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

VINICIUS ITO RAMOS

Leituras do grotesco em sete narrativas *setsuwa* de
Konjaku Monogatarishû

Versão Corrigida

São Paulo
2018

VINICIUS ITO RAMOS

Leituras do grotesco em sete narrativas *setsuwa* de
Konjaku Monogatarishû

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Língua, Literatura e Cultura
Japonesa do Departamento de
Letras Orientais da Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de
São Paulo, para obtenção do
título de Mestre em Letras, sob
a orientação do Prof^a. Dr^a. Luiza
Nana Yoshida

De acordo
Luana

São Paulo
2018

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

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

R1751 Ramos, Vinicius Ito
Leituras do grotesco em sete narrativas setsuwa de Konjaku Monogatarishû. / Vinicius Ito Ramos ; orientadora Luiza Nana Yoshida. - São Paulo, 2018. 100 f.

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

1. Grotesco. 2. Konjaku Monogatarishû. 3. Narrativas Setsuwa. 4. Estranhamento. I. Yoshida, Luiza Nana, orient. II. Título.

Folha de Aprovação

ITO. V.R. **Leituras do grotesco em sete narrativas *setsuwa* de *Konjaku Monogatarishû***. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profa. Dra. Neide Hissae Nagae

Instituição: USP

Julgamento:

Assinatura:

Profa. Dra. Márcia Hitomi Namekata

Instituição: UFPR

Julgamento:

Assinatura:

Profa. Dra. Mina Isotani

Instituição: UFPR

Julgamento:

Assinatura:

Dedico este trabalho a meus pais, Roberto e Marisa, também aos meus irmãos Leandro e Camila que sempre me apoiaram, cada um à sua maneira e me aguentaram durante este longo trajeto.

Agradecimentos

Muito especialmente agradeço à Profa. Luiza Nana Yoshida, pela orientação sempre cuidadosa e pela paciência no decorrer da pesquisa, nas correções dos inúmeros erros, palavras inventadas e traduções esquisitas.

Às Profas. Neide, Márcia e Mina pela disponibilidade e boa vontade em integrar a banca de defesa. Também para às Profas. Madalena e Lica que em muito contribuíram com o trabalho no exame de qualificação.

Aos meus amigos pelas inúmeras discussões e reflexões sobre os anseios e alegrias da vida acadêmica.

À CAPES pela bolsa concedida que me permitiu dedicar integralmente à pesquisa.

"A tarefa não é tanto ver aquilo que ninguém viu, mas pensar o que ninguém ainda pensou sobre aquilo que todo mundo vê."

(Arthur Schopenhauer)

RESUMO

O presente trabalho propõe uma análise centrada em sete narrativas de cunho secular da seção japonesa contidas na coletânea de narrativas *setsuwa* denominada *Konjaku Monogatarishû* do século XIII. As narrativas serão traduzidas para o vernáculo e analisadas pelo viés do corpo grotesco em suas mais diferentes manifestações, assim como explicitado por Bakhtin (2013) e pelo viés do estranhamento tal qual formulado por Wolfgang Kayser (1986). Devido ao fato de as narrativas *setsuwa* possuírem padrões contrastantes da estética literária e temas vigentes na era Heian, identificou-se a importância do estudo das mesmas pelo viés do grotesco como uma leitura de rompimento com o ideal estético literário, pautando-se pela descrição explícita dos fatos, personagens e ações cotidianas.

Palavras-chave: grotesco; estranhamento; narrativas; Heian; *setsuwa*; *Konjaku Monogatarishû*.

ABSTRACT

The present work aims to analyse seven Japanese secular *setsuwa* tales included on *Konjaku Monogatarishû* compilation. The narratives will be translated to nowadays language and analyzed by many points of view, as studied by grotesque body and others manifestations on Mikhail Bakhtin (2013) theory and by the theory of strangeness by Kayser (1986). Due to the fact that *setsuwa* tales have different patterns of literary aesthetics and themes in Heian period, the importance of this study by the grotesque as a rupture on literary aesthetics was identified also, because of the approximated description of the facts, figures and the daily actions.

Key words: grotesque; strangeness; narratives; Heian; *setsuwa*; *Konjaku Monogatarishû*.

Notas

1. Cabe lembrar que as narrativas utilizadas nesta dissertação foram traduzidas do japonês clássico para o português pelo autor desta dissertação com os cotejos da Prof^a Dr^a Luiza Nana Yoshida e que os sistemas de transcrição dos vocábulos japoneses seguem o quadro de referências Hepburn.
2. Sempre que necessário, colocamos a tradução dos títulos em japonês para o português sinalizados pelos parênteses precedidos do título da obra.

SUMÁRIO

Introdução	12
Capítulo 1. Teoria do grotesco e seus tipos	15
1.1 Origens do pensamento sobre o grotesco	16
1.2 Primórdios de um pensar sobre o grotesco	18
1.3 Wolfgang Kayser e o estranhamento do mundo	22
1.4 O corpo grotesco de Bakhtin e seus desdobramentos	25
Capítulo 2. Sobre as narrativas <i>setsuwa</i>	30
2.1 Contexto histórico	30
2.2 Tópicos sobre as narrativas <i>setsuwa</i>	34
2.3 Características das narrativas <i>setsuwa</i>	36
2.4 A compilação de <i>Konjaku Monogatarishû</i>	39
Capítulo 3. Tradução e análise das narrativas <i>setsuwa</i>	44
3.1 Análise das narrativas sob o viés do corpo grotesco	44
3.1.1 Tomo XXVIII / Narrativa 20	44
3.1.2 Tomo XX / Narrativa 37	56
3.1.3 Tomo XXIX / Narrativa 40	63
3.1.4 Tomo XXIV / Narrativa 20	69
3.1.5 Tomo XXVII / Narrativa 22	75
3.2 Análise das narrativas sob o viés do estranhamento	80
3.2.1 Tomo XXIX / Narrativa 18	80
3.2.2 Tomo XXVII / Narrativa 7	86
Considerações Finais	92
Referências Bibliográficas	94

INTRODUÇÃO

O presente trabalho propõe reflexões sobre os elementos da teoria do grotesco nas narrativas *setsuwa*. Acreditamos ser importante o estudo acadêmico sobre o tema, pois ele possibilita que a análise dos elementos literários, culturais e históricos característicos da época Heian sejam abordados sob uma ótica peculiar, que é o grotesco como uma visão ocidental e inserido em narrativas *setsuwa*.

A obra escolhida é o *Konjaku Monogatarishû* (Coletânea de Narrativas de Hoje e de Outrora), obra que remonta à época Heian (794-1192) e é uma compilação de narrativas *setsuwa* que possui uma variada gama de temas catalogadas e divididas de maneira organizada e única no seu tempo. Possui sua importância no âmbito dos estudos literários por se tratar de narrativas nas quais se faz presente uma grande variedade de personagens e situações que são expostas de maneira sucinta, relatando de forma direta os acontecimentos, contrastando com seu contemporâneo gênero *monogatari*, que se pautava por temas, ambientes e personagens da Corte de Heian, expressando-se de forma menos explícita e indireta, baseado principalmente no conceito estético do refinamento.

Pouco conhecido no contexto acadêmico brasileiro, o estudo das narrativas *setsuwa* à luz da estética do realismo grotesco, pretende contribuir para a difusão da literatura clássica japonesa apresentando um olhar grotesco sobre as narrativas aqui estudadas.

Longe de tentar esgotar o tema sobre a estética do grotesco, como fundamentação teórica e como objeto de estudo do primeiro capítulo desta dissertação, discorreremos sobre a teoria do grotesco elaborada e apresentada na obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* de Mikhail Bakhtin (2013) por se tratar de uma obra cujo eixo teórico, além de ser o grotesco entendido como categoria estética, entende e se preocupa com o corpo grotesco. Ainda no mesmo capítulo, é estudada a teoria

de Kayser (1986) sobre o grotesco na configuração da literatura e pintura no livro *O Grotesco - Configuração na Pintura e na Literatura*, do qual nos utilizamos de um de seus pilares teóricos que é a questão do estranhamento perante o nosso mundo, característica que julgamos ser pertinente no estudo das narrativas *setsuwa*.

No segundo capítulo, abordamos as narrativas *setsuwa*, focando em seus aspectos, contexto histórico e toda a problemática sobre a conceituação deste gênero na literatura japonesa. A obra *Konjaku Monogatarishû* também é analisada sob aspectos históricos e literários. Neste capítulo a abordagem da história está intrinsicamente ligada às narrativas, pois as compilações possuíam um caráter, por vezes, didático, mas também de um profundo interesse nos fatos sociais, culturais da cultura extraoficial da Capital e da época Heian.

As escolhas das narrativas foram sendo feitas, à medida que os temas do grotesco iam surgindo mediante a leitura destas. Não conseguimos analisar todas as narrativas, tampouco ler todas, mas as escolhidas foram traduzidas direto do idioma japonês clássico, utilizando as versões contidas na edição do *Konjaku Monogatarishû* da editora *Shôgakukan*. Todas as narrativas escolhidas e analisadas são pertencentes à parte secular japonesa da obra.

As análises são pautadas, além do viés do grotesco, por um estudo sobre os fatores históricos ou locais ou sociais ou culturais subjacentes às narrativas. Por se tratar de temas e personagens de um tempo distante, reconhecemos que embora estudemos os fatores do passado através das fontes literárias e históricas, poderemos e muito provavelmente faremos uma análise anacrônica. Cientes disso, esforçamo-nos por fazer as análises o menos anacrônico possível.

Embora a teoria do grotesco seja uma concepção ocidental surgida posteriormente às narrativas *setsuwa*, optamos por analisar as narrativas sob o viés do grotesco, pois acreditamos que o caráter transgressor das narrativas *setsuwa* com relação à estética de Heian

dialoga com alguns aspectos da teoria do grotesco no que tange à ruptura que causam na estética vigente do refinamento.

Capítulo 1. Teoria do Grotesco e seus tipos

O presente capítulo visa situar o leitor mediante explanação sobre o surgimento do termo grotesco e as principais ideias surgidas durante os séculos. Primeiro se fará um detalhamento sobre como o grotesco enquanto categoria estética tomou corpus de uma teoria com o *Prefácio de Cromwell* de Victor Hugo, segundo SODRÉ; PAIVA (2004, p. 40)¹ "ares de manifesto, de algo novo a dizer".

Em seguida, se fará um resumo sobre as ideias principais da teoria de Wolfgang Kayser (1986) em sua obra *O Grotesco - Configuração na Pintura e na Literatura*, obra muito cara aos conceitos de estranhamento perante um mundo real, bem como sendo a primeira teoria que se preocupa em definir o grotesco e situá-lo na literatura e na pintura.

A teoria formulada por Bakhtin (2013) tem como enfoque as manifestações do grotesco no escopo da obra de François Rabelais, *Gargântua e Pantagruel*, no qual o autor inaugura com sua obra uma estética particular, tendo o grotesco, segundo Bakhtin, como base principal de sua constituição.

Sem o intuito de minimizar, tampouco de colocar valor de importância nas obras que fazem parte do corpo teórico, a ordem foi escolhida a fim de criar uma linha do tempo a fim de melhor situar a os estudos iniciais até a teoria de Bakhtin. Uma teoria complementa a outra e nos cabe ressaltar que a teoria do grotesco ainda está em construção, não sendo algo fechado.

As análises das narrativas *setsuwa* serão feitas mediante o estudo dos conceitos inerentes ao grotesco e não na definição deles dentro das narrativas, pois a definição do conceito é algo complexo e inesgotável.

¹ SODRÉ. M.; PAIVA. R. *O império do Grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

1.1 Origens do pensamento sobre o Grotesco.

Durante o período renascentista, por volta do século XV, foram descobertas em grutas romanas uma série de ornamentos e pinturas que mesclavam figuras de animais, vegetais e humanas. Essas pinturas foram encontradas, mais especificamente, no Palácio de Tito na Itália. Devido às pinturas e ornamentos terem sido descobertos em uma gruta, convencionou-se chamar o fenômeno de *grottesco*, palavra de origem italiana que é a junção do termo "*grotta*" que significa "gruta", caverna com "esco" que significa "escuro".

Posteriormente à descoberta, achou-se inúmeros documentos que se posicionavam contrários à tal estética, constatando-se que o grotesco era uma moda típica do século XV, um jeito diferente de se pensar a arte. A novidade do grotesco recaía justamente no oposto do ideal estético propagado na época clássica, quando o que se buscava era a imitação perfeita da natureza, como forma sublime de representação fiel do objeto. A simetria era importante, pois sem ela não haveria forma de representação fiel. Tais conceitos iam se consolidando no cerne da cultura ocidental e, portanto, com a descoberta de ornamentos híbridos, considerados como algo a ser combatido, pois destoavam do conceito da época clássica. (KAYSER, 1986, p. 20).

O sentimento de desconfiança para com o novo estilo encontrado nas grutas italianas se transforma em um segundo termo que surge na Itália, para se designar o grotesco, o chamado "*sogni dei pittori*" (sonho de pintor). Esta nova denominação segundo Kayser aconteceu pois:

"Na palavra grotesco, como designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela Antiguidade, havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas,

concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas, ou seja: a clara separação entre os domínios dos utensílios, das plantas, dos animais e dos homens, bem como da estática, da simetria, da ordem natural das grandezas. " (KAYSER, 1986, p. 20)

O *sogni del pittori* seria, segundo Kayser, um mundo criado pelo grotesco, onde a organização, a natureza e a simetria não são mais parte constituinte do mundo representado. O sentido humano não achará razão tampouco organicidade na obra artística. O termo *sogni del pittori* indica, segundo Kayser, que:

"...ao mesmo tempo o domínio em que a ruptura de qualquer ordenação, a participação de um mundo diferente, tal como aparece sensivelmente na ornamentica grotesca, se torna para todo ser humano uma vivência, sobre cujo teor de realidade e verdade o pensar jamais alcançou o bom termo. " (KAYSER, 1986, p. 20)

A partir do século XVI, o termo grotesco sai da Itália e começa a se propagar pela Europa. O que se identifica é a utilização do termo grotesco como um modo de substantivação de uma série de elementos considerados como pertencentes ao modo grotesco. Para Kayser, a documentação referente ao termo grotesco e suas manifestações toma corpo, pois o grotesco, ganha uma aceitação maior, bem como visualmente eram reconhecidas como obras grotescas aquelas que descreviam as formas híbridas entre humano, animal e vegetal. Com sua propagação mais aceita, o termo grotesco torna-se adjetivo que em diferentes línguas tem como senso comum aquilo que é desfigurado, oposto ao belo. Neste interim, Kayser comenta sobre a problemática da adjetivação do grotesco e do desaparecimento sobre seu sentido inicial, pois:

"O adjetivo classifica espiritualmente, atualiza de maneira muito marcante a função, inerente a seu caráter de adjetivo, de valorização, ou seja, de interpretação. Os adjetivos são eternos perturbadores da ordem das línguas, com semelhantes esquecimentos de sua efetiva proveniência, o adjetivo é capaz de desprender-se inteiramente do vínculo material com seu objeto concreto: o cavalheiresco não morreu com a cavalaria, o pitoresco é algo que ainda não se coloca diante dos olhos como pintura e a grandeza dantesca pode ser atribuída a uma obra que não proceda de Dante. Do mesmo modo, jazia no *grotesque* a possibilidade de significar bem mais do que a pintura nas cavernas dos antigos e sua renovação moderna. (Já como denominação de tal pintura, continha um certo distanciamento em face da gruta como coisa material. " (KAYSER, 1986, p. 26)

Com a ampliação do conceito sobre o grotesco tomando proporções, mesmo que em partes diferentes do original, surge em países como Alemanha e França, pensadores que se ocuparão de pensar no fenômeno e na problemática sobre a conceituação do termo grotesco. Na Alemanha, com Fischart em *Esboço da História* de 1515 que inicia e influencia quase toda a produção intelectual sobre o termo. Para Kayser, foi somente com Victor Hugo que encontraremos um sentido mais pleno sobre a palavra *grotesque*, sentido esse mais distanciado da influência alemã.

1.2 Primórdios de um pensar sobre o grotesco

Durante séculos, os desdobramentos sobre o grotesco e suas implicações foram tomando forma, mas sem nenhum material muito relevante que colocasse o termo grotesco no seu sentido mais amplo.

Em muitos dos estudos, o grotesco era relegado à categoria de caricatura, ou ligado apenas ao disforme, ignorando os fatos inerentes a sua descoberta.

Em 1827, o escritor Victor Hugo utiliza do prefácio que escreve à peça Cromwell para escrever um ensaio com ares de manifesto no que concerne ao assunto grotesco e suas rupturas. Neste ensaio, Hugo descreve sobre o grotesco enquanto uma categoria estética. Não que outros escritores e pensadores não tenham se preocupado em formular ideias e conceitos sobre o termo, a discussão sempre houve, mas com Hugo a discussão toma corpo e inicia-se um estudo preocupado com o grotesco e seu real significado, distante dos clichês impostos ao mesmo durante os séculos de discussão. Segundo Sodré e Paiva :

"O texto de Hugo é programático, isto é, tem ares de manifesto, de algo de novo para dizer, no caso em nome do idealismo romântico, decidido a romper com o "bom gosto" da tradição clássica. Para isto, era intelectualmente estratégico fundar uma estética capaz de acolher primeiramente o gênio e, conseqüentemente, qualidades que façam o gosto clássico rebaixar-se ante a genialidade, como o extravagante, o feio, o incongruente". (SODRÉ; PAIVA, 2004, p. 40)

No início de seu ensaio, Hugo divide a arte em três tempos: tempos primitivos, tempos antigos e tempos modernos. E cada um corresponderia, respectivamente, ao lirismo, à epopeia e ao drama. Hugo faz uma correspondência direta com as três fases do Ser Humano: infância, idade adulta e velhice. Os tempos primitivos são pontuados por alusões religiosas, sempre presentes nas líricas, pois: "Sua lírica tem somente três cordas: Deus, a alma, a criação; mas este triplo mistério envolve tudo, mas esta tripla ideia compreende tudo. " (HUGO, 2004, p. 16). Já nos tempos antigos, a presença de guerras modifica o cenário da lírica, mas a presença do religioso ainda se encontra intrinsecamente ligado na forma em como a arte é

representada. A aldeia outrora descrita nos tempos primitivos se expande:

"Elas se incomodam e se ferem; daí os choques de impérios, a guerra. Elas se ultrapassam, umas sobre as outras; daí as migrações de povos, as viagens. A poesia reflete estes grandes acontecimentos; das ideias ela passa às coisas. Canta os séculos, os povos, os impérios. Torna-se épica, gera Homero. " (HUGO, 2004, p.18)

No século XVI, há a digestão de todos os ensinamentos coletados durante aos dois tempos anteriores e criando:

"Uma religião espiritualista, que supera o paganismo material e exterior, desliza no coração da sociedade antiga, mata-a e nesse cadáver de uma civilização decrépita deposita o germe da civilização moderna. Esta religião é completa, porque é verdadeira; entre seu dogma e seu culto, ela cimenta profundamente a moral. E de início, como primeiras verdades, ensina o homem que ele tem duas vidas que deve viver, uma passageira, a outra imortal; uma da terra, a outra do céu. Mostra-lhe que ele é duplo como seu destino, que há nele um animal e uma inteligência, uma alma e um corpo. " (HUGO, 2004, p. 22)

É através da religião e o conceito citado no excerto acima sobre as duas vidas que tem que ser vividas pelo ser humano (HUGO, 2004, p. 22), que se cria algo que até os tempos modernos, o ser humano desconhecia: a melancolia. Pois conceitos e verdades são impostas como forma de se viver e de mediar o comportamento e condutas da sociedade moderna. Para Hugo :

"O cristianismo conduz a poesia à verdade. Como ele, a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. " (HUGO, 2004, p. 26)

É à luz da religião que Hugo acredita estar a maior inspiração e concretização do grotesco como um novo conceito de se perceber a estética nas artes e na poesia. É sob essa conjuntura de transição entre o erudito e o cômico que surge a *Commedia dell'arte* e é através desta obra que o cotidiano popular se prefigura como tema. Para Hugo, além de ser uma ruptura para com as unidades e regras rígidas da antiguidade clássica e que por longos séculos foram a única fonte válida para um pensar sobre a arte. Segundo Sodré e Paiva, na *Commedia dell'arte* :

"...se misturava o erudito, que já aborrecia o público, com os fantasiosos e divertidos elementos das representações populares. Graças às máscaras, que afixavam sempre os mesmos personagens, os atores podiam repetir os papéis, mas sem o rigor formal dos autores, improvisando a partir de situações do momento, levando para a cena elementos do realismo cotidiano e popular. " (SODRÉ; PAIVA, 2004, p.42; 43)

Após a apresentação de suas ideias sobre os tempos na arte, Hugo demonstra sua constatação sobre o próximo passo da poesia entendida como literatura. A poesia será grotesca, à medida que o pensamento do ser humano não for mais como os pensamentos nos tempos primitivos e antigos. Para ele:

"...a poesia dará um grande passo, um passo decisivo, um passo que, semelhante ao abalo de um terremoto, mudará toda a face do mundo intelectual. Ele se porá a fazer com a natureza, a misturar nas suas criações, sem, entretanto, confundi-las, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, em outros termos, o corpo com a alma, o animal com o espírito, pois o ponto de partida da religião é sempre o ponto de partida da poesia. Tudo é profundamente coeso. " (HUGO, 2004, p. 27)

O novo elemento introduzido na poesia é justamente, o grotesco, pois modifica a forma do ser como encontrada e percebida antes, se aproximando da comédia (HUGO, 2004, p. 27).²

1.3 Wolfgang Kayser e o estranhamento do mundo

A obra de Kayser gira em torno da conceituação do grotesco dentro da arte, literatura e pintura. Para tanto, utiliza-se da análise de obras mediante o olhar do estranhamento perante o mundo ali representado, teorizando assim, o grotesco enquanto um fenômeno estético que se realiza na obra em si. Neste ponto, a teoria de Kayser se assemelha com a ideal de que "A divisão do belo e do feio na arte não está em simetria com a da natureza. Nada é belo ou feio nas artes senão pela execução. " (HUGO, 2004, p. 27). E será através das análises da execução nas artes que serão expostas na sua teoria sobre o grotesco.

Faz-se necessário lembrar que com esta obra, Kayser (1986) retoma uma discussão que ficou por séculos encerrada ou abafada pelo esquecimento imposto pelas estéticas vigente. A indagação principal é dada sobre os efeitos que as obras dos pintores Goya, Brueghel, entre outros lhe causavam ao visitar museus e galerias a fim de observar as obras de arte. Com este sentimento de inexatidão perante o objeto contemplado, Kayser busca, através de inúmeras teorias, sobre o que lhe causava tal efeito.

Ao fazer tais indagações, o autor chega à conclusão de que o que de fato era sentido pela contemplação da obra dos pintores citados, era o que podemos chamar de grotesco. Tendo em mente que o grotesco é parte constituinte da recepção das obras de arte, Kayser faz

² Apesar da importância do estudo de Victor Hugo principalmente no que concerne à poesia, não utilizaremos sua teoria nas análises do *setsuwa*. Optamos por estudar a obra de Hugo com o intuito de entender melhor o desenvolvimento do conceito do grotesco.

um estudo comparativo sobre como as percepções de cada obra de Brueghel e Bosch suscitam diferentes opiniões e como estas se relacionam com o grotesco. Para o autor, as pinturas de Bosch não podem ser consideradas como grotescas, pois os seus elementos já são consagrados em mundo fantasioso. Nada se espera deste mundo, porque ele não está calcado na base real do pensamento segundo os valores consagrados dos seres humanos. Diferentemente de Bosch, o autor cita Brueghel e as sensações que a obra deste suscita nas pessoas, pois cria uma série de deslocamentos de valores já pré-estabelecidos entre a sociedade, abalando os conceitos já existentes. (KAYSER, 1986, p. 40). Quanto ao posicionamento da crítica para com Brueghel e Bosch, Kayser afirma que :

"Parece-nos lógico que o século XVIII tenha considerado grotesco Brueghel e não Bosch, e com base nele haja determinado o conceito. Em Brueghel, anula-se aquela última substância do mundo abismal na ordem cristã do ser. Ele não pinta o inferno cristão, cujos monstros enquanto admoestadores, tentadores ou punidores continuam sempre embasados na ordem divina, porém um mundo próprio, do noturno e do contrassenso, que não permite ao observador nenhuma interpretação racional ou emocional. A perplexidade do observador é correlata àquele traço essencial que se alçou determinante em todas as configurações do grotesco, ou seja, o fato de o próprio plasmador não haver deixado que o absurdo permanecesse como absurdo. " (KAYSER, 1986, p. 40)

A percepção do mundo alheado, estranho à realidade, que Kayser defende é uma visão mediante a criação como objeto que será o precursor para que o observador capte elementos que o levem a um mundo de representações grotescas. Esse objeto tem de estar necessariamente dentro da realidade deste observador, dentro das regras do mundo humano já conhecido, pois o que se almeja é que se

abale as certezas deste observador, também pode surgir, devido à insatisfação do modo desencantado da existência terrena, pois:

"Por mais ridículo que haja no grotesco, devido à desfiguração e ao absurdo, encontra-se nele um elemento assustador diante da instabilidade, da falta do fundamento seguro, que é repentinamente sentida. " (KAYSER, 1986, p. 130)

Outro ponto importante no que tange à recepção do grotesco é a característica de que ele aparece quando há uma descontinuidade da realidade do mundo real. A ruptura da ordem aparente é implícita na relação entre o observador e a obra. Além do alheamento do mundo, o monstruoso, metaforizado pela junção ou não de humanos e animais é um fator presente, mas que segundo Sodré e Paiva (2004, p. 52) estão subjacentes ou em segundo plano. Sobre a importância do estudo de Kayser, Santos³ afirma que:

"A despeito das críticas existentes, os estudos de Kayser se apresentam como um dos mais importantes esforços em se entender a teoria do grotesco. Seu vasto panorama mostra os motivos e formas com que o fenômeno se apresentou ao longo dos séculos, assim como a recepção por parte da crítica. O diálogo feito por Kayser com estetas e artistas que trataram da matéria do grotesco desde o século XV permite observar as características associadas ao conceito e as vicissitudes de sua concepção ao longo dos séculos. " (SANTOS, 2009, p. 237)

A partir da ideia de Kayser (1986) como um ponto inicial para o estudo do grotesco enquanto teoria e categoria estética, é que analisaremos o conceito de corpo grotesco bem como o escopo teórico de Mikhail Bakhtin que em contrapartida a Kayser, utiliza-se da cultura popular cômica e não das artes oficiais.

³ SANTOS, FRS. *Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 584 p. ISBN 978-85-7983-026-6. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>

1.4 O corpo grotesco de Bakhtin e seus desdobramentos.

O pano de fundo da teoria de Bakhtin é a obra de François Rabelais, *Gargântua e Pantagruel* como base para suas constatações. Através do texto de Rabelais, Bakhtin formula uma série de ideias e de como o grotesco se insere na narrativa do romance, bem como no pano de fundo desta obra, que é a Idade Média europeia e suas reverberações mediante o contexto da cultura popular cômica. O próprio autor da obra, Rabelais era, segundo escritos da época, um escritor que desafiava os padrões estéticos e literários, sendo a obra por Bakhtin estudada, proibida de circulação devido a seu conteúdo ofensivo aos códigos morais vigentes.

Para Bakhtin, a existência de uma organização formalizada de Estado e a divisão de classes na Idade Média tiveram um papel primordial para a extinção da cultura popular como ocorria antes destas divisões, pois as cargas de comicidade que eram livres dentro do contexto da festa em praça pública tinham sido extintas. Bakhtin defende que as festas e os ritos pagãos serviam como uma maneira de expurgação e renovação do corpo. Festejava-se a carne e a manifestação livre do povo. Já os festivais organizados pelo Estado Medieval se baseavam apenas como um ritual de legitimação do poder vigente, uma vez que nessas festas as classes sociais participavam dos mesmos ritos e festas, eram ambientes separados por classes sociais. Há também, um caráter de aniquilação do que o Estado considerava como primitivo e arcaico. Diferentemente deste caráter de segmentação do Estado, no realismo grotesco tem-se a anulação quase que completa dos papéis sociais bem como das divisões. Pelo fato de o mundo grotesco estar em *devir* e não obedecer nenhuma regra pré-estabelecida é que este é risível pois foge da racionalidade humana séria imposta pelas divisões e regras impostas pela igreja e seu sistema rígido.

É através deste contexto que Bakhtin descreve os desdobramentos do grotesco perante a cultura popular da Idade Média. Faz-se necessário entender que no realismo grotesco, tal como preconizado por Bakhtin, considera que o corpo não é algo individual e sim coletivo, pois necessita de algo externo a ele, devido à sua tendência de sempre estar aberto ao mundo que o circunda. Para que o corpo renasça, é necessário que o mesmo entre em contato com o chão topográfico, que segundo o conceito bakhtiniano:

"Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá a vida em seguida, mais e melhor. " (BAKHTIN, 2013, p. 19)

Outra característica importante para a construção do corpo grotesco é seu corpo ambivalente. Este está sempre ligado a algo como o baixo e o alto, feio e bonito, pois é pela comparação desses dois polos contrários que o corpo encontrará sua plena transformação. Por ser um corpo aberto, sedento por renovar-se, ele é dependente do mundo que o circunda. Para isso Bakhtin diz que:

"Além disso, esse corpo aberto e incompleto (agonizante-nascente ou prestes a nascer) não está nitidamente delimitado do mundo: está misturado ao mundo, confundido com os animais e as coisas. É um corpo cósmico que representa o conjunto do mundo material e corporal, em todos os seus elementos. Nessa tendência, o corpo representa e encarna todo o universo material e corporal, concebido como o inferior absoluto, como um princípio que absorve e dá luz, como um sepulcro e um seio corporais, como um campo semeado que começa a brotar. " (BAKHTIN, 2013, p. 24)

Sobre a renovação dos corpos, Bakhtin diz que existem dois traços indispensáveis na imagem grotesca de renovação. O primeiro é que haja uma atitude em relação ao tempo, ou seja, que o corpo não fique parado em relação ao seu exterior e o segundo é que exista a ambivalência dos corpos, considerando dois polos de mudança contrastantes.

A esse caráter de renovação constante, Bakhtin divide o corpo grotesco em duas diferenciações: corpo macrocósmico e corpo microcósmico. O macrocósmico está ligado à história, e sua relação com o tempo é levada em consideração. Já no microcósmico, a realidade interna do corpo irá se adaptar ao mundo exterior. Ambos buscam a renovação através do balanceamento das forças internas e externas.

Existem diferenças com relação ao conceito de corpo medieval e o corpo moderno, no qual o moderno se preocupa com a privacidade, a esfera privada da vida, necessidades fisiológicas, sexo, falo não são públicas. Em contrapartida, no corpo medieval, o sexo e a excreção, são fatores que não são da esfera privada. Dentro desta esfera de divisão entre caráter privado e público, Bakhtin divide as relações de embate entre o caráter popular e burguês da cultura, onde o princípio material renovador do corpo pertencente à cultura popular é sempre abastado, inesgotável, indestrutível, pois o material para se renovar é o corpo, que segundo Bakhtin é uma fonte inesgotável. Já o material da cultura burguesa, seria tão somente aquilo que os burgueses produzem na esfera privada.

O princípio artístico principal do rebaixamento dentro do realismo grotesco incide em colocar o objeto sempre em direção ao chão, onde o material corporal entrará em contato com o terreno, renovando-se. Por isso:

"Esses rebaixamentos não têm um caráter relativo ou de moral abstrata, são pelo contrário, topográficos, concretos e perceptíveis; tendem

para um centro incondicional e positivo, para o princípio da terra e do corpo, que absorvem e dão a luz. Tudo que está acabado, quase eterno, limitado e arcaico precipita-se para o 'baixo' terrestre e corporal para aí morrer e renascer. " (BAKHTIN, 2013, p. 325).

Bakhtin se utilizará do corpo inacabado, em gestação, cheio de orifícios e imperfeições como ideal estético a ser atingido pelo grotesco. Ele se contrapõe ao corpo fechado, hermético e que serve de modelo para todos, não respeitando as partes em que o corpo salta para vida, para o exterior de si mesmo. A teoria de Bakhtin está intrinsecamente ligada ao povo e que está sempre em crescimento e renovação.

O grotesco se pauta pelo surpreendente, por aquelas categorias que pertencem ao mundo real, porém não adequados às normas. Com isso, Bakhtin afirma que é durante o carnaval que a transgressão deste mundo normativo acontece, pois através do uso de fantasias, máscaras, o papel social que cada indivíduo tem que protagonizar na vida cotidiana, se esvai, deixando apenas as máscaras. Nas festividades como o carnaval é que acontece o rebaixamento corporal, onde, segundo Bakhtin, o conflito das partes baixas com as partes altas (cabeça) acontece de forma constante. Sodré e Paiva explicam que o conflito entre a mente e o corpo:

"...inverte-se numa lógica própria, que não coincide em termos absolutos com os ditames do espírito, elaborados pelas regras culturais. A incidência de funções relativas às partes baixas do corpo tende a ser maior do que a de valores atinentes às elaborações intelectuais e espirituais." (SODRÉ; PAIVA, 2004, p. 57)

Outro fator inerente ao rebaixamento é o riso cômico suscitado pelo desvio de fatores comuns e que subverte a ordem e a temporalidade das ações. Os risos contêm em sua essência a forma de

conseguir destronar a ordem social vigente, principalmente no contexto da cultura popular na Idade Média, pois mediante atos de proibição pública de riso, a igreja conseguia manter seu poder. Em contrapartida, na “festa dos loucos”, o popular e o cômico se encontravam e riam, a fim de acabar, mesmo que momentaneamente esta imposição das camadas altas. Somente nestas ocasiões de festas públicas que o povo conseguia se libertar, pois tudo era permitido, nada era mais legado à esfera do privado.

Capítulo 2. Sobre as narrativas *setsuwa*

2.1 Contexto histórico

O período Heian (794 – 1192) no Japão foi a era em que a formação de uma identidade nacional teve seu ápice. Haja vista o desenvolvimento das artes e língua marcadamente com viés nativo se inicia neste período. Durante muito tempo, o Japão buscou fontes primárias de onde retirar conhecimento, pois até o século III o Japão não tinha sido unificado e era formado basicamente por tribos. Segundo Yoshida⁴ (1995, p.95) foi somente após a unificação do Japão, mediante o controle da soberana-xamã Himiko que o Japão se constitui como um Estado e devido a sua unificação a soberana Himiko inicia o processo de aproximação com a China, com o envio de tributos, a partir do ano 239.

Cabe lembrar ainda o papel fundamental das Embaixadas enviadas à China, durante os séculos VII a IX, quando intelectuais e religiosos seguiam para a China a fim de entrar em contato com a adiantada cultura chinesa que era trazida com vistas a instaurar bases para a consolidação do país.

Na época Asuka (592-710), o país já se encontrava unificado e o sistema centralizado no poder imperial. Em 710, é estabelecida a primeira Capital construída sob os moldes da capital chinesa Chang'An, iniciando-se a época Nara (710-794), quando o País estabelece o processo de legitimação do papel do Estado. Neste período surgem obras importantes, pois:

"A escrita de histórias oficiais em idioma chinês, inicia-se com o *Nihonshoki* (720), o qual almeja o estabelecimento da posição histórica da Casa imperial e do Estado japonês. Eventualmente,

⁴ YOSHIDA. L. N. "Breves considerações sobre o universo das narrativas *setsuwa*". *Estudos Japoneses* 15. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses da USP, p. 95 – 105, 1995.

seis histórias deste tipo foram compiladas, cobrindo os eventos da Corte imperial até o final do século IV. Os dicionários geográficos das províncias, chamados de *Fudoki* (instaurada em 713), relatam a história, a topografia e os produtos especiais oriundos de cada província. Enquanto isso, a aristocracia se curva à língua chinesa como língua para uso próprio representando a riqueza da expressão poética de *Man'yōshū* (760). Uma antologia de mais de quatro mil poemas em estilo japonês (contrastante com o chinês), este trabalho revela o mais íntimo do vigor e da amplitude do sentimento mostrado pela aristocracia de Nara diante das tarefas governamentais, assuntos estrangeiros e viagens aos distantes postos militares. " (HALL, 1990, p. 56, tradução nossa)⁵

Outro tópico importante que influenciará quase toda a formação do Japão é a inserção do Budismo enquanto religião dominante. Mesmo assim, inicialmente, segundo Hall (1990, p.57) o Budismo não entrou em conflito, tampouco quis suprimir as práticas xintoístas. A partir da inserção do Budismo enquanto religião predominante, houve a construção de inúmeros templos budistas às expensas do Estado visando, também, que a religião se tornasse parte da vida da Corte aristocrática, como de fato ocorreu. Os ecos das influências do Budismo são vistos diretamente ligados na Literatura e nas Artes Japonesas. O budismo teve papel primordial na política, o seu círculo de influência na Literatura, Artes e vida social constitui um ponto a ser destacado, pois a religião conseguiu adentrar em quase todas as esferas da sociedade japonesa.

Entre os séculos III a IX, o Japão nutriu-se mais diretamente das influências exteriores para conseguir se organizar enquanto sociedade. Após a ruptura com as colônias instauradas na Coreia para a captação de influências e modelos, o Japão passa por um período de assimilação dos conceitos estudados e apreendidos durante os vários séculos em que manteve o intercâmbio cultural e social com a China e a Coreia. A

⁵ HALL. J. W. *Japan from Prehistory to Modern Times*. Tokyo. 1990.

assimilação desses valores, portanto, fará com que a sociedade japonesa possa pensar por si própria, em uma forma de se criar uma Língua, Arte e Cultura voltadas para o seu modo de pensar e agir, não mais copiando um modelo importado e adaptado para as necessidades japonesas.

O desenvolvimento do silabário japonês *kana*, por volta do século IX, possibilita que a língua japonesa tome forma e tenha uma escrita adaptada para a sua gramática, pois o uso de ideogramas somente, como utilizado e importado da China, não era o suficiente para grafar plenamente a língua japonesa. Segundo Yoshida:

"...o Japão não possuía um alfabeto próprio até o desenvolvimento dos fonogramas hiragana e katakana, por volta do século IX, valendo-se até então, do ideograma chinês. Sendo, porém, originário de uma língua isolante que não distingue o radical e os elementos gramaticais, o ideograma chinês impunha limitações na expressão da língua japonesa, uma língua aglutinante que se caracteriza pela acumulação de afixos distintos, após o radical, para exprimir as relações gramaticais. O surgimento dos fonogramas *kana* vem sanar tal problema, possibilitando a livre expressão da língua japonesa, através da escrita. " (YOSHIDA, 1994, p. 9)⁶

Inicialmente, o silabário *kana* foi considerado como forma menos importante e pobre esteticamente para se escrever e ficou relegado à escrita não oficial, sendo utilizado principalmente pelas mulheres. Foi, porém com as mulheres que a literatura de Heian ganha sua obra de maior vulto, as *Narrativas de Genji* (*Genji Monogatari*, século XI), escrita pela dama da Corte Murasaki Shikibu, que captou a essência dos estereótipos da Corte de Heian e escreveu um vultuoso romance que até os dias atuais é considerado como marco literário da época.

⁶ YOSHIDA. L. N. *Narrativas Setsuwa de Konjaku Monogatarishû – a ruptura com o refinamento estético das narrativas clássicas da época Heian*. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH/USP, 1994.

Com este contexto de amadurecimento da cultura japonesa, surgem inúmeras formas literárias em prosa como o *monogatari*, *zuihitsu*, *setsuwashû*, *nikki bungaku*⁷. O próprio caráter da capital Heian possibilitava a divisão de classes e o isolamento da classe aristocrática do povo comum. Neste caso, as damas da Corte têm um papel primordial na literatura japonesa de Heian, pois muitas delas eram muito cultas e se dedicavam à escrita, ao poetar, possuíam conhecimentos sobre as etiquetas da Corte, além de serem exímias calígrafas e músicas. Eram, assim, requisitadas como tutoras das jovens da alta aristocracia, educadas para se tornarem futuras consortes imperiais.

Na época Heian (794-1192), a capital é transferida para Heian (atual Kyoto) para onde seguem a família imperial e a nobreza, tornando-se o centro político, econômico e cultural, enquanto as províncias serviam como centro produtor e sustentador. A arquitetura da capital Heian foi projetada, segundo Mcculough (1999, p. 120)⁸, para que somente as pessoas que pudessem servir de alguma forma à capital e o padrão de vida luxuoso e dispendioso da Corte. Era iminentemente uma capital planejada e executada para que o Corte e aqueles que comandavam o País tivessem um ambiente propício para seus afazeres, o que, no entanto, culminou em um isolamento perante o mundo à sua volta e ao real estado das pessoas comuns.

Este período em particular da história japonesa vê na era e na capital Heian, a riqueza, o desenvolvimento da Cultura, Literatura e Artes de um forma profícua, a religião e os sistemas governamentais oriundos das missões à China. Porém há, também, o embate das províncias relegadas a meros provedores da corte, onde a insatisfação causada pelo sistema governamental longe topograficamente das

⁷ Correspondem respectivamente às principais formas literárias da época Heian: narrativas *monogatari*, escritos ensaísticos, coletâneas de narrativas *setsuwa* e Literatura de Diário.

⁸ MCCULLOUGH. W. H.; SHIVELY. D. H. *The Cambridge History of Japan*, v.2. New York, Cambridge University Press. 1999.

bordas periféricas da sociedade não possuíam qualquer importância ou relevância no cenário social e cultural oficial.

É nesse ambiente afastado das influências exteriores que a literatura como o *monogatari* foi surgindo e se apropriando de temas, por exemplo, baseadas no ponto de vista das damas da Corte, cujo mundo se restringia ao interior dos muros das edificações palacianas. Devido ao caráter aristocrático do gênero *monogatari*, temas referentes às províncias ou ao povo em geral deixavam praticamente de ser abordadas.

2.2 Tópicos sobre as narrativas *setsuwa*

O presente capítulo almeja explicitar alguns conceitos sobre as narrativas *setsuwa*. Embora sua catalogação em uma determinada categoria seja difícil, muitos estudiosos japoneses se dedicaram à sua pesquisa, de forma que o estudo das narrativas *setsuwa* é rico e profícuo. Em seu estudo *Ambiguous Bodies : Reading the Grotesque in Japanese Setsuwa Tales*, Michelle Osterfeld Li⁹ diz que a palavra *setsuwa* passou a indicar especificamente as narrativas *setsuwa* da época Heian e da Idade Média japonesa em meados da era moderna, porém o termo em si remonta aos primórdios. E baseada em artigos de Takahashi Tôru e Komine Kazuaki diz que a palavra *setsuwa* é encontrada inicialmente em *Juketsu shû* (Coletânea de Ensinaamentos Transmitidos Oralmente, 853), escrito pelo monge Enchin (814-91) que, ouvindo os sermões do monge Liangxu, durante a sua estadia na China para estudar o Budismo, teria-os registrado. E numa das passagens, *setsuwa* refere-se a uma parábola contada pelo monge

⁹ LI. M. I. O. *Ambiguous bodies: Reading the grotesque in Japanese setsuwa tales*. Stanford, Stanford University Press, 2009.

chinês num dos sermões. Ainda baseada nos referidos artigos, Li diz que a palavra *shuohua*, pronúncia chinesa dos caracteres *setsuwa* refere-se geralmente à arte das histórias orais, incluindo-se as histórias religiosas e muitos outros tipos de histórias.

Ainda segundo Li, outra acepção da palavra *setsuwa* que aparece em inúmeros escritos budistas propagados pelo fundador do Sôtô Zen, Dôgen, é o significado de conversa paralela, os cochichos durante os trabalhos budistas denominados também, como *setsuwa*. Baseada nas observações de Komine, Li diz que as duas concepções de *setsuwa*, de “parábola” e de uma “conversa superficial” ou “tagarelice” desenvolveram-se como histórias de entretenimento, transformando-se nas narrativas denominadas hoje como *setsuwa*.

Apesar de a coletânea *Kohon setsuwashû*, datada de 1130, possuir a palavra *setsuwa* no título, sabe-se que a denominação é de 1943, data em que a obra foi encontrada.

O problema quanto à conceituação do *setsuwa* é o fato de ser esta uma manifestação literária antiga e com características que, embora marcantes, podem ser confundidas com as de outros gêneros. Sendo assim, o estudo das narrativas *setsuwa* bem como a tentativa de categorizá-las como um gênero literário, só ganha força na era Meiji (1868 – 1912), com o estudo pioneiro de Haga Yaichi. Até a aparição do termo como um gênero, as narrativas *setsuwa* passaram por inúmeras denominações em que o senso comum era de que se tratava de narrativas de cunho oral e popular, devido a sua brevidade e aos temas.

Neste cenário de estudo das narrativas, a sistematização do estudo do *setsuwa* inicia-se com a teoria de Shimazu Hisamoto que busca a denominação deste em seu mais amplo sentido, procurando catalogar o máximo de ocorrências do *setsuwa* nos mais diferentes materiais. Define o material como manifestações literárias e não mais como matéria a ser investigada, destituída de lastro literário.

Mabuchi Kazuo possui a visão de que o *setsuwa* é a forma concisa de relatar um fato verídico ou transmitido como verídico, e posteriormente registrado através da escrita. Já para Masuda Katsumi, o *setsuwa* é o encontro da literatura de tradição oral e da literatura escrita. Nagano Joichi diz que o *setsuwa* é a transformação do fato real ou supostamente real em fato literário. Em contrapartida, Imanari Genshō dá ao *setsuwa*, devido a seu caráter instrutivo, encontrado não em todas as narrativas, mas em sua grande maioria, um caráter de literatura de instrução.

Estas inúmeras tentativas de se catalogar ou mesmo dar um status pormenorizado para as narrativas *setsuwa*, foram de grande importância, pois estes estudos foram pioneiros e devido a eles tornou-se possível estabelecer as principais características das narrativas *setsuwa*.

2.3 Características das narrativas *setsuwa*

A criação coletiva oral e anônima são as bases temáticas das narrativas *setsuwa*, pois a origem delas está, justamente, no fato de terem sido transmitidas como histórias contadas e repassadas através da oralidade. Possui um viés contrastante com o gênero *monogatari*, que como dito anteriormente, dialoga prioritariamente com os temas e personagens aristocráticos, enquanto nas narrativas *setsuwa*, a temática, as personagens e o espaço são de cunho irrestrito, não se limitando ao ambiente palaciano e à sociedade da nobreza de Heian. A figura da mulher como protagonista em algumas narrativas é ponto contrastante com a mulher retratada pelo *monogatari*. As mulheres nas narrativas *setsuwa* por vezes enganam os homens, têm papel de decisão, deixam de ser predominantemente a "mulher que espera",

matsu onna, pelo marido ou o amante na sociedade onde a poligamia acabava lhe impondo esse papel. A inversão de alguns valores imanentes é a preocupação e uma constante no *setsuwa*. O ideal estético da Corte de Heian, pautado no conceito do requinte e da elegância, é quebrado na Literatura e nas Artes, pois não obedece ao princípio de se tratar apenas das coisas da natureza, onde o que se almeja é a representação das quatro estações, pássaros e flores. O mundo do *setsuwa* abre-se para um mundo desconhecido ou não retratado nas manifestações aristocráticas, alheio aos códigos tradicionais e revelando a outra face da época e da capital Heian. Devido ao fato de não se tratar da tradição literária reconhecida como a representativa do período:

"A narrativa *setsuwa* esteve praticamente legada ao esquecimento pelos estudiosos modernos, até tempos recentes. Trata-se de uma atitude depreciativa, decorrente da concepção literária clássica e tradicional, alicerçada principalmente no ideal estético do *miyabi* (elegância, refinamento), referido anteriormente, que possuía como tema o *kachôfugetsu*, literalmente flor/pássaro/vento/lua, ou seja, as belezas estéticas da natureza. A narrativa *setsuwa* pecava, portanto, pela inexistência do sentimento lírico e/ou poético, sendo por demais prosaica e chã. " (YOSHIDA, 1994, p. 29)

Muitos dos temas do *setsuwa* são oriundos das histórias de tradição oral cuja influência é notória em muitas narrativas. Sua concisão, temática abrangente e personagens que correspondem à realidade das camadas não aristocráticas, são fatores importantes, pois o Budismo as utiliza para propagação de seus ensinamentos. Outro fator importante é o de que o *setsuwa* é dividido, basicamente, em dois grupos: narrativas de cunho budista, com temática e personagens remetendo a esta religião e sua propagação, e as de cunho secular, na qual a temática e personagens eram variados, indo

desde o mendigo ao imperador, ladrões, animais, seres sobrenaturais. Segundo Yoshida:

"Essa diversidade quanto a temas e personagens constitui também uma particularidade, principalmente no caso das narrativas seculares, em que se nota a busca por fato ou por figuras humanas que se destacam por alguma singularidade como o inusitado, o impressionante, o engraçado, o horripilante, não havendo, no entanto, a preocupação em desenvolver o aspecto emocional ou psicológico das personagens. " (YOSHIDA, 1994, p. 24)

Como constatado por Yoshida, temos a característica mais marcante do *setsuwa* que é a não preocupação com descrições sobre o psicológico e o subentendido nas personagens. O que se almeja é o relato dos fatos tal como acontecido ou conforme veio sendo contado e transmitido, daí selecionar-se acontecimentos que apresentem alguma particularidade que desperte o interesse do ouvinte ou leitor. Cada uma das narrativas *setsuwa* são independentes, e embora haja uma ligação ou relação entre alguma delas, não possuem uma continuidade dramática como as narrativas *monogatari*.

A compilação de *Konjaku Monogatarishû* ocorre no final de uma era em que a derrocada da aristocracia era evidente e a ascensão da classe guerreira, inevitável, portanto, num momento de grandes transformações políticas, sociais, culturais que naturalmente trazem em seu bojo o surgimento de novas tendências em todos os campos. Nesse sentido, pode-se dizer que as narrativas *setsuwa* encontraram uma conjuntura favorável para a sua propagação. Conforme destacado por Yoshida :

"E as duas tendências principais da narrativa *setsuwa*, as de cunho budista e as seculares, vão se deparar, por sua vez, com condições favoráveis para o seu desenvolvimento. As narrativas de cunho budista pelo fato de o Japão estar

atravessando um *século religioso* sem precedente na sua História, que coincide com fenômenos tais como o crescimento do Amidismo, o sincretismo Xintoísmo/Budismo, o confronto e a aproximação entre o Budismo tradicional e as novas seitas. As narrativas seculares por terem como característica principal a variedade de temas e personagens, que vêm preencher a lacuna deixada pelas narrativas *monogatari*, voltadas exclusivamente para temas e personagens referentes à classe aristocrática que as produzia. " (YOSHIDA, 1994, p. 29)

O pano de fundo da Corte em decadência e o despontar de um novo tempo em que se acompanha a ascensão da classe guerreira, o surgimento de novos temas e visões vêm ao encontro dos anseios de uma sociedade em transformação que caminha em direção a um futuro incerto repleto de incógnitas. As narrativas *setsuwa* com sua multiplicidade de temas, personagens e espaço não deixam de ser, de certa forma, a manifestação desse mundo em ebulição.

2.4 A compilação de *Konjaku Monogatarishû*

A obra *Konjaku Monogatarishû* é a maior e mais organizada compilação de narrativas *setsuwa*¹⁰, com mais de 1.000 narrativas. A compilação é a mais completa de todas as compilações, pois tem uma característica organizacional extremamente elaborada. A obra é dividida em três partes, das quais, assim como o movimento de nascimento, propagação e chegada do Budismo ao Japão é o pano de fundo organizacional.

¹⁰ *Nihon Ryôiki* (Relatos de Milagres do Japão), compilada pelo monge Keikai, em 822, é considerada a primeira coletânea de narrativas *setsuwa*. A época áurea das narrativas *setsuwa* ocorre na época Kamakura (1192-1333), quando inúmeras coletâneas passam a ser compiladas: *Uji Shûi Monogatari* (Narrativas de Uji), *Kojidan* (Coletânea de Narrativas de Outrora), *Jikkishô* (Escritos das Dez Máximas), *Kokon Chomonjû* (Coletânea de Narrativas Escritas e Ouvidas de Hoje e de Outrora), entre outras.

A primeira parte é referente à Índia, local de nascimento do Budismo, do Buda histórico e a temática das narrativas gira em torno do nascimento, acontecimentos e milagres budistas. Ocupa também os primeiros cinco volumes da obra. A segunda parte refere-se à China, ocupa dois volumes budistas (volumes 6 e 7) e outros dois volumes sobre a devoção filial e a História (volumes 9 e 10). A terceira parte se ocupa das narrativas do Japão, divididas em tomo Budista (volumes 11 a 20) e tomo Secular (volumes 22 a 31).

Ao todo a obra possui 31 tomos, dos quais faltam os tomos 8, 18 e 21. O número exato de narrativas compiladas é incerto, pois há inúmeras narrativas que estão interrompidas, seja pela ação do tempo que impossibilita a leitura ou seja ela composta de partes faltantes. Existem também narrativas onde há somente o título.

A escolha das narrativas *setsuwa* para compor os volumes e tomos da obra obedeciam uma regra estrita, que consistia em contemplar todas as manifestações contidas nas narrativas. Para tanto, o compilador opta por categorizar as narrativas por origem, editando-as, tais como aparições, delitos, milagres budistas entre outros.

O ato de seleção das narrativas, segundo Mori (1982, p. 163)¹¹ está intrinsicamente ligado ao ato da editoração em volumes e tomos do *Konjaku Monogatari-shû*, pois tudo nesta compilação visa a organização meticulosa e coordenada. É a partir do ato de seleção das narrativas que fará com que o ato de editoração tome forma, pois os temas são catalogados para que se encaixem em uma determinada categoria.

Em suma, as narrativas são divididas em três partes, visando uma melhor compreensão do todo, haja vista que a quantidade de narrativas *setsuwa* compiladas, se fossem meramente jogadas a esmo no livro, ficaria impossível de entender o contexto de cada uma.

¹¹ MORI, M. "Konjaku Monogatari-shû: Supernatural creatures and order". In: *Japanese Journal of Religious Studies* 9/2 – 2. 1982.

Embora não se saiba a real autoria desta compilação, existem algumas indagações, mediante o próprio ato organizacional da obra. Shuichi Kato diz que:

"É claro que tal estrutura reflete o propósito por parte do compilador, e pode-se imaginar que a coleção tenha sido feita por um monge oriundo de um dos grandes templos budistas, tendo como fonte formal, os sermões. Porém, como as histórias são fragmentárias, cobrem diferentes seitas, e não é devotadamente ligada a teoria ou a questões doutrinárias, além de incluir narrativas não budistas, é difícil acreditar que este trabalho tenha sido executado para os monges. Porém, é quase certo que a maioria dos budistas não conseguiriam ler o *Konjaku Monogatarishû*, devido à grande quantidade de caracteres chineses. A mais óbvia conclusão é a de que a compilação tenha sido designada para que os monges budistas as lessem em voz alta nas audiências populares. " (KATO, 1997, p. 74, tradução nossa)¹²

Alguma das peculiaridades da obra é a de ser escrita em *wakan konkôbun*, um método de escrita que combina o uso de *kanji* (ideogramas de origem chinesa) para marcar os vocábulos nocionais e os nocionais-relacionais e o *katakana* (fonograma japonês que se origina de uma das partes do *kanji*) para marcar os relacionais e desinências. O uso do *katakana* é importante neste período, pois possibilita que a língua japonesa se expresse de forma minuciosa. A grafia do *katakana* aparece normalmente em tamanho diminuto ao do *kanji*. Para Kato (1997, p. 74) o uso do silabário *hiragana* (fonograma japonês cursivo) era de exclusividade feminina e no *Konjaku Monogatarishû* o que predomina é o uso do *kanji* com o *katakana*, exclusivo dos homens, concluindo-se que a obra tenha sido escrita por um homem. O uso de poucos adjetivo e a destreza no uso de verbos e

¹² KATO, S. A History of Japanese Literature, from the Man'yôshû to Modern times. Tokyo, 1997.

pronomes denotam um estilo simples e que se encaixa melhor em uma narrativa onde a objetividade dos fatos é almejada.

Basicamente, é possível afirmar que a obra se preocupa com três grandes temas budistas. São eles, segundo Kato:

"O primeiro envolve os poderes miraculosos de Buda, célebres monges, pagodes e escrituras (em particular o Sutra da Lótus). Alguma dessas histórias são narrativas de inúmeras manifestações de divindades budistas (especialmente *Kannon*) e de *Bodhisattvas*. O segundo grupo trata das consequências de más ações, às vezes em existências futuras, quando, por exemplo, o malfeitor desce ao inferno e renasce como um animal. Em outros casos, as consequências são sentidas nesta vida quando o infrator é morto ou mutilado. O terceiro grupo conta sobre as consequências dos bons atos, os quais podem ser, como nas más ações, e se manifestarem numa futura existência (no paraíso, por exemplo) ou neste mundo (pela vida da pessoa ter sido salva, ou ter sido ressuscitada depois da morte; por uma pobre pessoa adquirir riqueza, a pessoa doente ser curada ou uma pessoa feia ter se tornado bonita; ou ainda, a pessoa virtuosa ter sido recompensada por alguma Majestade. Talvez a mais comum das recompensas seja a entrada ao paraíso, fuga do perigo, renascimento após a morte e aquisição de riqueza. " (KATO, 1997, p. 74, tradução nossa)

As narrativas *setsuwa* inseridas na obra possuem a característica uniforme de sempre serem iniciadas através da expressão: *ima wa mukashi* (今昔), que significa " O agora é passado" e terminarem sempre com a expressão: *tonamu kataru tsutaetarutoya* (トナム語り伝へタルトヤ) que significa " e assim foi dito e transmitido". A expressão inicial *ima wa mukashi* é interpretada segundo Mabuchi como:

"A palavra *ima*, 'agora', pode se referir a um determinado momento do passado, quando nos transportamos a esse momento, ou seja, assim como existe o agora do presente histórico, o termo *ima* pode ter o sentido de 'A época em que ocorre

essa história é antiga' ou 'Isso é um fato passado', se nos situarmos no presente." (*Apud* YOSHIDA, 1994, p.37)

Os fatos narrados no *setsuwa* ocorrem em um tempo longínquo, no passado, pois as narrativas provinham, na maioria dos casos, ou de tradições orais, ou oriundas de tradições folclóricas, como os *mukashi banashi* (*Estórias antigas*). O fato do *Konjaku Monogatarishû* possuir uma ordem pautada pelo amplo escopo de narrativas *setsuwa*, quase todos os mundos são neles descritos. O ponto mais contrastante com o mundo temático do gênero *monogatari* é o modo como as relações sexuais ocorrem e são demonstradas na obra. Nisto, Kato diz que:

"O mundo sexual do *Konjaku Monogatarishû*, mesmo que não seja pervertido, é explícito. Existe uma tendência de interesse direto nos órgãos sexuais quando relações heterossexuais são descritas, quem quer que esteja envolvido, seja ele imperatriz, monge, dama da Corte, médico, servente, cobra ou outros animais. Nesta parte, talvez as credices populares nos fetiches há também uma reflexão sobre o cotidiano das pessoas, que por inúmeros motivos não se preocupavam em usar expressões vulgares." (KATO, 1997, p. 76, tradução nossa)

A riqueza da obra *Konjaku Monogatarishû* está na vasta gama de temas, personagens e lugares. O Japão da era Heian e suas eras anteriores é mostrado na sua vasta gama temática, sem filtros ou códigos de conduta que impossibilitem a abordagem deste ou daquele tema. É justamente neste caráter rude, não lapidado, baseados em relatos simples e concisos, por vezes búdico ou não búdico que se torna possível divisar a multiplicidade da cultura, religião e sociedade japonesa de Heian.

Capítulo 3. Tradução e análise das narrativas setsuwa

3.1 Análise das narrativas sob o viés do corpo grotesco

3.1.1 Tomo XXVIII / Narrativa 20

Sobre o nariz do monge palaciano Zenchi

O agora é passado, em um local chamado Ikenoo¹³, havia um monge palaciano¹⁴ de nome Zenchi. Era conhecedor, seguidor e praticante das leis búdicas de cunho esotérico, sendo que seu empenho era refletido no estado próspero das edificações de Ikenoo e nos dormitórios dos monges. Não havia falta de oferendas ao templo e a Buda, acontecendo inúmeras preleções o que deixava o templo sempre cheio. Na sala de banho não havia um dia sequer, em que os monges não esquentassem água e enquanto se banhavam, conversavam parecendo sempre vivazes. Como o templo era próspero, em seu entorno foram surgindo pequenas casas, que aos poucos foi aumentando, tornando-se uma vila animada.

Bem, mas este monge tinha um nariz comprido, que possuía cerca de 15 a 18 centímetros, alongando-se abaixo do queixo. Sua cor era aproximada de um vermelho-roxo e era inchado, apresentando um aspecto que lembrava a casca de uma grande laranja. E como coçava ! Por isso, a água era fervida e, utilizando uma bandeja de madeira com um orifício, passava o nariz por ele para que o rosto fosse protegido da água fervente, e cozinhava-o, enfiando-o no bule. Quando o nariz ficava da cor roxa, deitava-se de lado sobre algum apoio e fazia com que alguém pisasse nele. Retirado depois de bem cozido, o nariz se tornava preto e de cada um dos orifícios, saía algo semelhante a uma

¹³ Região da cidade de Uji, localizada ao sul de Kyoto.

¹⁴ Refere-se ao termo *naigu* a classe dos religiosos que serviam no Palácio Imperial.

fumaça. Ao se pisar mais forte, de cada um desses orifícios, surgiam pequenos vermes brancos com cerca de 1 a 2 cm que eram arrancados com uma pinça, deixando orifícios à vista. Ao se colocar o nariz na mesma água quente e cozinhá-lo como da primeira vez, o nariz encolhia até chegar no tamanho de uma pessoa normal. Mas passados dois ou três dias, o nariz voltava a coçar, alongava-se e ficava inchado, voltando a ficar bem grande. O procedimento era repetido várias vezes, mas eram mais recorrentes os dias em que o nariz permanecia inchado.

Com isso, para se alimentar, por exemplo, da papa de arroz, era necessária a ajuda de um discípulo que se sentava à sua frente, e passava um pedaço de madeira com cerca de 30 centímetros de comprimento e 3 centímetros de largura para segurar o nariz do monge durante a refeição. Ao final desta, o discípulo se retirava, levando o pedaço de madeira. Mas quando o procedimento era feito por outra pessoa, devido à inabilidade desta, o monge se irritava e se recusava a comer. Assim, tinha encarregado este determinado discípulo para segurar o nariz.

Certo dia, porém, esse discípulo não pôde comparecer para desempenhar suas obrigações devido a um mal súbito. O monge pensou em comer a papa, mas como não havia quem lhe segurasse o nariz, estavam sem saber o que fazer, quando um jovem serviçal lá presente observou e disse: "Eu conseguiria segurar a madeira com jeito. Não perderia daquele monge de maneira alguma." Ao ouvir isso, um dos discípulos se dirigiu ao monge palaciano e lhe contou o que ouvira. Então, o monge disse: "Chame-o e veremos se ele consegue mesmo segurar." Então chamaram e trouxeram o jovem serviçal.

O jovem serviçal pegou a madeira e sentou-se comportadamente diante do monge e conseguiu manter o nariz em uma altura confortável para que ele pudesse comer a papa. Enquanto comia, o monge dizia: "Esse jovem serviçal é até melhor que aquele ao qual estou acostumado." Mas nisso, o jovem serviçal virou-se e soltou um forte

espirro. Foi quando suas mãos tremeram, deslocando a madeira e fazendo com que o nariz caísse dentro do recipiente onde estava a papa. Tanto o rosto do monge quanto do serviçal ficaram cheios de papa de arroz.

O monge palaciano ficou enfurecido, pegou um papel e enquanto limpava seu rosto e cabeça, sujos de papa de arroz, disse: "Você é um imprestável! Se fosse o nariz de uma pessoa superior a mim, você também deixaria isto acontecer? Seu tolo, suma daqui !" O jovem serviçal levantou-se e afastou-se para um canto, dizendo: "Se houvesse no mundo uma pessoa com um nariz tão grande, eu iria até lá para segurá-lo. O senhor monge está a falar asneiras." Ao ouvir isto, os discípulos que estavam por perto correram para fora e se puseram a rir alto.

Pensando nisso, de fato, que tipo de nariz seria esse? Trata-se de um nariz espantoso!

Todos que ouviram a fala do jovem serviçal o elogiaram. E assim foi dito e transmitido.

A narrativa abre-se com a apresentação do monge palaciano Zenchi como um respeitado monge e que possuía extraordinário conhecimento e conduta virtuosa, apresentando, a seguir, sua única fraqueza, o fato de possuir um nariz descomunal, que vem quebrar a imagem idealizada do religioso, expondo seu lado pessoal. (Cf. YOSHIDA, 1994, p. 114). O nariz de Zenchi era pendente até abaixo do queixo, medindo aproximadamente 15 centímetros, era inchado, tinha o aspecto vermelho-roxo e era cheio de pequenos orifícios, fazendo lembrar a casca de uma laranja. Ademais, o nariz coçava muito, causando-lhe um grande desconforto.

Para conseguir que seu nariz diminuísse, e que sua dor e desconforto cessassem, o monge se utilizava de um procedimento que aparentemente lhe causava grande dor. Este consistia em passar o nariz por um orifício aberto numa bandeja e cozinhá-lo. Notava-se logo após tal procedimento, que o mesmo tornava-se enegrecido e de dentro dos pequenos orifícios, saía uma espécie de fumaça. Amassando novamente o nariz, dos orifícios saíam pequenos vermes brancos, que eram arrancados com uma pinça, deixando em seu lugar orifícios abertos. Cerca de dois ou três dias depois, seu nariz voltava a crescer e coçar. Pode-se dizer que Zenchi possuía um nariz grotesco que, além do tamanho exagerado, apresenta uma tez identificada com a casca de uma laranja, fazendo lembrar a hibridização do humano com o animal citada por Bakhtin. Vale lembrar ainda o caráter “elástico” do nariz que encolhe com o tratamento, mas cujo aumento de tamanho encontra-se fora do controle de Zenchi, assemelhando-se a uma parte “despedaçada e autônoma” (BAKHTIN, 2013, p. 276), conforme citado por Yoshida¹⁵. É, no entanto, o termo *yuderu*, “cozinhar”, que enfatiza o caráter grotesco do nariz que deixa de ser um órgão olfativo e se iguala a um alimento.

¹⁵ Cf. YOSHIDA, 1994, p. 114.

Notadamente, o tamanho de seu nariz o incomodava a tal ponto, que para se alimentar, era necessário a ajuda de um dos discípulos. Sabendo da complexidade deste processo, que consistia basicamente no fato de o discípulo segurar o nariz com um pedaço de madeira para que o mesmo não caísse na comida, o monge encarregou um discípulo específico para auxiliá-lo nesta tarefa, criando a ocupação singular de “segurador de nariz”.

Quando o discípulo “segurador de nariz”, por um mal súbito, não pôde comparecer, o monge teve de convocar, à sua revelia, uma outra pessoa, a fim de ajudá-lo. Um serviçal-mirim, de boa aparência, se voluntariou para o cargo, demonstrando uma autoconfiança suficiente para ser escolhido como substituto quando diz : “Eu conseguiria segurar a madeira com jeito. Não perderia daquele monge de maneira alguma. ”.

O jovem serviçal, de fato, cumpre corretamente sua função “O jovem serviçal pegou a madeira e sentou-se comportadamente diante do monge e conseguiu manter o nariz em uma altura confortável para que ele pudesse comer a papa. ”, superando as expectativas do monge que o considera até melhor do que o amparador oficial. Um espirro, reação involuntária do seu corpo, entretanto, desestrutura essa ordem inicial, ao desequilibrar a madeira que segurava o nariz durante o processo de alimentação, fazendo com que o nariz mergulhasse na papa, que espirra no rosto do monge e do jovem serviçal.

A partir de então, vai haver uma inversão do clima de ordem, respeito, sobriedade, quando, após o ocorrido, o monge, transtornado, expulsa e ofende verbalmente o jovem serviçal. A linguagem utilizada pelo monge: “Você é um imprestável! Se fosse o nariz de uma pessoa superior a mim, você também deixaria isto acontecer? Seu tolo, suma daqui!”, destoa totalmente da sua imagem destacada inicialmente de renomado monge palaciano. Cego de raiva, ao perguntar ao jovem serviçal, se ele cometeria o mesmo descuido caso estivesse segurando o nariz de uma pessoa notável, o monge acaba se tornando alvo de

riso, por parte de seus discípulos, quando expulso do recinto, o jovem serviçal afasta-se para um canto e comenta como que para si mesmo que, se um outro alguém houvesse com o mesmo nariz descomunal, ele iria lá segurá-lo. A narrativa fecha-se com os papéis invertidos: o monge renomado feito objeto de riso¹⁶ e o jovem serviçal elogiado por todos que souberam do ocorrido.

A origem do tamanho exacerbado e desproporcional do nariz do monge não nos é explicitado, tampouco justificado. A única coisa que nos é relatada através da narrativa é que o mesmo atrapalhava sobremaneira os afazeres cotidianos do monge. Conforme característica inerente às narrativas *setsuwa*, não existe aprofundamento psicológico das personagens e seus estados emocionais são descritos através de suas ações. A figura virtuosa do monge descrita na caracterização inicial, vai sendo desmontada após a apresentação do descomunal nariz. Ele mostra, por exemplo, seu mau humor quando outra pessoa que não o segurador oficial segurava seu nariz, e todo o seu sentimento de desgosto e raiva quando o nariz mergulha na papa aparecem refletidas nas palavras grosseiras voltadas para o jovem serviçal.

O monge palaciano Zenchi, ao se deparar com seu nariz, medindo aproximadamente 15 centímetros, tem a reação de querer, a todo custo, diminuí-lo para que o mesmo adquira o tamanho conforme padrões da normalidade. O fato de o nariz do monge Naigu ter um tamanho fora dos padrões, poderia demonstrar uma insatisfação inerente à simetria esperada do corpo, na medida em que essa anormalidade lhe traz inconveniências para se alimentar, além de lhe causar um grande desconforto por causa da coceira.

Consideramos a ideia inicial de corpo macrocósmico e microcósmico de Mikhail Bakhtin, que entende como corpo macrocósmico aquele que considera o contexto histórico da sociedade

¹⁶ Optamos, no presente trabalho, por desenvolver somente a questão do corpo grotesco, deixando para uma outra ocasião a discussão sobre a questão do riso.

a sua volta, e a partir daí, modifica o corpo para entrar em consonância com tal realidade. Em contrapartida, o corpo microcósmico interage de maneira a balancear a realidade interna do corpo com a realidade externa a ele. Ambos representam a realidade do corpo grotesco por excelência, pois este está sempre em mutação, criando e sendo criado. No tocante a este item, Bakhtin discute, em sua teoria, um quadro de diferenças entre os padrões do corpo medieval e do corpo moderno. Tal ponto se faz de suma importância a ser estudado em tal narrativa, pois a insatisfação do monge quanto ao seu corpo (nariz) se manifesta, à medida que este emprega o doloroso método de encolhimento. A procura incessante do Homem em busca de um corpo perfeito será desencadeada quando, no Romantismo¹⁷, formas simétricas darão a tônica do corpo perfeito a ser conquistado. Ora, o corpo por excelência possui suas peculiaridades, portanto colocá-los em um padrão, seria loucura, haja vista a pluralidade de variantes que podem existir. A inexistência da abertura para outros padrões faz com que a comparação do corpo grotesco medieval para com o corpo romântico sofra um brusco contraste de modelos, pois para Bakhtin, o corpo grotesco:

“É um corpo eternamente incompleto, eternamente criado e criador, um elo na cadeia da evolução da espécie ou, mais exatamente, dois elos observador no ponto onde se unem, onde entram um no outro.” (BAKHTIN, 2013, p.23)

A negação do monge para com seu nariz, advém, conforme citado anteriormente, do fato de o mesmo atrapalhar suas atividades cotidianas e mais básicas da vida, como o simples ato de se alimentar. É justamente na repulsa dos sentidos de beleza e simetria, que o monge possui a se deparar com o imenso nariz, que podemos aferir que há um estranhamento frente ao corpo visto ser um corpo à parte

¹⁷ As características sobre o Romantismo europeu foram citadas a fim de corroborar como argumento de Bakhtin, mas não refletem, necessariamente, que no contexto artístico e literário japonês existisse, neste período, opinião semelhante.

da estrutura vigente da sociedade. Através desse distanciamento do que é padrão e ao mesmo tempo, do reconhecimento daquilo que é concreto e que lhe é imposto (o nariz imenso) que o torna grotesco.

Faz-se necessário entender que o corpo que Bakhtin utiliza como base de comparação é o corpo medieval para com o moderno (romântico). Para Bakhtin, o corpo medieval é aberto, em constante mudança. As necessidades fisiológicas e tudo mais que seja de movimento natural do corpo denota um corpo grotesco. Em contrapartida, o corpo moderno, fecha-se em si mesmo e não se abre para o mundo, porque tudo nele é completo. As necessidades corporais que outrora eram de cunho social, agora são privadas. O corpo não consegue ter a abertura suficiente para se renovar através do contato com a realidade externa. Tudo nele é interno e não existe possibilidade de abertura.

Bakhtin considera que a verdadeira grandeza de um corpo está em sua abertura para com o mundo. Essa abertura se encontra no baixo. Baixo entendido como baixo topográfico, pois o baixo, assim como atualmente é conhecido somente denigre e não faz com que o corpo que recebe a imprecisão se renove.

Para que o grotesco exista é necessário o sentimento de estranhamento, fator unânime nas teoria de Bakhtin e Kayser. Para Bakhtin, o estranhamento é uma característica típica do corpo grotesco, pois a assimetria, a desproporcionalidade agrada o grotesco e não o senso estético comum. Igualmente Kayser, formula que:

“Nenhum elemento sublime em si, ou grotesco em si, é unido num todo ‘belo’ ou ‘dramático’, pois o grotesco é justamente contraste indissolúvel, sinistro, o que-não-devia-existir. Perceber e revelar tal simultaneidade incompatível tem algo de diabólico, pois destrói as ordenações e abre um abismo lá onde julgávamos caminhar com segurança.” (KAYSER, 1986 p.61)

É justamente na retirada da visão normativa e do senso comum que o grotesco caminha em contrapartida a eles. Assim, pode-se dizer que o nariz do monge palaciano Zenchi não só apresenta uma aparência grotesca pelo seu tamanho descomunal, mas possui relação com o corpo grotesco enquanto órgão que “se abre ao mundo” e apresenta-se híbrido, na medida em que é associado ao alimento (semelhante à casca de laranja, é cozido), causando um estranhamento e se tornando o elemento causador da ridicularização do monge eminente que se torna objeto de riso.

O nariz extremamente desproporcional de cerca de 15 centímetros e pendendo até debaixo do queixo prefigura, mediante comparação com os padrões estéticos canonizados, algo estranho. O eterno ciclo de insatisfação do corpo do monge começa a partir do momento em que o mesmo não consegue ver em seu corpo o nariz como forma acabada e simétrica, pois está em constante estado de mudança, ora encolhendo, ora se alongando. O corpo do monge Zenchi se abre para o mundo exterior na tentativa de explicar melhor, como diz Bakhtin:

“...o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia os próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz.” (BAKHTIN, 2013, p. 23)

O ápice da narrativa acontece no momento em que o jovem serviçal deixa o nariz do monge cair na papa, durante a refeição. Não há na narrativa nenhuma descrição de como e quando o monge está comendo, tampouco seu estado emocional no momento, e a única menção é a de que o monge está se alimentando de uma papa. Porém, podemos aferir, mediante alguns elementos inseridos no contexto da

narrativa que o mesmo está se alimentando com aparente desconforto devido a toda situação e o próprio método utilizado para auxiliá-lo na refeição, visto seu mau humor e a recusa em se alimentar quando o segurador oficial não está presente. Notadamente neste trecho, percebemos que o nariz do monge o atrapalha de inúmeras maneiras, mesmo nos momentos triviais como o fato de se alimentar. A papa que o monge ingere está longe de ser um banquete. Apesar do ambiente tranquilo, assim como descrito no início da narrativa, o monge aparenta desconforto, mas mesmo assim, após precisar dos serviços do jovem serviçal que se voluntaria, o mesmo é elogiado durante o processo de ajuda ao monge. O desconforto causado pelo grande nariz não o deixa ter sequer uma refeição de forma alegre.

Outra característica presente na narrativa é que Bakhtin considera, assim como dito anteriormente que, como parte constituinte do corpo grotesco, é o fato de o rebaixamento estar sempre ligado às partes baixas ou partes que possibilitam saída ou entrada do corpo. O nariz, ao entrar em contato com o alimento (papa), entra em contato, também, com o alimento que é a matéria concreta que possibilita que o corpo viva. Existe no nariz o movimento de rebaixamento topográfico, na medida em que este está sempre pendendo para baixo, devido a seu grande tamanho. O nariz tenta, por um processo natural ao corpo grotesco, sempre aberto, de se renovar, portanto, tem movimento para baixo. Esse movimento topográfico de ir para baixo, denota um corpo grotesco em rebaixamento. O que se almeja é que o corpo (nariz) se encontre com a terra, para que o mesmo tenha seu sentido renovado, renascido. Para Bakhtin o corpo entra em contato com o terreno, com o chão por estar sempre aberto e depender do externo para se completar. A alternância e o constante estado de metamorfose do corpo e imagens grotescas estão relacionados no âmbito da narrativa aqui estudada, na medida em que o corpo está dividido em dois. Um corpo que renasce cada vez em que o método para diminuir o tamanho do nariz do monge é utilizado, tornando este

corpo ambivalente, pois carrega consigo tanto o nascimento quanto a renovação, pois :

“A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se apenas para baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o começo. ” (BAKHTIN, 2013, p. 19)

O nariz não está separado, tampouco possui uma vida além daquela que é delegada ao corpo do monge. Mas ao mesmo tempo tem a característica de estar sempre em renovação, pois em cerca de dois a três dias, o mesmo é submetido ao processo de diminuição e ao mesmo tempo em que é submetido, exala uma fumaça e aparecem pequenos vermes brancos dos orifícios. O movimento incessante da vida de se nascer e morrer é o que acontece com o nariz do monge. Para Bakhtin (2013, p. 23) “...o corpo é sempre de uma idade tão próxima quanto possível do nascimento ou da morte.”. No processo de metamorfose do nariz encontramos a característica de sempre estar em nascimento e morte, pois:

“Uma das tendências fundamentais da imagem grotesca no corpo consiste em dois corpos em um: um que dá a vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo. É sempre um corpo em estado de prenhez e parto, ou pelo menos pronto para conceber e ser fecundado, com um falo ou órgãos genitais exagerados. Do primeiro se desprende sempre, de uma forma ou outra, um corpo novo.” (BAKHTIN, 2013 p. 23)

Um dos fenômenos que encontramos na imagem grotesca pressupõe que o corpo esteja, como já dito, em transformação. Transformação essa que pode ser catártica em alguns casos. Além desse traço, outra característica indispensável é o de que existe ambivalência no corpo grotesco. Aqui entendido como o nariz, ele é exposto ao mundo e sempre fica no limiar do novo e do antigo, o que morre e o que nasce, do princípio e do fim. Assim, a noção espaço-temporal é cíclica, pois denota um tempo de vida biológico limitado (tratamento quinzenal) com um renascimento certo.

Outro princípio fundamental do corpo grotesco é o de que nele nada é vaidade, nada é acessório. Mas tudo que lá está denota uma conexão do corpo interior para com o corpo exterior que pode ser aqui interpretado como o mundo. O nariz está no topo do rosto por um motivo. Está preso à cabeça, pois pressupõe entrada, ao mesmo tempo em que está virado para baixo, como nos é explicado no primeiro parágrafo da narrativa. Está para baixo em um movimento constante de renovação do corpo grotesco. É através da polifonia de sentidos que o nariz denota, alto e baixo que o mesmo se renova.

É pelo movimento de comer, abrir a boca que o corpo se abre para o mundo. É através da abertura para uma realidade externa e para o além da superfície corporal que Bakhtin diz que o corpo grotesco se renova. A imagem que se cria com o nariz como parte diferente do corpo, suscita que o nariz está pendurado e que faz parte de um corpo que está em metamorfose. O nariz é o elo que prende o corpo a um outro corpo em eterna metamorfose, denotando o corpo grotesco e o baixo material e corporal por excelência.

3.1.2 Tomo XX / Narrativa 37

Sobre o arrependimento do pai que tem a filha devorada por um *oni*¹⁸, por tê-la casado com ele em troca de fortuna

O agora é passado, havia uma pessoa que vivia a leste da Vila Amichi, distrito de Tôchi, Província de Yamato¹⁹. Sua família se chamava *Kagamitsukuri*²⁰ e era muito rica. Essa pessoa tinha uma filha com belos atributos que não se esperavam de uma moça de província.

Como ainda não havia se casado, muito pretendentes começaram a cortejá-la, mas todos foram recusados. Passados alguns anos, um novo pretendente insistia em tomá-la como esposa, mas também foi rejeitado. Ele, então, empilhou e enviou tesouros em três carruagens para a mulher e sua família. Vendo isso, os pais, de repente, foram seduzidos pelos presentes e decidiram permitir que a filha contraísse matrimônio. Assim, marcado o matrimônio numa data auspiciosa, o noivo chegou. Ele entrou imediatamente no quarto da jovem e tiveram relação sexual.

Pouco tempo depois, no meio da noite, a jovem gritou cerca de três vezes: “Isto dói, isto dói”. Quando os pais ouviram sua voz, partilharam do mesmo pensamento: “Ter relações deve doer, porque ela não está acostumada ainda”, e dormiram.

Quando a filha não despertou na manhã seguinte, a mãe se aproximou do quarto e chamou-a em voz alta, mas não obteve resposta. Achando estranho, aproximou-se e deu uma olhada e viu somente a cabeça e um dos dedos da filha. O resto do corpo havia desaparecido e havia sangue por toda a parte.

¹⁸ Ente sobrenatural do folclore japonês, geralmente é relacionado com o ogro no contexto ocidental. Porém, diferente do ogro ocidental, o *oni* possui inúmeras facetas e aparências, podendo ludibriar os seres humanos e sua ocorrência é quase sempre à noite, em meio à escuridão.

¹⁹ Antiga província, corresponde à atual região de Nara.

²⁰ Antigamente no Japão, era comum que famílias tivessem o nome de suas profissões. A palavra *kagami* significa “espelho” e *tsukuri*, é o verbo de “fazer”, podendo ser traduzido por “artífice de espelhos”.

Ao ver isto, os pais choraram de dar pena. Eles correram para ver se ainda haviam os presentes e se depararam com ossos de boi e cavalos. E quando olharam para as três carruagens, estes haviam se transformado em pés de pimenta. Será que o *oni* se transformou em uma pessoa, veio e a devorou, ou as divindades teriam se irado e feito uma horrorosa maldição? Assim pensando, estavam tomados pela tristeza, enquanto as pessoas da vila ouviram o acontecido e os visitavam. Não havia uma pessoa que não ficasse perplexo diante da cena.

Depois, os pais ofereceram um serviço Budista em memória da filha. Eles colocaram a cabeça dela em uma caixa e na cerimônia do sétimo dia, colocaram a caixa na frente de Buda e realizaram os ritos fúnebres.

Quando pensamos sobre isso, concluímos que as pessoas não devem desejar fortunas e serem seduzidas por isso. Dizem que os pais se encheram de remorso e tristeza, acreditando que a perda da filha fora resultado do fato de terem sido seduzidos pela fortuna. E assim foi dito e transmitido.

A narrativa apresenta inicialmente uma situação inusitada, onde destaca a presença de uma jovem de rica família de Yamato que possui belos atributos não condizentes com a sua situação de uma moça de província, haja vista que na época *Heian* o poderio econômico e o padrão de refinamento e beleza estavam na Corte, concentrados na capital *Heian*, relegando às províncias o papel de provedores de material, alimento e mão de obra para manter a Corte e a portentosa capital *Heian*. Assim, o fato de na província de Yamato existir uma jovem tão bela e em idade de se casar, era realmente um fato que destoava da realidade desta vila onde residia. Devido à sua beleza, a jovem é cortejada por vários pretendentes, sem que nenhum deles tivesse sido aceito. Só depois de algum tempo, surge um outro pretendente que, recusado de início, acaba insistindo e obtendo êxito, após utilizar-se de um recurso irrecusável: ele envia para a família três carruagens carregadas de tesouros. Embora não fique claro o motivo das recusas anteriores, a chegada de três carruagens empilhadas de tesouros acaba por seduzir os pais que aceitam o pretendente e o matrimônio é consumado imediatamente.

Cabe lembrar que a província de Yamato é onde se localiza a antiga Capital *Heijô* e o nome da família da jovem, *Kagamitsukuri* (literalmente “artífice de espelhos”) remete ao período da Alta Antiguidade Japonesa (anterior a *Heian*) quando se formam os grandes clãs. A família da jovem descende, portanto, do clã que se ocupava da fabricação de espelhos e dos rituais de santuários xintoístas²¹. Trata-se, assim, de uma família que se encontra distante não só geograficamente da Capital, mas também pertencente a uma época passada que carrega consigo tradições e crenças antigas que fogem ao domínio do ser humano.

O fato de os pais terem sido seduzidos pelos tesouros parece, a princípio, paradoxal, visto que a família é apresentada como abastada,

²¹ Cf. MABUTI, Kazuo e outros. *Konjaku Monogatarishû* (3), Coleção Nihon Koten Bungaku Zenshû 23. Tokyo, Shogakukan, 1974, nota 13, p. 146.

mas a partir do momento em que surge o *oni* transformado na figura do pretendente, a família passa a viver sob seus domínios, perdendo a capacidade de discernimento do real e do imaginário: diante de três carruagens empilhadas de ossos de bois e cavalos veem tesouros que acabam aceitando em troca do casamento com a filha. No original, é utilizado o termo *fukeru* (耽る) que tem o sentido de “perder o respeito próprio, fascinado por algo” como reação dos pais diante do tesouro, enfatizando o seu estado de encantamento. A imagem das três carruagens “empilhadas” de tesouros é tão grandiosa que acaba seduzindo não só os pais da jovem, mas quem sabe até mesmo aquele que lê ou ouve a narrativa.

A passividade dos pais diante dos gritos de dor da filha na noite nupcial, mais do que a aceitação serena da iniciação sexual da filha, parece ser o resultado de uma ação sob os efeitos de um encantamento. Eles simplesmente concluem que tudo seria devido à falta de experiência da filha e vão dormir. Além disso, numa época em que as jovens viviam encerradas em seus aposentos e mal se ouvia suas vozes, não parece usual que a jovem gritasse “Isto dói, isto dói” na noite de núpcias, ainda que esse fosse seu sentimento.

Dessa forma, a aparente normalidade do matrimônio vai se quebrando e, no raiar do dia seguinte, a demora da filha em despertar e deixar o leito nupcial denuncia a cena que se revela grotesca visto que a imagem da “filha com belos atributos” é substituída por uma imagem disforme (despedaçada) em que dela só restam a cabeça e um dos dedos em meio a uma poça de sangue. Pode-se dizer também que a própria situação configura-se grotesca quando se pensa que os pais adormecem tranquilamente, enquanto a única filha era devorada pelo *oni* no quarto ao lado. Ao aceitarem as três carruagens repletas de tesouros em troca da filha, os pais a igualam a um bem material (mais precisamente, comestível), e assim, ela acaba se transformando

de esposa em alimento, vindo a subverter a condição inicial de felicidade familiar diante de um matrimônio bem-sucedido.

Segundo Bakhtin:

"... nas idéia (sic) das 'tripas', o grotesco amarra num mesmo nó indissolúvel, *a vida, a morte, o nascimento, as necessidades, o alimento; é o centro da topografia corporal onde o alto e o baixo são permutáveis*. Por esta razão, essa imagem constitui, no realismo grotesco, a expressão favorita do "baixo" material corporal ambivalente que dá a morte e a vida, que devora e é devorado." (BAKHTIN, 2013, p. 141, grifo do autor)

Embora a narrativa não se refira a tripas, o fato de o corpo da jovem ter desaparecido, restando apenas a cabeça e um dos dedos, pressupõe-se que o resto tenha sido devorado pelo *oni*. Assim, o corpo da jovem irá alimentá-lo e se regenerará através dele. O fato de ter sobrado justamente a cabeça que na concepção bakhtiniana do "alto" e "baixo" corporal representa o "alto" (céu) pode ser interpretado como a prova cabal da morte da jovem já que o desaparecimento de uma pessoa não significa que ela tenha morrido, mas a presença de apenas restos do seu corpo, sim. A cabeça é também importante para que os pais possam identificá-la sem que se haja dúvidas.

O limite corporal na narrativa se encontra na figura do *oni*, pois no ideário antigo japonês, o mesmo é considerado como um elemento de fora, sobrenatural, que pode mudar a ordem aparente das coisas, o desconhecido que age em favor ou contra os seres humanos e que não obedece ao *status quo* da sociedade aristocrata da Era Heian ²². Essa força motora da mudança transforma totalmente os limites pré-estabelecidos da sociedade quanto a valores e quanto ao próprio corpo

²² LI, M. I. O. *Ambiguous bodies: Reading the grotesque in Japanese setsuwa tales*. p. 153

como propriedade e obediente a certos padrões físicos. Bakhtin diz que:

"Na base das imagens grotescas, encontra-se uma *concepção especial do conjunto corporal e dos seus limites*. As fronteiras entre o corpo e o mundo, e entre diferentes corpos, traçam-se de maneira completamente diferente do que nas imagens clássicas e naturalistas." (BAKHTIN, 2013, p. 275, grifo do autor)

Ainda sobre o caráter renovador da morte, cabe destacar que no quarto havia sangue por toda a parte. O sangue é segundo o conceito bakhtiniano um elemento de renovação, à medida que traz ao mundo, ao terreno, vida nova, o sangue volta para a terra e renova, fertiliza a mesma. Já no contexto japonês, o sangue possui uma conotação de impureza, pois é algo expelido pelo corpo, não sendo necessariamente algo bem visto. A imagem grotesca, para Bakhtin:

"... ignora a superfície do corpo e ocupa-se apenas das saídas, excrecências, rebentos e orifícios, isto é, unicamente, daquilo que faz atravessar os limites do corpo e introduz *ao fundo* desse corpo." (BAKHTIN, 2013, p. 277, grifo do autor)

Ao final da narrativa temos o arrependimento dos pais em terem aceito os presentes, que por sua vez, se mostraram falsos, pois se transformam em ossos de boi e cavalo, além do fato de terem sua filha morta e somente a cabeça e os dedos dentro do quarto. Ao devorar a menina e deixar somente algumas partes do corpo no quarto, o *oni* perpassa as fronteiras do normativo corporal, sendo que a deglutição gera a imagem de um banquete antropofágico, pois o alimento foi a bela jovem cortejada. Um conceito muito caro para Bakhtin é o da ultrapassagem dos limites e das fronteiras do corpo grotesco através da alimentação, pois é

"... na absorção de alimentos, as fronteiras entre o corpo e o mundo são ultrapassadas num sentido favorável ao corpo, que triunfa sobre o mundo,

sobre o inimigo, que celebra a vitória, que cresce às suas expensas. Essa fase do triunfo vitorioso é obrigatoriamente inerente a todas as imagens do banquete. Uma refeição não poderia ser triste. Tristeza e comida são incompatíveis (enquanto que a morte e a comida são perfeitamente compatíveis). *O banquete celebra sempre a vitória*, é uma propriedade característica de sua natureza. O triunfo do banquete é universal, é o triunfo da vida sobre a morte. Nesse aspecto, é o equivalente da *concepção e do nascimento*. O corpo vitorioso absorve o corpo vencido e *se renova*." (BAKHTIN, 2013, p. 246, grifo do autor)

O *oni* que representa uma figura grotesca frequentemente presente nas narrativas *setsuwa* (ainda que sua presença seja só sugerida como neste caso) ganha a vida da menina ao devorá-la e ao cortejá-la com presentes falsos, típicos da imagem do *oni*, que prefigura um ser sobrenatural por vezes muito astuto e que na obra *Konjaku Monogatarishû* aparece quase sempre como algum ser que modifica a ordem natural das coisas. Ele surge para expor a ganância dos pais e, a deglutição da jovem resulta também numa forma de punição com relação a um ato moralmente inaceitável.

3.1.3 Tomo XXIX / Narrativa 40

A cobra que morre ao engolir sêmen de um monge que ejacula enquanto dorme

O agora é passado, havia um jovem monge que servia a um proeminente religioso. Era um monge que possuía mulher e filho²³. O monge acompanhou seu superior a Miidera²⁴ e, como estavam no verão, sentiu sono no meio do dia. O monge foi para um local isolado e deitou-se usando a soleira como travesseiro. Dormiu profundamente, mas como não havia ninguém para perturbá-lo, durante seu sono, sonhou que uma linda mulher e deitou-se junto dele e depois de penetrá-la repetidas vezes ele ejacula, momento em que desperta de repente, olhando para o lado, percebe que havia uma cobra de aproximadamente 1,50 metros. O monge dá um sobressalto e olha de novo, quando vê a cobra morta com a boca aberta. Espantado e horrorizado, o monge olha para a região do ventre e percebe que o mesmo está molhado com sêmen. “Que estranho...será que sonhei estar fazendo sexo com uma linda mulher e me relacionei com uma cobra?”. Ao pensar nisso, sentiu-se horrorizado e, ao olhar para a boca aberta da cobra viu que ele havia vomitado sêmen. Percebeu, então, que enquanto dormia profundamente, a cobra notara seu pênis ereto e, aproximando-se, o abocanhara, levando-o a pensar que estava tendo relação com uma mulher. E quando ele ejaculara, a cobra não suportara a quantidade de sêmen e morrerá. O monge deixou o local apavorado e lavou bem o seu pênis num local afastado. “Será que devo contar isso para alguém?”, pensou ele. Mas decidiu: “Se eu contar para

²³ Embora esteja a serviço de um proeminente religioso, o fato de o monge possuir mulher e filho indica seu caráter um tanto vulgar. Cf. MABUTI, Kazuo e outros, 1974, nota 16, p. 458

²⁴ Conhecido como Miidera, seu nome oficial é Onjôji, templo da escola Tendai, localizado em Ôtsu, província de Shiga.

alguém este acontecimento absurdo e isto se espalhar, posso ficar conhecido como o monge que copulou com a cobra”, por isso, manteve sua boca fechada. Mas aquela experiência o chocou a tal ponto que, não aguentando, acabou contando para um monge mais chegado que também ficou horrorizado.

Por isso não se deve dormir sozinho em pleno dia, em lugares ermos. Entretanto nada de especial aconteceu a este monge depois do ocorrido. Era verdade quando diziam que “os animais quando engolem sêmen humano não resistem e acabam morrendo”. Amedrontado, o monge passou um tempo abalado pelo acontecido. Dizem que esta história foi contada por uma pessoa que a ouvira do segundo monge. E assim foi dito e transmitido.

A narrativa inicia-se com a apresentação de um jovem monge a serviço de um proeminente religioso, que possuía mulher e filho. O fato de o monge ter uma família chama a atenção, pois na época em que as narrativas *setsuwa* foram compiladas o matrimônio dos monges budistas era uma prática comum, porém, ainda não oficializada. Segundo Li (2009, p.108) isso mostra ao leitor que o monge possui uma aparência de desleixo, pois demonstra seu descomprometimento com o ofício de monge, devido ao fato de que na era *Heian*, a mulher era ainda considerada com um fator negativo para que o monge budista efetuasse suas práticas religiosas de forma a alcançar a iluminação. Tal fato se dá devido ao ideário inicial do Budismo quando entra no Japão, que dita que a mulher não chegaria ao estado búdico por cinco razões, que são, segundo Ogoshi:

"O conceito dos cinco obstáculos, assim como formulado por Monges Budistas do sexo masculino por volta do primeiro século A.C. descreve que as mulheres não podem ser tomadas como: 1) Brahma, o mais superior das divindades e criador; 2) Sakra Deranam Indra, a divindade guardiã do Budismo; 3) Mara, a divindade que machuca a vontade e a vida das pessoas; 4) Os quatro reis dos quatro estados – Leste, Oeste, Sul e Norte, ou os reis do ouro, prata, cobre e ferro; nem 5) Buddha. Este conceito tem sido interpretado como a teoria dos cinco obstáculos sobre a dificuldade da salvação da mulher no budismo." (OGOSHI, 1993, p.19)

Devido a essa interpretação das leis búdicas, por um longo tempo, as mulheres foram proibidas de adentrar em templos e até mesmo de alcançarem a salvação através do Budismo. Alguns monges ignoraram esta prática de excluir a mulher dos ritos budistas, pois interpretaram o princípio do vazio (*sunyata*) onde não há diferenciação entre mulher e homem. Segundo Ogoshi (1993, p.22) posterior a era Heian, Shinran (monge budista) reforma o Budismo e oficializa o matrimônio dos monges, pois o que se notava na época era um grande

número de monges que possuíam amantes e até mesmo mulher e filhos, como citado nesta narrativa.

Contrariando os princípios básicos do Budismo do desapego às coisas materiais e carnis das quatro nobres verdades, o desejo sexual faz com que o monge sonhe que está tendo relações com uma bela mulher. Foi exatamente a imagem da mulher no sono que fez com que o monge tivesse ereção e seu pênis fosse abocanhado pela cobra. O fato de se tratar de uma imagem sexual, onde se põe em evidência as partes baixas do corpo e a junção de dois corpos de categorias diversas, homem e cobra, é que criam a imagem grotesca na narrativa. Ainda que em sonho, a cópula com uma mulher, reforçada pela expressão "penetrá-la por diversas vezes", remete à imagem da mulher destacada por Bakhtin:

"... a mulher liga-se essencialmente ao *baixo* material e corporal; ela é a encarnação do 'baixo' ao mesmo tempo degradante e regenerador. Ela é tão ambivalente como ele. A mulher rebaixa, reaproxima da terra, corporifica, dá a morte; mas ela é antes de tudo o *princípio da vida*, o *ventre*. Tal é a base ambivalente da imagem da mulher na tradição cômica popular. " (BAKHTIN, 2013, p. 209)

Ao mesmo tempo que a mulher corporifica suas necessidades terrenas de copular, ela significa a volta do corpo do monge para o mundo terreno, pois ao se relacionar sexualmente, mesmo que em sonho, a cobra materializa este sonho e morre, voltando para a terra em forma de cadáver. Há o rebaixamento topográfico, algo tão caro ao corpo grotesco, pois a cobra ao abocanhar o pênis, que é um componente do sistema reprodutor, a mesma morre devido à ingestão do sêmen. É justamente na abertura do corpo para seu externo (sistema reprodutor, excretor) que acontece a abertura do corpo grotesco, pois:

"...o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia os próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo e que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrecências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz." (BAKHTIN, 2013, p.23)

A imagem da cobra não aparece dissociada totalmente do lastro de significado na cultura japonesa. Segundo Kelsey (1981, p. 85) a imagem da cobra, como um ser mítico, remete à imagem da hostilidade para com o ser humano e seu mundo. Porém:

"Não deve ser considerada como uma divindade 'maléfica', mas, como ela é somente uma das manifestações das divindades da água e do trovão, esta complexa criatura pode ter traços de personalidade desejáveis ou não. A manifestação como um réptil é geralmente associada como traço de personalidade indesejável, ou é melhor dizer sobre a "divindade cobra" e outras divindades que tomam a forma de cobras. É mister lembrar que, para conseguir fazer a desordem, a cobra em si possui associações negativas. O réptil é uma forma externa de manifestação de um espírito violento (*aramitama*) da divindade, um tipo de aviso público de que a divindade não está bem para ser provocada." (KELSEY, 1975, p. 85).

Na morte da cobra pelo sêmen, há uma inversão do significado que este carrega consigo, pois, o sêmen traz vida e não a tira como ocorre na narrativa. Bakhtin formula que no realismo grotesco, dois corpos estarão sempre em conflito, e para que um triunfe, tenha a vida, o outro morre, pois é característica do corpo grotesco sua incompletude, sua vontade de renascer constantemente e de ficar aberto ao seu exterior, pois:

"A imagem do nascimento é também ambivalente: ela focaliza o corpo nascente, que engloba uma pequena parte do corpo agonizante. No primeiro caso, é o polo negativo (a morte) que é fixada, mas sem ter sido separado do polo positivo (o nascimento); no segundo, é o polo positivo, (o nascimento), mas sem ter sido destacado do polo negativo (a morte)." (BAKHTIN, 2013, p. 359)

Neste item, a imagem da cobra morta com sêmen na boca é ambivalente, pois mostra um corpo que morre ao se abrir através da boca para o mundo exterior representado pelo pênis do monge que ejacula e faz com que esta morra. Para Bakhtin : "Uma das tendências da imagem grotesca do corpo consiste em exibir *dois corpos em um*: um que dá a vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado no mundo." (BAKHTIN, 2013, p.23, grifo do autor).

3.1.4 Tomo XXIV / Narrativa 20

Sobre como a esposa de um homem se torna um fantasma vingativo e como sua maldade é desviada por um Mestre da Adivinhação

O agora é passado, havia uma pessoa chamada (Fulana) que se separara de sua esposa com quem tinha vivido juntos por anos. A esposa nutria um profundo ressentimento, sentindo-se muito triste, e acabou ficando doente por meses, até que morreu. Esta mulher não possuía nem pais ou parentes, portanto, quando ela morreu, não havia quem realizasse seu funeral. Ela foi deixada em sua casa, mas seus cabelos não caíram e mantinham-se como quando ela estava viva. Seus ossos também continuaram perfeitos sem se desmancharem. Os vizinhos foram observar o interior da casa por uma fresta e ficaram aterrorizados com o fato. Além disso, sempre havia um grande brilho (omissão da cor) e tantos rangidos na casa, o tempo todo, que seus vizinhos, amedrontados, evitavam circular por perto dela.

Ao saber disso, o seu antigo marido quase morreu de susto e disse apavorado: "O que posso fazer para escapar da maldade deste fantasma? Como ela morreu ressentida comigo, certamente eu serei morto por essa mulher." Ele foi procurar, então, o Mestre da Adivinhação²⁵ chamado (Fulano), explicou seu problema e perguntou se havia alguma forma de escapar ileso. O adivinho disse: "Escapar será, realmente, muito difícil. No entanto, já que você me pede com tanta veemência, pensarei em algo. Mas fique preparado, pois você terá que passar por momentos terríveis."

Ao entardecer, o adivinho levou o ex-marido para a casa da falecida mulher. Só de ouvir o que estava acontecendo seus cabelos ficavam em pé por causa do pavor, sentia-se horrorizado só de pensar

²⁵ Refere-se ao Mestre do Yin Yang, *onmyôji* 陰陽師.

em ir para a antiga casa, mas com confiança no adivinho, o acompanhou.

Lá chegando, o cadáver estava deitado com os cabelos e a ossatura intactos. O adivinho instruiu o ex-marido para que ele subisse nas costas da falecida e montasse nela como em um cavalo. Mandou que segurasse firmemente em seus cabelos, dizendo : "Não os solte de jeito nenhum". Após o adivinho recitar algumas palavras e rezar, disse ao ex-marido: "Fique desse jeito até que eu retorne. Você certamente passará uma experiência terrível. Mas aguarde firme!" Logo após, o adivinho saiu. Embora morto de medo, o ex-marido não tinha outra escolha, senão continuar a segurar pelo cabelo, montado nas costas da mulher.

Logo anoiteceu. Quando ele pensou ter chegado a alta noite, a falecida levantou-se, dizendo : "Ai que peso!" e saiu correndo da casa, dizendo : "Bom, vou procurar aquele homem". Ela seguiu para bem longe, nem se sabia onde estavam. Ele, no entanto, seguiu as instruções do adivinho e continuou a segurar nos cabelos dela até que, enfim ela retornou para a casa e se deitou novamente. O marido estava terrivelmente assustado. Aguentou firme com todas as suas forças e continuou segurando os cabelos, montado nas costas da mulher até o cantar do galo, quando, então, a falecida se aquietou.

Enfim amanheceu, e o adivinho voltou e perguntou: "A noite passada deve ter sido a mais assustadora das experiências. Você não soltou os cabelos em nenhum momento?" O marido respondeu que não. Então, após recitar algumas palavras e orar novamente voltado para a mulher morta, o adivinho disse: "Está terminado. Vamos embora.", e levou o ex-marido para casa. Disse o adivinho : "Não há mais nenhum motivo para ter medo. Como fiquei muito condoído com o que você me disse, assim procedi." Com os olhos cheio de lágrimas, o marido agradeceu ao adivinho com as mãos em sinal de oração. Após esse ocorrido, o marido teve uma vida longa sem qualquer problema.

Este deve ser um evento recente. Os descendentes deste homem ainda estão vivos. Dizem também que os descendentes do adivinho continuam ainda no Setor dos Plantonistas do Palácio Imperial. Assim foi dito e transmitido.

Fruto dos registros populares, das conversas, do panteão folclórico da era Heian, as narrativas *setsuwa* possuem temas ligados intrinsecamente ao popular, àquilo que circulava dentro e fora dos palácios da Corte de Heian. Temas como o tratado na presente narrativa são a temática das narrativas pertencentes ao Tomo XXIV, das narrativas 13 a 22 que tratam sobre as profecias e adivinhações.

A era Heian foi uma época de grande desenvolvimento cultural e governamental, pois foi através dos modelos chineses e coreanos que o Japão repensou toda sua estrutura enquanto estado e se organizou. Para Jones (1959, p. 139) o Departamento de Adivinhações, ocupou a ala sul da residência imperial e fazia parte do Ministério de Assuntos Centrais onde haviam inúmeros adivinhos, bem como Mestres da Adivinhação a fim de sanar os anseios sobre datas auspiciosas, previsões que surgiam na sociedade de Heian. O termo japonês para adivinhação, *onmyôdô*²⁶ provém do conceito e da própria palavra chinesa *Yin e Yang*, representando o princípio de operação dos cinco elementos da natureza e da análise destes.

Devido ao abandono em que a mulher se encontrava, ela só pensava na morte, pois a única coisa que a nutria era o ressentimento que sentia para com o ex-marido. Segundo o Budismo, a morte sem a cremação representa a quebra de um ritual de passagem para que se tenha consciência de que a morte aconteceu e que a alma do morto possa ir embora e se desapegue das coisas terrenas.

O cadáver é descrito de uma maneira que nos leva a imaginar que tenha ficado intacto, suscitando uma imagem de um cadáver em posição de um corpo não morto. O avesso das coisas é característica do corpo grotesco, pois ao invés do corpo se decompor, ele fica lá, com cabelos compridos e a ossatura perfeita, denotando o avesso da putrefação do corpo. A situação em que o cadáver da mulher se encontra cria uma imagem de ambivalência, uma vez que toda a

²⁶ *Onmyôdô* 陰陽道 significa literalmente “Caminho do Yin Yang”.

situação corrobora com o fato deste corpo parecer estar em dois mundos, não havendo o desaparecimento do corpo no mundo terreno o que nos faz lembrar Bakhtin:

"O nada do objeto é a sua outra face, o seu avesso. E esse avesso, ou esse baixo, tomam uma coloração temporal, são compreendidos como o passado, como o antigo, como o não-presente. O objeto aniquilado parece ter ficado no mundo, mas com uma nova forma de existência no espaço e no tempo: torna-se de alguma forma o avesso do novo objeto que veio para ocupar o seu lugar." (BAKHTIN, 2013, p. 360)

O objeto aniquilado é o corpo da mulher antes da morte, que está nesse mundo, pois sua constituição física, embora somente com cabelos e ossos justapostos, remete a imagem de um corpo que ficou preso neste mundo e que está à espera de algo.

Outra característica que nos chama a atenção é o fato de o corpo parecer estar fora de seu limite, de seu lugar ideal, que seria, segundo o Budismo, cremado. A imagem grotesca é suscitada, à medida que:

"Na base das imagens grotescas, encontra-se uma concepção especial do conjunto corporal e dos seus limites. As fronteiras entre o corpo e o mundo, e entre os diferentes corpos, traçam-se de maneira completamente diferente que nas imagens clássicas." (BAKHTIN, 2013, p. 275)

Devido ao medo que o ex-marido sente de ser atormentado pelo fantasma de sua ex-mulher, haja vista que corpo está preso a algo terreno ainda, a tentativa de solução de problemas futuros, mostra uma imagem de que dois corpos se tornam um, pois somente com o ato de se segurar fortemente na ex-mulher pode trazer a libertação de um possível problema futuro. A imagem criada com o agarrar do homem em sua antiga esposa cria uma imagem bicorporal, pois os dois

fazem parte de um corpo só, com fins de libertá-lo de uma possível maldição ou tormento futuro. Segundo Bakhtin:

"... a morte no corpo grotesco não põe fim a nada de essencial, pois ela não diz respeito ao corpo procriador; aliás renova-o nas gerações futuras. Os acontecimentos que o afetam se passam nos limites de dois corpos, por assim dizer no seu ponto de intersecção: um libera da morte, o outro o seu nascimento, estando fundidos (no caso extremo) numa imagem bi corporal." (BAKHTIN, 2013, p. 281)

Somente um corpo, representado pelo marido, se libertou dessa relação, pois no final da narrativa é relatado que ele não sofreu nenhuma injúria, mesmo após ter passado por um medo terrível.

3.1.5 Tomo XXVII / Narrativa 22

Sobre como Ki no Tôsuke da província de Mino encontrou uma mulher fantasma e acabou morrendo

O agora é passado, havia uma pessoa chamada Fujiwara no Takanori²⁷, ex-governador de Nagato²⁸. Quando era Governador Provincial de Shimofusa²⁹, administrava a propriedade de Ikutsu que ficava na na província de Mino³⁰ como servidor do Conselheiro-Mor da ocasião. Havia na propriedade uma pessoa chamada Ki no Tôsuke.

Dentre os vários subordinados, Takanori tinha em conta os serviços de Tôsuke e nomeou-o como plantonista de longa estadia de Hingashi Sanjôdono, antiga residência de Fujiwara no Kaneie³¹. Cumprido o período estipulado, deu-lhe folga e fez com que voltasse para a sua província. Ele se dirigiu, então, para Mino, e durante a viagem, quando passava pela ponte de Seta³² encontrou uma mulher em pé, em traje de viagem com a barra da veste presa. Tôsuke estranhou e pensou em passar direto, mas a mulher o chamou e perguntou: "Para onde você vai?" Ele, então, desceu do cavalo e respondeu: "Estou a caminho de Mino." A mulher continuou: "Tenho um pedido para lhe fazer, será que você me atenderia?" Ao que Tôsuke respondeu: "Posso, sim." "Isso me deixa muito feliz.", disse a mulher, e retirando do peito da veste uma caixa envolta por um pano de seda ela confirmou: "Se você levar esta caixa para a extremidade da ponte Osame, na vila de Morokoshi, distrito de Katagata, uma dama deverá estar à sua espera no canto oeste da ponte. Por favor, entregue isto

²⁷ Fujiwara no Takanori (1158-1233) - Burocrata e erudito do final da época Heian para início de kamakura.

²⁸ Antiga província do Japão, corresponde a parte da atual província de Yamaguchi.

²⁹ Antiga província, corresponde a parte da atual província de Chiba.

³⁰ Antiga província, parte da atual província de Gifu.

³¹ Fujiwara no Kaneie (929-990) – pertencente à elite nobiliárquica, chegou ao posto de Regente-Conselheiro.

³² Ponte que passa sobre o rio Seta na província de Shiga.

para ela." Tôsuke sentiu algo arrepiante e se arrependeu de ter aceito o pedido, mas não conseguiu recusar, pois a mulher lhe causava um certo pavor. Ao pegar a caixa, Tôsuke perguntou: "Quem é a dama que irá me esperar na extremidade da ponte? Onde ela mora? Se eu não a encontrar, onde devo procurá-la? Além disso, em nome de quem devo entregar esta caixa?"

A mulher, em pé, só lhe respondeu : "É só você ir até o fim da ponte que a dama deverá aparecer para pegar a caixa. Não haverá erro. Ela o esperará lá com certeza. Mas ouça bem o que vou lhe dizer, você não deve de maneira alguma abrir esta caixa." Enquanto Tôsuke conversava com a mulher, seu séquito não a enxergava. Viram somente seu chefe descer do cavalo e ficar parado ali, sem nenhuma razão. Eles acharam isto estranho. Quando Tôsuke pegou a caixa, a mulher se foi.

Assim, ele subiu novamente em seu cavalo e chegou rapidamente a Mino. Mas ele acabou passando direto na ponte sem entregar a caixa, e só se lembrou quando chegou em sua casa. "Fui mal educado em não ter entregue a caixa.", pensou. Colocou-a, então, sobre um móvel que ficava numa espécie de depósito, pensando : "Um dia, levarei a caixa, irei procurar a pessoa, e a entregarei." A esposa de Tôsuke era, no entanto, uma mulher muito ciumenta e viu quando ele colocou a caixa sobre o móvel. Imaginou que Tôsuke trouxera a caixa da Capital para presentear outra mulher, e evidentemente, ele estava escondendo a caixa dela por tal motivo. Quando Tôsuke saiu, a esposa pegou a caixa escondida e em segredo abriu e viu o conteúdo. Dentro, ela encontrou globos oculares humanos aos montes arrancados inteiros, e um número grande de pênis com alguns pelos grudados neles.

A esposa quase caiu de susto e, apavorada, chamou Tôsuke toda afobada e mostrou-lhe o conteúdo. Tôsuke disse aflito: "Ah, ela me disse para não olhar o conteúdo de nenhum jeito. Em que complicação me meti!". Colocou apressadamente a tampa, passou o fio de volta e

fez o laço e, imediatamente levou a caixa até a extremidade da ponte conforme indicado por aquela mulher e ficou à espera, quando realmente surgiu uma dama. Tôsuke entregou-lhe a caixa e transmitiu-lhe o recado. Nesse momento, a dama disse: "Você abriu a caixa e viu o conteúdo, não é?". Tôsuke negou veementemente: "Não, de jeito nenhum!", mas a dama com a expressão bastante contrariada, mostrou-se furiosa e disse: "Que coisa absurda você fez!". Como, no entanto, ela aceitou a caixa, Tôsuke retornou para a sua casa.

Depois disso, Tôsuke ficou de cama, dizendo estar indisposto. Disse para sua esposa : "Você acabou abrindo e olhando sem pensar a caixa que me foi dito tantas vezes para não ser aberta!", e morreu, logo a seguir.

Assim, as desconfianças vazias de uma esposa ciumenta podem ser tão desastrosas quanto essa para seu marido. Foi por causa de ciúmes que Tôsuke teve a vida que poderia ser longa, encurtada inesperadamente.

Mesmo que se diga que o ciúme faz parte da natureza feminina, todos que ouviram essa história criticaram essa esposa. Assim foi dito e transmitido.

O cargo ocupado por Tôsuke era ligado à força bruta, pois é descrito que se ocupava de fazer a guarda de residências dos nobres. Um fato importante na narrativa é o de que Tôsuke era forte e homem de confiança de Takanori, pois na passagem durante a conversa dele com a mulher "em traje de viagem com a barra da veste presa" na ponte, denota o status de chefe do séquito que comandava. Quando Tôsuke que é descrito como um cavaleiro que serve como guarda para os nobres, ao avistar a mulher, inadvertidamente desce de seu cavalo e conversa com uma desconhecida, acaba por quebrar sua imagem de homem de confiança. Além disso, ele atende o pedido desta, mesmo se sentindo incomodado com o pedido.

Em contraste com o papel de mulher que vive à espera da visita do marido e possui atividades limitadas, as mulheres descritas nesta narrativa são o oposto deste perfil mais comum na literatura *monogatari*. Algumas narrativas *setsuwa* criam este contraponto com temas em que a mulher protagoniza e não fica à mercê dos homens e de suas vontades. O perfil masculino, típico de um homem da guarda é quebrado, à medida que, Tôsuke se dobra às vontades tanto da mulher na ponte quanto da sua esposa.

Aqui, o homem além de se dobrar às vontades das mulheres, ele é também morto (indiretamente) por uma, que é a dama da ponte. Em todas essas figuras aparece um perfil de mulher protagonista da situação, pois podemos observar que quando a esposa de Tôsuke vê o conteúdo da caixa, ela imediatamente mostra o conteúdo da caixa para seu marido, que supostamente não poderia ver, mas vê por intermédio da ciumenta esposa. Contrastando assim com a *matsu onna* (mulher que espera) tão presente na literatura *monogatari* e que tem como exemplo máximo a personagem Rokujô das *Narrativas de Genji*, que apesar de todas as traições e enganos de Genji, ela o espera sempre, fechada em seus aposentos, como muitas das mulheres da Corte de Heian faziam.

A imagem da mulher como ser que rebaixa, que degrada o homem, e que se assemelha com as ações das mulheres encontradas nesta narrativa remete a Bakhtin que diz:

"... a mulher liga-se essencialmente ao baixo material e corporal: ela é a encarnação do 'baixo' ao mesmo tempo degradante e regenerador. Ela é tão ambivalente como ele. A mulher rebaixa, reaproxima da vida, corporifica e dá a morte; mas ela é antes de tudo o princípio da vida, o ventre." (BAKHTIN, 2013, p. 209)

Como formulado por Bakhtin, o conceito acima descrito se encaixa na figura da esposa de Tôsuke, pois é por intermédio de seus ciúmes que ele morre. O homem não possui, nesta narrativa, o protagonismo, e sim as mulheres que o usam e depois o matam de maneira direta ou indireta. O papel da mulher como portadora do princípio da vida, tal como dito por Bakhtin é virado às avessas, pois é pelo intermédio delas que Tôsuke perde a vida.

O mundo às avessas é característica do realismo grotesco e também do mundo das narrativas *setsuwa*. O destronamento dos juízos de valor na sociedade estratificada de Heian, dos temas, das personagens, fazem com que as narrativas *setsuwa* se tornem um contraponto contrastante com o gênero *monogatari* e demonstrem figuras como a de mulheres protagonistas, homens que são ludibriados ou que ficam esperando.

3.2 Análise das narrativas sob o viés do estranhamento

3.2.1 Tomo XXIX / Narrativa 18

Sobre o ladrão que subiu no patamar superior do Portal Rasei e viu um cadáver

O agora é passado, havia um homem que veio para a Capital na direção da província de Settsu³³ com o intuito de roubar. O dia ainda estava claro, portanto, resolveu se esconder dentro do Portal Rasei³⁴. Para os lados da avenida Shujaku³⁵ havia muitas pessoas, por isso ele se acomodou na parte inferior do portal, a fim de esperar que o movimento de pessoas diminuísse. Enquanto ele esperava, escutou o barulho de um movimento de pessoas se aproximando da direção de Yamashiro³⁶ e para evitar ser visto, subiu silenciosamente ao patamar superior do Portal Rasei onde avistou uma fraca luz.

"Que estranho", pensou o ladrão e olhou pela janela de treliça e viu estendido o cadáver de uma jovem. A luz havia sido colocada na cabeceira onde uma mulher extremamente idosa de cabelos brancos estava arrancando os cabelos de um cadáver.

Diante da cena, o ladrão não entendeu o que estava acontecendo e, assustado, pensou: "Poderia ser um *oni* ³⁷?" Pensou ainda: "Pode ser um morto. Vou tentar assustá-lo." Então, abriu silenciosamente a porta e avançou em sua direção, gritando: "Você aí, você aí." A velha,

³³ Parte das atuais províncias de Osaka e Hyôgo.

³⁴ Chamado de Raseimon, Rajômon ou Rashômon como é mais conhecido nos dias de hoje.

³⁵ Principal avenida que atravessa a Capital de norte a sul.

³⁶ Geograficamente, a Capital estava localizada em Yamashiro, mas politicamente eram separadas. Por essa razão, provavelmente Yamashiro era considerado local exterior à Capital. Corresponde neste caso, ao lado sul do portal Cf. Cf.MABUTI, Kazuo e outros. *Konjaku Monogatarishû* (4), coleção Nihon KÔten Bungaku Zenshû 24. Tokyo, Shogakukan, 1976, nota 5, p. 383.

³⁷ O Portal Rasei foi o símbolo da esplêndida Capital Heian nos seus tempos áureos. Na época de *Konjaku Monogatarishû*, com a capital já decadente, tornara-se morada de animais, local de abandono de cadáveres e até mesmo morada de *oni*.

assustada, juntou as palmas das mãos e não sabia o que fazer. "Quem é você, sua velha, e o que está fazendo? ", perguntou o ladrão. "Ela era minha ama que faleceu. Como não há ninguém para sepultá-la, foi deixada aqui assim. O comprimento de seus cabelos ultrapassam a altura dela, então, pensei em arrancar os fios e fazer uma peruca. Por favor, me poupe." O ladrão, então, arrancou as vestes da velha e do cadáver, tomou os fios arrancados e fugiu, descendo as escadas.

Era comum existirem ossadas na parte superior do portal. Era fato que as pessoas não tinham como sepultar seus mortos e deixavam-nos na parte superior do portal.

Dizem que o ladrão contou para alguém sobre o ocorrido, e quem escutou foi passando essa história adiante. E assim foi dito e transmitido.

A presente narrativa com a temática do ladrão no Portal Rasei foi reescrita como conto moderno pelo escritor Akutagawa Ryûnosuke (1892-1927), com o nome de *Rashômon* (Portal Rasei) e que traz à tona uma face sombria da decadente Capital Heian, bem como um aspecto da degradação humana.

A decadência de Heian que detinha o poder econômico, social e político é retratada não como tema principal, mas como um pano de fundo. A capital Heian foi fruto da criação de uma das primeiras cidades com configurações urbanas. Segundo McCullough (1999, p.97) a mando do Imperador Kanmu (reinado, 781-806), Fujiwara no Oguromaro (733-794) e Ki no Kosami (733-797) são enviados com a missão de encontrarem um local auspicioso para a construção da nova capital, tendo em vista que cada vez que um governo mudava, a Capital era conseqüentemente transferida para outro local. Tendo como modelo a capital chinesa Chang'an, Heian possuía ruas largas e longas, tendo como base o grande palácio imperial no qual a família do imperador, seu séquito e a sede do governo se instalaram.

O florescimento de uma cultura, literatura e artes marcadamente japonesas se deve ao "...fato de o Japão ter mantido uma colônia, Mimana, na Coréia, durante longos anos (cerca de 250 anos, do século IV a meados do século VI), através da qual recebia a cultura chinesa." (YOSHIDA, 1994, p. 8). Tendo assim tempo suficiente para assimilar a cultura da sofisticada e avançada China, e com o fim do envio de emissários para o continente, inicia-se um processo de assimilação e criação de uma cultura nacional e adaptada aos modos de pensar e costumes da sociedade japonesa. Heian poderia ser

"...considerada como a primeira cidade bem sucedida do Japão, não porque ela prosperou e sobreviveu, mas também porque podemos ver, pela primeira vez na história do Japão uma característica de estatuto de sistema governamental: vida urbana e civilização." (MCCULLOUGH, 1999, p. 121)

Perante uma cidade que tem seu passado de glórias inserido desde sua fundação, na narrativa a parte mostrada é apenas do Portal Rasei, que era a entrada da Capital Heian. Um cenário desolador e cheio de cadáveres faz um contraponto com a antiga imagem da capital, pois inúmeros acidentes naturais assolaram a população no final do período Heian, época em que acredita-se que a maioria das narrativas contidas no *Konjaku Monogatarishû* tenham sido compiladas.

As catástrofes como terremoto, incêndio, tufão e estiagem causaram destruição, fome e epidemia, criando um cenário onde a dificuldade de sobrevivência é notória. O número de vítimas era tão grande que não se dava mais conta de sepultar os cadáveres que acabavam sendo abandonados nas ruas, nas margens dos rios ou no Portal Rasei.

Nesse contexto, encontramos num primeiro momento, o que parece ser um mundo invertido. O ladrão que viera claramente para a Capital "com o intuito de roubar", vai presenciar um roubo. Na antes rica e esplêndida Heian o que impera agora é a desordem, o caos onde uma velha de cabelos brancos rouba os fios de cabelo de um cadáver que, por sua vez, são levados pelo ladrão, criando uma situação em que aquele que rouba e aquele que é roubado se confundem. É justamente neste mundo às avessas que o corpo grotesco renasce, pois:

"...a negação e o aniquilamento do objeto é sobretudo a sua permutação no espaço, o seu remanejamento. O nada do objeto é a sua outra face, o seu avesso. E esse avesso, ou esse baixo, tomam uma coloração temporal, são compreendidos como o passado, como o antigo, como o não-presente. Objeto aniquilado parece ter ficado no mundo, mas com uma outra forma de existência no espaço e no tempo: torna-se de alguma forma o avesso do novo objeto que veio ocupar o seu lugar." (BAKHTIN, 2013, p. 360)

O cadáver da ama, se associado ao corpo descrito por Bakhtin, é um objeto aniquilado que está neste mundo, é um corpo sem vida que agora é aproveitado pela sua antiga empregada para que esta possa continuar a viver. O mesmo pode se dizer da velha de quem o ladrão toma os fios de cabelo e as vestes, pois sua morte iminente é sugerida quando ela resta só em meio a vários cadáveres e, assim, a vida transforma-se em morte que, por sua vez, dá lugar à uma nova vida, na medida em que o ladrão torna-se um sobrevivente.

O estranhamento que esta cena causa é inerente à cena catastrófica de Heian e principalmente do Portal Rasei, outrora próspero e agora decadente e repleto de cadáveres. O que se vê no patamar superior do portal é um clima de medo, de desconhecimento e extrema tensão, num local tomado por cadáveres e onde o único movimento é o arrancar dos fios de cabelo de um cadáver por uma velha "extremamente idosa" que é confundido com um *oni*, em meio à penumbra. Segundo Kayser, a tensão do mundo é que define:

"...mais exatamente o caráter de estranheza. O horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente nosso mundo, cuja segurança se nos mostra como aparência. Concomitantemente, sentimos que não nos seria possível viver neste mundo transformado. No caso do grotesco não se trata de medo da morte, porém da angústia de viver. Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação no mundo falhem."
(KAYSER, 1986, p. 159)

O cadáver da mulher tem seu caráter ambivalente, justamente por ter uma dupla função na narrativa. Uma vez que teve sua serventia empregando uma velha e agora tendo papel de fornecer, novamente, um meio de sobrevivência para a velha empregada. O horror e estranhamento mediante essas imagens mostram o relato de uma era decadente, onde a capital outrora cheia de vida e riqueza, se torna estranha, alheada da imagem anterior, assim como Kayser formula que:

"O grotesco é uma estrutura. Poderíamos designar a sua natureza com uma expressão, que já nos insinuou com bastante frequência: o grotesco é o mundo alheado (tornado estranho). Mas isto ainda exige uma explicação. O mundo dos contos de fadas, quando visto de fora, poderia ser caracterizado como estranho e exótico. Mas não é um mundo alheado. Para pertencer a ele, é preciso que aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. Foi, pois, o nosso mundo que se transformou. O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco." (KAYSER, 1986, p. 159).

O contraponto se faz que *Heian* ainda é a mesma capital geograficamente, porém sua configuração é grotesca por representar uma capital não mais rica e sim estranha aos que lá vivem.

3.2.2 Tomo XXVII / Narrativa 7.

Sobre como a mulher do Médio-Capitão Ariwara no Narihira foi devorada por um *oni*

O agora é passado, havia uma pessoa chamada Ariwara no Narihira³⁸, Médio-Capitão da Direita do Quartel da Guarda Imperial. Conhecido como um homem famoso por seus casos amorosos, ele partia para conquistar qualquer mulher que tivesse fama de bela, fosse ela servidora de palaciana ou filha de alguma família, não deixando ninguém fora dessa feita. Certa vez, ele ouviu falar sobre uma moça de beleza incomparável neste mundo, e buscou conquista-la com todo seu ardor. Os pais da moça, no entanto, dizendo: “Planejamos para ela um marido que pertença à mais alta linhagem³⁹.”, cuidavam dela com todo o zelo e o Médio-Capitão Narihira não tinha como se aproximar da moça, quando não se sabe como, ele conseguiu raptá-la em segredo.

Entretanto, ele não sabia o que fazer, pois não havia onde ele pudesse escondê-la, quando encontrou, nas proximidades de Kitayamashina⁴⁰, uma antiga casa das montanhas abandonada e vazia. Na propriedade, havia um grande depósito com um dos lados da porta caída. Como parecia não haver meio de adentrar na residência principal, pois estava sem as tábuas na varanda externa, ele leva uma esteira para o interior do depósito e deita a mulher, momento em que

³⁸ Refere-se a Ariwara no Narihira (825 – 880), filho do Príncipe Abo, foi poeta, fazendo parte dos grupos chamados de Rokkasen (Seis Poetas Notáveis) e Sanjû Rokkasen (Trinta e Seis Poetas Notáveis). Associado à personagem da obra *Ise Monogatari* (Narrativas de Ise), além de renomado poeta, destacam-se sua beleza, seu talento musical e principalmente sua fama de refinado galanteador.

³⁹ Buscavam uma união relacionada ao poder máximo, ou seja, que ela se tornasse consorte imperial. Cf. MABUCHI, Kazuo e outros. *Konjaku Monogatarishû* (4), Coleção Nihon Koten Bungaku Zenshû 24. Tokyo, Shôgakukan, 1976, nota 16, p. 39.

⁴⁰ Corresponde à atual parte norte de Yamashina, distrito de Higashiyama, em Kyoto. Na época um local ermo, relacionado ao surgimento de *oni*. Cf. Narrativa XXVII/15 Sobre o fato de uma mulher grávida encontrar *oni* em Minamiyamashina (diferentemente do título, no texto, o local escolhido para o parto é Kitayamashina).

se ouve um estrondo como um trovão e vê-se luzes de raios. O Médio-Capitão desembainha a espada e coloca a mulher atrás de si e, em pé, agita sua espada por um tempo, até que o trovão cessa e o dia amanhece.

Durante todo esse tempo, ele não ouvira a voz da mulher, por isso, achando estranho, o Médio-Capitão vira-se e encontra tão somente a sua cabeça e suas vestes. Aterrorizado, o Médio-Capitão foge tão depressa que mal tem tempo para pegar suas roupas. Tempos depois, ele fica sabendo que aquele depósito era um lugar para se capturar humanos. Portanto, o que aconteceu não deve ter sido causado por um trovão ou raio, mas teria sido obra do *oni* que vivia naquele depósito?

Dizem que, por isso, não se deve de maneira alguma parar em lugares desconhecidos. E pensar em pernoitar, jamais! E assim foi dito e transmitido.

A narrativa relata um dos casos amorosos de Ariwara no Narihira que, segundo Nakamura Shinichiro ⁴¹ (1985, p.10), representa a personificação do conceito de *irogonomi*⁴². Devido ao seu alto grau de conhecimento nas artes e literatura, *irogonomi* era um exímio versador e que com essas habilidades conseguia lograr êxito em seus jogos amorosos. Narihira era, além de aristocrata, neto de imperadores (pela parte materna e paterna), um exímio poeta, características inatas dos *irogonomi*, pois segundo Sprage (2011, p.68) o jogo da conquista amorosa ocorria através da troca de cartas, mensagens e poesias que obedecia a uma série de etiquetas como a escolha do papel de carta conforme a estação do ano ou o momento, beleza da caligrafia ou pendor poético.

O matrimônio propriamente dito não era o almejado para o *irogonomi* e sim a habilidade e o próprio jogo do cortejar a dama desejada. Aqui cabe ressaltar que a sociedade de Heian não possuía leis sobre o matrimônio, tanto religiosa quanto governamental, e a oficialização do matrimônio se limitava ao ritual de após o cortejo, o noivo visitar a noiva durante três noites, chegando ao anoitecer e regressando antes do amanhecer. Se na terceira manhã, o noivo pernoitasse na casa da noiva, o matrimônio estaria consolidado. (SPRAGE, 2011, p. 68). Não havendo regulamentação sobre a questão do matrimônio, o que se via na sociedade de Heian era a prática da poligamia, onde o homem era casado ou mantinha relações com mais de uma mulher. Porém, para a mulher não era permitido manter mais de um marido.

A regulamentação do casamento, segundo McCullough (1999, p.136) era dada pelo reconhecimento social e pela aceitação da família da mulher. O casamento se bem escolhido possibilitaria a ascensão social da família da esposa, caso esta fosse de baixa classe, sendo o

⁴¹ NAKAMURA. S. *Irogonomi no Kôzô: Ôchô Bunka no Shinsô*. Tokyo. 1985. Iwanami Shoten.

⁴² A tradução literal do termo *irogonomi* vem de *iro*, que significa "paixão carnal" e *konomu* que pode significar "gostar".

matrimônio a única forma de enriquecimento, haja vista a estrita estratificação social encontrada na sociedade Heian.

Embora Narihira possua um cargo de destaque, a família da jovem se nega a dar a mão da filha, pois planejavam “para ela um marido que pertença à mais alta linhagem”, ou seja, almejavam que a filha pudesse se tornar consorte imperial, conforme nota acima citada. Naquela época, entrar no palácio e ser escolhida como uma das esposas do imperador era o objetivo maior de qualquer família que possuísse uma filha. Assim como na Narrativa XX/37 *Sobre o arrependimento do pai que tem a filha devorada por um oni*, por tê-la casado com ele em troca de fortuna, o fato de os pais protegerem suas filhas como raras joias, na pretensão de realizar um matrimônio mais vantajoso, resulta na perda da filha que acaba sendo devorada pelo *oni*.

Diferentemente, porém, da citada narrativa em que os pais trazem para dentro de casa o *oni*, Narihira acaba levando a jovem até o *oni*, pois, ainda que involuntariamente, levá-la para um casa abandonada, num local ermo, naquela época, significa ir ao encontro do desconhecido onde muitas vezes pode-se deparar com o *oni*, como na Narrativa XXVII/15 citada na nota 40. Como renomado *irogonomi*, Narihira não se deixa vencer pela recusa dos pais e encontra uma forma de, a qualquer custo, tomá-la para si, raptando-a da casa dos pais.

Narihira toma para si uma verdade, que é a de possuí-la de qualquer forma, e acaba realizando esta imprudência. Desta forma, o traço principal do *irogonomi*, que é o do *pathos* da paixão e da consequente conquista da pessoa desejada.

Segundo Freitas⁴³ (1981, p. 17) o personagem dominado pela ideia fixa, afasta-se da ordem material e realiza o distanciamento do mundo. Narihira, ao desejar a mulher, esquece do mundo a sua volta

⁴³ FREITAS, M. E. P. *O grotesco na criação de Machado de Assis, Gregório de Matos*. Rio de Janeiro. 1981. Editora Presença.

e de seu cargo de Médio-Capitão da Direita do Quartel da Guarda Imperial, rapta a mulher e a leva para uma "antiga casa das montanhas abandonada e vazia". A aparente desordem da casa e o atual estado de abandono não foram entraves para que Narihira, possuído por sua ideia de se deitar com a bela mulher, entrasse na casa abandonada.

O local onde se encontram e que a mulher desaparece está escuro. No momento do desaparecimento da mulher aparece repentinamente o clarão de um raio e o barulho de trovão. A rápida sucessão de acontecimentos fazem com que em um fôlego só, toda a trama de Narihira acabe em um total fracasso que culmina no desaparecimento da mulher e a não-consumação do ato desejado por ele. Um plano com grande possibilidade de ter êxito transforma-se em insucesso, pois as investidas de Narihira eram conhecidas e sua fama, tal como descrita no primeiro parágrafo da narrativa, era de um perfeito *irogonomi*.

Aquilo que abala a normalidade do ato de Narihira é o fato de a mulher ter sumido e logo após o amanhecer, este encontrar apenas a cabeça e as vestes da mulher. Novamente, a imagem suscitada pelos restos mortais da mulher é algo que o choca, pois logo após um trovão, toda a realidade de um rapto exitoso e da perspectiva de se deitar com ela desaparece, deixando sua realidade abalada, retirando a expectativa e as bases fundamentadas de um lugar normal.

Tal como narrado no final da presente narrativa, no caso de pessoas despreparadas entrarem em locais ermos, geralmente, algum ser sobrenatural aparecerá e fará algo de ruim. Portanto, é notória a mensagem que o compilador de *Konjaku Monogatarishû* traz em algumas narrativas no Tomo XXVII sobre o perigo de se dormir ou mesmo adentrar em locais ermos ou abandonados. Ainda sobre os seres sobrenaturais como o *oni*, é comum que nas narrativas *setsuwa*

estes apareçam à noite ou de madrugada, "um horário especial, diverso do horário do dia dominado pelo sistema dos homens⁴⁴".

⁴⁴ MORI, M. *Konjaku Monogatarishû no Seisei. (A Formação de Konjaku Monogatarishû)*. Osaka: Izumi Shoin, 1986, p. 228. *Apud* YOSHIDA, L. N. *Narrativas Setsuwa de Konjaku Monogatarishû – a Ruptura com o Refinamento Estético das Narrativas Clássicas da Época Heian*. Tese de Doutorado, FFLCH/USP, 1994, p. 110.

Considerações Finais

Durante o estudo da obra de Bakhtin, o que mais nos chamou atenção foi o fato de que uma teoria, relativamente nova se comparada com o objeto da análise desta Dissertação, poderia abarcar tantos pontos em comum. Logicamente que para fazer uma análise tivemos de contextualizar os fatores culturais e históricos das narrativas com as teoria de Bakhtin e Kayser o máximo possível, pois a diferença cultural e temporal é imensa.

À medida que as narrativas foram sendo lidas e selecionadas, percebeu-se que havia a necessidade de outra teoria, além da teoria de Bakhtin que possibilitasse o estudo e a análise destas narrativas. Um ponto que chamou a atenção durante a leitura das narrativas foi o surgimento de algumas cenas em que eram suscitadas sensações como o estranho, o horror, o espanto. Portanto, com o intuito de enriquecer o debate sobre as leituras do grotesco nas narrativas, a teoria de Kayser foi a que melhor se encaixou na proposta de análise, por se preocupar, principalmente, com a recepção do grotesco na forma do estranhamento, ou seja, daquele que tira do espectador a base familiar de um mundo já constituído e seguro e que nos temas das narrativas *setsuwa* aparecem com cenas e personagens cotidianos que se transformam ou que se colocam em situações estranhas, mas em ambientes que lhe são corriqueiros. As imagens chocantes que são descritas em algumas narrativas *setsuwa*, se não forem analisadas pelas constatações de Kayser, nos parecem meros chistes de uma era assolada por desastres naturais.

Devido ao grande número de narrativas seculares que estão no tomo Japonês de *Konjaku Monogatarishû* (são mais de 250 narrativas), foram selecionadas aquelas que melhor se encaixassem na proposta de análise por uma leitura do grotesco.

Portanto, foram escolhidas aquelas narrativas em que houvessem cenas que fugissem do senso comum, do estereótipo, algumas personagens da aristocracia, as mulheres, os seres sobrenaturais da era Heian, justamente para legitimar nessas análises o caráter contrastante que as narrativas *setsuwa* possuem com a estética literária da cultura palaciana de Heian. As narrativas em que se destacavam aspectos peculiares dos aristocratas de Heian também constituíram critério de seleção com o intuito de se mostrar um outro lado da aristocracia e que não foi alvo de grandes considerações na rica e vasta literatura *monogatari*.

Ao unir o estudo e a reflexão das duas teorias, sentimos que uma leitura pautada nesses pressupostos teóricos iria enriquecer o debate das narrativas *setsuwa* enquanto uma literatura de quebra de paradigmas. Procuramos dividir as análises por tema de interesse, tentando criar um método de análise, mas como não constitui em uma regra, pode-se encontrar análises que pautam tanto pelo corpo grotesco quanto pelo viés do estranhamento.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, J. R. *A experimentação do grotesco em Clarice Lispector: ensaios sobre literatura e pintura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013 [1965].

BATHGATE, M. "Stranger in Distance: Pilgrims, Marvels and Mapping of the Medieval (Japanese) World". In: *Essays in Medieval Studies*, v. 25, p. 129 – 144, 2008.

CAVALIERE, A. *Teatro russo: percurso para um estudo da paródia e do grotesco*. São Paulo: Humanitas, 2009.

COSTA, M. O. M. *A mulher, o lúdico e o grotesco em Lya Luft*. São Paulo: Annablume, 1996.

CHAO, S. *Rethinking the Concept of the Grotesque: Crashaw, Baudelaire, Magritte*. Oxford: Modern Humanities Research Associations and Maney Publishings, 2010.

CHEVALIER, J ; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2001.

DIAS, E. M. *Escorial revisitado: análise do espetáculo à luz do grotesco*. São Paulo, 2013.

DYSTRA, Y. K. *The Konjaku Tales: From a Medieval Japanese Collection*. Indian section, v. 1, Intercultural Research Institute, Kansai University of Foreign Studies Publication, 1986.

EUBANKS, C. "Illustrating the mind: fault memory setsuwa and the decorative sutras of Late Classical and Early Medieval Japan". In: *Japanese Journal of religious Studies* 36/2, p. 209 – 230, 2009.

FAURE, B. *The red thread : Buddhist approaches to sexuality*. New Jersey: Princeton University Press, 1998.

FILHO, J. A. S. *O grotesco na obra de Charles Baudelaire*. Revista TEMA, São Paulo, v. 17, p. 15 – 20, 1992.

FREITAS, M. E. P. *O grotesco na criação de Machado de Assis e Gregório de Matos*. Rio de Janeiro: Presença, 1981.

FURUNO, K. *Lendas da Ásia Oriental*. São Paulo: Roswitha Kempf Editores, 1987.

GOES, L. P. *Eros e Psique: passagem pelos portais da metamorfose*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, Paulinas Editora, 2007.

HALL, J. W. *Japan From Prehistory to Modern Times*. Tokyo, Charles E. Tuttle Company, 1990.

HARPHAM, G. G. *On the Grotesque: Strategies of contradiction in Art and Literature*. Princeton: Princeton University, 1982.,

HUGO, V. *Do Grotesco e do Sublime : Tradução do Prefácio de Cromwell*. Tradução de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2004 [1988].

JONES, W. S. *Ages ago: Thirty-seven tales from the Konjaku Monogatari collection*. Massachusetts: Harvard University Press, 1959.

KATO, S. *A History of Japanese Literature: From the Man'yōshū to Modern Times*. Tokyo: Kodansha International, 1979.

KATO, S. *Tempo e espaço na cultura japonesa*. São Paulo: Editora Liberdade, 2012.

KAWAI, H. *The Japanese psyche: Major motifs in the Fairy Tales of Japan*. Woodstock: Spring Publications, 1996.

KAYSER, W. *O Grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986 [1957].

KEENE, D. *History of Japanese Literature*. Columbia: Columbia University Press, 1995.

KEENE, D. "Tale Literature". In: *Seeds in the Heart. A history of Japanese Literature*, v.1, New York. Columbia University Press, 1985.

KELSEY, W. M. "Konjaku Monogatari-shū – Toward an understanding of its literary qualities". In: *Monumenta Nipponica*, Sophia University, Vol. 30, p. 121 – 150, 1975.

KELSEY, W. M. "Salvation of the Snake, the Snake of Salvation: Buddhist-Shinto Conflict and Resolution". In: *Japanese Journal of Religious Studies* 8/1-2, p. 83 – 113, 1981.

KIMBROUGH, R. K. *Reading the Miraculous Power of Japanese Poetry: Spells, Truth Acts, and a Medieval Buddhist Poetics of Supernatural*. Nagoya: Japanese Journal of Religious Studies 32/ 1, p. 1 – 33, 2005.

KOMINE, K. *Setsuwa no koe: Chûsei sekai no katari, uta, warai*. (A voz do *setsuwa*: narrativas, poemas e risos da Era Chûsei) Tokyo: Shinchosa, 2010.

LI. M. I. O. *Ambiguous bodies: reading the grotesque in Japanese setsuwa tales*. Stanford: Stanford University Press, 2009.

MABUCHI, K., KUNISAKI, F., KONNO, T. (Org.) *Konjaku Monogatarishû*, 1, 2, 3 e 4. Col. Nihon Koten Bungaku Zenshû. (Coletânea de Narrativas de Hoje e de Outrora, 1,2,3,4. Col. Coletânea da literatura clássica) Tokyo: Shôgakukan. (1971, 1972, 1974, 1976).

MCCULLOUGH. W. H.; SHIVELY. D. H. *The Cambridge History of Japan*, v.2. New York: Cambridge University Press. 1999.

MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MINER, E e outros. *The Princeton Companion Classical Japanese Literature*. New Jersey: Princeton University Press, 1985.

MOREIRA, L. F. *As mulheres de branco: realismo e ironia em The great Gatsby de F. Scott Fitzgerald*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

MORI, M. *Konjaku Monogatari-shû: Supernatural creatures and order*. Nagoya: Japanese Journal of Religious Studies 9/2 – 2. 1982.

OGOSHI, A. "Women and Sexism in Japanese Buddhism: A Reexamination of Shinran's view of Women". In: *Japanese Christian Review*, Nagoya, 1993.

NAKAMURA, S. *Irogonomi no Kôzô: Ôchô Bunka no Shinsô* (A Estrutura do Irogonomi: o Interior da Cultura Cortesã). Tokyo. 1985. Iwanami Shoten.

NIHON BUNGA KU KENKYŪ SHIRÔ KANKÔKAI. *Konjaku Monogatarishû*: Nihon bungaku kenkyû shiryô shôso. (Guia sobre considerações da literatura japonesa. Coletânea de Narrativas de Hoje e de Outrora: considerações da literatura japonesa). Tokyo: Yûseidô Shuppan, 1971.

NISHIO, K. "*Setsuwa to setsuwa bungaku*" (Setsuwa e a literature setsuwa). In: *Kokugo to Kokubungaku*. Tokyo: Meiji Shoten, 1975.

NOGUEIRA, S. C. *O grotesco em Miguel Jorge e Julio Cortazar*. Goiânia: Cânone Editorial, 2002.

OE, K. « *Kânibaru to gurotesku no riarizumu* ». (Carnaval e o realismo grotesco) In: *Atarashii Bungaku no tameni*. Tokyo: Iwanami Shoten, 1995.

PIGLIA, R. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras. 2004.

PORTO, T. A. M. *Máscaras de Kannon: percurso simbólico e presença em três narrativas do Konjaku Monogatarishû*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 2007.

PORTO, T. A. M. "Parábola e narrativa: prodígios de Kannon na literatura setsuwa budista". In: *Anais do VII Congresso Internacional de Estudos Japoneses no Brasil*, 2009, São Paul, p. 428 – 437.

REIDER, N. T. "Transformation of the oni: From the frightening and diabolical to the cute and sex" *In: Asian Folklore Studies*, Volume 60, Asian Folklore Institute, p. 79 – 99, Ohio, 2001.

RODD, L. R. "Nichiren and Setsuwa". *In: Japanese Journal of Religious Studies* 5/2 – 3, p. 159 – 185, Nagoya, 1978.

ROSENFELD, A. « A visão grotesca ». *In: Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, p. 57 – 71, 2006.

SANTOS, F. R. S. *Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa* [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 584 p. ISBN 978-85-7983-026-6. Available from SciELO Books <http://books.scielo.org>

SODRÉ, M. *A comunicação do grotesco*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972.

SODRÉ, M. PAIVA, R. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

TAKEDA, T. *Konjaku Monogatari-shû: biginazu kurashikusu nihon no koten* (Coletânea de Narrativas de Hoje e de Outrora : guia para iniciantes em Japonês clássico). Tokyo: Kadokawa Shoten, 2009.

URY, M. (Org.) *Tales of now and past: sixty-two Stories from a medieval Japanese collection*. Michigan: University of California, 1979.

YOSHIDA, S. YAMAMOTO, K. (Org.) *Nihon Bungakushi* (História da Literatura Japonesa). Tokyo: Kadokawa Shoten, 1983.

YOSHIDA, L. N. "Abeno Senmei: Mestre do Yin Yang". In: *Estudos Japoneses* 30. São Paulo: Centro de Estudos Japoneses da USP (CEJAP - USP), p. 49 – 65, 2010.

YOSHIDA. L. N. "Aspectos do grotesco em *Konjaku Monogatari* e *Uji Monogatari*". In: *Estudos Japoneses* 11. São Paulo : CEJAP - USP , p. 59 – 71, 1991.

YOSHIDA. L. N. "Breves considerações sobre o universo das narrativas *setsuwa*". In: *Estudos Japoneses* 15. São Paulo: CEJAP - USP, p. 95 – 105, 1995.

YOSHIDA. L. N. *Narrativas Setsuwa de Konjaku Monogatarishû – a ruptura com o refinamento estético das narrativas clássicas da época Heian*. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH/USP, 1994.

YOSHIDA, L. N. "Hôjôki e as cinco catástrofes". In : *Anais do XIV ENPULLCJ*, Assis, 2003, p. 319 – 329.

YOSHIDA, L. N. "Histórias extraordinárias nas narrativas *setsuwa* do século XII". In : *Revista de Estudos Orientais*, São Paulo, p. 63 – 72, 1997.

YOSHIDA, L. N. "O monge do nariz longo". In : *Estudos Japoneses* 20. São Paulo: CEJAP – USP, p. 45 – 53, 2000.