, gradativamente, a figura do herói vai ganhando espaço. Podemos relacionar a esse fato a seguinte proposição de Meletínski (1987:242):

“(...) embora o surgimento da terra na água e a conjuração do dilúvio universal ou das águas subterrâneas sejam frequentemente interpretados como fator de ordenação cósmica, a própria mãe-Terra está às vezes relacionada com as forças caóticas, pois a superfície da terra é a região da ordenação da cultura, mas dentro da terra se encontra o reino dos mortos, vivem diversos demônios; além disso, o princípio feminino também se associa, às vezes, ao elemento da água e ao caos, costuma ser interpretado do lado da ‘natureza’ e não da ‘cultura’, sobretudo nas condições do fortalecimento da ideologia patriarcal.”

Ou seja, à medida que se fortalece o patriarcalismo, com a sobrepujança da cultura sobre a natureza, o matriarcado vai se enfraquecendo, num processo semelhante em todas as culturas. Remetendo às palavras de Campbell (2002:108), “a sociedade é sempre patriarcal. A natureza é sempre matrilinear”.

Sobre a questão da vergonha, trata-se de um sentimento forte para o japonês que, nos *mukashi banashi* sobre casamentos entre seres diferentes, é um dos

elementos importantes dos enredos dos contos sobre esposas animais. Surge já no *Kojiki*, no citado episódio em que Izanagi, o deus primordial, dirige-se à terra de Yomi (mundo dos mortos) para tentar reaver a esposa e a espia depois de morta, causando sua vergonha. Nota-se também este sentimento na história de Toyotama Hime, filha da divindade do fundo do mar que é espiada por seu marido, no momento do parto, em sua forma original (cf. p.48). A vergonha (*haji*) é um sentimento forte mesmo no Japão moderno: um exemplo disso é o suicídio de pelotões inteiros, durante a Segunda Guerra Mundial, diante de uma situação iminente de derrota. Isso porque voltar à terra natal derrotado acarretaria na humilhação de não ter saldado sua dívida (o *on*) para com o país e para com o imperador. Vejamos o que diz Benedict (1988:190) sobre a questão:

"(...) Um fracasso em seguir os seus visíveis marcos de boa conduta, um fracasso em avaliar obrigações ou prever contingências constitui vergonha (*haji*). A vergonha, dizem eles [os japoneses], é a raiz da virtude. Quem é sensível a ela cumprirá todas as regras de boa conduta. 'Um homem que conhece a vergonha' é por vezes traduzido por 'virtuoso' ou 'honrado'. A vergonha ocupa o mesmo lugar de autoridade na ética japonesa que uma 'consciência limpa', 'estar bem com Deus' e a abstenção de pecado têm na ética ocidental.(...) A primazia da vergonha na vida japonesa significa, como em qualquer tribo ou país onde a vergonha seja profundamente sentida, que cada um aguarda o julgamento de seus atos por parte do público.(...)"

Percebe-se que, embora se trate de narrativas arcaicas, em que são abordados aspectos que, de alguma forma, referem-se aos primórdios da humanidade, a influência de elementos sociais e, conseqüentemente, religiosos, surge com força através de questões como "vergonha" e "pagamento do *on*", sentimentos que perduram, até os dias atuais, na sociedade japonesa.

CAPÍTULO V CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o início de meus estudos sobre os *mukashi banashi*, um pensamento que sempre norteou minhas ideias foi o da universalidade deste gênero narrativo. As semelhanças entre motivos de narrativas de culturas por vezes muito distantes entre si, e as diversas leituras realizadas acerca do assunto, faziam-me crer que, acima de tudo, o conto é essencialmente humano, e suas transformações refletem tanto a trajetória do homem, em nível restrito, localizado, como da sociedade como um todo.

A afirmação de Geertz (1989:46) ilustra o fato: "(...) o cenário (em períodos e locais diferentes) é alterado, de fato, os atores mudam sua indumentária e aparência; mas seus movimentos internos surgem dos mesmos desejos e paixões dos homens e produzem seus efeitos nas vicissitudes dos reinos e dos povos."

Em seu artigo *Da oralidade à escrita – Reflexões antropológicas sobre o ato de narrar*, Jack Goody diz que as mitologias, enquanto conjunto de crenças – ao contrário dos mitos, que consistem em formas orais padrão –, são universais. Pensando-se em termos de mitologia japonesa, acerca da qual fizemos alguns breves recortes no capítulo II.3. (cf. p.45), existem, de fato, alguns aspectos que podemos situar em um contexto mais universal; no entanto, há também muitas particularidades, em especial se considerarmos que o *Kojiki* foi compilado sob ordem imperial, sendo que o principal objetivo do registro de seu conteúdo era legitimar as origens divinas do imperador – ou seja, apresentava finalidades predominantemente políticas.

Resquícios de uma "ordem superior" são notados no conteúdo dos *mukashi banashi* japoneses, considerando-se o cunho religioso e moral de alguns deles. Por outro lado, a característica popular que se reflete no vocabulário empregado vislumbra uma origem mais remota, de uma época em que os sentimentos e vivências do homem primitivo davam o tom e o movimento dos enredos: num tempo em que homem e alma, "este mundo" e "outro mundo" estabeleciam uma interação (cf. p.40).

Com o advento da cultura do arroz, o desenvolvimento da civilização e a estratificação social, o primitivo e o espiritual vão perdendo espaço. Verifica-se, no Japão moderno, um movimento de retorno pregado por diversos pensadores japoneses, em protesto à modernização. Além do já citado pensador Ishida Baigan

(cf. p.184), merecem destaque os preceitos de Kobayashi Hideo, para quem a civilização moderna, tendo organizado o pensamento e o conhecimento humanos, acabou oprimindo o campo “silvestre” do espírito humano. Defende, assim, o pensamento mítico, dizendo que o ser humano

“(…) tem uma inteligência e uma sensibilidade inatas e abertas ao mundo das experiências; entretanto, na vida civilizada lhe são dadas demasiadas informações e técnicas mentais capazes de destruir facilmente o estado puro da mentalidade dada pela natureza. Na vida moderna o ser humano está alienado, isolado da mãe natureza, não apenas fisicamente, mas também psiquicamente. É sumamente importante despertar e recuperar o pensamento e o conhecimento em seu estado puro e primitivo que cada um de nós conserva abandonado.” (in Oshima, 1992:130)

Da mesma maneira que os contos de fadas do Ocidente, os temas e motivos deste gênero literário também se fazem presentes na literatura japonesa moderna. Um dos principais expoentes da literatura infanto-juvenil japonesa do século XX, Kenji Miyazawa (1896 ~ 1933), é um dos reflexos da mentalidade mítica japonesa na literatura.

Kenji nasceu e viveu na província de Iwate, nordeste do Japão. Pertencia a uma família abastada, e seu pai era proprietário de terras e comerciante, possuindo ainda uma loja de roupas usadas e uma casa de penhores. No entanto, seus vizinhos – na sua grande maioria lavradores pobres ou carvoeiros –, mal tinham como sustentar suas famílias na região inóspita onde viviam, com inverno rigoroso e chuvas intensas durante o verão. Penalizado com a situação de miséria que os rodeava, Kenji preocupou-se durante toda sua vida em ajudá-los, tendo inclusive se formado em Agronomia com essa finalidade: ensinava aos lavradores como fabricar diferentes tipos de fertilizantes, sugeria novas sementes de variedades vegetais. Lecionou também em uma escola superior de agricultura. E, com suas crenças budistas, aplicava preceitos religiosos em seus ensinamentos, que procuravam harmonizar o homem aos elementos da natureza. Assim, podemos observar na vasta obra de Kenji – que só foi reconhecida postumamente – descrições paisagísticas do local onde viveu, assim como elementos religiosos, como a salvação pessoal e a busca da felicidade.

Um dos contos de sua autoria, *Nametokosan no Kuma (Os Ursos do Monte Nametoko)*, traz um exemplo que podemos relacionar a alguns aspectos desta pesquisa. Conta a história de um caçador de ursos de nome Kojuro que, dedicando-se

ao seu ofício pelas matas fechadas das montanhas em companhia de seu cão, sofria terrivelmente a cada vez que precisava matar um urso, embora esse fosse seu meio de sobrevivência; sabendo disso, os ursos amavam-no e respeitavam-no. Sempre que matava um urso, ele se aproximava do animal, dizendo: “Senhor urso, não pense que o matei porque o odeio. Como eu preciso sobreviver, você precisa morrer. Gostaria de ter outro trabalho, que não carregasse esse pecado, mas não tenho terras, e as pessoas me dizem que minhas árvores pertencem às autoridades; e, quando vou à vila, ninguém tem nada a fazer por mim. Sou um caçador porque não há outro jeito. Foi o destino que te fez urso, e é o destino que me faz executar este trabalho. Dê um jeito de não nascer urso na próxima vida”.

Ao final da narrativa, Kojuro é morto por um urso; sentindo a proximidade da morte, ele parece ouvir à distância, “Ah, Kojuro, eu não queria matá-lo”, ao que ele responde, “Perdoem-me, ursos”. Três dias depois, numa noite clara, os ursos colocam-se ao redor do corpo de Kojuro, ajoelhados, em prece, como que o guardando.

Kenji, em muitas de suas narrativas, faz diversas alusões à relação homem-natureza, incluindo-se aqui os animais, o que o caracteriza, atualmente, como escritor de “consciência ecológica”. No entanto, mais do que isso, a forma como tal relação aparece em suas obras retrata a já citada “mentalidade mítica” japonesa. Percebemos, na fala de Kojuro, a questão do carma budista (quando se refere ao destino), mas a relação entre o caçador e os ursos remete-nos aos povos autóctones do norte do Japão: embora tenhamos nos referido, no capítulo III, à cultura *ainu* de Hokkaido, a província de Iwate provavelmente apresenta aspectos culturais semelhantes, devido à sua localização (nordeste do Japão). Ao enredo do conto de Miyazawa Kenji também podemos aplicar alguns preceitos de *Totem e Tabu*, de Freud:

“Espécimes do animal totêmico são ocasionalmente criados pelo clã e por este cuidados em cativeiro. Um animal totêmico encontrado morto é pranteado e enterrado como um membro do clã que tivesse morrido. Se for necessário matar um animal totêmico, isso é feito de acordo com um ritual de excusas prescrito e cerimônias de expiação.(...)” (p.109)

Não nos referimos, aqui, a um animal totêmico, mas à relação quase espiritual que se estabelece entre Kojuro e os ursos; mesmo porque, a cada vez que Kojuro matava um urso, elevava uma prece. Segundo Takenaka (1971:48), os caçadores também eram pessoas consideradas tabus; assim, expressavam sentimento de

respeito para com a alma do animal morto face ao temor em relação ao seu tamanho ou força. Quando Freud fala em ritual de excusas e cerimônias de expiação diante da necessidade de se matar um animal totêmico, alude à possibilidade de perdão para tal transgressão. Armstrong (2005:29) também se refere, em sua obra, à mitologia do Paleolítico, caracterizada por uma grande reverência aos animais que os homens se viam forçados a matar; isso porque os xamãs atuavam apenas em sociedades caçadoras, e os animais desempenhavam um papel importante em sua espiritualidade.

Em sua obra, Oshima (1992:20) fala sobre a relação entre a mentalidade mítica e os ideogramas (*kanji*), fazendo referência à definição feita por Roland Barthes sobre o Japão atual como “o Império dos Signos”. Campos (1977:127) dedicou-se ao estudo do ideograma, dizendo que

“(...) a língua chinesa, com seu material peculiar, passou do visível para o invisível através de um processo exatamente idêntico ao empregado por todas as raças antigas. Esse processo é o da metáfora, a utilização de imagens materiais para sugerir relações imateriais.(...)A metáfora, a reveladora da Natureza, é a substância mesma da poesia. O conhecido interpreta o obscuro, o universo vivifica-se com o mito.(...)”

“(...) Numa palavra fonética, há muito pouco, ou mesmo nada, que exiba os estágios embrionários de seu desenvolvimento. Ela não ostenta a metáfora em sua própria aparência. Esquecemos que personalidade outrora significou, não a alma, e sim a máscara da alma. É esta espécie de coisas que não pode ser esquecida quando se utilizam os símbolos chineses.” (p.129)

De acordo com o que foi possível observar através da leitura e análise dos contos escolhidos para o *corpus* desta pesquisa, a procedência das esposas sobrenaturais nos *mukashi banashi* japoneses relacionam-se aos três domínios: céu, terra e água. Considerando-se os *kanji* para estes três substantivos, temos:

天

céu (*ten*)

土

terra (*tsuchi*)

水

água (*mizu*)

Para o japonês, é muito importante o número de traços que compõe um *kanji*. Por exemplo, quando um casal espera um filho, é prática comum consultar um numerólogo para a escolha mais adequada do nome que será dado à criança, estabelecendo-se uma combinação dos números de traços que compõem os

ideogramas do sobrenome com os do nome escolhido. Visto que há, para alguns nomes, várias formas de escrita, são normalmente selecionados para esse nome *kanji* que melhor combinem com o sobrenome. Isso porque o número de traços de um nome comporta as características, físicas e/ou psicológicas, da pessoa; assim, procura-se uma combinação de atributos que se deseja para o filho.

Levando-se em consideração este aspecto da cultura japonesa, decidimos aplicá-lo a este estudo. A partir do caráter sobrenatural das esposas às quais se fez referência, tanto as celestiais como as animais, podemos dizer que todas elas, ainda que situadas em um plano superior – as esposas celestiais – ou inferior – algumas esposas animais – aos humanos, elas assumem, respectivamente, uma característica de divindade e de totem. Suas ligações com os humanos, seja através dos descendentes que geram com os mesmos, seja através do pagamento do *on*, fazem com que suas imagens perdurem, que suas almas se façam presentes entre os humanos. Podemos, assim, dizer que um *kanji* comum a estas esposas seria o de “alma” que, em japonês, lê-se *tamashii* (leitura pelo significado) e, ainda, *rei* (leitura pelo som):



Este ideograma é composto de duas partes: a superior seria o *kanji* de “chuva” (*ame*) e, o inferior, de “assento” (*za*). Pela combinação de ambos, o significado literal do termo seria algo como “a chuva que cai sobre o lugar da divindade”. E, de acordo com o *Kanji Jiten (Dicionário de Ideogramas)*, o ideograma inferior comportaria um sentido ainda mais transcendente: “xamã que transmite a mensagem dos deuses” (este conceito relaciona-se ao outro na medida em que o “lugar da divindade” pressupõe o ideia de “transmissão de ordens” que, em tempos antigos, equivale a “transmissão da mensagem dos deuses”). Vale ainda dizer que a simbologia da chuva está ligada à fertilidade, assim como a algo que cai do céu, o que reforça o aspecto positivo da imagem do ideograma.

Voltemos aos primeiros *kanji* apresentados, de “céu”, “terra” e “água”: os três, juntos, totalizam 11 traços (*ten* = 4 traços; *tsuchi* = 3 traços; *mizu* = 4 traços). Embora o ideograma designado para “céu” tenha um sentido mais espiritual, o “céu” em sentido mais, digamos, físico, é representado através do seguinte *kanji*:

空

que se lê como *sora* (leitura pelo significado) ou *kuu* (leitura pelo som); não só significa “céu” como, também, “vazio”. O “vazio”, por sua vez, tem um significado de muita relevância na cultura japonesa: ao contrário do Ocidente, onde se tem a existência de um Deus absoluto uno no Cristianismo, no Japão o ponto central é o **nada absoluto**. Nos contos de magia ocidentais, em especial aqueles que narram a trajetória de um herói, predomina um pensamento patriarcal: as figuras masculinas corporificam o ego ocidental, baseadas no Deus uno; no Japão, com a predominância da religião budista, o “nada”, que também pode ser considerado como a condição dos não-egos, expressa o ego japonês. Quanto a isso, os ocidentais costumam dizer que os japoneses (os orientais) “não têm ego”, um reconhecimento de tal diferença.

Assim, através dos *mukashi banashi* apresentados nesta pesquisa, foi-me possível notar alguns traços culturais que salientam as diferenças entre os contos japoneses e ocidentais quanto a esse aspecto:

- enredos sem “grandes peripécias”

Em *O Quarto Que Não Se Podia Ver* e *A Esposa Rouxinol*, o “vazio” manifesta-se no desfecho dos enredos, quando a casa “desaparece” após a revelação da identidade feminina, e a narrativa parece não ter um final. Além disso, a própria estrutura dos *mukashi banashi*, especialmente aqueles caracterizados como contos arcaicos, conforme demonstrado no capítulo IV.2., leva-nos a perceber uma estrutura mais simplificada deste tipo de conto japonês;

- a heroína passiva

Em algumas versões de *A Esposa Celestial*, o manto simplesmente volta às mãos da personagem feminina sem nenhum esforço por parte desta – normalmente, por intermédio do filho –, fato que restringe a aplicação da teoria de Propp no que se refere à função da busca.

Retomando a questão dos ideogramas, já foi colocado que aqueles que representam céu, terra e água totalizam 11 traços. No entanto, substituindo-se o ideograma de “céu” (transcendental) pelo de “céu” (físico), teríamos a seguinte configuração:

空

土

水

céu (*sora*)
(8 traços)terra (*tsuchi*)
(3 traços)água (*mizu*)
(4 traços)

O número total de traços dos três ideogramas, juntos, é 15. E é este o número total de traços do ideograma de “alma” (*tamashii*), apresentado anteriormente, que corporifica a atuação das esposas sobrenaturais dos *mukashi banashi* analisados, enquanto seres que transitam e interagem entre “este mundo” e o “outro mundo”. Vimos que as esposas animais e as esposas celestiais provêm desses três domínios – celeste, terrestre e aquático –, o que também configura uma **triplicação** e, ampliando-se a ideia, uma **configuração do cosmo**, que nos remete ao próprio conceito de **mito**.

É possível, ainda, montar uma outra combinação para os *kanji* representativos dos conceitos discutidos neste trabalho. Assim, teríamos:

空 土 水

→

恩

(11 traços)

ideograma de *on* (“obrigação”)
(10 traços)

Embora o *kanji* de *on* tenha um traço a menos, está bastante próximo do total da combinação dos três ideogramas à esquerda. Visto que as ideias de “gratidão”, “obrigação” e “retribuição” aparecem em boa parte dos *mukashi banashi*, posso concluir que o espírito da raça japonesa aparece, nos contos, através da **alma**, ligada aos aspectos mais espirituais do homem, e do **on**, que se relaciona mais ao seu lado humano, refletindo uma preocupação, ainda que nos contos arcaicos, com o aspecto social, da mesma forma que os contos difundidos no Ocidente. E, pensando-se nestas questões, pode-se dizer que existe uma moralidade nos *mukashi banashi*, que estaria mais próxima do fatalismo – em especial se considerarmos as características do próprio povo japonês, resignado à autoridade política (pensemos nos valores pregados pelo poder imperial, que já prevalecia quando da elaboração do compêndio mitológico *Kojiki*) e social. E, ao mesmo tempo, é um povo resignado ao poder do

destino, que não questiona, não “corre atrás da felicidade”, corporificando o pensamento japonês de que “cada um tem de aceitar o que lhe aprouver”.

Por mais antigas que sejam tais narrativas, sua presença na literatura de épocas diversas reflete as palavras de Gadamer (in Eagleton, 1994:91):

“(…) À medida que a obra passa de contexto em contexto, cultural ou histórico, podem-se extrair dela novos significados quiçá nunca previstos nem pelo autor nem pelo público leitor de sua época (...). Toda interpretação de uma obra de outros tempos consiste em um diálogo entre o passado e o presente.(…) Gadamer pode tranquilamente entregar a literatura e a si mesmo aos ventos da história porque folhas dispersas sempre ‘regressam à casa’, fato que sucede porque sob toda história emana uma essência unificadora que une em silêncio o passado, o presente e o futuro, e que se chama ‘tradição’.”

CONCLUSÃO

I. ANÁLISE DOS CONTOS SELECIONADOS

Conforme proposto na apresentação deste trabalho, um de meus objetivos consistia na análise da estrutura dos *mukashi banashi* japoneses via comparação com teorias contemporâneas acerca do assunto, em particular as de E. M. Meletínski, desenvolvidas nas obras *A Poética do Mito*, *A Estrutura do Conto de Magia* e *Os Arquétipos Literários*.

Retomando o que foi desenvolvido através dos capítulos constituintes desta pesquisa, exponho as etapas da referida análise de acordo com o esquema a seguir.

No capítulo I apresentei o gênero *mukashi banashi*, suas origens e a tipologia à qual se propõe a análise empreendida.

No capítulo II falei, inicialmente, sobre os aspectos que motivaram a realização da pesquisa em questão, bem como forneci as linhas gerais que caracterizam as personagens a serem estudadas – as esposas animais (*dôbutsu nyôbô*) e celestiais (*tennin nyôbô*) – e as dos casamentos entre seres diferentes (*irui kon'in*). Em seguida, procedi a uma contextualização histórico-geográfica das províncias às quais pertencem as versões dos *mukashi banashi* selecionados para esta tese. No subcapítulo II.3. fiz uma relação entre os contos japoneses e o folclore de outras culturas, na tentativa de demonstrar a universalidade deste gênero narrativo. A seguir, no subcapítulo II.4., discorri sobre o gênero *mukashi banashi* no âmbito da literatura japonesa, e fiz referências à terminologia de Aarne-Thompson, na medida em que esta também foi utilizada por teóricos japoneses na classificação das narrativas japonesas. Ainda no contexto japonês, falei sobre a mulher na antiguidade japonesa no subcapítulo II.5. E, finalizando o capítulo II, apresentei a revisão da literatura (II.6.), com o intuito de fornecer as linhas gerais das teorias e das metodologias a serem utilizadas para análise dos contos.

No capítulo III procedi à apresentação e ao estudo dos *irui kon'in* (casamentos entre seres diferentes), com o intuito de buscar as bases para a análise e a interpretação dos contos do *corpus*.

O capítulo IV foi dividido em duas partes: na primeira (IV.1.), dedicada ao processo de tradução dos *mukashi banashi*, procurei mostrar os problemas mais relevantes do processo tradutório de contos de um universo distinto do ocidental, apoiando-me em pressupostos teóricos sobre tradução. E, na segunda parte (IV.2.)

apresentei, inicialmente, cada conto em separado e, finalmente, no subcapítulo IV.2.16.2., realizei a análise dos contos, em nível estrutural e interpretativo.

II. OS MITOS E OS CONTOS

Percebi, através do estudo dos contos japoneses selecionados, que existia a possibilidade de se aplicarem preceitos teóricos do Ocidente no estudo de sua estrutura; porém, isso se tornaria mais viável sob perspectivas mais atualizadas, como as de E. M. Meletínski que, levando em conta os estudos realizados por Propp sobre o conto de magia, ampliou o leque de possibilidades, estendendo seus estudos ao mito. Mesmo Propp já havia dado valiosa contribuição nesse sentido com suas obras *A Morfologia do Conto Maravilhoso* e *As Raízes Históricas do Conto de Magia*, relacionando, entre outras, as origens do conto de magia aos mitos.

De acordo com o que foi mencionado no capítulo II.6., na antiga narrativa folclórica ainda havia traços de mito, predominando assim uma tendência ao sincretismo; utilizando-se de terminologias como “mito-conto maravilhoso arcaico” e “mito-conto sincrético”, Meletínski ressalta que, ao contrário do conto de magia clássico, o tema do casamento é secundário no mito-conto maravilhosos arcaico, estando em primeiro plano a aquisição de objetos míticos (cósmicos) ou a conquista dos espíritos-guardiães. Não obedece à típica estrutura “carência/remoção do dano/obtenção de valores” que culmina no final feliz (casamento/obtenção do reino) do conto de magia.

Embora o tema deste trabalho envolvesse dois tipos de esposas, concluí que, ainda que ambos se referissem a seres sobrenaturais, as narrativas acerca das esposas animais poderiam ser classificadas como **arcaicas**, segundo a terminologia proposta por Meletínski, ao passo que os *mukashi banashi* sobre esposas celestiais seriam **contos sincréticos**, na medida em que apresentavam tanto características de contos arcaicos como de conto de magia. Havia, ainda, contos japoneses em que figuravam esposas pertencentes a um outro mundo, mas cujas personagens masculinas apresentavam traços que os aproximavam dos heróis dos contos ocidentais; tais narrativas, que começaram a surgir por volta do século XV, podem ser classificadas como **contos com estrutura próxima à dos contos de magia**.

Sobre o fato de – segundo Meletínski – o casamento ser secundário nos mitos-contos arcaicos (equivalentes aos *mukashi banashi* sobre as esposas animais) e nos mitos-contos sincréticos (correspondentes aos *mukashi banashi* sobre as esposas

celestiais), havendo, em ambos esses mitos-contos, um destaque quanto à aquisição de bens culturais, isso se coloca de forma diferente nos contos japoneses.

Nestes, o casamento tem importância, num primeiro momento, tanto para o ser humano como para o ser sobrenatural, conforme o esquema que se segue:

personagem	finalidade do casamento
homem (ser humano)	acabar com a solidão
esposa animal	deixar descendentes que sejam superiores a elas
esposa celestial	meio de sobrevivência (como não podia retornar ao céu, não havia outra alternativa senão o casamento)

Pensando-se na questão da finalidade do casamento, este adquire um significado que não se distancia muito da aquisição de um bem – embora em nível individual, não coletivo como prescrevem os mitos, conforme também pode ser verificado na tabela acima.

No que se refere à estrutura típica do conto de magia, os *mukashi banashi* – em especial os que apresentam característica de conto arcaico – diferem muito daquilo que Propp, através da teoria das funções, propõe. Em vista disso, tentei aplicar aos contos japoneses selecionados os preceitos teóricos desenvolvidos por Meletínski em sua obra *As Raízes do Conto de Magia* (cf. p.179 da tese): a partir de fórmulas baseadas em oposições, o autor chega a uma classificação semântica dos enredos, o que viabiliza a classificação dos *mukashi banashi* de características mais arcaicas.

III. ESFERA DE AÇÃO DAS PERSONAGENS FEMININAS

Outro objetivo relacionado na introdução desta tese foi o estudo da esfera de ação das protagonistas femininas, com a finalidade de se verificar as projeções míticas nos contos, que revelam a vida dos povos antigos. Cremos que todo o desenvolvimento do trabalho esteve ligado a essa questão, culminando no subcapítulo IV.2.16.2.

IV. Por outro lado, o quarto objetivo arrolado, “descoberta de matrizes imagéticas”, está intrinsecamente ligado ao terceiro, tendo sido desenvolvido no capítulo final de nossa tese.

IV. Fechando esse mesmo capítulo final, toca-se brevemente na possível “mensagem” subjacente às narrativas, a “moralidade japonesa” que, vistas as circunstâncias, poderíamos qualificar de “fatalista”.

Reflexos dos *mukashi banashi* perduram até os dias atuais, não apenas na literatura, mas também nas artes, no cinema: exemplo muito próximo a nós é o filme *A Viagem de Chihiro* (1991; *Spirited Away, Sen to Chihiro no Kamikakushi*) de Hayao Miyazaki, que nos mostra a trajetória de uma menina que, atravessando um túnel, depara-se com um outro mundo, povoado por fantasmas e espíritos. Lá, seus pais são transformados em porcos e ela precisa redimi-los; para isso, conta com a ajuda de um menino que, ao mesmo tempo em que ostenta a forma humana, é um animal – ou seja, um ser sobrenatural – pelo qual ela se apaixona. Chihiro tem ainda de passar por diversas provas, sendo que uma delas é a demonstração de humildade perante a avidez por dinheiro.

Partindo de um enredo e estrutura tradicionais mas simples, o filme de Miyazaki trabalha, ao mesmo tempo, temas contemporâneos e questões valorativas; e o que o torna bastante atraente é o fato de ser uma animação (*anime*), arte particularmente apreciada nos dias atuais.

Não tão recente quanto os *anime* mas igualmente bem-sucedidos no Ocidente são os filmes de Akira Kurosawa. *Sonhos* (1990, *Akira Kurosawa's Dreams*) é uma bela e interessante oportunidade de se ter acesso a diversos temas tradicionais da cultura – e também da literatura – japonesa. Num universo fantástico, Kurosawa põe em cena tradições, como o Festival das Meninas, celebração xintoísta; lendas como a da raposa e a da “Mulher da Neve”, ligados a temas do Japão moderno, como a destruição pelas armas atômicas, bem como à arte, no episódio em que faz alusão a Vincent Van Gogh.

É possível, então, pensarmos nos *mukashi banashi* enquanto uma trama em que o universal, o cíclico, as repetições e as idas e vindas ao longo do tempo se entrelaçam. E, num contexto mais particular, de duas vidas que se cruzam – seja a de

dois humanos, seja a de um humano com um ser de outro mundo. União que pode durar para sempre – sob os auspícios do conhecido fechamento ocidental “E foram felizes para sempre” – ou, como Von Franz (1990:525) coloca em sua obra, “até que o aprendizado esteja concluído. Na alquimia, a união dos opostos significa que logo ocorrerão uma morte e um nascimento”. E, assim, a vida continua, o ciclo se perpetua.

TRADUÇÃO DOS *MUKASHI BANASHI*

TENNIN NYÔBÔ (A Esposa Celestial)

versão da província de Niigata

Foi há muito tempo.

Em uma aldeia vivia um rapaz chamado Tomozaimon, filho mais velho de uma família que, mesmo tendo alcançado idade madura, não se sabe por que razão, não conseguia encontrar uma esposa.

Certo dia, dirigiu-se a uma roça nas montanhas para semear feijões. Ao parar para descansar por um instante, sentou-se sobre a carga que levava numa armação de madeira atada às costas, e sentiu soprar em sua testa, suavemente, um vento morno. “Está soprando um vento estranho”, pensou e, nisso, veio descendo do céu, suavemente, até a margem do rio, uma graciosa jovem trajando uma bela roupa. Então, sobre uma pedra à margem do rio, a jovem despiu essa bela roupa e começou a banhar-se. Nisso, ele sentiu na face direita um vento morno batendo suavemente e, mais uma vez, uma outra jovem veio descendo do céu, despiu a roupa sobre a pedra e começou a banhar-se. “Duas jovens desceram do céu!”, pensava o homem, quando sentiu, agora na face esquerda, um vento morno soprando suavemente. De novo, uma jovem veio descendo do céu. As três banhavam-se alegremente no rio.

- Eu gostaria tanto de me casar, mas não consigo encontrar uma esposa de jeito nenhum. E agora, essas três jovens tão belas... se eu pudesse, de alguma forma, ter uma como esposa... gostaria de ter uma esposa assim! – e ficou pensativo, admirando-as.

Enquanto as três jovens se banhavam, o homem pegou a roupa daquela que havia descido primeiro, escondeu-a sob a sua carga e, com ar de desentendido, passou a fumar um cigarro⁴².

Nisso, as três moças terminaram de banhar-se, vestiram suas belas roupas e, ao sabor do vento, foram bailando de volta ao céu. No entanto, uma delas, não tendo a roupa, não conseguia voltar para o céu, e começou a chorar na margem do rio. O homem aproximou-se:

⁴² Em Japonês, “*tabako wo suttemashita*” (fumava um cigarro). Como o tabaco foi introduzido no Japão em meados do século XVI, presume-se que esta versão do conto tenha surgido a partir dessa época.

- Por que você está chorando?

- A roupa que deixei sobre esta pedra não está mais aqui, então não posso subir para o céu. Por isso é que choro tristemente.

- Ah, é? Que pena! Já que assim é, vamos para a minha casa – e, dizendo isso, cobriu-a com suas próprias roupas e levou-a para sua casa. Lá chegando, disse-lhe a mãe:

- O que você foi fazer nas montanhas enquanto todos estavam almoçando?

- Arranjei uma graciosa jovem nas montanhas, veja!

Quando ela olhou, viu uma graciosa jovem vestida com as roupas do filho, que disse acanhada:

- Não sei fazer nada, mas posso ficar aqui?

- Oh, sim, pode ficar – alegrou-se a velha. Logo, ela foi admitida como a esposa da casa, e naquele mesmo dia realizou-se a cerimônia de casamento.

Passados três dias, numa manhã, o ser celestial que se tornara esposa não se levantou da cama. Então a velha disse:

- Ei, levante-se!

- Minha barriga dói, vou ter um filho! – disse a moça, provocando um grande alvoroço. Uma parteira foi chamada, e trouxe ao mundo um menino, que recebeu o nome de Senta.

Passaram-se os anos. Certo dia, o pai falou a Senta:

- Senta, Senta, sua mãe é um ser celestial. Se vestir a roupa do céu, ela vai acabar voltando para lá.

- E esta roupa está aqui?

- Sim, está. Está dentro de um saco de arroz, pendurado no teto da casa. Não diga isso à sua mãe, senão ela voltará para o céu.

- Sim.

No entanto, quando o pai foi às montanhas, o menino disse à mãe:

- Mamãe, mamãe, eu sei onde está a sua bela roupa.

- É verdade? Você sabe?

- Sei sim, mas se eu contar, você vai vestir essa roupa e voltar para o céu, então não vou contar.

- Não, não, se eu voltar para o céu, chamarei você e o papai também, então conte-me.

Então, Senta falou-lhe sobre o saco de arroz pendurado no teto da casa. A mãe celestial vestiu a roupa e, no momento em que ia subir ao céu, deu a Senta três sementes de cabaça:

- Quando plantar essas sementes e a planta alcançar o céu, suba com o papai – e, dizendo isso, subiu bailando para o céu.

Ao voltar das montanhas, como Senta estava chorando, o pai perguntou-lhe o motivo; e, de imediato, semeou as cabaças.

As sementes logo brotaram, e subiram ao céu com rapidez. Para confirmar se haviam alcançado o céu, o homem experimentou puxar a planta. Porém, como ainda estava frouxa, percebeu que não havia alcançado. No dia seguinte, para confirmar se já havia alcançado o céu, experimentou puxar a planta, mas esta ainda estava frouxa. No terceiro dia, ao puxar a planta, percebeu que ela não se movia. Alegrou-se ao constatar que havia alcançado o céu e então, juntamente com Senta, agarrando-se às folhas, começou a subir.

Chegando no céu, havia um enorme campo. Passando-se por esse campo, havia uma bela casa, onde várias jovens celestiais estavam reunidas. E no meio delas Senta avistou a mãe.

- Mamãe, mamãe!

- Quem é?

- Sou eu, Senta, vim junto com o papai!

- Oh, é mesmo, vocês vieram! Venham, entrem! – e entraram na bela casa, onde tiveram um banquete com arroz branco e sopa de queijo de soja. E assim os dias iam passando, alegremente.

Certo dia, o pai e Senta encontraram no jardim o fruto da cabaça, e perguntaram à mãe:

- Isto aqui é bem diferente, o que é?

- Este é o fruto da cabaça, mas não o arranque de maneira nenhuma. Se for arrancado, sairá uma grande quantidade de água – disse ela, severamente.

O pai e Senta, querendo ver que tipo de água seria aquela, arrancaram o fruto da cabaça. No mesmo instante, uma grande quantidade de água começou a sair pelo orifício que se formou no fruto ao ser arrancado, e então o pai e Senta foram levados pela água para o mundo de baixo.

TENNIN NYÔBÔ (A Esposa Celestial)

versão da província de Yamagata

Dizem que aconteceu há muito tempo. Em algum lugar, havia um homem que cuidava de gado, exercendo muito bem o seu ofício.

Certo dia, ele foi à praia e, não se sabe de onde, sentiu vir um delicado aroma. “Que olor estranho”, pensou e, farejando na direção do perfume, viu algo que o fez sentir-se no País Encantado⁴³: uma bela moça estava se banhando. “Ah, aquilo não seria um ser celestial?”, pensou. No entanto, mesmo que dissesse que havia visto um, se não tivesse uma prova, ninguém lhe daria crédito; assim, ficou observando para ver se encontrava algum objeto que pudesse servir de prova. Foi quando avistou algo que parecia uma roupa, pendurada em um pinheiro. “Aquilo não parece ser algo terreno”, pegou-o e estava para levá-lo para casa, quando a moça dirigiu-se a ele e pediu:

- Devolva-me, por favor.

E seguiu-o até sua casa, onde acabou ficando. O tempo passou, os dois se casaram e até tiveram um filho. O manto de plumas ficou guardado no fundo de um armário e, certo dia, para que não fosse comido pelas traças, o homem colocou-o ao sol e saiu para cuidar do gado no campo. Até então a esposa nunca havia dito uma palavra sequer sobre o fato de voltar para o céu; no entanto, no momento em que viu o manto de plumas, aflorou-lhe uma forte saudade da terra natal. Vestiu-o então e, suavemente, acabou subindo de volta para o céu.

Ao voltar para casa, o homem não viu o manto de plumas. Não viu sua mulher. Tomado de preocupação, sem saber o que fazer, foi consultar um sábio.

- Plante bambu, e adube o local com mil pares de calçados feitos de palha de arroz. Se fizer isso, alcançará o céu - ensinou-lhe o sábio.

Assim, no dia seguinte, juntou palha de arroz e começou a confeccionar os calçados. Confeccionou novecentos e noventa pares, mas a palha acabou; apesar do esforço, não conseguiu fazer os mil pares.

- Não há jeito. Vou adubar com isso aqui mesmo - disse ele, e fez a adubação com os novecentos e noventa pares.

⁴³ Em Japonês, *Otogi no Kuni*.

O bambu foi crescendo, crescendo, até que alcançou o céu. Olhando-se de baixo, dava a impressão de que alcançava as nuvens. Então, agarrando os galhos, experimentou subir, fazendo grande esforço; de fato, como havia feito a adubação com apenas novecentos e noventa pares, o bambu estava curto na parte final. Mas, do alto, a esposa acenou-lhe. Então, a divindade do céu falou:

- Quando Tanabata⁴⁴ foi à Terra, você cuidou muito bem dela – e, baixando uma nuvem, o homem pôde subir nela.

Chegando lá, disse que gostaria de comer algo, então ofereceram-lhe diversas iguarias.

- No céu também há arrozais? – perguntou, ao que Tanabata respondeu:

- Não.

- E esta refeição, não seria caramujo?

- Não, isso não é caramujo.

- Então, o que seria isso?

- Isso é umbigo. Ao se comer umbigo, adquire-se a capacidade de flutuar, não se caindo na Terra; com isso, é possível permanecer aqui no céu. Às vezes o deus trovão não come umbigos, então torna-se pesado, caindo na Terra.

- Ah, é?

Então, o homem, por estar ali vivendo na ociosidade, começou a prestar vários serviços.

- Hoje você irá semear - e mandaram-no semear milhares de grãos.

Primeiro semeou feijão e, terminado o trabalho, chamaram-lhe a atenção:

- Não lhe foi dito para semear num campo qualquer, mas sim no arrozal.

Tanabata então disse:

- Está certo - e ordenou a uma pomba para que levasse o feijão da lavoura para o arrozal, e com isso a tarefa foi aprovada.

- Bem, amanhã você irá cuidar das cabaças – disseram-lhe, no entanto, com uma advertência: “É proibido comer cabaças maduras”.

O criador de gado respondeu que sim. Entretanto, enquanto vigiava, não se sabe por que, foi acometido de uma grande sede, que não conseguia conter. Ele então deu uma mordida em uma cabaça; mas do buraco resultante da mordida começou a

⁴⁴ No texto, trata-se do nome da esposa celestial. No Japão, a lenda de Tanabata é bastante difundida, como será mostrado no decorrer deste trabalho.

jorrar uma enorme quantidade de água. E ele foi arrastado, sem saber para onde seria levado; foi quando a pomba apareceu e o salvou.

- Você foi advertido a não comer a cabaça, mas comeu. Agora, não poderá mais ficar junto de sua esposa.

Foi-lhe então permitido encontrá-la apenas uma vez ao ano: no dia 7 de julho, a Via-láctea aproximava-se da Terra e eles conseguiam encontrar-se. Diz-se que foi assim.

TENNIN NYÔBÔ (A Esposa Celestial)

versão da província de Saitama

Há muito tempo, viveu um pescador. Certo dia, ele encontrou um manto de plumas pendurado no galho de um pinheiro e estava para levá-lo para casa quando, não se sabe de onde, surgiu uma bela mulher, que lhe pediu:

- Por favor, devolva-me isso.

Mas o homem, por mais que ela pedisse, não devolveu; levou-a para casa e fez dela sua esposa. Passaram-se alguns anos e eles tiveram dois filhos homens.

Um dia, o pescador, tendo de ausentar-se, chamou o filho mais velho e entregou-lhe a chave do armário, advertindo-o a não entregá-la à mãe de maneira alguma. Nessa mesma noite, quando os dois filhos tomavam banho, a mãe arrumava a roupa de ambos quando percebeu, atada à faixa da roupa do filho mais velho, a chave do armário. Rapidamente, pegou a chave e abriu o armário mais alto do andar de cima: de dentro dele, surgiu um grande manto de plumas. No meio da noite, a esposa celestial vestiu o manto, tomou o filho mais novo nos braços e subiu ao céu, em direção à lua e às estrelas brilhantes. No dia seguinte, quando o filho mais velho acordou, viu que nem a mãe nem o irmão estavam ali. Foi quando, pela primeira vez, lembrou-se da noite anterior, e ficou esperando pelo pai para falar sobre o assunto. De início, o pai ficou furioso, mas depois, vendo que não havia jeito, ficou a passar os dias tristemente com o filho. Certo dia, os dois estavam voltando da praia, quando viram uma corda de prata que descia do céu. Na ponta da corda havia um papel, onde estava escrito: “Hoje à noite descerei um cesto em frente de casa. Subam nele”. Os dois, felizes, voltaram para casa, e ficaram esperando o anoitecer. De repente, um belo cesto veio descendo, atado à ponta de uma corda prateada; os dois subiram nele e foram puxados para o céu, onde os quatro viveram felizes.

TSURU NYÔBÔ (A Esposa Grua)

versão da província de Kagoshima

Havia um homem chamado Karoku. Era carvoeiro, e vivia nas montanhas com sua mãe, de cerca de 70 anos de idade. Num dia de inverno, quando estava a caminho da cidade para comprar um acolchoado, viu uma grua que sofria presa a uma armadilha. Estava para soltá-la, salvando-a, quando o homem que preparara a armadilha apareceu.

- Por que você está atrapalhando os afazeres dos outros? - criticou-o.

- Fiquei com pena e quis salvá-la; você não me vende esta grua? Trago comigo o dinheiro que usaria para comprar um acolchoado; venda-a para mim por isso - pediu.

O homem então vendeu a grua. Karoku, ao tê-la para si, logo soltou-a.

- Esta noite será fria, mas não há jeito - disse Karoku, voltando para casa.

Assim que chegou, a mãe perguntou-lhe:

- O que você fez com o acolchoado?

- Mãe, fiquei com pena de uma grua presa em uma armadilha, então comprei-a com o dinheiro do acolchoado e a soltei - disse ele.

A mãe então respondeu:

- Se você resolveu fazer isso, então está certo.

Na noite seguinte, logo ao anoitecer, uma mulher de beleza indescritível apareceu na casa de Karoku:

- Poderia dar-me abrigo por uma noite?

- Nesta choupana? - falou Karoku, como que negando.

- Sim, deixe-me ficar, por favor.

Ele acabou concordando. No entanto, a mulher lhe disse:

- Tenho algo a lhe propor, por favor, escute-me.

- Que tipo de proposta?

- Por favor, aceite-me como esposa.

- Com tantos homens no mundo, por que eu teria uma esposa magnífica como você? Por que alguém como eu, que mal tem o que comer hoje, que não sabe se terá o que comer amanhã, poderia ter uma esposa como você?

- Por favor, não diga isso e tome-me por esposa.

- Que problema - e levou a história ao conhecimento da mãe.

- Se é assim, case-se com meu filho e esforce-se para ser uma boa esposa - disse ela. Assim, ela tornou-se esposa de Karoku.

Passou-se algum tempo, e ela falou:

- Por favor, conceda-me três dias para ficar dentro do quarto. Não abra a porta de maneira nenhuma.

No quarto dia, depois de ficar encerrada dentro do quarto, a mulher apareceu.

- Como deve ter sido penoso, estava preocupado. Por favor, faça logo sua refeição.

Ela respondeu um “sim” e foi comer. Então, ela disse:

- Karoku, Karoku, venda este pano que teci dentro do quarto por dois mil *ryô* - e dizendo isso tirou o pano de dentro do quarto. Pegando-o, Karoku dirigiu-se à residência do senhor feudal, que disse:

- Isso é algo magnífico. Posso pagar dois, três mil *ryô*, mas preciso de mais uma peça.

- Sim, mas preciso perguntar primeiro à minha esposa.

- Não precisa perguntar para ela, acho que você mesmo pode responder, não? Já vou deixar pago.

Karoku, voltando para casa, conversou sobre o assunto com a mulher.

- Se me der um tempo, posso tecer mais um fardo. Mas, desta vez, dê-me uma semana dentro do quarto. Durante esse período, não olhe para dentro dele de jeito nenhum - disse ela.

E ela encerrou-se dentro do quarto.

No sétimo dia, Karoku, muito preocupado, abriu a porta e espiou. No entanto, uma grua depenada estava acabando de tecer um pano com suas próprias penas arrancadas. Ela então disse:

- Acabei de tecer. No entanto, como você me viu como realmente sou, o encanto acabou-se; por isso vou embora. Na verdade, sou aquela grua que você salvou. De acordo com o que prometeu, leve este pano ao senhor feudal.

Olhou então silenciosa para o lado oeste. Então, cerca de mil grous vieram voando, e levaram embora a grua depenada.

Karoku ganhou muito dinheiro, mas queria muito encontrar-se com a grua da qual havia se separado. Depois de procurar por todas as partes do Japão, chegou a uma praia, onde se sentou; foi quando um ancião veio se aproximando em um

pequeno barco. “Não deve haver nenhuma ilha por aqui. De onde será que veio esse barco?” – enquanto assim pensava, o barco chegou à praia.

- Senhor, senhor, de onde veio?

- Vim de uma ilha chamada “O manto de plumas do grou”.

- Por favor, leve-me até essa ilha.

- Sim.

E Karoku subiu no pequeno barco que, seguindo célere, logo chegou a uma bela praia branca. Quando desceu, não viu mais nem o barco, nem o ancião.

Seguindo pela praia, Karoku avistou um magnífico lago. No centro desse lago havia uma colina, em cujo centro estava a grua depenada, rodeada de vários grous. Ela era a rainha dos grous. Karoku passou algum tempo ali, sendo bem tratado, e dizem que, depois, voltou para sua terra no mesmo barco do ancião.

TSURU NYÔBÔ (A Esposa Grua)

versão da província de Niigata

Foi há muito tempo. Antigamente, conta-se que um homem estava indo a um arrozal, quando avistou uma grua pousada sobre uma touceira de arroz, que agonizava batendo as asas, ferida por uma flecha. Penalizado, o homem retirou a flecha e soltou a ave que, feliz, levantou vôo, como que bailando, para algum lugar.

Certa noite, apareceu uma bela jovem, que pediu:

- Estou perdida e está escurecendo. Será que poderia dar-me abrigo por esta noite?

O homem respondeu:

- Eu sou pobre, não tenho nada, vivo só e não tenho o que lhe servir; ainda assim, se não se incomodar, pode ficar.

Ela aceitou. A moça cozinhava, fazia os serviços de casa, e assim foi ficando, até que disse ao homem:

- Eu gostaria de tornar-me sua esposa.

Ele respondeu:

- Se assim deseja, torne-se então minha esposa.

Certo dia, ela disse-lhe:

- Vou tecer, então gostaria que construísse um local para que eu pudesse fazer isso. Mas você não poderá ver o local onde estarei tecendo, de maneira nenhuma.

Então, o homem construiu um local para que ela pudesse tecer. A mulher entrou ali e ficou tecendo – *tonkarari, tonkarari*, e como foi dito ao homem para não olhar, ele assim o fez. A peça que foi tecida era superlativamente magnífica, e ele levou-a à cidade para vender, conseguindo por ela um preço muito alto. O homem recebeu um pedido de mais uma peça, e a esposa, então, mais uma vez entrou em seu aposento de tecer, e ali permaneceu.

- Aquela peça tão magnífica... como será que minha esposa a tece? - falou o homem e, a certa altura, espiou para dentro do quarto, às escondidas. Foi quando viu uma grua depenada, arrancando as próprias penas e tecendo a peça. Ele achou aquilo muito estranho, mas fez-se de desentendido.

Então, essa grua transformou-se em mulher e falou:

- Eu disse que não era para olhar, mas por que você olhou? Não posso mais terminar de tecer aquela peça que você viu. Na verdade, sou aquela grua que você

salvou e, por gratidão, tornei-me sua esposa e teci aquela peça, mas como você me viu, preciso ir embora.

Ele pediu:

- Não diga uma coisa dessas, fique aqui comigo para sempre.

Mas a mulher transformou-se em grua e levantou vôo aos céus. Dizem que foi assim que aconteceu.

TSURU NYÔBÔ (A Esposa Grua)

versão da província de Yamagata

Às margens de um rio, vivia um jovem chamado Kinzô, que vivia de cortar lenha nas montanhas e vendê-la na cidade. Certo dia, no caminho de volta da cidade, ao atravessar uma montanha, viu um grupo de crianças brincando de amarrar a perna de uma grua com uma corda; com o dinheiro da lenha que vendera, Kinzô comprou o animal e soltou-o. Nessa noite, como não tinha dinheiro, estava pensando em tomar uma sopa de folhas de nabo e ir dormir, quando ouviu alguém bater à porta. Era uma bela jovem, que disse estar perdida e que pedia abrigo por uma noite. Kinzô, assustado, convidou-a a entrar. Na manhã seguinte, a moça, juntando as duas mãos, pediu-lhe:

- Por favor, deixe-me ser sua esposa.

E ele aceitou. Então, ela disse:

- Vou tecer uma peça, mas até eu terminá-la, você não poderá me ver. Na noite do sétimo dia, entregarei a você uma peça da qual certamente irá gostar.

Então, encerrou-se em um quarto e começou a tecer. Na noite do sétimo dia, a esposa mostrou a Kinzô uma peça de tecido:

- Venda isto e compre o que quiser. Você poderá vender esta peça por cinco *ryô*.

Então, Kinzô levou o tecido à cidade e um nobre, admirado, comprou-o por dez *ryô*, dizendo que se ele lhe trouxesse mais um, pagaria quinze *ryô*. Kinzô voltou para casa e obrigou a esposa a tecer. Ela então disse-lhe:

- Está bem, mas até eu terminar, não me olhe de maneira nenhuma - e começou a tecer. Mas Kinzô pensou: “Como ela pode tecer algo tão magnífico?” e, não conseguindo conter-se espiou, às escondidas, por uma fresta, e levou um susto: uma grua completamente depenada arrancava, de seu próprio corpo, uma pena, depois mais uma, e ia tecendo. “Ah” - ele deixou escapar a voz. Nessa noite, o ruído da máquina cessou tarde, e a esposa saiu do quarto trazendo o tecido. Sentou-se diante de Kinzô e falou:

- Por um longo tempo, você cuidou de mim. Na verdade, sou a grua que você salvou naquele dia. Como agradecimento, tornei-me sua esposa, mas como você conheceu a minha identidade, preciso ir embora.

E, rapidamente, assumiu a forma de uma grua e levantou vôo, sob o brilho do luar. Quando a grua dá um vôo de duas voltas, dá-se a isto o nome de *tsurumakida*; e ao rio de onde se tirou a linha de tecelagem, *Shokkigawa*. Kinzô saiu de casa e construiu um templo, ao qual foi dado o nome de *Chinzôdera*. Diz-se que neste templo ainda resta uma mandala tecida pela grua.

KITSUNE NYÔBÔ (A Esposa Raposa)

versão da província de Kagawa

Antigamente, nas montanhas próximas ao palácio imperial, localizado na capital, havia muitos animais selvagens; foi, então, organizada uma caça à raposa. Os serviçais do palácio dirigiram-se à montanha e iniciaram a caçada quando, à frente de um homem chamado Yasunari, surgiu uma raposa branca de mais de mil anos. Como esta raposa estava prenhe, ela pediu, com lágrimas nos olhos, que sua vida fosse poupada até o parto; Yasunari, então, salvou-lhe a vida. No entanto, essa história chegou aos ouvidos do imperador, e Yasunari foi exilado para um local chamado Abe.

Yasunari tinha uma esposa chamada Kuzunoha. Como não poderia mais viver junto dela, ficou tão preocupado que acabou adoecendo em Abe. Cerca de dez serviçais estavam cuidando dele, mas parecia não haver mais jeito. E, como havia sido exilado, Kuzunoha não poderia encontrá-lo.

Foi quando a raposa branca que havia sido salva por ele veio a saber do fato. Travestida então de Kuzunoha, foi ao local onde Yasunari se encontrava. Quando estava para entrar na casa, viu que havia um lacre oficial colado à porta, e não pôde fazê-lo. Pediu então a alguém para que pudesse ali entrar, e acabou conseguindo. Yasunari, pensando que Kuzunoha havia vindo, ficou muito feliz, chegando a curar-se. Ele pensou que de fato fosse Kuzunoha, e logo a raposa branca deu à luz um menino, que foi chamado de Dôjimaruru.

Como já haviam passado alguns dias desde o exílio de Yasunari em Abe, o imperador permitiu a Kuzunoha que fosse vê-lo. Quando ela viu uma mulher idêntica a si, e até um filho de nome Dôjimaruru, ficou extremamente assustada. E Yasunari, quando viu que havia duas Kuzunoha, ficou sem saber qual delas seria a sua esposa. Então, chamou as duas e comeu o bolinho de castanha da idade: a Kuzunoha que era a raposa branca revelou ter mil e três anos, enquanto a verdadeira Kuzunoha tinha trinta e três. Como a raposa tinha mil e três anos, não poderia mais ficar ali; deixou então um bilhete onde se lia: “Se sentir muitas saudades, vá visitar-me na floresta de Shinoda⁴⁵”, e voltou para esse local. Como Dôjimaruru era filho da raposa branca,

⁴⁵ Antigamente, era uma vila localizada no distrito de Senboku, província de Osaka (centro-sul do Japão). Atualmente, consiste na cidade de Izumi. Há uma floresta com esse nome. Existe também uma narrativa, *Shinodazuma* (“A esposa de Shinoda”), do período Chûsei (considerado a Idade Média

ficou com muitas saudades da mãe; decidiu então, certo dia, ir à floresta de Shinoda. A raposa branca surgiu, dizendo: “Finalmente, você veio!”, e deu-lhe uma vareta de junco. Dôjimarū pegou-a e voltou para casa.

Com o decreto do perdão do imperador, Yasunari e Kuzunoha puderam voltar para a capital, juntamente com Dôjimarū. Certo dia, depois de retornarem, foram ao mercado de Sumiyoshi⁴⁶. Dôjimarū levava consigo uma boa quantia em dinheiro mas, em Sumiyoshi, sem que percebesse, perdeu-se de seus pais.

Perdido, Dôjimarū foi à praia de Sumiyoshi, onde uma criança havia capturado uma tartaruga, que maltratava. Dôjimarū comprou o animal, dando à criança o dinheiro que tinha, e soltou-o na água. Depois de algum tempo, com a subida da maré, aquela mesma criança foi nadar no mar; no entanto, como a tartaruga ainda não havia ido para o alto-mar, foi capturada e, novamente, maltratada pela criança. Como Dôjimarū não tinha mais dinheiro, não podia fazer nada. Dirigiu-se então à criança e falou:

- Salve a vida da tartaruga; em troca, vamos trocar nossas roupas.

Como Dôjimarū era filho de um nobre da corte, e aquela criança era filha de pescadores, suas roupas eram diferentes; então, a criança se satisfez, e trocaram as roupas. Dôjimarū pegou a tartaruga, levou-a até a maré de alto-mar e disse:

- Vá rápido, vá rápido, tartaruga. Se for capturada novamente, terá problemas – e soltou-a.

Como Dôjimarū era apenas uma criança e havia se perdido de seus pais, não podia voltar para casa. Ficou andando pela praia de Sumiyoshi, quando surgiu um barco vindo do Palácio do Deus Dragão, nas profundezas do oceano, para buscá-lo. Era uma bela embarcação.

- Viemos para buscá-lo – disseram, e ele subiu no barco. Num instante, estava chegando ao mundo do Palácio do Dragão.

O Deus Dragão fez-lhe um agradecimento:

- Hoje você fez um grande favor à princesa – e foi-lhe oferecido um banquete com muita diversão.

Sem que percebesse, devem ter-se passado trinta, cinquenta dias. Preocupado com seus pais, quis voltar ao seu país. Dizendo isso ao Deus Dragão, ele falou que

japonesa, que vai do final do século XII até metade do século XVI), estreitamente relacionada ao *mukashi banashi Kitsune Nyôbô*.

⁴⁶ Distrito da parte sul da província de Osaka.

lhe daria três tesouros: uma bola que controlava o vaivém das marés; uma outra que, lambida uma vez, permitia passar quinze dias sem fome; e uma terceira que permitia compreender o canto da águia, do corvo. Ainda ganhou uma roupa de glorioso brocado. Então, foi novamente levado de barco à praia de Sumiyoshi.

Chegando à praia e olhando na direção da terra firme, Dôjimaruru viu que o arroz, que anteriormente estava começando a brotar, de repente havia amadurecido e já estava amarelo. Como era apenas uma criança, não sabia para que lado ir; estava assim preocupado, quando um cisne veio voando; encostou então ao ouvido a bola que havia ganhado do Deus do Palácio do Dragão:

- Dôjimaruru, não vai voltar logo? Sua mãe morreu de saudades de você. Seu pai está para morrer – falou o cisne. E tornou a dizer:

- É natural, pois você não sabia o caminho. Venha seguindo a direção do meu vôo.

Seguindo o vôo do cisne, Dôjimaruru logo conseguiu voltar para casa. De fato, de acordo com o que o cisne dissera, Kuzunoha havia adoecido e morrera. Yasunari também havia sido acometido de grave enfermidade. Com a bola que havia ganhado no Palácio do Dragão, Dôjimaruru tocou o corpo de Yasunari, e a grave doença que castigava o pai curou-se de uma vez.

Nesse instante, uma pomba pousou no telhado e começou a cantar incessantemente. Colocou rapidamente ao ouvido a bola que trouxera:

- Dôji, vá depressa para a capital; se não for rápido, seu sucesso vai se atrasar – dizia a ave.

Dôjimaruru despediu-se então do pai e foi para a capital. Como estava levando consigo a bola que, com uma lambida permitia ao seu dono passar quinze dias sem comer, saiu sem levar comida. Foi andando apressadamente em direção à capital e, ao redor do meio-dia, parou para descansar no canto de uma lavoura. Estava distraído, quando dois pássaros, um do leste, outro do oeste, vieram voando e pousaram na árvore ao lado. Pensando no que poderiam estar falando, encostou a bola ao ouvido, e ouviu o pássaro do leste perguntar:

- De onde você veio?

Então, o pássaro que havia vindo do oeste disse:

- Vim de Kumano⁴⁷; neste ano a produção agrícola por lá está ruim, mas não há jeito. Como estão as coisas na capital?

- As coisas na capital não vão bem. As pessoas são tolas. Dôman rogou uma praga para o imperador, enterrando três insetos no canto noroeste. Como as pessoas não sabem disso, recorrem ao monge, ao ermitão, e para curar a doença do imperador fazem de tudo, mas em vão. Seria bom que os três insetos fossem desenterrados – disse o pássaro do leste.

Dôjimaruru, pensando que havia escutado algo de bom, foi andando rapidamente, e finalmente chegou na capital. Dirigiu-se à mansão de uma pessoa de nome Tsunemoto e pernoitou ali. Na manhã seguinte, foi andando pela cidade e, com a vareta de junco que havia ganho de sua mãe, recitava:

- É uma pena não saber que a desgraça poderia ser afastada rapidamente!

Os servos de Dôman, que andavam pela cidade, encontraram Dôjimaruru e pensaram em matá-lo, por estar andando e falando coisas estranhas. No entanto, Dôjimaruru, com a vareta de junco que trazia consigo, deu-lhes um golpe e matou-os.

Tsunemoto, ao saber do fato, dirigiu-se ao imperador e disse que Dôjimaruru havia vindo de Sumiyoshi para curar a sua doença. No entanto, Dôman, que estava ao lado, falou:

- Eu é que vou rezar e curar a doença do imperador. Não se deve acreditar no engodo que essa criança diz.

Tsunemoto zangou-se, e propôs então um duelo de sabedoria entre Dôman e Dôjimaruru. Ficou decidido que o vencedor iria curar a doença do imperador. E, assim, à frente do imperador, deram início ao duelo.

Dôjimaruru foi chamado, e ele e Dôman ficaram sentados, frente a frente. Primeiramente, Dôjimaruru colocou um pedaço de papel dentro de um vaso, e o papel transformou-se em uma ameixeira. Depois, cortou papel em pequenos pedaços que, espalhados pelo ar, transformaram-se em um pássaro, que pousou na ameixeira. Dôjimaruru, então, bateu palmas três vezes, e tudo se esvaiu. Dôman, julgando que Dôjimaruru era apenas uma criança, havia feito pouco caso, mas ficou admirado com o seu feito. Então, cortando dois pedaços de papel, fez uma cobra, que foi na direção de Dôjimaruru para picá-lo; no entanto, como ele manteve-se calmo, Dôman impressionou-se por sua sabedoria. A seguir, Dôman colocou dentro de uma caixa

⁴⁷ Região da província de Wakayama, localizada no sudoeste do Japão.

doze pequenas laranjas, e perguntou a Dôjimaruru quantas eram, e ele viu-se em apuros; pegou sua vareta de junco e pensou, quando sua mãe apossou-se dele e disse:

- Diga “doze ratos”.

Como Dôman havia colocado ali doze laranjas, e a resposta foi “doze ratos”, ele pensou que havia ganhado o duelo; foi quando, de repente, doze ratos começaram a chorar. Percebendo que havia perdido, o Dôman tentou fugir, mas Dôjimaruru, pegando a sua bola de controle do vaivém das marés, ordenou que a maré fosse para a direção de Dôman, que acabou morrendo afogado.

- Baixe, maré, baixe – assim dizendo, tudo voltou à normalidade.

Dôjimaruru, dirigindo-se ao imperador, disse:

- Vós estais doente porque no canto noroeste do vosso palácio há três insetos enterrados; é melhor desenterrá-los.

Então, os servos cavaram o canto noroeste e, de fato, dali saíram três insetos. E, assim, o imperador ficou curado. Dôjimaruru ganhou uma grande recompensa e, levando consigo a vareta de junco, voltou para casa.

HEBI NYÔBÔ (A Esposa Cobra)

versão da província de Niigata

Antigamente, em uma aldeia, vivia um rapaz trabalhador.

Como sua esposa, com a qual se casara pouco tempo antes, falecera, ele vivia a trabalhar, sozinho.

No entanto, certo dia, apareceu uma bela moça que se tornou sua esposa.

Passou-se cerca de um ano, e ela teve uma criança.

Então, ela disse:

- Na hora do parto, não espie o quarto de maneira nenhuma.

Entretanto, o rapaz, preocupado, não agüentou e acabou olhando.

Espiou para dentro através de um buraco na porta deslizante de papel.

No centro do quarto, uma grande cobra enrolada abraçava um menino, que parecia uma bola.

- Ah, você fez isso! Não podia ver, e acabou vendo!

O rapaz, atônito, fechou os olhos.

Então, a moça, saindo do quarto com a criança nos braços, chorando, de cabeça baixa, falou:

- Você quebrou a promessa.

- Não, não, é... é que...

- Eu sou a grande cobra que vive na lagoa da montanha distante; como você conheceu minha identidade, não posso mais ficar aqui.

- Não diga isso. O que farei com essa criança?

- Vou deixar o que dar de comer a ela – dizendo assim, arrancou um de seus olhos.

- Dando-lhe isso para chupar, vai se desenvolver bem. Não deixe que algum corvo pegue isso.

Dizendo isso, a moça, chorando copiosamente, sumiu para a montanha distante.

A partir daquele dia, o rapaz saía para o arrozal com o filho às costas, e deixava-o deitado na beira do arrozal, chupando o olho.

Certo dia, entretanto, por azar, um corvo aproximou-se, abocanhou o olho e saiu voando.

O bebê começou a chorar aos berros, como se tivesse sido queimado e, por mais que o pai o balançasse, não parava de chorar.

O rapaz, em apuros, colocou o filho às costas e foi procurar pela lagoa da montanha distante.

Parou às margens da lagoa, olhando para todos os lados e, de repente, surgiu uma grande cobra.

- Ei, você, não apareça desse jeito, volte à forma de antes, de mãe.

Então, a grande cobra mergulhou e apareceu transfigurada na bela moça de antes.

O rapaz explicou, em detalhes, a razão de estar ali.

- Você está dizendo isso, mas se eu der mais um olho, vou ficar cega.

- Bem, isso é verdade.

Nesse momento o bebê, que estava às costas, começou a chorar desesperadamente, como se tivesse sido queimado.

A moça, sem pensar, aproximou-se do filho e, com muita pena, arrancou o outro olho e colocou-o em sua boca.

O bebê calou-se de repente, e começou a chupar o olho, satisfeito.

A moça entristeceu e baixou a cabeça, lamentando-se:

- Agora estou cega. Não posso saber ao menos se são seis da tarde ou seis da manhã.

O rapaz, ouvindo isso, ficou com pena e, logo, à beira da lagoa, construiu um santuário, onde colocou um sino que era tocado às seis da manhã e às seis da tarde.

KAERU NYÔBÔ (A Esposa Sapo)

versão da província de Niigata

Aconteceu há muito tempo.

Em algum lugar, vivia o filho mais velho de uma família. Quando estava para cozinhar a mistura do jantar, colocou uma pequena panela no braseiro e saiu; foi quando viu que, do vilarejo de baixo, vinha andando uma bela mulher de cerca de vinte anos. “Que bela moça”, pensou, e entrou novamente em casa, indo acender o fogo.

Quando anoiteceu, alguém abriu a porta de entrada:

- Boa noite – ouviu-se uma voz de mulher e, saindo para ver, viu que era a jovem que havia visto anteriormente.

- O que foi?

- Como escureceu, não posso caminhar. Poderia dar-me abrigo por uma noite?

- Eu vivo sozinho e não há nada de bom para servir-lhe; mesmo assim, se não se incomodar, pode pernoitar.

- É o suficiente para mim, deixe-me pernoitar.

- Fique à vontade, então.

Ela pernoitou naquela noite e no dia seguinte e, ainda, no outro; parecia não ter intenção de ir embora. Ela cozinhava, fazia os serviços de casa, lavava as roupas.

- De onde você veio, e para onde vai?

- Não importa de onde vim, e para onde vou. Veja, se você vive sozinho nesta casa, não seria bom ter-me como esposa?

- Se quiser, então, faça desta forma – e, então, a jovem tornou-se sua esposa. E, assim, ela ia trabalhando de maneira satisfatória.

Passou-se algum tempo e, certo dia, a esposa disse:

- Amanhã terei o cerimonial⁴⁸ de falecimento de meus pais; gostaria de ter permissão para ir.

⁴⁸ Evento correspondente, no Catolicismo, às missas em intenção a aniversários de morte. No caso do Budismo, são realizadas no 49º dia de falecimento, 1º, 7º, 14º, 21º e 50º anos, sendo que a última marcaria a purificação total da alma do falecido.

- Sim, é bom que você vá – disse o filho mais velho, preparando o envelope de dinheiro⁴⁹ e o arroz sagrado.

No dia seguinte, depois de despedir-se da mulher, o filho mais velho ficou pensativo.

- Ela disse que iria ao cerimonial de falecimento dos pais, e saiu para o lado das montanhas. Para onde será que ela vai? Vou segui-la para ver – e, com esse monólogo, foi seguindo, furtivamente, a esposa. Ela andava com pressa e, cada vez mais, embrenhava-se nas montanhas, até que pulou em uma ribanceira. Então, a esposa, que havia seguido apressadamente, começou a falar dentro da ribanceira.

- Ah, você veio, todos estavam esperando. O sutra vai começar.

- Apressei-me e, finalmente, cheguei.

O filho mais velho, assustado, ficou pensando que espécie de fantasmas seriam aqueles; agachou-se na beira da ribanceira e ficou escutando.

- Bem, senhor monge, agora que todos estão reunidos, gostaríamos que desse início ao sutra.

- Sim.

Dentro da ribanceira, o monge sapo emitiu um som:

- *Gyaku!*

E um ruído de multidão fez-se ouvir:

- *Gyaku gyaku gororin, gyaku gyaku gororin...* – repetiam, animadamente.

Vendo aquilo, o filho mais velho ficou imaginando que tinha sido feito de tolo – “será que a minha mulher é um sapo?”, pensou. E, erguendo um tronco de árvore, atirou-o dentro da ribanceira, na direção de onde vinham as vozes. Imediatamente, elas cessaram.

Aquele era justamente o dia que marcava o meio do verão⁵⁰ e, até hoje, há um ditado que diz: “O sapo do meio do verão pára de fazer barulho”, significando que, quando chega esse dia, os sapos param de coaxar.

Dentro da ribanceira, fez-se um grande alvoroço. Na região lombar do monge sapo, no ponto onde o tronco havia acertado, fez-se um machucado que doía. Logo, o médico sapo veio, mas o monge sapo, só gemendo, não deu sinais de melhora.

⁴⁹ Costume japonês de se dar determinada quantia em dinheiro à família do falecido, como forma de auxílio às despesas. Verifica-se também tal costume em eventos como casamentos e nascimentos. Para cada ocasião, há um envelope próprio para se colocar o dinheiro.

⁵⁰ O verão, no hemisfério norte, inicia-se em meados de junho e termina em meados de setembro; tal data deve, portanto, encontrar-se localizada no início do mês de agosto.

- Naturalmente, por ele ser um médico sapo, não vai melhorar. Vamos levá-lo ao médico que recupera ossos, da vila de Zentô – falou alguém.

O filho mais velho voltou para casa, e acendeu o fogo do braseiro. Nisso, a esposa voltou.

- Obrigada por hoje. Começou-se uma bela cerimônia, mas atiraram um tronco de árvore no meio do salão, e o monge principal ficou gravemente ferido, passou por uma situação difícil.

- Ah, é? Pois, mulher, mulher, eu vivo melhor sozinho. É melhor que você vá embora.

- Ah, é? Dizem que tudo o que entra, sai. Eu entrei em sua casa, mas como está dizendo para que eu saia, não há jeito, eu vou – e, assim falando, a mulher deixou a casa do filho mais velho, e pulou naquela ribanceira.

SAKANA NYÔBÔ (A Esposa Peixe)

versão da província de Kagoshima

Antigamente, um homem pobre encontrava-se em uma praia, e resolveu pegar alguns troncos que vinham flutuando no mar; foi quando viu uma tartaruga chocando seus ovos. (Parece que, quando os ovos eclodem, eles o fazem em seqüência, a partir do primeiro; e então, quando a mãe tartaruga vem, as tartaruguinhas vão, de fato, seguindo-a na ordem de nascimento). E, então, os ovos eclodiram. A mãe tartaruga veio até a praia buscar os filhotes mas, como no lugar em que estavam havia gente, ela ficou observando-os da água, apenas com o pescoço de fora. O homem, com pena, desenterrou os filhotes da areia e devolveu-os à mãe, dizendo:

- Vamos, nadem todas, em seqüência.

Então, o homem pegou lenha e estava para voltar para casa, quando a mãe tartaruga apareceu e disse:

- Muito obrigada pelo que você fez. Quero agradecer-lhe de alguma forma; assim, suba em minhas costas e venha até o Paraíso do fundo do mar.

O homem disse que não queria ir ao Paraíso do fundo do mar, mas a tartaruga insistiu:

- Não diga uma coisa dessas, suba em minhas costas. Apenas com um agitar de minhas nadadeiras, num instante iremos ao Paraíso do fundo do mar.

Então, o homem subiu em suas costas e, com um agitar de suas nadadeiras, a tartaruga alcançou o Paraíso do fundo do mar. No caminho, ela ensinou ao homem:

- Se o deus do Paraíso do fundo do mar perguntar-lhe se deseja algo, diga que quer sua única filha.

O homem foi levado à presença do deus, e foi-lhe servido um banquete. Então, a divindade falou:

- Você deseja algo?

- Eu desejo sua única filha – respondeu.

E o deus deu-lhe sua filha. Quando eles estavam para deixar o Paraíso do fundo do mar, o deus deu à filha o *chii chii kobako*⁵¹.

⁵¹ *Kobako* significa “pequena caixa”, e *chii* seria a forma diminutiva do adjetivo *chiisai* (“pequeno”). Assim, o termo em questão poderia ser traduzido como “minúscula caixinha”, mesmo porque o termo *chii* é repetido, tendo um efeito enfático.

O homem voltou à ilha, levando a esposa. Ao retornar, não havia mais necessidade de se preocupar com comida, pois sua esposa arranjava tudo. De repente, sua casa tornou-se abastada, e eles tiveram três filhos.

Todos os dias, a esposa tinha o hábito de fechar a porta deslizante de papel da sala da frente e, no centro desta, banhar-se. Anteriormente, ela havia feito o marido lhe prometer que jamais olharia o local enquanto ela estivesse se banhando. No entanto, certo dia, o marido pensou: “Minha esposa sempre diz que não posso olhá-la durante o banho, mas hoje vou dar uma espiada” e, molhando a ponta do dedo com saliva, fez um buraco na porta e espiou: a mulher encheu uma bacia com água e, ao entrar ali, transformou-se em um grande peixe, suas mãos transformaram-se em nadadeiras, e ficou a banhar-se. “Era isso”, pensou ele, ao que a esposa vestiu o quimono e começou a preparar um banquete.

Achando estranho, ele perguntou à esposa:

- Por que você prepara tanta comida?

- Tenho algo a lhe dizer – ela falou.

Quando a refeição ficou pronta, todos comeram. Então, a esposa disse:

- Eu disse a você que não era para olhar mas, mesmo assim, você olhou. Agora, nós não podemos mais viver juntos. Vou levar o nosso filho caçula, e você cuidará dos dois mais velhos. Vou deixar tudo preparado para que você cuide das crianças – e entregou ao marido o *chii chii kobako*.

- Não abra esta caixinha de maneira nenhuma. Caso queira fazê-lo, fique à beira do mar, com os dois pés dentro d’água, então abra-a – ensinou ela, que partiu, levando o filho caçula.

Como a sua esposa era muito bela, quando saiu de casa o homem ficou triste a ponto de não agüentar; e, esquecendo-se do que lhe havia sido dito, abriu o *chii chii kobako* dentro de casa. Então, de dentro da caixinha, ergueu-se uma fumaça branca e, num instante, a casa transformou-se no antigo lar pobre.

Como as crianças não tinham mais o que comer, todos os dias elas iam ao mar para pegar peixes, e alimentavam-se dessa forma. Certo dia, quando saíram para o mar, avistaram sobre a água algo que irradiava um brilho muito bonito. “O que será aquilo?”, pensaram, querendo pegá-lo, quando o objeto tocou de leve a mão de uma das crianças. Quando elas voltaram para casa, contaram o episódio ao pai, que decidiu pegar tal objeto; no entanto, este acabou afundando na água.

Aquilo era o *shirufu*, tesouro impossível de se descrever neste mundo; era para ser um presente do deus do Paraíso do fundo do mar para as crianças. Mas como o desafortunado pai tentou pegá-lo, deve ter sido levado para o fundo do mar; assim, as crianças ficaram apenas com o que ficou impregnado na mão de uma delas. Depois disso, dizem que o pai casou-se de novo e as duas crianças foram definhando, até desaparecer.

UGUISU NYÔBÔ (A Esposa Rouxinol)

versão da província de Niigata

Aconteceu há muito tempo.

Antigamente, em algum lugar, vivia um lenhador. Todos os dias, ele ia às montanhas trabalhar.

Certo dia de tempo bom, uma belíssima moça, com uma sombrinha na mão, apareceu na cabana do lenhador, nas montanhas. Ele pensou: “Que bela moça, gostaria de ter uma esposa como esta”.

- Posso descansar aqui um pouco?

- Sim, descanse à vontade.

Os dois começaram a conversar, e no meio do assunto:

- Você não quer ser meu marido?

- Bem, como sou o filho caçula⁵², posso ser seu marido.

- Agora, então, siga-me e vamos à minha casa.

O lenhador, tendo se decidido a tornar-se marido daquela mulher, seguiu-a, carregando suas ferramentas de lenhador – machado, serra. A moça, rapidamente, embrenhou-se nas montanhas.

- Moça, moça, até onde iremos? Ainda não chegamos à sua casa?

- Ainda não, ainda não, fica mais além – e foram atravessando mais e mais as montanhas, até que chegaram a um local que parecia um pântano, nas profundezas da montanha.

Nesse lugar havia uma suntuosa mansão.

- Esta é a minha casa, entre.

Entrando na casa, parecia não haver mais ninguém morando ali; no entanto, havia água fervendo na chaleira – *chin, chin* -, e o banho estava sendo preparado.

Os dois se casaram e viviam alegremente, sem trabalhar e fartando-se de boa comida. Tiveram também um filho.

No entanto, certo dia, a moça falou:

- Gostaria de mostrar o nosso filho aos meus pais, então vou ausentar-me para ir à casa deles. Até hoje não mostrei a você, mas nesta casa há doze aposentos: o de janeiro, o de fevereiro, o de março, o de abril, o de maio, o de junho, o de julho, o de

⁵² Segundo o costume japonês, cabe ao filho mais velho de uma família cuidar dos pais na velhice. Sendo assim, em geral, ao filho caçula, que não herdará a casa, é dada permissão para sair de casa.

agosto, o de setembro, o de outubro, o de novembro e o de dezembro. Você pode ver todos eles mas, haja o que houver, não olhe o aposento de dezembro de maneira nenhuma.

Ela fez esse pedido de maneira insistente, e saiu. Durante a sua ausência, o lenhador não quis ver os aposentos que lhe foram permitidos que visse, mas teve vontade de ver aquele que não lhe foi permitido ser visto, e acabou espiando o aposento de dezembro. Dentro dele, a água fervia na chaleira – *chin, chin* – e a mesa estava posta com um farto banquete. Tudo parecia apetitoso, e o lenhador comeu tudo; com ar de desentendido, então, retirou-se do quarto. Foi quando a moça, chorando muito, voltou.

- Eu pedi tanto a você que não olhasse, por que você espiou o aposento de dezembro? Se você não espiasse aquele quarto, para sempre os anos não passariam para nós, não precisaríamos trabalhar, teríamos comida farta, poderíamos viver alegremente. Agora, não poderemos mais ficar juntos nem permanecer nesta casa. Aquele aposento de dezembro era o local de descanso da divindade das montanhas. Então, vamos nos separar aqui. É melhor que você olhe para este espelho – e, assim dizendo, sacou um espelho diante do lenhador.

Então, imediatamente, a moça transformou-se em um rouxinol, pendurou o filho no rabo, levantou vô e foi para algum lugar.

A imagem do lenhador refletida no espelho já não era mais a de um jovem; tornou-se um velho de costas curvadas e cabelos brancos. E, caindo em si, ele viu-se sentado em sua pequena cabana nas montanhas, segurando seu machado e seu serrote.

URASHIMA TARÔ (*Urashima Tarô*)

versão da província de Kagawa

Antigamente, um homem chamado Urashima Tarô vivia em Ôura⁵³, Kitamae, juntamente com sua mãe, que tinha mais de setenta anos, próximo dos oitenta. Urashima era pescador. Como ainda era solteiro, certo dia sua mãe lhe disse:

- Urashima, Urashima, enquanto tenho saúde, arranje uma esposa.

- Como ainda não tenho dinheiro guardado, mesmo que me case, não poderei alimentar minha esposa. Enquanto a senhora estiver viva, passarei meus dias pescando – disse Urashima.

Finalmente, o tempo passou, a mãe fez oitenta anos e Urashima, quarenta. No outono, o vento do norte soprava dia após dia, e não era possível sair para pescar. Como não podia pescar, não tinha mais dinheiro e, assim, não mais podia alimentar sua mãe. “Se amanhã o tempo melhorasse...”, pensou ele, enquanto estava deitado. Então, como o tempo parecia começar a melhorar, ele levantou-se, subiu em sua canoa e saiu para pescar. Ficou pescando até clarear para o lado leste, mas não conseguiu pegar nada, e ficou pensando no que iria fazer. Até que, quando amanheceu, ele sentiu a fisgada de um grande peixe. Ele puxou rapidamente, e viu que havia pego uma tartaruga. A tartaruga não fez menção de fugir nem quando ele puxou suas patas dianteiras para a beirada da canoa.

- Pensei que fosse um pargo, mas você é uma tartaruga. Com você por perto, nenhum peixe irá se aproximar. Portanto, vou soltá-la; vá embora rápido – disse Urashima, soltando a tartaruga no mar.

Urashima voltou a pescar, tragando fumo picado⁵⁴, mas nenhum peixe mordida a isca. Ele não sabia mais o que fazer quando, próximo do meio-dia, pareceu-lhe novamente que um grande peixe mordera a isca. Quando ele puxou a linha, apareceu de novo a tartaruga. “Eu havia dito para ir embora, e novamente pego uma tartaruga, ao invés de um peixe? É muito azar”, pensou ele, soltando o animal. Como não podia voltar para casa sem ter pescado nada, ficou esperando, paciente, por mais duas horas, quando sentiu outra fisgada. Pensando que dessa vez certamente seria um peixe, puxou, mas era novamente a tartaruga. De novo, ele a soltou. Enfim, veio o

⁵³ Trata-se da parte sul da cidade de Nagasaki, capital da província de mesmo nome, localizada no sul do Japão.

⁵⁴ Em Japonês, *kizami tabako*.

entardecer, e ele não havia conseguido pescar nada. O sol se pôs e ele ficou pensando no que iria dizer à mãe, enquanto remava sua canoa; foi quando avistou, do outro lado, um navio de travessia. E, por alguma razão, a embarcação vinha na direção de Urashima. Ele impeliu sua canoa para a direita, o navio também foi para a direita; quando ele foi para a esquerda, o navio também foi para a mesma direção, até que Urashima ficou ao lado do navio. O condutor disse:

- Senhor Urashima, por favor, suba neste navio. Sou o mensageiro da princesa do Palácio do Dragão.

- Não posso fazer isso, pois se for ao mundo do Palácio do Dragão, minha mãe ficará sozinha.

- Sua mãe ficará bem; por favor, suba – insistiu o condutor.

Então, Urashima, sem pensar, acabou subindo no navio. O timoneiro, tendo finalmente conseguido fazer com que Urashima subisse na embarcação, fê-la submergir, e foram para o Palácio do Dragão.

Urashima achou o palácio esplêndido. A princesa, supondo que ele estivesse com fome, ofereceu-lhe um banquete.

- Divirta-se por dois ou três dias e volte – disse ela.

Urashima deleitava-se na companhia da princesa e de suas belas serviçais, que lhe trocavam a roupa e o serviam; com isso, sem perceber, três anos se passaram. Pensou então em voltar, e despediu-se da princesa. Foi quando ela lhe deu um escrínio, com três caixas sobrepostas.

- Abra estas caixas somente quando estiver em desespero – advertiu ela.

Ele então subiu no navio, que o levou à sua terra natal.

Urashima, retornando à sua vila, notou que as formas das montanhas estavam diferentes, e que as árvores da colina haviam morrido. “Fiquei ausente por apenas três anos, o que aconteceu?”, pensou ele, indo para os lados de sua casa. No caminho, em uma casa com telhado de colmo, um velho trançava palha. Após entrar e cumprimentá-lo, Urashima experimentou perguntar:

- O senhor conhece um homem chamado Urashima Tarô?

O velho respondeu:

- Ouvi dizer que na época do meu avô houve uma pessoa de nome Urashima. Há uma história de que foi para o mundo do Palácio do Dragão e que, ainda que tivessem esperado o seu retorno, nunca voltou.

- E o que aconteceu à mãe dele? – perguntou Urashima.

- Ela morreu há muito, muito tempo – respondeu o velho.

Urashima procurou os vestígios de sua casa. Não havia nada além da pia de pedra e das pedras da entrada. Pensativo, experimentou abrir as tampas das caixas: na primeira caixa, havia uma pena de grou. Abriu a tampa da segunda caixa, e dela saiu uma fumaça branca, que transformou Urashima em um velho. E, abrindo a tampa da terceira caixa, viu que nela havia um espelho. Vendo-se nele, Urashima percebeu que havia se transformado em um ancião. Pensou: “Que coisa estranha”, quando a pena de grou se lhe grudou às costas. Ele então levantou vôo, e sobrevoou o túmulo de sua mãe. Nisso, a princesa transformou-se em uma tartaruga e veio para a praia, para encontrar-se com Urashima.

Uma canção folclórica de Ise⁵⁵ originou-se desta história, e diz: “O grou e a tartaruga dançam juntos”.

⁵⁵ Ise é uma cidade da província de Mie, localizada na parte central da ilha de Honshu.

HAGOROMO (O Manto de Plumas)

versão da província de Yamagata

Em um certo dia de verão, num riacho próximo a um pinhal, três seres celestiais dançavam.

Então, começaram a se banhar, deixando seus mantos de plumas pendurados em galhos de pinheiros.

Por ali, passava um jovem de uma aldeia.

Notando os mantos de plumas belos e reluzentes nos galhos dos pinheiros, disse:

- Oh, que coisa linda, vou pegar um para mim – e pegou um dos belos mantos, guardou-o em sua sacola e voltou para casa.

As jovens celestiais, que sequer desconfiavam do que havia acontecido, terminaram de se banhar e estavam para voltar ao céu quando, por mais que procurassem, não conseguiram encontrar um dos mantos de plumas de uma delas.

Sem o manto, não seria possível retornar ao céu. Sua dona começou a chorar.

As outras jovens nada podiam fazer. Lamentando terem de se despedir, acabaram voltando para o céu.

O jovem voltou ao local:

- Não sei se está perdida, mas não quer vir para minha casa? Cuidarei de você.

O ser celestial, percebendo que não havia jeito, foi para a casa do jovem, e os dois acabaram se casando.

Finalmente, tiveram uma criança. Era uma linda menina.

A jovem celestial tornara-se uma esposa comum, e passava seus dias alegre.

Certo dia, ela foi à cidade fazer compras.

- Comporte-se bem até eu voltar – disse à filha.

- Sim, pode ir sossegada.

De início, a menina comportou-se bem. No entanto, não se sabe, se por impulso, ou por vontade de chorar, ainda que embalada ao colo, não conseguia parar de chorar.

Então, o pai disse:

- Pare de chorar. Olhe, vou vestir você com uma roupa bonita – e tirou, da parte inferior do armário, o manto que havia guardado com tanto zelo. Como era uma menina, ficou muito feliz ao vestir o manto de plumas.

Depois, como estava na hora da esposa retornar, guardou novamente o manto de plumas e fez-se de desentendido.

Quando ela voltou, o jovem entregou-lhe a criança e saiu para o arrozal.

- Quando a mamãe não estava, vesti uma roupa bonita – disse a menina à mãe celestial.

- Roupa bonita? Onde está guardada?

- Aqui, está guardada aqui.

O ser celestial, com muito afã, abriu a gaveta inferior do armário para ver o que era, e dali surgiu o manto de plumas que havia dado por perdido de vez.

- Ah, o manto de plumas, o manto de plumas!

Então, a moça vestiu o manto, tomou a filha nos braços e foi subindo para o céu, com toda calma.

O jovem, ao voltar do arrozal, ficou de pé no interior da casa, onde não mais estavam nem a mulher, nem a filha. E murmurou, solitário:

- De fato, voltaram para o céu.

TANABATA (Tanabata)

versão da província de Kagoshima

Em algum lugar, viviam uma mãe e seu filho único. O filho era muito devotado à mãe, e o pai morrera quando ele era pequeno. Como ela foi acometida de grave enfermidade, o filho foi buscar um médico que, no entanto, disse:

- A doença de sua mãe não tem cura.

Então, todas as manhãs, o filho passou a se levantar cedo e a ir rezar pela cura de sua mãe em um rio muito bonito, que ficava em um local um pouco distante de sua aldeia. Entretanto, a doença de sua mãe foi se agravando mais e mais, até que ela morreu. O filho, em grande tristeza, após a morte da mãe, continuou a ir ao rio.

Certo dia, alguém chegou mais cedo do que ele, e banhou-se no rio. A roupa estava ali, mas ele não conseguia ver a pessoa. Então, o rapaz imaginou que quem havia chegado ali antes dele não devia ser um ser humano, e levou embora a roupa que ali estava. Nesse momento, ouviu atrás de si uma voz de mulher que o chamava, e ele virou-se. Ela disse:

- Por favor, devolva-me essa roupa.

O rapaz respondeu:

- Não, não posso devolvê-la.

- Sem essa roupa, não posso retornar ao céu. Devolva-me, por favor – disse ela, baixando a cabeça.

O rapaz disse, fazendo menção de ir embora:

- Não devolvo.

A mulher pediu:

- Faço tudo o que você quiser mas, por favor, devolva-me.

O rapaz ficou pensativo, e disse então à mulher:

- Se você se tornar minha esposa, devolvo-lhe a roupa.

Como ela não podia subir ao céu sem a roupa, acabou se tornando esposa do rapaz. Os anos se passaram, e ela teve dois filhos; o mais velho estava com oito anos.

Certo dia, o filho de oito anos disse que a bela roupa da mãe estava em um canto do palheiro. A mulher, muito feliz, foi ao local e, de fato, a roupa estava escondida ali; pensou se realmente ainda seria capaz de voar, e experimentou fazê-lo sobre o telhado, constatando que conseguia. Assim, deixou escrito um bilhete para o

marido, colocou um dos filhos sob o braço direito, o outro sob o braço esquerdo, e subiu ao céu.

Ao retornar, o marido percebeu que não havia ninguém. Enquanto pensava aonde poderiam ter ido, entrou em casa; de repente, viu a carta sobre a mesinha, abriu-a e assim estava escrito: “Se quiser encontrar-se comigo, semeie mil sementes de *shiburi*⁵⁶. Fazendo isso, seus brotos alcançarão o céu”. Tomado de imensa tristeza, todos os dias o rapaz procurava sementes de *shiburi*; no entanto, achou apenas novecentos e noventa e nove. Como não havia jeito, experimentou semeá-las assim mesmo, e o *shiburi* ficou extremamente alto; o rapaz tentou então subir. No entanto, como foram semeadas apenas novecentos e noventa e nove sementes, não conseguiu subir por estar faltando a distância correspondente a uma planta. Nesse momento sua esposa, que estava tecendo uma peça, ao olhar para baixo viu que um homem tentava, com muito esforço, subir para o céu. Rapidamente, ela o ajudou a subir. Então, o rapaz virou-se para a mulher e perguntou:

- Você não é mais minha esposa?

- Minha mãe está ali, pergunte a ela – disse a mulher. E orientou-o:

- Ela irá lhe atribuir tarefas difíceis, mas não se preocupe com isso e venha logo até mim.

O homem foi ao local onde estava a sogra, e ela lhe disse:

- Do outro lado há uma montanha de um *chô*⁵⁷. Em um dia, você terá de cortar todas as árvores desse lugar.

O rapaz assustou-se e dirigiu-se à mulher, dizendo-lhe o que sua mãe havia falado. Então, a esposa o instruiu:

- Corte uma árvore de cada um dos quatro cantos, e tire uma soneca.

O rapaz cumpriu o que lhe fora explicado e, quando acordou, assustou-se quando viu que todas as árvores estavam derrubadas. Da segunda vez, foi-lhe ordenado: “Queime todas as árvores em um dia”, ao que ele novamente recorreu à esposa.

- Queime uma árvore de cada um dos quatro cantos, e tire uma soneca – ensinou-lhe.

⁵⁶ *Shiburi* é uma planta comestível da família do melão e do pepino; cucurbitácea.

⁵⁷ Um *chô* é uma área equivalente a aproximadamente 99 ares (9.999 m²).

O rapaz cumpriu o que lhe fora explicado, e tudo foi queimado. Depois disso, foi-lhe ordenado: “Cultive toda a área em um dia”. Novamente, foi-lhe ensinado a cultivar apenas os quatro cantos e dormir e, depois disso, tudo já estava cultivado. Em seguida, disseram-lhe: “Plante *shiburi* em um dia”. O rapaz plantou de acordo com o que a esposa lhe ensinara e, novamente, toda a área foi plantada.

Como nasceram grandes *shiburi*, o rapaz foi levar um para a sogra ver. Como ele havia cumprido todas as tarefas que lhe haviam sido solicitadas de maneira satisfatória, ela então ordenou-lhe:

- Corte esse *shiburi* na transversal.

A esposa explicou-lhe:

- Os *shiburi* não são para serem cortados na transversal, mas sim de lado.

O rapaz estava para cortar o *shiburi* de lado, mas a sogra não permitiu. Percebendo que não haveria jeito, cortou-o na transversal; de repente, uma grande quantidade de água jorrou do *shiburi*, e a esposa foi arrastada pela enxurrada. O rapaz, triste, passava os dias a se lamentar, à procura dela, mas sem conseguir encontrá-la. Como ele se lamentava muito, a sogra resolveu fazer com que ele e a esposa pudessem se encontrar todos os anos, no dia 7 de julho, na Via-Láctea. Assim, como os dois só podem se encontrar uma vez ao ano, estão sempre chorando a separação. Por isso é que todos os anos, no dia 7 de julho, uma chuva fina cai.

FUE FUKI MUKO (O Noivo Tocador de Flauta)

versão da província de Aomori

Foi há muito tempo. Em algum lugar, havia um velho que levava uma vida boa, mas que não tinha filhos. Ele disse à esposa:

- Como não temos filhos, vamos pedir um a Kannon⁵⁸ de Shimizu, que ela irá nos conceder.

Ele e a esposa decidiram então partir. Na casa principal⁵⁹ disseram a eles: “Se é assim, podem ir”. Prepararam o *shitogi* (bolinhos de arroz feitos de farinha de arroz), o arroz, e partiram a cavalo.

Ficaram vinte e um dias – três semanas – encerrados no templo de Kannon. O velho teve um sonho: “Na manhã do vigésimo primeiro dia, alguém virá buscá-los; nessa noite, concederei-lhes um filho em sonho”. Sua esposa falou:

- Eu também tive esse mesmo sonho.

De fato, uma pessoa veio buscá-los, e voltaram para casa. Passados trinta e quatro dias, a esposa sentiu-se mal e, após nove meses, deu à luz um menino. O velho dirigiu-se à casa principal e perguntou:

- Nasceu um menino. Como vamos chamá-lo?

- Não é uma jóia, nem uma estrela. É uma graça divina. Vamos chamá-lo Tamatarô⁶⁰ – disseram-lhe.

Assim, recebeu o nome de Tamatarô.

Quando estava com sete ou oito anos, Tamatarô começou a ir à escola. Como era um presente dos deuses, conseguia fazer tudo com grande habilidade. Quando estava com doze ou treze anos, era capaz de superar seus mestres. Devido à sua capacidade, Tamatarô era invejado pelos colegas, que lhe faziam maldades como empurrá-lo ao chão, ou pendurá-lo no teto. Com isso, Tamatarô deixou de ir à escola,

⁵⁸ “Kannon ou, mais completamente, Kanzeon Bosatsu, é a figura que parece encarnar com mais perfeição o ideal do Bodhisattva segundo o Grande Veículo. *Kanzeon* significa ‘Aquele que olha (isto é, percebe) as vozes do mundo’; sempre inclinado sobre as desgraças e misérias dos humanos, é chamado o ‘oceano de compaixão’; é, por excelência, ‘A Grande Compaixão’: a eles todos recorrem, tanto nos perigos como nas desgraças (in SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário de Mitologia – Germânica, Eslava, Persa, Indiana, Chinesa, Japonesa*. São Paulo: Cultrix, 1997.

⁵⁹ Entende-se por “casa principal” a residência do filho mais velho da família, que é incumbido a morar com os pais e cuidar dos mesmos. De modo geral, é nesta residência que fica o altar budista da família. No caso, provavelmente aquele que parte em viagem não é o filho mais velho; inclusive, ele pede permissão à família para ausentar-se.

⁶⁰ No caso do texto, como o menino é tido como uma graça divina, provavelmente “*Tama*” tenha o significado de “jóia”, algo precioso; e “*Tarô*” é um nome comumente dado a homens.

e tornou-se muito habilidoso em tocar flauta. Compraram para ele duas ou três flautas boas, e ele passava os dias tocando-as. Nem os pássaros conseguiam superá-lo, e tornou-se famoso por isso.

O mestre veio à casa de Tamatarô e disse:

- Quero ensiná-lo para que se torne ainda mais famoso. Continue vindo para aprender mais.

Assim, ele tornou-se ainda mais famoso.

Quando Tamatarô tinha quinze anos, seu pai faleceu. Com saudades do pai, ele foi a uma montanha íngreme, colheu sete variedades de capim e colocou-os no altar budista. A mãe fez uma prece. E, no ano em que Tamatarô completou dezessete anos, sua mãe faleceu. Ele subiu novamente a montanha íngreme, colheu as sete variedades de capim e fez a oferenda. Depois que seus pais faleceram, Tamatarô passava o dia todo em casa, apenas tocando sua flauta. Quando se cansava, escrevia. E voltava a tocar sua flauta. Fazia as refeições na casa principal.

Certo dia, no meio da noite, a lua do outro mundo chegou a cavalo.

- A flauta é boa, o som também. É o melhor dos Três Mundos⁶¹ – disse. E ficou ali parado, escutando por algum tempo.

A lua voltou para o seu palácio e contou sobre o flautista habilidoso. A lua tinha uma única filha, que disse:

- Papai, papai, apesar de eu possuir uma categoria elevada, não posso sair para lugar algum. Mas eu também quero montar a cavalo e ouvir a flauta de Tamatarô.

Então ela foi à Terra, e ficou sobre a casa de Tamatarô:

- Eu nunca ouvi um som de flauta belo como esse. Quero ir à casa de Tamatarô – falou.

A lua disse:

- Você está dizendo isso mas, por ser de uma categoria elevada, ninguém irá procurá-la para casamento. Desça à Terra e hospede-se por lá; mas você deve levar isto para poder voltar, caso se perca – e deu-lhe um leque. Ela colocou uma grande quantidade de roupas dentro de um baú.

A moça foi sozinha à casa de Tamatarô:

- Posso pernoitar aqui?

⁶¹ Provavelmente, trata-se do céu, da terra e do mundo dos humanos.

- De onde quer que você venha, não posso hospedá-la, pois moro sozinho. Vá à casa principal para pernoitar.

A moça foi à casa principal, onde pernoitou.

- De onde você veio?

- Vim dos lados de Morioka⁶², mas ainda não devo voltar para casa. Se houver uma boa família, estou pensando em me casar.

O chefe da casa principal levou-a à casa de Tamatarô, dizendo:

- Tamatarô, esta moça pernoitou em casa. Acho que ela seria uma boa esposa para você. Se casar com ela, continuará a ter dinheiro e boa comida.

E os dois se casaram. Os parentes foram chamados, e fez-se uma grande festa.

Chegou o Ano Novo do terceiro ano, e Tamatarô disse:

- Mulher, temos de fazer as visitas de Ano Novo.

Ela falou:

- Ah, ainda não disse a você. Sou filha da lua, do país do outro mundo.

- Então você é filha de uma divindade. Mas vamos, assim mesmo, para as visitas de Ano Novo.

- Não, não se preocupe. Faça os preparativos e vá.

- Se é assim, irei à casa principal e pedirei uma roupa emprestada.

Vestiu o *kamishimo*, quimono tradicional de gala, e calçou os chinelos de linho. A esposa disse:

- Quando vim do país da lua, trouxe este leque. Com ele, você poderá subir ao céu quando quiser.

- Se me explicar, irei.

- Você irá subir e, quando surgir uma quebra de nuvem, avistará um portal. Seguindo à esquerda do portal, encontrará uma grande baía, onde há três cavalos: um azul, outro cor de veado e outro cor de castanha. Haverá um cabresto e uma rédea; você deverá selar um deles. Seja qual for o cavalo que montar, ele saberá o que fazer – dizendo isto, deu uma abanada com o leque.

De repente, Tamatarô começou a subir ao céu – *gun, gun* - e, voando como um pássaro, perdeu-se de vista ao atingir a quebra de nuvem.

Tamatarô atravessou o portal e foi andando; de fato, havia uma baía. Ele estava para colocar o cabresto no cavalo cor de veado, quando este tentou mordê-lo.

⁶² Capital da província de Iwate, localizada a nordeste da ilha de Honshu.

Tentou colocar no cavalo azul, mas este também fez o mesmo. Finalmente, colocou-o no cavalo cor de castanha e montou. Assim, foi até o local onde se encontrava a lua que, por ser uma divindade, já sabia da vinda de Tamatarô. Ela falou:

- Quero ouvir a flauta de Tamatarô, o melhor dos Três Mundos.

Seus parentes se reuniram e fizeram uma festa. Ouviram a flauta de Tamatarô por dois, três dias.

A lua falou:

- Já está bom. Volte para o mundo de baixo. O que vou lhe dar não é exatamente uma lembrança: este arroz é um tesouro – e deu-o a Tamatarô. – Se comer um grão deste arroz, ficará com a força de mil homens.

Tamatarô alegrou-se e tomou o caminho de volta. Saiu atravessando o portal quando, de repente, avistou um grupo de demônios acorrentados com uma corrente de ouro. Um deles disse a Tamatarô:

- Dê-me um grão deste arroz que você tem.

Tamatarô deu, respondendo “Sim”. De repente, o demônio ganhou forças, quebrou a corrente e fugiu. E, ao chegar no mundo de baixo, provocou um vendaval com chuva que acabou com casas, com tudo; e raptou a esposa de Tamatarô.

Tamatarô desceu ao mundo de baixo. Sua casa estava destruída. O chefe da casa principal falou:

- Tamatarô, Tamatarô, na sua ausência houve um tufão, e sua esposa foi levada.

Tamatarô disse:

- Vou trazê-la de volta. Preciso de trezentos *ryô* – e recebeu essa quantia em dinheiro.

Tamatarô ficou vagando pelo país, tocando sua flauta, pedindo abrigo e, assim, andou por todos os lugares. Finalmente chegou em um local onde havia um barqueiro; estavam na ilha dos humanos e, atravessando o rio, havia a ilha dos demônios. Tamatarô disse:

- Tenho dinheiro, tenho saquê; leve-me ao outro lado.

Assim, subornou o barqueiro e, atravessando o rio, avistou uma casa, onde havia um velho e uma velha, ambos com cerca de sessenta anos.

- Por favor, deixem-me pernoitar – disse ele.

- Não podemos lhe dar pernoite pois, se isso acontecer, você será pego pelos demônios nesta noite. Volte para casa.

Tamatarô não deu ouvidos, e pernoitou ali. Ele tocou sua flauta e, de repente, um grupo de demônios apareceu. Tamatarô pegou os quase dois litros de saquê que trazia e deu a eles, que iam tomando mais e mais; mesmo assim, o saquê não acabava. Os demônios ficaram bêbados, e seus chifres e garras surgiram. O chefe apareceu:

- Tenho um compromisso agora, na montanha em frente, e tenho de ir. Se acontecer algo, toquem o grande tambor, como de costume – dizendo isso a um servo, saiu.

A esposa de Tamatarô também estava ali. Pela manhã, como todos os demônios estavam dormindo, Tamatarô deu doces ao servo para que se calasse.

- Agora, vocês dois subam no carro de alta velocidade e atravessem para o outro lado – disse o servo, e veio puxando o carro.

Os dois subiram no carro que, batendo sobre a superfície da água, atravessou o grande rio. Quando já estavam prontos para descer, ouviu-se o grande tambor – *dodon, dodon, dodon*. O chefe dos demônios desceu a montanha, dizendo:

- Você os deixou fugir, você os deixou fugir!

Procurou por um carro e, encontrando-o, iniciou a perseguição, fazendo barulho – *dabu, dabu*. Então a esposa de Tamatarô, percebendo que não teriam saída, pediu:

- Por favor, deus da lua, salve-nos!

De repente, um grou surgiu voando do céu e chocou-se contra o carro do demônio, que se partiu em dois. O chefe dos demônios acabou morrendo.

Tamatarô, juntamente com sua esposa, finalmente voltou para casa. Houve então uma festa que durou quatro, cinco dias. Viveram felizes e tranquilos, e tiveram filhos. Dizem que foi assim.

KAERU NO HÔON (A Gratidão do Sapo)

versão da província de Aomori

Antigamente, em algum lugar, um milionário possuía três filhas. Certa manhã, ao sair para ver a água no arrozal, no campo não havia uma gota sequer de água, e o arroz estava como que seco. Muito preocupado, o milionário, voltando para casa, murmurou:

- Eu darei uma de minhas três filhas em casamento àquele que restituir a água a este arrozal.

Na manhã seguinte, indo novamente ao arrozal, percebeu que a água jorrava do canal – *don, don*. Então, pensando que teria de dar uma de suas filhas em casamento, dirigiu-se ao arrozal de baixo e, ao afastar o arroz para poder passar, uma grande cobra rastejava, vagarosa. “Ah, então foi ela”, pensou e, cabisbaixo, voltou para casa.

Ficou perdido em pensamentos, sem dizer nada, até que chegou a hora do almoço, e a filha mais velha trouxe-lhe a refeição:

- Papai, papai, sirva-se.

- Não quero comer. Entretanto, se você tornar-se esposa da cobra que restituiu a água ao arrozal seco, eu comerei – falou ele.

- Posso ir a qualquer lugar, menos à casa dessa cobra – e, assim, dizendo, a filha mais velha fugiu.

Depois, veio a filha do meio:

- Papai, papai, sirva-se.

E o pai falou-lhe sobre casar-se com a cobra que havia restituído a água ao arrozal seco; no entanto, ela respondeu da mesma forma que a irmã mais velha e saiu. Ouvindo o que lhe dissera a segunda filha, ficou cabisbaixo novamente. Então, a terceira filha aproximou-se dele, trazendo a refeição. O pai experimentou fazer o pedido a ela também.

- Se for um pedido do senhor, qualquer que seja atenderei. Casar-me-ei com essa cobra, então coma, por favor – disse ela.

O pai alegrou-se e comeu.

- Se quiser alguma coisa, comprarei o que quiser – disse ele.

A filha então pediu-lhe:

- Não quero nada, apenas mil agulhas, uma cabaça e mil peças de borra de seda.

Finalmente chegou o dia do casamento. A terceira filha, levando as coisas que pedira, dirigiu-se ao lago onde vivia a cobra. Então ela introduziu as peças de borra de seda na abertura da cabaça, espetou nela as agulhas e arremessou-a ao lago, dizendo:

- Eu serei esposa daquele que conseguir afundar a cabaça no lago.

Nisso, a cobra do lago apareceu e, tentando afundar a cabaça, ficou nadando em círculos; então, espetou-se nas agulhas e acabou morrendo.

Depois disso a filha, sem voltar para casa, atravessou as montanhas. De repente sentiu a terra estremecer – *non no non no* –, e algo surgiu. Pensando ser uma maldição da cobra, ficou preocupada, mas seguiu caminho; foi quando encontrou uma senhora idosa como jamais havia visto. A velha disse-lhe, agradecendo:

- Moça, moça! Sou o sapo desta montanha. Não sei quantos netos meus foram devorados por aquela cobra. Agora, pelo que você fez, vamos poder sentir o sol e o vento. Mas é perigoso uma moça bela como você viajar sozinha; vista esta pele de velha e siga o seu caminho – e deu-lhe a pele de velha.

A filha separou-se da velha sapa, vestiu a pele de velha e chegou a um vilarejo, onde empregou-se na casa de um milionário. Trabalhava bem, da manhã até a noite. Certa noite, quando todos já haviam se recolhido, o filho mais velho da família percebeu uma pequena luz acesa em um dos quartos, e foi ver o que era. De repente, no quarto da velha, viu uma jovem de dezessete ou dezoito anos, bela como nunca havia visto, lendo um livro. Achou aquilo muito estranho.

Depois disso o filho mais velho ficou doente de amor. Por mais que fosse examinado pelos médicos, não melhorava. Certa vez, um médico disse:

- Peça a todas as mulheres da casa, uma a uma, para trazerem uma bandeja de refeição. Se ele casar-se com aquela que trouxer a refeição que comer, irá curar-se imediatamente.

Assim, na casa do milionário, foi ordenado a todas as mulheres que cozinham para que trouxessem bandejas. O filho mais velho não comeu nenhuma refeição que lhe foi trazida. Até que sobrou apenas a mulher idosa.

- A velha também é mulher – falou alguém e, como estava suja, foi lhe ordenado que se banhasse e se trocasse.

Então ela transformou-se em uma bela jovem, e todos se assustaram. Quando trouxe a bandeja, o rapaz logo levantou-se e comeu a refeição. Assim, eles se casaram e viveram tranquilamente. Dizem que assim aconteceu.

KAIKO NO HAJIMARI (A Origem do Bicho-da-Seda)

versão da província de Iwate

Antigamente, em algum lugar, havia um velho e uma velha que possuíam uma bela filha. Eles criavam um cavalo cinzento no estábulo. Quando a filha cresceu, todos os dias ela recostava-se à porta do estábulo e ficava, incessantemente, conversando com o cavalo; até que os dois se casaram.

O pai ficou furioso e, certo dia, arrastou o cavalo para um campo nas montanhas, pendurou-o em um galho de uma grande amoreira e matou-o. Depois, quando arrancava a pele do cavalo, a filha apareceu e, vendo aquilo, chorou amargamente. De repente, a pele fresca que havia sido arrancada pelo pai dirigiu-se para o lado onde a filha a observava, enrolou-se em seu corpo e levou-a em direção ao céu.

O velho e a velha, preocupados com a filha, choravam dia e noite. Certa noite, ela apareceu-lhes em sonho:

- Papai e mamãe, não chorem por mim. Como tive um nascimento ruim, fiquei daquele jeito⁶³; sendo assim, é melhor que se conformem. Ao invés de se lamentarem, quando vier a primavera, ao amanhecer do dia 16 de março, olhem dentro do pilão da cozinha. O interior dele estará infestado de estranhos insetos com a cabeça em forma de cavalo; então, alimentem esses insetos com folhas colhidas da amoreira onde o cavalo foi morto. Eles produzirão uma linha, que vocês deverão vender para que possam se sustentar. Esse inseto chama-se “bicho-da-seda”, e dizem que é o tesouro do mundo.

Os pais ouviram o que a filha lhes disse e acordaram. Achando estranho o sonho que haviam tido, quando chegou a manhã do dia 16 de março, eles levantaram-se cedo e olharam o pilão do jardim: da forma como sonharam, estava infestado de insetos com formato de cavalo. Então, foram ao campo nas montanhas, colheram folhas da amoreira e deram aos insetos, que comeram bem e fizeram casulos. Dizem que essa foi a origem da criação de bicho-da-seda.

Assim, o cavalo e a filha tornaram-se *Oshirasama*⁶⁴. Por essa razão é que ela é representada por dois corpos, com uma cabeça de cavalo e uma cabeça de moça.

⁶³ Provavelmente, a filha refere-se aqui ao fato de ter se casado com um animal.

⁶⁴ No folclore da região nordeste do Japão, é a divindade do bicho-da-seda, na qual se crê. É representada por uma estátua de amoreira, com uma figura masculina e uma feminina.

HEBI NO MUKODONO (O Noivo Cobra)

versão da província de Kochi

Antigamente, em algum lugar, havia uma filha única que era cercada de cuidados. No entanto, um belo jovem passou a visitá-la, todas as noites, em seu aposento. Mesmo nas noites de chuva, mesmo nas noites de vento, todas as noites, ele ia sem falta. A mãe da moça também achava o rapaz muito belo, e alegrou-se a princípio; no entanto, como ele vinha, sem falta, mesmo nas noites de trovoadas, ela começou a achar estranho, e perguntou-lhe o nome e a procedência. Mas ele nada disse.

Ela passou a achar aquilo muito estranho e, certa noite, passou uma linha de carretel em uma agulha, dirigiu-se à cabeceira onde o belo jovem dormia e espetou-lhe a agulha no cabelo. Sentindo que havia sido espetado no cabelo, ele gritou “Que dor, que dor!”, e voltou correndo para casa, *don, don*. Com isso a linha foi diminuindo e, quando amanheceu, a mãe foi seguindo-a; e notou que ela continuava até as profundezas de um grande lago. Ouviu então uma voz que vinha de dentro das profundezas.

Aguçou os ouvidos, e escutou:

- Como você foi espetado na cabeça com um metal negro, vai morrer. É uma pena, mas não há jeito. Há algo que queira dizer? – disse a mãe da cobra ao filho.

- Mesmo que eu morra, como engravidei aquela moça, meu filho vai me vingar – disse o filho da cobra.

- Aquela moça não poderá provar o saquê de pêssego do festival sazonal de março, o saquê de cálamos do festival sazonal de maio, e o saquê de crisântemo do festival sazonal de setembro. Se fizer isso, ela perderá o bebê – disse a mãe da cobra.

Ouvindo isso, a mãe da moça apressou-se de volta à sua casa e fez a filha beber o saquê de pêssego do festival sazonal de março, o saquê de cálamos do festival sazonal de maio e o saquê de crisântemo do festival sazonal de setembro, e ela perdeu a criança. Por isso, diz-se que as mulheres não podem tomar o saquê dos festivais sazonais de março, maio e setembro.

SARU NO MUKODONO (O Noivo Macaco)

versão da província de Kumamoto

Em algum lugar, vivia um velho. Certo dia, ele foi colher bardanas. No entanto, como não conseguiu arrancar uma bardana sequer, ficou pensando no que poderia fazer; foi quando um macaco apareceu e disse:

- Senhor, senhor! Quer que eu arranque as bardanas?

- Ah, sim, arranque para mim. Se arrancar, darei a você uma de minhas filhas em casamento – falou o velho.

O macaco falou:

- É verdade que irá me dar? Então, daqui a três dias virei buscá-la.

O velho, pensando se o macaco realmente viria buscar uma de suas filhas, disse: “Bem, vamos ver”. Justamente nesse ínterim, o macaco começou a arrancar bardanas extraordinárias. “É bom que arranque as bardanas, mas será que ele realmente virá buscar a noiva?”, pensava o velho, já começando a ficar um pouco preocupado. Finalmente, o macaco colheu todas as bardanas do campo.

- Senhor, virei buscar uma de suas filhas – disse ele, e fugiu.

O velho pensou: “Ele realmente virá. Mas por que é que eu fui falar que daria uma de minhas filhas em casamento? O que farei, o que farei? Bem, vou consultar minhas filhas para ver qual dentre as três irá se casar” e, desapontado, voltou para casa.

- Hoje aconteceu isto. Dentro de três dias, o macaco virá buscar uma noiva; você aceita? – perguntou à filha mais velha.

E ela recusou:

- Quem é que se casaria com um macaco daqueles?

Então, o velho disse a mesma coisa à segunda filha, e ela também recusou:

- Você é bobo? Como é que pôde prometer uma coisa dessas? Não sou a filha mais velha, então não vou me casar. Quem é que vai?

Diante de tal situação, ele imaginou que a terceira filha também não iria querer; no entanto, como não havia jeito, dirigiu-se a ela:

- Filha, filha. Hoje aconteceu isto, e o macaco virá buscar uma noiva. Suas duas irmãs disseram que não o querem, o que farei? Você não aceitaria? – disse, com mal-estar.

Entretanto, a terceira filha pensou bem e redargüiu:

- Senhor, senhor, se é assim, irei casar-me com o macaco.

O velho ficou radiante:

- Você realmente irá?

- Como penso que sou uma boa filha, irei. Mas gostaria que me desse três coisas – disse a filha.

- Diga o que são essas três coisas. Darei tudo o que quiser – disse o velho.

- Gostaria de um pilão bem pesado, um socador maciço e um *to*⁶⁵ de arroz.

- Se é isso que quer, darei a você – disse o velho, que logo trouxe as coisas e lhes deu.

Passaram-se três dias, e finalmente o macaco veio buscá-la. Então a filha mais nova disse:

- Senhor macaco, senhor macaco. Eu me casarei com o senhor. Para tanto, depois de irmos à montanha, preciso socar arroz para comermos; assim, o senhor precisa carregar este pilão, este socador e este arroz.

Então, o macaco tentou carregá-los, embora estivesse muito pesado. Como se tratava de um pedido de sua noiva, ele colocou as três coisas sobre os ombros e foi subindo a montanha.

Era justamente o mês de abril, e por todos os lados do caminho as cerejeiras floresciam em plenitude. Seguindo em frente, havia um grande vale, por onde corria um rio. Nesse local, os galhos das cerejeiras se estendiam em belíssima florada. A noiva falou:

- Senhor macaco, senhor macaco. Aquelas flores de cerejeira são belíssimas. O senhor pegaria algumas para mim?

O macaco novamente achou que aquele era um pedido da noiva, e dizendo “Está bem, está bem”, começou a subir na árvore.

- Senhor macaco, senhor macaco. Pegue o galho mais alto, por favor – gritou a noiva, lá de baixo.

Então, o macaco, dizendo “Este? Mais para cima ainda?”, foi subindo mais e mais, até atingir os galhos superiores, mais finos. Como carregava peso nas costas, e os galhos eram finos, o galho quebrou-se e – ploft! – acabou caindo em uma vala muito, muito profunda. Então, coberto pelas águas da vala, e afundando com o peso do pilão, cantou:

⁶⁵ Medida equivalente a cerca de 20 quilos.

“Eu, macaco, não lamento a minha morte,
mas a perda da noiva que consegui é deveras triste”.

E acabou sendo levado pelas águas.

Assim, a terceira filha, feliz, voltou para casa.

Viu? Foi assim, bolinho de arroz.

AOI KIKIMIMI ZUKIN (O Capuz Verde)

versão da província de Niigata

Houve uma história assim.

Um homem chamado Kameemon, que morava em uma vila, pensou em ir a Edo⁶⁶ para trabalhar. Saiu e, quando estava já se afastando da aldeia vizinha, viu que três ou quatro crianças aprisionavam e maltratavam um filhote de raposa. Com dó do animal, falou:

- Ei, vocês, vendam-me este filhote de raposa!

Deu-lhes então uma quantia qualquer e, assim, comprou a pequena raposa.

- Raposinha, raposinha, vá agora e não se deixe mais ser aprisionada e maltratada por crianças! – e soltou o animal para o lado das montanhas. Ela foi, aos pulos, para o lado das florestas, feliz, olhando para trás várias vezes.

Kameemon continuou andando, e passaram-se os dias. Certo dia, parou para descansar, quando ouviu um ruído de sino – *shan, shan* – que parecia aproximar-se. Chegando perto, alguém falou, enquanto parava o cavalo:

- Ei, Kameemon, Kameemon! Eu sou a raposa das montanhas. Outro dia você salvou minha filha, e estou muito agradecido. Gostaria de lhe dar uma recompensa; venha comigo então. Suba neste cavalo e feche os olhos.

O homem obedeceu e, depois de um tempo, ouviu:

- Abra os olhos.

Assim o fez, e estava em uma casa.

- Primeiro, tome um banho. Depois, o jantar será servido – disseram-lhe.

Ele entrou no *ofurô*. Então, a filha da raposa apareceu e disse-lhe:

- Quando você acordar amanhã, uma pessoa irá trazer-lhe como recompensa uma bandeja com dinheiro. No entanto, é melhor que você fique com o tesouro de nossa casa, que é o capuz verde. Usando esse capuz, terá a capacidade de entender a linguagem dos pássaros.

Ao amanhecer, de fato, trouxeram-lhe uma bandeja cheia de dinheiro como recompensa, ao que ele disse:

- Eu não quero dinheiro; ouvi dizer que há um tesouro chamado “capuz verde”, e ficaria agradecido se pudesse ficar com ele.

⁶⁶ Edo é a designação dada à capital do Japão a partir de 1603, atual Tokyo.

Então, o pai da raposa falou:

- É mesmo? Trata-se de um valioso tesouro de nossa casa e, se o deseja, ficaremos felizes em lhe dar.

Kameemon pegou o capuz verde e foi embora. À beira da estrada, resolveu descansar sob um cedro. Nesse momento, do lado leste, um corvo veio voando e pousou na árvore. Logo, outro corvo veio voando do lado oeste, pousou também no cedro e – *kaa, kaa* - os dois pareciam conversar algo. Kameemon, então, colocou o capuz.

- Olá, corvo do oeste, há quanto tempo! Alguma novidade?

- Olá, corvo do leste, há quanto tempo! Não tenho nada de especial para contar. E você?

- Pois é. Os humanos são mesmo uns tolos. A filha de um magnata está com uma grave doença, à beira da morte, e ninguém sabe o motivo. Na verdade, sob o pilar da casa que acabaram de construir, um enorme sapo foi enterrado vivo e está sofrendo por não conseguir sair dali. Por causa do sofrimento do sapo, a moça adoeceu. Se ele for desenterrado, ela ficará curada. Os humanos são realmente tolos por não saberem disso!

- Nossa, é mesmo?

Kameemon, que ouvia tudo, disse:

- Ei, ouvi algo interessante!

E resolveu então ir àquela aldeia. À porta da casa do magnata, ficou andando de um lado para o outro, dizendo:

- Eu vejo a sorte, eu vejo a sorte!

Uma pessoa do palácio ouviu-o, e ele pediu:

- Quero cuidar da doença da moça.

Ao entrar na casa, Kameemon viu a moça muito magra; era só pele e osso, parecia estar a ponto de morrer.

- Sob os pilares do soalho da sala, um sapo foi enterrado vivo e está sofrendo; é por isso que a sua filha está doente. Se o sapo for desenterrado, ela logo ficará boa.

Assim, cavaram sob o pilar e, quando olharam, um enorme sapo saiu dali. A moça, então, rapidamente ficou curada. Kameemon ganhou como recompensa uma grande soma em dinheiro e, ao invés de ir a Edo, voltou para casa e viveu tranquilamente.

Dizem que assim viveu, prosperamente, por toda vida. *Doppengurarin*, a lenha crepita sob a panela, o rabo do gato faz *kii, kii*.

MIRUNA NO ZASHIKI (O Quarto Que Não Se Podia Ver)

versão da província de Niigata

Aconteceu há muito tempo.

Em um festival que ocorreu em uma aldeia nas montanhas, apareceu no templo, não se sabe de onde, uma belíssima moça. Um rapaz da aldeia, ao vê-la, disse:

- Nunca a vi antes. Que bela moça! De onde será que ela é?

Quando anoiteceu e a festa terminou, ele seguiu a moça, que ia embora.

A moça foi andando rapidamente para o interior da montanha, onde havia uma casa grande e bela, e ali entrou. O rapaz também se dirigiu para lá e pediu:

- Poderia me dar abrigo por uma noite?

- Sim, sim, não há problema, pode ficar.

Deu-lhe abrigo e ofereceu-lhe um banquete. O rapaz esqueceu-se de voltar para casa e, mesmo depois de sete dias, ainda estava ali. Foi quando a moça lhe disse:

- Como a comida acabou, vou hoje à cidade fazer compras, vou me ausentar por um pouco. Nesta casa há doze quartos; apenas não olhe o segundo, de maneira nenhuma. Os outros quartos, se você quiser, podem ser vistos – e saiu.

A princípio, o rapaz pensou: “Não vou ver nenhum deles” mas, por fim, teve vontade de vê-los. Primeiro, viu os quartos que lhe foram permitidos; em todos eles, havia representações das estações do ano. Eram quartos muito bonitos.

No primeiro, viu os pinheiros do Ano Novo. O segundo era o quarto que não se podia ver. No terceiro, viu as cerejeiras de março. No quarto, viu as camélias de abril. No quinto, os cálamos de maio. No sexto, as peônias de junho. No sétimo, os *hagi*⁶⁷ de julho. No oitavo, as flores das gramíneas de agosto. No nono, os crisântemos de setembro. No décimo, as folhagens vermelhas de outubro. No décimo primeiro, as folhagens secas pela geada de novembro. No décimo segundo, as flores de nespereira.

O rapaz olhava para tudo, assustado. De repente, teve vontade de ver o segundo aposento, o quarto que não se podia ver, e abriu a porta. Então, viu as flores

⁶⁷ *Hagi* é uma planta leguminosa que se apresenta em forma de arbusto, com flores em cores variadas. Suas vagens são comestíveis, e a planta possui também finalidades ornamentais. Comum na Ásia e na América do Norte, esta planta, desde a Antiguidade, é apreciada pelos japoneses, tendo sido muito cantada em poemas.

de ameixeira em florada, e um rouxinol voava de galho em galho. O rapaz assustou-se:

- Que belo quarto... mas que estranho...

Nisso, a mulher voltou, com muita pressa.

- Pedi para que você não olhasse, mas você olhou o quarto que não se podia ver!

- Não, eu não olhei.

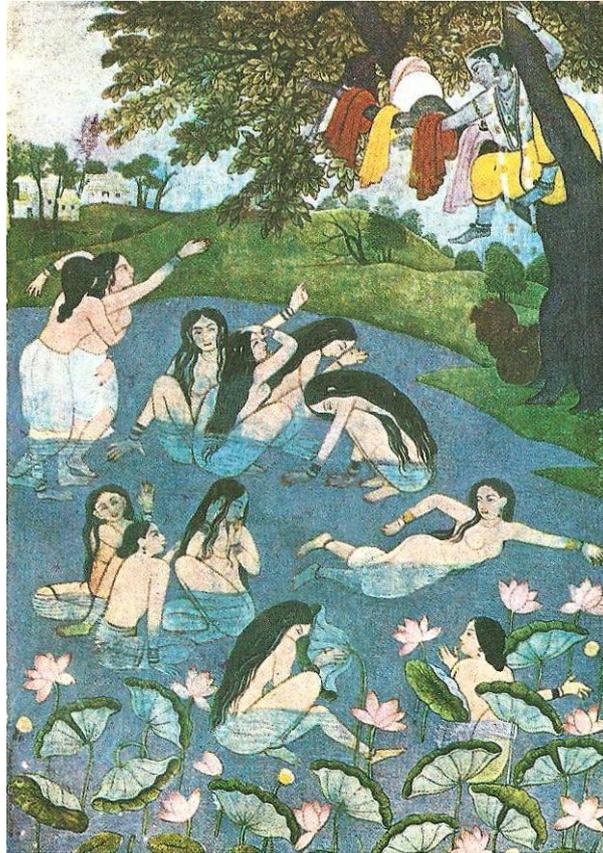
- Olhou sim, eu sei.

Dizendo isso, ela transformou-se em um rouxinol, e voou para os lados da montanha. Então, a bela casa se esvaiu, e o rapaz viu-se atordoado, em meio ao bosque da montanha.

Dizem que foi assim que aconteceu.

ANEXOS

ANEXO 1



Representação de uma cena que apresenta similaridades com o *mukashi banashi A Esposa Celestial*, possivelmente da Índia.

ANEXO 2

Ilustração dos escritos sagrados da Manchúria referente a uma lenda local sobre deusas celestiais, que apresenta semelhanças com o *mukashi banashi A Esposa Celestial*.

Engulen, Tingulen, Fekulen, que se banham em um lago. Fekulen está grávida e não pode retornar ao céu.



ANEXO 3



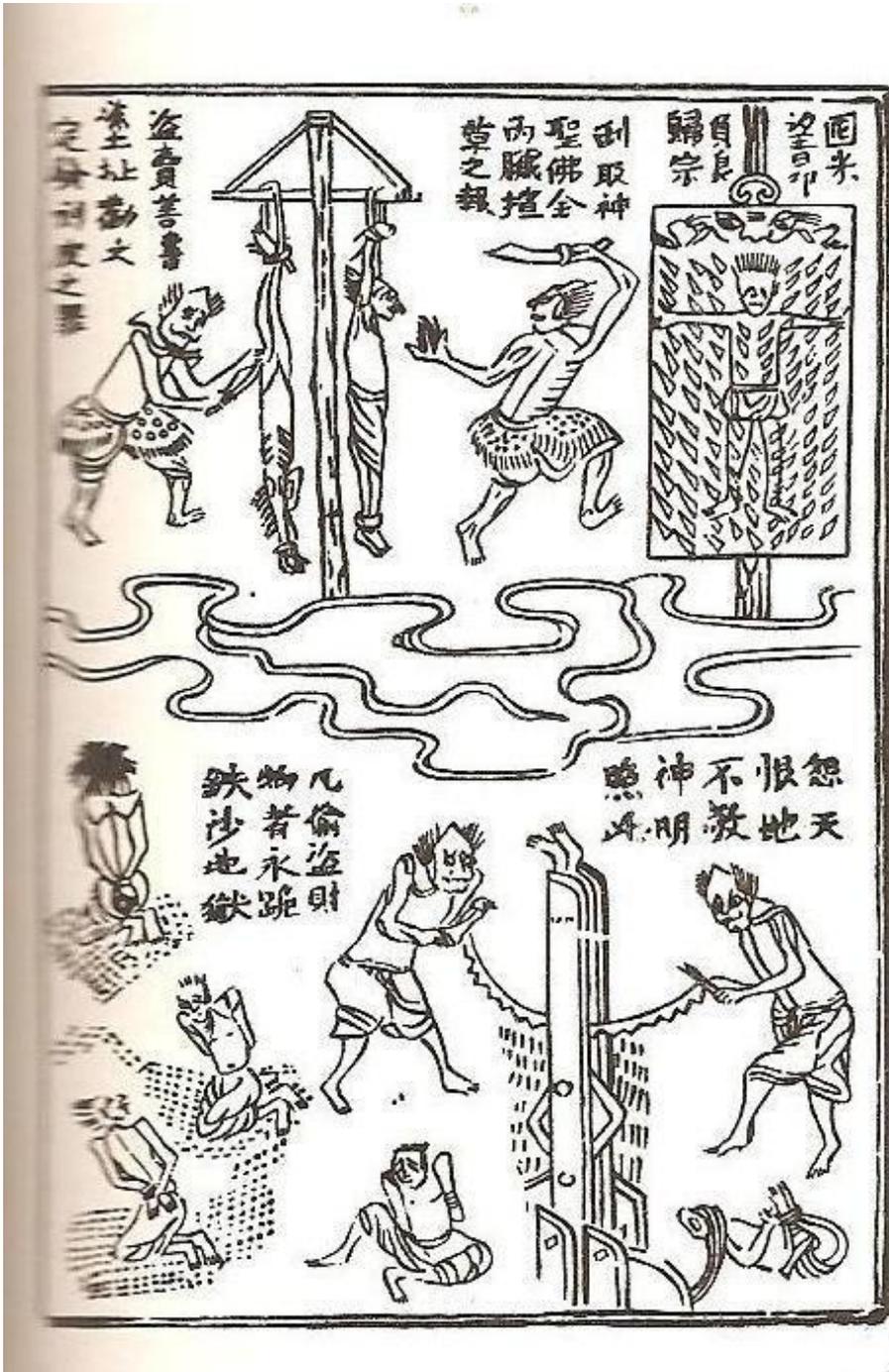
A mandala, pelo seu formato, apresenta relações com a roda, o anel, a órbita, a esfera, o país, a comunidade, entre outros. Tem uma ligação com a sacralidade.

Surgiu no Tibet, e é constituída de símbolos geométricos de estrutura simétrica, com quadrados orientados para o lado da luz.

Traz também uma representação dos pontos cardeais: o norte em verde, o leste em branco, o sul em amarelo e o oeste em vermelho. No centro, azul, existe um objeto de adoração que, normalmente, é uma divindade.

Uma das interpretações da mandala é a carta do cosmos. É um modelo de firmamento.

ANEXO 4



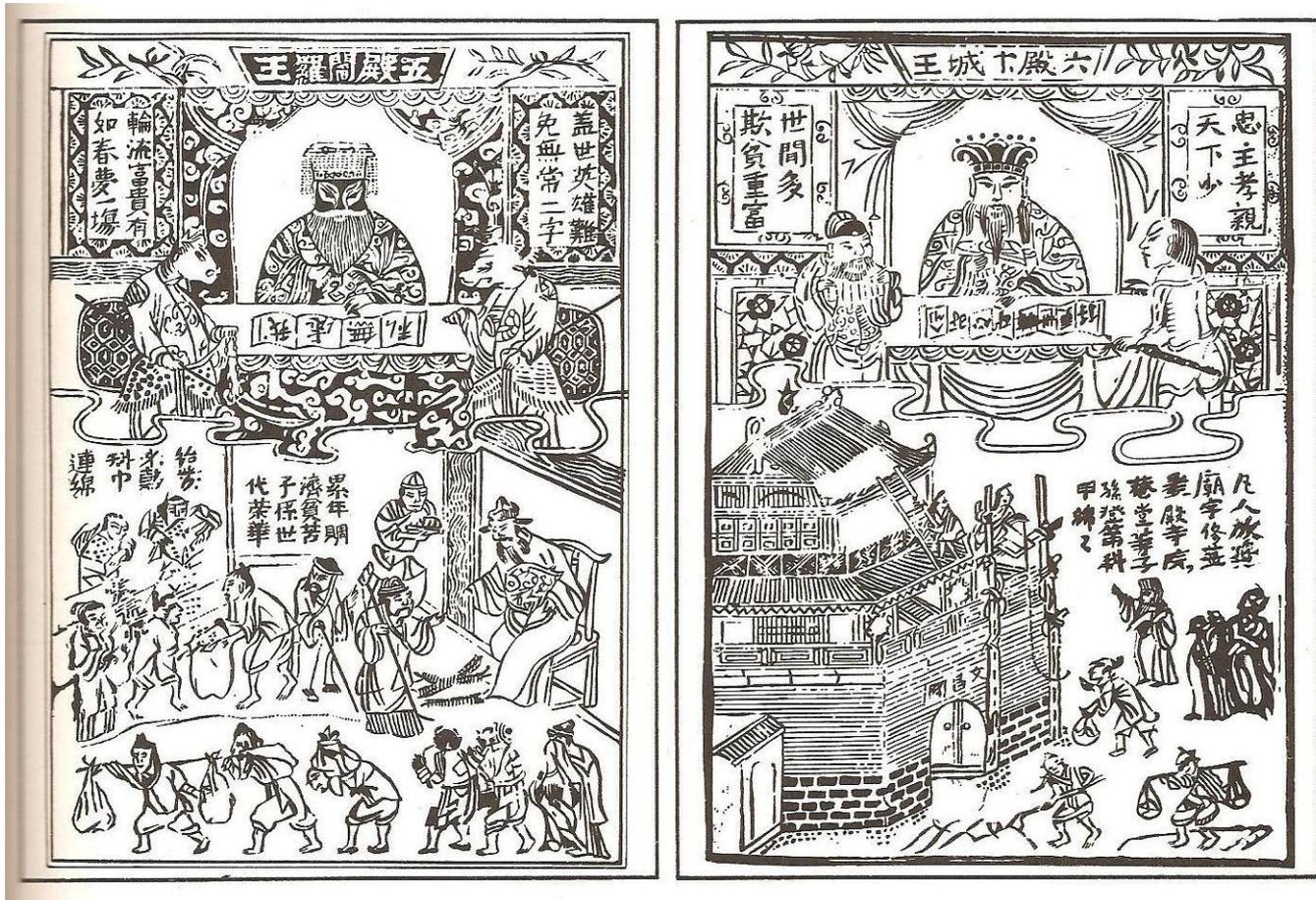
Castigos do inferno – referente às ideias pregadas pelo Budismo

ANEXO 5

A pena do inferno é voltar ao estado animal, ao bando.



ANEXO 6



No Budismo, o bem é recompensado com o bem, o mal com o mal; esta é a premissa básica dos contos sobre recompensa, retribuição. Os contos sobre recompensa referem-se ainda à distribuição de prêmios.

Men Po é a divindade que aplica as penas. Há também outra divindade de nome Banchen-van.

Tanlo-van: divindade que possui ajudantes com cara de cavalo e cara de javali; estes distribuem prêmios àqueles que praticaram boas ações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLISON, Anne. *Millennial Monsters – Japanese Toys and The Global Imagination*. California: University of California Press, 2006.

ARMSTRONG, Karen. *Breve História do Mito*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BARTHES, Roland et alii. *Análise Estrutural da Narrativa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1973. (Novas Perspectivas de Comunicação/1)

BENEDICT, Ruth. *O Crisântemo e a Espada*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

BENJAMIN, Walter. O Narrador – Observações Acerca da Obra de Nicolau Lescov. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1975, p.63-81.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. *A Tradução e Haroldo de Campos*. **Revista de Estudos Orientais**. São Paulo, DLO/FFLCH/USP, n.5, p.59-64, 2006.

_____. *Mito e Poéticas*. In: BERNARDINI, Aurora F. e FERREIRA, Jerusa P. *Mitopoéticas – Da Rússia às Américas*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006, p. 59-70.

BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

BOGATYRIÓV, Piotr e JAKOBSON, Roman. *O Folclore Como Forma Específica de Arte*. Trad. Ekaterina Vólkova Américo. In: BERNARDINI, Aurora F. e FERREIRA, Jerusa P. *Mitopoéticas – Da Rússia às Américas*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006, p. 29-43.

BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

CAMPBELL, Joseph. *As Máscaras de Deus – Mitologia Oriental*. Trad. Carmen Fischer. 4.ed. São Paulo: Palas Athena, 2002.

_____. *O Poder do Mito*. Com Bill Moyers. Betty Sue Flowers (org.). Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAMPOS, Haroldo de (org.). *Ideograma – Lógica, Poesia, Linguagem*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Perspectiva, 1973. (Estudos, 19).

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 3.ed. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1973.

CANDIDO, Antonio et alii. *A Personagem de Ficção*. 11.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007 (Debates/1).

CARMAGNANI, Marcelo. *El Regreso de Los Dioses – El Proceso de Reconstitución de La Identidad Étnica en Oaxaca. Siglos XVII y XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

CARTER, Angela. *103 Contos de Fadas*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo: Cosacnaify, 2002.

CAVALCANTI, Raíssa. *O Casamento do Sol com a Lua – Uma Visão Simbólica do Masculino e do Feminino*. São Paulo: Cultrix, 1988.

CHANG, Andrew C. *Gitaigo / Giongo Bunrui Yôhō Jiten* (Dicionário prático de categorias de *gitaigo* e *giongo*). 3.ed. Tokyo, Taishûkan, 2000.

- CUNHA, Manuela Carneiro da. *Cultura com Aspas*. São Paulo: Cosacnaify, 2009.
- DAVIS, Jason e BRYCE, Mio. *I Love You As You Are: Marriages Between Different Kinds*. In: *The International Journal of Diversity in Organisations, Communities and Nations*. USA, vol.7, no.6, 2008.
- DISCINI, Norma. *Intertextualidade e Conto Maravilhoso*. 2.ed. São Paulo: Humanitas, 2004.
- EAGLETON, Terry. *Una Introducción a la Teoría Literaria*. Trad. José Esteban Calderón. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões*. Trad. Rogério Fernandes. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.
- _____. *Mito e Realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Debates).
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que Correm com os Lobos – Mitos e Histórias do Arquétipo da Mulher Selvagem*. Trad. Waldéa Barcellos. 8.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- FERREIRA, Jerusa Pires. *O Impulso Mitológico e a Crítica Poética de Eleazar Meletínski*. In: BERNARDINI, Aurora F. e FERREIRA, Jerusa P. *Mitopoéticas – Da Rússia às Américas*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006, p. 71-86.
- FOSTER, Michael Dylan. *Pandemonium and Parade – Japanese Monsters and the Culture of Yōkai*. California: University of California Press, 2009.
- FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu*. Trad. Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 1999.
- FROMM, Erich. *A Linguagem Esquecida – Uma Introdução ao Entendimento dos Sonhos, Contos de Fadas e Mitos*. Trad. Otávio Alves Velho. 8.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. *Favole d'Identità*. Turim: Einaudi, 1963.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos, 1989.

Geography of Japan. Edited by the Association of Japanese Geographers. Tokyo: Teikoku Shoin, 1980.

GÓES, Lúcia Pimentel. *Eros e Psique – Passagem pelos Portais da Metamorfose*. São Paulo: Paulinas, 2007.

GOODY, Jack. *Da Oralidade à Escrita – Reflexões Antropológicas Sobre o Ato de Narrar*. In: MORETTI, Franco (org.). *A Cultura do Romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosacnaify, 2009.

GREIMAS, A J. *Semântica Estrutural*. São Paulo, Cultrix: 1978.

HARDING, Mary Esther. *Os Mistérios da Mulher Antiga e Contemporânea – Uma Interpretação Psicológica do Princípio Feminino, Tal como é Retratado nos Mitos, na História e nos Sonhos*. Trad. Maria Elci S. Barbosa e Vilma Hissako Tanaka. São Paulo: Paulinas, 1985.

HATTORI, Kunio. *Mukashi Banashi no Hen'yô – Igyôiruibanashi no Seisei to Denpa* (Transfiguração dos *Mukashi Banashi* – Surgimento e Difusão dos Contos sobre Seres Diferentes e Grotescos). Tokyo: Aoyumisha, 1989.

ISHIGAMI, Shichisô. *Nihon no Minzoku Denshô* (Lendas Folclóricas do Japão). Tokyo: Sôyôsha, 1986.

Japan – Eyes On The Country. Views Of The 47 Prefectures. Tokyo: Foreign Press Center, 1997.

Japanese Religion – A Survey by the Agency for Cultural Affairs. Tokyo: Kodansha, 1999.

JOLLES, André. *Formas Simples.* Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KAWAI, Hayao. *Mukashi Banashi to Nihonjin no Kokoro (Os Mukashi Banashi e a Psique do Japonês).* 17.ed. Tokyo: Iwanami Shoten, 1988.

KEENE, Donald. *Dawn to the West – Japanese Literature of The Modern Era – Fiction.* 10.ed. New York: Columbia University Press, 1998.

LA MOTTE-FOUQUÉ, Friedrich de. *Ondina: Uma História de Fadas da Mitologia Alemã.* Trad. Karin Volobuef. São Paulo: Landy Editora, 2005.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia Estrutural.* Trad. Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. 6.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

_____. *Antropologia Estrutural Dois.* Trad. Maria do Carmo Pandolfo. 4.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

LUTHI, Max. *Yoroppa no Mukashi Banashi (Mukashi Banashi Europeus).* Trad. Ozawa Toshio. 3.ed. Tokyo: Iwasaki Bijutsusha, 1999.

MATSUI, Tomo. *Mukashi Banashi no Shi to Tanjô (Morte e Nascimento nos Mukashi Banashi).* Tokyo: Yamato Shobô, 1988.

MATSUTANI, Miyoko. *Minwa no Sekai (Mundo dos Contos Folclóricos).* Tokyo: Kodansha Gendai Shinsho, 1974.

MEDEIROS, Sérgio Luiz Rodrigues. *O Dono dos Sonhos.* São Paulo: Razão Social, 1991.

MELETÍNSKI, E.M. *A Poética do Mito.* Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

_____. *Harmonia Mítica Com o Cosmos*. In: BERNARDINI, Aurora F. e FERREIRA, Jerusa P. *Mitopoéticas – Da Rússia às Américas*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006, p. 29-43.

_____. *Os Arquétipos Literários*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MELETINSKII, E.M. et alii. *La Struttura della Fiaba*. Trad. Donatella Ferrari-Bravo e Simonetta Signorini. Palermo: Sellerio editore, 1977 (versão em italiano).

_____. *Problemas da Descrição Estrutural do Conto de Magia*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et alii. São Paulo: Ateliê (no prelo).

MINAMI, Hiroshi. *Psychology of the Japanese People*. Trad. Albert R. Ikoma. Tokyo: University of Tokyo Press, 1971.

Mitos dos Povos do Mundo. Org. S.A. Tokariév. Moscou: Ed. Enciclopédia Soviética, 1982.

NAKANISHI, Susumu. *The Spatial Structure of Japanese Myth: The Contact Point Between Life and Death*. In: MINER, Earl (org.). *Principles of Classical Japanese Literature*. New Jersey: Princeto University Press, 1985.

OSHIMA, Hitoshi. *O Pensamento Japonês*. Trad. Lenis G. Almeida. São Paulo: Escuta, 1992. (Ensaio – Filosofia).

OTTONI, Paulo. *Tradução manifesta – double bind e acontecimento*. São Paulo, Edusp, 2005.

OZAWA, Toshio (org.). *Mukashi Banashi Nyûmon* (Guia de *Mukashi Banashi*). 2.ed. Tokyo: Gyôsei, 1998.

_____. *Mukashi Banashi no Kosumoroji* (Cosmologia dos *Mukashi Banashi*). 5.ed. Tokyo: Kodansha, 2000.

PAZ, Octavio. *Traducción: Literatura y Literalidad*. 3.ed. Barcelona, Tusquets Editores, 1990.

PROPP, Vladimir. *A Morfologia do Conto Maravilhoso*. Boris Schnaiderman (org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

_____. *As Raízes Históricas do Conto de Magia*. Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1974 (versão em espanhol).

RADINO, Glória. *Contos de Fadas e Realidade Psíquica – A Importância da Fantasia no Desenvolvimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.

SAIGÔ, Nobutsuna. *Shi no Hassei* (Surgimento da Poesia). Tokyo: Miraisha, 1980.

SAKURAI, Tokutarô. *Mukashi Banashi no Minzokugaku* (Estudo Folclórico dos *Mukashi Banashi*). Tokyo: Kodansha, 1986.

SANPEI, Kôko (org.). *Nihon no Josei* (A Mulher Japonesa). Tokyo: Mainichi Shinbunsha, 1957.

SEKI, Keigo. *Mukashi Banashi no Rekishi* (História dos *Mukashi Banashi*). Tokyo: Dômeisha, 1982. (*Seki Keigo Choshashû*, 2).

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença – Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo, Editora 34, 2005.

SETO, Claudio. *Lendas do Japão Trazidas Pelos Imigrantes*. São Paulo: Devir, 2008.

TAKENAKA, Shinjo. *Nihonjin no Tabu – Mô Hitotsu no Nihonjin Bunka no Kôzô* (Os Tabus do Japonês – Mais uma Estrutura da Cultura Japonesa). Tokyo: Kodansha, 1971.

TSUCHIHASHI, Hiroshi. *Nihon no Koten Bungaku* (Literatura Antiga do Japão). Tokyo: Shin Nihon Shuppansha, 1983.

UMEHARA, Takeshi. *The Concept of Hell (Jigoku no Shisô)*. Tokyo: Chûkô Shinsho, 1967. (In: *Guides to Japanese Culture*. Tokyo: The Japan Culture Institute, 1977, p. 41-46.)

VERNANT, Jean-Pierre. *Entre Mito e Política*. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: Edusp, 1996.

VICO, Giambattista. *A Ciência Nova*. Trad. Marco Lucchesi. São Paulo: Record, 1999.

VON DER LEYEN, Friedrich. *Meruhen (Mukashi Banashi)* [Märchen (*Mukashi Banashi*)]. Trad. Shizu Yamamuro. 3.ed. Tokyo: Iwasaki Bijutsusha, 1974. (Minzoku/ Mingei, 57). Original alemão.

VON FRANZ, Marie-Louise. *A Interpretação dos Contos de Fada*. Trad. Maria Elci Spaccaquerche Barbosa. São Paulo: Paulinas, 1990.

YANAGITA, Kunio. *The Japanese Festival (Nihon no Matsuri)*. Tokyo: Kadokawa Shoten, 1956, p. 37-40. (In: *Guides to Japanese Culture*. Tokyo: The Japan Culture Institute, 1977, p. 37-40.)

YASUDA, Yoshinori. *Majo no Bunmeishi* (História da Civilização das Bruxas). Tokyo: Yasaka Shobô, 2004.

YOSHIMOTO, Hiroaki. *Shoki Kayôron* (Teoria dos Primórdios do Popular). Tokyo: Kawade Shobôshinsha, 1977.

COLETÂNEAS

HAMAGUCHI, Kazuo (org.). *Sado no Minwa* (Contos Folclóricos de Sado). 12.ed. Tokyo: Miraisha, 1978. (*Nihon no Minwa*, 18).

INADA, Koji et alii (org.). *Dewa no Mukashi Banashi* (*Mukashi Banashi* de Dewa). Tokyo: Nihon Hôshô, 1957. (*Nihon no Mukashi Banashi*, 20).

INADA, Koji. *Nihon Mukashi Banashi Tsûkan – daí 10ken – Niigata* (Levantamento de *Mukashi Banashi* Japoneses – vol.10 – Niigata). Tokyo: Dômeisha, 1984.

_____. *Nihon Mukashi Banashi Tsûkan – daí 6ken – Yamagata* (Levantamento de *Mukashi Banashi* Japoneses – vol.6 – Yamagata). Tokyo: Dômeisha, 1986.

IKEDA, Yasaburô. *Orikuchi Shinobu*. Tokyo: Kodansha, 1978. (Nihon Minzoku Bunka Taikei 2).

MIZUSAWA, Ken'ichi. *Echigo no Minwa* (Contos Folclóricos de Echigo). 18.ed. Tokyo: Miraisha, 1977. (*Nihon no Minwa*, 3).

_____. *Tonto Hitotsu Atta Tengana – Echigo no Mukashi Banashi* (Dizem que Aconteceu um Fato Assim – *Mukashi Banashi* de Echigo). Tokyo: Miraisha, 1958. (*Nihon no Mukashi Banashi*, vol.5).

_____. *Yukiguni no Robata Katari – Echigo/ Kajiokyô no Mukashi Banashi* [Contos em Volta do Braseiro do País das Neves – Echigo/ Kajiokyô]. Tokyo: Meicho Kankôkai, 1983.

OZAWA, Toshio (org.). *Nihon no Minwa – 5 (Kôshin'etsu)* [Contos Folclóricos do Japão – 5 (Kôshin'etsu)]. Tokyo: Gyôsei, 1996.

SAWADO, Yoshihiko et alii (org.). *Dewa no Minwa* (Contos Folclóricos de Dewa). 12.ed. Tokyo: Miraisha, 1975. (Contos Folclóricos do Japão, 6).

SEKI, Keigo. *Nihon Mukashi Banashi Taisei* (Grande Coletânea de Contos Antigos do Japão), v.2. Tokyo, Kadokawa Shoten, 1978-80.

_____. *Nihon no Mukashi Banashi (I) – Kobutori Jiisan / Kachi Kachi Yama* [*Mukashi Banashi do Japão (I) – Kobutori Jiisan / Kachi Kachi Yama*]. 52.ed. Tokyo: Iwanami Bunko, 1994.

_____. *Nihon no Mukashi Banashi (II) – Momotarô / Shitakiri Suzume / Hanasaka Jijii* [*Mukashi Banashi do Japão (II) - Momotarô / Shitakiri Suzume / Hanasaka Jijii*]. 45.ed. Tokyo: Iwanami Bunko, 1994.

_____. *Nihon no Mukashi Banashi (III) – Issunbôshi/ Sarukani Gassen/ Urashima Tarô* [*Mukashi Banashi do Japão (III) - Issunbôshi/ Sarukani Gassen/ Urashima Tarô*]. 43.ed. Tokyo: Iwanami Bunko, 1993.

TAKEDA, Masashi. *Nihon no Minwa – 3 (Tôhoku – 2)* [Contos Folclóricos do Japão – 3 (Tôhoku –2)]. Tokyo: Gyôsei, 1996.

Fudoki. *Nihon Koten Bungaku Taikei 2*. 6.ed. Tokyo: Iwanami Shoten, 1964.

Mukashi Banashi Kenkyû Sôwakai (org.). *Mukashi Banashi no Katarite* (O Narrador nos *Mukashi Banashi*). In: *Mukashi Banashi – Kenkyû to Shiryô – dai9gô* (*Mukashi Banashi – Pesquisa e Material – vol.9*). Tokyo: Miyai Shobô, 1980.

Mukashi Banashi Kenkyû Sôwakai (org.). *Mukashi Banashi to Dôbutsu* (*Mukashi Banashi e Animais*). In: *Mukashi Banashi – Kenkyû to Shiryô – dai11gô* (*Mukashi Banashi – Pesquisa e Material – vol.11*). Tokyo: Miyai Shobô, 1982.

Mukashi Banashi Kenkyû Sôwakai (org.). *Mukashi Banashi no Hikaku* (Comparação dos *Mukashi Banashi*). In: *Mukashi Banashi – Kenkyû to Shiryô – dai16gô* (*Mukashi Banashi – Pesquisa e Material – vol.16*). Tokyo: Miyai Shobô, 1988.

Mukashi Banashi Kenkyû Sôwakai (org.). *Mukashi Banashi to Kodomo (Mukashi Banashi e Crianças)*. In: *Mukashi Banashi – Kenkyû to Shiryô – dai20gô (Mukashi Banashi – Pesquisa e Material – vol.20)*. Tokyo: Miyai Shobô, 1992.

DICIONÁRIOS

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos – Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números*. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

FRÉDÉRIC, Louis. *O Japão – Dicionário e Civilização*. São Paulo: Globo, 2008.

INADA, Koji (org.). *Nihon Mukashi Banashi Jiten (Dicionário de Mukashi Banashi Japoneses)*. Tokyo: Kôbundô, 1994.

REVISTAS

Kokubungaku (Kaishaku to Kyôzai no Kenkyû) – Mukashi Banashi no Kosumoroji [Literatura Nacional (Interpretação e Pesquisa de Material) – Cosmologia dos *Mukashi Banashi*]. Tokyo, edição de setembro, 1989.

DISSERTAÇÕES

MIETTO, Luís Fábio Marchesoni Rogado. *Kojiki ou “Relatos de Fatos do Passado” – Apresentação com Notas Analíticas da Mais Antiga Crônica Histórica Japonesa do Século VII*. São Paulo, 1996. Dissertação (Mestrado em História – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo).

NAMEKATA, Márcia Hitomi. *Os Mukashi Banashi (Narrativas Antigas) da Literatura Japonesa: Análise de sua Evolução no Universo Japonês*. São Paulo, 1999. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo).

ARTIGOS

ASAMI, T. O japonês e o seu relacionamento com a natureza. In: Estudos Japoneses. São Paulo, n.4, p.105-18, 1984.

MIETTO, L.F.M.R. O *Kojiki* e o universo mitológico japonês da Antigüidade. In: Estudos Japoneses. São Paulo, n.15, p.67-93, 1995.

PÁGINAS DA INTERNET

Aoshima Shrine. Disponível em <<http://www9.ocn.ne.jp/~aosima/english-yuisio.html>>. Acesso em: 19.abril.2009.

Classificação dos contos de fadas. Disponível em <http://volobuef.tripod.com/page_maerchen_classificacao.htm>. Acesso em 03.dezembro.2007.

Folktale types. Disponível em Wikipedia.

Japanese dialects. Disponível em Wikipedia.

National Learning Institute for the Dissemination of Research on Shinto and Japanese Culture. Disponível em: <<http://21coe.kokugakuin.ac.jp/>>. Acesso em: 19.abril.2009.