

**FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E
CIÊNCIAS HUMANAS
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FFLCH-USP**

LUIZA NANA YOSHIDA

**NARRATIVAS *SETSUWA* DE *KONJAKU MONOGATARISHŪ* -
A RUPTURA COM O REFINAMENTO ESTÉTICO
DAS NARRATIVAS CLÁSSICAS DA ÉPOCA HEIAN**

**Tese apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade
de São Paulo, sob a orientação da
Professora Doutora Aurora Fornoni
Bernardini, na área de Teoria Literária e
Literatura Comparada, com vistas à
obtenção do grau de Doutor.**

São Paulo, 1994

Nossos sinceros agradecimentos

**à Profa. Dra. Aurora Fornoni Bernardini pelas
relevantes críticas e sugestões, pela solicitude com
que sempre nos orientou;
ao Mestre Teiiti Suzuki que nos conduziu ao
caminho das pesquisas acadêmicas com sua
sabedoria e amizade;**

**aos colegas do Centro de Estudos Japoneses
pelo apoio e pela colaboração,**

**e ao saudoso Prof. Dr. Kensuke Tamai,
Mestre na arte do viver e do saber, pelo
inestimável incentivo.**

Notas:

1 - Na transliteração da língua japonesa adotamos o sistema Hepburn, normalmente utilizado nos dicionários japonês/língua estrangeira.

2 - Os nomes japoneses são grafados à maneira japonesa, ou seja, o nome da família antecedendo o nome do indivíduo.

3 - As traduções das narrativas foram baseadas nos textos de *Konjaku Monogatarishû* da Coleção *Nihon Koten Bungaku Zenshû* da Editora Shôgakukan.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
I - NARRATIVA <i>SETSUWA</i> NO CONTEXTO LITERÁRIO DA ÉPOCA HEIAN	5
1. A Literatura da Época Heian	5
2. A Narrativa <i>Setsuwa</i>	18
2.1 O Problema da Conceituação - Principais Particularidades	18
2.2 Evolução Histórica e Significado Literário	25
II - <i>KONJAKU MONOGATARISHŪ</i> COMO UMA COLETÂNEA DE NARRATIVAS <i>SETSUWA</i>.....	35
1. Perfil da Obra	35
2. Título da Obra	36
3. Autor, Época e Circunstâncias da Compilação	38
4. Organização e Conteúdo	45
5. Significação Literária	54
III - NARRATIVA <i>SETSUWA</i> DE <i>KONJAKU MONOGATARISHŪ</i> - A RUPTURA COM O REFINAMENTO ESTÉTICO	57
1. Narrativas Cômicas de <i>Konjaku Monogatarishū</i>	57
1.1 Sobre o Riso do Volume XXVIII	57
1.2 O Monge de Nariz Longo - O Exemplo de uma Personagem <i>oko</i>	70
1.3 O Aspecto Cômico de um Fidalgo Dom Juan	84

2. O Enfoque do Aspecto Obscuro - A Mãe que Tenta Devorar os Filhos	105
2.1 A Dupla Face da Maternidade	107
2.2 O Tema dos Dois Irmãos	123
3. As Personagens Femininas - O seu Dinamismo	131
3.1 A Mulher e a Força Bruta	135
3.2 A Determinação da Mulher que Possui uma Ocupação	139
3.3 A Liderança Feminina	147
3.4 A Sensibilidade Poética da Mulher da Província	158
3.5 A Mulher Comerciante	163
4. A Papa de Batata	167
4.1 Localização Histórico- social	175
4.2 O Banquete na Capital Heiankyô	179
4.3 A Trajetória de Viagem	191
4.4 O Banquete na Província	199
CONCLUSÕES	213
BIBLIOGRAFIA	221

INTRODUÇÃO

Ao retroceder no tempo, em busca do nosso primeiro contato com a literatura clássica japonesa, percebemos que, embora não nos déssemos conta, ela sempre esteve presente, povoando a nossa fantasia infantil, na forma de contos e lendas tradicionais adaptados.

Essa conscientização só veio a ocorrer, quando do nosso encontro acadêmico com a literatura clássica japonesa, no Curso de Língua e Literatura Japonesa da USP, através dos cursos ministrados pelos professores visitantes. Foram os cursos de literatura clássica da Graduação, inicialmente, e as orientações individuais, posteriormente, que nos abriram o caminho que resolvemos trilhar, cientes dos obstáculos que nos esperariam.

Realizado um estudo panorâmico da literatura clássica japonesa, despertou-nos o interesse um determinado gênero literário, denominado *setsuwa bungaku* (literatura *setsuwa*) em japonês.

A literatura *setsuwa* engloba uma série de coletâneas compostas por curtas narrativas denominadas *setsuwa* (que no presente trabalho designaremos "narrativa *setsuwa*"), compiladas entre os séculos IX a XIV, e cuja produção alcança o seu período áureo no século XIII. A grande maioria das coletâneas de narrativa *setsuwa* ocupa-se exclusivamente com as narrativas de cunho budista que relatam os feitos e os milagres do Budismo, tal como a obra *Nihonkoku Genpô Zen'aku Ryôiki* ou simplesmente *Nihon Ryôiki* (ou *Reiki*) (Relatos Milagrosos do Japão), organizada pelo monge Keikai, por volta de 822, hoje considerada a precursora das coletâneas de narrativas *setsuwa*.

O que, no entanto, cativou-nos sobremaneira, foram as narrativas seculares inseridas nas referidas coletâneas, particularmente na obra *Konjaku Monogatari-shû* (Coletânea de Narrativas de Hoje e de Outrora), de autor desconhecido, compilada no século XII.

As narrativas *setsuwa* (predominantemente as narrativas que se baseiam em assuntos seculares) de *Konjaku Monogatari* vêm romper com a estética literária predominante na literatura de até então, tradicionalmente voltada para a produção poética dos *waka* (poemas japoneses) e para o refinado lirismo das narrativas clássicas da Época Heian (794-1185), essencialmente lapidadas pelo ideal estético do *miyabi* ou *ga* (“elegância”, “refinamento”) e o sentimento do *monono aware* (“patos”, “melancolia”) que refletiam o apurado gosto da classe aristocrática que as produzia. As narrativas *setsuwa* seculares de *Konjaku Monogatari* remetem-nos a um mundo totalmente diverso, caracterizado pelo despojamento, pela multiplicidade e pelo ilimitado. Suas narrativas, diferentemente das narrativas clássicas da Época Heian, abolem o eufemismo e o recato, não impõem barreira alguma, seja com relação ao tema, ao espaço ou à personagem, apresentando os fatos com lucidez e com objetividade inexoráveis.

Rompendo com a tendência literária vigente, autocentrada na aristocracia, as narrativas seculares de *Konjaku Monogatari* inauguram um mundo literário sem limites, onde a família imperial, a nobreza, o clero, a classe guerreira emergente ou o povo, o homem, a mulher, a criança, o idoso, o animal ou o ente sobrenatural revezam-se na criação de um mundo mais amplo, que vem romper com o excessivo hermetismo da literatura tradicional da Época Heian, e onde se vislumbra a descoberta de novos valores, fora dos padrões e gosto exclusivos da elite aristocrática da metrópole.

O presente trabalho visa, portanto, analisar as narrativas *setsuwa* seculares de *Konjaku Monogatari* no seu aspecto dessacralizador do ideal literário de refinamento que norteia a maior parte da produção literária da Época Heian, eminentemente aristocrática e lírica, apresentando-se como um gênero que se desenvolve em sentido inverso.

O trabalho consistirá de uma parte teórica, onde faremos o estudo da narrativa *setsuwa*, baseado nos trabalhos de seus mais renomados pesquisadores e de um

perfil da obra *Konjaku Monogatarishû*. A outra parte consistirá na tradução e análise de algumas das narrativas modelares, selecionadas conforme o grau de representatividade dentro da coletânea, onde destacaremos os principais procedimentos dessacralizantes que colocam em discussão os paradigmas supremos da sutileza e do refinamento das narrativas tradicionais da Época Heian.

As pesquisas literárias relativas às narrativas *setsuwa* intensificaram-se, no Japão, somente a partir da primeira metade do nosso século, pois que os estudos literários tradicionais encontravam-se voltados essencialmente para o lirismo refinado, o poético e o belo, excluindo de seu quadro as narrativas *setsuwa* orientadas por um ideal literário completamente oposto.

A descoberta da existência de obras como *Konjaku Monogatarishû* dentro da literatura clássica japonesa foi para nós uma grata surpresa. Levadas, por uma tendência natural, a estudar, inicialmente, as obras tradicionais como *Genji Monogatari* (Narrativas de Genji), *Makurano Sôshi* (O Livro de Cabeceira) ou *Kagerô Nikki* (Diário da Efemeridade) que narram essencialmente o luxuoso estilo de vida dos nobres da Época Heian, a leitura das narrativas *setsuwa* provocou-nos um acentuado interesse, no sentido de buscar em seu interior os aspectos velados pelas narrativas clássicas. Foi como descobrir uma faceta desconhecida que não imaginávamos existir no requintado universo da literatura clássica japonesa. Se o apurado senso estético cortesão e o sentimento lírico constituem o alicerce das narrativas clássicas e imprimem nelas um tom solene, o despojamento que caracteriza as narrativas *setsuwa* confere-lhes variados matizes até então não explorados pelas narrativas clássicas.

Por tratar-se de uma obra desconhecida no país, dedicamos as duas primeiras partes do trabalho à elucidação do gênero *setsuwa* e da obra *Konjaku Monogatarishû*. Não sendo, porém, nosso objetivo escrever um estudo teórico exaustivo sobre o gênero *setsuwa*, limitamo-nos a apresentar o seu histórico, suas particularidades e a levan-

tar suas principais características. Quanto à obra *Konjaku Monogatarishû*, restringimo-nos à sua apresentação, situando-a no contexto literário da época. Por tratar-se de uma obra vultuosa, composta por mais de mil narrativas, optamos por traduzir somente aquelas selecionadas como objetos de análise (total de dez narrativas).

Na terceira parte, onde desenvolvemos o trabalho de análise das narrativas, procuramos salientar os procedimentos que mais nitidamente apresentam-se contrastantes com o ideal estético das narrativas clássicas de Heian.

Buscamos, no nosso trabalho, realizar uma viagem literária pelo universo das narrativas *setsuwa*, com paradas inevitáveis pelos campos vizinhos como a Antropologia, a Estética, a Psicanálise, devido à sua natureza eclética, que lhe confere traços multiformes.

Embora autores japoneses destaquem o caráter contrastante entre as narrativas *setsuwa* de *Konjaku Monogatarishû* e as narrativas clássicas de Heian, limitam-se, na maioria das vezes, à mera constatação, não havendo o trabalho de demonstração no interior das próprias narrativas. O que procuramos realizar, portanto, é o levantamento de procedimentos dessacralizantes encontrados nas narrativas, estabelecendo-os como elementos rompedores do ideal estético literário corrente na época, uma vez que para nós eles marcam o surgimento de uma nova tendência, que se concretiza em numerosas coletâneas de narrativas *setsuwa*, produzidas no decorrer dos séculos XIII e XIV.

I - Narrativa *Setsuma* no contexto literário da Época Heian

1. A Literatura da Época Heian

A incursão nos clássicos da literatura de qualquer país pressupõe, inicialmente, dois grandes desafios: a possibilidade de conseguir apreender o significado de uma determinada obra dentro do contexto de seu surgimento e a sua releitura no contexto moderno. Ao lidarmos com o clássico de um povo diverso, o desafio torna-se ainda mais árduo, pela incógnita das peculiaridades apresentadas.

Por outro lado, trabalhar com uma obra clássica significa também trilhar, num sentido inverso, mas não menos rico, a rota cultural de um povo e nos aproximar de sua origem.

O Japão, um país milenar incrustado nas águas do Pacífico que, de certa forma, o protegeram das invasões e promoveram a preservação de sua cultura, possui uma literatura clássica bastante peculiar.

As primeiras produções da literatura clássica datam do século VIII e as últimas, do século XIX, quando o Japão inicia, historicamente, o período de modernização, abandonando o isolacionismo que perdurara por mais de dois séculos.

As primeiras obras literárias japonesas surgem no século VIII: *Kojiki* (Registro de Fatos Antigos) organizado em 712, *Nihonshoki* (Crônicas do Japão), de 720, que relatam cronologicamente a história do país e a antologia poética *Man'yōshū* (Antologia das Dez Mil Folhas), composta por volta de 760.

O século VIII corresponde historicamente à Época Nara (710-794), quando, sob a supremacia da família imperial, consolida-se a unificação política do país. Trata-se de um período em que se verifica a nítida e completa influência da cultura chinesa

da dinastia Tang (618-907), em todos os setores da vida japonesa.

A cultura desse período é denominada Cultura Tenpyô, pois que o seu período áureo coincide com a Era Tenpyô (729-748), no reinado do imperador Shômu (724-748). Trata-se de uma época que se caracteriza pela forte influência chinesa e também do Budismo, introduzido oficialmente no Japão, no século VI. São realizações dessa época, alguns dos mais famosos templos budistas, tais como o *Tôdaiji* e o *Tôshôdaiji* e as imagens búdicas como a de *Ashura* (Asura) do templo *Kôfukuji*, além de inúmeros trabalhos referentes à arte pictórica, produzidos com a colaboração de chineses e coreanos sediados no Japão.

A Era Tenpyô é marcada também por uma intensa atividade no campo literário, principalmente em decorrência do incentivo da Coroa, que incluía, entre outros, o ambicioso projeto de publicar a historiografia oficial do Japão. Iniciado com a publicação de *Nihonshoki* (720), o projeto tem continuidade até 901, com a publicação de *Nihon Sandai Jitsuroku* (Registro Verídico de Três Reinados do Japão). Essa série historiográfica, denominada *Rikkokushi* (Seis Histórias do País), tinha como objetivo principal legitimar a supremacia imperial e o seu caráter divino.

Tanto o *Kojiki* quanto as obras que compõem o *Rikkokushi* são escritos em estilo chinês, pois sua elaboração é anterior ao desenvolvimento dos dois silabários fonogramáticos japoneses, *katakana* (que resulta do processo de abreviação do ideograma chinês, *kanji*) e *hiragana* (que resulta do estilo cursivo de caligrafia do ideograma chinês), ocorrido por volta do século IX.

A antologia poética *Man'yôshû* é escrita em *manyôgana*, um “silabário de ideogramas/fonogramas” que se utiliza do ideograma chinês como um fonograma, ignorando o seu aspecto conceitual.

Conforme Geny Wakisaka:

O pioneirismo em utilizar ideogramas chineses na transcrição de idiomas estrangeiros

é dos chineses, que, mediante um processo de anulação do significado do ideograma e conservação de sua leitura, transformam-no em simples fonogramas, possibilitando o registro de nomes de pessoas e localidades estrangeiras, em seus livros de história.¹

Man'yôshû pode ser considerada, portanto, como a primeira obra japonesa, escrita em língua japonesa, com a utilização de uma escrita estrangeira.

As grandes transformações em termos políticos e econômicos, depois da transferência da Capital, de Heijôkyô (atual Nara) para Heiankyô (atual Kyoto), em 794, vão se delineando, principalmente a partir do século IX, quando a nobreza japonesa representada pela família Fujiwara inicia efetivamente sua ascensão política com a nomeação de Fujiwara no Yoshifusa (804-872) como o primeiro regente sem sangue imperial. Inicia-se, com ele, o período que, dentro da Época Heian, ficou conhecido como a Era Fujiwara (séculos IX-XII), caracterizada pelo poderio dos nobres, particularmente o dos Fujiwara, e pela intensa produção de uma cultura aristocrática, com matizes fortemente nacionais, diante da cultura de Nara, visivelmente marcada pela influência continental.

Socialmente, a Época Heian acompanhará a derrocada do sistema *Ritsuryô*, adotado na Época Nara, uma forma de governo cuja administração era baseada no regime de códigos e, na sua fase derradeira, assistirá ao surgimento de um sistema social, implantado pela classe emergente dos guerreiros, e que vai se estabelecer como a

¹ WAKISAKA, G. *Man'yôshû* (Antologia das Dez Mil Folhas). São Paulo, Hucitec, 1992, p. 35.

² *Ritsuryô*, onde *ritsu* (códigos penais) e *ryô* (código civil). Um sistema de códigos, adotado pelo Japão no século VIII, seguindo os modelos chineses e que regulamentava as seguintes medidas principais, promulgadas por ocasião da Reforma de Taika (645):

- a) a abolição da propriedade privada de terras e de homens que nelas trabalhavam, que passam a pertencer ao Estado;
- b) o estabelecimento de uma rede administrativa sob o controle da Coroa, e a divisão do país em províncias (*kuni*), municípios (*gun*) e vilas (*ri*);
- c) a organização de um censo geral e a distribuição de terras cultiváveis entre os camponeses, cuja parte da produção era arrecadada a título de taxa devida à Coroa;
- d) o estabelecimento de impostos diversos sobre a terra, do recrutamento de homens e de mulheres para os serviços do Estado e do serviço militar obrigatório.

sociedade feudal da Idade Média, na Época Kamakura (1185-1333).

Diferentemente do Budismo de Nara, extremamente engajado nos assuntos políticos, a ponto de um dos monges, Dôkyô, ambicionar o trono imperial, as novas ordens budistas de Heian permaneceram afastadas das questões políticas, embora continuassem sob a proteção da Coroa, resultando numa intensa produção cultural budista, principalmente nos campos da arquitetura, escultura e pintura.

O lazer cultural da aristocracia Heian estava voltado, nos primeiros tempos, para a leitura e apreciação de clássicos ou poemas chineses, ou até mesmo para a sua composição. Essa proximidade com a cultura continental concretizada, desde os primórdios, foi possível não só pela troca de emissários com a China, realizada periodicamente, mas também pelo fato de o Japão ter mantido uma colônia, Mimana, na Coreia, durante longos anos (cerca de 250 anos, do século IV a meados do século VI), através da qual recebia a cultura chinesa.

Em 894, foi decretada a interrupção do envio de emissários para Tang, que implicavam sempre um alto custo, devido ao seu esquema de representações grandiosas, com grupos de mais de cem membros, pelo então Ministro da Direita,³ Sugawara no Michizane, como uma das medidas de contenção de gastos.

Esse distanciamento com a cultura chinesa, vai, na realidade, coincidir com a época em que o Japão já havia assimilado suficientemente a cultura continental, apresentando as condições necessárias para, a partir daí, criar uma cultura própria, mais integrada à sua realidade e sensibilidade. Inicia-se, assim, a época de florescimento de uma cultura marcadamente nacional.

Na arquitetura destaca-se a construção residencial aristocrática em estilo *shindenzukuri*, onde uma série de pavilhões secundários são construídos a leste, a

³O Ministro da Direita (*Udaijin*) representava um dos mais altos cargos na organização político-administrativa da época, abaixo apenas do Ministro Supremo de Negócios do Estado (*Dajôdaijin*) e do Ministro da Esquerda (*Sadaijin*). Ocupava-se, juntamente com o Ministro da Esquerda, dos vários negócios do Estado.

oeste e ao norte da edificação principal denominada *shinden* ou *omoya*, e interligados por corredores cobertos. Na face sul da edificação principal, estendia-se um imenso jardim com um lago artificial e, no seu centro, uma ilha. Nas artes plásticas, substituindo o *karae* (pintura no estilo de Tang), surge o *yamatoe* (pintura japonesa) que retratava cenas e costumes do Japão com finas pinceladas e vivas cores. A arte búdica continua em grande desenvolvimento e pode-se destacar, entre outros, a profusão de imagens do Buda Amida de delicados traços e a construção de pavilhões a ele dedicados (como o renomado *Byôdôin* em Kyoto), explicada pelo advento do Amidismo, um ramo do Budismo, cujo desenvolvimento inicia-se no século X, e que prega a salvação pela fé, através da recitação do *nenbutsu* (oração a Amida): “*Namu Amida Butsu*” (“Eu me refugio em Amida”).

É, no entanto, no campo literário que iremos verificar mais nitidamente essa nacionalização.

Conforme já foi acenado, 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. Não é preciso lembrar a contribuição que tal fato significou para o incremento da literatura japonesa.

O silabário *kana* recebido e utilizado com entusiasmo pelas mulheres instruídas de Heian, foi, de certo modo, depreciado, inicialmente, pelos homens letrados que consideravam o estilo chinês como a escrita erudita, razão pela qual, muitas das relevantes obras da época foram escritas por mulheres, que se valeram, mais particularmente, do silabário *hiragana*.

Os estudiosos japoneses costumam apontar o período que abrange os séculos X e XI como a época áurea da literatura clássica japonesa, quando grande número de obras de incontestável valor literário foram produzidas, pela primeira vez, numa linguagem marcadamente nacional. Trata-se de uma época em que surgem inúmeras narrativas denominadas *monogatari* (literalmente “relatar coisas”) e também a literatura de diário (*nikki bungaku*).

As narrativas *monogatari* da Época Heian podem ser classificadas, conforme se segue: narrativas ficcionais (*tsukuri monogatari*), que relatam ficcionalmente um fato da realidade ou acontecimentos imaginários, narrativas poéticas (*uta monogatari*) centradas nos *waka*, poemas clássicos japoneses e narrativas históricas (*rekishi monogatari*) que narram os feitos de personalidades históricas.

Destacam-se entre as principais obras:

1) narrativas ficcionais (que denominaremos, doravante, narrativas *monogatari*)

a) **Taketori Monogatari** (Narrativa do Cortador de Bambu), de autor desconhecido, concluída provavelmente no fim do século IX. Inicia-se com o nascimento de uma menina, Kaguya Hime, encontrada por um cortador de bambu, dentro de um bambu, relata a sua transformação numa formosa jovem cortejada por jovens cortesãos e pelo próprio imperador, e termina com o retorno de Kaguya Hime ao mundo celestial de onde viera.

b) **Utsubo Monogatari** (Narrativa da Toca na Árvore), de autor desconhecido, escrita por volta de 983, 20 volumes. Narrativa lendária sobre a performance musical de Kiyohara no Nakatada, cujo pai Toshikage adquirira os conhecimentos secretos da execução do *koto* (uma espécie de harpa japonesa). O nome *Utsubo* faz alusão ao fato de Nakatada ter vivido, na tenra idade, dentro de uma toca de árvore.

c) **Hamamatsu Chûnagon Monogatari** (Narrativa do Médio Conse-

lheiro Hamamatsu), de autor desconhecido, concluída por volta de 1055, 5 volumes. Narra as angústias do Médio Conselheiro Hamamatsu, devido a um amor irrealizável e a sua aventura misteriosa na China.

d) **Ochikubo Monogatari** (Narrativa do Aposento Ochikubo), de autor desconhecido, escrita por volta de 960(?), 4 volumes. Relata a história da bela filha do Médio Conselheiro Tadayori que, confinada por sua madrasta num aposento secundário denominado Ochikubo, acaba sendo desposada por um jovem cortesão e passa a viver feliz.

e) **Genji Monogatari** (Narrativa de Genji), escrita por Murasaki Shikibu, praticamente concluída por volta de 1008, 54 volumes, divididos em 3 partes. Narra a existência de Hikaru Genji e suas aventuras amorosas (partes I e II) e, na parte III, as aventuras amorosas do seu filho (ilegítimo), Kaoru.

f) **Tsutsumi Chûnagon Monogatari** (Narrativas do Médio Conselheiro Tsutsumi), de autor desconhecido, concluídas entre 1053-1058. A única narrativa *monogatari* que reúne dez curtas narrativas, entre elas a mais conhecida, a narrativa da princesa que possuía extravagantes gostos, entre eles, a de amar insetos, principalmente lagartas.

g) **Sagoromo Monogatari** (Narrativa de Sagoromo), de autoria de Daini no Sanni (filha de Murasaki Shikibu) ou Rokujô Saiin Senji (filha de Minamoto no Yorikuni), escrita por volta de 1065. Narra o romance entre Sagoromo, sobrinho do imperador Saga e Genji no Miya, criados praticamente como irmãos.

2) narrativas poéticas

a) **Ise Monogatari** (Narrativas de Ise), de autor desconhecido, escritas nos meados do século X. Composta por 125 narrativas autônomas que relatam

variados episódios referentes a um “certo homem”, talvez em alusão ao poeta Ariwara no Narihira (825-880).

b) **Yamato Monogatari** (Narrativas de Yamato), de autor desconhecido, concluídas por volta de 951. Reúnem 173 narrativas diversas relativas ao poema *waka*.

c) **Heijû Monogatari** (Narrativas de Heijû), de autor desconhecido, organizadas depois de 960. Narrativas centradas nos poemas e nas frustrações amorosas de Taira no Sadafumi, conhecido por Heijû.

3) narrativas históricas

a) **Eiga Monogatari** (Narrativa da Glória e da Prosperidade), composta por 40 volumes, sendo que os primeiros trinta volumes teriam sido compostos, por volta de 1030, pela poetisa Akazome Emon, os sete volumes seguintes, por volta de 1070, por Idewa no Ben (filha de Taira no Suenobu), e os três volumes restantes são de autoria desconhecida. Segue uma organização semelhante à série historiográfica *Rikkokushi*, utilizando-se, porém, do estilo japonês. Trata da ascensão dos Fujiwara, principalmente de Michinaga (966-1027), o chefe supremo do clã, que dominou grande parte da Época Heian.

b) **Ôkagami** (O Grande Espelho), de autor desconhecido, escrito depois de 1115. Narra o poderio dos Fujiwara, centrando-se também em Michinaga. Diferentemente das crônicas de até então, não segue uma linha cronológica, mas a historiografia é baseada no estilo biográfico (*kidentai*) da historiografia chinesa.

Excetuando-se a narrativa histórica que mantém uma estreita relação com a historiografia, a narrativa ficcional e a narrativa poética possuem em comum o caráter da ficcionalidade.

Por outro lado, a chamada literatura de diário (*nikki bungaku*) surge como uma espécie de literatura autobiográfica em forma de diário. Mais do que meros registros cronológicos sobre cerimônias e ritos da época ou acontecimentos da Corte tal qual se caracterizava o diário escrito pelos homens, a literatura de diário das mulheres transformou-se em impressões e relatos emocionados de suas autoras. Merecem destaque na literatura de diário:

a) **Tosa Nikki** (Diário de Tosa), considerado o pioneiro no gênero, foi escrito pelo poeta Ki no Tsurayuki, por volta de 935. No início do diário, Tsurayuki faz supor que quem escreve é uma mulher, e relata os 55 dias da viagem de volta empreendida de Tosa (uma longínqua província ao sul do Japão) a Kyoto, depois de terminada a sua gestão como governador de Tosa.

b) **Kagerô Nikki** (Diário da Efemeridade), de Michitsuna no Haha (“A mãe de Michitsuna”, por não se conhecer o nome), escrito depois de 974. Como uma das concubinas de Fujiwara no Kaneie, a autora sofre com as ausências do companheiro e, não vislumbrando futuro nesse relacionamento, volta o seu objetivo de vida para o seu filho Michitsuna.

c) **Murasaki Shikibu Nikki** (Diário de Murasaki Shikibu), escrito pela dama da Corte Murasaki Shikibu, por volta de 1010. Uma aguda observação e um registro minucioso da vida na Corte, baseada na época em que serviu a Jôtômon'in Shôshi (consorte do imperador Ichijô e filha de Michinaga).

d) **Izumi Shikibu Nikki** (Diário de Izumi Shikibu), provavelmente de autoria de Izumi Shikibu, escrito por volta de 1007. Trata-se de um diário centrado nos poemas de Izumi Shikibu, relatando o seu romance com o príncipe Atsumichi.

e) **Sarashina Nikki** (Diário de Sarashina), de Sugawara no Takasue no Musume (“A filha de Sugawara no Takasue”), escrito depois de 1059. Um

relato melancólico que rememora a sua existência de mais de 40 anos, desde a sua infância, através do modo de vida dos pais, o casamento, as convenções sociais etc.

Merecedora de destaque, ainda, na literatura Heian é a obra *Makurano Sôshi* (O Livro de Cabeceira), de Sei Shônagon, composta por volta de 1001. A autora, Sei Shônagon, era filha do poeta e erudito Kiyohara no Motosuke e foi dama da Corte de Teishi, consorte do imperador Ichijô.

Makurano Sôshi reúne cerca de 300 capítulos e diferencia-se da narrativa *monogatari* e do diário por possuir uma estruturação semelhante ao ensaio (*zuihitsu*). A autora descreve, com uma aguda sensibilidade estética, a sua impressão particular não só sobre a vida da Corte, mas com relação a coisas, fatos, pessoas que se encontram à sua volta.

Resta registrar, finalmente, o gênero literário representado pela obra *Konjaku Monogatari*, de autor desconhecido e organizado após 1106, a narrativa *setsuwa* . .

Depois do rápido panorama da tendência literária da Época Heian, pode-se perceber que os vários gêneros literários em questão, a narrativa *monogatari*, o diário, assim como o ensaio da época possuem vários pontos em comum, como o seu modo de expressão em estilo japonês (*wabun*), autores pertencentes ou relacionados à nobreza, conteúdo e personagens também relacionados com a nobreza, além do apurado senso estético que norteia a referida produção literária.

A autora de *Genji Monogatari*, Murasaki Shikibu, apresenta, através da sua personagem Hikaru Genji, a sua concepção de *monogatari*, no capítulo denominado *Hotaru* (Vagalume), onde coloca que, embora se trate de narrativa de ficção, a narrativa *monogatari* deve retratar fielmente a realidade.

Trata-se, no entanto, a nosso ver, de uma realidade vista sob o filtro do

miyabi, portanto, contida e sutil.

Dentro da coletânea *Konjaku Monogatari* salientamos a sua especificidade, quando considerada na relação com o conjunto das narrativas até agora citadas. Inicialmente, o seu estilo, único na época, que utiliza o ideograma chinês para os termos nocionais e os radicais dos vocábulos flexíveis, e o fonograma *katakana* para as partículas e os sufixos.

Para tal utilização, Ikegami Jun'ichi⁴ traz uma explicação elucidativa que resumiremos adiante.

Como se sabe, tanto o *hiragana* quanto o *katakana* são idênticos no que se refere ao fato de constituírem fonogramas silábicos, mas existe enorme diferença nas circunstâncias do seu surgimento e no processo do seu desenvolvimento. Embora o *hiragana* tenha se originado da forma cursiva do ideograma chinês, não mantém relação com textos chineses, sendo utilizado apenas para expressar a língua japonesa. Por isso, textos japoneses escritos com a utilização somente do *hiragana* podem ser encontrados desde muito cedo. Ocorria, eventualmente, de se redigir textos japoneses com a utilização do *hiragana* e do ideograma chinês, mas essa prática só se tornou corrente com o estabelecimento do estilo misto sino-japonês (*wakan konkôbun*), na época de *Heike Monogatari* (Narrativas de Heike), no século XIII. O *katakana*, por sua vez, resulta da simplificação do ideograma e desenvolveu-se como um tipo de auxiliar na leitura dos textos búdicos, escritos em chinês. Era, portanto, utilizado conjuntamente com o texto chinês ou o ideograma chinês, sendo raro um texto japonês escrito só em *katakana*.

Os textos budistas eram escritos em língua chinesa, sendo que a utilização mista ideograma/*katakana* tornava-se freqüente no caso de documentos que guardavam profunda relação com a tradição oral, ou no registro de textos que procurava expressar fielmente a tradição oral.

⁴IKEGAMI, J. "Konjaku Monogatari". *Nihonno Chûko Bungaku* (Literatura da Média Antiguidade do Japão). Tokyo, Shin Nihon Shuppansha, 1983, pp. 213-215.

Nada impedia que tais textos fossem grafados em *hiragana*, mas os monges (e os homens letrados) habituados a lidar com textos chineses, sentiam-se mais propensos a se utilizar do ideograma e do *katakana*. Conforme a conclusão de Ikegami, isto se aplicaria também ao caso das narrativas *setsuwa*. Tal utilização teria sido transposta para se registrar as narrativas *setsuwa* budistas (conforme trataremos num dos capítulos posteriores, a origem da narrativa *setsuwa* possui estreita relação com as narrativas *setsuwa* de cunho budista), pois resolveria o problema da limitação apresentada pelos textos chineses, quando se trata, por exemplo, de expressar detalhes ou peculiaridades inerentes à língua japonesa.

Como foi colocado anteriormente, a produção literária da Época Heian, principalmente nos séculos X e XI, esteve nas mãos das mulheres que desenvolveram uma literatura acentuadamente nacional escrita em *hiragana*, enquanto os homens permaneceram, de início, fiéis ao estilo chinês de expressão.

Embora não se conheça o autor de *Konjaku Monogatari-shû*, tudo leva a crer que seja um homem, não só pelo estilo misto ideograma/*katakana*, mas também porque dificilmente uma mulher da época estaria em condições de ter acesso às várias fontes (sejam documentais ou orais), pois a mulher de Heian vivia numa espécie de confinamento domiciliar, sendo muito raro o seu deslocamento externo, ou até mesmo interno, dentro da própria residência.

Assim, *Konjaku Monogatari-shû* destaca-se, entre as produções contemporâneas, pela sua forma de expressão, marcadamente masculina, mas é através do seu conteúdo que irá estabelecer definitivamente o seu significado literário.

Conforme salientamos anteriormente, contrastando com a tendência literária da época, permeada pelo acentuado lirismo e pelo ideal literário do refinamento e da sutileza, voltado para a classe aristocrática, as narrativas *setsuwa* de *Konjaku Monogatari-shû* despontam tal qual um despertar para o mundo da realidade circunstante.

O universo das narrativas *setsuwa* procura alcançar a totalidade das suas manifestações, independentes da classe social, da faixa etária, do sexo dos seus protagonistas, buscando aportar nos mais diversos espaços, do mais próximo ao mais longínquo, do cotidiano ao imaginário.

Diferentemente da realidade das narrativas *monogatari* lapidada sob o filtro da emoção e dos valores de seus autores, a narrativa *setsuwa* transmite a realidade em seu estado bruto, numa linguagem que busca a máxima objetividade, sem pecar, porém, pela aridez prosaica.

2. A Narrativa *Setsuwa*

2.1 O Problema da Conceituação - Principais Particularidades

A questão imediata que se depara quando da abordagem da narrativa *setsuwa*, é a dificuldade de se estabelecer uma conceituação precisa e objetiva que destaque todas as suas particularidades que a caracterizam como um gênero literário reconhecido.

O termo *setsuwa*, que denominaremos como narrativa *setsuwa*, começa a ser utilizado como um vocábulo científico na segunda metade da Época Meiji (1868-1912), na área de estudos mitológicos.⁵ Como um gênero literário, os pioneiros como Haga Yaichi, Nomura Hatirô e Sakai Kôhei passaram a utilizá-lo na Época Taishô (1912-1926), sem contudo, atribuir-lhe uma conceituação muito clara.

A palavra *setsuwa* utilizada em estudos teológicos ou mitológicos possuía um significado vago de narrativa ou narrativa de tradição, não apresentando peculiaridades tais que lhe permitissem estabelecer-se como um gênero literário.⁶

No início da Época Shôwa (1926-1989), os estudos referentes à narrativa *setsuwa* intensificaram-se e, com isso, houve a necessidade de se estabelecer uma conceituação mais precisa.

A conceituação de Shimazu Hisamoto inserida no *Grande Dicionário da Literatura Japonesa*, de 1933, pode ser considerada decisiva para os rumos da pesquisa da narrativa *setsuwa*. Ele destaca, inicialmente, quatro pontos:

1. narrativa *setsuwa* no sentido amplo, como objeto do *setsuwagaku* (estudo do *setsu-*

⁵NISHIO, K. "*Setsuwa Bungaku Kenkyûno Mondaiten*" ("Pontos Problemáticos da Pesquisa sobre Literatura *Setsuwa*"). *Nihonno Setsuwa - Hanashino Sekai* (Narrativas *Setsuwa* do Japão - O Mundo da Narrativa). Tokyo, Kokubungaku Kenkyû Shiryôkan, 1979, p. 19.

⁶IMANARI, G. "*Setsuwato Setsuwa Bungaku*" ("Narrativa *Setsuwa* e a Literatura *Setsuwa*"). *Kenkyû Shiryô Nihon Koten Bungaku* (Material de Pesquisa da Literatura Clássica Japonesa), 3. Tokyo, Meiji Shoin, 1984, p. 1.

- wa), ou seja, nome genérico de mitologia, lenda, história infantil etc., enquanto um campo da literatura;
2. tradição oral, lendas etc., enquanto expressões literárias, não como simples material de estudo;
 3. a literatura que toma a forma de narrativa *setsuwa* e tem como conteúdo principal o conteúdo da narrativa *setsuwa* ;
 4. o conjunto de narrativas *setsuwa* organizado como forma literária, ou seja, a literatura que tem a coletânea de narrativas *setsuwa* como indicador da estrutura.⁷

Em seguida, ele tenta condensar esses pontos, estabelecendo a seguinte definição:

Em resumo, aquilo que como narrativa *setsuwa* , objeto de análise do *setsuwa gaku*, encontra-se acrescido de uma consciência literária, aquilo que atingiu uma singela forma e conteúdo literários, ou seja, aquilo que se encontra no âmbito da literatura oral, mas que, não obstante, não atingiu o âmbito da obra literária pura, imbuída de uma nítida consciência criativa de um autor individual.⁸

A conceituação de Shimazu, cuja explicação demasiadamente diversificada da narrativa *setsuwa* prejudica, de certo modo, a sua clareza, torna-se, entretanto, o ponto de partida e o alicerce para as conceituações estabelecidas pelos estudiosos da narrativa *setsuwa* que vieram posteriormente.

Entre as diversas definições concernentes à narrativa *setsuwa* surgidas após Shimazu, algumas merecem destaque, seja pela sua clareza, desdobramento ou aceitação. "Narrativa *setsuwa* é a narrativa transmitida como ocorrida de fato"⁹ ou

⁷SHIMAZU, H. *Nihon Bungaku Daijiten* (Grande Dicionário de Literatura Japonesa). Tokyo, Shinchōsha, 1959, p. 605.

⁸SHIMAZU, H. *Op. cit.* p. 605.

⁹MABUCHI, K. "Setsuwa Bungakuo Kenkyūsuru Hirono Tameni" ("Para os Pesquisadores da Literatura *Setsuwa*"). *Kokubungaku* (Literatura Japonesa). 3, Tokyo, Gakutōsha, 1958, p. 79.

“literatura *setsuwa* pode ser definida como a narrativa *setsuwa* transcrita assim como é (o fato ocorrido ou pretensamente ocorrido) ou com algum adorno literário”.¹⁰ Kazuo Mabuchi destaca em sua conceituação a questão da tradição oral, levantada por quase todos os estudiosos, e faz alusão à veracidade do fato. Ele destaca, ainda, o fato de que a narrativa *setsuwa* não é uma narrativa puramente oral, mas que sofre o processo de fixação, através da escrita.

Ou conforme as palavras de Katsumi Masuda, a literatura *setsuwa*

é a literatura em que a narrativa *setsuwa*, enquanto literatura de tradição oral, encontra-se com a literatura da escrita. Trata-se de um domínio especial da literatura escrita, resultante da inter-atuação entre dois métodos distintos de literatura. Não se trata de uma literatura em que o autor descreve a sua verdade interior ou a realidade social vivida diretamente por ele, como na literatura escrita ortodoxa, trata-se de uma criação literária escrita em que o autor coloca-se frente a uma realidade transmitida, permeada por um método de literatura já existente, denominada narrativa tradicional.¹¹

Seguindo ainda uma linha semelhante à de Mabuchi, no que se refere à veracidade do fato, mas acrescida de alguns elementos que se afiguram pertinentes, existe a conceituação de Jôichi Nagano:

A literatura *setsuwa* é a transformação do fato verídico ou que se acredita ser verídico em fato literário. Assim, diferencia-se no material com a narrativa ficcional que tem como essência exclusiva a ficção.

Além disso, por possuir um passado de tradição oral, quando era uma “história” transmitida de pessoa para pessoa, antes de se estabelecer através da escrita, mesmo sendo o fato verídico seu material, como na literatura de diário ou na narrativa histórica, diferencia-se das mesmas pela existência ou não da tradição oral.

¹⁰MABUCHI, K. *Op. cit.* p. 80.

¹¹MASUDA, K. *Setsuwa Bungakuto Emaki* (A Literatura *Setsuwa* e a Pintura em Rolo). Tokyo, San'ichi Shobô, 1982, p. 45.

Mais ainda, normalmente essa "história" concentra-se em uma narrativa que pode ser contada de uma vez só, não incluindo aquelas que levam horas ou dias para serem contadas.¹²

A referência de Nagano à brevidade da narrativa *setsuwa* possui um significado importante, não só porque destaca outra de suas peculiaridades, mas porque apresenta um de seus aspectos contrastantes, com relação à narrativa *monogatari* da Época Heian (794-1185).

Conforme já colocamos anteriormente, a produção literária mais pro-
fícua da Época Heian ficou por conta do gênero a que os japoneses denominam *monoga-
tari bungaku* (literatura *monogatari*), composta por narrativas *monogatari*, geralmente de
longa extensão e caracterizadas por serem essencialmente aristocráticas.

A narrativa *setsuwa*, por seu lado, embora tenha raízes tão remotas
quanto a narrativa *monogatari*, vai encontrar seu período áureo na época subsequente, a
Época Kamakura (1185-1333). Produzida ainda por pessoas ligadas à nobreza ou ao clero,
diferencia-se marcadamente da narrativa *monogatari* pela sua brevidade e pela diversidade
de personagens e de temas.

Por fazer referência a um outro aspecto importante do *setsuwa*, o ca-
ráter instrutivo, cabe destacar também a conceituação de Imanari Genshō:

Em resumo, significa que a narrativa *setsuwa* é a literatura da instrução, e, ao se
demonstrar contrastivamente essa concepção com a concepção da narrativa ficcional, pode-
se dizer que, enquanto a narrativa ficcional é uma obra do domínio literário que cria
uma despreziosa ficção e descreve o modo de vida dos homens tal qual ele se
apresenta ou o seu universo sentimental, enredando-o numa complicada trama, a
narrativa *setsuwa* é uma obra do domínio literário que, através de fatos verídicos

¹²NAGANO, J. *Setsuwa Bungaku Jiten* (Dicionário da Literatura *Setsuwa*). Tokyo, Tōkyōdō, 1969, p.
7.

raros, desvenda e mostra francamente o modo de vida dos homens tal como ele deve ser ou a sabedoria humana a ser aplicada.¹³

Trata-se de uma conceituação que destaca o caráter instrutivo da narrativa *setsuwa* e, nessa medida, pode ser considerada inovadora. A ressalva fica por conta do limite da sua aplicabilidade, já que o caráter instrutivo parece explicar principalmente as narrativas *setsuwa* de cunho budista, mas um tanto questionável se extensivo à totalidade das narrativas *setsuwa* seculares. Portanto, trazer o caráter instrutivo como fim primeiro e único, parece-nos uma posição por demais extremada.

Contrastando com essa tendência restritiva de Imanari, e realizando uma conceituação bastante abrangente que retoma, em conjunto, os vários aspectos já citados em conceituações anteriores, temos também a definição de Koichi Nishio, sobre narrativa *setsuwa* :

A narrativa *setsuwa* que abrange uma gama de narrativas transmitidas, seja a mitologia, a lenda, a estória antiga, o mexerico, a anedota, o caso, a memória, a narrativa histórica, a narrativa dos usos e costumes da Corte de Heian, a narrativa budista, a narrativa poética, a narrativa das práticas artísticas, a estória infantil etc., que compõem uma coletânea transmitida oralmente ou através da escrita, e que, como uma variante de literatura de cunho oral, teve reconhecida a fascinação do seu conteúdo ou a sua força de expressão, e passou a ser considerada um gênero literário, no âmbito da História Literária Japonesa.¹⁴

Percebe-se por essas conceituações, das mais gerais às mais particulares, que embora exista uma certa linha referencial, existe também uma grande dificuldade para se estabelecer uma conceituação definitiva capaz de englobar todas as particularidades da narrativa *setsuwa* .

¹³IMANARI, G. *Op. cit.*, p. 3.

¹⁴NISHIO, K. *Nihon Koten Bungaku Daijiten 3* (Grande Dicionário da Literatura Clássica Japonesa 3). Tokyo, Iwanami Shoten, 1984, p. 624.

Trata-se, a nosso ver, de uma dificuldade decorrente da própria característica por demais diversificada de seus temas e personagens, e também relacionada com o fato de ser a narrativa *setsuwa* um gênero estabelecido convenientemente a posteriori pelos estudiosos modernos da literatura japonesa, sem que haja a preocupação de deixar claro o seu conceito, como lembra Imanari Genshō em seu estudo supracitado.

Não sendo, no entanto, nosso objetivo esgotar as conceituações existentes sobre a narrativa *setsuwa*, nem estabelecer uma conceituação original, mas tentar delinear o perfil do gênero *setsuwa*, buscando uma linha de coerência em meio à diversidade apresentada, parece-nos que o caminho mais eficaz e fecundo, em primeira instância, será o de apresentar as principais particularidades da narrativa *setsuwa*, algumas já apontadas nas conceituações referidas.

A primeira particularidade a ser destacada é que a narrativa *setsuwa* contrasta-se com a narrativa ficcional, na medida em que posiciona-se como uma narrativa transmitida, não se configurando, portanto, como uma criação individual de um determinado autor. Fato que não exclui, absolutamente, a presença de um "agente individual que tome a si a tarefa de (re)criar ou apresentar a obra"¹⁵, no caso, o compilador.

A narrativa *setsuwa* caracteriza-se também pela sua brevidade. Uma coletânea de narrativas *setsuwa* é composta por uma série de narrativas autônomas e breves, cuja extensão mínima consiste em algumas linhas, e a máxima, não atinge, na maioria dos casos, uma dezena de páginas. A narrativa *setsuwa* possui, portanto, uma linguagem concisa, destituída de supérfluos e objetiva, no sentido de transmitir fielmente os fatos a serem relatados.

Podemos mencionar ainda que a narrativa *setsuwa* apresenta a acessibilidade e a comunicabilidade imediata como suas características, pois, se, numa

¹⁵CÂNDIDO, A. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1976, p. 25.

comparação esdrúxula, porém providencial, a literatura colonial brasileira apresenta uma forte tradição de auditório¹⁶ originária das pregações jesuíticas, a narrativa *setsuwa*, conforme trataremos mais adiante, possui suas raízes nas narrativas budistas, compiladas por monges, no intuito de mostrar os feitos do Budismo e os caminhos da Salvação.

Como uma outra particularidade deve-se considerar o fato de as narrativas *setsuwa* poderem ser divididas, basicamente, em dois tipos: as narrativas de cunho budista e as narrativas seculares. As narrativas de cunho budista, que constituem a grande maioria, por razões que abordaremos mais adiante, apresentam temas tais como a origem do Budismo, os relatos milagrosos, a reencarnação, entre outros, e as narrativas seculares, temas que guardam relação seja com o imperador, com o lenhador anônimo, com o animal ou com o ente sobrenatural.

Essa diversidade quanto a temas e personagens constitui também uma particularidade, principalmente no caso das narrativas seculares, em que se nota a busca por fatos 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.

Pode-se citar, ainda, como uma particularidade a presença de comentários críticos ou moralísticos, no fim ou no corpo de muitas das narrativas *setsuwa*. Segundo Koichi Nishio,¹⁷ os comentários foram provavelmente acrescentados durante o processo de transmissão.

Acreditamos sejam essas as principais particularidades que, em conjunto, nos apresentam um perfil bastante característico da narrativa *setsuwa*. Apesar da sua multiplicidade que dificulta uma definição mais objetiva e precisa, a narrativa *setsuwa* apresenta, ao mesmo tempo, uma fluidez e um magnetismo que, juntamente com a acessibilidade, fazem dela uma forma específica de narrativa que denominamos narrativa

¹⁶CÂNDIDO, A. *Op. cit.*, p. 88.

¹⁷NISHIO, K. *Op. cit.*, p. 625.

setsuwa, por não encontrarmos um termo correspondente em nosso vocabulário.

2.2 Evolução Histórica e Significado Literário

Decorrente da própria dificuldade de conceituação da narrativa *setsuwa*, variadas formas de narrativa que compõem diferentes gêneros de obras passam a ser incluídas entre as narrativas *setsuwa*, tais como as lendas e os mitos de *Kojiki* (Registro dos Fatos Antigos) ou *Nihonshoki* (Crônicas do Japão), as primeiras crônicas japonesas elaboradas sob a ordem imperial, no século VIII. Trata-se, no entanto, de um posicionamento dirigido por uma conceituação generalizada da narrativa *setsuwa* com o mero sentido de narrativa japonesa, que não leva em conta as diversas particularidades inerentes à narrativa *setsuwa*, no seu sentido restrito. Tanto o mito quanto a lenda, sabemos, possuem propriedades próprias que nos permitem defini-los diferenciadamente. O mesmo aplica-se à narrativa *setsuwa* que possui suas peculiaridades, distintas das do mito e da lenda.

Segundo Imanari Genshō¹⁸, a evolução histórica da narrativa *setsuwa* pode ser dividida em três principais estágios:

1) compilação, no início do século IX (provavelmente por volta de 822), pelo monge Keikai (ou Kyōkai) do templo Yakushiji, da obra *Nihon Ryōiki* (ou *Reiki*) (Registro de Relatos Milagrosos do Japão), considerada a precursora das coletâneas de narrativas *setsuwa*, conforme nos referimos anteriormente. Após o que, durante aproximadamente um século e meio, não se destaca nenhuma obra relevante;

2) no fim do século X, surge *Nihon Ōjō Gokurakuki* (Relato do Japão sobre a Salvação na Terra Pura) de Yoshishige Yasutane, uma coletânea budista que reúne a biografia de quarenta e dois místicos que alcançaram a salvação, renascendo na Terra Pura. Seguindo seus passos, serão compiladas várias obras que possuem a linha semelhante do

¹⁸IMANARI, G. *Op. cit.*, pp. 5-6.

renascimento na Terra Pura ou os milagres da crença budista, tais como *Dai Nihonkoku Hokkekyô Genki* (Relatos Milagrosos do Sutra Hokke no Japão) de Chingen (século XI), *Zoku Honchô Ôjôden* (Novas Biografias de Místicos Japoneses Renascidos na Terra Pura) de Ôe no Masafusa (fim do século XI - início do século XII), *Shûi Ôjôden* (Novíssima Biografia de Místicos Renascidos na Terra Pura) de Miyoshi no Tameyasu (século XII).

Merecem destaque ainda, nesse período, obras que possuem o conteúdo bem mais diversificado, tais como *Konjaku Monogatari* (Coletânea de Narrativas de Hoje e de Outrora) de autor desconhecido (século XII) ou *Kohon Setsuwashû* (Clássico de Narrativas *Setsuwa*), do fim do século XII, descoberto em 1942, de autoria e título desconhecidos, tendo sido o atual título colocado posteriormente.

A obra *Konjaku Monogatari*, compilada no fim da Época Heian (794-1185) que, historicamente, corresponde ao fim da Antiguidade do Japão, destaca-se como o marco inicial da fase áurea das narrativas *setsuwa* que se estende até o fim do século XIII, já na Época Kamakura (1185-1333) que equivale, historicamente, à Idade Média Japonesa;

3) o período efervescente das narrativas *setsuwa* prossegue, assim, na Época Kamakura, quando surgem inúmeras coletâneas de narrativas *setsuwa*, tais como: *Hôbutsushû* (Coletânea de Tesouros Budistas) de Taira no Yasunori (fim do século XII), *Hosshinshû* (Coletânea de Relatos sobre o Despertar Religioso) de Kamo no Chômei (início do século XIII), *Uji Shûi Monogatari* (Narrativas Coletadas em Uji) de autor desconhecido (século XIII), *Jikkishô* (Tratado das Dez Regras) de autor desconhecido (meados do século XIII), *Kokon Chomonjû* (Histórias Ouvidas de Antigos e Novos Escreventes) de Tachibana no Narisue (meados do século XIII), *Shasekishû* (Coletânea de Areia e Pedra) de Mujû (fim do século XIII).

Ao atentarmos, pois, para a trajetória histórica da narrativa *setsuwa*, traçada por Imanari, verificaremos que a sua origem encontra-se ligada a obras essencial-

mente de cunho budista.

Para fundamentar o caráter instrutivo da narrativa *setsuwa*, o mesmo Imanari delinea um panorama histórico, no qual nos basearemos, no nosso caso, para explicar o processo de aparecimento das narrativas *setsuwa*.

Keikai, o autor de *Nihon Ryôiki*, pertencia ao grupo de monges autônomos, cuja ordenação havia sido realizada sem o aval oficial do governo. Keikai esforçava-se por uma abertura maior do ensinamento budista, pois embora o Budismo tenha sido introduzido oficialmente, no Japão, no século VI, permaneceu como uma religião estatal, voltada exclusivamente para as classes privilegiadas, durante longos séculos.

Segundo Imanari, Keikai, acreditando na teoria do *Mappô* (a idéia de decadência do Budismo) que adviria 1500 anos, após a morte de Buda, teria compilado o *Nihon Ryôiki* com o intuito de instruir os caminhos da salvação. Encontrando-se, entretanto, já na Época Heian, quando as atividades dos monges autônomos estavam proibidas e, acreditando-se, então, na idéia da decadência, após 2000 anos da morte de Buda, a linha iniciada por Keikai em *Nihon Ryôiki* não teve seguidores relevantes, o que explica a inexistência de obras do gênero, durante um século e meio.

A teoria do *Mappô* começa a ser sentida como uma realidade próxima, no fim do século X, que coincide com uma época obscura no Japão, quando a Capital Heiankyô é assolada por sucessivas catástrofes como o terremoto, tufão, incêndio, epidemias, ou conforme as palavras do Prof. Ricardo Mario Gonçalves:

É a partir do século X, quando começam a ocorrer no estado japonês as primeiras transformações que culminarão no advento da ordem feudal, que a idéia de *Mappô* passa a calar fundo nas consciências. Multiplicam-se as considerações a respeito da decadência, não apenas na literatura religiosa, mas também em obras profanas. O *Mappô* passa a ser, não mais um mero elemento de uma teoria trazida do estrangeiro, discutida e citada por alguns monges letrados mais por questão de erudição do que por qualquer preocupação

concreta, mas sim como uma realidade terrível e desesperadora, como o único esquema capaz de explicar uma série de contradições e problemas insolúveis, como a única chave para a compreensão de uma avalanche de crises e catástrofes sucessivas.¹⁹

Assim, com a conscientização da aproximação do *Mappô* e ligado ao desenvolvimento do Amidismo aristocrático, surgem, a partir dessa época, os vários *ôjôden*, ou seja, coletâneas de narrativas *setsuwa* que relatam a salvação, através do renascimento na Terra Pura de Amida.

Conforme o visto, iremos encontrar as origens do nascimento das narrativas *setsuwa* no fervor dos monges budistas em instruir ou divulgar os caminhos para a salvação ou os poderes miraculosos do Budismo. Desse modo, quanto mais remota a época, maior a produção de coletâneas de narrativas *setsuwa* de cunho budista, verificando-se, com o decorrer do tempo, uma diluição e uma ampliação maior do tema, possibilitando o surgimento de narrativas seculares.

No caso particular das narrativas *setsuwa* seculares, das quais nos ocuparemos essencialmente no presente trabalho, pode-se dizer que foram adquirindo matizes cada vez menos instrutivas e mais lúdicas ou sensacionalistas.²⁰

A narrativa *setsuwa* secular, quando da abordagem de personagens ilustres, tais como um renomado político ou um alto dignatário religioso, não trata obrigatoriamente de suas táticas políticas ou de sua competência religiosa, mas, principalmente, de suas falhas, de seus casos amorosos ou de suas extravagâncias. Busca, desse modo, revelar, não o aspecto profissional de seus protagonistas, mas o seu aspecto humano. Quando relata casos, busca aqueles que se destacam por uma especial particularidade, seja o engraçado, o mórbido, o assustador.

¹⁹GONÇALVES, R. M. *Considerações sobre o Culto de Amida no Japão Medieval*, Coleção da Revista de História LX. São Paulo, 1975, p. 117.

²⁰NAGANO, J. *Setsuwa Bungakuno Sekai* (O Universo da Literatura *Setsuwa*). Tokyo, Meiji Shoin, 1980, p. 8.

Numa época em que a narrativa *monogatari*, florescida no auge da hegemonia aristocrática, encontrava-se no limite de sua produção, a narrativa *setsuwa* vai encontrar no fim da Época Heian um terreno fértil para o seu surgimento. E as duas tendências principais da narrativa *setsuwa*, as de cunho budista e as seculares, vão 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.²¹ 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.

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 *kachôfûgetsu*, 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.

Não se davam conta de que era exatamente esse aspecto, o do prosaico e do chã, que transforma a narrativa *setsuwa* numa literatura alternativa que daria novo impulso à desgastada literatura eminentemente aristocrática de até então. As melancólicas aventuras amorosas da Corte de Heian, dominadas por um exacerbado sentimentalismo e fúteis veleidades, não mais atendiam aos anseios de uma época de incertezas e ansiedades, quando se sente mais visivelmente o processo de decadência da aristocracia

²¹MIKI, S. "*Setsuwano Sekai?*" ("O Universo da Narrativa *Setsuwa*"). *Chûseino Bungaku* (A Literatura da Idade Média), coleção *Nihon Bungakushi*, 3. Tokyo, Yûhikaku, 1976, p. 78.

e a ascensão da classe guerreira, guardiã dos grandes potentados, que foi como se caracterizou a última década de Heian, quando se acredita, tenha sido compilada a obra *Konjaku Monogatarishû*.

Konjaku Monogatarishû é, na realidade, um retorno saudosista aos tempos áureos da aristocracia Heian mas, ao mesmo tempo, uma ávida busca de todos os outros mundos, enfocados sob a dimensão do cotidiano, do real, do profano, do cruel, mas nunca do ideal.

Se a narrativa *monogatari* da aristocracia Heian invocava o belo como seu ideal, pode-se dizer que o não-belo constitui a beleza estética da narrativa *setsuwa*. A sua virtude literária consiste em pôr a nu os fatos e os acontecimentos, sem passar pelo filtro da emoção, sem contudo, torná-los áridos relatos.

A redescoberta de *Konjaku Monogatarishû* (o que, para nós, equivale à redescoberta da narrativa *setsuwa*), passou por três principais estágios, segundo Masuda Katsumi.²² O primeiro, envolve uma linha de pesquisa em que se busca as fontes das narrativas *setsuwa* (principalmente da Índia e da China). Foi iniciada em 1913 por Yanagita Kunio que realizou um estudo etnológico, mas acabou sendo ofuscado pelo estudo surgido, curiosamente, no mesmo ano, de Haga Yaichi, *Kôshô Konjaku Monogatarishû* (Investigação Histórica de *Konjaku Monogatarishû*), que inicia uma investigação histórica das fontes, a partir do ponto de vista da pesquisa das narrativas *setsuwa*. Trata-se de uma linha de pesquisa herdada, depois, por Katayose Masayoshi e, mais tarde, por Komno Tôru. O segundo estágio da redescoberta é marcado pelo estudo de Sakai Kôhei, *Konjaku Monogatarishûno Shinkenkyû* (Novas Pesquisas sobre *Konjaku Monogatarishû*), de 1923, onde Sakai já atenta para a beleza selvagem de *Konjaku Monogatarishû*, mas não chega a estabelecer claramente as suas qualidades literárias. Curiosamente, a literatura *setsuwa* deve o seu ressurgimento definitivo a um grande escritor moderno, Akutagawa Ryûnosuke

²²MASUDA, K. *Op. cit.* p. 164.

(1892-1927) que, com a sua aguda sensibilidade literária, destacou, em 1927, as qualidades literárias de *Konjaku Monogatarishû*, nos seguintes termos:

Não há inconveniência em dizer que essa crueza é a seiva artística de *Konjaku Monogatari*. (...) Trata-se da beleza da brutalidade, se tomarmos emprestado o vocábulo dos estrangeiros. Ou ainda, trata-se da beleza, destituída de qualquer vínculo com a elegância ou a delicadeza.²³

Cabe lembrar que Akutagawa chegou a escrever vários contos que lhe abriram as portas do mundo literário, como *Rashômon* (O Portal Rashômon, 1915), *Hana* (O Nariz, 1916) e *Imogayu* (A Papa de Batata, 1916), baseados nas narrativas de *Konjaku Monogatarishû*.

É verdade que, ao fazer a apreciação de *Konjaku Monogatarishû*, Akutagawa estava voltado não tanto para a questão do método literário, mas para a diferença de ângulo descritivo. No entanto, quando considerava *Konjaku Monogatarishû* uma narrativa selvagem, comparativamente a *Genji Monogatari*, considerada a quintessência da literatura clássica japonesa, uma narrativa elegante, ele enfatiza, na verdade, o fato de ambos possuírem o mesmo grau de importância em termos literários.²⁴

O interesse demonstrado por Akutagawa pelas narrativas de *Konjaku Monogatarishû* vai coincidir, de qualquer forma, com o processo de ressurgimento literário da narrativa *setsuwa*, na medida em que, a partir dessa época, inicia-se um estudo sistemático da narrativa *setsuwa* como um gênero literário reconhecido, no âmbito da literatura clássica japonesa.

A pesquisa voltada para as narrativas *setsuwa* vem complementar o campo do estudo literário clássico que, tradicionalmente, dedicava-se ao estudo dos

²³AKUTAGAWA, R. "*Konjaku Monogatarini tsuite*" ("Sobre *Konjaku Monogatari*"). *Akutagawa Ryûnosukeshû* (Coletânea de Akutagawa Ryûnosuke), Coleção *Nihon Gendai Bungaku Zenshû* 56. Tokyo, Kôdansha, 1980, p. 450.

²⁴IKEGAMI, J. "*Setsuwa Bungakuo Kangaeru*" ("Pensando a Literatura *Setsuwa*"). *Setsuwa Bungaku no Sekai* (O Universo da Literatura *Setsuwa*). Tokyo, Sekai Shisôsha, 1987, p. 7.

poemas clássicos japoneses (*waka*) ou das narrativas *monogatari*, visto que o que aí se retratava era, como nos referimos anteriormente, o restrito mundo da aristocracia, sob a perspectiva da própria aristocracia. Seguindo o ideal estético da época, baseado no refinamento, na elegância, pode-se dizer que se tratava de uma literatura que retratava essencialmente o ideal, o sugerido, o belo. A narrativa *setsuwa*, por sua vez, ainda que sob a perspectiva das classes privilegiadas da época, a aristocracia ou o clero, busca retratar o mundo na sua totalidade, sem recortes ou limitações. Essa ampliação e flexibilidade, do ponto de vista temático, irão direcionar os novos rumos da literatura, abrindo caminho para o nascimento da literatura *setsuwa*.

E é justamente este aspecto da literatura *setsuwa*, ou seja, a abordagem imediata da realidade, que a distingue dos outros gêneros da época e que pretendemos destacar no presente trabalho.

Quanto à escolha de *Konjaku Monogatari* como objeto de estudo, e a *Uji Shûi Monogatari* como uma obra de apoio, a qual nos recorreremos sempre que julgarmos pertinente, deve-se ao fato de a primeira constituir a mais completa e a mais organizada coletânea de narrativas *setsuwa*, além de ser a mais importante do seu período, pelo seu pioneirismo, inaugurando o surgimento de coletâneas que não se limitavam a tratar somente de temas ligados ao Budismo. A escolha de *Uji Shûi Monogatari* como obra complementar, decorre do fato de ambas possuírem inúmeras narrativas comuns, e também porque *Uji shûi Monogatari*, pela sua coesão e unidade, constitui uma obra representativa da época de maior produção de coletâneas de narrativas *setsuwa*.

Somado a isso, devemos acrescentar que trata-se de duas obras que mantêm uma relação enigmática.

Os autores (ou compiladores) e as datas precisas da compilação mantêm-se desconhecidas até os dias de hoje. Só foi possível definir a data provável da compilação, através de estudos ou referências relacionadas com determinados acontecimentos ou per-

sonagens históricas citadas nas narrativas. Apesar disso, existem numa e noutra coletânea dezenas de narrativas comuns ou análogas. Existe ainda a questão da obra *Uji Dainagon Monogatari* (Narrativas do Alto Conselheiro de Uji), nunca descoberta, mas cuja existência encontra-se registrada em documentos da Época Heian e da Época Kamakura.²⁵

Através de registros, sabe-se que *Konjaku Monogatarishû* possuía algum tipo de relação com *Uji Dainagon Monogatari*. Chegou-se a cogitar, inclusive, que se tratassem da mesma obra, tese posteriormente afastada, devido à falta de fundamentação.²⁶

A enigmática relação entre *Konjaku Monogatarishû* e *Uji Shûi Monogatari* a que nos referimos acima, tem como ponte essa misteriosa obra, *Uji Dainagon Monogatari*. Isso porque o prefácio de *Uji Shûi Monogatari* faz também referência a *Uji Dainagon Monogatari*, dando a entender que *Uji Shûi Monogatari* seria uma espécie de edição aumentada ou obra similar.

Embora um elo bastante tênue, parece ser suficiente para nos levar a pensar em *Konjaku Monogatarishû* e *Uji Shûi Monogatari*, de certa forma, como obras consangüíneas, tanto pelas suas semelhanças, quanto pelos contrastes. Contrastantes porque *Konjaku Monogatarishû* é uma coletânea de vulto (mais de mil narrativas na totalidade), onde as narrativas acham-se agrupadas por temas, enquanto *Uji Shûi Monogatari* é uma coletânea que comporta cerca de duzentas narrativas, aparentemente distribuídas sem qualquer tipo de classificação. A semelhança reside no fato de ambas comportarem narrativas budistas e seculares, não só do Japão, mas também da China e da Índia e apresentarem diversidade de temas e de personagens. Embora apresentem peculiaridades próprias, quando se pensa em duas coletâneas correlatas, uma do fim da Época Heian e outra da Época Kamakura, pensa-se imediatamente em *Konjaku Monogatarishû* e *Uji Shûi Monogatari*.²⁷

²⁵IKEGAMI, J. "Konjaku Monogatarishû". *Setsuwa Bungaku* (Literatura Setsuwa), Coleção Kenkyû Shiryô Nihon Koten Bungaku 3. Tokyo, Meiji Shoin, 1984, p. 56.

²⁶IKEGAMI, J. *Op. cit.* p. 56.

²⁷IKEGAMI, J. *Op. cit.* p. 56.

Estamos certos, assim, que o estudo de *Konjaku Monogatarishû* será extremamente profícuo para demonstrarmos um dos aspectos marcantes da literatura *se-tsuwa* que, em contraste com os gêneros contemporâneos, da Época Heian, essencialmente aristocráticos, estabelece-se tal qual uma literatura de variedades, apresentando uma gama imensa e diversa de temas e de personagens.

II. *Konjaku Monogatari*shû como uma coletânea de narrativas *Set-suwa*

1. Perfil da Obra

Trata-se da maior e uma das mais organizadas coletâneas de narrativas *setsuwa* do Japão. Foi compilada provavelmente na primeira metade do século XII, embora a data exata e também o seu compilador sejam desconhecidos. Comporta, no total, mais de mil narrativas de cunho budista e secular.

As narrativas são iniciadas com uma expressão padronizada, *Imawa mukashi*, literalmente “O agora é passado” e finalizadas com a expressão ... *tonan katarit tsutaetarutoya*, “Assim foi dito ...”, “Conta-se que ...”. As narrativas encontram-se distribuídas em 31 volumes (com a falta, porém dos volumes 8, 18 e 21), assim divididos: volumes 1 a 5 (narrativas budistas da Índia), volumes 6 a 9 (narrativas budistas da China), volume 10 (narrativas seculares da China), volumes 11 a 20 (narrativas budistas do Japão) e volumes 22 a 31 (narrativas seculares do Japão).

*Konjaku Monogatari*shû pode ser considerada inovadora com relação à literatura de até então, não só por ter introduzido temas e personagens dos mais diversos, mas também pelo seu estilo de expressão, utilizando-se do ideograma chinês (*kanji*) para expressar os nomes ou radicais de vocábulos flexíveis, e do *katakana* (fonograma japonês) para expressar as partículas e os sufixos variáveis, como já nos referimos anteriormente.

Diante do estilo japonês (*wabun*), adotado na literatura feminina em voga na Época Heian que se utilizava do outro fonograma, *hiragana*, o estilo de *Konjaku Monogatari*shû pode ser considerado essencial no processo de desenvolvimento do estilo *wakan konkôbun* (estilo misto sino-japonês), que encontra a sua perfeição na obra *Heike Monogatari*, no século XIV.

O fato de utilizar um estilo de escrita de uso prático (em narrativas de tradição oral, por exemplo, como colocamos anteriormente), e não o estilo *wabun* empregado pela literatura de Heian, segundo Nakano Koji²⁸, possui íntima relação com o seu conteúdo, pois trata-se de um estilo que visa, antes de tudo, a transmissão correta dos fatos, sem os floreios supérfluos que poderiam prejudicar a objetividade.

Constituem ainda uma das características de *Konjaku Monogatarishû* as omissões de letras, palavras, frases ou até mesmo de narrativas inteiras. Duas principais razões podem ser apontadas para tais omissões: omissão posterior decorrente de perdas causadas pela ação do tempo, lapsos ou falhas durante o processo de cópia, ou omissão consciente por parte do compilador, em casos tais como o desconhecimento com relação ao item mencionado, o ideograma a ser utilizado, nomes de pessoas merecedoras de respeito etc.

2. Título da Obra

O título *Konjaku Monogatarishû* vem sendo utilizado desde a descoberta do manuscrito denominado *Suzukabon*, considerado o mais antigo e a cópia-matriz dos demais que surgiram posteriormente.

Trata-se de um manuscrito que remonta aos meados da Época Kamakura (1185-1333), e encontra-se atualmente sob a guarda da família Suzuka de Kyoto. Restam apenas nove volumes originais do *Suzukabon* (volumes 2, 5, 7, 9, 10, 12, 17, 27 e 29), mas a quase perfeita fidelidade das cópias posteriores ao *Suzukabon* acaba por solucionar tal falta.

O título da coietânea é composta por cinco ideogramas (今/昔/物/語/集) cuja leitura corrente *kon/jaku/mono/gatari/shû* possui o seguinte significado:

²⁸NAKANO, K. *Konjaku Monogatarishû*. Tokyo, Iwanami Shoten, 1983, p. 11.

- *kon* - lê-se também *ima* e possui o sentido de “agora”, “presente”;
- *jaku* - lê-se também *mukashi* e possui o sentido de “antigamente”, “outrora”;
- *mono* - isoladamente, indica “coisa”, “fato”;
- *gatari* forma sonorizada de *katari*, isoladamente possui o sentido de “palavra”, “narrar”;
- *monogatari* - possui o sentido de “narrativa”, quando usados em conjunto os dois ideogramas;
- *shû* - indica “reunião”, “coletânea”.

Desse modo, *Konjaku Monogatari* pode ser traduzido literalmente por “Coletânea de Narrativas de Agora e de Outrora”. Inegavelmente, o título possui estreita relação com a expressão *Imawa mukashi* (o ideograma que os compõem pode ser lido também *konjaku*) que, como foi citado anteriormente, aparece no início de todas as narrativas.

Não se trata de uma expressão exclusiva de *Konjaku Monogatari*, visto que pode ser encontrada em outras obras, mas a sua interpretação mereceu algumas considerações por parte dos estudiosos, principalmente no que se refere à expressão *Ima*.

Correntemente interpretava-se com o sentido de “antigamente”, “outrora”, em oposição ao tempo presente. No entanto, existe atualmente uma nova interpretação de Kazuo Mabuchi, largamente aceita:

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 do passado”, se nos situarmos no presente.²⁹

²⁹MABUCHI, K. *Op. cit.* p. 79.

Trata-se de uma interpretação que desloca o leitor/ouvinte do seu tempo para o “agora” da narrativa, situado num tempo passado. Ou conforme as palavras de Miki Sumito:

(...) *imawa mukashi* passa a ser uma espécie de senha para se realizar uma viagem imaginária pelo tempo. As expressões “Antigamente” ou “Há muito tempo atrás” possuem também essa função, mas o fato de certificar-se, afirmando *imawa*, “O agora”, torna-se muito mais eficaz.³⁰

Ainda com relação ao título, cabe colocar também que, em algumas edições posteriores ao *Suzukabon*, torna-se corrente a forma abreviada *Konjaku Monogatari*.

3. Autor, Época e Circunstâncias da Compilação

Embora algumas hipóteses quanto ao autor de *Konjaku Monogatarishû* tenham sido levantadas, nenhuma delas mostrou-se suficientemente procedente.

O nome do aristocrata Minamoto no Takakuni (1004-1077) veio sendo cogitado como provável compilador, mas a inexistência de uma evidência definitiva que o confirme como tal, além da presença de algumas contradições, tais como a referência a fatos ocorridos, após a morte de Takakuni, acabaram por inviabilizar a hipótese.

O que suscitou essa hipótese, a ligação de Takakuni com *Konjaku Monogatarishû*, parece estar relacionado ainda com o mistério que envolve a obra *Uji Dainagon Monogatari*.

A existência da obra *Uji Dainagon Monogatari*, da autoria de Takakuni, é inegável, pois encontra-se registrada em documentos do fim da Época Heian e do início

³⁰MIKI, S. “*Imawa Mukashi*” (“O Agora é Passado”). *Setsuwa Bungaku* (Literatura *Setsuwa*), Coleção *Kenkyû Shiryô Nihon Koten Bungaku*, 3. Tokyo, Meiji Shoin, 1984, p. 111.

da Época Kamakura. No entanto, não foi descoberto, até os dias de hoje, nenhum exemplar da obra. *Konjaku Monogatari*, por sua vez, não possui prefácio ou posfácio que auxiliem na elucidação da sua origem. Não existem sequer referências suas em registros da época. Segundo consta, o nome *Konjaku Monogatari* vai aparecer pela primeira vez, somente em 1449, numa obra da Época Muromachi (1333-1573).³¹

Já no prefácio de *Uji Shûi Monogatari* encontra-se relatado uma espécie de histórico da obra *Uji Dainagon Monogatari*. Segundo o prefácio, o Alto Conselheiro de Uji, Minamoto no Takakuni, já na sua velhice, retirava-se nos meses mais quentes, para a localidade de Uji, ao sul da Capital, Heiankyô (atual Kyoto), para fugir do calor intenso. Instalado num dos anexos do monastério Byôdôin, Takakuni interpelava as pessoas que aí transitavam, a fim de que lhes contassem uma história que ele ia transcrevendo.

Conforme citado anteriormente, o prefácio faz alusão ao fato de a obra *Uji Shûi Monogatari* ser uma edição aumentada ou um obra similar a *Uji Dainagon Monogatari*.

Provavelmente tendo como referência esse prefácio, começam a surgir os primeiros desvios, envolvendo os nomes de *Konjaku Monogatari*, *Uji Shûi Monogatari* e *Uji Dainagon Monogatari*.

Num escrito histórico de 1670, *Zoku Honchô Tsugan* (Novo Livro Histórico do Japão), consta que, em julho de 1077, Takakuni falece, aos 74 anos de idade. Consta ainda que ele havia organizado uma obra, que resultou num trabalho de mais de 30 volumes, onde reunira histórias ouvidas de diversas pessoas, sob o título *Konjaku Monogatari*, ou ainda, *Uji Ashô Monogatari*.

Essa afirmação, na realidade baseada em informações não suficientemente comprovadas, veio sendo aceita como uma verdade, até que pesquisas recentes, mais criteriosas, vieram comprovar a sua impropriedade, baseada principalmente na existência

³¹KEGAMI, J. *Konjaku Monogatari* (O Universo de *Konjaku Monogatari*). Tokyo, Chikuma Shobô, 1983, p. 9.

de narrativas que se referem a personagens ou fatos históricos que datam de uma época posterior à de Takakuni, conforme citado, por exemplo, por Katayose Masayoshi,³² ou a determinadas incorreções, que certamente Takakuni não cometeria, referentes a personagens ou a datas históricas, conforme mostra o estudo realizado por Konno Tôru.³³

A questão do autor de *Konjaku Monogatari* resta, desse modo, insolúvel, havendo apenas um consenso entre alguns pesquisadores como Sakai Kôhei³⁴, Takahashi Mitsugu³⁵, Kunisaki Fuminaro³⁶ ou Konno Tôru³⁷ que fecham a questão em torno de algum aristocrata ou monge budista que, além de tempo disponível, preenchesse alguns requisitos tais como razoável conhecimento cultural, livre acesso a fontes literárias e possibilidade de aquisição de material de escrita (papel, pincel, tinta *sumi*).

As recentes pesquisas não alcançaram avanços no que concerne à revelação de um nome definitivo, mas mostram que a hipótese Takakuni caminha cada vez mais em direção ao esquecimento.

Assim como o autor, a data exata em que *Konjaku Monogatari* foi compilada permanece incôgnita. Não possuindo prefácio ou posfácio, ou qualquer registro referencial que remeta a alguma evidência, outro caminho não há senão rastrear os fatos ou personagens históricos para uma delimitação temporal aproximada.

As pesquisas realizadas nessa direção dão conta de que dentre as personagens, Minamoto no Akiie, cuja morte é referida na narrativa XXIX/27 é o mais antigo.

³²KATAYOSE, M. *Konjaku Monogatari Kenkyû-Jô* (Pesquisa sobre *Konjaku Monogatari* - vol. 1). Kanagawa, Geirinsha, 1974, pp. 145-146.

³³KONNO, T. "*Konjaku Monogatari no Sakusho Megutte*" ("A Respeito do Autor de *Konjaku Monogatari*"). *Kokugoto Kokubungaku* (Língua e Literatura Japonesa), v. 35. Tokyo, Shibundô, 1958, pp. 32-41.

³⁴SAKAI, K. *Konjaku Monogatari no Shinkenkyû* (Novas Pesquisas sobre *Konjaku Monogatari*). Seinodô, 1923.

³⁵TAKAHASHI, M. *Chûko Setsuwa Bungaku Kenkyû Josetsu* (Introdução à Pesquisa sobre Literatura *Setsuwa* da Média Antiguidade). Tokyo, Ôfûsha, 1974.

³⁶KUNISAKI, F. "*Konjaku Monogatari no Setsuwato Soshikino Dokujisei*" ("Originalidade das Narrativas e da Organização de *Konjaku Monogatari*"). *Nihonno Setsuwa 2* (Narrativas *Setsuwa* do Japão 2). Tokyo, Tôkyô Bijutsu, s.d.

³⁷KONNO, T. *Op. cit.*

Conforme outros registros, sabe-se que em 1106 Akiie ainda vivia.

Conseqüentemente, a narrativa de *Konjaku Monogatarishû* deve ter aparecido posteriormente a essa data. Já com relação às fontes literárias nas quais *Konjaku Monogatarishû* se teria baseado, principalmente na seção budista, podem ser apontadas como as mais recentes, as obras *Toshiyori Zuinô* (Essência Poética segundo Toshiyori) de Minamoto no Shunrai (ou Toshiyori), datada da primeira década do século XII, e *Gusan Hokkeden* (Biografia dos Preletores e Fiéis do Sutra Gusan) que teria sido introduzida no Japão por volta de 1120. Dos fatos históricos tratados nas narrativas, os dos fins do século XI ao início do século XII são os mais recentes. Os pesquisadores apoiam-se, assim, nas datas acima para delimitar a época primordial da organização.

A data mais recente da organização poderia ser fixada mais facilmente, se houvessem registros referentes a *Konjaku Monogatarishû*. O primeiro registro, no entanto, só aparece em 1449, ou seja, já na Época Muromachi. Baseados, no entanto, no estudo do vocabulário, do estilo, da linha de pensamento que norteia a obra, os pesquisadores são unânimes em considerar que se trata de uma obra anterior à Época Kamakura (1185-1333).

Fundamentados em tais referências, a primeira metade do século XII é considerada como a data mais provável da organização, por grande parte dos pesquisadores, entre eles Mori Masato³⁸, Ikegami Jun'ichi³⁹, Kawauchi Kiyohiko.⁴⁰

Dentro da História Japonesa, a primeira metade do século XII coincide politicamente com a época dos imperadores retirados (*Insei jidai*), uma forma anômala de governo, em que o ex-imperador convertia-se em monge, retirava-se para um

³⁸MORI, M. *Konjaku Monogatarishûno Seisei* (A Formação de *Konjaku Monogatarishû*). Osaka, Izumi Shoin, 1986, p. 18.

³⁹IKEGAMI, J. "*Konjaku Monogatarishû*". *Kenkyû Shiryô Nihon Koten Bungaku* (Material de Pesquisa de Literatura Clássica Japonesa). Tokyo, Meiji Shoin, 1984, p. 58.

⁴⁰KAWAUCHI, K. "*Konjaku Monogatarishû Seiritsuronno Isshiten*" ("Um Ponto de Vista sobre o Tratado da Organização de *Konjaku Monogatarishû*"). *Kokugoto Kokubungaku* (Língua e Literatura Japonesa), vol. 44. Tokyo, Shibundô, 1967, p. 151.

palácio denominado *In* e exercia daí um governo paralelo, mas mais significativo do que isso é o fato de o século XII coincidir com uma época de grande transformação, no âmbito político e social. Trata-se justamente da época em que a antiga sociedade aristocrática encontra-se em decadência e a classe guerreira em ascensão prenuncia o surgimento da sociedade feudal medieval. É a época também em que a hegemonia dos Fujiwara começa a dar mostras da sua vulnerabilidade, e ocorre uma espécie de renovação dos recursos humanos, na medida em que membros não pertencentes à camada dominante em decadência, como os governadores provinciais, os potentados locais, entre outros, começam a se evidenciar no cenário político da época. Pode-se dizer, enfim, que *Konjaku Monogatari* vai surgir exatamente numa época de intensa transformação, configurando-se, desse modo, como a primeira obra de vulto a retratar tanto o mundo fervilhante direcionado para o futuro, quanto o mundo da Corte de Heian em vias de tornar-se passado. O ideal do herói clássico das narrativas *monogatari* representado por Hikaru Genji, jovem aristocrata, versado em poesia, música, caligrafia, cavalheiro sensível incapaz de deixar qualquer dama ao abandono, vai se desdobrar, não em um novo tipo de herói, mas em centenas de heróis (e anti-heróis) dos quais já não se espera a perfeição, senão que se mostrem tais como são e apresentem uma adaptabilidade que convém a uma época de mudanças.

As narrativas *setsuwa* seculares de *Konjaku Monogatari* retratam, com o mesmo grau de importância, o herói histórico ou o herói cotidiano, o imperador ou o ladrão, o ser humano ou o ente fantástico. Trata-se de um universo multiforme que reflete um mundo em transformação, portanto, móvel, onde existe uma total indefinição quanto ao presente e ao futuro. O que há de definido e de concreto é somente o passado sobre o qual se fixam as narrativas *setsuwa*.

Conforme mencionado anteriormente, trata-se de narrativas que se iniciam com expressões como “O agora é passado”, “No tempo de ...” e terminam com expressões como “Assim foi dito ...”, “Conta-se que ...” que atribuem-lhe uma forma se-

melhante ao da estória antiga, mas cujo conteúdo diferencia-se da mesma, pois enquanto a estória antiga narra “como as coisas deveriam acontecer, satisfazendo assim uma expectativa do leitor e contrariando o universo real”⁴¹, a narrativa *setsuwa* não possui nenhum tipo de compromisso com a expectativa do leitor, narrando um universo em que os fatos nem sempre se desenvolvem como ele gostaria.

Esse distanciamento imposto, por vezes, pela narrativa *setsuwa* é citado no estudo de Inaba Tokio, para quem a narrativa *setsuwa* é a “expressão chã da pungente percepção real da comunidade”⁴² e, destacando a lógica fundamental que sustenta o seu universo, escreve:

Em termos gerais, a narrativa *setsuwa* não tem a necessidade de esgotar o seu significado exclusivamente no interior da história que está sendo narrada. Lendo-se o relatório de coleta das estórias antigas japonesas, acontece de uma estória com um mesmo motivo possuir diferentes conclusões, conforme a época ou o lugar. Na verdade, tanto faz se o protagonista da narrativa *setsuwa* vai ser salvo ou não. Isso porque, nesse mundo, há casos em que uma pessoa ora se salva, ora não. A narrativa *setsuwa* é lançada somente como um fragmento da realidade, e será interessante conforme o é o fragmento da realidade, será sinistra conforme o é o fragmento da realidade. Não que o mundo esteja resguardado pela inexorabilidade do significado perfeito; em todo lugar existe uma fissura, e não se conhece o momento em que uma pessoa acabará se defrontando com essa fissura - é essa percepção real que sustenta a narrativa *setsuwa*.⁴³

Desse modo, a narrativa *setsuwa* fica isenta de possuir um significado absoluto, fato que lhe atribui uma flexibilidade interna criadora de um universo multiforme.

⁴¹GOTLIB, N. B. *Teoria do Conto*. São Paulo, Ática, 1985, p. 17.

⁴²IGUCHI, T. *Monogatariiron . Hakyokuron* (Tratado sobre a Narrativa *Monogatari* . Tratado sobre o Colapso). Tokyo, Ronsôsha, 1987, p. 130.

⁴³IGUCHI, T. *Op. cit.* pp. 127-128.

Questiona-se com que intenção uma obra de vulto como *Konjaku Monogatarishû* teria sido compilada. Konno Tôru⁴⁴ levanta algumas das hipóteses correntes:

1. - divulgação e esclarecimento a respeito do desenvolvimento do Budismo, assim como da grandeza e da virtude dos Três Tesouros do Budismo: Buda, seus ensinamentos e os monges, por meio da expressão denominada narração, própria da narrativa *setsuwa* de transmissão;
2. - organização de um original contendo sermões ou preleções;
3. - uma compilação do tipo enciclopédico ou de entretenimento baseado no próprio interesse pelas narrativas *setsuwa* ;
4. - um livro didático popular voltado para a instrução dos servidores, selecionado a mando do imperador retirado Shirakawa, para o estabelecimento do sistema político *Insei*.

Nenhuma das hipóteses, no entanto, chegou a consagrar-se como uma teoria estabelecida. Conforme Konno Tôru, a elucidação do objetivo da compilação relaciona-se com a questão da identidade do compilador, algo até o momento insolúvel, mas

(...) a ver pela constituição e conteúdo da presente obra, parece difícil negar-se o fato de que, como propósito maior da produção da mesma, o compilador estabelece os ensinamentos búdicos como a coluna mestra e, supondo o mundo terreno como sendo o universo búdico, visava retratar, através da narrativa *setsuwa* , a figura dos seres viventes que aí vivem, ligados ou não aos ensinamentos búdicos.⁴⁵

⁴⁴KONNO, T. "*Konjaku Monogatarishû*". *Nihon Koten Bungaku Daijiten* (Grande Dicionário da Literatura Clássica Japonesa), vol. 2. Tokyo, Iwanami Shoten, 1984, p. 684.

⁴⁵KONNO, T. *Op. cit.*, p. 684.

A identificação do autor, da data exata e do objetivo da compilação mantém-se incógnita, até o presente momento, pela inexistência de qualquer registro referente a esses fatos. Assim sendo, os estudos voltados para o esclarecimento dessas questões limitam-se a levantar hipóteses que, no entanto, muitas vezes, apresentam uma linha de coerência bastante sólida, capaz de sustentar pesquisas baseadas nelas ou de apresentar uma delimitação que se constitui num importante ponto referencial.

No nosso caso, as constatações feitas com respeito ao compilador, à data e ao objetivo da compilação baseiam-se nos estudos mais consagrados ou mais recentes realizados pelos pesquisadores japoneses, pois não temos, no presente trabalho, qualquer pretensão a apresentar um estudo original referente a tais pontos. Os dados obtidos até o presente momento parecem-nos mais do que suficientes para o desenvolvimento do nosso trabalho que se baseará essencialmente no estabelecimento de um universo próprio ou típico das narrativas *setsuwa*, através do estudo de algumas das narrativas representativas.

4. Organização e Conteúdo

Por tratar-se de uma coletânea de grande vulto, comportando, no total, mais de mil narrativas, de variados tipos, torna-se difícil enumerar as características de cada uma delas, mas por tratar-se também de uma obra organizada de tal forma a permitir uma classificação por temas, pode-se apresentar uma visão panorâmica de cada volume. O quadro simplificado que apresentaremos a seguir é baseado no de Ikegami Jun'ichi,⁴⁶ contido no seu estudo sobre *Konjaku Monogatari-shū*.

⁴⁶IKEGAMI, J. *Konjaku Monogatari-shū. Setsuwa Bungaku* (Literatura Setsuwa), Coleção Kenkyū Shiryō Nihon Koten Bungaku, 3. Tokyo, Meiji Shoin, pp. 39-43.

Volume	Subtítulo	Número de Narrativas	Conteúdo	Notas
1	Índia	38	1-8 A vida de Sakyamuni até tornar-se Buda	Narrativas 20 e 24 só consta o título.
			9-16 Opressão das religiões ou filosofias não budistas	
			17-28 As pessoas que abandonam o lar e se tornam monges	
			29-38 A conversão dos fiéis leigos	
2	Índia	41	1-2 Os genitores de Buda	
			3-5 Vidas anteriores de Buda/Causação	
			6-7 Doutrinação pelos discípulos de Buda	
			Doutrinação por Buda: { 8 – 27 (Boas causas, bons efeitos) { 28 – 41 (Más causas, maus efeitos)	
3	Índia	35	1-6 Os discípulos	
			7-12 Outras espécies/Animais	
			13-16 Reencarnação/Mudanças	
			17-18 Homens santos	
			19-24 Veneração (<i>pūjanā</i>)	
			25-27 Ouvir os ensinamentos do Budismo	
			28-35 O nirvana	

Continua na página seguinte.

Continuação da página anterior.

Volume	Subtítulo	Número de Narrativas	Conteúdo	Notas
4	Índia/ Pós- Buda	41	1-2 Os discípulos após a morte de Buda	Narrativa 23 incompleta.
			3-5 O rei Asoka	
			6-15 Os monges (<i>bhikku</i>)	
			Milagres de Buda/ dos Sutras: <ul style="list-style-type: none"> { 16 - 17 (Imagem de Buda) { 18 - 22 (Sutras) 	
			23-27 Os monges de épocas posteriores	
			28-35 Miscelânea	
			36-40 Milagres de Buda/ dos Sutras	
			41 Mundo pós-morte	
5	Índia/ Pré- Buda	32	1-6 Soberanos	Narrativa 13 incompleta
			7-12 Vida anterior de Sakyamuni (Inclui os soberanos)	
			13-29 Animais (Inclui vida anterior de Sakyamuni)	
			30-32 Miscelânea	
6	China/ Seção Budista	48	1-10 Transmissão e Difusão do Budismo	Narrativas 7 e 8 incomple- tas
			Milagres de Buda: <ul style="list-style-type: none"> { 11 - 14 (Buda Sakyamuni) { 15 - 20 (Buda Amida) { 21 - 24 (Buda Yakushi - Nyorai) { 25 - 30 (Outros) 	
			Milagres dos diversos Sutras: <ul style="list-style-type: none"> { 31 - 35 (Kegon) { 36 (Agon) { 37 - 48 (Hôdô) 	
7	China/ Seção Budista	40	Milagres dos diversos Sutras: <ul style="list-style-type: none"> { 1 - 12 (Hannya) { 13 - 42 (Hokke - Nehan) { 43 (Kongô - Hanya) { 44 - 47 (Miscelânea) 	Faltam as narrativas 33-40. Nar- rativa 43 in- completa.

Continua na página seguinte.

Continuação da página anterior.

Volume (8)*	Subtítulo	Número de Narrativas	Conteúdo	Notas
9	China/ Dever fi- lial	46	1-14 Dever filial 15-16 Amizade 17-21 Reencarnação 22-26 Punição para os que matam 27-29 Punição para os que matam/ Mundo pós-morte 30-36 Mundo pós-morte 37-42 Retribuição/punição no mundo presente pelas ações da vida presente 43-46 Miscelânea	
10	China/ História	40	1-8 Soberanos 9-15 Sábios/Eremitas 16-22 Guerreiros/Lealdade 23-27 Artes e Ciência/Refinamento Miscelânea: { 28 – 35 (Imperadores/Imperatrizes) { 38 – 40 (Outros)	Narrativa 3 incompleta.
11	Japão/ Seção Budista	38	1-12 Transmissão do Budismo 13-38 Origem dos vários templos	Narrativas 19, 20, 33, 34 e 37 só consta o título. Narrativas 3, 14, 16 e 18 in- completas.
12	Japão/ Seção Budista	40	1-2 Origem dos diversos pavilhões 3-10 História das Cerimônias Budistas 11-24 Milagres dos diversos Budas 25-40 Milagres dos diversos Sutas (Hokke)	
13	Japão/ Seção Budista	44	1-44 Milagres dos diversos Sutas (Hokke)	

*Os números entre parênteses indicam a inexistência do volume.
Continua na página seguinte.

Continuação da página anterior.

Volume	Subtítulo	Número de Narrativas	Conteúdo	Notas
14	Japão/ Seção Budista	45	Milagres dos diversos Sutas: $\left\{ \begin{array}{ll} 1 - 29 & (\text{Hokke}) \\ 30 - 35 & (\text{Hanya}) \\ 36 - 38 & (\text{Hôkô}) \\ 39 & (\text{Nehan}) \end{array} \right.$	
			40-45 Miscelânea	
15	Japão/ Seção Budista	54	1-54 Renascimento na Terra Pura	
16	Japão/ Seção Budista	40	1-40 Milagres dos diversos <i>Bodhisattvas</i> (Futuros Budas) (<i>Kannon</i>)	Narrativa 40 só consta o título.
17	Japão/ Seção Budista	50	Milagres dos diversos <i>Bodhisattvas</i> (Futuros Budas): $\left\{ \begin{array}{ll} 1 - 32 & (\text{Jizo}) \\ 33 & (\text{Kokûzô}) \\ 34 - 35 & (\text{Miroku}) \\ 36 - 38 & (\text{Monju}) \\ 39 - 41 & (\text{Fugen}) \end{array} \right.$	
			Milagres de diversas divindades (<i>devas</i>): $\left\{ \begin{array}{ll} 42 - 44 & (\text{Bishamon}) \\ 43 - 47 & (\text{Kichijô Tennyô}) \\ 48 - 50 & (\text{Outros}) \end{array} \right.$	
(18)			(Milagres de diversos bonzos?)	

Continua na página seguinte.

Continuação da página anterior.

Volume	Subtítulo	Número de Narrativas	Conteúdo	Notas
19	Japão/ Seção Budista	44	1-18 Voto de reclusão religiosa 19-22 Reencarnação 23-28 Dever filial 29-34 Retribuição a uma bondade 35-44 Proteção recebida das Três Jóias do Budismo (Buda, Doutrina e Monges)	Narrativas 15, 16 e 34 só consta o título. Narrativa 33 incompleta.
20	Japão/ Seção Budista	46	1-14 <i>Tengu</i> / Texugo 15-19 Mundo pós-morte 20-24 Retribuição/punição na outra encarnação pelas ações da vida presente. 25-38 Retribuição/punição no mundo presente baseado nas ações da vida presente. 39-40 Arrogância 41-46 Recompensa dos céus	Narrativas 8 e 14 só consta o título.
(21)			(Soberanos?)	
22	Japão	8	1-8 Família Fujiwara	Narrativa 8 incompleta.
23	Japão	14	13-16 Artes marciais 17-25 Força física/ <i>Sumô</i> (luta japonesa) 26 Artes hípicas	Faltam as narrativas 1-12.
24	Japão/ Mundo Secular	57	1-6 Artes e ofícios/Habilidade técnica 7-12 Artes medicinais 13-22 Profecia/Adivinhação 23-24 Música 25-30 <i>Kanshi</i> (Poesia chinesa) 31-57 <i>Waka</i> (Poema japonês)	Narrativas 12 e 17 só consta o título.

Continua na página seguinte.

Continuação da página anterior.

Volume	Subtítulo	Número de Narrativas	Conteúdo	Notas
25	Japão/ Seção Secular	14	1-14 Samurai	Narrativas 8 e 14 só consta o título.
26	Japão/ Punição ou Recompensa	24	Acontecimentos do presente resultantes das ações da existência do passado: $\left\{ \begin{array}{l} 1 - 18 \quad (\text{Recompensa}) \\ 19 - 24 \quad (\text{Punição}) \end{array} \right.$	Narrativa 6 só consta o título.
27	Japão/ Seres Sobrenaturais	45	Entes fantásticos: $\left\{ \begin{array}{l} 1 - 30 \quad (\text{Fantasma/Espírito/Ogro}) \\ 31 - 33 \quad (\text{Raposa?}) \end{array} \right.$	Narrativa 14 incompleta.
			Animais que se transformam: $\left\{ \begin{array}{l} 34 - 36 \quad (\text{Texugo}) \\ 37 - 41 \quad (\text{Raposa}) \end{array} \right.$	
			42-45 Outros seres	
28	Japão/ Mundo Secular	44	1-44 Cômico	Narrativa 36 incompleta.
29	Japão/ Delitos	40	1-30 Delitos	Narrativa 16 só consta o título.
			31-40 Animais	
30	Japão/ Miscelânea	14	1-44 Relação homem/mulher	Narrativas 6 e 7 incompletas.
31	Japão/ Miscelânea	37	Miscelânea	Narrativas 2 e 4 incompletas.

Por tratar-se de uma obra de grande vulto onde faltam alguns volumes ou algumas narrativas, parcial ou totalmente, fica difícil determinar o número exato de narrativas. Na contagem das narrativas no quadro precedente de Ikegami foram levados em conta os seguintes critérios:

1. - foram baseados nos vinte e oito volumes que restam atualmente;
2. - tanto as narrativas incompletas quanto as que só possuem o título foram computadas.

Desse modo, obtém-se o total de 1059 narrativas. Fosse as narrativas que só possuem o título excluídas, o número se reduziria para 1040 e, se excluídas as narrativas incompletas, o número cairia para 1020. Naturalmente outros fatores menores poderiam ser levados em conta numa investigação mais rigorosa, podendo modificar seu número total, mas certamente o número seria mantido em torno de mil e tantas narrativas, conforme a contagem corrente.

Quanto à organização, pode-se verificar através do quadro, a seguinte tendência geral:

1. - uma semelhança organizacional nas três partes que versam sobre a Índia, China e Japão, principalmente entre as partes que versam sobre a China e o Japão;
2. - a seção budista seguida pela seção secular;
3. - excetuando-se a parte do Japão, onde a seção budista e a seção secular possuem praticamente o mesmo número de narrativas, as partes da China e da Índia são compostas predominantemente por narrativas budistas.

É inegável que a estruturação de *Konjaku Monogatari-shû* deixa evidente o peso exercido pelas narrativas budistas. A própria classificação das partes em Índia, China e Japão persegue o caminho percorrido pelo Budismo até sua chegada ao Japão. Sabemos que o Budismo, nascido na Índia, alcançou o Japão, no século VI através da China, na época em que a China representava, para o Japão, o seu modelo cultural, político e religioso.

Gostaríamos de deixar colocado, no entanto, que, em nosso trabalho, restringiremos o campo de ação às narrativas do Japão, mesmo cientes das limitações que,

por ventura, a exclusão das narrativas da Índia e da China possam acarretar. Trata-se de uma opção baseada no intuito de delimitar geograficamente a esfera de estudo ao Japão, pois temos como objetivo estabelecer *Konjaku Monogatarishû* como uma obra inovadora no contexto literário da época, na medida em que ela apresenta uma multiplicidade no que concerne ao tema e às personagens, fugindo, ainda, do conceito estético literário vigente, da elegância e do refinamento.

A leitura complementar de *Uji Shûi Monogatari* nos será útil, na medida em que formos levantando as diferenças que se apresentarem nas narrativas comuns a ambas. Trata-se de duas coletâneas que, pela semelhança ou diferença, completam-se e em sua essência sintetizam as características que consideramos peculiares às narrativas *setsuwa* :

1. - apresentam clara ou veladamente um fundo moral/doutrinário (explicativo);
2. - trata-se de narrativas que, embora possuam autonomia conteudística (cada narrativa constitui uma história), fazem parte de um todo coeso de características inconfundíveis das narrativas *setsuwa* .

Na realidade, a estruturação de *Konjaku Monogatarishû* gira em torno de três temas principais apontados por Bernard Frank:⁴⁷

1. - a história do Budismo na Índia, China e Japão e o seu paralelo secular, a história da fundação de reinados e dinastias;
2. - a apologia às Três Jóias do Budismo (Buda, sua doutrina e os monges) e seu paralelo, a apologia dos Caminhos através de narrativas referentes a ilustres personalidades;
3. - a exposição da doutrina de Buda e seu paralelo, a exposição da sabedoria secular.

⁴⁷FRANK, B. *Histoires qui sont maintenant du passé*. Paris, Gallimard, 1968, p. 16.

Cabe lembrar ainda que *Konjaku Monogatarishû* apresenta um arranjo interno denominado *niwa ichirui yôshiki* (estilo em par de narrativas formando um tipo) por seu descobridor, Kunisaki Fumimaro.

Esse arranjo interno toma a seguinte forma: todas as narrativas formam, entre si, pares compostos por duas narrativas que possuem uma forte identidade, e o par de narrativas, por sua vez, liga-se ao par anterior e ao par seguinte através de um determinado ponto em comum, formando, desse modo, uma cadeia de narrativas.

Todo esse labor e meticulosidade dispensado na organização, além do exaustivo trabalho de coleta fazem de *Konjaku Monogatarishû* a mais marcante e mais vultuosa coletânea de narrativas *setsuwa*, além de inovadora, na medida em que ousou ampliar o universo literário, indo em busca de outros espaços, tempos e gentes.

5. Significação Literária

Frisamos anteriormente que as narrativas *setsuwa* de *Konjaku Monogatarishû* iniciam-se com a expressão *Imawa mukashi* que literalmente tem o sentido de “O agora é passado”, e finda com a expressão ... *tonan katari tsutaetarutoya* “Assim foi dito ...”, “Conta-se que ...”. Ou seja, tomam a forma de narrativas transmitidas oralmente. Sabê-se, no entanto, que muitas das narrativas que tiveram suas origens desvendadas foram coletadas de obras já existentes.

Fica evidente, portanto, que o mérito das narrativas *setsuwa* não reside no fato de serem inéditas, pelo contrário, existe, desde o princípio, um compromisso com o leitor/ouvinte: as narrativas *setsuwa* acham-se estabelecidas como acontecimentos transmitidos, ocorridos no passado. O valor de uma coletânea de narrativas será, dessa forma, medido conforme aspectos tais como a seleção criteriosa e adequada, o arranjo e a disposição das narrativas.

Já tivemos a oportunidade de comentar sobre a conscienciosa organização que, por si só, faz de *Konjaku Monogatari* uma obra de destaque no cenário literário da época. O que a torna, no entanto, uma obra significativa reside no fato de *Konjaku Monogatari* constituir uma obra que vem inovar a saturada literatura aristocrática de até então, realizando um processo de renovação no que concerne ao tema, personagem, espaço, constituindo-se como uma espécie de “compilação do universo humano da época, um caleidoscópio da existência humana”, segundo Kunisaki Fuminaro.

Conforme já nos referimos, as produções da Época Heian apresentam a tendência de focar apenas os fatos relativos ao mundo da aristocracia Heian. *Konjaku Monogatari*, pelo contrário, surge como uma obra que condensa em suas páginas as várias realidades de um mundo sem fronteiras: o mundo búdico e o mundo secular, o ser humano e o ser não-humano, o soberano e o súdito, o sábio e o tolo, o belo e o repugnante, o cômico e o trágico, o poético e o prosaico.

As novas perspectivas literárias oferecidas por uma obra como *Konjaku Monogatari* já eram apontadas por Ishimoda Shô, em 1957, quando ele escreve:

Para os autores da literatura *monogatari*, as únicas realidades eram a sociedade aristocrática e a sociedade urbana, nunca acontecendo sair disso, o que impedia de divisarem, dentro da realidade, nada essencialmente novo que servisse de intermediário para uma auto-crítica. Conseqüentemente, tendo como as duas obras máximas o *Utsubo Monogatari* e o *Genji Monogatari*, outro caminho não lhes restou, depois disso, senão a decadência. Mas isso é apenas um aspecto da literatura da segunda metade da Época Heian, e note-se que, aí, outras manifestações significativas estavam surgindo. Ou seja, o estabelecimento de obras como *Masakadoki* (Relatos de Masakado), *Mutsuwaki* (Relatos de Mutsu) ou *Konjaku Monogatari*. Os autores dessas obras são todos desconhecidos, mas é fato notório o aparecimento de autores que se mostraram interessados, tanto pela classe dos nobres quanto pela sociedade guerreira regional, e descobriram a existência de um outro universo, fora da

sociedade urbana-aristocrática.⁴⁸

Trata-se, na realidade, de uma tentativa de apreensão do mundo⁴⁹, na sua totalidade, na proporção em que a época e as circunstâncias lhe permitiam. Não se pode negar que a diversidade dos elementos estruturais que compõem a narrativa *setsuwa* vem causar uma inovação na literatura de salão da época, voltada exclusivamente para personagens e/ou acontecimentos relacionados à Corte de Heian. *Konjaku Monogatari* foi capaz de ultrapassar as fronteiras do restrito mundo da aristocracia Heian, e alcançar as mais distantes terras não só no interior do próprio Japão, mas também fora dele (China e Índia), avançando até mesmo para o plano do sobrenatural, como deverá ficar configurado através do estudo que desenvolveremos, a seguir, em algumas das narrativas significativas que as compõem.

⁴⁸ISHIMODA, S. *Chūseiteki Sekaino Keisei* (A Formação do Universo Medieval). Tokyo, Tōkyō Daigaku Shuppansha, 1967, p. 240.

⁴⁹MOMOKAWA, T. "Ikai . Naimen . Kenryoku" ("Outro Mundo . Âmbito . Poder"). *Bungakuni okeru Mukōgawa* (O Outro Lado na Literatura). Tokyo, Meiji Shoin, 1985, p. 46.

III - Narrativa *Setsuma* de *Konjaku Monogatari*shû - A Ruptura com o Refinamento Estético

1. Narrativas Cômicas de *Konjaku Monogatari*shû

1.1 Sobre o Riso do Volume XXVIII

O volume XXVIII de *Konjaku Monogatari*shû reúne quarenta e quatro narrativas que formam um grupo coeso, porque permeadas pelo tema do riso que percorre todo o seu interior. Trata-se de uma atitude organizacional inédita, pois não existe uma compilação de narrativas cômicas, anteriormente a *Konjaku Monogatari*shû, e mesmo na época subsequente, a Época Kamakura, há pouca produção, restringindo-se a *Kokon Chomonjû* (Narrativas Ouvidas de Antigos e Novos Escreventes) ou *Shasekishû* (Coletânea de Areia e Pedra).⁵⁰

Narrativas relacionadas ao riso podem ser, eventualmente, encontradas esparsas em outros volumes, mas a importância primordial reside aqui no fato de terem sido reunidas num único volume, o que, de certo modo, é um indicativo daquilo que, para a época, apresentava-se risível.

O volume XXVIII é, por assim dizer, o volume das narrativas cômicas, e reúne, num bloco, as narrativas humorísticas que circulam dentro e fora de Heiankyô. As personagens que aí atuam pertencem às mais variadas camadas sociais, assim como são múltiplos os aspectos do riso que elas encenam.⁵¹

Sem nenhuma pretensão de esgotar o assunto, procuraremos rastrear os

⁵⁰KOMINE, K. "Chûsei Waraibanashino Isô" ("As Fases da Narrativa Cômica Medieval"). *Nihonno Bijutsu* no. 20 - *Warai* (A Estética do Japão no. 20 - O Riso). Tokyo, Perikansha, 1993, p. 27.

⁵¹MABUCHI, K. et alii (org.) *Konjaku Monogatari*shû 4, Coleção *Nihon Koten Bungaku Zenshû* 24. Tokyo, Shôgakukai, 1976, p. 161.

caminhos do riso da gente de Heian, além de procurar situar o significado das narrativas cômicas no contexto literário da época, centrado na narrativa do monge palaciano Zenchi e de Heijû, renomado poeta e galanteador da Época Heian.

Cabe, porém, fazermos preliminarmente a apresentação de alguns trabalhos de autores japoneses, concernentes ao riso, principalmente ao riso presente no volume XXVIII.

Segundo Umehara Takeshi⁵², a teoria do riso, no Ocidente, pode ser classificada, de uma maneira geral, em dois tipos: a teoria do contraste, que se tornou essencialmente a teoria tradicional da estética alemã, em que se incluem autores como Wolff, Mendelssohn, Lessing, Jean Paul, Kant, Schopenhauer, entre outros e onde se explica o cômico através do contraste, e a teoria da superioridade já vislumbrada em Platão e Aristóteles, tendo sido aperfeiçoada modernamente por Hobbes, e largamente utilizada por estudiosos e escritores franceses e ingleses, tais como Stendhal, Bergson, Pagnol. Como resultado da investigação das duas referidas teorias, Umehara chega à conclusão de que não se trata de teorias contraditórias, sendo a primeira o estudo objetivo do objeto do riso e a segunda, o estudo subjetivo daquele que ri, podendo serem resumidas através de uma terceira teoria, a teoria do significado ou do valor.

Umehara observa que o contraste que provoca o riso é o contraste de duas coisas que pertencem a diferentes domínios do significado, podendo se verificar aí, não somente a diferença significativa, como também, ao mesmo tempo, a diferença valorativa. Além disso, como resultado desse contraste, ocorre sempre o fenômeno do rebaixamento valorativo, na medida em que existe uma tendência entre os teóricos que trabalham o contraste, de colocar, de um lado, algo de alto valor e, do outro, algo de baixo valor, tais como perfeição/imperfeição, ideal/real, erudito/vulgar. Umehara destaca, porém,

⁵²UMEHARA, T. "Waraino Kôzô - I" ("A Estrutura do Riso I"). *Yamino Patosu* (O Patos das Trevas), Coleção Umehara Takeshi Chosakushû 1 (Coletânea das Obras de Umehara Takeshi 1). Tokyo, Shûeisha, 1983, pp. 207-334.

a existência de contrastes em que nem sempre existe a confrontação entre algo de alto valor e outro de baixo valor, reconhecendo o fato de que o contraste do valor, no riso, encontra-se fundamentado pelo contraste do significado.

Não pretendemos discutir, aqui, a teoria de Umehara, mas apenas expor resumidamente a sua colocação, perante a questão do riso no Ocidente, e destacar, a seguir, o seu ponto de vista com relação a um aspecto do riso, no contexto do Japão.

Sobre o que os ocidentais costumam chamar de *Japanese smile*, Umehara diz que o mesmo possui dois sentidos: um primeiro voltado para o próprio eu e que possui um sentido existencial e um segundo, referente aos outros, que possui um sentido prático.

O riso existencial de conformismo, ou de desistência seria como uma sabedoria existencial surgida do cotidiano miserável da população rural oprimida pelo despotismo feudal, e o riso prático, uma espécie de auto-dissimulação, originário da sabedoria prática da baixa classe mercantil que, diante da dominante classe guerreira, tentava dissimular suas falhas, através do riso e, escondendo seu próspero lucro com a máscara do riso, deteve o poder econômico em suas mãos.

Yanagita Kunio, em seu estudo *Waraino Hongan* (O Anseio do Riso), levanta três peculiaridades que diferenciam a "literatura do riso" das demais literaturas:

- 1) a inexistência de uma composição, de um planejamento prévio;
- 2) a brevidade;
- 3) a dificuldade de ser apresentada como uma literatura documentada.⁵³

Chama também atenção para o fato de que o povo japonês é um povo que ri com frequência, tanto nos momentos de prazer, quanto nas horas de ira ou de ódio, referindo-se também ao *Japanese smile*. Segundo Yanagita, dois tipos de riso prevalecem

⁵³YANAGITA, K. "Waraino Hongan" ("O Anseio do Riso") *Yanagita Kunioshū* 7 (Coleção Kunio Yanagita 7). Tokyo, Chikuma Shobō, 1980, pp. 153-154.

no Japão: o riso primitivo provocado pelas histórias vulgares como a intimidade de um casal, compartilhado tanto pelos brâmanes do Ceilão, quanto pelos aborígenes do deserto da Austrália, e o outro, uma forma nova e transformada, o riso cômico que surge diante de um chiste, de um jogo de palavras.

Mas Yanagita observa também que, para se conceituar o riso, não basta esclarecer sobre do que se ri atualmente. É necessário partir-se da questão sobre que tipo de coisas suscita o riso. Isso porque o objeto do qual se ri costuma variar bastante.

O que cabe destacar, no entanto, no caso de Yanagita, é o seu estudo sobre *Okono Bungaku* ("Literatura do Tolo"), escrito em 1927.

No *Grande Dicionário de Língua Japonesa (Nihon Kokugo Dai Jiten)*, a palavra *oko* é definida da seguinte maneira:

- 1) Algo tolo. Algo descabido. Realizar ações imprudentes. Também, pessoa tola. Estúpido.
- 2) Algo petulante. Algo atrevido.⁵⁴

O *Vocabulário da Língua de Iapan*, publicado em 1603, pela Companhia de Jesus do Japão, registra a palavra *voconomono*, onde *voco*, corresponde à palavra *oko* (grafia moderna), e possui a seguinte conceituação: "Home livre, absoluto, mal criado, desaforado".⁵⁵

Yanagita insere o *oko* na categoria de "uma das literaturas que alegrem a pessoa"⁵⁶ e que alcançou o domínio da arte, destacando o volume XXVIII de *Konjaku Monogatari*shû como um tipo de livro didático da referida literatura.

Quanto à classificação do *oko*, ele levanta alguns tipos recorrentes. Inicialmente, destaca as narrativas sobre "pessoas das quais pode-se rir". Como exemplo,

⁵⁴NIHON DAI JITEN KANKÔKAI - *Nihon Kokugo Dai Jiten* (Grande Dicionário de Língua Japonesa). Tokyo, Shogakukan, 1976, p. 535.

⁵⁵COMPANHIA DE IESV - VOCABULÁRIO DA LINGOA DE IAPAM (1603)

⁵⁶YANAGITA, K. "*Okono Bungaku*" ("Literatura do Tolo"). *Yanagita Kunioshû* 7 (Coleção Kunio Yanagita 7). Tokyo, Chikuma Shobô, 1980, p. 287.

podemos destacar:

- a) 1 *Sobre os Funcionários do Quartel da Guarda do Palácio Imperial que, numa visita ao santuário de Inari, encontraram a mulher de Shigekata*, onde o incorrigível conquistador Shigekata, funcionário da guarda palaciana, em visita ao santuário de Inari, junto com alguns companheiros, corteja uma mulher, dizendo que abandonaria a esposa para viver com ela, sem saber que se tratava da própria esposa. Shigekata recebe uma bofetada, diante da multidão, e passa a ser motivo de chacota entre os companheiros.
- b) 42 *Sobre o guerreiro que assusta-se ao ver a própria sombra*, onde um falso valentão assusta-se com a própria sombra, pensando tratar-se de um ladrão, e manda a esposa enfrentá-lo, dizendo que ele não parece ser muito forte.

Trata-se de exemplos do *okomono*, no sentido de “tolo”, que suscita o riso de zombaria, o tipo de riso “que mais se encontra na vida”⁵⁷, ou como coloca Yanagita, trata-se de narrativas que suscitam o riso de qualquer pessoa.

O *okomono*, no entanto, segundo Yanagita, nem sempre precisa ser um tolo. Existem em *Konjaku Monogatari* narrativas onde os *okomono*, pela sua perspicácia, acabam provocando uma situação de riso. É o caso, por exemplo, das duas narrativas seguintes:

- a) 16 *Sobre o fato de Aso, funcionário do Ministério dos Negócios Supremos do Estado, deparar-se com ladrões e sair ileso, utilizando-se de artimanha* - A personagem em questão deixa o palácio tarde da noite, despe-se dentro do carro (de boi) e esconde suas vestes. Instantes depois, ele é abordado por assaltantes mas lhes diz que já fôra assaltado, antes de chegar lá. Os assaltantes caem na gargalhada e partem.

⁵⁷PROPP, V. *Comicidade e Riso*. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freilas de Andrade. São Paulo, Ática, 1992, p. 28.

- b) 31 *Sobre o fato de Fujiwara no Kiyokado, o Diretor do Departamento do Tesouro, ter fobia de gato* - Fujiwara no Kiyokado era um influente proprietário de terras, conhecido pela sua esperteza e descaramento e que tinha como ponto fraco, o horror a gatos. Há muito tempo, ele estava sendo intimado a pagar o imposto, em forma de arroz. Certo dia, Fujiwara no Sukemichi encurralou Kiyokado num beco, soltou cinco gatos sobre ele, obrigando-o, assim, a pagar o arroz devido.

Um outro tipo de *okomono*, apresentado por Yanagita é o *okomono* involuntário, onde ele não é nenhum tolo, como no primeiro tipo, nem realiza qualquer dissimulação perspicaz, como no segundo caso. Exemplo:

- a) 4 *Sobre o Governador da Província de Owari, []*, e o Aposento *Gosechi* - A história de um idoso governador provincial, que, devido à sua competente gestão, reergue sua província e essa acaba sendo escolhida como a província responsável pela cerimônia do *gosechi* (espetáculo de dança realizado no palácio imperial), mas acaba sendo objeto de chacota dos cortesãos que declamam um poema sobre a sua calvície.
- b) 6 *Sobre o poeta Motosuke que, durante o Festival de Kamo, atravessa a avenida Ichijô* - O poeta Motosuke que, durante o Festival de Kamo, perde o seu chapéu, quando da queda do seu cavalo, e acaba expondo a sua calvície. Ao invés de recolocar logo o seu chapéu e seguir seu caminho, Motosuke faz uma preleção a respeito da sua calvície e da queda do cavalo, para só então recolocá-lo, razão pela qual a multidão que assistia à cena explode em gargalhada.

O estudo de Yanagita é muito importante, na medida em que ele reabilita o conceito de *oko* como uma “arte de rir”, através de falas ou atos chistosos, conscientes ou inconscientes, contrariamente à acepção negativa que possui modernamente.

Já Umetani Shigeki em *Konjaku Monogatarihû Maki Nijû Hachino*

Issokumen - Okono Henbô (Um Aspecto do Volume XXVIII de *Konjaku Monogatarishû* - A Transformação do *Oko*)⁵⁸ salienta a mudança do *oko* que bajula a alta nobreza, para o *oko* como uma auto-afirmação e também o aspecto temporal em que aqueles que encenam o *oko* iniciam o seu embarque na corrente principal da época.

Sasaki Miyoko e Morioka Heinz no seu estudo sobre a relação das narrativas cômicas de *Konjaku Monogatarishû* e a arte cômica denominada *rakugo* (narrativas cômicas contadas por um contador de histórias)⁵⁹, trazem a seguinte classificação:

- 1) O perspicaz

- 1.1 Relação homem/mulher

- 14 *Sobre o fato de o mongé oficiador Ninjô zombar de uma serviçal e receber uma resposta afiada* - Ninjô, conhecido pela sua eloquência, faz um trocadilho de mau gosto, dirigindo-se a uma serviçal chamada Yae, que, devido a sua resposta afiada, passa a ser bem conceituada.

- 1.2 O talento revelado num artifício cauteloso ou audacioso.

- 19 *Sobre o bonzo de Yokawa, no monte Hieizan, que se intoxica com cogumelos* - A história do monge que se intoxica com um prato feito de cogumelos e solicita uma oração para a cura. O monge oficiador recita um sutra irônico e gozador, referindo-se à sua gulodice. Depois de muito sofrer, salva-se, por milagre.

- 1.3 A vitória do fraco que se opõe ao poder.

- 37 *O homem da província do leste que passa diante do portão da*

⁵⁸Apud SHINOHARA, S. "Han'Ôchô Bungakutoshite" ("A Postura de uma Literatura Anti-Aristocrática"). *Kokubungaku - (Literatura Japonesa)*, vol. 29. Tokyo, Gakutôsha, 1984, p. 67.

⁵⁹SASAKI, M.; MORIOKA, H. "Shomin Wageini okeru Gurotesuku - Sono San - Konjaku Monogatarishûno Waraibanashito Rakugo" ("O Grotresco na Narrativa Popular - Parte 3 - As Narrativas Cômicas de *Konjaku Monogatarishû* e o *Rakugo*"). *Tsudajuku Daigaku Kiyô* (Periódico da Universidade Tsuda), no. 14. Tokyo, Tsuda Daigaku Kiyô, 1982, pp. 169-191.

residência do imperador Kazan'in - Um homem do leste passa, em frente ao portão do ex-imperador Kazan'in, ignorando tratar-se de sua residência, sem desmontar do seu cavalo. Ele é arrastado pelos homens de Kazan'in pela sua insolência, para ser punido. Kazan'in, impressionado pela sua montaria, ordena-lhe que faça uma demonstração. O homem exhibe-se e, quando vê uma oportunidade, foge montado em seu cavalo. Kazan'in admira sua ousadia e deixa-o ir.

- 2) O excêntrico - aqueles que se tornam objetos de riso como *okonaru mono* (tolos).

2.1 O sandeu que se faz de sério (corresponde ao *okomono* involuntário de Yanagita)

3 *Sobre o fato de Sone no Yoshitada ter participado da cerimônia da longevidade do ex-imperador En'yû* - O poeta Sone no Yoshitada participa, certa feita, da Cerimônia da Longevidade, promovida pelo ex-imperador En'yû, sem ter recebido convite, razão pela qual é intimado a se retirar e, diante da sua recusa, acaba sendo expulso a tapas e pontapés. Aos que o perseguem, Yoshitada pergunta com seriedade, qual a vergonha, de um velho como ele, participar de uma cerimônia onde poetas são convidados, comer o doce *kaikuri*, ser expulso e levar pontapés.

2.2 O tolo da falsa valentia

42 *Sobre o guerreiro que se assusta ao ver a própria sombra*, citado anteriormente por Yanagita, quando refere-se ao *okomono* "do qual pode-se rir".

2.3 Imprudência pusilânime

34 *Sobre o erro do subordinado de Fujiwara no Akiie, Governador de Chikuzen* - Certa feita, os subordinados de Akiie dividiam a sobra da sua refeição, começando pelos mais graduados. Ao chegar a sua vez, Yorikata, conhecido pela sua bravura, comete uma gafe, ao comer diretamente da vasilha de Akiie, quando a

etiqueta reza que ele passe primeiro a comida para o seu próprio prato. Os companheiros chamam a sua atenção e Yorikata, apanhado de surpresa, acaba cometendo gafe maior, lançando a comida da boca para a vasilha de Akiie. Trata-se de uma imprudência que lhe custou a fama de subordinado conceituado, que ele detinha até então.

2.4 Conduta que transgride a etiqueta

25 *Sobre o fato de Minamoto no Akisada, vice-diretor do Departamento de Censura, provocar riso, ao expor o seu pênis* - Fujiwara no Norikuni secretariava uma causa, quando, a um canto da ala oficial do palácio onde se realizava a audiência, vê o vice-diretor do Departamento de Censura, Minamoto no Akisada, expor o seu falo, e não consegue conter o riso. Ono no Miya no Sanesuke, que presidia a audiência, indaga a razão do riso numa ocasião tão importante, mas Norikuni não tem como responder e acaba sendo severamente advertido.

2.5 Trapaccar

30 *Sobre o fato de Ki no Mochitsune, oficial do Departamento da Divisão Esquerda da Capital, oferecer pargo envolto em palha para o seu superior* - Mochitsune, quando em visita à residência de Fujiwara no Yorimichi, presencia a chegada de um carregamento de pargo envolto em palha, um oferecimento a Yorimichi por parte do Governador de Awaji. Mochitsune pede ao responsável pela dispensa que lhe separe três pargos, que mandaria buscar depois, para oferecer ao seu superior. Indo para a residência do seu superior Mochitsune percebe que seu oferecimento seria providencial, pois estavam preparando a refeição para as visitas. Mochitsune manda buscar os peixes, mas qual não é a sua surpresa e desolação ao ver que os jovens subordinados de Yorimichi haviam comido os pargos e enchido a

embalagem da palha com calçados velhos.

2.6 Equívoco

18 *Sobre o administrador do templo de Mitake que se alimentou de cogumelo venenoso* - Um certo monge, tencionando tomar o lugar do administrador do templo de Mitake, prepara um prato à base de *watari*, um certo tipo de cogumelo venenoso. - O administrador come todo o cogumelo, elogia o prato e nada lhe acontece. O que o monge não sabia é que o administrador era imune ao veneno do *watari*.

2.7 Cobiça, avidez

38 *Sobre o fato de Fujiwara no Nobutada, governador de Shinano, despençar em um precipício* - Cumprida a sua gestão, Nobutada retornava para a Capital com os seus homens, quando, na passagem da montanha, rolou precipício abaixo. Depois de algum tempo, ele gritou aos seus homens que abaixassem o palanquim. Ao trazer para cima, o palanquim veio carregado de *hiratake*, um cogumelo comestível bastante apreciado. Nobutada veio no palanquim, só na segunda viagem, ainda trazendo consigo um punhado de cogumelos, confirmando o ditado que diz: "O administrador provincial, ao tombar, deve pegar a terra do chão em que tombou."

● 3) O misterioso

3.1 Pessoa singular

20 *Sobre o nariz do monge palaciano Zenchi, de Ikenoo* (objeto de análise do presente tópico).

3.2 O que aparentemente parece sobrenatural

29 *Sobre o cão que surgiu na residência do Médio Conselheiro Ki no Haseo* - Haseo quebra o tabu do retiro domiciliar (*monoimi*), esquecido da recomendação do adivinho que previa o aparecimento de um ogro, num determinado dia. Estava ele lendo poesia com alguns estudantes, quando depararam com um monstro de cabeça preta, um chifre e quatro patas. Um deles desferiu um pontapé no monstro que não era senão um cão branco com a cabeça enfiada num tipo de bule (*hanzô*).

3.3 Entes sobrenaturais

39 *Sobre o desaparecimento do governador de Shinano, a metamorfose de uma ténia, que se transforma em água* - O filho de uma mulher-ténia é nomeado Governador de Shinano, mas, numa recepção, vendo-se obrigado a tomar um licor de nozes, revela a sua identidade, transforma-se em água e desaparece.

• 4) O espantoso

27 *Sobre Ono no Itsutomo, Governador de Izu e o seu representante delegado* - Tendo sido nomeado Governador de Izu, Ono no Itsutomo quis nomear um representante delegado que o substituisse na sua ausência. Depois de muito procurar, escolheu um homem originário de Suruga, pelas boas referências. O representante ficou conhecido por sua seriedade e competência, mas, certo dia, ao ver um grupo de *kugutsu* (manejadores de bonecos), não resiste à música e começa a dançar, acabando por revelar sua identidade anterior de manejador de bonecos.

Verificamos que se trata de uma classificação detalhada que nos oferece

uma visão abrangente do riso encontrado em *Konjaku Monogatarishû*, mas, nem por isso, totalmente precisa. Muitas das narrativas, como se pode perceber, podem ser incluídas numa classificação ou noutra, como, por exemplo, a narrativa 42 *Sobre o guerreiro que se assusta ao ver a própria sombra* que caberia nos itens do tolo da falsa valentia, da imprudência pusilânime ou do equívoco. Outras, como a narrativa 39 *Sobre o desaparecimento do governador de Shinano, a metamorfose de uma tênia, que se transforma em água*, embora classificada por Sasaki como uma narrativa cômica que versa sobre o misterioso, a sua aceitação como tal não é imediata, havendo a necessidade de chamar à memória o fato de que o governador é a personificação da tênia, que acaba sendo eliminada com a utilização de nozes, conforme prescrito no mais famoso tratado médico da Época Heian, *Ishin'hô* (Compêndio de Medicina), configurando-se, portanto, como um episódio de erradicação da tênia.

Komine Kazuaki⁶⁰, referindo-se ao volume XXVIII de *Konjaku Monogatarishû*, acha insuficiente classificá-lo simplesmente como a “literatura que faz rir” e que a sua narrativa cômica possua uma estrutura mais apurada. Diferentemente das narrativas cômicas arranjadas de modo a provocar o riso do ouvinte/leitor, o riso de *Konjaku Monogatarishû*, busca, antes, apreender a relação entre aquele que ri e aquele do qual se ri, de maneira que o próprio leitor, que deveria ser “aquele que ri”, vê-se, por vezes, colocado entre “aquele do qual se ri”, como no caso da narrativa 30/X *Sobre o fato de uma anciã ir à dágaba, todos os dias, verificar se não estava manchada de sangue*, onde o leitor que, inicialmente, ri juntamente com os jovens que zombam de uma anciã que, todos os dias, dirigia-se à dágaba para ver se não estava manchada de sangue, pois acreditava que, nesse dia, ocorreria uma desgraça, vê-se colocado na posição daquele “do qual se ri”, quando, um dia, os jovens resolvem manchar a dágaba, e morrem em decorrência da inundação ocorrida nesse exato dia e a anciã acaba rindo por último. Komine é de opinião

⁶⁰KOMINE, K. *Op. cit.*, p. 31.

que *Konjaku Monogatari* buscava, na realidade, esse tipo de “horizonte marginal”.

Com relação, ainda, “àqueles que fazem rir”, ou seja, aos promotores do riso, Komine propõe dois tipos: os que, inconscientemente, acabam se tornando objeto de riso, denominado *shiremono*, e os que, conscientemente, tramam a provocação do riso, denominados *monoi*, havendo, inclusive, aqueles que apresentam, mescladas, as duas facetas.

Outro ponto levantado por Komine com relação ao riso de *Konjaku Monogatari*, diz respeito ao “espaço” do riso que, muitas vezes, se estabelece em espaços públicos ou em locais de cerimônias tradicionais, salientando porém, o fato de que, nem sempre, o espaço em que a situação de riso ocorre e o espaço em que se ri coincidem, no sentido de que o riso ocorre sem a presença “daquele do qual se ri”, que, desse modo, é excluído do espaço do riso, permanecendo à margem dele.

Shinohara Shôji⁶¹ considera que o volume XXVIII, juntamente com os volumes XXV (Samurais), XXVI (Acontecimentos do presente resultantes das ações da existência anterior), XXVII (Seres Sobrenaturais) e XXIX (Delitos), relata um mundo diverso do cotidiano e o riso funciona como um dissimulador do mundo cotidiano, colocando-o às avessas e transformando toda a sociedade no objeto de riso. Diferentemente do riso depreciativo e unilateral tradicional, o riso de *Konjaku Monogatari* encontra-se voltado não só para o objeto do riso, mas atingindo inclusive aquele que ri.

Finalmente, Oda Shôkichi⁶² divide as narrativas cômicas do volume XXVIII em duas principais tendências: as narrativas onde as personagens tomam uma atitude considerada *oko*, e as narrativas onde as personagens fazem rir através de ações ou falas engraçadas.

Discordando da teoria de Yanagita, Oda entende que o conceito de *oko*

⁶¹SHINOHARA, S. *Op. cit.*, pp. 68-70.

⁶²ODA, S. *Nihonno Yûmoa 2 - Koten . Setsuwahen* (O Humor Japonês 2 - Volume sobre Clássicos e Narrativas *Setsuwa*). Tokyo, Chikuma Shobô, 1987.

não sofre uma decadência até o sentido atual de “tolo”, mas que o conceito de *oko* sempre esteve próximo a esse sentido (tendo talvez um alcance um pouco mais amplo). Como resultado da especial importância dada ao riso zombeteiro voltado àquele considerado *okô*, esse acabou se tornando sinônimo “da pessoa de quem se ri”, originando um peculiar riso japonês que mostra uma particular aversão ao fato de se tornar alvo de riso e que busca sempre não esquecer a moderação. Oda considera que, embora o riso apresente duas faces, o riso agressivo que inclui o riso dirigido àquele que é considerado *oko* e o riso que diverte as pessoas, eles foram incorporados num único riso, o que dificultou a penetração do riso na cultura japonesa em geral.

1.2 O Monge de Nariz Longo - O Exemplo de uma Personagem *oko*

XXVIII/20 *Sobre o nariz do monge palaciano Zenchi, de Ikenoo*

O agora já é passado, morava no local denominado Ikenoo⁶³, um monge palaciano⁶⁴ chamado Zenchi.⁶⁵ Possuía uma forte convicção religiosa, era versado nos ensinamentos esotéricos do Budismo e empenhava-se na prática de suas leis, razão pela qual não havia qualquer sinal de decadência, fosse nas edificações do templo, fosse nos alojamentos dos monges; a luz votiva ou as oferendas a Buda eram permanentes, nunca faltavam as oferendas sazonais aos monges, sendo freqüente a realização de preleções, resultando daí um templo sempre repleto de monges que lotavam animadamente os alojamentos. Na sala de banho, não havia um dia em que os monges do templo não esquentassem a água, e a agitada

⁶³Localidade da cidade de Uji, ao sul de Kyoto. Uji era um local relativamente movimentado, pois fazia a ligação Nara-Kyoto.

⁶⁴Refere-se ao termo *naigu* ou *naigubu*, a classe dos clérigos que servem no templo do Palácio Imperial (*Naidôjô*). Dez dos mais eminentes monges eram escolhidos para o cargo, por isso era denominado também *naigubu jûzenji* (Dez monges do templo imperial).

⁶⁵Identidade desconhecida.

movimentação dos banhistas afigurava-se extremamente animada. Sendo um templo de tal prosperidade, nas suas cercanias surgiu uma profusão de modestas moradias, tornando-se um animado povoado.

A propósito, o nariz deste monge palaciano era longo, cerca de 5 ou 6 *sun*⁶⁶, razão pela qual era visto pendente abaixo do queixo. A cor era de um vermelho-lilás e, tal qual uma casca de laranja, pontilhado por pústulas que o deixavam intumescido. Isso coçava terrivelmente, sem parar. Então, ele fervia, num bule, a água a alta temperatura, abria, numa bandeja de madeira, um orifício que permitisse a passagem do nariz, e porque o rosto seria chamuscado pelas chamas, passava o nariz por esse orifício da bandeja, enfiava nesse bule e o esquentava. Quando tornava-se arroxado, deitava-se de lado, calçava o nariz e fazia que o pisassem. E como retirava o nariz, depois de bem esquentado, ele ficava enegrecido, e de cada um dos poros, antes tomados pela pústula, saía algo semelhante a fumaça. Pisando ainda mais forte, surgiam, de cada um dos poros, pequenos vermes brancos⁶⁷ e, arrancando-os com uma pinça, vermes brancos, com cerca de 4 *bu*⁶⁸, iam saindo de cada um dos poros, deixando no lugar pequenos orifícios. Recolocando o nariz na mesma água fervente e esquentando como da primeira vez, o nariz encolhia, tornando-se um reduzido nariz como o de outra pessoa qualquer. Passados 2 ou 3 dias, voltava a coceira, começava a ficar protuberante, intumescia e voltava ao tamanho original. Esse processo era sempre repetido, mas eram mais freqüentes os dias em que o nariz estava intumescido.

Desse modo, ao alimentar-se, quando tomava a papa de arroz, por exemplo, fazia com que um de seus acólitos enfiasse, por sob o nariz, um bastão de madeira medindo cerca de 1 *shaku*⁶⁹ de comprimento e 1 *sun* de largura, e sentado à sua frente levantasse-o, permanecendo assim até que terminasse de comer. Terminada a refeição, o assistente

⁶⁶5 ou 6 *sun*, ou seja, cerca de 15 a 18 cm.

⁶⁷Há autores que interpretam como sendo a gordura depositada nos poros, mas preferimos traduzir literalmente como vermes brancos, para enfatizar a imagem repulsiva dos detalhes do tratamento.

⁶⁸*Bu* é uma antiga medida japonesa, onde 1 *bu*=0.3 mm. Os vermes com cerca de 4 *bu*=1.2 cm.

⁶⁹*Shaku* é uma antiga medida japonesa, medindo cerca de 30.3 cm.

abaixava-o e retirava-se.

Quando, no entanto, essa tarefa era realizada por outra pessoa, o monge palaciano acabava se aborrecendo com a falta de jeito e recusava-se a comer. Por isso, havia encarregado esse monge de levantar o seu nariz.

Quando, contudo, um certo dia, esse assistente não pôde comparecer, devido a um mal súbito, o monge palaciano viu-se em apuros, pois não havia quem pudesse segurar o seu nariz, durante a refeição matinal. Nisso, um dos serviçais-mirins comentou: "Eu, sim, seria capaz de segurar com jeito. Nada ficaria a dever àquele monge assistente". Ouvindo isso, um outro acólito foi contar ao monge palaciano o que ouvira. Esse serviçal-mirim, um serviçal-mirim adolescente⁷⁰, tinha boa aparência e reunia as condições necessárias para o desempenho da função⁷¹, razão pela qual o monge concordou, dizendo: "Então, chama esse serviçal-mirim. Já que assim ele diz, vamos fazê-lo segurar isso." O serviçal-mirim foi chamado e conduzido até o monge palaciano.

O serviçal-mirim tomou nas mãos o bastão-amparador de nariz, sentou-se comportadamente diante do monge, possibilitando-lhe tomar a papa de arroz, mantendo o nariz a uma altura adequada. Enquanto o monge sorvia a papa, comentando: "Esse serviçal-mirim é mesmo muito competente. Melhor até que o meu assistente.", o serviçal-mirim deu um forte espirro, virando-se para o lado. Nisso, a sua mão tremeu, fazendo movimentar o bastão que sustentava o nariz, razão pela qual o nariz mergulhou dentro da cumbuca de metal, espirrando papa no rosto do monge e do serviçal-mirim.

O monge ficou furioso, e enquanto retirava a papa do rosto com um papel, expulsava o serviçal-mirim, aos brados: "Tu és um miserável indolente! Tu farias isso, se, em vez do meu, estivesses segurando o venerável nariz de um nobre senhor? 'Seu' cabeça

⁷⁰Nos templos era freqüente a presença de jovens empregados, também chamados *chigo*, que realizavam pequenos serviços gerais, havendo a divisão de jovem, juvenil e infantil. Nesse caso, trata-se de um empregado juvenil (*chūdôji*).

⁷¹Tratava-se, provavelmente, de um serviçal que pertencia à ala de empregados admitidos no recinto principal.

oca idiota! Retira-te, moleque!" O serviçal-mirim levantou-se e esgueirou-se a um canto, comentando: "Se houvesse no mundo mais alguém com um nariz desse tamanho, até iria para lá segurá-lo. Que tolice está a dizer o senhor monge!", razão pela qual os acólitos, ouvindo isso, acorreram para fora e puseram-se a rir.

Pensando bem, que tipo de nariz seria realmente? Trata-se de um nariz espantoso.

Conta-se que, todos os que ouviram as incisivas palavras do serviçal-mirim, elogiaram-no.

A narrativa pode ser estruturada da seguinte maneira:

- 1) O agora (...) um animado povoado - apresentação de Zenchi e a prosperidade de seu templo.
- 2) A propósito (...) o nariz estava intumescido - apresentação do nariz e do problema que ele acarreta.
- 3) Desse modo (...) para levantar o seu nariz - a solução encontrada para contornar o problema do nariz, nas refeições.
- 4) Quando contudo (...) espirrando papa no rosto do monge e do serviçal-mirim - o incidente do nariz que mergulha na papa de arroz.
- 5) O monge ficou (...) elogiaram-no - a manifestação da tolice de Zenchi e o comentário arguto do serviçal-mirim, que acaba suscitando o riso dos acólitos.

A narrativa inicia-se com a apresentação da personagem que coincide com a imagem tradicional de um eminente religioso:

a) monge palaciano (*naigu*) - Indica o seu elevado *status*, já que os dez dos mais eminentes monges compunham a classe dos monges palacianos;

b) profundo conhecedor dos ensinamentos búdicos e monge de reconhecida competência;

c) prosperidade do seu templo (conservação perfeita, alimentação e oferendas fartas, constantes atividades religiosas).

No momento seguinte, no entanto, há uma quebra na seqüência discursiva, quando prossegue a narrativa:

A propósito, o nariz deste monge palaciano era longo, cerca de 5 ou 6 *sun*, razão pela qual era visto pendente abaixo do queixo. A cor era de um vermelho-lilás e, tal qual uma casca de laranja, pontilhado por pústulas que o deixavam intumescido. Isso coçava terrivelmente, sem parar.

Trata-se de uma quebra, na medida em que ocorre uma passagem brusca da imagem ideal de um eminente monge para a imagem pessoal de um monge, retratado através do seu peculiar nariz: um nariz longo que pendia abaixo do seu queixo e que apresentava um aspecto visual incomum.

Podemos dizer que o nariz do monge palaciano Zenchi afigura-se extremamente grotesco, mesmo que não adquirisse movimento próprio, e circulasse, por aí, como conselheiro de Estado, tal qual o do major Kovalióv de *O Nariz*⁷² que sai desesperadamente à sua procura (a luta de Zenchi, pelo contrário, resume-se na tentativa de fazê-lo desaparecer de sua vista, ou seja, reduzir o seu tamanho).

O motivo do nariz grande e rubicundo como indicativo da fealdade será tratado posteriormente em "A papa de batata" (cf. p. 187), mas conforme constatado por Propp⁷³, ele pode, além disso, tornar-se "objeto de zombaria", criando uma impressão

⁷²*O Nariz*, conto do escritor russo Nicolai Gógol (1809-1852), publicado pela primeira vez em 1836.

⁷³PROPP, V. *Op. cit.* pp. 52-53.

cômica ou satírica.

Mais adequado seria dizermos que o nariz de Zenchi afigura-se fisicamente grotesco, e a situação cômica surge em seu encalço. Afigura-se grotesco pela dimensão desmesurada ou a “hiperbolização”⁷⁴ sofrida pelo órgão olfativo que o torna, de certo modo, uma parte “despedaçada ou autônoma”⁷⁵ do corpo, na medida em que Zenchi não tem domínio sobre ele (diferentemente do nariz de Piuóquio, cuja mudança de tamanho estava condicionada à mentira, o nariz de Zenchi cresce completamente independente da sua vontade), tampouco consegue exercer qualquer controle motor, precisando ser ele amparado por um bastão, na hora da alimentação. Além disso, a sua “transformação em figuras de animais ou de coisas” - no presente caso trata-se de um nariz “tal qual uma casca de laranja” - impõe-lhe um caráter grotesco, conforme colocação de Bakhtin.⁷⁶

O estranho tratamento utilizado para reduzir o tamanho do nariz lembra a versão bastante doméstica de uma cirurgia plástica, e vem descrito minuciosamente, tal qual num manual de medicina:

- fervia, num bule, a água a alta temperatura;
- passava o nariz por esse orifício da bandeja;
- enfiava nesse bule e o escaldava;
- calçava o nariz e fazia que o pisassem;
- pisando ainda mais forte, surgiam, de cada um dos poros, pequenos vermes brancos;
- arrancando-os com uma pinça, vermes brancos, com cerca de 4 bu, iam saindo de cada um dos poros;

⁷⁴A questão da hiperbolização ou exageração como indicativos do grotesco e/ou do cômico é estudada por autores como Eikhenbaum, Propp e Bakhtin.

⁷⁵Cf. Bakhtin, Kayser.

⁷⁶BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Hucitec/Ed. Universidade de Brasília, 1987, p. 276.

- recolocando o nariz na mesma água fervente e escaldado como da primeira vez, o nariz encolhia.

Note-se que as descrições levam-nos a sentir o nariz de Zenchi não como parte integrante sua, mas como um objeto dele independente, um corpo estranho que obriga Zenchi a adotar, durante as refeições, um recurso especial para alimentar-se, com a utilização de um bastão-amparador de nariz. Trata-se de uma solução que, por si só, se afigura singular, pois está fora dos padrões convencionais da alimentação (o fato de ter que levantar o nariz para se alimentar é uma exceção, não uma regra). O tom de seriedade imprimido ao ato de levantar o nariz confere-lhe um ar ritualista:

“O serviçal-mirim tomou nas mãos o bastão-amparador de nariz, sentou-se comportadamente diante do monge, possibilitando-lhe tomar a papa de arroz, mantendo o nariz a uma altura adequada.”

A desarmonia dessa cena com as seqüências seguintes, após o elogio dirigido pelo monge, quanto à competência do serviçal-mirim:

“... o serviçal-mirim deu um forte espirro, virando-se para o lado. Nisso, a sua mão tremeu, fazendo movimentar o bastão que sustentava o nariz, razão pela qual o nariz mergulhou dentro da cumbuca de metal, espirrando papa no rosto do monge e do serviçal-mirim.”

acaba provocando uma situação cômica, reforçada pelo esbravejar do monge que, cego pela ira, dirige duras e grosseiras palavras ao serviçal-mirim, além de, ele próprio, trazer à tona aquilo que ninguém ousava comentar: o tamanho do seu nariz. O mais grave reside no fato de que o monge, querendo censurar veementemente o serviçal-mirim, acaba cometendo um deslize maior, ao dizer:

“Tu farias isso se, em vez do meu, estivesses segurando o venerável nariz de um nobre senhor?”

como se outro nariz igual ao seu pudesse ser encontrado por aí, o que suscita o incisivo comentário do serviçal-mirim:

“Se houvesse no mundo mais alguém com um nariz desse tamanho, até iria para lá segurá-lo. Que tolice está a dizer o senhor monge!”

Sobre o “alogismo latente” como recurso cômico, diz Propp que “*Apenas alguns o notam e o desmascaram com alguma tirada que revela de repente a estultícia e suscita o riso.*”⁷⁷

No caso da presente narrativa, o riso que vinha sendo sugerido desde a apresentação do nariz (o nariz incomum, o bastão-amparador, o mergulho dentro da papa de arroz) vai se manifestar somente após a tolice (*okono koto*) revelada pelo monge Zenchi. As palavras do serviçal-mirim, “Que tolice está a dizer o senhor monge”, destrona Zenchi da sua figura de eminente religioso, mostra o seu lado humano e nivela-o a um homem *oko*, comicamente grotesco, incapaz de enxergar um palmo adiante do nariz, e que se utiliza de uma fala moralizante para dizer um absurdo: “Tu farias isso, se, em vez do meu, estivesse segurando o venerável nariz de um nobre senhor?”

É interessante observar também a ocorrência da inversão hierárquica, quando “aquele que ri” são os acólitos e o “objeto do riso” é o monge palaciano, donde se obtém um efeito grotesco-cômico, através do rebaixamento grotesco das coisas “ao avesso”⁷⁸ ou do processo de inversão como quando “*rimos do acusado que dá lição de moral ao juiz, da criança que pretende ensinar aos pais, enfim, do que acabamos de classificar como ‘mundo às avessas’.*”⁷⁹

Acrescente-se que o rebaixamento grotesco é realizado ainda no início da narrativa, quando existe o nivelamento de Zenchi com o seu próprio nariz, na medida em que se dá o mesmo grau de importância à apresentação de ambos no início da narrativa (cf.

⁷⁷PROPP, V. *Op. cit.*, p. 110.

⁷⁸BAKHTIN, M. *Op. cit.*, p. 10.

⁷⁹BERGSON, H. *O Riso*. Trad. de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro, Zahar, 1983, p. 53.

estruturação 1) e 2)). Além disso, a identificação do nariz com o falo, segundo Bakhtin, pode ter uma implicação sexual ou conferir uma conotação grotesca. Quanto à implicação sexual, que não conseguimos vislumbrar muito claramente em *Konjaku Monogatari*, explica-se pelo fato de que as narrativas *setsuwa*, sendo eminentemente objetivas, não se utilizam do recurso metafórico, podendo aplicar-se a elas o ditado popular “pão, pão, queijo, queijo”.

Assim, a abordagem do tema referente ao sexo ou ao falo não é rara em *Konjaku Monogatari*, mesmo porque, a orientação estética da literatura *setsuwa* não impõe qualquer limitação, quanto a nível temático ou conteudístico. Assim, encontramos narrativas que abordam, abertamente, os vários aspectos do sexo: o sado-masiquismo como em XXIX/3 *Sobre uma misteriosa mulher assaltante* onde um homem deixa-se flagelar por uma misteriosa mulher, líder de um grupo de assaltantes, a masturbação, o sexo “contrário à natureza” como em XXVI/2 *Sobre um homem que foi para a região leste e gerou um filho, masturbando-se num nabo*, XXIV/9 *Sobre o fato de um médico curar uma jovem que foi violada por uma cobra*, XXIX/39 *Sobre a cobra que, excitada ao ver as partes íntimas de uma mulher, sai da sua toca e acaba sendo morta* ou XXIX/40 *Sobre a cobra que, ao abocanhar o pênis de um monge que fazia a sesta, acaba morrendo, ao engolir o esperma*, entre outras.

Particularmente com relação ao falo, podemos destacar as seguintes narrativas, onde os órgãos genitais vêm claramente expressos:

a) XIV/26 *Sobre o monge copista de sutras de Tajihi que morre ao cometer uma violação* - Narra o episódio de um monge, especialista em copiar sutras, que mantém uma relação, dentro do próprio templo, com uma das mulheres que aí entrara para abrigar-se da chuva:

“Nesse ínterim, o monge-copista olha para uma mulher, o que faz nascer, repentinamente, a paixão e despertar o desejo sexual, razão pela qual, agarra-se

às costas da mulher, agachado como estava, e mantém uma relação, levantando a barra da sua vestimenta. Enquanto o pênis penetrava a vagina, abraçava-a com os braços, mas, subitamente, o morge-copista e a mulher acabaram morrendo.”

b) XVI/38 *Sobre o homem do país de Kii que recebe um castigo, após blasfemar contra um eminente bonzo* - Narra o episódio de um homem ímpio que violenta a própria esposa, muito religiosa, acusando-a de ter tido uma relação sexual com o monge, e acaba morrendo, logo após, acometido de uma forte dor no pênis:

“(…) arrastou a esposa para o quarto e a violentou. Então, ele foi acometido subitamente de uma terrível dor, como se o pênis estivesse sendo picado por formigas. O marido morreu, logo em seguida, agonizando pelo sofrimento dessa dor.”

c) XX/10 *Sobre o guarda do palácio imperial, da época do imperador Yôzei, que segue como seu enviado para o país de Mutsu* - Narra o episódio de um guarda imperial que, enviado para a província de Mutsu, mantém relação com a mulher do administrador e se vê, de repente, sem o seu pênis, o mesmo acontecendo com os seus homens. Eles foram, na realidade, vítimas de uma feitiçaria praticada pelo administrador, que lhes “devolve”, mais tarde, o membro desaparecido.

“Passado alguns instantes, o homem sentiu uma forte coceira no pênis. Buscou-o, então, com a mão, mas só havia pêlos, o pênis desaparecera. (...) ao abrir (a caixa) havia nove pênis, tal qual um embrulho de cogumelos *matsu take*.”

d) XXVIII/25 *Sobre o fato de Minamoto no Akisada, vice-diretor do Departamento de Censura, provocar o riso, ao expor o seu pênis.* (cf. p. 65 item 2.4.)

“Minamoto no Akisada, vice-diretor do Departamento de Censura, fazia parte da elite nobiliárquica, mas, sentado na extremidade leste da ala oficial do palácio, expunha completamente o seu pênis.”

e) XXIX/40 *Sobre a cobra que, ao abocanhar o pênis de um monge que fazia a sesta, acaba morrendo, ao engolir o esperma* - Narra o episódio de um monge que sonha estar tendo uma relação com uma bela jovem e, ao acordar, vê ao seu lado, uma cobra morta, com a boca cheia de esperma.

“(...) enquanto dormia profundamente, a cobra viu a ereção do pênis, aproximou-se e engoliu-o, o que o fez pensar que tivesse tido uma relação sexual com uma mulher.”

As narrativas a, b e c fazem parte da seção budista e pode-se dizer que se trata de narrativas relativas à violação das leis do Budismo. Nas narrativas a e b aqueles que praticam o ato sexual são punidos com a morte, porque transgressores: no caso de a, o ato sexual é praticado num local sagrado, o templo, entre um monge e uma mulher, o que se configura numa dupla transgressão; no caso b, o marido, avesso aos ensinamentos búdicos, comete uma violência sexual contra a esposa, fiel seguidora de Buda, acusando-a de tê-lo traído com o monge preceptor. A descrição explícita do ato sexual justifica-se, pois que utilizada como uma transgressão contra a qual adviria uma punição (morte). A narrativa c trata, na realidade, da questão da magia negra, praticada sob o juramento de negação das Três Jóias do Budismo: Buda, doutrina búdica e monge.

A narrativa d, o único exemplo da utilização explícita do falo dentro do volume XXVIII, fato aludido por Komine Kazuaki⁸⁰ que interpreta a pouca ocorrência de narrativas cômicas que retratam explicitamente o sexo, como sendo uma tendência de *Konjaku Monogatari* de considerar o tema sexual como uma questão mais profunda, e não numa dimensão em que possa ser “anulado pelo riso”. A narrativa d torna-se parte integrante do volume XXVIII, então, não simplesmente pela citação do falo, mas pelo fato de Akisada, uma personagem *oko*, (ou mais exatamente *monoi*, referida por

⁸⁰KOMINE, K. “*Setsuwa Bungakuni okeru Seihyôgen*” (“A Expressão do Sexo na Literatura *Setsuwa*”). *Kokubungaku Kaishakuto Kanshô*, vol. 4. Tokyo, Shimbundô, 1981, p. 64.

Komine) utilizar-se dele como instrumento para a indução do riso.

A questão sobre a relação cobra/sexo encontrada na narrativa é um tema relativamente constante na literatura japonesa. Em *Kojiki*, do século VIII, encontramos a tradicional lenda de Miwayama⁸¹, onde a cobra possui um sentido sagrado, por ser identificada com uma divindade. Já em *Konjaku Monogatari*, o mesmo tema pode ser visto em:

a) XXIV/9 *Sobre o fato de um médico curar uma jovem violada por uma cobra* - Narra o episódio de uma jovem violada por uma cobra, quando apanhava folhas de amora. Um médico famoso é chamado, e ele consegue desvencilhar a jovem da cobra e também eliminar os filhotes que já haviam sido gerados em seu ventre, através de um tratamento bastante caseiro, mas eficiente. Três anos depois, no entanto, ela é novamente violada e acaba falecendo.

b) XXIX/39 *Sobre a cobra que, excitada ao ver as partes íntimas de uma mulher, sai da sua toca e acaba sendo morta* - Uma cobra hipnotiza uma jovem que se agachara atrás de um muro para urinar. A jovem mantém-se nessa posição, por um longo tempo, até que um certo homem, percebendo o que acontecera, salva-a da cobra.

c) XXXI/34 *Sobre o túmulo do hashi⁸², do país de Yamato* - Uma variante da lenda de Miwayama, onde a princesa, querendo conhecer a identidade do rapaz, pede-lhe para revelar o nome e de onde é, como prova de amor. O jovem diz, então, à princesa que espiasse o seu pote de óleo para cabelo, no dia seguinte, mas que em hipótese alguma ela ficasse atemorizada. No dia seguinte, ao pegar o seu pote, a princesa solta um grito e foge

⁸¹Tradicional lenda japonesa que tem como tema a união cobra/ser humano. A lenda conta que uma princesa recebia, todas as noites, a visita de um nobre jovem e acaba engravidando. Os pais porém, desconfiados da identidade do jovem, fazem prender uma agulha traspassada por um fio de linha, na barra do seu vestuário. Seguindo o fio de linha, que segue até a montanha Miwayama, descobrem que o jovem era, na realidade, a divindade-cobra de Miwayama.

⁸²Palitos utilizados por alguns povos da Ásia, como chineses e japoneses, para comer.

aterrorizada ao ver, aí dentro, uma minúscula cobra. Na mesma noite, o rapaz aparece para despedir-se, pois ela quebrara a promessa. Quando ela tenta detê-lo, o rapaz introduz um *hashi* em sua vagina, matando-a. O seu túmulo fica conhecido como o “túmulo do *hashi*”.

Diferentemente da lenda de Miwayama, a união cobra/ser humano em *Konjaku Monogatari* deixa de ser sagrada, ficando destacada apenas o aspecto sexual. Excetuando-se a narrativa c, que resta como uma variante da lenda de Miwayama e relata a origem do “túmulo do *hashi*”, a princesa é substituída por jovens anônimas e a cobra, perdendo totalmente o seu caráter sagrado ou antropomórfico, apresenta-se como um grotesco animal⁸³, guiado apenas pelo seu desejo sexual.

Com relação ao tema do homossexualismo, sabemos que a sua prática é tão antiga quanto a História, podendo ser encontrada desde o Egito Antigo, principalmente nos círculos do seu exército, na Grécia Antiga, onde foi, de certa forma, idealizado ou na Antiga Roma, onde também se nota certa indulgência, em relação ao homossexualismo ativo:

“Nesse mundo não se classificavam as condutas de acordo com o sexo, amor pelas mulheres ou pelos homens, e sim em atividade e passividade: ser ativo é ser másculo, seja qual for o sexo do parceiro chamado passivo.”⁸⁴

No Japão, segundo Kasuya Hiroki⁸⁵, o tema do homossexualismo pode ser visto já em *Nihonshoki* (século VIII), mas a sua ocorrência maior, dentro da literatura, só vai se dar na Época Muromachi (1333-1573), podendo, até então, ser encontrado apenas como um episódio esparsos, em obras como *Ise Monogatari*, *Genji Monogatari*, *Konjaku*

⁸³A cobra é, segundo Kayser, um dos animais preferidos pelo grotesco, pelo seu aspecto rastejante que a obriga a viver “em ordens diferentes, inaccessíveis ao homem” (Cf. KAYSER, W. *O Grotesco - Configuração na Pintura e na Literatura*. São Paulo, Perspectiva, p. 157.)

⁸⁴VEYNE, P. “A Homossexualidade em Roma.” *Sexualidades Ocidentais*. Trad. Lygia Araújo Watanabe e Thereza Christina Ferreira Stummer. São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 43.

⁸⁵KASUYA, H. “*Chigomono*”. (“Narrativas sobre os serviços-mirins dos templos”). *Kokubungaku - Kaishakuto Kanshō*, vol. 4. Tokyo, Shibundō, 1981, p. 65.

Monogatarishû, ou Tsurezuregusa.

Sabe-se que nos templos, um mundo proibido para as mulheres, jovens serviçais, denominados *chigo*, não só realizavam pequenos serviços, mas, muitos deles, tornavam-se parceiros sexuais dos monges, como fica delineado, por exemplo, na narrativa XXVI/18 *Sobre o fato do homem santo Kancken encontrar-se com um ladrão, quando era ainda leigo*:

O agora já é passado, havia uma pessoa chamada Kancken que andava a aca-
riciar os serviçais-mirins.

No caso específico de Zenchi e o serviçal-mirim, nada há que evidencie uma implicação sexual, senão que a boa aparência física (“tinha boa aparência”) é citada como uma das condições para a sua aceitação ao cargo de “amparador de nariz”. O mesmo tipo de relação harmoniosa que Zenchi mantinha com o assistente na estrutura 3 (monge-nariz/amparador de nariz) parece estar prestes a se repetir na estrutura 4 (“Esse serviçal-mirim é mesmo muito competente.”), quando, acidentalmente, por causa de um espirro (espirrar, que em japonês diz-se literalmente “joeirar o nariz em alto som”), transforma-se, contrariamente, numa discórdia.

A imagem do religioso bem sucedido, apresentada na primeira parte da narrativa, vai ofuscar-se, diante de um problema pessoal, enfrentado pelo homem Zenchi: o tamanho desmesurado do seu nariz que acarreta não só um problema estético, mas um problema de ordem prática, estreitamente ligado ao cotidiano, o de poder alimentar-se como qualquer mortal. A tensão contida que percorre toda a narrativa vai explodir sob a forma de palavras muito duras e vulgares:

“Tu és um miserável indolente! Tu farias isso, se, em vez do meu, estives-
ses segurando o venerável nariz de um nobre senhor? ‘Seu’ cabeça oca idiota!
Retira-te, moleque!”

direcionadas ao serviçal-mirim que o fez “mergulhar” na realidade que Zenchi procurava esquecer-se, protegido pela máscara de um eminente monge palaciano.

Como bem observa Komine Kazuaki⁸⁶, quando os acólitos acorrem para fora e põem-se a rir, Zenchi se vê isolado, ou seja, há um distanciamento que acarreta uma quebra na harmonia do mundo que, até então, girava em torno dele.

Nesse momento, cai a máscara do eminente monge palaciano (figura religiosa) e surge, em seu lugar, a cômica figura do *oko*, com o seu grotesco nariz.

As palavras finais:

“Conta-se que, todos os que ouviram as incisivas palavras do serviçal-mirim, elogiaram-no.”

convertem-se também numa decisiva dessacralização da figura religiosa, na medida em que o isolamento de Zenchi expande-se do nível religioso (acólitos e serviçal-mirim) para o nível social (“todos os que ouviram”).

1.3 O Aspecto Cômico de um Fidalgo Dom Juan

XXX/1 *Sobre o fato de Taira no Sadafumi cortejar Hon'in no Jijû*

O agora já é passado. Havia uma pessoa chamada Taira no Sadafumi⁸⁷, Capitão-Assistente do Quartel da Guarda do Palácio Imperial; era conhecido pelo cognome de Heijû. Sua posição social não era insignificante, possuía uma bela aparência e um belo porte, modos elegantes e fino trato, razão pela qual, à época, não havia nenhum outro que se lhe

⁸⁶KOMINE, K. *Op. cit.*, pp. 34-35.

⁸⁷Taira no Sadafumi (ou Sadafun) (?-923). Poeta da Época Heian. Descende da linhagem do imperador Kanmu (50o. imperador, reinou de 781-805), fundador da Capital Heiankyô; Sadafumi descende da família que saiu da linha sucessória, recebendo o sobrenome Taira. Alcançou o posto de Capitão-Assistente do Quartel da Guarda Imperial, 5o. grau inferior maior. É conhecido pelo cognome Heijû (ou Heichû) e por suas conquistas amorosas.

equiparasse. Sendo assim, não havia ninguém, seja esposa ou filha de algum nobre, sem falar nas damas da Corte, que não tivesse sido objeto dos galanteios desse Heijû.

A propósito, nessa época, havia uma pessoa chamada "O Senhor de Hon'in".⁸⁸ Na sua residência havia uma jovem dama da Corte conhecida como Jijû no Kimi.⁸⁹ Era bela e de fina aparência, uma dama da Corte de nobre caráter. Heijû, que habitualmente freqüentava a residência d'O Senhor de Hon'in, ouvira a respeito da beleza de Jijû e, durante muito tempo, cortejou-a arrebatadamente. Mas, devido ao silêncio de Jijû que nem mesmo respondia às cartas de amor, Heijû, desolado, enviou, por fim, uma carta onde indagava, se ela não se dignaria a lhe enviar ao menos uma resposta, nem que fosse de duas palavras "Eu vi", e onde lhe dizia que vivia a chorar, pensando nela. E como o mensageiro voltara com a resposta, Heijû veio ter com ele, sem antes esbarrar, aqui e ali, por causa da afobação, tomou-lhe rapidamente a mesma e, ao vê-la, reconheceu o fragmento da sua própria carta, onde se lia "Eu vi", que fôra colado numa fina folha de papel, depois de destacado da carta que ele enviara com a seguinte mensagem "Não lhe seria possível responder-me dizendo apenas 'Eu vi'?"

Diante de tal quadro, quão profunda não foi a raiva e o desconsolo de Heijû! Isso aconteceu nos fins de fevereiro e, refletindo, pensou: "Deixa estar, vou desistir. Por mais que eu me empenhe, é inútil!" Parou de enviar cartas, e as coisas permaneceram desse modo, até que, depois do vigésimo dia de maio, numa noite escura em que chovia ininterruptamente, Heijû, pensando: "Seja como for, se eu fizer uma visita hoje à noite, mesmo sendo a mais cruel das criaturas, deverá me levar em consideração.", dirigiu-se da sua residência para Hon'in, não se sabe como, depois do anoitecer, em meio à chuva incessante e à completa escuridão. Mandou chamar a pequena aia que sempre lhe servia de mensageira e pediu-lhe que transmitisse

⁸⁸Refere-se a Fujiwara no Tokihira (871-909), filho do Grande Conselheiro Fujiwara no Mototsune. Sua residência era chamada Hon'in, daí ser chamado de "O Senhor de Hon'in".

⁸⁹Refere-se provavelmente à filha de Ariwara no Muneyana e neta do famoso poeta do início da Época Heian, Ariwara no Narihira (825-880). As damas da Corte portadoras de título, denominadas *nyôbo*, normalmente eram chamadas pelos títulos do pai (ou do irmão mais velho). *Jijû* (secretário imperial) seria provavelmente o título referente ao seu pai ou ao seu irmão.

à sua ama: "Não suportei a dor, e eis-me aqui, a visitar-vos". A pequena aia retornou em instantes e explicou: "No momento, as pessoas ainda estão acordadas, servindo o Senhor de Hon'in, por isso a minha patroa não pode se recolher. Esperai um pouco, por obséquio. Eu mesma virei avisar-vos secretamente, quando a minha patroa voltar." Ao ouvir isso, Heijû animou-se: "Como eu imaginei! Não é possível que não demonstre consideração por alguém que a procura numa noite dessas. Fiz muito bem em vir!" Assim ele ficou à espera, escondido, no escuro, à sombra da porta, mas a espera pareceu longa como a eternidade.

Decorridas cerca de duas horas, quando todos pareciam ter-se recolhido, ouviram-se passos que vinham dos fundos e o leve destravar da porta corrediça. Quando Heijû, radiante, aproximou-se e a puxou, esta abriu-se sem oferecer resistência. Sentiu como se estivesse sonhando, e pensou: "Que milagre está acontecendo?", quando começou a tremer de alegria. Mas conteve-se e adentrou-se calmamente no aposento inundado pelo aroma do incenso. Heijû aproximou-se de onde presumia ser a cama e, ao tatear o local, encontrou-a deitada, vestida com uma leve roupa. Tateando, pôde sentir sua delicada cabeça e, ao buscar seus cabelos, teve a sensação de ter tocado numa placa de gelo. Tamanha era a alegria pela qual estava totalmente enlevado, que Heijû não conseguia conter o tremor e não encontrava o que falar, quando disse a jovem: "Esqueci-me de uma coisa muito importante. Voltei sem colocar o cadeado na porta divisória. Vou até lá colocar." Heijû pensou: "Tem razão", e disse: "Então, ide imediatamente", ao que a jovem levantou-se, despiu a vestimenta de cima e saiu só com as peças *hitoe*⁹⁰ e *hakama*.⁹¹

Após sua saída, Heijû despiu-se e ficou à espera, deitado, e embora tendo ouvido o som do cadeado sendo fechado, por mais que esperasse, pensando "Já deve estar de volta", os passos da jovem pareciam dirigir-se para os fundos, e sem que os ouvisse de volta, se aproximando, transcorreu um longo tempo. Estranhando o fato, levantou-se e dirigiu-se para a porta divisória encontrando-a realmente trancada. Tentou abri-la, mas o cadeado tinha sido

⁹⁰Uma espécie de veste sem forro.

⁹¹Trata-se de uma peça, semelhante a uma saia-calça longa.

fechado pelo lado oposto, e ela havia se dirigido para o interior da residência. Diante disso, Heijû, tomado por uma indescritível raiva, debateu-se e chorou. Absorto, ficou postado junto à porta divisória, e as lágrimas que jorravam sem cessar, nada deviam à chuva que caía lá fora. Ao refletir: "Receber-me, para depois me enganar dessa maneira, é odioso. Se soubesse disso, eu a teria acompanhado para colocar o cadeado. Deve ter agido dessa forma, pensando em me testar. Quão idiota deve ter me achado!", julgou que teria sido melhor se não a tivesse encontrado, e ficou a remoer-se num misto de ódio e de desconsolo. Depois, armou-se de coragem e pensou: "Mesmo que amanhã, vou continuar dormindo nesse aposento. Que me importa, se as pessoas souberem disso?", mas quando as pessoas da casa começaram a despertar, perto do amanhecer, ponderou: "É deveras inconveniente arriscar-me a ser visto", e decidiu partir rapidamente, antes do amanhecer.

Bem, depois disso, procurou, por todos os meios, descobrir algum defeito seu, na tentativa de esquecê-la. Não conseguindo obter algo mínimo que fosse, passava os dias cada vez mais enamorado, até que lhe ocorreu repentinamente: "Mesmo que ela seja assim tão maravilhosa e bela, o que ela faz no receptáculo deve ser igual ao nosso. Se eu o remexer, conseguirei esquecê-la naturalmente." Assim, ficou a espreitar as imediações do aposento, como quem nada quer, pensando em tomar o receptáculo para ver o seu conteúdo, na hora em que fossem lavá-lo. Nisso uma jovenzinha com cerca de 17 ou 18 anos, de bela feição e porte, com os cabelos cujo comprimento, por uns 2 ou 3 *sun*⁹² não alcançava o comprimento do seu vestuário *akome*⁹³, de fina textura, com a face externa de uma cor adamascada e a face interna azulada, levantando displicentemente a barra do seu *hakama* violeta, deixou o aposento, levando o receptáculo envolto numa delicada seda rósea e com o rosto escondido por trás de um leque de papel vermelho, onde se via uma pintura. Alegrou-se deveras, ao deparar com isso e, seguindo-a, furtivamente, aproximou-se de um local deserto e tomou-lhe

⁹²2 ou 3 *sun*, ou seja, 6 ou 9 cm.

⁹³Uma espécie de túnica com a abertura na frente, que originalmente era usada por baixo das vestes superiores. Mais tarde, passou a ser usada por cima, nas ocasiões informais.

o receptáculo.

A jovenzinha, chorando, resistiu como pôde para não entregá-lo, mas ele tomou-o à força, e saiu correndo, se trancando, por dentro, numa casa deserta. A jovenzinha postou-se, chorando, do lado de fora.

Quando Heijû viu o receptáculo, notou que era finamente laqueado. Ao deparar-se com tão bela peça, teve receio de abri-la. Independente do seu conteúdo, a aparência do receptáculo estava longe de se parecer com algum outro até então visto e, não querendo desiludir-se ao abri-lo, ficou a contemplá-lo por um bom tempo, sem destampá-lo. Mas ao perceber que não poderia continuar como estava, levantou a tampa receosamente, quando o aroma do cravo-da-índia penetrou agudamente em suas narinas. Espiou o interior do receptáculo, sem saber o que pensar, quando encontrou um líquido amarelado que cobria a metade do recipiente, e cerca de três massinhas arredondadas amarelo-ocre, do tamanho do polegar, medindo cerca de 2 a 3 *sun*. Olhou, pensando: "Deve ser aquilo.", mas como exalava um aroma deliciosamente perfumado, espetou uma das massinhas com uma lasca de madeira aí encontrada e cheirou-a encostando-a no nariz, quando sentiu um maravilhoso perfume de *kurobô*, um incenso preparado a base de diversas essências. Ficou perplexo! "Isso não é obra de uma pessoa comum", pensou e, diante desse fato, desejou enlouquecidamente tornar-se íntimo dela. Trouxe o receptáculo, junto a si, e sorveu um pouco do líquido, que estava impregnado com a fragância do cravo. Outrossim, deu uma lambidela na extremidade daquilo que havia espetado com a lasca de madeira, sentindo seu sabor acre-doce e o seu delicioso aroma.

Heijû era um homem perspicaz e imediatamente percebeu que aquilo que se acreditava ser a urina era o caldo onde se fez a cocção do cravo. As massinhas eram uma amálgama feita com uma trepadeira denominada *tokoro*, o incenso em grânulos e o caldo doce de uma outra trepadeira, e prensadas dentro do cabo oco do pincel. "Outras pessoas talvez façam o mesmo. Mas como alguém poderia imaginar que um outro pudesse pegar o

receptáculo e examiná-lo? Trata-se de uma pessoa de rara acuidade. Não parece pertencer ao nosso mundo. Preciso conquistá-la a qualquer custo.", pensava, remoendo-se de amores, quando Heijû adoeceu. Após interminável aflição, acabou falecendo.

Trata-se de um fato deveras estúpido. Em que pecados incorrem o homem e a mulher! Conta-se que as pessoas criticaram o acontecido, dizendo que não é conveniente apaixonar-se cegamente pelas mulheres.

Taira no Sadafumi (Sadabumi ou Sadafun) (?-923), conhecido por Heijû (ou Heichû), é, juntamente com Ariwara no Narihira (825-880) um dos mais famosos donjuans da Época Heian. Suas conquistas ou frustrações amorosas ficaram registradas em várias obras, contemporâneas e posteriores. Dentre os vários casos que envolvem o seu nome, um dos mais célebres, conhecido como *Mitsu Mondô* (literalmente *Mitsu* = passado do verbo "ver", *mondô* = pergunta e resposta, "O diálogo do 'Eu vi'") da presente narrativa, pode ser encontrada numa versão mais abreviada, em *Heijû Monogatari* (Narrativas de Heijû) e *Iseshû* (Antologia de Ise), ambas do século X.

O caso *Mitsu Mondô* encontra-se baseado na troca de correspondência entre Heijû e a poetisa Ise⁹⁴, pertencente ao "Grupo dos 36 mestres da poesia" (*Sanjû Rokkasen*), selecionados pelo mega-poeta Fujiwara no Kintô (966-1041).

Na narrativa de *Konjaku Monogatarishû* Ise encontra-se substituída por *Hon'in no Jijû*, o mesmo acontecendo com a narrativa III/18 *Sobre Taira no Sadafun e Hon'in no Jijû* inserida em *Uji Shûi Monogatari*. Embora abordem o mesmo episódio, envolvendo Heijû e Hon'in no Jijû, alguns autores, entre eles, Sato Kenzo⁹⁵, seguem a tese de que as narrativas de *Konjaku Monogatarishû* e de *Uji Shûi Monogatari* originam-se de

⁹⁴MIYAMOTO, M. "Heijû Kokkeitanno Kenkyû" ("Pesquisa sobre os Episódios Cômicos de Heijû"). *Kokubungaku Kenkyû Sôsho* (Coletânea de Pesquisa sobre Literatura Japonesa). Sapporo, Hokkaidô Kyôiku Daigaku Sapporo Bunkô Kokubungaku Daini Kenkyûshitsu, 1988, p. 9.

⁹⁵SATO, K. "Konjaku Monogatarito Uji Shûi" ("Konjaku Monogatari e Uji Shûi"). *Kokugakuin Zasshi* (Revista Literária da Universidade Kokugakuin). Tokyo, Kokugakuin Daigaku, 1961, p. 174.

fontes diversas, o que explicaria as variações vistas nas duas narrativas.

Segundo *Konjaku Monogatarishû*, Hon'in no Jijû servia na residência do Senhor de Hon'in, como era conhecido Fujiwara no Tokihira (871-909), diligente político, primogênito do Grande Conselheiro Fujiwara no Mototsune, e "Era bela e de fina aparência, uma dama da Corte de nobre caráter." Em *Uji Shûi Monogatari* ela é descrita como sendo a dama de honra da genitora do imperador Murakami (926-966) e, assim como Heijû, bastante versada em questões amorosas.

Numamoto Kazuya⁹⁶ aponta essa disparidade de imagem como a razão de o episódio do *Mitsu Mondô* ter sido abolido de *Uji Shûi Monogatari*, pois a atitude de total indiferença, frente aos assédios de Heijû, vista no supracitado caso, não coadunaria com a imagem amoradeira de Hon'in no Jijû, encontrada em *Uji Shûi Monogatari*.

Já, segundo Miyamoto Miyuki, a razão para a não inclusão de tal episódio pode ser explicada da seguinte maneira:

Na sociedade aristocrática onde essa narrativa *setsuwa* foi transmitida, inúmeros poemas estavam sendo compostos, sob a influência do episódio original⁹⁷ do *Mitsu Mondô*. Assim, o fato de o episódio original do *Mitsu Mondô* tratar-se da troca de poemas entre Heijû e a poetisa Ise encontrou uma via mais acessível para ser transmitida com maior fidelidade. Isso porque, acredita-se que o interesse das pessoas encontrava-se voltado não só para a atribuição do episódio do *Mitsu Mondô*, mas também com relação ao poema-troca, que dá sequência a esse episódio, e reemprega com destreza o termo *mitsu* ("Vi").⁹⁸

Não nos cabe buscar a razão da não inclusão do caso *Mitsu Mondô* em *Uji Shûi Monogatari*, pois trata-se de uma questão que, por si só, mereceria um estudo

⁹⁶NUMAMOTO, K. "*Konjaku Monogatarishû Maki Sanjû Dai Ichiwato Uji Shûi Monogatari Maki San Dai Jûhachiwatono Hikaku*" ("A Comparação entre a Narrativa 1 do volume XXX de *Konjaku Monogatarishû* e a Narrativa 18 do volume III de *Uji Shûi Monogatari*"). *Yagoto Bunka* (Cultura Yayoto). Nagoya, Chûkyô Daigaku Chûsei Bungaku Kenkyûkai, 1981, p. 4.

⁹⁷Refere-se ao episódio real em que Heijû e a poetisa Ise realizaram troca de poemas.

⁹⁸MIYAMOTO, M. *Op. cit.*, pp. 27-28.

mais minucioso e exaustivo, do qual não pretendemos nos ocupar, pelo menos no presente contexto. O fato é que, seguindo o raciocínio de Numamoto, fica evidente a diferença de abordagem concernente a Hon'in no Jijû. Em *Konjaku Monogatari* ela se apresenta arredia, irredutível, quase intocável, enquanto em *Uji Shûi Monogatari*, embora evasiva, não se mostra de todo indiferente às investidas de Heijû. O mesmo pode ser colocado com relação à paixão de Heijû por Hon'in Jijû: em *Konjaku Monogatari* é uma obsessão que o leva à morte, em *Uji Shûi Monogatari*, uma paixão irrefreável não correspondida que o leva a ter comportamentos infantis e desvirtuados.

Apesar de suas diferenças, as narrativas de *Konjaku Monogatari* e de *Uji Shûi Monogatari* mantiveram intacta a estrutura mestra que as sustenta como uma narrativa *setsuwa*, que a nosso ver, é o episódio do receptáculo sanitário.

Embora as personagens, o ambiente, a época e o tema da presente narrativa possuam todas as características para compor uma narrativa *monogatari*, ou seja, sigam o esquema aristocrático de um caso amoroso, a narrativa não se configura como tal, devido à abordagem prosaica da questão. A narrativa *monogatari* jamais adotaria esse tipo de abordagem com relação ao herói ou à heroína, não tocaria jamais em seus hábitos prosaicos, quanto mais em suas necessidades fisiológicas. As narrativas *setsuwa*, por sua vez, não mantêm tais restrições, e histórias como a da dama da Corte que não conseguiu evitar o flato intestinal, durante o joguete amoroso com o seu amante (cf. *Uji Shûi Monogatari*, III/2 3 *Sobre a amante de Tadaie, Alto Conselheiro Tô, e o flato intestinal*), fazem parte do seu repertório.

Se Heijû, em sua época, é considerado um renomado galanteador (*irogonomi*), as narrativas *setsuwa* que correm a seu respeito retratam também as suas desilusões, seus truques amorosos ou a sua face prosaica.

Assim, a narrativa de Heijû pode ser dividida em quatro segmentos (A, B, C e D), a saber:

- A) - Esquema aristocrático de um caso amoroso - Nobre galanteador e dama - Amor mediado por cartas
- B) - Amor não correspondido - Insistência por parte do nobre seduzido
- C) - Dama levando o nobre ao ridículo - Estranheza pelo comportamento inusitado
- D) - Desestruturação total do esquema aristocrático com a introdução do prosaico e a anulação da figura do nobre galanteador

No primeiro segmento (A), a narrativa retrata Heijû como um galanteador modelo, possuidor de todos os requisitos exigidos: posição social, beleza, elegância e cultura. Trata-se da imagem idealizada, tal qual se apresenta um nobre galanteador no esquema aristocrático de um caso amoroso:

"Sua posição social não era insignificante, possuía uma bela aparência e um belo porte, modos elegantes e fino trato, razão pela qual, à época, não havia nenhum outro que se lhe equiparasse. Sendo assim, não havia ninguém, seja esposa ou filha de algum nobre, sem falar nas damas da Corte que não tivesse sido objeto dos galanteios desse Heijû."

Os episódios que se seguem, no entanto, não confirmam a fama, mas, pelo contrário, irão contribuir para desvirtuá-la.

O segundo segmento (B), o episódio do *Mitsu Mondô*, segue, em forma, o esquema aristocrático da troca de cartas entre o nobre (Heijû) e a dama (Hon'in no Jijû).

Sabemos que o namoro, na época de Heijû, realizava-se através da troca de poemas, visto que as mulheres da Corte de Heian não se expunham abertamente, permanecendo sempre ocultas, seja atrás de divisórias, cortinas ou leques. Uma conversa frente a frente, com um homem, estava longe de fazer parte do seu cotidiano. Pode-se dizer que os amantes de então "conversavam" através da troca de poemas.

O fato de Jijû nem mesmo responder aos poemas enviados por Heijû estabelece-se, pois, como uma recusa evidente aos seus galanteios. Frente à insistência de Heijû, ela rasga o trecho da carta de Heijû onde se lia “Eu vi”, cola num pedaço de papel e o manda de volta a ele. Dessa maneira, Jijû mostra-se sempre inflexível e inatingível, o que coloca Heijû na condição “daquele que espera”, condição originalmente imposta às mulheres de Heian, que acabaram sendo consagradas como *matsu onna* (“a mulher que espera”).

O sistema matrimonial vigente na primeira metade da Época Heian era o *Tsumadoikon* (“visita à esposa”), em que não ocorria a coabitação e o marido visitava a esposa em sua residência. Via de regra, o homem acabava conhecendo as donzelas através dos comentários sobre a sua beleza, ou através do *kaimami* (“espiar através da cerca”), que na narrativa *monogatari* da Época Heian constitui o motivo típico que concretiza o início de um romance, conforme observa Imai Gen’ei em *Monogatari Kôseijôno Isshuhô* (Um Método Organizacional das Narrativas *Monogatari*)⁹⁹, possuindo ainda uma duplicidade de sentido, numa conceituação mitológica, qual seja a de que o ver é o possuir, ou, contrariamente, pode significar a perda devido à violação de um tabu.¹⁰⁰

Posteriormente, namorava-se através da troca de correspondência intermediada geralmente pelas damas de honra, até a concretização do amor. Na manhã seguinte à primeira noite, rezava a etiqueta que o homem enviasse uma carta denominada *kinuginuno fumi* (“carta das vestes sobrepostas”), com referência à noite anterior. O casamento oficial realizava-se logo depois que o homem começava a freqüentar a casa da amada com o consentimento dos pais, através da cerimônia denominada *tokoro arawashi* (“apresentação do espaço”). Só então, era permitido o livre acesso do homem à casa da amada, sendo que, até então, ele chegava ao anoitecer e, antes do amanhecer, era obrigado

⁹⁹ Apud TAKAHASHI, T. “*Monogatari Bungakuno Manazashito Kûkan*” (“O Olhar e o Espaço da Narrativa *Monogatari*). *Nihonno Bijutsu* no. 16 - *Kûkan* (A Estética do Japão no. 16 - Espaço). Tokyo, Perikansha, 1991, p. 152.

¹⁰⁰ TAKAHASHI, T. *Op. cit.* p. 152.

a retirar-se.

Em meados de Heian, torna-se freqüente o sistema denominado *mukotorikon* (matrimônio matrilocal), quando o casal passa a conviver sob o mesmo teto. Por seguir, no entanto, o sistema poligâmico, o homem pode ter várias esposas e não possui obrigações econômicas com relação às esposas (via de regra, a esposa continua a receber sustento econômico dos pais), nem a obrigação de sustentar ou educar os filhos (que ficam sob a custódia da família da mulher).

O casamento, na realidade, não passa de um ritual simbólico, comemorado através do *tokoro arawashi*. A visita do marido passa, então, a ser a única prova concreta do casamento. Se a visita finda, finda também o casamento. A mulher, portanto, só faz esperar a visita do marido como *matsu onna*.

Dessa forma, Heijû transforma-se de galanteador a amante seduzido que não mede esforços nem métodos para conquistar Jijû, chegando a assumir comportamentos que não o diferenciam de qualquer mortal.

Dentro da literatura da Época Heian, o *irogonomi* encontra seu representante máximo em Hikaru Genji, protagonista de *Genji Monogatari*. Hikaru Genji personifica o *irogonomi* ideal, perfeito, que conquista pela simples presença, não existindo qualquer obstáculo capaz de resistir ao seu poder de sedução.

São dois retratos contrastantes, esse retratando o que o *irogonomi* deveria ser (ideal), e aquele mostrando como ele é (real), encontrados, respectivamente, na narrativa *monogatari* e na narrativa *setsuwa*.

Mais do que suas conquistas amorosas, fato já consagrado, a narrativa *setsuwa* procura relatar outras facetas que vêm enriquecer a caracterização de Heijû.

Dentro de *Konjaku Monogatari* encontramos mais duas narrativas referentes a Heijû: XXII/8 *Sobre o fato do Ministro Tokihira tomar a esposa do Alto Conselheiro Kunitsune* e XXX/2 *Sobre a reclusão religiosa da jovem que manteve um*

romance com *Taira no Sadafumi*.

Na primeira narrativa, Heijû tem uma participação secundária, quando Tokihira solicita seus préstimos como famoso *irogonomi*, querendo obter informações concernentes à beleza da jovem esposa de Kunitsune, seu tio octogenário. Na segunda narrativa, Heijû, depois de insistentes investidas, consegue finalmente passar a primeira noite com a filha de um governador de Musashi. Ao regressar, no entanto, na manhã seguinte, Heijû é convocado para acompanhar o séquito do imperador Uda em visita a Ôikawa. A jovem, não obtendo qualquer notícia de Heijû, após a consumação amorosa, pensa ter sido abandonada e realiza o voto religioso.

Trata-se de narrativas que confirmam a fama de Heijû, mas ao mesmo tempo, buscam acrescentar outros aspectos, enfoques ou pontos de vista. No caso da segunda narrativa, por exemplo, percebemos uma falta imperdoável para um afamado galanteador, o envio do *kinuginuno fumi*, como manda a etiqueta da época, e as conseqüências são previsíveis.

O episódio de Heijû e Jijû encontra-se inserido no volume XXX, composto essencialmente por narrativas que trazem o poema clássico japonês, *waka*, em seu interior, excetuando-se as narrativas 6 e 7 que se encontram incompletas, mas apresentam todas as condições para tal, e a presente narrativa de Heijû e Jijû. A falta do poema aqui, no entanto, pode ser explicada pelo próprio contexto da narrativa: apesar de não se achar citado qualquer poema, não deixa de ser uma narrativa referente a *waka*, na medida em que o episódio do *Mitsu Mondô*, em si, representa a troca, mais exatamente, a inexistência da troca de poemas, pela recusa de Jijû em responder aos apelos apaixonados de Heijû.

Assim, o episódio do *Mitsu Mondô* enfoca a situação constrangedora e desesperadora de Heijû diante da resposta mordaz de Jijû. A situação acaba se configurando cômica, porque a resposta de Jijû não só frustra a expectativa de Heijû, mas traz consigo uma forte carga de zombaria. Isto porque ela transforma o ritual mais impor-

tante entre os amantes, a troca de poemas, num jogo lúdico, na medida em que dá-se ao trabalho de rasgar o trecho da carta de Heijû onde se lê “Eu vi”, cola-o num fino papel e envia-o de volta para ele.

No terceiro segmento (C), o jogo lúdico do “esconde, esconde” beira as raias da crueldade, quando Heijû vê-se obrigado a passar por uma série de “torturas”: locomover-se numa noite de chuva torrencial, esperar horas pelo retorno de Jijû, escondido num canto escuro e, quando finalmente pensava tê-la para si, deixá-la escapar tão tolamente.

Cabe lembrar que, diante da atitude de Jijû no episódio *Mitsu Mondô*, Heijû decide desistir de conquistá-la: “Deixa estar, vou desistir. Por mais que eu me empenhe, é inútil!” No entanto, três meses depois, numa noite chuvosa, resolve iniciar novamente suas investidas. Pode-se dizer que essa estruturação de *Konjaku Monogatari*shû, investida - desistência - nova investida - fracasso, torna-se muito mais incisiva, comparada com a de *Uji Shûi Monogatari* que não possui o episódio do *Mitsu Mondô*. A “ilusão” de que teria, finalmente, conseguido quebrar a resistência de Jijû faz com que a reação de Heijû adquira matizes muito mais exageradas, ao perceber que, mais uma vez, fora enganado:

“Heijû, tomado por uma indescritível raiva, debateu-se e chorou. Absorto, ficou postado junto à porta divisória, e as lágrimas que jorravam sem cessar, nada deviam à chuva que caía lá fora.”

Trata-se de episódios que se classificariam como *odurátchivanie*, segundo denominação de Propp, que indica uma ação onde o revés ou o malogro da vontade são suscitados intencionalmente por alguém.

Odurátchivanie, conforme nota dos tradutores, “é a substantivação do verbo *odurátchivat* (deixar alguém com cara de bobo, engabelar). Por aproximação se poderia traduzir por “enganação”, “logro”, “engabelo”, que não abarcam o sentido da

palavra original. A vítima de *odurátchivanie* manifesta no ato sua própria imbecilidade [*durák* = bobo, imbecil].”¹⁰¹

Os episódios cômicos envolvendo a figura de Heijû estavam largamente difundidos na época¹⁰² e, segundo Miyamoto Miyuki¹⁰³, *Shimeishô* (O Livro da Claridade Lilás), o mais antigo tratado sobre *Genji Monogatari* já chamava a atenção para o fato de que a fala da jovem Wakamurasaki a Genji¹⁰⁴, na parte final do capítulo *Suetsumuhana*, “Não convém pintar-se em demasia tal qual Heijû”, fazia alusão ao episódio “Pintado com tinta *sumi*”.

Conta-se, aí, que Heijû costumava carregar consigo uma pequena vasilha de água, *mizuire*, utilizada para diluir a tinta *sumi*¹⁰⁵, e fingir que chorava, molhando os olhos com essa água, para impressionar as jovens a quem cortejava. Uma delas, percebendo tal artifício, adicionou raspas de *sumi* na vasilha, razão pela qual Heijû acabou ficando com o rosto pintado de tinta *sumi*.

Segundo Suzuki Hiroaki¹⁰⁶, ainda no mesmo capítulo *Suetsumuhana*, existe uma cena onde se sente claramente a influência do episódio do *Mitsu Mondô*. Trata-se do trecho em que Genji e o seu rival Tô no Chûjô enviam cartas amorosas à jovem Suetsumuhana que não responde, em primeira instância, a nenhum dos dois. Querendo sondar se Genji recebera alguma resposta, Tô no Chûjô pergunta em tom provocador se já lera (vira) a resposta de Suetsumuhana. A que responde Genji: “Quem sabe? Como não tenho intenções de ver, não significa que eu tenha visto.”, onde existe um jogo de palavras com a palavra “ver”, semelhante ao episódio do *Mitsu Mondô*.

¹⁰¹PROPP, V. *Op. cit.*, p. 99.

¹⁰²SHINOHARA, S. “*Han’ôchô Bungakutoshite* (“A Postura de uma Literatura Anti-Aristocrática”). *Kokubungaku*, vol. 29. Tokyo, Gakutôsha, 1984, p. 67.

¹⁰³MIYAMOTO, M. *Op. cit.*, p. 22.

¹⁰⁴Alguns autores entendem que seria o inverso, ou seja, seria a fala de Genji dirigindo-se a Wakamurasaki

¹⁰⁵O *mizuire* (vasilha para a água na qual se diluía o *sumi* raspado), o *sumi* sólido e o *suzuri* (base de pedra onde se raspava o *sumi*) formavam o jogo com o qual se preparava a tinta *sumi* utilizada na escrita da época.

¹⁰⁶*Apud* MIYAMOTO, M. *Op. cit.*, p. 22.

Concordamos, contudo, com Shinohara Shôji¹⁰⁷, quando diz que episódios mais vulgares referentes a Heijû não encontrariam respaldo em *Genji Monogatari*, mesmo nos momentos de gracejo e descontração, como é o caso citado acima entre Genji e Wakamurasaki.

É nessa linha que fizemos a colocação sobre o episódio do receptáculo sanitário, considerando-o como a estrutura mestra que sustenta a presente narrativa como sendo uma narrativa *setsuwa*. Isto porque o episódio do receptáculo sanitário encontra-se fora dos limites da estética literária das narrativas *monogatari*. Assim, as narrativas *setsuwa* configuram-se como uma espécie de “aparas” da narrativa *monogatari*, recolhidas e reunidas numa coletânea.

Chega-se, assim, ao quarto segmento (D), onde o tema escatológico, um tabu na narrativa *monogatari* que busca essencialmente a idealização do belo, vem desestruturar totalmente o esquema aristocrático. Na narrativa *setsuwa*, porém, não existe qualquer impedimento com relação a tal tema, a que *Konjaku Monogatari* recorre freqüentemente em narrativas como:

- a) XXIX/18 *Sobre o voto religioso da Imperatriz Sanjô;*
- b) XXVIII/5 *Sobre os funcionários dos Seis Quartéis-Generais da Guarda Palaciana e Tamemori, Governador da Província de Echizen;*
- c) XXVIII/24 *Sobre o homem santo que dizia estar fazendo abstinência de grãos, e foi flagrado, portando arroz.*

Na narrativa XIX/18 *Sobre o voto religioso da Imperatriz Sanjô*, o eminente bonzo Zôga, cujas excentricidades tornaram-se lendárias, é solicitado a comparecer à cerimônia que se realizaria por ocasião da conversão religiosa da Imperatriz Sanjô, pois era seu desejo que Zôga lhe cortasse o cabelo (a mulher da aristocracia Heian usava o

¹⁰⁷SHINOHARA, S. *Op. cit.*, p. 67.

cabelo muito longo, muitas vezes com o comprimento que chegava ao chão. Quando fazia o voto religioso, o seu cabelo era cortado até mais ou menos a altura dos ombros.). Ao contrário do que se esperava, Zôga aceitou prontamente o convite. No entanto, terminada a cerimônia do corte de cabelo, Zôga, de repente, diz sonoramente:

“Com que intenção convidastes especialmente eu, Zôga, para o corte do cabelo? Não consigo entender. Seria porque ouvistes falar do tamanho da coisa impura deste humilde bonzo? Deveras, é maior do que a de outros, mas agora encontra-se flácido tal qual uma seda amassada. Antigamente não era de se jogar fora, não! É uma grande pena!”.

E mais adiante:

“Estou velho, muito gripado e com disenteria, razões que me impediriam de comparecer, mas como houve um convite especial, deduzi que haveria algum bom motivo e aqui estou, mas agora preciso me retirar imediatamente pela situação premente”:

Assim dizendo, dirigiu-se para a parte anexa sul da ala oeste, agachou-se no corredor externo, e com as nádegas à mostra, esguichou um excremento líquido tal qual água vertida de uma tina. Não havia como descrever a repugnância desse som que alcançava até o local onde a imperatriz se encontrava. Os jovens cortesãos e servidores explodiram em gargalhada diante dessa cena.”

Em XXVIII/5 *Sobre os funcionários dos Seis Quartéis-Generais da Guarda Palaciana e Tamemori, Governador da Província de Echizen*, diante da recusa de Tamemori em entregar a sua quota devida do arroz, que seria distribuído entre uma parte dos funcionários da Coroa, esses resolveram protestar diante de sua residência. Aproveitando-se da condição negativa em que se encontravam os funcionários, sob o sol escaldante do verão, Tamemori mandou dizer que receberia, em grupos, os funcionários

para uma pretensa negociação, oferecendo-lhes comida e bebida. Tendo colocado laxante na bebida, depois de algum tempo o efeito resultou numa sucessão de disenteria.

O primeiro grupo a entrar, era liderado por Owari no Kanetoki e Shimōtsuke no Atsuyuki. *Konjaku Monogatari* descreve da seguinte maneira o efeito causado pelo laxante:

(...) como Kanetoki e Atsuyuki estavam próximos, ouviu suas barrigas roncarem repetidamente. Por algum tempo, tentaram disfarçar o som do ronco, batendo o *shaku*¹⁰⁸ sobre a placa de madeira. Ou pareciam estar entalhando com o punho cerrado, o machado [frase incompleta]. Quando o governador observou através da cortina, todos, até os que se encontravam mais ao fundo, tinham a barriga roncando e apresentavam pequenas convulsões. Depois de algum tempo, Kanetoki retirou-se ligeiro, dizendo: "Permitai-me uma rápida licença." Mal ele se levantou, os outros servidores o seguiram, disputando a dianteira, e ora desciam correndo o corredor externo, ora pulavam o *nageshi*¹⁰⁹, mas nesse interim acabaram evacuando ruidosamente. Havia também aqueles que corriam para o estacionamento de carros de boi, evacuavam sem nem mesmo terem tido tempo de despir-se. Ou ainda havia aqueles que se desvestiam apressadamente e, com as nádegas à mostra, evacuavam algo aquoso tal qual água vertida de uma tina, outros ainda evacuavam desnorteados por não terem encontrado um abrigo. Mesmo em tal situação, todos riram, comentando: "Já esperava por isso. Eu imaginava que este velhote coisa boa não faria, que por certo nos aprontaria alguma coisa. Seja lá o que ele apronte conosco, não é possível odiar esse senhor governador. Errados estamos nós que não resistimos ao saquê." Assim, todos riram e, por causa da

¹⁰⁸Uma barra de madeira de fina espessura (tamanho aproximado de 36 x 6 cm) carregada na mão direita, quando do uso do traje formal. Originalmente era utilizado para se afixar os lembretes, mas acabou se tornando um acessório formal.

¹⁰⁹Uma viga horizontal localizada no limite entre o corredor externo (*sunoko*) e o corredor interno (*hisashi*).

disenteria, cobriram todas as partes com excremento."

Já em XXVIII/4 *Sobre o homem santo que dizia estar fazendo abstinência de grãos, e foi flagrado, portando arroz*, alguns cortesãos querendo saber como seria o excremento de uma pessoa que não ingere grãos, resolveram investigá-lo e, aí, encontraram muitos vestígios de arroz. Assim acabaram descobrindo que, o velho religioso que dizia estar fazendo abstinência de grãos, há mais de cinquenta anos, comia arroz que deixava escondido num compartimento secreto do seu quarto. Diz a narrativa:

(...) as pessoas sorriram e, gritando: "homem santo do excremento-arroz, homem santo do excremento-arroz", gargalharam efusivamente, razão pela qual o homem santo fugiu ruborizado."

Trata-se de narrativas que possuem em comum o tema escatológico e o riso.

Tal qual os trechos acima, a seguinte passagem do episódio de Heijû que descreve objetiva e minuciosamente a investigação escatológica, estaria definitivamente vetado numa narrativa *monogatari*:

Espiou o interior do receptáculo, sem saber o que pensar, quando encontrou um líquido amarelado que cobria a metade do recipiente, e cerca de três massinhas arredondadas amarelo-ocre, do tamanho do polegar, medindo cerca de 2 a 3 *sun*. Olhou, pensando: "Deve ser aquilo.", mas como exalava um aroma deliciosamente perfumado, espetou uma das massinhas com uma lasca de madeira aí encontrada e cheirou-a, encostando-a no nariz (...). Trouxe o receptáculo, junto a si, e sorveu um pouco do líquido que estava impregnado com a fragância do cravo. Outrossim, deu uma lambidelas na extremidade daquilo que havia espetado com a lasca de madeira (...).

Naturalmente, as descrições objetivas e minuciosas não se acham ex-

cluídas da narrativa *monogatari*, mas existe uma seleção e a sua utilização esbarra em limitações já referidas anteriormente.

Segundo Propp, alguns teóricos como Volkelt consideram tudo aquilo que se liga às tendências naturais do corpo humano como uma comicidade “grosseira”.¹¹⁰ Assim como Propp, não concordamos com uma classificação demasiada rígida, pois isso não espelha a realidade. O importante, nesse caso, seria verificar a pertinência ou a gratuidade da sua utilização, ou o seu “valor artístico e moral” ou, ao contrário, o seu “caráter nocivo”.

No episódio do receptáculo sanitário a sensação do cômico surge, inicialmente, da demasiada desarmonia entre a ação (o empenho e a seriedade de Heijû) e o objeto a que essa ação está voltada (investigação escatológica), ou do que Propp denomina de “comicidade das diferenças.”

Desde o momento em que toma o receptáculo das mãos da jovemzinha, Heijû comporta-se como um diligente investigador, demonstrando uma seriedade que chega a ser cômico, conforme colocamos acima. A comicidade vem reforçada ainda pela utilização ilegítima de um conjunto de ações, ligadas à alimentação, “cheirou-a, encostando-a no nariz”, “sorveu um pouco do líquido”, “deu uma lambidela” para o “conteúdo de um receptáculo sanitário”.

Diz ainda a narrativa:

“levantou a tampa receosamente, quando o aroma do cravo-da-índia penetrou agudamente em suas narinas”.

Sabemos que, antigamente, quando a higiene corporal não se realizava essencial e prioritariamente com a água, outros recursos, entre eles o perfume, eram empregados.

O incenso, largamente utilizado no Japão para perfumar ambientes, ves-

¹¹⁰PROPP, V. *Op. cit.*, p. 21.

tuário e objetos, era preparado com essências vegetais ou animais, separadas ou através de combinações. Os galanteadores clássicos eram descritos como profundos conhecedores do *kôdô* (literalmente, "caminho da fragância") e alguns, como Genji, eram reconhecidos pela fragância exclusiva (combinações pessoais de essências) das suas vestes (as vestes eram colocadas sobre uma espécie de cesto denominado *fusego*, com a abertura voltada para baixo, e no seu interior um defumador com o incenso).

Heijû parece não ser exceção, pois reconhece prontamente a fragância do *kurobô*, que é preparado com a combinação de seis essências: aloés, cravo-da-índia, almíscar, uma essência obtida moendo-se a concha denominada *akanishi* (*Rapatana thomasi*), a resina do *Boswellia thuriferia* e sândalo branco.

Diz-se, no Japão, que, etimologicamente, *kurobô* origina-se de Colombo, capital da atual Sri Lanka (Ceilão). O grupo formado pela Índia, Indonésia, Ceilão e Paquistão é denominado grupo Colombo.¹¹¹ Trata-se de uma região que concentra inúmeras espécies de árvores medicinais e aromáticas.

Heijû que buscava desiludir-se de Jijû, entrando em contato direto com o seu lado de reles mortal, vai deparar com uma Jijû ainda mais requintada e de indescritível acuidade, pois, dentro do belo receptáculo sanitário, ela deitara um líquido perfumado e colocara pedaços de incenso sólido no lugar daquilo que Heijû procurava encontrar. Um zelo admirável de preservação pessoal que acaba fascinando, ou melhor, enfeitando Heijû. Heijû o galanteador irresistível sucumbe, assim, ao feitiço do amor.

Desse modo, a narrativa que se inicia com a tradicional apresentação do esquema aristocrático de um caso amoroso, acaba tornando-se o relato dos fracassos de um nobre galanteador, desenvolvido através de três episódios que suscitam o riso: os episódios do *Mitsu Mondô*, da espera em vão, na noite chuvosa e do receptáculo sanitário.

Trata-se de episódios que resultam cômicos, pois que baseados naquilo

¹¹¹MAKI, S. *Konjaku Monogatari to Ijutsu Jujutsu* (*Konjaku Monogatari, a Arte Medicinal e a Arte da Magia*). Tokyo, Tsukiji Shokan, 1984, p. 196.

que Propp nomeia de “malogro da vontade”, ou seja, o riso provocado pelos pequenos reveses.

Segundo Propp:

“o revés é provocado justamente por uma falha de previsão e de espírito de observação, pela incapacidade de orientar-se na situação, o que leva ao riso independente de intenções.”¹¹²

Diferentemente do tratamento lapidado dispensado aos galanteadores das narrativas *monogatari*, a narrativa *setsuwa* não se preocupa em retocar a sua figura. Pelo contrário, busca descobrir e expor suas multi-facetas, sejam elas belas ou não. No caso particular de Heijû, os seus reveses amorosos como os episódios do *Mitsu Mondô* ou do “Pintado com a tinta *sumi*” já eram aludidos nas narrativas *monogatari*, como verificamos anteriormente. Os episódios são aqui retomados como uma narrativa *setsuwa*, juntamente com o episódio do receptáculo sanitário que, conforme já foi colocado, impõe a decisiva diferença com a narrativa *monogatari* da aristocracia Heian, pelo seu caráter extremamente prosaico e cotidiano. O galanteador da narrativa *setsuwa* nem sempre consegue desempenhar com perfeição o seu papel, e permanecer, assim, como um ser completo, beirando o inatingível, pois a narrativa *setsuwa* mostra-se alheia a qualquer tipo de compromisso social, cultural, religioso ou estético.

¹¹²PROPP, V. *Op. cit.*, p. 95

2. O Enfoque do Aspecto Obscuro - A Mãe que Tenta Devorar os Filhos

XXVII/23 *Sobre a mãe idosa dos caçadores que se transforma em ogro e tenta devorar os filhos*

O agora já é passado, no distrito [], do País [], havia dois irmãos que tinham como profissão matar veados e javalis. Como sempre caçavam veados na montanha, os irmãos para lá se dirigiram juntos.

Praticavam a técnica conhecida por *machi*. Consistia em aguardar o veado sobre uma madeira atada horizontalmente em galhos bifurcados e flechá-lo, quando aparecesse embaixo. Sendo assim, os irmãos estavam frente a frente, em cima da árvore, mantendo uma distância de cerca de 4 ou 5 *tan*¹¹³ um do outro. Como era uma noite escura, dos fins do nono mês¹¹⁴, não se via nada em volta. Enquanto esperavam o veado, guiados apenas pela audição, a noite avançava, mas não havia nenhum sinal do animal.

Nesse instante, uma criatura, da parte superior em que estava o irmão mais velho, deixou cair um braço e, segurando o seu *motodori*¹¹⁵, suspendeu-o. Ele, então, assustado, tateou a mão que segurava o seu *motodori* e encontrou uma mão humana, esquelética e seca. "Deve ser o ogro¹¹⁶ que me suspendeu, com a intenção de me devorar.", deduziu, e pensando "Vou contar ao meu irmão aqui em frente.", chamou-o, e foi atendido.

"Se tivesse, nesse instante, alguma coisa me suspendendo pelo *motodori*, o que você faria?", perguntou o irmão mais velho. "Se assim fosse, eu acertaria uma flecha nela.", respondeu o irmão mais novo.

¹¹³Unidade de medida para distância. 1 *tan* mede um pouco menos de 11 m, portanto 4 ou 5 *tan* equivalem a cerca de 40 ou 50 m.

¹¹⁴O nono mês do calendário lunar corresponde aproximadamente ao mês de outubro do calendário atual. É a época em que a lua demora a surgir e entra na fase minguante.

¹¹⁵Penteado masculino comum na época, preso no alto da cabeça tal qual um rabo-de-cavalo.

¹¹⁶*Oni*, um dos entes sobrenaturais mais constantes na literatura japonesa e identificado ao demônio japonês.

"Para dizer a verdade, tem alguma coisa me suspendendo pelo *motodori*.", disse o irmão mais velho.

Quando o irmão mais novo exclamou: "Vou, então, atirar uma flechà, guiando-me pela sua voz.", o mais velho gritou: "Então, atire!" Ao seu comando, o irmão mais novo atirou, utilizando uma flecha com a ponta bifurcada. Tão logo passou por cima da cabeça do irmão mais velho, a flecha atingiu algo, ao que gritou o irmão mais novo: "Parece que acertei!"

Nesse instante, o irmão mais velho levou a sua mão para a cabeça e encontrou uma mão pendurada, decepada na altura do pulso. O irmão mais velho pegou-a e disse: "A mão que me agarrou foi atingida com certeza. Está aqui comigo. Bem, por hoje, voltemos para casa." "Vamos!", concordou o irmão mais novo. Desceram da árvore e retornaram juntos para casa. Chegaram depois que a noite já se fazia alta.

A propósito, na casa estava a mãe bem idosa e com dificuldades de locomoção. Deixavam-na num aposento denominado *tsuboya*¹¹⁷ e os dois filhos moravam um em cada um dos lados, como que rodeando o aposento, e quando retornaram da montanha, estranharam, ao encontrar a mãe, soltando gemidos. "Por que os gemidos?", perguntaram os filhos, mas não obtiveram resposta.

Nesse instante, acenderam uma tocha e os dois olharam para a mão decepada pela flecha, e perceberam a semelhança com a mão da mãe. Estranharam muito o fato e quanto mais olhavam, mais a semelhança ficava evidente.

Quando os filhos abriram a porta corrediça do quarto onde estava a mãe, ela levantou-se e avançou sobre eles, gritando: "Seus miseráveis!", razão pela qual os dois atiraram a mão para o interior do aposento, perguntando: "Esta é vossa mão, minha mãe?", fecharam a porta e saíram correndo.

Depois disso, dentro em pouco, a mãe faleceu. Os filhos aproximaram-se e

¹¹⁷Um aposento semelhante a uma despensa ou um quarto isolado.

viram que ela estava sem uma das mãos, decepada na altura do pulso. Por isso, souberam que se tratava realmente da sua mão. Isto explica-se pelo fato de que a mãe, devido à avançada idade, transformara-se em ogro e seguira-os até a montanha, com a intenção de devorá-los.¹¹⁸

Desse modo, as mães, quando muito idosas, inevitavelmente transformam-se em ogro e tentam devorar seus filhos. Os filhos realizaram o funeral da velha mãe.

Conta-se que só de pensar em acontecimentos desse tipo, as pessoas tremiam de horror.

2.1 A Dupla Face da Maternidade

A cultura japonesa, originariamente supersticiosa e mística, é rica em seres imaginários e sobrenaturais possuidores de características peculiares e traços físicos marcantes. Podemos destacar, entre outros, o *tengu*, ser voador das montanhas, o *Kappa*, ente imaginário que habita os rios e o *oni* (que denominaremos ogro) identificado normalmente com o demônio japonês. O volume XXVII de *Konjaku Monogatari-shû* reúne 45 narrativas referentes a seres sobrenaturais que encontram-se distribuídas da seguinte forma:¹¹⁸

- a) ogro - narrativas (7) (8) (9) (12) (13) (14) (15) (16) (17) (18) (19) (22) (23), no total de 13 narrativas;
- b) espírito - narrativas (1) (2) (3) (4) (11) (20) (21) (24) (25) (26) (27) (28) (30), no total de 13 narrativas;
- c) raposa - narrativas (29) (31) (32) (33) (37) (38) (39) (40) (41) (42) (43) (44), no

¹¹⁸O presente levantamento é baseado no de SAHARA, Sakumi "Konjaku Monogatari-shûni okeru Reikitanno Kôzô" ("A Estrutura das Narrativas Sobrenaturais de Konjaku Monogatari-shû"). *Komazawa Tandai Kokubun* (Periódico de Literatura Japonesa da Universidade Komazawa), vol. 19. Tokyo, Komazawa Tandai Bungakubu, 1989, p. 1, onde incluímos a narrativa (44) (item c), que não consta no artigo.

total de 12 narrativas;

- d) texugo - narrativas (34) (35) (36), no total de 3 narrativas;
- e) espírito de objetos - narrativas (5) (6), no total de 2 narrativas;
- f) outros: coisa - narrativa (10); divindade da montanha - narrativa (45), no total de 2 narrativas.

Além do volume XXVII, as narrativas em que o ogro se manifesta podem ser encontradas esparsamente, em outros volumes. Por questão prática, no entanto, preferimos nos restringir ao volume XXVII, centralizando-nos na narrativa XXVII/23 *Sobre a mãe idosa dos caçadores que se transforma em ogro e tenta devorar os filhos*.

Quanto à origem etimológica da palavra *oni*, existem algumas teorias, mas nenhuma delas com suficiente peso para se estabelecer como definitiva. Uma das mais conhecidas é aquela que diz ser a palavra *oni* originária de *ou*, “o que não se vê” ou “oculto”.

Na China, o ogro é, originariamente, identificado com o espírito dos mortos, diferenciando-se bastante da imagem do ogro no Japão. Podemos dizer que, no Japão, o ogro possui, originariamente, dois aspectos contrastantes: o sagrado, na medida em que, muitas vezes, ele é identificado com a divindade (*kami*) de poderes sobrenaturais e o profano, segundo o qual ele transforma-se num ente demoníaco, por vezes, incorpóreo, outras vezes, de aspecto assustador, mas sempre uma presença temida pelos humanos.

No caso particular do ogro de *Konjaku monogatari* ele “é, ao mesmo tempo, uma existência do outro mundo e uma existência terrena e real”¹¹⁹, na medida em que investe repentinamente contra o homem, após surgir não se sabe de onde, deixando para trás, na maioria das vezes, apenas a marca da sua manifestação (desapa-

¹¹⁹IWASAKI, T. “*Konjaku Monogatari*shûni okeru Onino Ikkôsetsu” (“Considerações sobre o Ogro de *Konjaku Monogatari*shû”). *Nihon Bungaku* 6 (Literatura Japonesa 6), vol. 38. Tokyo, Nihon Bungaku Kyôkai, 1989, p. 72.

recimento de pessoas ou coisas, cadáveres ou restos mutilados de corpos).

Em *Konjaku Monogatarishū* as narrativas *setsuwa* concernentes ao ogro podem ser classificadas, de modo geral, em dois grupos:¹²⁰

1. as narrativas concernentes ao Budismo, onde o ogro manifesta-se sob a figura de *yasha*, *rasetsu*, *jigokusotsu*, demônios que habitam o *jigoku* (inferno budista);
2. as narrativas seculares, onde o ogro não possui uma forma, ou melhor, ele oculta a sua forma, e cuja manifestação torna-se totalmente imprevisível.

O perfil do ogro presente no volume XXVII pode ser resumido da seguinte maneira:

1) forma de aparição¹²¹

• a. figura humana*

{ (8)(13)(23) – homem
{ (13)(15)(16) – mulher

• b. parte do corpo humano

{ (14) – voz
{ (23) – mão

• c. matéria

{ (18) – tábua
{ (19) – pote de óleo

*O número entre parênteses corresponde ao número das narrativas do volume XXVII.

2) espaço e horário da manifestação

O ogro manifesta-se em locais específicos como a Capital e suas imediações, e mais particularmente em residências, ou ainda em locais tais como ponte, montanha ou portal. No que se refere ao horário, a manifestação dá-se, de maneira geral,

¹²⁰ARAKI, A. "Konjaku Monogatarishūni okeru Onino Setsuwa" ("Narrativas *Setsuwa* sobre o Ogro em *Konjaku Monogatarishū*"). *Dazaifu Kokubun* (Periódico sobre Literatura Japonesa de Dazaifu), vol. 5. Fukuoka, Fukuoka Joshi Tanki Daigaku Kokugo Kokubun Gakkai, 1986, p. 22.

¹²¹Cf. SAHARA, S. *Op. cit.*, p. 7.

no período noturno, "um horário especial, diverso do horário do dia dominado pelo sistema dos homens."¹²²

3) conseqüências da ação do ogro

As conseqüências da ação do ogro são sempre maléficas e, no caso do volume XXVII, a maioria das narrativas têm como conseqüência a morte ou a tentativa de morte, sendo grande a tendência ao canibalismo, como no caso da narrativa 23.

Vale destacar que a narrativa 23 e a narrativa XX/7 *Sobre o fato de a Imperatriz Somedono ter sido violentada por um tengu* seriam os únicos exemplos em que se dá a transformação do ser humano em ogro¹²³ (o processo mais comum é o ogro transformar-se em ser humano), embora no mundo das narrativas *setsuwa* existam vários exemplos de seres humanos que, após a sua morte, ou menos freqüentemente, mesmo em vida, transformam-se em ogros.

Note-se que na narrativa XX/7 o *tengu* (ente sobrenatural alado) limita-se ao título e, no texto, encontra-se substituído pelo ogro.

Essa substituição pode ser explicada pelo aspecto físico do ogro¹²⁴ que, segundo o levantamento anterior, pode manifestar-se de várias formas, mas comparado ao *tengu*, que denota uma certa fragilidade física, apresenta uma imagem de extrema virilidade, descrita da seguinte forma, na narrativa:

"Era uma figura seminua, com o cabelo escorrido como de uma criança. Tinha mais de dois metros de altura e a pele escura como que pintada de laca. Os olhos eram enormes e assustadores, lembrando duas tigelas metálicas; na gigantesca

¹²²MORI, M. *Konjaku Monogatarishûno Seisei* (A Formação de *Konjaku monogatarishû*). Osaka, Izumi Shoin, 1986, p. 228.

¹²³INAGAKI, Y. "Konjaku Monogatarishûno Onino Yôsô" ("Aspectos do Ogro de *Konjaku Monogatarishû*"). *Kinjô Kokubun* (Periódico sobre Literatura Japonesa da Universidade Kinjô), vol. 59. Nagoya, Kinjô Gakuin Daigaku Kokubun Gakkai, 1983, p. 8.

¹²⁴IIZAWA, T. "Onino Shinsô" ("A Verdade sobre o Ogro"). *Kokubungaku* (Literatura Japonesa), vol. 18. Tokyo, Gakutôsha, 1972, p. 144.

boca aberta, viam-se dentes afiados como espadas, onde se destacavam as presas.

Vestia-se com uma sunga vermelha e, na cintura, trazia um maço."

Trata-se de uma narrativa onde um conceituado religioso, conhecido por suas curas milagrosas, acaba perdidamente apaixonado pela imperatriz Somedono, filha de Fujiwara no Yoshifusa, um dos políticos mais influentes do início da Época Heian, consorte do imperador Montoku (no trono de 850-858) e mãe do imperador Seiwa (858-876). O religioso vendo-se impossibilitado de concretizar o seu amor, suicida-se, fazendo greve de fome, para, depois, retornar, transformado em ogro e realizar o seu desejo.

Nesse caso, a assustadora, porém viril figura do ogro acaba se adequando melhor do que a frágil figura do *tengu*, aos propósitos da narrativa. Diante de uma paixão proibida, na condição de um religioso (o que implicaria na transgressão ao celibato) ou de um reles mortal (onde haveria um impedimento social, por tratar-se de uma imperatriz), a transformação do religioso em ogro possibilita-lhe a concretização do desejo, na medida em que o ogro não possui qualquer tipo de vínculo ou obrigação com a sociedade humana.

Já na narrativa 23, a transformação da mãe idosa em ogro é explicada assim:

"Desse modo, as mães, quando muito idosas, inevitavelmente transformam-se em ogro e tentam devorar seus filhos".

A mesma identificação ogro/mulher idosa pode ser encontrada em duas outras narrativas de *Konjaku Mongatarishû*:

1) XXVII/15 *Sobre a jovem que deu à luz em Minami Yamashina e foi perseguida por um ogro* - Uma jovem sem família, que prestava serviços numa das residências oficiais do palácio imperial, resolve ter o filho em segredo, nas montanhas, por ser ainda solteira. Dá à luz numa velha casa em ruínas, ajudada por uma mulher idosa que ali residia. Ela mostra-se muito amável, a princípio, mas a jovem acaba desconfiando tratar-se de um

ogro. Foge, então, apavorada, levando o seu filho que é entregue a terceiros para ser criado.

2) XXIX/18 *Sobre o ladrão que vê cadáveres no Portal Raseimon* - Um homem sobe na parte superior do Portal Raseimon, onde cadáveres haviam sido abandonados. No início deles vê um vulto que ele, a princípio, pensa ser ogro. Depois percebe que se trata de uma mulher idosa que arranca fios de cabelo do cadáver de uma jovem, sua ama, para fazer uma peruca. O homem toma-lhe os fios de cabelo e foge, levando também as suas vestes e as da falecida.

Como vimos anteriormente, o ogro possui a capacidade de manifestar-se sob várias formas, raramente apresentando-se com a sua própria feição. Já no caso da mulher idosa, parece que, na época de *Konjaku Monogatari*, ela era vista como alguém semelhante ao demônio¹²⁵, sendo freqüente a sua identificação com o ogro. Tal identificação enfatiza a imagem negativa da mulher idosa que passa a ser encarada como uma figura marginalizada. E essa marginalização vem representada em *Konjaku Monogatari* pelo isolamento físico, como nas narrativas XXVII/15 *Sobre a jovem que deu à luz em Minami Yamashina e foi perseguida por um ogro* onde a anciã mora numa casa em ruínas escondida na montanha, XXVII/23 *Sobre a mãe idosa dos caçadores que se transforma em ogro e tenta devorar os filhos*, cuja mãe mora num aposento à parte, ladeada pelas casas dos filhos e XXIX/18 *Sobre o ladrão que vê cadáveres no Portal Raseimon* onde a anciã encontra-se sozinha no meio dos cadáveres.

É interessante ressaltar, ainda, que além desse isolamento relativo, ou seja, praticado em nível familiar (individual), existe o isolamento absoluto, ou seja, imposto pela sociedade. Referimo-nos ao antigo costume do *ubasute* (“abandonar as anciãs”) que consistia em abandonar as pessoas idosas, consideradas inúteis para a sociedade, na montanha denominada Ubasuteyama, e deixá-las entregue à sorte, até que sobreviesse a

¹²⁵NAKANO, K. *Konjaku Monogatari*. Tokyo, Iwanami Shoten, 1983, p. 190.

morte. É o caso, por exemplo, da narrativa XXX/9 *Sobre o fato de abandonar a tia nas montanhas de Shinano*, onde a anciã é abandonada numa montanha e XXXI/30 *Sobre o governador de Owari*, [], que enviou uma pessoa para Toribeno que relata o drama de uma anciã que, abandonada pela família, termina seus dias em Toribeno, local onde se cremavam os mortos. Terminar em Toribeno possui o mesmo significado de ser abandonada na montanha, na medida em que trata-se de um lugar destinado aos mortos.

No caso específico da narrativa 23 onde a mãe idosa transforma-se em ogro e tenta devorar seus filhos, interpretamos como sendo a representação da “ruptura” da maternidade.

Note-se que a narrativa apresenta uma estrutura familiar composta por mãe + filhos, ignorando-se por completo a figura do pai, que nem sequer é mencionada. Trata-se de uma estrutura familiar onde a figura paterna possui um “papel instrumental”¹²⁶ e existe enquanto ser fecundador, não importando a sua identidade. Na sociedade aristocrática da época, o papel do pai não difere muito, pois a estrutura familiar é bastante semelhante, (família) da mulher + filho(s), mas a identidade do pai passa a ter uma importância fundamental, pois implica a questão de *status* e poder, e no, caso do imperador, também a questão da sucessão do trono.

Fica claro, portanto, que a presente narrativa apresenta uma estrutura familiar extra-oficial que envolve, por seu lado, uma camada social não pertencente à aristocracia da metrópole (caçadores = povo da zona rural). Por tratar-se de uma narrativa cujos filhos já são adultos (já se encontram concebidos ou segundo a narrativa, “havia dois irmãos”), a presença paterna torna-se desnecessária.

Assim, a narrativa pode ser dividida em dois segmentos principais, baseados no deslocamento do espaço, montanha e casa, que seriam a representação, respectivamente, do útero materno e do mundo exterior pós-nascimento.

¹²⁶Cf. PARSONS, T.; BALES, R. F. *Socialization and Interaction Process*. London, Routledge & Kegan Paul, 1956, p. 45.

O processo de “ruptura” da maternidade, (no sentido de que a função materna termina no momento em que a mãe dá à luz), encontra-se representada da seguinte maneira: a narrativa inicia-se na montanha, quando os irmãos estão de tocaia sobre uma árvore, à espera da caça. Isso representaria simbolicamente a criança ainda no útero materno, aguardando o momento do parto, fato que vem enfatizado pelos seguintes índices: os irmãos encontram-se, frente a frente, sobre uma madeira disposta horizontalmente, amarrada entre galhos bifurcados (em japonês, *ki no mata*, onde *ki* = árvore, *no* = partícula indicativa do caso genitivo, *mata* = originalmente local em que as pernas se bifurcam do tronco).

Trata-se de uma imagem que, transposta para o ser humano, identifica-se com o momento do nascimento da criança que se encontra dentro do ventre materno, com a cabeça voltada para a vagina. A espera encontra-se, inclusive, reforçada pela palavra *machi* que, na narrativa, indica uma técnica de caça, mas que possui também o sentido de “espera”.

Assim como a montanha que possui um significado simbólico, representando um “ponto de epifania”¹²⁷ ou o “ponto no qual o mundo apocalíptico não deslocado e o mundo cíclico da natureza se ajustam”¹²⁸ a árvore possui uma conotação sagrada, na medida em que é identificada com a “imagem de uma coluna universal, *Axis mundi* que liga e ao mesmo tempo sustenta o Céu e a Terra, e cuja base se encontra cravada no mundo de baixo (o que se chama “Inferno”)”¹²⁹ ou representa uma “escada que conduz ao Céu.”¹³⁰

A imagem sagrada da árvore é também bastante difundida no Japão, resultando em crenças que acreditam que divindades descem em determinadas árvores ou

¹²⁷FRYE, N. *Anatomia da Crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Cultrix, s. d., p. 201.

¹²⁸FRYE, N. *Op. cit.*, pp. 200-201.

¹²⁹ELIADE, M. *O Sagrado e o Profano*. Trad. Rogério Fernandes Lisboa, Edição “Livros do Brasil”. Lisboa, s. d., p. 50.

¹³⁰ELIADE, *Op. cit.*, p. 66.

que certas árvores como o pessegueiro possuem a força de espantar os males.¹³¹

Na narrativa XXVII/15 *Sobre a jovem que deu à luz em Minami Yamashina e foi perseguida por um ogro*, diz a jovem com relação ao local escolhido para o parto:

“Quando sentir a proximidade do parto, levo a minha única criada, sigo em qualquer direção onde haja uma montanha cerrada e dou à luz, debaixo de qualquer árvore.”

Na condição de mãe solteira, ou melhor, mãe de uma criança de cujo pai se ignorava a identidade,

(...) acabou engravidando, sem que tivesse um companheiro fixo a quem pudesse atribuir a paternidade,

a jovem vê-se obrigada a parir em segredo, e para isso, vai em busca da montanha, o que nos faz lembrar da crença popular do *sangaku shinkô* (Crença das Montanhas) que considerava a montanha como um local sagrado, a morada das divindades ou dos espíritos ou como um mundo diverso do mundo cotidiano.¹³²

Quanto à questão da árvore, isso remete-nos à lenda das árvores do parto, procuradas pelas gestantes, a fim de conseguirem realizar um parto sem complicações. Corre uma lenda que, em determinadas regiões do Japão existem ou existiam tais árvores. Na província de Kôchi, por exemplo, diz-se que uma árvore conhecida como *san no sugi*, “cipreste do parto”, era procurada antigamente pelas gestantes em viagem.¹³³

Cabe lembrar ainda que foi sob uma árvore que Buda nasceu, alcançou a Iluminação e atingiu o Nirvana.

¹³¹ORIGUCHI, S. “*Momono Densetsu*” (“A Lenda do Pessegueiro”). *Origuchi Shinobu Zenshû* 3 (Obras Completas de Shinobu Origuchi 3). Tokyo, Chûô Kôronsha, 1966, p. 55.

¹³²SAKURAI, T. *Minkan Shinkô Jiten* (Dicionário de Crenças Populares). Tokyo, Tôkyôdô Shuppan, 1980, p. 136.

¹³³YANAGITA, K. “*Ôkamito Kajiyano Baba*” (“O Lobo e a Velha do Ferreiro”). *Yanagita Kunioshû* 8 (Coletânea Kunio Yanagita 8). Tokyo, Chikuma Shobô, 1962, p. 225.

Honda Giken salienta a “simbologia mitológica” do espaço “sob a árvore” nos seguintes termos:

“Essa árvore, surgida da primitiva concepção da árvore da vida, é a árvore sagrada que se ergue adulta no espaço sagrado, localizado no limite entre o mundo visível e oculto do advento do espírito divino.

(...) O “sob a árvore” foi capaz de tornar-se símbolo de um local de morte e ressurreição do ser vivo, da metamorfose, ou ainda, um local de recordação do encontro e da separação de pessoas.”¹³⁴

No encaixo do estudo realizado por Honda que incidiu o seu foco no espaço “sob a árvore”, Komine Kazuaki realiza seu estudo¹³⁵ sob a perspectiva do “sob a árvore”, “sobre a árvore” e “árvore gigante”. Komine salienta também o papel essencial do espaço “sob a árvore” na literatura búdica e, entre outros tópicos levantados, destaca o fato de que na Seção Secular (ou Seção Lei dos Homens, conforme designação de Komine), acontecimentos sobrenaturais ou estranhos ocorrem freqüentemente “sob a árvore”, como o episódio de um homem que esperava a chuva passar debaixo de uma árvore, quando, juntamente com o seu cavalo, acaba sendo atingido por um raio, morre e seu espírito aí começa a aparecer (XXVII/1 *Sobre o espírito de Onidono, localizado entre as avenidas Sanjô e Higashi Tôin*), o episódio da jovem que, interpelada por um rapaz (=ogro), surgido debaixo do pinheiro, acaba sendo devorada por ele (XXVII/8 *Sobre o ogro que, sob forma humana, devora uma jovem em Matsubara, nos limites do palácio imperial*) ou, ainda, o episódio de um ancião que, diante da recusa de um grupo de agricultores (que descansavam sob uma árvore) em lhe dar um melão, faz nascer pés de melão, diante

¹³⁴HONDA, G. “*Henkyô Setsuwano Setsu*” (“A Teoria sobre a Narrativa *Setsuwa* do Remoto”). *Konjaku Monogatarishû Houchô Sezokubu 2 - Kaisetsu* (Seção Secular do Japão de *Konjaku Monogatarishû 2 - Interpretação*), Col. *Shinchô Nihon Koten Shûsei* 29. Tokyo, Shinchôsha, 1979, p. 284.

¹³⁵KOMINE, K. “*Konjaku Monogatarishûno Kino Fûkei*” (“A Paisagem da Árvore de *Konjaku Monogatarishû*”). *Chûsei Setsuwato Sono Shûhen* (A Narrativa *Setsuwa* Medieval e seus Arredores). Tokyo, Meiji Shoin, 1987, pp. 64-78.

do olhar estupefato dos agricultores, que percebem, mais tarde, que seu carregamento de melão havia desaparecido (XXVIII/40 *Sobre o fato de comer melões roubados através da magia*).

Mais particularmente quanto aos “galhos bifurcados” (*ki no mata*), eles podem ser vistos em duas outras narrativas de *Konjaku Monogatari*shû:

- 1) XIX/14 *Sobre o fato de um funcionário de quinto grau, do município de Tado, na província de Sanuki, ordenar-se monge, depois de ouvir uma preleção búdica* - Um homem extremamente violento, conhecido por Gendaibu, que passava os dias caçando, ou ainda, ferindo e matando pessoas, ordena-se monge, repentinamente, após ouvir uma preleção búdica e alcança a morte serena, voltado para o oeste, sobre a bifurcação de uma árvore.
- 2) XXVI/3 *Sobre a inundação do rio Inaba, na província de Mino, que carregou uma pessoa* - Um garoto, carregado pelas águas que inundaram sua casa, consegue agarrar-se a uma árvore e permanece sentado na sua bifurcação, até a vazão da enchente.

Depreende-se, assim, que a bifurcação da árvore configura-se ora como um “local para atingir o nirvana”¹³⁶, no caso de Gendaibu, ora como um espaço de refúgio ou proteção, no caso das narrativas XXVI/3 e XXVII/23. Particularmente na narrativa XXVII/23, o espaço de proteção é o útero materno.

A mão constitui o elo de ligação com a mãe, e o movimento que puxa o irmão mais velho para cima representaria o movimento de contração.

Cabe ressaltar que todas as ações ocorrem em meio à escuridão, na primeira parte da narrativa, e ainda no nono mês:

¹³⁶SAKAKURA, A. et alii (org.) “*Setswateki Sekaino Hirogari*” (“A Expansão do Mundo do *Setsuwa*”). *Konjaku Monogatari*shû Honchô Sezokubu 2 - Furoku (Seção Secular do Japão de *Konjaku Monogatari*shû 2 - Apêndice), Col. *Shinchô Nihon Koten Shûsei* 29. Tokyo, Shinchôsha, 1979, p. 281.

Como estavam numa noite escura, dos fins do nono mês, não se via nada em volta,

e os irmãos guiam-se somente através da audição e do tato, o que assemelha-se à condição da criança no interior do ventre materno. Nessa fase a criança encontra-se no estágio de reconhecimento

“tateou a mão que segurava o seu *motori* e encontrou uma mão humana, esquelética e seca.”

e não é capaz ainda de distinguir a mão da mãe como uma parte independente dele, pois mãe e filho são ainda um só corpo.

A claridade só surge na segunda parte da narrativa e representa o ato do nascimento. É quando, pela primeira vez, os irmãos conseguem ver a mão decepada e vão ao encontro da mãe. A mão decepada simbolizaria a ruptura da maternidade, na medida em que mãe e filho se separam fisicamente.

O processo de ruptura completa-se, assim, quando mãe e filho passam a ser dois corpos independentes. Isso encontra-se representado simbolicamente pela morte da mãe (completado o trabalho de parto, a criança não necessita mais da mãe para sobreviver). Quando a narrativa coloca:

“A propósito, na casa estava a mãe bem idosa e com dificuldade de locomoção”,

isso significa, em outras palavras, que a sua função de mãe já terminara.

Quanto à questão do canibalismo (ou a sua tentativa), a sua ocorrência é bastante grande (seis narrativas) nas treze narrativas que fazem referência ao ogro, no volume XXVII, podendo ser interpretada como uma característica inerente a ele. Trata-se, no caso, de um “canibalismo efetivo”.¹³⁷ Por outro lado, quando a mãe tenta devorar

¹³⁷Apud SANTANA, A. R. de *O Canibalismo Amoroso*. São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 26, onde o autor cita a diferença entre “canibalismo efetivo” e “canibalismo afetivo” de André Green.

o filho, podemos dizer que estamos diante de um “canibalismo afetivo”, que, na presente narrativa, representaria as duas faces contrastantes da mãe: a mãe afetiva e a mãe punitiva, tal qual a mãe-natureza, ao mesmo tempo criadora e destruidora.

Como lembra Kawai Hayao¹³⁸, esse duplo aspecto da maternidade já pode ser visto em *Kojiki*, do século VIII, na figura da divindade criadora do Japão, Izanami. Depois da sua morte, o seu companheiro Izanagi, atormentado pela saudade, vai visitá-la no país dos mortos (*yomino kuni*), mas o que ele encontra aí é a figura horripilante e medonha de Izanami.¹³⁹ Perseguido Izanagi, que foge apavorado, ao deparar com a figura transformada da companheira, Izanami, a divindade-mãe que gerara o país, as montanhas, os rios, o vento é agora uma mãe destruidora que lança uma maldição, prometendo tirar a vida de mil almas (que não deixam de ser seus filhos), por dia. Assim, segundo Kawai,

“A imagem materna repleta de amor-criador e a imagem materna repulsiva que agarra e mata convivem no interior da mulher.”¹⁴⁰

Ou, segundo a visão psicanalítica, identifica-se com a figura da bruxa que

“em seus aspectos opostos é a reencarnação da mãe inteiramente boa da infância e da mãe totalmente má da fase edípica.”¹⁴¹

O “devorar o filho” lembra-nos ainda que certos animais devoram seus filhotes, quando se vêem diante de um perigo iminente, para protegê-los do inimigo. O

¹³⁸KAWAI, H. *Bosei Shakai Nihonno Byôri* (A Patologia do Japão da Sociedade Matricarcal). Tokyo, Chûô Kôronsha, 1976, p. 194.

¹³⁹Enquanto espera Izanami que vai em busca da permissão para visitar o país dos vivos, pois ela já se alimentara da comida do país dos mortos, Izanagi quebra a promessa de não olhar para o corpo de Izanami. Ao acender uma tocha, ele vê-se diante do corpo putrefato de Izanami, coberto de vermes. Da sua cabeça, peito, abdômen, vagina e membros, oito divindades acabavam de ser geradas.

¹⁴⁰KAWAI, H. *Op. cit.*, p. 194.

¹⁴¹BETTELHEIM, B. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Trad. Arlete Caetano. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 119.

devorar, nesse caso, exprime o instinto protetor que as mães nunca deixam de sentir com relação aos filhos, mesmo depois de adultos.

Por outro lado, considerando-se que o comer constitui uma das necessidades básicas do ser vivo, o “devorar o filho” poderia ser entendido como a representação simbólica do desejo materno de reintegrar o filho ao seu útero, para se sentir novamente completa. É um desejo que vai se acentuando, quanto mais o filho se desenvolve e se torna autônomo.

A explicação apresentada pela narrativa:

“Desse modo, as mães, quando muito idosas, inevitavelmente transformam-se em ogro e tentam devorar seus filhos”,

traduz um quadro grotesco da figura materna, através da fusão de opostos, mãe = ogro, onde o sublime e o profano coexistem alternadamente (ora é mãe, ora é ogro), delineando-se como “o conflito não resolvido de incompatíveis.”¹⁴²

Não nos parece gratuita a colocação do título “mãe idosa dos caçadores”, que define uma dupla delimitação, a da faixa etária (idososa) e a da classe social (caçadores).

Para indicar a mulher idosa, *Konjaku Monogatari* utiliza-se das expressões *toshi oitaru*, literalmente “de idade avançada” e *ouna*, literalmente “velha”, que podem ser encontradas nas seguintes narrativas da Seção Secular (volumes XXII a XXXI):

- a) XXVII/15 *Sobre a jovem que deu à luz em Minami Yamashina e foi perseguida por um ogro*
 - *oitaru omna* “mulher idosa”
 - *ouna* “velha”

¹⁴²THOMSON, P. *The Grotesque*. London, Methuen Press, 1972, p. 27.

- b) XXVII/23 *Sobre a mãe idosa dos caçadores que se transforma em ogro e tenta devorar os filhos*
- *toshi oite tachiimo yasukaranu haha* “mãe idosa e com dificuldade de locomoção”
- c) XXVII/33 *Sobre o fato de um homem residente em Nishi no Kyô ver uma estranha luz sobre o Portal Ôten*
- *toshi oitaru haha* “mãe idosa”
- d) XXIX/18 *Sobre o ladrão que vê cadáveres no pavimento superior do Portal Ra-seimon*
- *toshi imijiku oitaru ouna* “velha de idade bastante avançada”
- e) XXX/9 *Sobre o fato de abandonar a tia nas montanhas de Shinano*
- *toshi oitaru oba* “tia idosa”
- f) XXXI/1 *Sobre a monja do templo Fujiodera de Higashi Yamashina que ergueu um novo santuário em Hachiman*
- *tôshi oitaru ama* “monja idosa”
- g) XXXI/30 [], *governador de Owari, que enviou uma pessoa para Toribeno*
- *hahawa toshi oite ...* “a mãe ficou idosa ...”

Diferentemente da “mulher jovem” (*wakaki omna*), podemos verificar pelo levantamento acima, que não existe a utilização “mulher idosa”, senão que expressões como “mãe idosa”, “tia idosa”, “monja idosa” ou “velha”. No único exemplo da narrativa XXVII/15, a mulher é citada como *oitaru omna*, “mulher idosa”, apenas no momento da sua repentina aparição. Numa primeira referência, trata dela como *oitaru omna*, “mulher idosa”, mas depois, passa a ser *ouna*, “velha” e, no final, *oni*, “ogro”. Isso mostra a incompatibilidade da combinação idosa + mulher, o que corresponde a anular a condição de mulher.

Levando-se em conta que nas narrativas onde aparece a expressão *waka-ki omna*, “mulher jovem”, fica patente a função sexual ou procriadora da mulher, pode-se, em contraposição dizer que *toshi oitaru*, “idososa”, torna-se sinônimo não só da decrepitude etária, mas da própria função de mulher, na medida em que ela deixa de ser mulher fisiologicamente, tornando-se incapaz de cumprir o seu papel de mulher-sexo/mulher-procriadora, e passa a desempenhar a função, não de mulher, mas da mulher, tal como mãe, tia, monja, velha ... No caso da presente narrativa, isso encontra-se ligado também à questão da ruptura da maternidade, anteriormente destacada.

Já o termo “caçadores” carrega consigo todo o mistério que envolve um estilo de vida totalmente diverso do da aristocracia de Heian. Trata-se, para começar, de um mundo centralizado na montanha, contrariamente ao da aristocracia, essencialmente metropolitana.

A aristocracia Heian passava praticamente a vida inteira encerrada no interior da Capital, Heiankyô (mais particularmente nas dependências do palácio imperial), pois tudo para aí convergia. A Capital era, por excelência, o centro consumidor sustentado pelos indivíduos que residiam fora dos seus limites. As cerimônias da Corte, por sinal, numerosíssimas, eram realizadas basicamente no palácio imperial. Os deslocamentos espaciais, fora dos limites da Capital, eram, essencialmente, de ordem cerimonial ou religiosa, e estavam restritos às idas a um determinado templo ou santuário. Os momentos de lazer eram ocupados principalmente com os entretenimentos de salão (composição ou jogos poéticos, música, bailado, jogos de *go* [tipo de xadrez japonês], *sugoroku* [tipo de dama, jogado com dado] ou *kai ooi* [jogado com conchas onde se escreve poemas ou se faz pintura em cada metade, sendo que o jogo consiste em encontrar os pares] e, mesmo as atividades realizadas ao ar livre, como o *kemari* (tipo de futebol)¹⁴³ e a falcoaria, eram

¹⁴³O *kemari*, jogado por oito jogadores posicionados aos pares, sob os pés de quatro árvores (pinheiro, cerejeira, salgueiro e bordo), estrategicamente plantados, de modo a formar um quadrado, consistia em levantar, três vezes, a bola com o pé, até a altura do galho inferior da respectiva árvore, e passar para o outro jogador, sem derrubá-la no chão.

realizadas igualmente no recinto do palácio imperial.

A atração dos japoneses pela natureza é um fato inegável, que pode ser constatado já nas primeiras produções literárias como *Kojiki*, *Nihonshoki* e *Man'yōshū*, onde ela surge ora aterradora ora íntima, mas sempre próxima. Já a aristocracia Heian, a nosso ver, relaciona-se com a natureza como sendo um elemento estético-contemplativo e móvel. A harmonia e o equilíbrio com a natureza são obtidos através da apreciação estética, concretizada em versos ou prosa, ou ainda através das variadas cerimônias sazonais realizadas periodicamente em determinadas datas. O jardim, parte integrante do *shinden zukuri*, estilo arquitetônico adotado para a residência dos nobres de Heian, é a própria natureza transportada para o interior da Capital. Trata-se da natureza idealizada e moldada pelo senso estético da classe aristocrática.

Desse modo, o mundo relatado na narrativa

“O agora é passado, no distrito [], do país [], havia dois irmãos que tinham como profissão matar veados e javalis. Como sempre caçavam na montanha, os irmãos para lá se dirigiram juntos”,

apresenta um perfil totalmente contrastante, pois que a montanha (=natureza) deixa de ser um elemento contemplativo e decorativo, e transforma-se num palco ativo, em cujo interior acontecimentos inimagináveis podem ocorrer. O fato de tratar-se, assim, de um mundo inóspito é enfatizado também pela omissão dos topônimos.

Saliente-se ainda que, para o mundo da aristocracia avesso, basicamente, à violência ou à prática da matança de animais (um dos preceitos seguidos pelo Budismo), o fato de ter “como profissão matar veados e javalis” faz dos dois irmãos, seres estranhos pertencentes a uma comunidade diversa, ligada à montanha.

2.2 O Tema dos Dois Irmãos

O tema dos dois irmãos é o tema central no conto maravilhoso mais antigo, encontrado num papiro egípcio de 1250 a. C., tomando, posteriormente, várias formas.¹⁴⁴

Além da presente narrativa 23, podemos encontrar, no volume XXVII, as seguintes narrativas com o mesmo tema dos dois irmãos:

1) 33 *Sobre o fato de um homem residente em Nishino Kyô ver uma estranha luz sobre o Portal Ôten* - Narra a saída de um homem, durante a madrugada, em busca de seu irmão bonzo, a pedido da velha mãe adoentada e que, durante o percurso, encontra uma estranha luz que solta gargalhadas e manda flechá-la. Após retornar para casa, arde em febre e adoece. Conta-se que fora obra da raposa.

2) 34 *Sobre o fato de desmascarar o texugo com um flechada, ao ser interpelado por ele* - Segundo a narrativa, havia dois irmãos, o mais velho que vivia da caça e o mais novo que era servidor na Capital. Certa feita, quando o irmão mais novo retornou da Capital, ouviu do mais velho, que, quando praticava caça noturna, alguém o chamava pelo nome. O irmão mais novo, querendo desvendar o mistério, vai à caça no lugar do mais velho, e, ao ouvir a misteriosa voz, atira uma flecha em sua direção. Pela manhã, descobrem um texugo, morto a flechada.

3) 35 *Sobre a morte do texugo que surgia como uma luz, ao lado de um morto* - Narra a história de dois irmãos cujo pai falece e, durante a noite, surge uma estranha luz ao lado do ataúde. O irmão mais novo resolve deitar sobre o ataúde para esperar a estranha luz. Ele diz ao mais velho que, ao seu comando, viesse correndo com algo para iluminar. Ao sentir a luz se aproximando, o

¹⁴⁴BETTELHEIM, B. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980, p. 115.

irmão mais novo agarra-se a ela, atingindo-a com uma espada. Quando o irmão mais velho chega com a iluminação, vê um texugo morto, com uma espada enfiada no ventre.

Trata-se de narrativas que seguem o esquema semelhante ao do conto maravilhoso dos dois irmãos “*um dos quais é prudente e de bom senso, mas pronto para arriscar sua vida para salvar o outro irmão, que totalmente se expõe a perigos terríveis*”¹⁴⁵, na medida em que os irmãos têm que enfrentar uma determinada situação (no caso das narrativas de *Konjaku Monogatari* os irmãos vêem-se diante de uma força sobrenatural) e, um deles, com a sua habilidade, coragem ou bom senso consegue desvendar a estranheza (no conto de magia, um dos irmãos sempre surge para salvar o outro).

As narrativas de *Konjaku Monogatari* não se constituem em contos maravilhosos, na medida em que não seguem os compromissos rígidos desses, tais como as personagens polarizadas (ou são boas, ou são más), a vitória certa do bem sobre o mal ou a presença imprescindível da figura do herói, senão que suas semelhanças restringem-se à existência dos dois irmãos e de uma determinada complicação que precisa ser resolvida, sem que isso implique uma prova de iniciação.

Baba Akiko¹⁴⁶ refere-se à narrativa 23 como uma espécie de protótipo intermediário entre a narrativa tipo “prova de coragem” e a narrativa heróica que envolvem o ogro, e apresenta os seguintes elementos estruturais que as compõem:

¹⁴⁵BETTELHEIM, B. *Op. cit.*, p. 115.

¹⁴⁶BABA, A. *Oni no Kenkyū* (Pesquisa sobre o Ogro). Tokyo, San'ichi Shobō, 1992, pp. 108-114.

- “Prova de coragem”

- { a) a existência de um determinado lugar, temido pela ocorrência de acontecimentos estranhos
- { b) a ida do protagonista ao referido lugar para provar a sua coragem
- { c) deixar, no local, a prova da sua ida

- Narrativa heróica

- { a) diálogo com um ser desconhecido
- { b) surgimento da verdadeira natureza do ogro
- { c) o modo de confrontar-se com o ogro

Sob esse ponto de vista, narrativas com o tema dos dois irmãos de *Konjaku Monogatari-shû* (no caso, a narrativa 23) apresentam semelhanças estruturais, na medida em que preenchem algumas das condições peculiares aos dois tipos supracitados:

- Narrativa dos dois irmãos

- { a) o surgimento de um ser desconhecido num determinado lugar
- { b) a ida do(s) protagonista(s) a esse lugar
- { c) o confronto com o ser desconhecido e a prova material (a mão decepada, o corpo dos animais) desse confronto.

No caso particular da narrativa 23, já nos referimos ao fato de a mesma poder ser dividida especialmente em dois segmentos, a montanha e a casa.

A narrativa tem início quando os irmãos caçadores buscam a sua caça, na montanha. A montanha representa aqui, em contraposição à casa, a natureza, onde tradicionalmente espera-se a supremacia do instinto sobre a razão. Assim, os irmãos caçadores, para realizar a caça, guiam-se, predominantemente, pelo instinto (a técnica do *machi* é realizada no escuro, e os caçadores guiam-se somente pela audição), para ficar em igualdade de condição com o animal e poder capturá-lo:

“Como estavam numa noite escura, dos fins do nono mês, não se via nada em volta. Enquanto esperavam o veado, guiados apenas pela audição, a noite avançava, mas não havia nenhum sinal do animal.”

Em vez do veado, iremos deparar com a aparição de uma mão, inicialmente retratada como a de uma criatura e, depois de tocada (“Ele, então, assustado roçou a mão que segurava o seu *motodori*”), descrita como “uma mão humana, esquelética e seca.” É interessante salientar que embora seja descrita como “uma mão humana”, quando “vista” pelo tato, já que, na montanha, o “ouvir” e o “tocar” significam “ver”, o irmão mais velho pensa (sente instintivamente) tratar-se de um ogro que viera devorá-lo (os irmãos estão na montanha, o mundo da caça e do caçador), confirmando o predomínio do instinto sobre a razão, no mundo simbolizado pela montanha. No entanto, nesse ponto da narrativa, quando a caça está prestes a se tornar o caçador, e este a sua presa, a razão vem à tona em forma de uma conversa ou uma mútua consulta, e é firmado um acordo entre os irmãos, tal qual no conto “Os dois irmãos” dos Irmãos Grimm¹⁴⁷, para contra-atacar a caça, resultando na salvação do irmão mais velho pelo irmão mais novo.

Quando, no fim do primeiro segmento, diz o irmão mais velho:

“A mão que me agarrou foi atingida com certeza. Está aqui comigo. Bem, por hoje, voltemos para casa.”

significa que o objetivo da ida à montanha fora alcançado, ou seja, embora não conseguissem caçar o veado, voltavam para casa levando uma caça (a mão decepada), graças ao perfeito equilíbrio entre o instinto e a razão, combinação essa que equivale à coragem das narrativas heróicas.

No segundo segmento que se passa em casa, a representação da sociedade dos homens (focalizando a unidade menor da mesma, que é a família), a razão

¹⁴⁷BETTELHEIM, B. *Op. cit.*, p. 118.

deveria imperar sobre o instinto para a manutenção da ordem social. Os irmãos caçadores, agora referidos como “filhos”, retornam para o mundo onde passam a “ver” com os olhos, visto que, pela primeira vez, “acenderam uma tocha” e tudo ao redor torna-se visível.

À luz da razão, a semelhança da mão decepada com a da mãe fica cada vez mais evidente, mas, diante da possibilidade de terem decepado a mão da própria mãe, a reação dos “filhos”, diferentemente da dos “irmãos caçadores”, afigura-se bastante contrastante: na montanha, quando estes depararam com a possibilidade de estarem diante de um ogro, associam o instinto (guiar-se através da audição) com a razão (planejar a tática de atacar o ogro), para enfrentá-lo; em casa, os filhos “atiraram a mão para o interior do aposento [...], fecharam a porta e saíram correndo”, levados pelo instinto, diante da mãe que avançava sobre eles.

Pode-se dizer, portanto, que na presente narrativa, o tema dos dois irmãos encontra-se desdobrado da seguinte maneira:

dois irmãos:

$$\left\{ \begin{array}{l} \text{caçadores} \iff \text{ogro (=mãe)} \mapsto \text{aspecto heróico} \\ \text{filhos} \iff \text{mãe (=ogro)} \mapsto \text{aspecto humano} \end{array} \right.$$

Por um lado, a narrativa vem a focar a face social do homem, no caso, a de um caçador, que se traduz em ações que denotam equilíbrio entre instinto e razão. Por outro lado, a ênfase é dada à face humana do mesmo homem que, impassível diante da caça (ogro), foge apavorado, ao deparar com a própria mãe.

Quando a narrativa finaliza, dizendo:

Conta-se que só de pensar em acontecimentos desse tipo, as pessoas tremiam de horror.”

ela expõe, na realidade, um mundo totalmente diverso daquele relatado nas narrativas clássicas da Época Heian, caracterizado pelo farfalhar de ricas vestimentas de seda e o

estilo de vida voltado para a prática de refinadas e dispendiosas cerimônias e entretenimentos: um mundo voltado para a sobrevivência, onde a natureza deixa de ser mero objeto de contemplação para os devaneios e composições poéticas, e transforma-se no palco de ações implacáveis, onde a mãe persegue os filhos para devorá-los e os filhos vêem a mãe como um ogro.

Cabe colocar que *Konjaku Monogatari* não deixa de relatar a versão metropolitana desse mesmo mundo misterioso e implacável, retratando o aspecto decadente da Capital, tendo como cenário o portal Raseimon, a entrada principal para Heiankyô, através da narrativa XXIX/18 *Sobre o ladrão que vê cadáveres no portal Raseimon*.

Na época áurea de Heiankyô (séculos X-XI), o portal Raseimon, uma imponente construção de dois pavimentos, em estilo chinês, simbolizava a própria opulência e a riqueza da classe aristocrática que vivia encerrada por trás dele. O portal Raseimon (ou Rashômon) data da época de construção de Heiankyô, mas foi destruído diversas vezes pela ação dos tufões. Conforme Inagaki Yasuichi¹⁴⁸, a obra *Ôkagami* (O Grande Espelho), do século XII, relata que, depois da destruição do portal Raseimon, pelo tufão ocorrido na época do imperador En'yû (no trono de 969 a 984) ele não foi mais reconstruído, o que significa que a sua destruição ocorreu em 980, data em que houve um tufão no reinado de En'yû, segundo dados históricos do *Nihonkiryaku* (Compêndio da História do Japão). Inagaki ressalta que a narrativa acima referida é considerada, de maneira geral, como o retrato da decadência do fim da Época Heian, quando a política *Sekkan*¹⁴⁹ dirigida pelos Regente/Conselheiros do clã Fujiwara dava mostras de enfraquecimento, em detrimento da classe emergente dos guerreiros. Ele lembra, porém, que, se a destruição de Raseimon ocorreu em 980, a narrativa estaria enfocando a face obscura da sociedade, na

¹⁴⁸INAGAKI, Y. "Rashômon". ("Portal Rashômon"). *Nihonno Sestsuwa* 3 (Narrativa Setsuwa do Japão 3). Tokyo, Taishûkan, 1987, p. 194.

¹⁴⁹Uma forma de governo adotada, no Japão, no decorrer dos séculos X e XI. Trata-se de um governo monopolizado pelo ramo norte do clã Fujiwara, que através da relação de parentesco com a família imperial, deteve o poder em suas mãos, tornando-se Regente (*sesshō*) do imperador infante e Grande Conselheiro (*kanpaku*), após a sua maioridade.

época da hegemonia da classe aristocrática, e não da sua decadência. De qualquer forma, considerando-se que o Raseimon, como porta de entrada de Heiankyô (ligação entre a Capital e o exterior e vice-versa), converte-se num espaço ambivalente que estabelece a ligação entre dois mundos, adequa-se perfeitamente ao propósito de criar um ambiente misterioso e sinistro focalizado na narrativa em questão.

*Konjaku Monogatari*shû, através de narrativas como a que mencionaremos, a seguir, para finalizar o presente tema, traz à tona o lado obscuro da existência por trás do majestoso e requintado estilo de vida retratado pelas narrativas clássicas de Heian.

Sabe-se que, apesar da aparente paz e prosperidade, a Capital Heiankyô possuía os seus problemas e, por mais de uma vez, foi obrigada a enfrentar sucessivas calamidades como o terremoto, o incêndio, as epidemias, a fome que chegaram a transformar o seu perfil de esplêndida metrópole. O portal Raseimon, antes símbolo de sua prosperidade, passa depois a desempenhar a ingrata função de jazigo dos cadáveres abandonados.

O entardecer, um portal deserto, um vulto que se move em meio à penumbra, onde só deveriam existir mortos, configuram o mesmo clima arrepiante da narrativa dos irmãos caçadores, agora dentro dos limites da própria Capital, e não numa montanha distante. Trata-se de uma face negra sempre presente, porém velada, nas narrativas clássicas da Época Heian voltados essencialmente para o brilho e a fidalguia de uma era única no Japão.

XXIX/18 *Sobre o ladrão que vê cadáveres no portal Raseimon*

O agora já é passado, um homem chegou à Capital, Heiankyô, vindo lá pelas bandas da província de Settsu, a fim de praticar furtos. Esperando o entardecer, ele mantinha-se escondido sob o portal Raseimon, pois era ainda

muito intenso o ir e vir de pessoas na avenida Suzaku. Deixava o tempo correr, esperando que o movimento de pessoas diminuísse, mas ao ouvir vozes de uma multidão que se aproximava, vindo da direção de Yamashiro, subiu ao pavimento superior do portal para não ser visto, quando percebeu aí uma tênue luz.

O ladrão pensou: "Que estranho!" e, ao espiar pela janela de treliça, viu estendido no chão o cadáver de uma jovem. Com um fecho de luz na cabeceira da morta encontrava-se agachada aí uma mulher extremamente idosa, de cabelos brancos, arrancando rudemente os cabelos da falecida.

Ao ver isto, o ladrão, confuso, sentiu pavor, pensando tratar-se de um ogro. Mas achando também que poderia ser um fantasma, e tentando assustá-lo, abriu a porta lentamente, e empunhando a espada, avançou, gritando: "Desgraçada, desgraçada!" A anciã, apavorada e desnorçada, pediu clemência com as mãos suplicantes. "Quem és tu, anciã, e o que estás fazendo?", perguntou-lhe o ladrão. "A falecida era minha patroa, mas como não havia ninguém para realizar seus funerais, foi abandonada aqui, conforme podeis ver. Como seus cabelos são muito longos, estou arrancando para fazer uma peruca. Poupei-me, por favor!" Tão logo a anciã terminou de responder, o ladrão arrancou as vestes da falecida e da anciã, tomou os fios de cabelo já arrancados, desceu as escadas e desapareceu.

Cabe lembrar que esse pavimento superior estava repleto de esqueletos. Os mortos que não podiam ser enterrados ou cremados eram trazidos e abandonados no pavimento superior desse portal.

Conta-se que esse fato foi transmitido pela pessoa a quem o ladrão teria narrado a história.

3. As Personagens Femininas de *Konjaku Monogatarishû* - O seu Dinamismo

Já fizemos alusão ao fato de *Konjaku Monogatari* abordar uma gama imensa de personagens que variam do imperador ao mais anônimo homem do povo, do ser humano ao ente sobrenatural, apresentando um farto material no que concerne a tipos humanos (ou não-humanos) da época.

No presente tópico, destacaremos a personagem feminina e analisaremos a sua atuação, enfocando o perfil que se apresenta contrastante com a protagonista feminina da narrativa *monogatari* da Época Heian.

Num estudo realizado sobre a descrição da mulher em *Konjaku Monogatari*¹⁵⁰, encontramos um levantamento sobre a figura feminina encontrada na Seção Secular (volumes XXII a XXXI), onde se destaca a seguinte classificação:

(1) mulheres destemidas (18 narrativas)

- a) mulheres com força brutal (4)
- b) mulheres que demonstraram uma técnica especial (2)
- c) mulheres brilhantes (6)
- d) mulheres ladras (2)
- e) mulheres comerciantes (2)
- f) mulher fundadora de uma illia (1)
- g) mulher que resiste (1)

(2) mulheres de senso apurado (12)

(3) mulheres que preservaram a honra feminina (3)

¹⁵⁰MORIYAMA, Shigeru. "Konjaku Monogatari shū ni okeru Joseino Egakikatani tsuite" ("Sobre a Descrição da Mulher em *Konjaku Monogatari*"). *Onomichi Tanki Daigaku Kenkyū Kiyō* (Periódico da Universidade Onomichi), vol. 32. Hiroshima, Onomichi Tanki Daigaku, 1983, pp. 1-25.

(4) mulheres infiéis (7)

(5) mulheres ciumentas (2)

(6) mulheres frágeis (23)

- a) mulheres violentadas (7)
- b) mulheres raptadas (5)
- c) mulheres que quase foram sacrificadas (2)
- d) mulheres vítimas de caso amoroso (2)
- e) mulheres abandonadas pela família (5)
- f) mulheres privadas dos entes queridos (2)

(7) mulheres que entraram em contato com seres sobrenaturais (18)

- a) mulheres que tiveram morte estranha (7)
- b) mulheres que se encontraram com seres sobrenaturais (5)
- c) mulheres casadas com seres sobrenaturais (2)
- d) mulheres que se tornaram seres sobrenaturais (4)

(8) outros (6)

Trata-se de um estudo que coloca em evidência a maneira pela qual as mulheres, de uma determinada condição social, enfrentam os problemas ou são envolvidas pelos acontecimentos circundantes, e que, de uma maneira geral, mostra o dinamismo do universo feminino de *Konjaku Monogatari-shû*.

As principais manifestações literárias da Época Heian, especialmente as obras produzidas pelas damas da Corte de Heian, enfocam a sociedade da alta nobreza,

conforme já referido, sendo raras as produções voltadas para as demais camadas da sociedade. Conseqüentemente, as personagens ali retratadas pertencem a esse seletto mundo. Assim, quando se trata de protagonistas femininas, a imagem que se apresenta é a da *matsu onna*, “mulher que espera”, expressão que se tornou o atributo das mulheres da nobreza que viveram nos tempos de Heian, presentes em obras consagradas como *Kagerô Nikki* (Diário da Efemeridade) ou *Genji Monogatari* (Narrativas de Genji). Trata-se, como vimos, de uma condição decorrente da forma matrimonial poligâmica e matrilocal, cujo elo matrimonial resumia-se às visitas sujeitas à vontade do marido.

As narrativas *monogatari* revelam, predominantemente, a imagem de mulheres passivas, de esmerada educação, extremamente delicadas, confinadas em seus aposentos e, em raras ocasiões, vislumbradas, de relance, pelas frestas das cortinas-divisórias.

Contrastando com essa passividade circunstancial da *matsu onna*, as narrativas *setsuna* de *Konjaku Monogatari shû* apresentam mulheres completamente diversas, que se destacam por um determinado espírito de iniciativa e por um marcante dinamismo. Desse modo, as mulheres de *Konjaku Monogatari shû*, na medida em que surgem como indivíduos atuantes nos vários segmentos da sociedade, não se limitando aos padrões de comportamento característicos de *matsu onna*, vêm romper, conseqüentemente, com o refinamento estético que orientava o seu modo de vida, diversificando sobremaneira a imagem da personagem feminina da antiguidade.

3.1 A Mulher e a Força Bruta

XXIII/24 *Sobre a força bruta da irmã mais nova do lutador de sumô Ôi no Mitsutô*

O agora já é passado. Havia na província de Kai¹⁵¹, um lutador de *sumô*¹⁵², da divisão esquerda¹⁵³, chamado Ôi no Mitsutô¹⁵⁴. Era um excelente lutador, encorpado e de baixa estatura, vigoroso, de grande força física e ágil. Sua irmã mais nova tinha cerca de 27 ou 28 anos, era uma jovem bonita e de bela aparência.

Essa irmã residia numa parte anexa da casa. Certa feita, um homem que estava sendo perseguido, puxou de uma espada e adentrou correndo na casa em que se encontrava a irmã mais nova. Tomou-a como refém e abraçou-a, encostando-lhe a espada.

As pessoas da casa agitaram-se assustadas, diante disso e quando alguém correu até a casa de Mitsutô e avisou-lhe: "A senhorita foi tomada como refém!", Mitsutô limitou-se a comentar calmamente: "Para tomá-la como refém, só alguém como o antigo lutador Ujinaga¹⁵⁵ de Satsuma." Achando estranha a resposta, a pessoa que viera avisá-lo, voltou correndo e, intrigada, espiou por uma fresta e, por estarem no nono mês, a jovem, vestida apenas com uma veste de cor clara, levemente acolchoada, cobria a boca com uma das mãos e, com a outra, parecia segurar levemente o braço com o qual o homem encostava nela a

¹⁵¹Refere-se à atual província de Yamanashi.

¹⁵²Uma luta travada, corpo a corpo, entre dois lutadores, sendo considerado vencedor aquele que primeiro conseguir derrubar o adversário ou colocá-lo fora da arena de luta.

¹⁵³Os lutadores de *sumô* eram divididos em dois grupos, os da ala esquerda e os da ala direita, pertencentes, respectivamente, à Divisão Esquerda e Divisão Direita do Quartel da Guarda Palaciana.

¹⁵⁴Citado em *Zoku Honchô Ôjôden* (Novas Biografias de Místicos Renascidos na Terra Pura) como um lutador em atividade na época do imperador Ichijô (986-1011).

¹⁵⁵Refere-se provavelmente ao renomado lutador Tomo no Ujinaga, da província de Satsuma (atual Kagoshima), em atividade na época do imperador Ninmyô (833-850), segundo a crônica histórica oficial, *Nihon Sandai Jitsuroku* (Registro Verídico de Três Reinados do Japão), publicada em 901.

espada desembainhada. O homem, sentado com as pernas cruzadas, abraçava a jovem por trás, segurando, com a ponta voltada para baixo, uma espada assustadoramente grande, apontada para o ventre da jovem. Esta jovem, que estava com a mão direita como que segurando levemente o braço do homem que apontava a espada e, com a mão esquerda cobria o rosto como que chorando, com essa mesma mão começou a remexer os vinte ou trinta pedaços de bambu *shino*¹⁵⁶ usados para a fabricação de hastes para flecha, espalhados à frente, ainda em estado bruto, e, pressionando com os dedos as juntas dos bambus contra o chão de tábua, acabou esmagando-os como se fossem madeiras podres. Enquanto a pessoa da casa assistia espantada a essa cena, o seqüestrador também acompanhava o feito com os olhos.

“Não é à toa que o irmão mais velho nem deu mostras de preocupação. Mesmo o hercúleo irmão precisaria usar um martelo, para que os bambus se despedaçassem daquela maneira. Quão forte não deve ser a senhora, para realizar tal façanha! O seqüestrador que a mantém como refém é que vai ser esmagado!”, pensava o homem que espiava o interior da casa. Nisso, o seqüestrador, refletindo: “Mesmo que eu queira enfiar-lhe a espada, não conseguirei. A força dessa mulher é capaz de esmagar o meu braço. Com essa força bruta serei todo dilacerado. Não tenho saída. Vou fugir.”, aproveitou uma chance, largou tudo, correu para fora e fugiu em disparada, mas, perseguido pela multidão, foi capturado, derrubado e amarrado e levado diante de Mitsutô, que lhe perguntou: “Ei, tu, o que intentavas, tomando uma refém, para, logo depois, fugir?” Ao que respondeu o homem: “Encontrando-me numa situação difícil, tornei-a refém, pois tomei-a por uma mulher comum. Mas, quando a vi esmagar as juntas dos grandes bambus usados como hastes de flechas tal qual madeiras deterioradas, resolvi

¹⁵⁶Uma espécie de bambu de pequeno porte.

fugir, pois achei que, com tamanha força, meu braço seria feito em pedaços.”

Ouvindo isso, Mitsutô, relatou, gargalhando: “Aquele mulher não se deixaria ferir facilmente pela espada, de maneira alguma. Se tu tentasses, ela torceria o teu braço e, se o levantasse, a omoplata saltaria para cima, fraturada. Se o teu braço continua aí é porque, pela obra do destino, aquela mulher assim o quis. Até mesmo eu, Mitsutô, seria capaz de matar-te só com as mãos. Tu não terias chance de vida, se te derrubasse, segurando teu braço imundo e pisoteasse o osso abdominal. Se queres saber, ela possui uma força que equivale a dois Mitsutô. Ela aparenta fragilidade, mas quando medimos a força numa brincadeira, os dedos da minha mão abrem-se, adormecidos, tal a força com que ela segura o meu braço. Ah, se ela fosse homem, seria um lutador sem adversários. Pena que seja mulher!” O seqüestrador ouviu o relato, pensando que a sua vida estivera por um fio. O homem disse, aos prantos: “Pensava ter tomado uma excelente refém, pois parecia uma mulher comum. Nunca imaginei que pudesse tratar-se de pessoa tão especial.” Mitsutô, então, enxotou-o, dizendo: “Naturalmente, eu deveria acabar contigo. Certamente o faria se algo tivesse acontecido com ela, mas como foi tu que conseguistes escapar por muito pouco, não vejo razão para matar-te agora. Olha, ouve bem! Aquela mulher, se encostasse no joelho um enorme chifre de veado, seria capaz de parti-lo em dois, como um galho seco, utilizando apenas aqueles frágeis braços. Quanto a ti, então nem se fala!”

Conta-se que, de fato, tratava-se de uma mulher de força descomunal.

Entre os vários atributos tipicamente femininos, a fragilidade pode ser considerada a que mais comumente vem vinculada à figura da mulher, desde os mais remotos tempos. Não é diferente também na Época Heian, quando a fragilidade feminina

é elevada a níveis extremos, colaborando para a criação de uma figura feminina diáfana, vítrea até, cujos movimentos parecem tollidos, inclusive, pela própria indumentária (além do comprimento excessivo usado na época, o traje formal compunha-se de dezenas de peças sobrepostas) e o comprimento do cabelo atingia o solo. A força bruta torna-se, portanto, um atributo incompatível com o modo de vida das mulheres descritas nas narrativas *monogatari* de Heian.

O interesse da sociedade aristocrática da Época Heian caracterizava-se por ser ele próprio um tanto feminino, baseado essencialmente no conceito de fineza e de requinte, sendo rara a utilização da força bruta e da violência, mesmo no mundo dos homens. A sua prática era relegada a segmentos especiais (ou marginais) como os assaltantes que se utilizavam da força bruta para intimidar as vítimas, ou como na narrativa precedente, onde ela assume a forma de competição esportiva, sendo que a força bruta é canalizada como técnica de uma luta denominada *sumô*.

Segundo o estudo de Nagano Jôichi¹⁵⁷, a luta *sumô* da Época Heian corresponde ao chamado *Sechie Sumô* (*Sumô Cerimonial*) realizado como um dos eventos da Corte a cargo do Departamento dos Assuntos Militares, sendo seus lutadores selecionados, em grande parte, entre os agricultores de todo o Japão e possuindo um cunho amadorístico.

No volume XXIII de *Konjaku Monogatari*, que reúne narrativas sobre força física descomunal, existem cinco narrativas relativas à luta *sumô*, destacando a capacidade física de seus lutadores.

A narrativa em questão adquire, então, relevância, na medida em que trata da uma força física incomum de uma mulher. E o fenômeno revela-se especialmente impressionante pelo fato de ocorrer na dimensão do cotidiano, de uma forma assustadora

¹⁵⁷Nagano realiza um estudo minucioso sobre a luta *sumô* em "*Daigakuseito Sumô*" ("O Universitário e o *Sumô*") e "*Shiño Daisumô*" ("O Grande Evento do *Sumô* da Morte") inseridos na sua obra *Konjaku Monogatari* *Kanshōto Hiyō* (Apreciação e Crítica sobre *Konjaku Monogatari*). Tokyo, Meiji Shoin, 1978, pp. 97-187.

e incontestável.

A narrativa inicia-se com a apresentação de um exímio lutador de *sumô*, Ôi no Mitsutô, que se torna o ponto de referência para a avaliação da força física de sua irmã, descrita como superior à dele próprio e confirmada pelo próprio Mitsutô, nos seguintes termos:

"[...] Ela aparenta fragilidade, mas quando medimos a força numa brincadeira, os dedos da minha mão abrem-se, adormecidos, tal a força com que ela segura o meu braço. Ah, se ela fosse homem, seria um lutador sem adversários. Pena que seja mulher!"

Esse depoimento aliado à demonstração concreta da força, quando a irmã esmaga os bambus como se fossem madeiras podres, diante do testemunho do seqüestrador e da pessoa da casa, transformam-na num ser especial, cuja aparência (fragilidade) camufla a sua capacidade inesperada, principalmente, devido ao fato de tratar-se de uma mulher. A força descomunal numa mulher torna-se um atributo que vem quebrar a imagem modelo da mulher de Heian, que recebe uma educação orientada pelos padrões sociais da delicadeza, da fineza e do requinte. Trata-se do enfoque da *chikara arikeri onna* (mulher forte) em substituição à *kayowaki onna* (mulher frágil).

3.2 A Determinação da Mulher que Possui uma Ocupação

XXVII/15 *Sobre a jovem que deu à luz em Minami Yamashina e foi perseguida por um ogro*

O agora já é passado, havia uma jovem que prestava seus serviços numa das residências aristocráticas erguidas nos limites da Capital Hei-

ankyô.¹⁵⁸ Não tinha pais, parentes ou conhecidos e, não tendo para onde ir, permanecia em seu aposento e pensava temerosa: “O que será de mim, caso eu adoça?”, quando acabou engravidando, sem que tivesse um companheiro fixo a quem pudesse atribuir a paternidade.

Viu-se, então, diante de um destino ainda mais incerto e lamentava-se sozinha, mas pensando, antes de tudo, no local do parto, sentia-se perdida, pois não tinha também alguém a quem pudesse recorrer. “Vou falar com o meu amo”, pensou, mas, envergonhada, não teve coragem. Esta jovem era, no entanto, uma pessoa sagaz e raciocinou da seguinte maneira: “Quando sentir a proximidade do parto, levo a minha única criada, sigo em qualquer direção onde haja uma montanha cerrada e dou à luz, debaixo de qualquer árvore. Se eu morrer, ninguém ficará sabendo. Se eu sobreviver, voltarei como se nada tivesse acontecido.”

Assim decidiu, mas à medida que a época do parto se aproximava, sentia-se cada vez mais triste. Comportava-se, no entanto, do modo mais natural possível, e passava os dias fazendo os preparativos, às escondidas, providenciando algumas provisões, orientando a sua criada, até que se aproximou a época do parto.

Breve, sentiu, numa madrugada, que chegara o momento e, pensando em sair antes do amanhecer, partiu, às pressas, deixando a cargo da criada o transporte das provisões e dos artigos de primeira necessidade.

“Ao leste, devo alcançar mais rapidamente as montanhas”, pensou, e, deixando a Capital, rumou para o leste, e viu o amanhecer na altura do leito do rio Kamogawa. “Ah, para que lado irei?”, pensou aflita e desnorteada, mas não se deu por vencida e, descansando de tempos em tempos, seguiu para

¹⁵⁸ Refere-se a *miyazukae* ou o fato de prestar serviços no palácio imperial ou na residência dos nobres.

os lados de Awatayama e embrenhou-se mata adentro. Enquanto procurava um lugar apropriado, chegou a uma região denominada Kita Yamashina. Avistou, na encosta da montanha, um local onde se erguia algo como um bangalô. Havia uma velha construção em ruínas. Não havia, aparentemente, sinais de que fosse habitada. "Vou fazer o parto aqui e irei embora sozinha.", pensou e entrou, pulando a cerca com muito esforço.

Subiu no terraço da parte anexa da casa onde restavam partes do assoalho de madeira e, sentada, tomava fôlego, quando ouviu alguém aproximar-se dos fundos. "Meu Deus, há alguém morando aqui!", espantou-se e acompanhou, com o olhar, a porta corrediça que se abria, quando viu surgir diante de si uma mulher idosa com a cabeça toda branca. "Com certeza, serei enxotada daqui!", imaginou, mas a anciã sorriu afavelmente e disse: "Quem sois vós, uma visita tão inesperada?", razão pela qual a jovem contou, aos prantos, toda a história tal qual acontecera.

"Pobrezinha! Faço questão que tenhais vosso bebê aqui!, disse a anciã, convidando-a para entrar, o que encheu a jovem de alegria. "É certamente uma dádiva de Buda!", pensou, dirigindo-se para o interior da casa, onde encontrou rústicas esteiras à sua disposição e onde, não muito tempo depois, deu à luz, sem qualquer problema.

A anciã aproximou-se, dizendo: "Não sabeis como estou feliz! Como podeis ver, sou uma velha, perdida neste fim de mundo, por isso a impureza do parto não me incomoda. Ficai pelo menos os sete primeiros dias¹⁵⁹, e deixai para partir depois disso", e mostrou-se muito prestativa, orientando a pequena criada na assistência ao pós-parto, mandando esquentar a água para o banho do bebê. A jovem, muito feliz, não teve coragem de abandonar a criança, conforme

¹⁵⁹Corresponde ao período de recolhimento pela impureza do parto, conforme o costume da época.

planejara, ao ver que se tratava de um gracioso menino e colocou-o para dormir, depois de amamentá-lo.

Passados, assim, dois ou três dias, a jovem fazia a sesta com o bebê ao lado, quando ouviu, um tanto sonolenta, a anciã dizer, olhando para ele: "Ah, parece apetitoso! É uma bocada só!"

A jovem acordou num sobressalto e sentiu calafrios ao dar de cara com a anciã. "É um ogro! Vou ser devorada, com certeza!", pensou, então, e decidiu: "Hei de encontrar uma maneira de fugir sem ser descoberta."

Assim, numa certa ocasião, enquanto a anciã dormia profundamente, durante a sesta, às escondidas, amarrou o bebê nas costas da criada, e ela própria desvencilhada de qualquer peso, deixou o local, enquanto pedia a proteção a Buda, e fugiu desesperada pelo mesmo caminho pelo qual viera, até que alcançou Awataguchi, depois de algum tempo. Daí, seguiu para o leito do rio, procurou abrigo numa casa modesta, onde se trocou, e, depois do entardecer, retornou para a residência do amo. Ela foi capaz de fazer tudo isso porque era uma pessoa sagaz. A criança foi adotada e criada por outrem.

Não se conhece o paradeiro da anciã, depois disso. O fato não foi também revelado a ninguém. O acontecimento foi relatado, mais tarde, já na velhice dessa jovem.

Pensando bem, em casas velhas como essa, mora sempre um ser desconhecido. Por isso, o fato de aquela mulher ter dito: "Ah, parece apetitoso! É um bocado só!" é prova incontestável de que se tratava de um ogro.

Conta-se que, por essa razão, nunca se deve entrar sozinho num local como esse.

As mulheres que desfilam nas narrativas *monogatari* de Heian podem ser

divididas basicamente em dois grupos: as que possuem ocupação fora do lar, servindo no palácio imperial ou nas residências dos nobres (*miyazukaeno onna*) ou as que permanecem no lar (*ieno onna*)¹⁶⁰, ou seja, a mulher que serve e a mulher que é servida. A jovem da narrativa em questão pertence ao primeiro grupo, sendo-lhe imputado o grande infortúnio de não possuir uma família ou alguma pessoa a quem pudesse recorrer, e que lhe servisse de proteção, numa sociedade bastante rigorosa com aqueles que não possuíam um sólido amparo familiar. Foi o caso, por exemplo, da genitora de Genji, protagonista de *Genji Monogatari*, que mesmo sendo a preferida do imperador, acabou sucumbindo aos ciúmes e às maledicências das demais concubinas, principalmente pelo fato de não possuir um “tutor”, visto que seu pai já havia falecido.

É interessante notar que nas narrativas *monogatari* da Época Heian que retratavam predominantemente a sociedade da alta aristocracia, o fato de não possuir um “tutor” era diretamente ligado à questão da não realização do supremo objetivo feminino que era o de tornar-se consorte imperial (ideal), enquanto na presente narrativa, a inexistência de um amparo familiar torna-se fator de insegurança no que se refere a um problema no nível do cotidiano, no caso, o parto ou a doença (real).

A narrativa vai enfocar, então, a partir daí, a atitude tomada pela jovem, quando se vê diante desse problema. Pode-se dizer que a gravidez representava, na antiguidade, um estado de grande vulnerabilidade, visto que, diante dos recursos médicos praticamente nulos, acredita-se que fosse muito grande o número de mulheres que perdiam a vida, devido às complicações do parto. Embora não dispondo de dados oficiais, basta lembrar que, nas narrativas *monogatari* da Época Heian, os partos são descritos como acontecimentos penosos, acompanhados dramaticamente pelos membros da casa e amparados por solenes ritos religiosos, para que mãe e criança possam sobreviver. A gravidez e mais ainda o parto podem, portanto, ser encarados como uma doença. O parto,

¹⁶⁰MURAI, Y. “Matsu Onna” (“Mulher que espera”). *Kokubungaku* (Literatura Japonesa), vol. 23. Tokyo, Gakutōsha, 1978, pp. 34-40.

inclusive, encontra-se ligado à idéia de morte, e, no aspecto religioso, à idéia de impureza:

O período de sangria da mulher, característico do fluxo menstrual e do parto, fazia necessário o recolhimento, para controlar o poder da força do sangue, mas, nos primórdios, isso não era encarado necessariamente como sujidade. Na passagem da Antigüidade para a Idade Média, no entanto, a menstruação e o parto foram considerados graves sujidades, difundindo-se a idéia que os considerava impuros. Especialmente com relação às impurezas do parto, intimamente relacionado com a morte, é conhecida a existência de uma série de regras religiosas, a partir dos meados do século VIII, sendo que, depois disso, em *Engishiki*¹⁶¹ fica estipulado em sete dias, o período de recolhimento e, na Idade Média, com maior rigor, em um período de 30 dias.¹⁶²

Conforme o texto supracitado, o parto era considerado algo impuro, tendo, portanto, que ser realizado num local apropriado, e obrigava a um período de recolhimento, o que explica as seguintes passagens da narrativa:

Viu-se, então, diante de um destino ainda mais incerto e lamentava-se sozinha, mas pensando, antes de tudo, no local do parto, sentia-se perdida, pois não tinha também alguém a quem pudesse recorrer. (Busca de um local apropriado para o parto)

"Não sabeis como estou feliz! Como podeis ver, sou uma velha, perdida neste fim de mundo, por isso a impureza do parto não me incomoda. Ficai pelo menos os sete primeiros dias, e deixai para partir, depois disso." (Recolhimento de sete dias)

¹⁶¹Compilada no século X, é uma coleção de 50 volumes que reúne as regulamentações referentes à aplicação das leis. Registra entre outros assuntos, as proibições referentes às cerimônias anuais.

¹⁶²WAKITA, Haruko *et alii*. *Nihon Joseishi* (História da Mulher Japonesa). Tokyo, Yoshikawa Kōbunkan, 1987, p. 85.

A jovem da narrativa encontra-se, assim, diante de um grande problema, a gravidez, que apresenta dois agravantes:

- a) desconhecimento do pai da criança, o que implica no problema do não reconhecimento social do recém-nascido, numa sociedade em que a ascensão social do indivíduo estava intimamente relacionada com o *status* social do pai;
- b) não possuindo uma família, a jovem não tinha uma casa para onde retornar, a fim de realizar o parto, conforme o costume da época.

A solução encontrada pela jovem é representada pelo deslocamento espacial - afastar-se da Capital onde trabalha e onde imperam numerosos tabus e rígidos preceitos - e, embrenhando-se nas montanhas, gerar um filho em segredo. O deslocamento para um outro espaço, no caso, a montanha, apresenta dois aspectos importantes:

- a) conforme constatamos no tópico 2 da Parte III, a montanha era tida como um local sagrado (cf. p. 114), ou seja, “o outro mundo”, em contraposição ao mundo do cotidiano. O outro mundo, era livre das convenções e tabus estipulados pela sociedade e lá as pessoas realizavam aquilo que não tinham possibilidade ou lhes era proibido de realizar no mundo cotidiano;
- b) se, por um lado, na Capital, gerar um filho ilegítimo era motivo de vergonha (“Vou falar com o meu amo”, pensou, mas, envergonhada, não teve coragem.), por outro lado, na montanha, o fato de a criança ser ilegítima deixa de ter importância (“Pobrezinha! Faça questão que tenhais vosso bebê aqui!”).

Desse modo, quando se aproxima a época do parto, a jovem deixa a Capital, em direção à montanha “antes do amanhecer”. Cabe ressaltar que o deslocamento temporal, delimitado pelo dia e pela noite, resulta na existência de dois tempos, o tempo cotidiano (dia) e o tempo extraordinário (noite - cf. item 2, p. 109)

É “depois do escurecer” ou “antes do amanhecer” que os seres sobrenaturais surgem no mundo dos homens, os amantes deixam a casa da mulher amada, ou os atos proibidos na sociedade diurna são realizados. É, portanto, “antes do amanhecer” que a jovem deve deixar a Capital, para dar à luz ao filho “sem pai”.

O fato de a jovem encontrar-se no leito do rio Kamogawa, ao amanhecer, é também bastante significativo, na medida em que o rio, muitas vezes, pode representar o limite entre dois mundos¹⁶³, assim como marcar o deslocamento de espaço. Atingir o rio Kamogawa significa que a jovem encontra-se, já, fora dos limites da Capital, obtendo, desse modo, êxito no plano de deixar sorrateiramente a Capital, antes do amanhecer.

Sobre o fato de a jovem decidir-se a fazer o parto na montanha, “debaixo de qualquer árvore”, além do aspecto sagrado e mítico a que nos referimos anteriormente (cf. Sobre o significado da árvore, pp. 114-117), podemos apontar o fator coragem, tendo-se em vista que não era, absolutamente, comum as mulheres deixarem a Capital e, além do mais, embrenharem-se, desacompanhadas, na montanha.

A característica marcante da jovem, na presente narrativa, é a sua determinação que permite levar avante o plano traçado: decidir o local para onde ir, providenciar as provisões para a viagem, seguir firme em direção à montanha, buscar um local apropriado para o parto.

No encontro com a mulher idosa identificada, aqui, com o ogro, a determinação da jovem torna-se também decisiva, no sentido de preservar a vida que ela vê ameaçada.

A jovem é descrita como uma pessoa sagaz, em dois momentos:

- a) quando resolve ter o seu filho em segredo, embrenhando-se na montanha;
- b) quando, depois de conseguir fugir do ogro, retorna para a Capital, como se nada tivesse acontecido.

¹⁶³BABA, A. *Onino Kenkyū* (Pesquisa sobre o Ogro). Tokyo, San'ichi Shobō, 1975, p. 111.

Ou seja, a sagacidade encontra-se relacionada com o fato de a jovem ter resolvido o seu problema - o nascimento de um filho ilegítimo - de uma maneira objetiva e racional.

Desse modo, ela dá à luz sem qualquer problema, entrega a criança para ser criada por outros e retorna à sua antiga vida como se nada tivesse acontecido. Trata-se de uma atitude bastante contrastante com aquela descrita nas narrativas *monogatari* da Época Heian, onde as mulheres caracterizam-se pela sua fragilidade e passividade, cujo poder de decisão era praticamente nulo, e cuja ação mais explícita resumia-se em profundos suspiros ou pungentes lamentações.

Nesse sentido, podemos afirmar que a mulher das narrativas *setsuwa*, diferentemente da *matsu onna* (mulher que espera) das narrativas *monogatari* afirma-se como *kôdô aru onna* (mulher que age) que caracteriza-se pela atividade, e, principalmente, pela determinação que a leva a ativar o seu espírito de iniciativa, contribuindo para a ampliação da imagem feminina atuante, dentro da literatura clássica japonesa.

3.3 A Liderança Feminina

XXIX/3 *Sobre uma misteriosa mulher assaltante*

O agora já é passado, em que época seria não se sabe, havia um indivíduo, com ares de ser um agente de segurança¹⁶⁴, de nome desconhecido, com cerca de 30 anos de idade, esguio e com a barba levemente ruiva.

Ao entardecer, quando passava nas proximidades entre () e (), de uma janela basculante, alguém gesticulava convidativamente com a

¹⁶⁴Em japonês, *saburai*, ou seja aquele que serve nas residências dos príncipes ou autoridades governamentais, realizando serviços gerais ou atuando como agente de segurança. Refere-se, aqui, ao segundo caso.

mão, soltando um chiado tal qual um rato, razão pela qual o indivíduo aproximou-se e perguntou: "Desejai algo?." Ao que respondeu uma voz feminina: "Tenho uma coisa para dizer-vos. Essa porta parece estar trancada, mas, para abrir, basta empurrá-la. Adentrai-vos, empurrando-a." O homem adentrou-se, mesmo estranhando o fato. A mulher apareceu e disse-lhe: "Por gentileza, fechai a porta com cadeado.", razão pela qual ele trancou-a e aproximou-se, quando ela lhe disse: "Subi."¹⁶⁵ E ele assim fêz. Convidado a passar para o interior do *sudare*¹⁶⁶ encontrou num aposento adequadamente mobiliado, uma fascinante jovem, bonita, de vinte e poucos anos que lhe sorria (), de quem o homem se aproximou. Diante de tanta intimidade demonstrada pela jovem, não tinha porque recusar tal convite como homem e os dois deitaram-se juntos.

"Que lugar será esse?", pensou, estranhando o fato de não haver outras pessoas na casa, mas após um contacto tão íntimo, o homem estava completamente encantado pela mulher, e dormia sem dar-se conta que o tempo corria, quando, ao entardecer, alguém bateu ao portão.

Como não havia ninguém, o homem foi abrir o portão e adentraram dois homens com ares de servidores públicos, uma mulher aparentando ser servidora palaciana, acompanhada de uma *şerçiçal*. Cerraram as janelas, iluminaram o aposento e, enchendo uma vasilha de prata com comida apetitosa, serviram a mulher e o homem. O homem, intrigado, pensou: "Quando entrei, pus o cadeado na porta. Depois disso, ela não falou com mais ninguém, como foi que trouxeram até a minha comida? Além de mim, talvez ela tenha um marido.", mas como estava faminto, comeu avidamente. Da mesma forma, a mulher comeu sem cerimônia, mostrando estar à vontade, diante do homem. Terminada a refeição, a

¹⁶⁵O pavimento das construções japonesas era construído elevado do nível do chão, havendo a necessidade de subir um lance, no caso de dirigir-se ao interior da casa.

¹⁶⁶Uma espécie de cortina-divisória, feita com fibra vegetal, instalada para obstruir a visão do interior da casa.

mulher aparentando ser servidora palaciana, recolheu tudo e o grupo partiu. Mais tarde, a mulher fez novamente que o homem fechasse a porta com cadeado e dormiram juntos.

Ao amanhecer, novamente bateram ao portão. O homem foi abri-lo, quando adentrou um outro grupo, diferente da noite anterior, que abriu as janelas, limpou a casa, serviu papa de arroz e arroz cozido a vapor, trouxe o almoço e, depois de terminado, todos partiram novamente.

Passados, assim, dois ou três dias, a mulher perguntou ao homem: "Há algum lugar onde precisais ir?". Ao que respondeu o homem: "Gostaria de dar uma passada na casa de um conhecido e conversar com ele." "Então, ide imediatamente.", disse a mulher e, depois de algum tempo, três empregados trajados com *suikan*¹⁶⁷ apareceram, acompanhados de um cavaliço que trazia um belo cavalo selado adequadamente. Vestido com um traje maravilhoso, trazido de um quarto-dispensa, localizado às costas de onde estava sentado, o homem montou no cavalo com dificuldade, e saiu acompanhado pelos empregados, fáceis de lidar, pois que muito prestativos. Ao retornar, tanto o cavalo quanto os empregados foram-se, sem que a mulher nada dissesse. Mesmo as refeições eram trazidas de algum lugar, não sendo preciso nenhuma ordem, e eram retiradas do mesmo modo das vezes anteriores.

Decorridos cerca de vinte dias, sem qualquer tipo de privação, a mulher dirigiu-se ao homem, assim: "A nossa inesperada situação parece ser obra do destino, mas as nossas vidas devem ter se cruzado, porque assim deveria ser. Sendo assim, vós não teríeis qualquer objeção em entregar vossa vida em minhas mãos, não?"

Quando o homem respondeu: "Realmente, agora encontro-

¹⁶⁷O vestuário masculino casual da época.

me a vossa mercê.", a mulher alegrou-se, dizendo: "Fico imensamente feliz.", e, depois de almoçarem, sem que outras pessoas estivessem presentes, a mulher, disse: "Vinde," e conduziu o homem para um anexo dos fundos. Aí, amarrou uma corda no cabelo do homem, prendeu-o no madeiramento do *haritsuke*¹⁶⁸, desnudou-lhe as costas e, depois de prender firmemente as pernas dobradas, a mulher com um *eboshi*¹⁶⁹ na cabeça e vestida com um traje masculino, com um dos ombros abaixado, pegou uma chibata e bateu violentamente nas costas do homem, por oitenta vezes. "O que sentis?", perguntou para o homem, a seguir. Ao que ele respondeu: "Nada de especial.", razão pela qual a mulher, disse "Como eu esperava." e medicou-o com a terra retirada do *kamado*¹⁷⁰ diluída em água quente¹⁷¹ e um bom vinagre¹⁷² na boca, deitando-o de bruço no chão limpo. Recuperado, depois de cerca de duas horas, serviram-lhe uma refeição bem mais requintada que a normal.

Quando depois de uns três dias de cuidados, o ferimento começou a cicatrizar, foi levado pra o mesmo lugar, preso da mesma maneira e açoitado oitenta vezes nas mesmas marcas de chibatada, que encontravam-se em carne viva e de onde escorria o sangue. Então, ao ser indagado: "Agüentais?", o homem, sem nem mesmo mudar a expressão do rosto, respondeu: "Agüento.", o que levou a mulher a elogiá-lo com muito mais zelo. Após quatro ou cinco dias, foi novamente açoitado, e porque, como das outras vezes, disse: "Nada sinto", a jovem deitou-o de costas e açoitou-lhe o abdômen. Mesmo dessa vez, ele respondeu: "Nada sinto", sendo, então, elogiado veementemente, cuidado com muita

¹⁶⁸Uma das formas de execução adotada antigamente, semelhante à crucifiação.

¹⁶⁹Espécie de chapéu sem pala, lembrando um saco sobre a cabeça, confeccionado em diversos materiais como a seda, o linho, o papel japonês pintados com laca preta. Peça que fazia parte da indumentária masculina da época.

¹⁷⁰Corresponde ao fogão da época.

¹⁷¹Utilizada para estancar o sangue.

¹⁷²Utilizado provavelmente como nutriente.

dedicação, durante alguns dias e, certa tarde, após a completa cicatrização das marcas da *chibata*, foi devidamente vestido com um traje negro e foram-lhe entregues o arco, a aljava, o acessório para cobrir os tornozelos nas viagens¹⁷³, o calçado de palha, entre outros, tudo muito novo.

Após o que, foi assim instruído: "Diriji-vos daqui até o Portal Tadenaka no Mikado¹⁷⁴ e vibraí levemente a corda do arco. Em resposta, alguém deverá também vibrar a corda do arco. Em seguida, se vós assobiardes, alguém deverá perguntar: "Quem sois?". Nessa hora, respondi somente: "Cá estou." Então, ide onde vos for indicado, permaneçei de guarda no local ordenado e, se aparecer alguém para atrapalhar, impedi-o. Depois disso, deverão dirigir-se para a base da colina de Funaoka¹⁷⁵ para a partilha da mercadoria. Mas vós não deveis, em hipótese alguma, aceitar qualquer mercadoria." Mandou-o ir, assim, devidamente instruído.

Seguindo à risca as instruções, ele foi interpelado conforme lhe havia sido dito. Deparou com cerca de vinte pessoas trajadas da mesma maneira. Um pouco afastado do grupo, destacava-se um homem de pequena estatura e a pele alva. Tudo levava a crer que o grupo estava sob o seu comando. Além deles, havia também cerca de vinte ou trinta subalternos menores. As tarefas de cada um foram aí distribuídas e o grupo adentrou em Heiankyô. Logo depois, prepararam-se para assaltar uma grande residência e cerca de vinte homens ficaram de prontidão, em grupos de dois ou três, defronte aos portões de residências que eventualmente pudessem oferecer algum perigo, enquanto o resto invadia a referida residência. Este homem foi mandado com o grupo que ficaria de prontidão no portão da

¹⁷³Em japonês, *habaki*.

¹⁷⁴Local desconhecido. Existem algumas hipóteses como a de Konno Toru que defende a hipótese do Portal Sôhekinon que ficava a oeste do Palácio Imperial, e a da edição Shinchô Nihon Koten Shûsei de *Konjaku Monogatari* que diz referir-se ao portal de um dos templos Tadekuraniji ou Tadekura Yakushidô, fora dos limites de Heiankyô.

¹⁷⁵Colina localizada em Heiankyô.

residência considerada mais problemática, para provar a sua capacidade. Foi então que os homens dessa residência ameaçaram sair, atirando flechas, mas este homem, lutando bravamente, matou-os a flechadas acompanhando, inclusive, a contento, a luta de seus companheiros espalhados pela região. Terminado o assalto e já na base da colina Funaoka para a partilha do roubo, quando foi-lhe dada a sua parte, o homem, dizendo, "Não quero nada. Só vim para aprender.", recusou-se a receber. Então, o homem que agia como o líder e encontrava-se um pouco afastado, assentiu positivamente. Depois disso, o grupo desfez-se e cada um seguiu o seu caminho.

Quando este homem retornou para casa, o banho de imersão e a refeição estavam à sua espera, após o que foi deitar-se com a mulher. Como estava completamente apaixonado pela mulher, nem se importava de realizar aquele serviço. Assim, ele o repetiu por sete ou oito vezes. Certa vez, mandou-o invadir a residência munido de espada, já, outra vez, mandou-o ficar de prontidão, do lado de fora, carregando o arco e flecha. Ele saiu-se bem todas as vezes, e continuava a viver dessa maneira, quando, um certo dia, a mulher entregou-lhe uma chave e ordenou-lhe: "Levai esta chave para um lugar tal, localizado em () na avenida (), ao norte da Avenida Rokkakudôri, onde existem vários depósitos; abri o depósito tal, recolhei as mercadorias valiosas, mandai chamar uma transportadora, pois que há várias aí perto, e trazei o carregamento." Mandou-o ir, assim dizendo.

Seguindo, conforme lhe fora ordenado, encontrou, de fato, vários depósitos, e abrindo aquele que lhe fora indicado, o depósito estava abarrotado de tudo quanto é coisa que se possa desejar. Pensando: "Que coisa espantosa!", trouxe o carregamento, conforme as instruções, e usufruíram dele como quiseram. Vivendo, assim, dessa maneira, um ou dois anos se passaram.

Depois de um certo tempo, porém, esta esposa, mostrando-se deprimida, ficava a chorar. O homem, pensando: "Ela não é assim normalmente.", perguntou-lhe: "O que está acontecendo?" "Entristeço-me ao pensar que existem separações inevitáveis.", disse a mulher. "Por que pensais assim agora?", indagou o homem, ao que respondeu a mulher: "Estas coisas fazem parte desse mundo efêmero." O homem, achando que ela falara sem um especial motivo, disse: "Tenho que sair para um lugar", quando, como sempre, os preparativos para a saída foram prontamente realizados. Como o local apresentava condições de acomodá-lo por dois ou três dias, nessa noite, deixou os acompanhantes e os seus cavalos abrigados aí. Ele pensava: "Como de costume, os homens e as montarias deverão me esperar até eu regressar.", mas no entardecer do dia seguinte, saindo com os cavalos como se fossem dar uma volta pela região, acabaram não retornando, razão pela qual o homem saiu à procura deles, pensando: "Amanhã preciso regressar, mas como?", mas não os encontrou. Intrigado, tomou emprestado um cavalo e retornou apressado, mas não encontrou nem os vestígios da casa. "O que está acontecendo?", perguntava-se espantado, e dirigiu-se para o local onde estavam os depósitos, que também haviam desaparecido sem deixar qualquer rastro. Como não tinha a quem recorrer, não havia o que fazer e, lembrou, nesse instante, das palavras da mulher.

Bem, o homem vendo-se sem saída, passava os dias na casa de um antigo conhecido, mas levado pelo hábito, começou a roubar por conta própria, o que se repetiu por duas ou três vezes. Acabou, no entanto, sendo capturado, foi interrogado e confessou tudo que sabia, conforme ocorrera.

Trata-se realmente de um caso espantoso. Seria aquela mulher algum ente sobrenatural? É extremamente estranho o fato de, em um dia ou dois, fazer desaparecer completamente tanto a casa como os depósitos. É espantoso

também que, após o desaparecimento de todos os tesouros e subordinados, não se tenha ouvido qualquer comentário. É também misterioso o fato de a mulher, permanecendo em casa, os subordinados aparecerem, no momento certo, para agirem, sem qualquer ordem sua. Embora o homem tenha convivido com ela, dois ou três anos, nessa casa, nunca conheceu essa face da mulher. Além disso, mesmo durante a época em que assaltava, nunca soube da identidade das pessoas do grupo. Numa única vez, no entanto, quando os elementos do grupo mostravam-se respeitosamente submissos à pessoa que encontrava-se um pouco afastada dos companheiros, pensou ter vislumbrado nela, sob a luz da tocha, um semblante bastante alvo e belo, que não lembrava nem de longe o de um homem, e cujos olhos, nariz e a feição eram idênticos ao da esposa, mas acabou abandonando a idéia. Mas como não tinha certeza disso também, tudo terminou sem qualquer confirmação.

Conta-se que, tratando-se de um fato estranho, vem sendo transmitido dessa maneira.

O volume XXIX de *Konjaku Monogatari-shū* reúne narrativas classificadas sob o título "Delitos". Os delitos poder ser divididos em quatro grandes blocos - roubo, assassinato, estupro (delitos na sociedade humana) e maldades cometidas por animais; mais especialmente sobre o roubo, este pode ser de três tipos - furto, assalto e roubo planejado, pelo número de participantes pode ser um delito solitário, delito em dupla ou delito em grupo, e ainda, conforme a área de atuação, realizado por salteador, pirata ou ladrão rural/urbano¹⁷⁶. Na presente narrativa, encontramos uma série de assaltos cometidos por um grupo de assaltantes que atuam na Capital Heiankyô, apresentando

¹⁷⁶NAGANO, J. *Konjaku Monogatari-shū no Kanshōto Hihyō* (Apreciação e Crítica sobre *Konjaku Monogatari-shū*). Tokyo, Meiji Shoin, 1978, p. 354.

como particularidade o fato de serem liderados por uma bela jovem.

Segundo Nagano Jôichi¹⁷⁷, nos diários dos nobres da Época Heian como Fujiwara no Michinaga¹⁷⁸, Fujiwara no Sanesuke¹⁷⁹ e Fujiwara no Munetada¹⁸⁰ podem ser encontrados, freqüentemente, registros sobre casos de furtos e assaltos, mas o mundo retratado pelas narrativas *monogatari* surge tal qual “paraíso terrestre” imune a qualquer incursão de ladrões. Podemos dizer, então, que as narrativas *setsuwa* de *Konjaku Monogatari* que abordam o tema do roubo vêm descortinar o mundo ofuscado pelo esplendor da luxuosa vida aristocrática da nobreza de Heian.

O que se destaca sobremaneira na narrativa tratada é o clima de mistério que a permeia de ponta a ponta. Inicia-se com apresentação de uma das personagens, da qual quase nada se conhece ao certo, a não ser o seu tipo físico “esguio e com a barba levemente ruiva.” A partir daí, vamos ver narrada a estranha experiência pela qual ela vai passar.

A apresentação da personagem, embora não seja totalmente esclarecida, é suficiente para delinear-mos o seu perfil físico positivo: um homem, beirando os trinta anos (uma idade que pressupõe uma certa experiência de vida), com ares de agente de segurança e esguio. Entretanto, a cor ruiva (cabelo ou barba) é normalmente utilizada como um atributo de fealdade masculina¹⁸¹ e como atributo de personagem caracterizadas negativamente, como em:

¹⁷⁷NAGANO, J. *Op. cit.*, p. 360.

¹⁷⁸*Midô Kanpakuki* - diário de Fujiwara no Michinaga, conhecido como Midô Kanpaku, cobre o período de 998-1020. Existem 14 volumes manuscritos pelo próprio Michinaga preservados no Yômei Bunko em Kyoto. Constitui um importante documento histórico do período áureo do clã Fujiwara.

¹⁷⁹*Shôyûki* - diário de Fujiwara no Sanesuke que abrange o período de 978-1032. Trata-se de um importante documento sobre as cerimônias da Corte e a política da época de Michinaga. Sanesuke era chamado Ononomiya Udaijin donde provem o nome *Shôyûki*, em que *Shôyû* é leitura chinesa dos dois caracteres que iniciam esse cognome e *ki* tem o sentido de “registro”.

¹⁸⁰*Chûyûki* - diário de Fujiwara no Munetada, um registro de assuntos relacionados à política, sociedade e religião do período de 1087-1138. Munetada era conhecido como Nakamikado Udaijin, cujas iniciais dão origem ao título *Chûyûki* donde *chû* é a leitura chinesa de *naka* e *yû*, a leitura chinesa de *u*.

¹⁸¹IKEDA, K. *Heian Jidaino Bungakuto Seikatsu* (A Literatura e a Vida da Época Heian). Tokyo, Shibundô, 1973, p. 244.

Ao ver, tratava-se de um sujeito com o osso malar proeminente, o queixo protuberante, o nariz aquilino e o cabelo ruivo. (*Descrição relativa a um embusteiro, Konjaku Monogatarihû XXIII/15*)

Os lábios eram finos e sem cor, ao sorrir, saltavam seus dentes protuberantes e gengivas avermelhadas, e a barba era ruiva e longa. (*Sobre a descrição de uma personagem, alvo de pilhérias de seus companheiros - (Konjaku Monogatarihû XXVIII/21 e Uji Shûi Monogatari XI/1)*)

No caso da presente personagem, no entanto, a barba ruiva, mais do que um atributo de fealdade ou característica negativa, parece contribuir para a criação de um novo tipo físico, talvez não tão belo quanto os galantes fidalgos das narrativas *monogatari*, descritas através de expressões como *hikari kagayaku onoko* (*Utsubo Monogatarihû, Genji Monogatari*), literalmente “jovem resplandecente”, *hikaru kimi* (*Genji Monogatari*), “cavaleiro reluzente” ou *tamano miko* (*Genji Monogatari*), “príncipe precioso”, mas muito mais viril, uma beleza rústica em contraste com a beleza refinada dos nobres de Heian. Diferentemente dos galãs aristocratas (ou profissionais) das narrativas *monogatari*, os galãs rústicos das narrativas *setsuwa* substituem a beleza física e a cultura refinada pela força física, o destemor e a disciplina.

A partir do momento em que esse homem adentra na casa misteriosa, de localização desconhecida, levado por uma mão convidativa (“alguém gesticulava convidativamente com a mão”) e uma voz animalésca (“um chiado tal qual um rato”), tudo transcorre de um modo enigmático, tanto para a personagem quanto para o leitor.

O domínio da jovem sobre esse homem, que age como que sob o efeito de uma hipnose, vai adquirindo proporções cada vez mais amplas, até culminar nas cenas da flagelação, que representam o completo domínio da jovem e a completa submissão do homem.

Sob o ponto de vista sexual, a presente narrativa constitui, talvez, um dos materiais mais antigos referentes à flagelação sexual no Oriente e um dos raros exemplos do sadismo feminino, conforme a observação de um dos renomados escritores modernos, Tanizaki Jun'ichirô (1886-1965) que possui várias obras cujo tema tem relação com a submissão masculina à mulher amada, mas vale ressaltar que a narrativa em questão representa, mais do que isso, a afirmação da liderança feminina que, sem o uso da força (pois entendemos que a flagelação constitui mais um método de confirmação da lealdade, do que propriamente um processo de intimidação) ou de qualquer outro meio visível, consegue dominar e liderar toda uma organização marginal.

O fato de a jovem travestir-se com roupas masculinas, o que se torna decisivo para a sua não identificação, representa não só a revelação da capacidade física feminina, levando-se em conta que aplicar oitenta chibatadas exige um razoável esforço físico, como também torna-se o índice de que outros aspectos femininos, que não o sexual (já que nas narrativas *monogatari* a personagem feminina atua sempre em função da personagem masculina), começam a ser enfocados, ainda que de modo velado.

Constrastando com as mulheres passivas e submissas das narrativas *monogatari*, *Konjaku Monogatari-shû* apresenta-nos uma jovem completamente diversa, ativa, dinâmica, dona de inteligência e autoridade capazes de dominar e liderar as pessoas, o que se encontra claramente expresso inclusive na sua condução sexual, onde ela toma a iniciativa (fato inadmissível nas narrativas *monogatari*), exerce a liderança todo o tempo e manipula o homem como um boneco, fazendo-o deitar com ela, alimentando-o, vestindo-o e ordenando a realização dos assaltos. É o nascimento da *shihaisuru onna* (mulher que lidera) no lugar da *ukemino onna* (mulher passiva).

3.4 A Sensibilidade Poética da Mulher da Província

XXX/12 *Sobre o fato de a esposa de um morador da província de Tanba compor um poema*

O agora já é passado, havia uma pessoa que residia no município de [], na província de Tanba.¹⁸² Embora provinciano, era dono de um senso apurado. Essa pessoa possuía duas esposas que viviam em casas vizinhas. A primeira esposa era da própria província. Não sentia já tanta consideração por ela, e desposara a atual esposa da Capital, por quem demonstrava maior afeto, razão pela qual a primeira passava seus dias lamentando-se: "Que situação humilhante!"

Um certo outono, na montanha aos fundos, na direção norte, pois que encontravam-se nas montanhas, um veado bramou, extremamente melancólico. Como isso deu-se no momento em que o homem se encontrava na casa da esposa recente, ele perguntou-lhe: "Como interpretas esse bramar?" E em resposta, ela lhe disse: "É um animal delicioso, seja cozido, seja assado." O homem, vendo sua expectativa contrariada, pensou: "Ela, como uma pessoa da Capital, deveria apreciar esses momentos poéticos. Decepcionou-me um pouco." Dirigiu-se, em seguida, para a casa da primeira esposa e perguntou-lhe: "Ouviste o bramar desse veado?"

*O veado brama agora por sua fêmea,
Assim como tu, antigamente, clamavas apaixonadamente por mim.
Agora, só ouço tua voz, em outras pousadas.*

respondeu, em versos, a primeira esposa. O homem bastante enternecido com isso, lembrou-se das palavras da segunda esposa e, completamente desiludido com

¹⁸²Região que abrange uma parte das atuais províncias de Kyoto e Iyogo.

ela, acabou mandando-a de volta para a Capital. Voltou, então, a viver com a primeira mulher.

Pensando bem, apesar da origem provinciana da primeira esposa, o homem deve ter agido assim, comovido pelo seu sentimento. Conta-se que, além do mais, por possuir também um apurado senso, a mulher foi capaz de compor o poema como fez.

Numa época em que o objetivo supremo da mulher aristocrática era tornar-se consorte imperial, ela era, desde o seu nascimento, preparada para realizar um casamento vantajoso, recebendo uma esmerada educação que incluía o gosto no vestir, certa intimidade com o poema *waka*, a execução de instrumentos musicais e o domínio da etiqueta cortesã. Pressupõe-se, portanto, tal educação como parte integrante do cotidiano das donzelas da Capital.

A cultura aristocrática de Heian privilegiava essencialmente o poético (lírico) em detrimento do prosaico, conforme referimos anteriormente, e isso pode ser verificado nitidamente em suas produções. Como exemplo dessa preferência podemos citar um dos capítulos mais conhecidos da narrativa poética *Ise Monogatari*, o capítulo XXIII, que relata a história de um casal onde, depois de os protagonistas crescerem juntos, conseguem realizar a união desejada. Após a morte dos pais da jovem, entretanto, o marido, sentindo-se desamparado economicamente, desposa uma outra mulher residente em Takayasu, na província de Kawachi. O que o marido realiza, certo dia, é, na realidade, uma avaliação das duas mulheres, espiando-as sem que soubessem e julgando as suas reações. A apreciação positiva do poético e a depreciação do prosaico fica claramente configurada na seguinte passagem:

(...) duvidando de tamanha condescendência, escondeu-se por entre a ve-

getação do jardim, e, fingindo dirigir-se para Kawachi, ficou espreitando-a, quando a jovem, com uma maquilagem bem feita e pensativa, declamou:

Ao anoitecer

Tu deverás estar atravessando solitariamente,

O monte Tatsutayama,

Cujo nome evoca

O levantar das ondas brancas do alto mar,

Trazidas pelo vento.

Ao ouvir essas palavras da primeira esposa, achou-a por demais graciosa e desistiu de ir a Kawachi.

Chegando eventualmente a Takayasu, a outra esposa que, no início do casamento, apresentava-se sempre impecável, e agora mostrava-se descuidada, ao vê-la, pegando ela própria a colher¹⁸³ e servindo-se na vasilha, o homem desiludiu-se e deixou de ir definitivamente a Kawachi.

Como se observa pela passagem supracitada, a chama quase fenecida de um amor pode reavivar-se com um sopro poético, assim como o fogo de uma paixão pode extinguir-se por um leve gesto prosaico.

A narrativa do bramar do veado vai, então, abordar a questão do poético X prosaico, envolvendo as duas esposas de um homem da província de Tanba. O contraste principal entre as duas mulheres reside no fato de uma ser da própria província e a outra, da Capital. Pelo esquema tradicional aristocrático teríamos:

poético (Capital) X prosaico (província)

e a narrativa *setsuwa* aqui abordada vai quebrar esse esquema tradicional, invertendo-o:

¹⁸³Reza a etiqueta da época que uma mulher refinada nunca deve servir-se ela própria, e sim ser servida por uma serviçal.

poético (província) X prosaico (Capital)

Da narrativa em si podemos dizer que ela própria é a versão provinciana de um estilo aristocrático narrado nas narrativas *monogatari* de Heian, enfocando um colóquio conjugal diante de uma cena tradicionalmente cantada em versos, desde a época de *Man'yôshû*: o bramar do veado no outono.

No universo poético tradicional, o outono vem a ser uma das estações que mais poemas inspirou, não só pela bela paisagem multicolorida que a compõe, mas também pelo fato de ser, por excelência, a estação evocativa do sentimento de melancolia que se encontra subjacente aos seus poemas.

O veado, por sua vez, vem sendo cantado em versos, desde a época da primeira antologia poética japonesa, *Man'yôshû*, e o seu bramar é interpretado como o anúncio da chegada do outono. Em alguns santuários xintoístas, os veados vivem soltos em seus recintos como animais sagrados, mesmo nos dias de hoje. O tema do bramar outonal do veado tem relação, naturalmente, com a época do acasalamento dessa espécie, que ocorre nessa estação. O bramar do veado é, portanto, interpretado como o clamor apaixonado do amante que chama a amada para perto de si.

Alguém, portanto, que possua a sensibilidade poética suficientemente desenvolvida, precisa saber também captar todo o significado poético que o bramar do veado possui latente.

A narrativa retoma, então, uma situação tipicamente aristocrática e a transporta para a província. Diferencia-se, porém, da narrativa *monogatari*, na medida em que apresenta uma inversão de papéis: a mulher da Capital que, tradicionalmente, deveria estar integrada com o mundo culto aristocrático, responde a nível do prosaico (veado = alimento) e a mulher da província revela-se muito íntima do universo poético (veado = inspiração poética).

A presente narrativa, conforme pode ser verificado pela semelhança do

enredo, foi baseada na narrativa 158 *O bramar do veado*, de *Yamato Monogatari*, uma narrativa poética do século X. Vale ressaltar, porém, que em *Yamato Monogatari* não se encontra especificado o local de origem das duas esposas como ocorre em *Konjaku Monogatari*, onde isso fica nitidamente delineado, e não existe também a avaliação culinária com respeito ao veado, feita pela outra esposa. Na narrativa de *Yamato Monogatari*, o marido pergunta à esposa que dormia no quarto vizinho, se ouvira o bramar do veado e, emocionado com a resposta dada em forma de poema, dispensa a outra esposa. Não existe como em *Konjaku Monogatari* a comparação entre as duas esposas e, entendemos que o fato de uma delas ser da província e a outra, da Capital, possui um significado fundamental, na medida em que a mesma história passa a ser transmitida, na forma de uma narrativa *setsuwa*, que encontra-se voltada, essencialmente, para o enfoque de aspectos reais, diferentemente da narrativa *monogatari*, particularmente voltada para o enfoque do belo e do ideal.

As narrativas do volume XXX (onde se inclui a narrativa do bramar do veado) possuem em comum a presença do poema *waka*, que garante a unidade do grupo de narrativas aqui reunidas. O volume XXX, portanto, toma a forma de uma coletânea de narrativas poéticas tal qual *Ise Monogatari* ou *Yamato Monogatari*, mas enquanto nessas, o caso amoroso mediado pelo poema *waka* constitui o seu eixo central, nas narrativas *setsuwa*, o caso amoroso transforma-se num eixo periférico, pois que busca-se o enfoque sobre as particularidades que o envolvem, havendo sempre uma quebra com relação ao esquema tradicional encontrado nas narrativas clássicas de até então. As narrativas de *Konjaku Monogatari* tendem a apresentar sempre, elementos como o prosaico, o transgressor, o marginal que acabam desvirtuando o desenvolvimento do enredo enquanto uma narrativa poética tradicional, conforme procuramos demonstrar através da presente narrativa.

3.5 A Mulher Comerciante

XXXI/31 *Sobre a velha que vendia peixe nos postos de guarda dos seguranças imperiais*

O agora já é passado, quando o imperador Sanjō¹⁸⁴ era ainda o príncipe herdeiro, havia uma mulher que vinha sempre vender peixe, nos postos de guarda dos homens que cuidavam da segurança do príncipe imperial. Os seguranças mandaram comprá-lo e, ao experimentarem-no, apreciaram o seu gosto, razão pela qual passaram a adquiri-lo sempre, para saboreá-lo como acompanhamento. Tratava-se de postas de peixe seco.

Assim, um certo dia, lá pelo oitavo mês, os seguranças dirigiram-se para Kitano¹⁸⁵, a fim de praticarem a falcoaria, quando depararam com a vendedora de peixe. Como os seguranças a conheciam, comentaram entre si: "O que será que ela andarรก fazendo por aqui?", e resolveram aproximar-se, quando viram-na segurando um grande cesto de bambu denominado *shitami*¹⁸⁶, além de uma chibata. A mulher, ao perceber a presença dos seguranças, mostrou-se estranhamente afobada, preparando-se para uma escapulir. Os seguranças aproximaram-se e, querendo ver o que trazia no cesto, perguntaram-lhe: "O que trazes, mulher, nesse cesto?" Como ela negava-se veementemente a mostrar, estranharam o fato e tomaram-lhe o cesto, onde encontraram uma cobra picada em pedaços de cerca de 4 *sun*¹⁸⁷. Assustados, perguntaram-lhe: "Para que serve isso?", mas a mulher permaneceu em pé []¹⁸⁸ calada. Pasmem, a infeliz remexia a moita com a chibata, matava a cobra que dali saía rastejando, levava-a para casa

¹⁸⁴67o. imperador (976-1017), filho do imperador Reizei, ascendeu ao trono em 1011.

¹⁸⁵Uma planície localizada ao norte do palácio imperial.

¹⁸⁶Um tipo de cesto de bambu com base quadrada e a parte superior arredondada.

¹⁸⁷Cerca de 12 cm.

¹⁸⁸Omissão de uma palavra.

picada, salgava-a e vendia-a, depois de seca. Os seguranças mandavam comprar, sem saber disso e comiam-na fartamente.

Pensando nisso, comenta-se que a ingestão da carne de cobra intoxica as pessoas, por que será que, nesse caso, a cobra não causou nenhum mal?

Conta-se que, as pessoas que ouviram tal episódio, comentaram, entre si, sobre a desvantagem de se comprar e comer, inadvertidamente, postas de peixe, que não apresentem comprovadamente a forma de peixe.

O estilo de vida da mulher aristocrática da Época Heian era comparada a uma “vida por sobre as nuvens”¹⁸⁹, tamanha a distância que a separava da camada populacional, com a qual não mantinha contato e só conhecia, praticamente, através de comentários. Embora a mulher aristocrática estivesse cercada de serviçais, estas passavam por uma rigorosa seleção e somente as mais graduadas tinham acesso direto a ela.

Em contrapartida, pode-se dizer que a mulher do povo sempre sofreu diretamente as vicissitudes da vida, para que a mulher aristocrática pudesse usufruir de seu luxuoso estilo, seja trabalhando nos árduos labores agrícolas ou na confecção de artigos enviados à Capital, a título de impostos.

A auto-suficiência caracterizava, de modo geral, a vida da população, antigamente, mas com o gradativo aumento da produção e com o desenvolvimento da economia, feiras começaram a ser realizadas regularmente, no fim da Época Heian, nos grandes centros consumidores da época, Heijôkyô (atual Nara) e Heiankyô (atual Kyoto). Novas oportunidades de trabalho foram surgindo, assim, com o desenvolvimento econômico, inclusive para as mulheres, que se vêem diante da possibilidade de se tornarem trabalhadoras autônomas, como comerciantes.

¹⁸⁹SANPEI, K. (org.). *Nihonno Josei* (A Mulher Japonesa). Tokyo, Mainichi Shinbunsha, 1957, p. 31.

Pode-se dizer que havia três tipos de mulheres comerciantes:¹⁹⁰

- a) as vendedoras denominadas *ichime* que possuíam barracas nas feiras regulares e eram cadastradas oficialmente;
- b) as autônomas, chamadas de *machi onna*, que possuíam barracas particulares;
- c) as vendedoras ambulantes ou *hisagime*

A vendedora da presente narrativa inclui-se no terceiro grupo e, a narrativa em si, parece adquirir relevância, na medida em que aborda um aspecto social da camada mais popular, da qual não se encontra registro na literatura de até então.

Konjaku Monogatari e a obra *Nihon Ryōiki* (considerada a precursora das coletâneas de narrativa *setsuwa*) podem ser consideradas as obras que, inicialmente, registraram a figura da mulher comerciante¹⁹¹, cujo desempenho torna-se definitivamente marcante na Época Kamakura (1185-1333), quando o Japão assiste ao primeiro progresso mais significativo no setor comercial. No volume XXXI, *Konjaku Monogatari* registra uma outra história sobre uma vendedora ambulante, a narrativa 32 *Uma pessoa que presencia o comportamento de uma vendedora ambulante embriagada*. As duas narrativas possuem em comum a figura da *hisagime*, o indecoro comercial praticado por ambas (uma que vende cobra por peixe e a outra que vomita, devido à embriaguez, dentro do alimento a ser comercializado e, depois de misturá-lo, vai vendê-lo assim mesmo) e a recomendação final, no sentido de as pessoas não consumirem alimentos de procedência duvidosa.

Com relação a isso, existem algumas considerações que nos parecem pertinentes: em primeiro lugar, o fato de *Konjaku Monogatari* abordar exatamente a

¹⁹⁰SANPEI, K. (org.) *Op. cit.*, p. 32.

¹⁹¹WAKITA, H. *et alii* (org.). *Nihon Joseishi* (A História da Mulher Japonesa). Tokyo, Hirokawa Kōbunkan, 1987, p. 98.

figura da *hisagime*, ou seja, da vendedora ambulante que, dentre as três categorias anteriormente citadas, pode ser considerada como marginal, visto que não mantinha vínculos com qualquer tipo de órgão como as demais, com o governo (no caso da *ichime*) ou com as associações denominadas *za*, espécie de guildas (no caso da *machi onna*). A vendedora denominada *hisagime* não mantinha um estabelecimento comercial, e ia em busca de compradores para os produtos que vendia, tanto provenientes da lavoura como da pesca. No que se refere ao fato de a atividade comercial ser considerada indecorosa ou não, parece-nos, mais do que uma questão de ética, um reflexo de uma situação social, portanto, uma questão de sobrevivência, ou seja, da dura realidade do dia a dia que não é descrita nas narrativas *monogatari*. A questão da sobrevivência, tendo como protagonista uma personagem feminina, pode ainda ser encontrada em narrativas como XXIV/48 *Sobre uma jovem que compõe um poema e é recompensada por Ôe no Sadamoto, governador de Mikawa*, onde uma jovem, diante das dificuldades financeiras, procura o governador de Mikawa para vender o seu espelho, ou XXIX/18 *Sobre o ladrão que vê cadáveres no Portal Raseimon*, que narra o encontro de um ladrão com uma anciã que arrancava cabelos de uma morta, para fazer uma peruca (cf. narrativa XXIX/18, p. 130). Além do mais, a veemente recomendação final, para que os consumidores tomem os devidos cuidados com aquilo que ingerem, soa-nos muito mais como um alerta ao comprador (no sentido de que, se consumirem produtos suspeitos e passarem mal, a culpa cabe àquele que os consumir indevidamente), do que propriamente uma crítica à desonestidade comercial das vendedoras.

Dessa forma, a presente narrativa, ao mesmo tempo em que enfoca a imagem de uma nova mulher que sai às ruas para batalhar pela própria sobrevivência (contrastando com a *matsu onna* das narrativas *monogatari*, confinadas em suas “alcovas” de luxo), mostra também uma das muitas facetas sombrias, escondidas sob o esplendor do luxuoso estilo de vida da sociedade aristocrática de Heian.

4. A Papa de Batata

XXVI/17 *Sobre o fato de o general Toshihito, quando jovem, conduzir Goi, da capital para Tsuruga*

O agora já é passado. Havia, então, uma pessoa chamada General Toshihito.¹⁹² Quando jovem, fora servidor¹⁹³ na residência do Grande Conselheiro¹⁹⁴ da época chamado ().¹⁹⁵ Era genro de ()¹⁹⁶ Arihito¹⁹⁷, um rico potentado da província de Echizen, razão pela qual sempre para lá se dirigia.

Certa feita, por ocasião do Ano Novo, foi realizado, na residência do senhor, o Banquete Ministerial¹⁹⁸. Nessa época, ao término do banquete, não se permitia a entrada dos pedintes que eram enxotados, e as sobras eram consumidas pelos servidores da casa. Entre estes servidores havia um veterano cognominado Goi¹⁹⁹, que possuía certa ascendência sobre os demais. Dentre os servidores que comiam as sobras desse banquete, estava Goi, que sorvendo uma papa de batata²⁰⁰, estalava a língua, comentando: "Ah, como gostaria de tomar papa de batata até enjoar!" Ouvindo isso, Toshihito perguntou: "Vossa Senhoria²⁰¹ nunca enjoou de papa de batata?" Ao que respondeu Goi: "Não,

¹⁹² Fujiwara no Toshihito, data de nascimento e morte desconhecida, foi General-Comandante do posto militar de defesa do país como o seu pai Tokinaga. Sua mãe era filha de Hata no Toyokuni, um potentado da província de Echizen (atual província de de Fukui, na região central do Japão).

¹⁹³ *Saburai*, ou seja, aquele que serve os filhos do imperador, o Grande Conselheiro ou os Ministros.

¹⁹⁴ *Ichino hito* ("a pessoa número 1"), refere-se àquele que ocupa os cargos de *sesshō* (Regente) ou *kampaku* (Grande Conselheiro), o político de maior poder na época.

¹⁹⁵ Provavelmente, Fujiwara no Mototsune (836-891).

¹⁹⁶ Omissão do sobrenome de Arihito

¹⁹⁷ Sogro de Toshihito, cujos dados biográficos são desconhecidos.

¹⁹⁸ Banquete de Ano Novo promovido por uma alta autoridade.

¹⁹⁹ "5o. grau", na escala dos servidores estatais, com direito de acesso aos aposentos particulares do imperador.

²⁰⁰ Papa feita com a batata silvestre fatiada e cozida em um caldo doce, obtido de uma trepadeira.

²⁰¹ *Taisudono*, uma forma de tratamento relativa aos funcionários de 5o. grau, sem correspondência em

nunca enjoiei.” “Então, desejo satisfazer-lhe”, disse Toshihito. “Isso seria um grande prazer”, respondeu Goi e a conversa encerrou-se.

Depois disso, transcorridos quatro ou cinco dias, como Goi possuísse um alojamento na residência do senhor, Toshihito para aí se deslocou e, dirigindo-se a Goi, lançou um convite: “Vamos, senhor! Para as imediações de Higashiyama²⁰², onde nos espera um banho de imersão!” Ao que respondeu Goi: “Que convite providencial! Esta noite não consegui dormir por causa da coceira no corpo. Acontece que estou sem transporte.” “Tenho os cavalos aqui”, disse Toshihito, quando alegrou-se Goi, dizendo: “Ah, que ótimo!” Goi trajava, sobrepostas, duas vestes precariamente acolchoadas,²⁰³ calçava umas pantalonas²⁰⁴ cinza-esverdeado de barras rotas, uma túnica²⁰⁵ da mesma cor, cujos ombros estavam com os vincos um tanto desalinhados, não vestia as pantalonas de baixo²⁰⁶. A ponta do seu alto nariz estava avermelhada e, a ver pela excessiva umidade próximo às narinas, parece que não se dava ao trabalho de assoá-lo. As costas da túnica estavam enrugadas por causa da faixa²⁰⁷ amarrada na cintura, e por não terem sido ajustadas, permaneciam tal qual, atribuindo-lhe uma singular aparência, e assim, seguiram a cavalo, com Goi à frente, em direção às margens do rio Kamogawa. Goi não levava nenhum acompanhante, nem mesmo um modesto ajudante-mirim. Toshihito também levava somente um escudeiro e um cavaliço.

Bem, alcançando Awataguchi²⁰⁸, depois de passar pelas margens do rio Kamo, Goi perguntou: “Pra onde vamos?” e, Toshihito dizendo: “É

português. Optamos por utilizar a forma Vossa Senhoria que nos parece mais adequada.

²⁰²Região de Higashiyama em Kyoto.

²⁰³A indumentária da Época Heian caracteriza-se pela sobreposição de roupas. No presente caso, refere-se ao *kinu*, usado entre a roupa de baixo e a veste que cobre todo o resto.

²⁰⁴*Sashinuki*, pantalonas da época, semelhante às bombachas, mas muito mais largas.

²⁰⁵*Kariginu*, tipo de túnica com abertura na frente, que cobre toda a parte de cima e parte do *sushinuki*.

²⁰⁶*Shita no hakama*, tipo de pantalone mais curta, de boca larga, usada por baixo do *sashinuki*.

²⁰⁷*Obi*, faixa que se amarra na altura da cintura.

²⁰⁸Distrito de Higashiyama em Kyoto.

logo aqui.", passaram também por Yamashina.²⁰⁹ "Era aí perto é Yamashina ficou para trás!", comentou Goi, e Toshihito repetindo: "É logo ali.", passaram também por Sekiyama²¹⁰ e acabaram chegando no alojamento de um monge conhecido, no templo Miidera.²¹¹ Goi pensava consigo: "Ah, então é aqui o banho de imersão? Mas quão longe viemos parar!", quando o monge anfitrião apareceu e exclamou: "Que surpresa!", e apressou-se em fazer as honras da casa. Entretanto, nada de banho de imersão! "O banho de imersão, onde é?" perguntou Goi, e Toshihito respondeu: "Na realidade, estou conduzindo-vos para Tsuruga."²¹² "Estais louco? Se tivésseis me falado isso na Capital, teria trazido os serviços. Como pensais fazer tão longa jornada sem acompanhantes? Causa pavor"²¹³, disse temeroso Goi. Tem fundamento o fato de Toshihito, com um sorriso divertido, responder: "Estar comigo é o mesmo que estar com mil homens." Assim, partiram rapidamente, após a refeição. Aqui, Toshihito colocou, pela primeira vez, a aljava nas costas.

Assim seguiam caminho, quando em Mitsu no Hama²¹⁴ surgiu em marcha rápida uma raposa. Toshihito ao vê-la, disse: "Eis aí uma boa mensageira", e saiu em sua perseguição. A raposa, então, tentou escapar desesperadamente, mas tendo sido perseguida sem tréguas, acabou encurralada, quando Toshihito debruçou-se agarrado à parte lateral do seu cavalo e ergueu-a pelas patas traseiras. A sua montaria, embora não parecesse especial, era extremamente veloz, razão pela qual logo alcançou a raposa sem deixar que esta se distanciasse muito. Quando Goi chegou cavalgando, até onde a raposa fora capturada, Toshihito levantou a raposa, dizendo: "Tu, raposa, vai ainda durante essa noite até a minha

²⁰⁹ *Idem* a anterior.

²¹⁰ Localiza-se na província de Shiga, na região de Kyoto, e aí estava instalado *Sekisho*, o posto de identificação daqueles que chegavam ou partiam de Kyoto.

²¹¹ Templo Onjōji, na província de Shiga.

²¹² Localiza-se na atual província de Fukui, na região central do Japão.

²¹³ O temor de Goi tem fundamento, pois irão adentrar, daí para a frente, numa zona de pouco trânsito, onde estariam arriscados a serem abordados por salteadores ou atacados por animais selvagens.

²¹⁴ Refere-se à região do lago Biwako, na província de Shiga.

casa em Tsuruga e transmite o seguinte: 'Resolvi retornar da Capital, de repente, levando uma ilustre visita. Amanhã de manhã, à hora da serpente (10:00 a.m.)²¹⁵, os homens deverão me encontrar nas imediações de Takashima²¹⁶, trazendo dois cavalos selados.' Se tu não comunicares isso, olha, raposa, prepara-te! Como as raposas têm a capacidade de transformação²¹⁷, chega infalivelmente ainda hoje e comunica!" e soltou-a em seguida. A Goi que comentou: "Um mensageiro nada confiável, não é mesmo?", respondeu Toshihito: "Ficai atento. Não deixará de ir." Ao mesmo tempo, a raposa realmente seguiu correndo, voltando-se para trás, várias vezes até desaparecer.

Bem, nessa noite pernотaram pelo caminho. Na manhã seguinte, partiram cedo e continuavam a jornada, quando realmente, por volta da hora da serpente, aproximou-se um grupo de homens a dois ou três quilômetros adiante. Enquanto tentavam saber de quem se tratava, Toshihito exclamou: "A raposa de ontem alcançou o destino e transmitiu o meu recado. São os homens

²¹⁵Antigamente, o horário era indicado pelos doze animais do zodíaco chinês. O dia e a noite eram divididos, cada um, em doze horas de 120 minutos cada. As doze horas indicadas pelo zodíaco chinês teriam a seguinte correspondência:

Horário antigo	Horário atual	Duração atual
Rato	meia noite	11:00 p.m. - 01:00 a.m.
Boi	02:00 a.m.	01:00 a.m. - 03:00 a.m.
Tigre	04:00 a.m.	03:00 a.m. - 05:00 a.m.
Coelho	06:00 a.m.	05:00 a.m. - 07:00 a.m.
Dragão	08:00 a.m.	07:00 a.m. - 09:00 a.m.
Serpente	10:00 a.m.	09:00 a.m. - 10:00 a.m.
Cavalo	meio dia	11:00 a.m. - 01:00 p.m.
Ovelha	02:00 p.m.	01:00 p.m. - 03:00 p.m.
Macaco	04:00 p.m.	03:00 p.m. - 05:00 p.m.
Galo	06:00 p.m.	05:00 p.m. - 07:00 p.m.
Cão	08:00 p.m.	07:00 p.m. - 09:00 p.m.
Javali	10:00 p.m.	09:00 p.m. - 11:00 p.m.

No texto, hora da serpente, ou seja, 10:00 horas da manhã.

²¹⁶Região de Takashima na província de Shiga.

²¹⁷Acreditava-se que a raposa (*kitsune*) possuísse poderes sobrenaturais, podendo transformar-se em objetos, seres humanos ou apossar-se do corpo de seres humanos (principalmente mulheres).

chegando." Enquanto Goi dizia "Bem que gostaria de acreditar nisso.", foram se aproximando cada vez mais e, ao mesmo tempo que desmontavam um atrás do outro, ouviu-se "Olhai, nosso amo veio mesmo!" Toshihito, então, sorrindo, perguntou: "O que houve?" Do veterano subordinado que se adiantou, quis saber: "Trouxeste cavalos?" "Sim, meu senhor, dois." Como haviam trazido também alimentos, desmontaram por aí e fizeram a refeição.

Nessa ocasião, comenta aquele veterano subordinado: "Ontem à noite, sucedeu algo estranhíssimo". "O que houve?", perguntou Toshihito, ao que seguiu a explicação do subordinado: "Ontem à noite, lá pela hora do cão (08:00 p.m.), a senhora foi acometida por uma terrível dor no peito, razão pela qual perguntávamos o que poderia ser, quando ela própria, bastante agitada, começou a relatar: 'Não sou ninguém especial, mas, hoje à tarde, em Mitsu no Hama, deparei com o vosso senhor que retornava repentinamente da Capital, e tentei fugir, mas não consegui e acabei sendo capturada, quando me falou: 'Ei, tu, dá o seguinte recado, alcançando a minha casa ainda hoje. - Estou retornando repentinamente, levando uma visita, por isso amanhã, à hora da serpente, que os homens venham até imediações de Takashima, com dois cavalos selados. - Se tu não deres o recado, chegando ainda hoje, vai se ver comigo!' Senhores, partam imediatamente, por favor! Se os senhores se atrasarem, eu vou acabar sendo punida!' Quando o Grande Senhor dizendo: 'Uma tarefa muito fácil!', deu ordem positiva aos homens, a senhora voltou ao estado normal. Depois disso, partimos com o cantar do galo."²¹⁸ Toshihito sorriu, ao ouvir a explicação, e lançou um olhar para Goi que ouvia estupefato.

Terminada a refeição, partiram imediatamente e chegaram à

²¹⁸Trata-se de um discurso direto onde há um sobreencaxe de falas: em primeiro nível, a fala do subordinado para Toshihito; inserida nela, a fala da raposa para as pessoas da residência de Toshihito; em terceiro nível, a fala de Toshihito para a raposa e, finalmente, inserida nessa, a mensagem de Toshihito aos seus homens.

residência, ao entardecer. Foram recebidos em meio à agitação, onde se ouvia: "Olhai, era verdade!" Goi desmontou do cavalo e contemplou o aspecto da residência que era de uma riqueza inigualável. Por cima das duas vestes que usava, ele sobrepôs a roupa de dormir de Toshihito, mas parecia estar ainda passando frio, razão pela qual o braseiro foi aceso, foram forradas mais esteiras e sobre elas frutas e guloseimas foram-lhe oferecidas, uma maravilha!. "Fez muito frio durante a viagem, não é mesmo?", dizendo isso, colocaram-lhe mais três vestes amarelo-alvo grossamente acolchoadas, proporcionando-lhe uma agradável sensação nunca experimentada.

Terminada a refeição e restabelecida a tranquilidade, o sogro Arihito veio ter com Toshihito e comentou: "Mas por que vossa repentina volta e aquele desatinado mensageiro? A vossa esposa²¹⁹ adoeceu repentinamente, ficamos realmente condoídos!" Toshihito disse, sorrindo: "Queria só saber se o mensageiro viria e dei aquela ordem, não é que ele veio mesmo?" O sogro comentou, também sorrindo: "É realmente espantoso, não?", e continuou: "A pessoa que vós dizeis ter trazido é o cavalheiro aqui presente?" "Exatamente, senhor. Diz nunca ter enjoado de papa de batata, por isso trouxe-o para realizar tal desejo.", esclareceu Toshihito. O sogro perguntou jocosamente: "Ainda não tivestes satisfeito algo tão simples assim?" Ao que respondeu Goi: "Ah, ele diz isso, depois de me enganar e me trazer até aqui, convidando-me para um banho de imersão em Higashiyama.", também em tom de gracejo e, como já se fazia tarde, o sogro recolheu-se para os seus aposentos.

Do mesmo modo, quando Goi preparava-se para dormir onde pensava ser a cama, encontrou à disposição dele um conjunto de túnica e pantalona

²¹⁹A forma polida de tratamento utilizada para com a própria filha explica-se por estar sendo levada em conta, o fato de a filha ser também esposa de Toshihito.

cuja espessura tinha uns 4 a 5 *sun*²²⁰. A fina roupa com que viera era incômoda, além disso, provavelmente tinha alguma coisa²²¹, pois começara a sentir coceiras, assim desvestiu-a, e a sensação de deitar-se vestido com as três vestes amarelo-alvo e sobre elas, esse conjunto, era algo nunca antes experimentado, e estava deitado pingando de suor, quando notou a presença de alguém ao lado. “Quem sois?” perguntou Goi, ao que respondeu uma voz feminina: “Estou aqui, meu senhor, pois fui incumbida de massagear vossos pés.”²²² A voz soou agradável, o que levou Goi a puxá-la para si e a deitar-se num local mais arejado.

Depois de algum tempo, voltou seu ouvido para vozes ruidosas, tentando saber do que se tratava, quando ouviu a voz de um homem que gritava: “Serviçais da região, ouçam bem. Amanhã de manhã, à hora do coelho (06:00 a.m.), cada um deverá trazer uma batata silvestre com aproximadamente 3 *sun*²²³ de diâmetro e 5 *shaku*²²⁴ de comprimento.” “Que coisa mais absurda!”, pensou e acabou pegando no sono. Ainda de madrugada, ouviu o barulho de esteiras sendo estendidas no quintal. Ficou ouvindo, tentando saber o que estavam fazendo, e ao levantar a janela de treliça, viu estendidas quatro ou cinco esteiras longas. Enquanto pensava consigo: “Para que servirão?”, um serviçal se foi, deixando sobre elas algo como um tronco de árvore. Depois disso, ao ver o que deixavam, um após o outro, verificou tratar-se realmente de batatas silvestres com 3 *sun* de diâmetro e 5 *shaku* de comprimento que iam sendo depositadas. Como isso se prolongou até à hora da serpente (10:00 a.m.), o monte atingiu a altura da casa. O que ele ouvira na noite anterior fora o chamado feito na colina conhecida como

²²⁰*Sun* é uma antiga unidade de medida que corresponde a aproximadamente 3,03 cm. A espessura da roupa de 4 ou 5 *sun*, era portanto, de cerca de 12 a 15 cm.

²²¹Provavelmente, devido à presença de pulgas ou piolhos.

²²²Oferecer a companhia de uma mulher aos nobres ou a visitas ilustres fazia parte da hospitalidade da época.

²²³Aproximadamente 9 cm.

²²⁴*Shaku*, antiga unidade de medida correspondente a cerca de 30,3 cm. O comprimento da batata de 5 *shaku* teria, aproximadamente, 1,5 m.

a “colina da convocação”²²⁵, de modo a transmitir a ordem a todos os serviçais que moravam nos arredores. A quantidade conseguida só com os serviçais que ouviram essa convocação é tamanha. Imaginem, então, o número de subordinados que estariam mais distantes!

Quando Goi assistia, a tudo, atônito, os serviçais trouxeram cinco ou seis caldeirões com capacidade aproximada de 1 *koku*²²⁶ cada um, ficaram rapidamente várias estacas e enfileiraram os caldeirões. Enquanto tentava entender o que faziam, jovens e asseadas serviçais, vestidas com uma roupa branca com forro, denominada *ao*, amarrada com uma fina faixa na altura do quadril, transportam água em tinas limpas e sem uso e depositam nesses caldeirões. Acompanhava toda a movimentação, pensando para que estariam fervendo a água, mas o que acreditava ser água, era um caldo doce chamado *miscu*, obtido através da cocção de um certo tipo de trepadeira. Além disso, apareceram mais de uma dezena de rapazes que, com as mangas arregaçadas, descascavam e fatiavam as batatas, com uma fina e longa faca. Percebeu que estavam preparando papas de batata! A cena não o apetecia, pelo contrário, fazia-o sentir-se enjoado. Depois de um tempo de cozimento, alguém disse: “A papa de batata está pronta.”, “Então, sirvam-na ao convidado”, ordenou um outro. Assim, trouxeram-lhe uma enorme vasilha de cerâmica e três ou quatro bules de prata, com capacidade aproximada de 1 *to*²²⁷ cada um, cheios de papa de batata. Não conseguiu tomar nem um bule e disse: “Estou satisfeito!”, ao que todos gargalharam e puseram-se a comentar em tom de gracejo: “Vamos poder tomar papa, graças à ilustre visita.”

Nesse instante, Toshihito descobriu uma raposa que espreitava no beiral da casa do lado oposto e, dizendo: “Olhai, a raposa de ontem veio ao

²²⁵ Refere-se provavelmente a uma elevação natural ou artificial onde o convocador oficial, escolhido entre os que possuísem maior potência vocal, subia para aumentar o raio de alcance da sua voz.

²²⁶ *Koku*, antiga medida de volume que equivale aproximadamente a 180 l.

²²⁷ *To*, antiga medida que equivale a 18,039 l.

vosso encontro.”, ordenou: “Dêem-lhe algo para comer.”, no que foi obedecido. A raposa comeu o que lhe foi dado e partiu.

Desse modo, Goi permaneceu por cerca de um mês, e os prazeres que desfrutou foram ilimitados. Depois disso, ao retornar à Capital, foram-lhe ofertados vários conjuntos de roupas, tanto para o uso diário quanto para ocasiões solenes. Além disso, foi-lhe oferecido um baú forrado de couro, repleto de tecidos como sarja de seda, seda, algodão. Assim como as roupas que lhe foram oferecidas no dia da sua chegada. Ademais, recebeu um ótimo cavalo selado e outros presentes, retornando para a Capital como um homem rico.

Conta-se que, deveras, fatos como esse acontecem naturalmente para aqueles que são respeitados pelos anos de casa.

4.1 Localização Histórico-social

Para melhor compreender o contexto social no qual se acha inserida a narrativa, cabe fazer uma rápida apresentação sobre a situação histórico-social da Época Heian.

A mudança da Capital de Heijôkyô (atual Nara) para Heiankyô (atual Kyoto), em 794, não pôe fim às disputas pelo poder que envolvem a casa imperial e/ou as grandes famílias nobres, senão que houve uma progressiva ascensão da Família Fujiwara no cenário político, principalmente através do estabelecimento de laços de parentesco com a família imperial. A Família Fujiwara, que já na Época Nara (710-794), alcançara prestígio na Corte por causa da sua atuação na Reforma de Taika²²⁸, vai iniciar sua

²²⁸Reforma de Taika: Levada a efeito, em 645, pelo Príncipe Nakano Ôe (futuro imperador Tenchi), auxiliado por bolsistas que regressaram da China e por Nakatomi no Kamatari, chefe do clã Nakatomi, que após a sua morte, recebeu o sobrenome Fujiwara como reconhecimento aos serviços prestados à Coroa.

A Reforma de Taika adotou importantes medidas (cf. nota 2, p. 71) no campo administrativo,

escalada política na condição de *gaiseki*, “parente por parte da mãe”, ou seja, as filhas dos Fujiwara tornavam-se consortes imperiais e mães dos futuros imperadores. Na época em que continuava vigente o sistema matrilocal de matrimônio, o futuro imperador era criado na casa da mãe, ou seja, dos Fujiwara.

Outro fator significativo que vem fortalecer definitivamente o seu poder é a posse e mais tarde o monopólio exercido pelos Fujiwara do cargo de *sesshō*, “regente”, antes só acessível a príncipes de sangue. Em 858, Fujiwara no Yoshifusa (804-972) torna-se o primeiro regente *sesshō*, sem sangue imperial, atuando como líder político durante a menoridade do Imperador Seiwa (850-880), seu neto. Fujiwara no Mototsune (836-891), filho de Yoshifusa, vai abrir um precedente, quando em 884, é nomeado *kanpaku*, “Grande Conselheiro”, e continua a exercer o poder político, mesmo depois da maioridade do imperador.

Desse modo, na esfera política, o clã Fujiwara consolida o seu poder e passa a controlar diretamente a política nacional, dando início a três séculos de monopólio dos cargos de *sesshō* e *kanpaku*.

Cabe lembrar que os quatro filhos de Fujiwara no Fuhito (filho de Kamatari), encabeçaram os quatro ramos nos quais ficou dividido o clã Fujiwara: o Norte (*Hokke*) de Fusasaki, o ramo que conseguiu galgar os mais altos postos políticos, impondo-se sobre os demais, o Sul (*Nanke*) de Muchimaro, o dos Ritos (*Shikike*) de Unikai e o da Capital (*Kyōke*) de Maro.

O poder dos Fujiwara alcança o seu ponto máximo na época de Fujiwara no Michinaga (966-1027) e do seu filho Yorimichi (992-1074), após o que vê-se o gradativo enfraquecimento dos Fujiwara e as tentativas de reação por parte da Coroa que vão culminar com o estabelecimento do governo *insei*, governo dos “imperadores retirados”, a que nos referimos anteriormente.

econômico e social, tendo em vista o fortalecimento do poder imperial, tomando como modelo a China da época.

Na esfera econômica, o processo de privatização das terras, que já havia sido iniciado na Época Nara, vai dar início ao aparecimento dos *shôen*, “grandes propriedades rurais”, que se originam das propriedades que os nobres e os templos conseguiram manter, mesmo após a estatização decretada pela Reforma de Taika, sob a forma de diversas concessões. Além disso, sabe-se que a estatização trouxe consigo alguns problemas, tais como o abandono das terras por parte dos agricultores que não conseguiram arcar com as pesadas taxas e buscavam refúgio nas propriedades particulares dos nobres e dos templos. Eles tornavam-se servos dessas propriedades, isentando-se do controle da administração imperial. Assim, o governo viu-se obrigado a buscar medidas que incentivassem a produção agrícola e, em 723, decretou o *sanze isshinno hô* (lei de uma vida e três gerações), uma lei que garantiu a posse de propriedade privada por três gerações (filho, neto e bisneto) a agricultores que desbravassem terras virgens e, por uma geração, àqueles que produzissem em terras já desbravadas.

Entretanto, essa medida torna-se insuficiente com o tempo e, em 743, fica estabelecido através do *konden einen shizaihô* (lei da posse perpétua da terra privada) a posse perpétua das terras que fossem desbravadas desde então.

Naturalmente tais medidas não resultaram numa reforma agrária que beneficiasse os pequenos agricultores, já que esses não possuíam os recursos necessários para realizarem o desbravamento de grandes áreas ou os beneficiamentos exigidos, tais como a criação de um sistema de irrigação, mas favoreceram os grandes proprietários e contribuíram para aumentar ainda mais as propriedades em poder dos nobres e dos templos, denominadas *shôen*.

No início, mesmo essas propriedades eram obrigadas a pagar as várias taxas exigidas pelo Estado, mas em meados da Época Heian, adquiriram uma série de privilégios, tais como a imunidade fiscal e administrativa. No decorrer dos séculos X e XI, parte dos camponeses que viviam nessas propriedades haviam se tornados pequenos

proprietários, denominados *myôshu*, e as propriedades *shôen* passaram a ser formadas, na realidade, por um conjunto de pequenas propriedades, denominadas *myôden*. Por outro lado, os notáveis locais aumentaram também suas posses, mas para escapar das taxas e das freqüentes interferências do Estado, doavam suas propriedades a algum influente nobre de Kyoto, para serem regulamentadas como *shôen* e assim adquirir as respectivas imunidades.

No fim do século XI, as propriedades *shôen* apresentavam a divisão de várias camadas sociais: nobre ou templos (proprietários que, via de regra, residiam em Kyoto) - notável local (autoridade local) - *myôshu* (administrador ou pequeno/médio proprietário) - lavrador (cultivador de fato).

As taxas das propriedades *shôen* recaíam sobre o *myôshu*, mas esse as repassava para o lavrador que era obrigado a entregar a maior parte da colheita ao proprietário e ao *myôshu*. Os guerreiros *bushi* são originários, na realidade, da classe dos *myôshu*, inicialmente recrutados para proteger as propriedades contra as intervenções da Coroa ou mesmo contra salteadores que proliferavam à época. Estes *bushi*, mais tarde, vão constituir os poderosos grupos militares (*bushidan*).

Desse modo, as várias milícias foram se formando, encabeçadas, muitas vezes, pelos notáveis locais, surgidos dos nobres de baixa e média hierarquia enviados para as províncias como administradores regionais e que acabam se fixando nas regiões. Além deles, alguns príncipes de sangue, em troca da desistência da disputa pelo trono, eram nomeados cabeças de novas famílias aristocratas e, vendo-se impossibilitados de uma ascensão política na Capital, dirigiram-se para as províncias. Muitos deles tornam-se grandes proprietários de *shôen* e formam milícias que arregimentavam milhares de homens, como é o caso das duas mais importantes famílias militares, os Taira (ou Heike) e os Minamoto (ou Genji). A ascensão da classe guerreira, principalmente dos Taira e dos Minamoto, põe fim à hegemonia política dos Fujiwara, o que vai significar também o

declínio da velha aristocracia.

Os Taira e os Minamoto que, inicialmente, combatiam pela defesa de seus senhores aristocratas, acabam por lutar pelos próprios interesses, e o resultado vai ser o estabelecimento do primeiro governo militar feudal (*bakufu*) pelos Minamoto, em 1185, após o aniquilamento dos Taira.

Percebemos, dessa maneira, que o fato de a ação da presente narrativa iniciar-se na Capital vai ser importante na medida em que define, em primeira instância, a relação entre os dois protagonistas, Toshihito e Goi. Ambos estão a serviço de um mesmo senhor, *ichino hito* (a pessoa número 1), ou seja o Grande Conselheiro da época.

4.2 A Capital Heiankyô

Trata-se de uma narrativa que pode ser dividida em três grandes segmentos (A, B e C), baseados na mudança de espaço:

- A - Residência do Grande Conselheiro (Capital)
- B - Espaço externo
- C - Residência de Toshihito (Província, Tsuruga)

No primeiro segmento (A), a ação desenrola-se na Capital que, embora não citada diretamente, fica subentendida, quando se coloca que “foi realizado, na residência do senhor, o Banquete Ministerial”. “Senhor”, nesse caso, refere-se ao Grande Conselheiro, ou *ichino hito*, “a pessoa número 1”, que, na época, comandava os destinos do país. O Banquete Ministerial, realizado por ocasião do Ano Novo, era um evento anual de grande pompa, somente ao alcance de seletos convidados.

A narrativa passa-se na época em que Toshihito era ainda jovem. Fujiwara no Toshihito, segundo o livro genealógico *Sonpi Bunmyaku*, descende da ramificação

Norte dos Fujiwara, e em 915, foi nomeado General-Comandante do posto militar de defesa do país, *Chinjufu Shôgun* (como seu pai Tokinaga), depois de passar por várias províncias na qualidade de seu governador.

Sabemos que a alusão a personagens ou fatos históricos facilmente reconhecíveis ou comprovadamente documentados é um procedimento largamente utilizado no romance histórico, o que permite a "criação de um mundo fictício, a história, a partir de uma realidade concreta, a História."²²⁹ A narrativa *setsuwa* faz também uso de tal procedimento que não só lhe confere um caráter de autenticidade, mas, ao mesmo tempo, a ficcionalização da História vai possibilitar a transformação de um acontecimento ou personagem histórico em lenda, o que "aumenta suas possibilidades de repercussão no imaginário coletivo, pois o povo crê nas lendas".²³⁰

Sobre o romance histórico, escreve Fr. Saby:

Um Luís XI, uma Catarina de Médicis, um Luís XIII, um Richelieu, nasceram no século XIX, tão bem caracterizados que suas imagens (fictícias) usurparam nos espíritos o lugar dos seres autênticos. Espantosa vitória do espírito sobre a realidade! Os trabalhos de várias gerações de pesquisadores, de intelectuais, de eruditos, mal conseguiram hoje neutralizar o efeito dessas lendas."²³¹

Do jogo entre a realidade histórica e a sua manipulação resulta uma outra realidade, ou seja, a realidade da narrativa *setsuwa*.

No caso particular de Toshihito, embora não haja registros oficiais, a sua bravura como guerreiro tornou-se lendária e ficou imortalizada através do seu registro em coletâneas de narrativas *setsuwa*, ou ainda nos livros que contam a história dos templos.

²²⁹FREITAS, Maria Tereza de. *Literatura e História*. São Paulo, Atual Ed., 1986, p. 10.

²³⁰FREITAS, M. T., *Op. cit.* p. 86.

²³¹*Apud* FREITAS, M. T., *Op. cit.* p. 86.

Além da narrativa sobre a papa de batata que se encontra inserida também em *Uji Shûi Monogatari*, existe uma outra que relata a sua repentina, porém brava morte, às vésperas de empreender uma expedição rumo ao Estado de Shiragi, na Coréia. Nomeado para chefiar a expedição exatamente pela sua bravura e pelo seu conhecimento de táticas bélicas, acaba sendo derrotado pelas forças da imprecisão, sem antes lutar, sacando a sua espada e investindo contra o inimigo invisível. Trata-se da narrativa XIV/45 *Sobre a morte do General Toshihito devido à imprecisão* inserida em *Konjaku Monogatari* e também nas obras *Uchigikishû* (narrativa 11) e *Kojidan* (narrativa 3).

Pode-se considerar, então, que por trás do qualificativo “general” subentende-se não só a condição de militar já referida, mas também a sua bravura, enfatizada, inclusive, mais adiante, pelas próprias palavras de Toshihito: “Estar comigo é o mesmo que estar com mil homens.”

Torna-se importante lembrar que, quando nos referimos a Toshihito como “guerreiro”, não estamos pensando em “guerreiro samurai”, já que o estabelecimento dessa classe vai se dar muito tempo depois. O que se procura, portanto, enfatizar com esse uso é o fato de Toshihito possuir conhecimento de artes marciais (“colocou pela primeira vez, a aljava nas costas”), mostra bravura e determinação no agir.

Outra característica importante relativa a Toshihito é a sua condição de genro de um potentado da província, que se torna um indicativo sobre a sua situação econômica privilegiada. Embora a figura histórica Fujiwara no Toshihito seja um nobre do clã Fujiwara, o general Toshihito da presente narrativa é apresentado como um jovem servidor, que vai alcançar, no futuro, o posto de general, e genro de um potentado da província. Esses notáveis locais, como sabemos, terão um papel decisivo, em época posterior, por ocasião da formação de milícias, tornando-se muitos deles, cabeças desses grupos, formados, inicialmente, para a defesa dos *shôen* e estabelecendo-se, mais tarde, como uma nova classe social, a dos samurais. Toshihito, portanto, pode ser entendido

como o representante da nova classe econômica emergente, a dos notáveis locais. Goi, por sua vez, um nobre servidor apoiado no seu grau hierárquico (cabe colocar, no entanto, que o 5o. grau representa o grau mais baixo da elite nobiliárquica que tinha acesso ao *seiryôden*, os aposentos particulares do imperador), é apresentado como um servidor veterano até respeitado pelos anos de casa, mas possuidor de um desejo, mais do que prosaico, se levado em conta o ideal de refinamento da nobreza Heian: o de comer papa de batata até enjoar. A papa de batata, preparada à base de batata silvestre (*yama imo*) fatiada e cozida longo tempo num caldo doce (*misen*) retirado de trepadeiras, constituía um tipo de sobremesa, servida nos Banquetes Imperiais ou Ministeriais, por ocasião do Ano Novo²³².

Goi, ao contrário de Toshihito, é a personagem que nada possui (nome, papa de batata, empregados, veste, cavalo), além do seu grau hierárquico, o que indica, por outro lado, uma descaracterização da própria classe, que se torna um nome-alcunha²³³ e conseqüentemente da sua condição de nobre. Essa descaracterização torna-se ainda mais evidente, quando a narrativa propõe-se a retratar Goi sob uma perspectiva do cotidiano (a gula) e realiza uma apresentação externa negativa.

Sabemos que a estética literária da Época Heian, essencialmente aristocrática, primava por apresentar o homem no plano do ideal, muito raramente no do real ou do cotidiano. O comer e muito mais a gula, que nada mais é que a manifestação irreprimível do comer, encontram-se fora dos seus domínios. "Ah, como gostaria de tomar papa de batata até enjoar!", são palavras que transgridem duplamente os ideais da sutileza e do refinamento aristocrático, na medida em que revelam um desejo no nível do prosaico (comer) e numa proporção desmedida (até enjoar).

A caracterização externa e física de Goi também estão longe de repre-

²³²WATANABE, M. *Nihon Shokuseikatsushi (História dos Hábitos Alimentares do Japão)*. Tokyo, Yoshikawa Kobunkan, 1969, p. 88.

²³³Cf. BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Ilucitec/Universidade de Brasília, 1987, p. 405.

sentar uma figura aristocrática que tinha como atributos essenciais a elegância, o requinte e o luxo:

Goi trajava, sobrepostas, duas vestes precariamente acolchoadas, calçava umas pantalonas cinza-esverdeado de barras rotas, uma túnica da mesma cor, cujos ombros estavam com os vincos um tanto desalinhados, não vestia as pantalonas de baixo. A ponta do seu alto nariz estava avermelhada e, a ver pela excessiva umidade próximo às narinas, parece que não se dava ao trabalho de assoá-lo. As costas da túnica estavam enrugadas por causa da faixa amarrada na cintura, e por não terem sido ajeitadas, permaneciam tal qual, atribuindo-lhe uma singular aparência (...).

A sobreposição de roupas e de cores faz parte da rigorosa observância da etiqueta indumentária da época, quando cada classe social, cada momento, cada estação exigia um determinado tipo de vestimenta. Desde o estabelecimento, pelo príncipe Shôtoku (574-622), do sistema *Kan'i Jûnikai*, “doze graus burocráticos”, que classificava os servidores da Corte em doze graus baseados nos seis princípios do pensamento confucionista (a Virtude, a Benevolência, o Cerimonial, a Sinceridade, a Justiça e a Sabedoria), cada um dividido em níveis superior e inferior e correspondente a uma cor (violeta, azul, vermelho, amarelo, branco e preto respectivamente), determinadas cores têm o seu uso limitado oficialmente. Surgem, então, a nível de vestuário, aquelas cores de uso exclusivo do imperador, da família imperial, de cada classe do grau hierárquico e assim por diante. Sabe-se através de variadas fontes (literárias, pictóricas, artesanais), que, na época da aristocracia Heian, utilizava-se uma variedade muito grande de cores e, presume-se, a nacionalização da cultura trouxe também consigo uma mudança no senso estético das cores, ou seja, seguindo um senso mais particularmente japonês (em contraposição à influência chinesa de até então), vai ocorrer o surgimento de novas tonalidades de cores²³⁴ e novas

²³⁴ÔOKA, M. *Rekishito Bunka o Irodoru Nihonno Iro (As Cores do Japão que Colorem a História e*

combinações que se tornam o reflexo da refinada sensibilidade estética da aristocracia Heian.

O vestuário de Goi, elemento essencial que identifica a sua classe social, é apresentado como incompleto e roto. O conjunto completo incluiria as seguintes peças: a túnica (*kariginu*), a faixa (*ateobi*), roupas de baixo (*kinu*), as pantalonas *sashinuki* e as pantalonas de baixo (*shitabakama*)²³⁵. Segundo a narrativa, todas as peças apresentavam uma falha (estão amarrotadas, em desalinho ou rotas), além do fato de Goi não estar usando as pantalonas de baixo, quadro que acaba descaracterizando a indumentária como a de um nobre. Numa época em que o vestuário constituía um elemento diferenciador entre as classes sociais, a surrada figura de Goi revela, por um lado, que, no mundo da aristocracia, nem sempre imperavam o luxo e a opulência, tal como nos mostra a narrativa *monogatari*.

Cabe lembrar que os autores da literatura tradicional de até então, representada pelas narrativas *monogatari* e os *waka* (poemas japoneses), pertenciam ao círculo social aristocrático da época e limitavam-se a retratar a vida, o amor e as intrigas desse restrito mundo. Sabe-se, porém, que a luxuosa e ociosa vida descrita nessa literatura era um privilégio de poucos nobres do alto escalão, cabendo para a maioria, a condição de simples observadores. Essa face oculta e não citada na literatura tradicional vai ganhar um amplo espaço nas narrativas *setsuwa*. Além disso, a situação de muitos nobres da Capital vai se tornando cada vez mais crítica, quanto mais se acelera a escalada social e econômica da classe guerreira. Trata-se do fenômeno da inversão, no plano econômico, entre a Capital (Goi) e a província (Toshilito), sobre o qual voltaremos a falar, no seu devido tempo.

No que se refere à combinação de cores do vestuário, temos que Goi

Cultura). Tokyo, Kōdansha, 1980, p. 160.

²³⁵KAWABATA, S. (org.). *Nihon Fukushokushi Jiten (Dicionário de História do Vestuário e Acessórios do Japão)*. Tokyo, Tōkyōdō Shuppan, 1969, p.63.

usava “umas pantalonas cinza-esverdeado de barras rotas, uma túnica da mesma cor (...)”. A cor cinza-esverdeado (*aonibi*) é uma cor tradicional da época, muito utilizada principalmente em pantalonas, e torna-se indicativo, principalmente da faixa etária daquele que a utiliza, senão vejamos:

- a) veterano Goi (presente narrativa);
- b) homem de mais de 40 anos (*Konjaku Monogatari*, v. XXII/7 *Sobre o Ministro do Centro Takafuji*);
- c) arquivista aposentado do Palácio (*Makurano Sôshi*, Col. *Kote Bungaku Zeushû* 11, cap. 40);
- d) pessoas de certa idade (*idem*, cap. 42);
- e) uma pessoa que mostra ter posição social elevada e que tem um filho rapaz (*idem*, cap. 124);
- f) Grande Conselheiro (*idem*, cap. 256).

Um outro dado com referência ao uso da túnica e pantalonas cinza-esverdeado é a sua conotação provinciana. Na narrativa XXII/7 *Sobre o Ministro do Centro Takafuji*, de *Konjaku Monogatari*, essa mesma combinação é utilizada por um homem que mora numa modesta residência na periferia da Capital, mas consegue transmitir certo requinte, que não coaduna com o local e possui uma bela e refinada filha que Takafuji, um nobre Fujiwara, acaba desposando.

No capítulo *Suma de Genji Monogatari*, onde se narra o exílio de Genji em Suma, temos:

(Genji) estava trajado de maneira simples, como os humildes moradores das montanhas, usando por baixo uma roupa levemente carmim, tendendo fortemente para o amarelo, túnica e pantalonas cinza-esverdeado, um

trajar propositadamente provinciano que, entrementes, afigurava-se enteneceador, dando-lhe uma aparência candidamente bela. (*Gengi Monogatari*, Capítulo: *Suma*)

Segundo Ihara Aki²³⁶, o *aonibi* (cinza-esverdeado) era também uma cor largamente usada nas vestes das monjas, sendo considerada discreta e apagada.

Pelo exposto, conclui-se que o conjunto usado por Goi seja um traje casual da época, própria para homens já de certa idade.

Desse modo, o estado lastimável do vestuário de Goi (roupas rotas, enrugadas, em desalinho), aliado ao fato de ele não possuir empregados, não assoar o nariz, funcionam como indicativos da sua condição financeira (pobre) e do seu caráter (desleixado).

O único indicativo da sua aparência física refere-se ao seu nariz: “A ponta do seu alto nariz estava avermelhada (...)”. O padrão de beleza aristocrática da época Heian pode ser resumido, de maneira geral, da seguinte forma: olhos oblíquos e finos, nariz levemente aquilino, boca pequena (homem/mulher), cabelos pretos, lisos e longuíssimos, tipo *mignon* (mulher). Cabe, no entanto, ressaltar que, numa época em que homens e mulheres raramente se viam frente a frente (os homens conseguiam, na melhor das vezes, aproximar-se na penumbra ou entrever rapidamente as mulheres, pois o costume rezava que as mulheres não deveriam se expor, a não ser para os mais íntimos), a fama da beleza (principalmente das mulheres) corria por conta, antes, das habilidades poéticas e musicais, o bom gosto no vestir, do que pelos dotes físicos. No caso dos homens, contava ainda a beleza física tais como o rosto bem talhado, estatura elevada, saber combinar o aroma dos incensos para perfumar o vestuário e, se cabe colocar, sentimentos como a amabilidade e a gentileza. (Veja-se o caso do maior Dom-Juan da literatura clássica,

²³⁶IHARA, A. *Heianchōno Bungakuto Shikisai* (A Literatura e as Cores da Época Heian). Tokyo, Chuō Koronsha, 1982, p. 148.

Hikaru Genji, protagonista de *Genji Monogatari*, que nunca foi capaz de magoar suas dezenas de amantes).

Assim como os atributos de beleza, os de fealdade (embora em menor número) seguem certas padronizações. Dentre os atributos de fealdade mais citados, destaca-se o nariz grande (alto) e avermelhado.

A respeito, encontramos na narrativa XXVIII/20 *Sobre o nariz do monge palaciano Zenchi*, (cf. item 1.2 p. 74) de Ikenoo:

(Após uma introdução que exalta a competência profissional do monge Zenchi)

"A propósito, o nariz deste monge palaciano era longo, cerca de 5 ou 6 *sun*²³⁷, razão pela qual era visto pendente abaixo do queixo. A cor era de um vermelho-lilás e, tal qual uma casca de laranja, era pontilhado por pústulas que o deixavam intumescido."

Temos também na narrativa XXVIII/21 *Sobre o apelido de []*, *Diretor da Repartição Pública da Divisão Esquerda da Capital*:

Apresentava uma aparência fina e nobre, pois possuía certa altura, mas seus gestos e sua feição tinham algo de estúpido. Sua cabeça lembrava um martelo, razão pela qual o pendente da sua coroa não alcançava as costas e ficava a balançar ao léu. O seu rosto era azulado como que pintado com a flor da comelinácea, as pálpebras, escuras e o nariz, extremamente alto, era levemente avermelhado.

Como no caso de Gōi, o nariz rubicundo torna-se elemento caracterizador da fealdade, desta vez de um competente monge e de um alto funcionário da Corte. Em nenhum deles distinguimos claramente a conotação sexual citada por Bakhtin

²³⁷ 15 a 18 cm.

no sentido “de que ao tamanho do nariz correspondia a do falo e, conseqüentemente, a virilidade do homem”.²³⁸ A identificação com o falo, nesses casos, torna-se válida enquanto construção de uma imagem grotesca e/ou cômica, através do procedimento de “rebaixamento”.

Assim, o nariz não constitui o motivo gerador do riso, senão que um dos elementos que, conjuntamente com os demais, pode formar uma figura cômica. O que se pode afirmar com relação ao nariz rubicundo, portanto é que, quando se diz que um determinado personagem possui um nariz longo e avermelhado, tal deformidade, em si, vai simbolizar a princípio, sua fealdade.

Tal fato fica mais claro, quando o nariz em questão pertence a uma mulher como no seguinte exemplo:

Em primeiro lugar, mesmo sentada, sua estatura era elevada, o que a deixava com o torso longo, por isso a confirmação da sua suspeita²³⁹ deixou-o condoído.

A seguir, o que se afigurava pouco apresentável era o nariz. Sem querer, os olhos aí se fixavam. Assemelhava-se ao meio de transporte do *Bodhisattva Fugen*.²⁴⁰ Era incrivelmente grande e longo, e causava particular sensação de desprazer o fato de a extremidade ser um pouco caída e avermelhada.

(*Genji Monogatari*, Capítulo: *Suetsumuhana*)

Conforme o sistema poligâmico vigente na época, Hikaru Genji, o protagonista de *Genji Monogatari* teve diversas esposas. Suetsumuhana destaca-se, entre elas, como a que apresenta o maior grau de fealdade, representada entre outros atributos negativos pelo nariz desmesurado e avermelhado.

²³⁸BAKHITIN, M. Rabelais e a *Op. cit.*, p. 75.

²³⁹Refere-se ao fato de Genji confirmar visualmente, aquilo que ele havia sentido através do tato, em seus encontros anteriores com Suetsumuhana (Flor de açafroa).

²⁴⁰Refere-se ao elefante branco sobre o qual aparece montado o *Bodhisattva Fugen* (Futuro Buda *Samantabhadra*).

Quanto ao banho de imersão, a ver pelas próprias condições da época (inexistência de redes de distribuição da água, energia elétrica), tratava-se de uma prática não tão freqüente, mesmo entre as classes privilegiadas, salvo raros casos, sendo praticamente inacessível por parte do povo, que utiliza-se da ablução ou do banho em tina (*gyôzui*). Não há registros sobre a existência ou não da sala de banho na Antiguidade, mas tem-se conhecimento da sua instalação nos grandes templos, já na Época Nara (710-794), conjuntamente com a introdução do Budismo.²⁴¹ Com relação à sua freqüência, segundo a obra *Kujôdono Yuikai* (Os Legados de Kujôdono) de Fujiwara no Morosuke (918-960) seria de um banho a cada cinco dias, havendo inclusive os dias propícios ou impróprios para a sua prática.²⁴²

Em se tratando de um servidor alojado na residência do senhor, somos levados a crer que o período de carência fosse bem maior, numa proporção de uma vez a cada dez ou vinte dias, segundo Nagano Jôichi.²⁴³ Um motivo mais do que plausível para a visível satisfação de Goi, diante do convite para o banho de imersão de Toshihito. Não se pode esquecer ainda que Goi estava incomodado pela coceira, provavelmente pela presença de parasitas e que se encontravam numa época de frio (Ano Novo).

O problema de parasitas, na Antiguidade, era fato comum e fazia parte do cotidiano, como podemos perceber através de exemplos retirados da literatura clássica:

A pulga também é extremamente detestável. O fato de passear saltitante sob a roupa como que a levantá-la, também. (*Makurano Sôshi*, Capítulo 25.)

O agora já é passado, num belo dia ensolarado da primavera, uma mulher com cerca de sessenta anos estava a catar piolhos (...) (*Uji Shûi Monogatari*, III/16)

²⁴¹FUJINAMI, G. *Tôzai Mokuyoku Shiwa* (Ensaio Histórico sobre o Banho Oriental e Ocidental). Kyoto, Jimmon Shoin, 1944, p. 81.

²⁴²FUJIWARA NO, M. *Kujôdono Yuikai* (Os Legados de Kujôdono). *Gunsho Ruijû* (Coleção de Obras Classificadas em Temas), vol. 27, Variedades. Tokyo, Zoku Gunsho Ruijû Kanseikai, 1960, p. 136.

²⁴³NAGANO, J. *Setsuwa Bungakuno Sekai*. (O Universo da Literatura *Setsuwa*). Tokyo, Meiji Shoin, 1980, p. 40.

Sobre a Gratidão do Parda)

Coisas que fazem parte da vida e a enfraquecem existem muitas. No corpo há o piolho, na casa há o rato (...) (*Tsurezuregusa*, Capítulo 97)

O mesmo pode ser dito com relação ao Ocidente, a ver pelas palavras de Georges Vigarello:

Em Montailhou, no século XIV, o acto de catar piolhos é constante, sinal de ternura, sinal de deferência: na cama, à lareira, as amantes catam os seus homens aplicadamente; as servas catam os amos; as filhas catam as mães e as sogras os futuros genros [...] Estes parasitas, no fim da Idade Média, ainda acompanham o quotidiano de uma população, na sua maioria. [...] A própria redacção das regras de cortesia, ainda no século XV, ditadas, entre outras pessoas, às crianças nobres, aceita os parasitas como um horizonte 'natural'.²⁴⁴

O fato de Toshihito valer-se de um convite desse modo, irrecusável, além de cercear-se por todos os lados, de modo a não permitir uma recusa de Goi (já providenciar o transporte), delineia-o como um hábil estrategista. Isto porque para concretizar o que se propusera a cumprir, oferecer papa de batata a Goi, seria necessário que ele deixasse a Capital e se deslocasse para um outro espaço, a fim de anular a sua condição de subordinado. E a tarefa mais árdua que se apresenta para que tal se realize é a de encontrar um meio de deslocar também Goi da Capital. Cabe lembrar que, na época, a Capital, Heiankyô, tendo como centro o Palácio Imperial, era, praticamente, o único mundo conhecido pelos nobres que se deslocam da Capital só, em casos especiais ou excepcionais, como um evento anual, uma caçada, uma visita religiosa a algum templo.

Isto posto, podemos traçar os contrastes entre os dois protagonistas, mesmo considerando serem servidores de um mesmo senhor:

²⁴⁴VIGARELLO, G. *O Limpo e o Sujo*. Trad. de Isabel St. Aubyn. Lisboa, Fragmentos, 1985, pp. 41-42.

TOSHIHITO	GOI
1) nome próprio (sem grau hierárquico)	1) sem nome próprio (só grau hierárquico)
2) “guerreiro”	2) nobre
3) jovem (Quando jovem, prestava serviços ao Grande Conselheiro da época)	3) de certa idade (“Entre eles havia um veterano chamado Goi.” A cor da sua roupa)
4) possui posses (oferece papa de batata, possui transporte, empregados)	4) sem posses (desprovido de transporte, empregados, roupas rotas)

Desse modo, o pequeno grupo inicia o seu deslocamento espacial, e começa a se evidenciar a liderança de Toshihito, já que ele é o único a conhecer o destino exato e o objetivo real que é o de fazer Goi enjoar da papa de batata.

4.3 A Trajetória de Viagem

No segundo segmento (B), a ação desenrola-se no “corredor” que liga Heiankyô (Capital) a Tsuruga (Província) e, encontra-se representado pelo espaço externo (= natureza), portanto, neutro.

A enumeração dos topônimos Awataguchi, Yamashina, Sekiyama, Mitsu no Hama assemelha-se à estrutura do *michiyuki*, uma trajetória de viagem. Segundo Nakanishi Susumu “*Michiyuki* é a técnica usada para representar a locomoção das personagens, tipicamente suas aproximações em direção a uma morte eminente, pela enumeração de uma série de nomes de lugares.”²⁴⁵ Como lembra Nakanishi, trata-se de uma técnica amplamente utilizada nas narrativas *jôruri* (ou *bunraku* como é comumente conhecido hoje a performance do teatro de bonecos) do escritor da Época Edo (1603-1867), Chikamatsu Mouzaemon (1653-1724). Nas obras de Chikamatsu, cujo tema recorrente é o

²⁴⁵NAKANISHI, S. *The Spatial Structure of Japanese Myth: The Contact Point Between Life and Death*. Principles of Classical Japanese Literature. New Jersey, Princeton University Press, 1985, p. 117.

amor proibido, os momentos finais que precedem o duplo suicídio (*shinjû*) dos amantes normalmente vêm marcado pelo *michiyuki*.

Nesse sentido, a presente enumeração aparece, realmente, menos como marca de localidades, mas como indicativo do deslocamento espacial das personagens, mas, diferentemente da utilização destacada por Nakanishi, com relação à proximidade da morte, o *michiyuki*, no presente caso, representa a trajetória das personagens em direção a um “outro mundo”, Tsuruga, distante da Capital, Heiankyô. É bem verdade que o perigo da morte se faz presente, na medida em que Toshihito e Goi são obrigados a atravessar trechos de alta periculosidade, mas, aqui, o *michiyuki* não possui especificamente a morte como um fim. Ou como coloca Jôichi Nagano²⁴⁶, faz lembrar as frases rítmicas das narrativas de viagem ao país do leste de Narihira, em *Ise Monogatari* (Narrativas de Ise) ou pelas costas marítimas empreendida por Shigehira em *Heike Monogatari* (Narrativas de Heike).

Bem, alcançando Awataguchi, depois de passar as margens do Rio Kamogawa, Goi perguntou: “Para onde vamos?” e Toshihito dizendo: “É logo aqui”, acabaram por passar também Yamashina. “Era aí perto e Yamashina ficou para trás!”, comentou Goi, e Toshihito foi repetindo: “É logo ali.” Passaram também Sekiyama e acabaram chegando no alojamento de um monge conhecido, no templo Miidera.

Nesse presente diálogo entre Toshihito e Goi, cabe notar a resposta de Toshihito “É logo aqui”, “É logo ali”, onde distinguimos dois aspectos importantes:

1. trata-se de respostas imprecisas que, na realidade, não respondem a dúvida de Goi, obrigando-o a seguir sempre adiante, conforme o desejo de Toshihito;

²⁴⁶NAGANO, J. *Op. cit.* p. 44.

2. a utilização sistemática dos advérbios “aqui” e “ali” sugere que, à medida que se avança, o destino final (Tsuruga) encontra-se cada vez mais distante da Capital.

A tática utilizada por Toshihito revela-se novamente infalível, de tal maneira que, quando, enfim, revela o destino real (“Na realidade, estou conduzindo-vos para Tsuruga.”), o grupo já se encontra demasiadamente longe da Capital, de modo que Goi não teria, certamente, condições para regressar sozinho. E essa revelação (ou confissão na linguagem cristã) ocorre, coincidentemente, num território sagrado, o templo budista Miidera.

Já nos referimos, anteriormente, ao fato de os grandes templos possuírem salas de banho que faziam parte integrante dos sete edifícios regulares dos templos budistas (*shichidô garan*).²⁴⁷ Não sem razão, portanto, que Goi, ao chegar a Miidera, imediatamente pensasse no banho de imersão.

No desenvolvimento da narrativa, no entanto, o templo Miidera vai representar a fronteira entre a primeira e a segunda metades do corredor. A jornada que, até então, transcorrerá sem qualquer problema, poderá vir a encontrar dificuldades, pois daí para a frente o grupo irá embrenhar-se na parte mais desconhecida e perigosa da caminhada, antes de alcançar Tsuruga. Isso pode ser detectado através do trecho: “Aqui, Toshihito colocou, pela primeira vez, a aljava nas costas.”

Toshihito que, até então, mantivera-se desarmado, deixando o transporte da aljava a cargo do seu escudeiro, vai tomar as devidas precauções contra eventuais adversidades que pudesse encontrar, fossem animais, fossem salteadores que costumavam atacar viajantes desprevenidos.

²⁴⁷FUJINAMI, G. *Op. cit.* p. 62.

Segundo Nagano Jôichi²⁴⁸, a freqüência de transeuntes até Miidera era grande, o que significava menos preocupação, mas daí em diante, era preciso maior vigilância contra os salteadores ou animais selvagens, pois a rota usual da época para Tsuruga, passando pela margem oeste do lago Biwako, tornava-se praticamente deserta.

Adentrando-se, desse modo, numa zona de perigo e, aproximando-se cada vez mais de Tsuruga, Toshihito, começa a dar mostras da sua bravura, confirmando a sua condição de guerreiro sugerida no início da narrativa (“Estar comigo é o mesmo que estar com mil homens.”)

Em Mitsu no Hama, já na zona crítica da jornada rumo a Tsuruga, o primeiro ser com o qual deparam é a raposa (*kitsune*). Personagem freqüente na literatura clássica; podemos dizer que a raposa encaixa-se perfeitamente no perfil de habitante do corredor, pois ela, além de manter estreita relação com a natureza pelo fato de ser um animal selvagem, apresenta outras características que refletem esse mundo desconhecido:

1. como animal biológico habita na floresta ou no descampado, e é um animal que se destaca por sua agilidade e astúcia em despistar cães farejadores, entrando na água ou subindo em árvores;
2. como animal mítico é ligada à crença de que possui poderes mágicos, podendo transformar-se em seres humanos, vegetais ou coisas, ou ainda, tomar o corpo dos homens para realizar seus objetivos.

Na realidade a característica da raposa, como um animal mítico, apresenta dois aspectos, o positivo e o negativo. O negativo, mais largamente difundido na literatura, apresenta a raposa como um animal dotado de poderes mágicos que utiliza para ludibriar os homens. É o caso da

²⁴⁸NAGANO, J. *Op. cit.* pp. 46-47.

grande maioria das narrativas sobre a raposa, reunidas no volume XXVII (Serres sobrenaturais) de *Konjaku Monogatari-shû*. Sahara Sakumi, baseado nas 12 narrativas sobre raposa contidas nesse volume, realiza um levantamento que pode ser resumido da seguinte maneira:

1. ao transformar-se em ser humano, a raposa, na maioria dos casos, toma a forma de jovens mulheres;
2. seu surgimento ocorre, muitas vezes, no horário que abrange o entardecer e a noite, e o seu raio de ação concentra-se na Capital ou regiões próximas a ela;
3. basicamente a intenção reside em amedrontar e/ou ludibriar as pessoas.²⁴⁹

O aspecto positivo encontra-se ligado à crença de que a raposa seria o enviado de Inari, deus do arroz, senão a representação do próprio deus.²⁵⁰

No que se refere à raposa-mensageira, ligada ao deus Inari, escreve Yanagita Kunio:

Esta raposa, naturalmente, não comete maldade, raramente apossa-se de alguém ou roga praga. No cotidiano, mantém-se quieta e afastada, como se não existisse, e aparece somente nos momentos de suma importância do ano, para realizar tarefas impossíveis ao homem. Essa função, na maioria das vezes, consistia em ser mensageiro. Realizar em dois ou três dias uma viagem de ida e volta de Edo, que levaria mais de dez dias, ou ainda fazer a entrega de importantes documentos.²⁵¹

²⁴⁹SAHARA, S. "Konjaku Monogatari-shûni okeru Reikitanno Kôzô" ("A Estrutura das Narrativas Sobrenaturais de *Konjaku Monogatari-shû*). *Komazawa Tandai Kokubun* (Periódico de Literatura Japonesa da Universidade de Komazawa), vol. 19. Tokyo, Komazawa Tandai Bungakubu, 1989, pp. 1-21.

²⁵⁰ÔTSUKA MINZOKU GAKKAI (org.) *Nihon Minzoku Jiten* (Dicionário de Folclore do Japão). Tokyo, Kôbundô, 1979, p. 189.

²⁵¹YANAGITA, K. *Kitsune Hikyakuno Hanashi* ("A História da Raposa-Mensageira"). *Yanagita Ku-*

Na presente narrativa, a função mensageira da raposa é oportunamente aproveitada por Toshihito. Trata-se, na realidade, de um episódio que vem, mais uma vez, confirmar a figura de Toshihito como um guerreiro, desta vez, demonstrando ser um exímio cavaleiro. Auxiliado por uma ótima montaria, Toshihito ignora totalmente a fama da raposa como um animal ágil e astuto, e a domina rapidamente, transformando-a em seu servo-mensageiro.

Nesse trecho já é possível notar a mudança ocorrida no comportamento de Toshihito (de servidor a senhor), refletida, inclusive, na própria linguagem:

1) Na Capital (Toshihito = servidor)

A) TAIFUDONO. IMADA IMOGAYUNI AKA SE TAMAWANUKA.^a

1. TAIFUDONO - forma de tratamento respeitoso utilizada para funcionários do 5o. grau;
2. SE - partícula denotadora de respeito;
3. TAMAWA - termo que denota respeito.

^a(Vossa Senhoria, nunca enjoou de papa de batata?)

B) IDE NOMI AKASE TATEMATSURABAYA.^b

1. TATEMATSURA - termo denotador de modéstia.

^b(Então, desejo oferecer-lhe.)

nioshū 22 (Coleção Kunio Yanagita 22). Tokyo, Chikuma Shobō, 1962, p. 349.

C) ISA SASETAMAE. TAIFUDONO. HIGASHIYAMANO HOTORINI YU WAKASHITE SABURÔ TOKORONI.^c

1. SASE - partícula denotadora de respeito;
2. TAMAE - termo que indica um convite respeitoso;
3. SABURÔ - forma polida de "ter, haver".

^c(Vamos, senhor! Para as imediações de Higashiyama, onde nos espera um banho de imersão!)

D) KOKONI UMAWA SABURÔ.^d

1. SABURÔ - forma polida de "ter, haver".

^d(Tenho os cavalos aqui.)

Na Capital, onde Toshihito encontra-se na condição de servidor do Grande Conselheiro, há a predominância de uma linguagem formal e respeitosa.

2) No espaço externo

A) TADA KOKONARI. (É logo aqui.);

B) TADA KASHIKO BAKARI NARI. (É logo ali.);

C) "NANJI KITSUNE", KOYOINO UCHINI TOSHIHITOGA TSURUGANO IENI MAKARITE IWAMUYOWA. NIWAKANI MARÔDO GUSHI TATEMATSURITE KU-

DARUNARI ASUNO MINO TOKINI TAKASHIMANO HOTORINI ONOKODOMO MUKAENI UMA NIIHKINI KURA OKITE MÔDE KITARU BESHITO'. MOSHI KOREO IWAZUWA NANJI KITSUNE TADA KOKOROMIYO. KITSUNEWAWA HENGE ARU MONONAREBA, KANARAZU KYÔNO UCHINI YUKI TSUKITE IE".^c

1. NANJI KITSUNE - *Nanji* - pronome com o sentido de "tu", utilizado para pessoas social ou hierarquicamente inferiores. *Nanji kitsune*, literalmente, "Tu, raposa", reflete, nesse contexto, o tom ameaçador de Toshihito;
2. MAKARITE - forma de modéstia do verbo "ir", o que implica em deslocar-se de um local socialmente superior para um outro, inferior (Capital para a província, da residência de alguém nobre para outro local). Isso transposto para Toshihito significa que Toshihito (superior) deslocar-se-á para Tsuruga (inferior);
3. MÔDE - forma de modéstia do verbo "ir", no sentido de deslocar-se para um local socialmente superior, ou seja, na narrativa os homens deverão deslocar-se até o local em que Toshihito (superior) está;
4. BESHII - partícula indicativa de ordem;
5. KOKOROMIYO - verbo na forma imperativa (tom ameaçador);
6. IE - verbo na forma imperativa.

^c("Tu, raposa, vai ainda durante essa noite até a minha casa em Tsuruga e transmite o seguinte: 'Resolvi retornar da Capital, de repente, levando uma ilustre visita. Amanhã de manhã, à hora da serpente (10:00 a.m.), os homens deverão me encontrar nas imediações de Takashima, trazendo dois cavalos selados'. Se tu não comunicares isso, olha, raposa, prepara-te! Como as raposas têm a capacidade de transformação, chega infalivelmente ainda hoje e comunica!")

D) NANIGOTOZO.

(O que houve?)

E) UMAWA ARIYA.

(Trouxeste cavalos?)

Fora da Capital, já no espaço externo, nota-se a ocorrência constante de frases mais secas e o uso freqüente da forma imperativa.

O que se evidencia, portanto, é que, na Capital, o espaço pertence ao Grande Conselheiro (o senhor de Toshihito) e também a Goi (na medida em que ele aí vive), existe a predominância de uma linguagem mais formal e respeitosa. À medida que se distancia da Capital (quando Toshihito distancia-se também da sua condição de subordinado) e se aproxima de Tsuruga, seu domínio, torna-se freqüente a ocorrência de frases secas e o aparecimento da forma imperativa.

Quando o grupo alcança Takashima, Toshihito já se encontra próximo do seu território e, juntamente com o estabelecimento do seu espaço, que ocorre sob a forma de confirmação da sua ordem dada à raposa e pela presença de seus homens, ele se transforma de subordinado em senhor, e o seu poder econômico vai ser concretizado materialmente no segmento seguinte.

4.4 A Vida na Província

No terceiro segmento (C) que corresponde à chegada do grupo na casa de Toshihito, em Tsuruga, vai ficar patente o seu poder econômico. Depois de atravessar o corredor onde reina o medo e o desconhecido, o mundo

que se descortina diante de Goi é algo que lembra o Eldorado, ou a lenda de Urashima Tarô na concepção japonesa, onde só existe a alegria, o prazer e a fartura:

- - “contemplou o aspecto da residência que era de uma riqueza inigualável.”;
- - abundância de roupa e comida;
- - no interior da casa, todo o conforto possível: braseiro, esteiras sobrepostas;
- - companhia feminina.

Como na lenda de Urashima Tarô, Goi (Urashima) é conduzido por Toshihito (tartaruga) à Tsuruga (Palácio do Fundo do Mar), desfruta dos prazeres aí oferecidos e retorna para o seu “mundo”, levando os presentes recebidos (uma caixa porta-pentes)²⁵² A diferença está no fato de que Urashima transporta-se para um mundo que difere do universo humano, localizado numa outra dimensão. No “outro lado” a que chega Urashima “o ponteiro do relógio não marca um horário correto, ora adianta, ora atrasa, e muitas vezes, pára de se movimentar. Há ainda casos em que, freqüentemente, o ponteiro retrocede e ocorre uma volta ao passado. Em termos espaciais, trata-se de um local onde as linhas traçadas no mapa, tornam-se inúteis.”²⁵³ Diferentemente, do “outro mundo” (diverso do universo dos homens) que, em muitos casos, localiza-se atrás de uma catarata, no fundo do mar ou do outro lado de uma ponte, conforme o estudo de Tokue Gensei²⁵⁴, e cuja passagem

²⁵²Urashima, ao retornar do fundo do mar, recebe uma caixa porta-pente com a promessa de não abri-la, pois ficaria impossibilitado de voltar ao fundo do mar. Ele acaba quebrando a promessa, e ao abri-la, transforma-se num velho, pois, na realidade, ele passara longos anos no fundo do mar.

²⁵³TSURUTA, K. “*Mukôgawano Bungaku*” (“A Literatura do Outro Lado”). *Bungakuni okeru Mukôgawa* (O Outro Lado na Literatura). Tokyo, Meiji Shoin, 1985, p. 6.

²⁵⁴TOKUE, G. “*Setsumu kara Mita Takai*” (O Outro Mundo Visto a Partir da Narrativa *Setsumu*).

realiza-se tal qual um encantamento, o Eldorado de Goi é real, mas para alcançá-lo, foi preciso percorrer uma longa distância e arriscar-se a deparar com o perigo. Mas trata-se também de um mundo no qual existe a liberdade do ir e do vir, o que não acontece com o Eldorado ou o país visitado por Urashima, acessíveis somente a determinadas pessoas e em determinadas condições.

Denominamos Tsuruga de “outro mundo” com relação a Goi, por tratar-se de um mundo onde ele vai encontrar tudo aquilo que não possuía em seu espaço (Capital), e principalmente porque ele vai ter realizado o seu desejo de “tomar papa de batata até enjoar!” Percebemos que a carência da Capital vai, em Tsuruga, transformar-se em abundância. Isso fica também evidente no seguinte trecho:

(Arihito) “A pessoa que vós dizeis ter trazido é o cavaleiro aqui presente?”

(Toshihito) “Exatamente, senhor. Diz nunca ter enjoado de papa de batata, por isso trouxe-o para realizar tal desejo.”

(Arihito) “Não tivestes satisfeito algo tão simples assim?”

Onde o que para Goi constituía um forte desejo, podemos dizer sonho (“Ah, como gostaria de tomar papa de batata até enjoar!”), para Toshihito e Arihito não passava de “algo tão simples assim.” Nesse ponto da narrativa, a disparidade econômica entre Toshihito e Goi, que vinha sendo pincelada desde o início, fica claramente delineada.

Quando se inicia a fase do preparo da papa de batata, essa disparidade é demonstrada sob a forma de imagens exageradas, beirando o grotesco, como que para ilustrar, de maneira incisiva, a suntuosa vida dos potentados da província.

Bungakuniokeru Mukôgawa (O Outro Lado na Literatura). Tokyo, Meiji Shoin, 1985, pp. 67-92.

- - “Amanhã de manhã, à hora do coelho (06:00 a.m.), cada um deverá trazer uma batata silvestre com aproximadamente 3 *sun* (9 cm) de diâmetro e 5 *shaku* (1,5 m) de comprimento.”
- - “(...) viu estendidas quatro ou cinco esteiras longas.”
- - “(...) o monte (de batatas) atingiu a altura da casa.”
- - “(...) vieram carregando cinco ou seis caldeirões com capacidade aproximada de 1 *koku* (180 l) cada um.”
- - “Assim, trouxeram-lhe uma enorme vasilha de barro e três ou quatro bules de prata, com capacidade aproximada de 1 *to* (18 l) cada um, cheios de papa de batata.”

Cabe lembrar aqui, que, na realidade, três banquetes são realizados na presente narrativa: o Banquete Ministerial (só citado, pois os protagonistas aí não se fazem presentes), o banquete dos servidores, na residência do Grande Conselheiro, com as sobras do Banquete Ministerial e o banquete na residência de Toshihito.

Embora não se constitua num banquete pantagruélico, citado por Bakhtin em “O Banquete de Rabelais”²⁵⁵, podemos dizer que o banquete da papa de batata, realizado na residência de Toshihito, ao mesmo tempo que se caracteriza pela fartura (abundância do ter), em contraste com o banquete da Capital que se caracteriza pela carência (abundância do não ter), apresenta imagens exageradas (proporções gigantescas da batata e dos utensílios), demonstra um cuidado excessivo com a higiene (“jovens e asseadas serviçais”, com “roupas brancas”, “tinas limpas e sem uso”) que, associadas ao clima festivo que caracteriza o preparativo da papa de batata (os gritos, o

²⁵⁵BAKHTIN, M. *Op. cit.* pp. 243-264.

ir e vir de pessoas que trazem as batatas, o preparativo dos caldeirões, a presença das jovens e dos rapazes) acaba criando um clima sufocante, que beira o grotesco, enquanto representação do exagero, conforme colocação de Philip Thomson²⁵⁶ e Vladimir Propp²⁵⁷, entre outros.

O que para Goi deveria ser festa e prazer, o preparativo que antecede o banquete da papa de batata com a voz que gritava algo lá fora, as pessoas que chegavam uma após a outra, as proporções gigantescas e a extrema limpeza dos utensílios, a jovialidade, a animação e a higiene dos empregados, acaba surtindo um efeito inverso, a tal ponto de, ao ter a sonhada papa de batata em mãos, render-se, dizendo: “Estou satisfeito!”

Toshihito vence, assim, mais uma batalha (fazer Goi enjoar de papa de batata). Como um bom estrategista, cada passo da operação foi planejada com cuidado, para atingir o resultado esperado:

- - o convite irrecusável para o banho de imersão, como foi colocado anteriormente, trata-se de uma tática para deslocar Goi da Capital, onde Toshihito, na condição de servidor, não dispunha de recursos para realizar o desejo de Goi;
- - a resposta reticente quanto ao local do banho, de modo a obrigar Goi a acompanhá-lo até um ponto de onde ele não pudesse retornar sozinho.

A estratégia adotada por Toshihito revela-se eficaz, e voltado mais para o resultado e menos para o meio utilizado, na medida em que Goi não desfruta, em nenhum momento, do sentimento de satisfação. Ele passa, inicialmente, por um sentimento de apreensão (fase do preparativo) que vai num crescendo até culminar no sentimento de repulsa:

²⁵⁶ THOMSON, P. *The Grotesque*. London, Methuen Press, 1972, p. 22.

²⁵⁷ PROPP, V. *Comichidade e Riso*. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini e Honero Freitas de Andrade. São Paulo, Ática, 1992, p. 92.

“Percebeu que estavam preparando papas de batata! A cena não o apeteceu, pelo contrário, fazia-o sentir-se enjoado.”

De qualquer maneira, o desejo inicial:

“Ah, como gostaria de tomar papa de batata até enjoar!”

realiza-se aqui, quando Goi diz: “Estou satisfeito!”

Conforme o título da narrativa, podemos dizer que Goi segue conduzido por Toshihito em todos os aspectos. Desde o momento em que deixam a Capital até o seu retorno para a mesma Capital. Goi vê-se impossibilitado (não caberia dizer impedido) de tomar qualquer iniciativa. Isso porque, conforme colocamos anteriormente, Goi vai penetrar num “outro mundo”, para ele completamente desconhecido e, mesmo porque Toshihito, coerentemente com a sua figura de militar, é aquele que essencialmente planeja e age, sem informar o outro (Goi). Goi fica, dessa maneira, à mercê dos acontecimentos, só tomando conhecimento à medida que os fatos vão se sucedendo. Tsuruga, descrito como um espaço onde reina a fartura, o clima festivo e a alegria (não podemos esquecer que o riso encontra-se sempre presente no mundo de Toshihito):

- “Toshihito com um sorriso divertido”;
- “Toshihito, então, sorrindo, perguntou”;
- “Toshihito sorriu ao ouvir a explicação”;
- “Toshihito disse, sorrindo”;
- “O sogro comentou, também sorrindo”;
- “ao que todos gargalharam”,

faz lembrar uma versão regional do ambiente de opulência e deleitamento

dos salões da Corte de Heiankyô, com a diferença de que a ociosidade cortesã encontra-se substituída pela produtividade rural, representada pela preparação da papa de batata. Daí o desnorteamento de Goi, que como um cortesão da Capital, não imaginava que tal estilo de vida pudesse existir em tão distante rincão. Constatamos que tudo o que se refere a Goi, desde a sua saída da Capital, encontra-se marcada pelo espanto e pela incredulidade:

- “Ah, então é aqui o banho de imersão? Mas quão longe viemos parar!”;
- “Um mensageiro nada confiável, não é mesmo?”;
- “Bem que gostaria de acreditar nisso”;
- “Goi que ouvia tudo estupefato”;
- “Que coisa mais absurda!”;
- “Quando Goi assistia a tudo, atônito”;
- “Enquanto tentava entender o que faziam”;
- “Acompanhava toda a movimentação, pensando para que estariam fervendo a água.”

A presença da raposa na cena do banquete, além de acentuar o tom rural da perfeita convivência prática entre o homem e a natureza (diferentemente dos nobres da Capital cuja convivência com a natureza limitava-se à contemplação da sua beleza, Toshilito faz uso prático dela), vem também confirmar, mais uma vez, a sua submissão tal qual um servidor, que se retira, após receber a sua recompensa.

Embora a promessa do banho de imersão tenha se frustrado (é o que se presume, já que o assunto não é retomado), o problema da coceira é resolvido com a troca de roupas (“A fina roupa com que viera era incômoda, além disso, provavelmente tinha alguma coisa, pois começara a sentir coceiras,

assim desvestiu-a, e a sensação de deitar-se vestido com as três vestes amarelo-alvo e sobre elas, esse conjunto, era algo dantes nunca experimentado”) que, acreditamos, fazia, muitas vezes, o papel do banho, como escreve Georges Vigarello:

“A higiene pessoal é simbolizada pela da roupa. A atenção centra-se nos invólucros da pele.”²⁵⁸

E quanto ao querer “tomar papa de batata até enjoar”, conforme colocado anteriormente, também é realizado.

A recompensa maior de Goi chega sob a forma de, durante um mês, desfrutar de uma luxuosa vida em Tsuruga, receber valiosos presentes e retornar para a Capital como um “homem rico”.

Cabe lembrar que a presente narrativa encontra-se incluída também em *Uji Shûi Monogatari*, sob o título de “Toshihito e a papa de batata” (volume I narrativa 18). Possuem basicamente o mesmo texto (salvo alguns detalhes que não chegam a comprometer a relação de identidade entre ambos), mas a palavra *kyûsha* que aparece em *Uji Shûi Monogatari* tem suscitado diferentes posições, quanto a sua interpretação. Segundo Nagano Jôichi²⁵⁹ comporta três significados, a saber:

1. servidor, a pessoa de baixa posição social e que encontra-se a serviço de alguém ilustre;
2. aquele que se encontra em dificuldades financeiras;
3. aquele que recebeu propriedades.

Desse modo, dependendo do sentido empregado, o foco recairia sobre Goi ou sobre Toshihito.

²⁵⁸VIGARELLO, G. *Op. cit.* p. 41.

²⁵⁹NAGANO, J. *Op. cit.*, p. 77.

Colocamos, anteriormente, que as narrativas de *Uji Shûi Monogatari* não se acham agrupadas sob uma classificação rígida, seguindo aparentemente, uma disposição aleatória, embora estudos como de Masuda Katsumi²⁶⁰, Sûmito Miki²⁶¹, Koide Motoko²⁶², Nishio Kôichi²⁶³, entre outros, tenham levantado a hipótese da existência de uma “linha de associação” entre as narrativas. De qualquer forma, o caráter miscelâneo de *Uji Shûi Monogatari* permite uma maior liberdade de interpretação, o que, provavelmente, teria causado essa polêmica quanto à palavra *kyûsha*.

No nosso entender, desde que o volume em que se acha inserida a presente narrativa em *Konjaku Monogatarishû* traz como subtítulo “Acontecimentos do presente resultantes das ações da existência do passado”, o que se concretiza sob a forma de uma recompensa ou de uma punição, e também pelo próprio desenvolvimento do enredo, não caberia tal polêmica, pois não haveria coerência, se na fase da sanção (no dizer da Teoria Semiótica), o sujeito recompensado não fosse Goi. Além do mais, entendemos que, quando no final, a narrativa coloca “aqueles que são respeitados pelos anos de casa”, ela retoma a apresentação de Goi, feita no primeiro segmento “Entre eles havia um veterano chamado Goi” que possuía uma certa ascendência sobre os demais. Ainda com relação à palavra *kyûsha* de *Uji Shûi Monogatari*, somos

²⁶⁰MASUDA, K. “*Chûseiteki Fûshikano Omokage - Uji Shûi Monogatarino Sakusha*” (“A Imagem de um Satírico Medieval - O Autor de *Uji Shûi Monogatari*. *Bungaku* (Literatura), vol. 34. Tokyo, Iwanami Shoten, 1966.

²⁶¹MIKI, S. “*Haigono Kishutachi - Uji Shûi Monogatari Dai Jûwato Sono Zengo*” (“Os Nobres Como Personagens de Fundo - A História no. 10 de *Uji Shûi Monogatari*”). *Seikei Kokubun* (Periódico de Literatura Japonesa da Universidade Seikei), vol. 7. Tokyo, Seikei Daigaku Bungaku Nihon Bungaku Kenkyûshitsu, 1974.

²⁶²KOIDE, M. “*Uji Shûi Monogatarino Setsuwa Hairetsuni tsuite - Zenkanni Wataru Renkan Hyôjino Kokoromi*” (Sobre a Distribuição das Narrativas *Setsuwa* de *Uji Shûi Monogatari* - Uma Tentativa de Demonstração da Relação em Cadeia”). *Heian Bungaku Kenkyû* (Pesquisa sobre a Literatura da Época Heian), vol. 67. Kyoto, Heian Bungaku Kenkyûkai, 1982.

²⁶³NISHIO, K. “*Uji Shûi Monogatarini okeru Reusanno Bungaku*” (“A Literatura em Cadeia de *Uji Shûi Monogatari*”). *Seisen Joshi Daigaku Kiyô* (Boletim da Universidade Feminina Seisen), vol. 31. Tokyo, Seisen Joshi Daigaku, 1982.

levados a considerar que o sentido mais adequado seria o de “aquele que se encontra em dificuldades financeiras”, referindo-se, portanto, a Goi. Cremos que, desse modo, daríamos também continuidade à relação de encadeamento que, segundo Koide Motoko, existe entre as narrativas de *Uji Shûi Monogatari*. A autora define as relações entre as dezoito narrativas iniciais da seguinte maneira:

(Vide quadro na página seguinte)

Temas Comuns	No. das Narrativas
Pregação impura	{ 1 2
Mistério no interior da montanha	{ 2 3
Problema de natureza humana.....	{ 3 4
Casos de homens infortunados	{ 4 5
A descoberta de pregações mentirosa.....	{ 5 6
O insucesso do bonzo transgressor e o êxito do bonzo eminente	{ 6 7
O discernimento das pessoas com poderes sobrenaturais	{ 7 8
A eficácia da adivinhação e do exorcismo .	{ 8 9
O ódio de: { - um espírito diabólico - <i>Kanehisa</i>	{ 9 10
A hesitação de: { - <i>Michitoshi</i> - um bonzo	{ 10 11
Sobre respostas engraçadas	{ 11 12
Histórias sobre meninos aprendizes.....	{ 12 13

Continua na página seguinte.

Continuação da página anterior.

Temas Comuns	No. das Narrativas
A comicidade advinda da boa intenção...	{ 13 14
O humor relacionado com o sexo.....	{ 14 15
Histórias sobre meninos.....	{ 15 16
Milagres ligados à fé religiosa.....	{ 16 17
O deslocamento repentino da Capital para a província.....	{ 17 18
A gula*.....	{ 18 19

*(Dando continuidade à linha de associação apresentada por Koide, incluiríamos a gula como o tema comum entre as narrativas 18 e 19.)

A narrativa XVIII de *Uji Shûi Monogatari*, *Sobre Toshihito e a papa de batata*, corresponde ao similar de *Konjaku Monogatari*, *Sobre o fato de o General Toshihito, quando jovem, conduzir Goi, da Capital para Tsuruga*. Considerando-se a palavra *kyûsha* como referente a Goi pode-se fazer uma ponte com a narrativa seguinte II/1 *Sobre os poderes sobrenaturais do homem santo Seitoku* na medida em que as duas personagens deixam-se levar pelo desejo da gula, Goi a nível do cotidiano e Seitoku a nível religioso, pois a sua glotonaria servia, na realidade, para satisfazer milhares de espíritos esfomeados que se alimentavam através dele. Com essa constatação, então, encerramos a questão referente ao termo *kyûsha* que, pelo exposto acima,

entendemos como relativo a Goi.

Por fim, considerada como um todo, podemos dizer que o mérito essencial da presente narrativa reside no fato de refletir uma realidade social já existente, porém ainda não estabelecida que é o fortalecimento econômico dos potentados regionais. Embora no nível ainda do “Conta-se que...”, a narrativa relata a experiência pessoal de um nobre que testemunha a existência de uma vida luxuosa, fora das cercanias de Heiankyô, algo até então inimaginável.

Heiankyô, a Capital do luxo e da opulência, não faz jus à sua fama, pelo contrário, encontra-se refletida na figura quase maltrapilha de Goi. Constatamos, anteriormente, que de nobre Goi só possui o título e a sua vestimenta. Vestimenta essa que o distingue como um nobre, mas já se encontra completamente rota e incompleta. E no banquete realizado na residência da autoridade máxima da época, seu amo, ele não consegue nem mesmo satisfazer plenamente o seu desejo de tomar papa de batata. A Capital portanto, não passa de palco secundário. Aqui, a Capital cede o espaço para Tsuruga que passa a ser o palco principal.

Já nos referimos anteriormente aos contrastes existentes entre Toshilito e Goi, isso pode ser medido inclusive com relação a Tsuruga. Tsuruga era para Toshihito a sua residência, pois a família de sua esposa lá residia, “(Toshilito) sempre para lá se dirigia”, enquanto para Goi, o deslocar-se para Tsuruga reflete um ato de loucura: “Estais louco? Se tivésseis me falado isso na Capital, teria trazido os serviçais. Como pensais fazer tão longa jornada sem acompanhantes? Causa pavor!”

Desse modo, enquanto homem de Tsuruga, não há uma descrição relativa à aparência de Toshihito. As referências dizem respeito à

sua idade ("quando jovem"), à futura condição de militar e ao fato de ser genro de um potentado local regional. A imagem de Toshihito nos é dada através de suas ações, sempre determinadas e positivas. Toshihito, homem de Tsuruga, diferentemente de Goi, vive em consonância com a natureza, por isso não teme o "corredor", não se intimida com os poderes mágicos da raposa, pelo contrário, ele a domina e utiliza seus poderes em proveito próprio.

A papa de batata, por seu lado, feita com um produto colhido na província, representa a riqueza que os potentados possuem em abundância e que se carece na Capital. A Capital que sempre se caracterizou por ser, essencialmente, um centro consumidor sustentado pelos centros produtores, começa a dar mostras de sua fragilidade, à medida que as suas fontes produtoras vão sendo conquistadas pelos potentados locais ou pelos que as administravam diretamente. Desse modo, o que existe, na verdade, é o aparecimento de vários centros econômicos, fora dos limites da Capital. O poder político, no entanto, encontra-se ainda na Capital, o que faz com que os membros dessas grandes famílias regionais para lá se dirijam, como subordinados dos homens influentes, modo pelo qual procuram legitimar também o seu próprio poder. O que explica o fato de Toshihito, genro de um potentado local, encontrar-se na Capital, na condição de um servidor.

Dessa forma, verificamos que a presente narrativa, através do jogo de duas realidades, uma histórica, outra fictícia, trabalhadas no sentido de criar uma realidade artística, fica registrada como a testemunha de uma época de transição social, situada nos limites entre a derrocada da classe aristocrática de Heian e o linhar da ascensão da classe guerreira de Kamakura.

CONCLUSÕES

Toda e qualquer civilização perpetua-se nas páginas de História, pois deixa atrás de si as marcas da sua existência. Essas marcas restam na posteridade sob a forma de artesanato, ruínas, pintura, escultura ... e literatura.

Os registros mais antigos sobre o Japão aparecem nos documentos históricos da China,²⁶⁴ datados dos primeiros séculos da nossa era. Nesses documentos, o Japão é citado ainda como um agrupamento de tribos e não como uma nação totalmente unificada. É inegável a importância do papel desempenhado pela China, no processo de desenvolvimento cultural do Japão que, no século III, avança os primeiros passos em direção a uma unificação, sob o comando da rainha Himiko, citada no capítulo *Wajinden* (Sobre o Povo de Wa) de *Gishi* (História de Wei) como a soberana da nação de Yamatai, formada pela coalizão de 27 tribos.

Os primeiros documentos ou registros escritos deixados pelos japoneses, *Kojiki* e *Nihonshoki*, já referidos anteriormente, datam do século VIII. Trata-se de uma literatura “sob encomenda”, instituída através de edito imperial, onde se percebe a marcada tendência para uma abordagem metodológica e a preocupação pela divinização da figura do imperador.

Ao mesmo tempo em que empenhava-se por lançar uma historiografia oficial como a série *Rikkokushi* (Seis Histórias do País), publicada entre 720 e 901, o governo japonês fazia às vezes de patrono das Letras, publicando a coletânea oficial de *waka* (*chokusenshū*), que engloba vinte e uma coletâneas (*nijūichi daishū*) compiladas por decreto imperial, no decorrer dos

²⁶⁴ Refiro-me a *Kanjo* (Livro da Dinastia Han), do século I, *Gokanjo* (Livro da Dinastia Han Posterior) e *Gishi* (História de Wei), ambos do século III.

séculos X a XV.

Diferentemente da poesia que, desde a Época Nara (710-784), foi cultivada e incentivada como cultura nacional, inclusive com a nomeação de poetas palacianos, a serviço do palácio imperial e a realização de diversos eventos literários de cunho oficial, a prosa vai encontrar um período fértil na Época Heian (794-1182), especialmente depois do surgimento do silabário *kana*, conforme referido anteriormente.

Os vários gêneros da prosa que se desenvolveram na Época Heian seguem a tradição das publicações oficiais, no que concerne à tendência de limitar-se ao seu próprio mundo. Assim, vimos que as narrativas clássicas de Heian, a narrativa *monogatari*, a literatura de diário ou o ensaio, caracterizam-se por retratar essencialmente a sociedade aristocrática da época, num estilo lírico preocupado em preservar, ao máximo, o refinamento estético. Nota-se, ainda, aqui, portanto, a orientação seguida nas primeiras produções oficiais que mostram a preocupação em afirmar a figura divina do imperador, na medida em que se verifica, na literatura aristocrática de Heian, a adoção de um estilo que confere um tom sublime às suas produções. Basta, para isso, recorrermos à figura de Hikaru Genji, o herói de *Genji Monogatari*, que se assemelha a uma divindade terrena.

Com base nessas considerações, defendemos a hipótese de que a coletânea *Konjaku Monogatari*, diferentemente da grande maioria da produção da época, expressa-se num estilo singular e por seu conteúdo ímpar, passa a configurar-se como uma obra oposta à tradição. Suas narrativas vêm transpor os limites de Heiankyô, e saem em busca de acontecimentos marcantes, sem impor qualquer tipo de restrição, criando um universo babélico, porém harmônico, pois que selecionado.

As narrativas clássicas de Heian estabelecem-se como criações ficcionais baseadas na vida cortesã, enquanto as narrativas *setsuwa* de *Konjaku Monogatari* são apresentadas como narrativas reais, cuja autenticidade vem enfatizada por recursos, tais como a citação de fatos e personagens históricos e o caráter de transmissão de geração em geração. Trata-se de recursos utilizados pela narrativa *setsuwa* a fim de firmar um pacto com o leitor/ouvinte, no sentido de encarar as narrativas como o relato de acontecimentos ocorridos de fato, independente de sua natureza.

Se as primeiras produções japonesas, como o *Kojiki* e o *Nihonshoki*, proclamavam enfaticamente a divindade do imperador e as narrativas clássicas de Heian possuíam a transparente tendência de retratar eufemisticamente a vida na Corte de Heiankyô, as narrativas *setsuwa* de *Konjaku Monogatari* mostram-se, inversamente, propensas a enfatizar os aspectos negativos, decadentes, marginais, humanos, que resultam, então, numa dessacralização do divino, do refinado, do belo.

Desse modo, na narrativa do monge do nariz longo salientamos como a eminente (=divina) figura do monge palaciano Zenchi vai passar, durante o decorrer da narrativa, por um processo de dessacralização física e moral. Se o imperador é a suprema figura divina, o monge representava na Época Heian a alta autoridade religiosa que possuía o privilégio de manter um relacionamento mais próximo com o imperador, já que nos momentos de dor ou enfermidade era solicitado para, através do seu poder religioso, oferecer o alívio ou a cura. A representação inicial do monge reflete, portanto, a imagem de altiva e respeitada figura religiosa (sublimação). Essa imagem vai, no entanto, sendo ofuscada pela figura humana do monge, através do relato do seu cotidiano, centralizado no problema da dificuldade em alimentar-se, devido

ao seu nariz incomum. O que se verifica no final da narrativa é a completa anulação da figura religiosa que dá lugar à cômica figura humana, portadora de um grotesco nariz que se transforma no símbolo da própria dessacralização.

Na narrativa de Heijû, pudemos demonstrar a dessacralização ocorrida no interior do próprio círculo da nobreza, exemplificada através da quebra do esquema aristocrático de um caso amoroso.

Conforme salientado anteriormente, o caso amoroso foi intensamente retratado nas narrativas clássicas de Heian, sendo *Genji Monogatari* sua obra representativa.

Vimos que a estrutura da narrativa de Heijû apresenta, inicialmente, o tradicional esquema aristocrático de um caso amoroso entre um nobre (Heijû) e uma dama (Hou'in no Jijû), mediado pela troca de cartas. Num segundo momento, fica configurada a não correspondência do amor, através de uma recusa pouco convencional da dama (caráter zombeteiro evidenciado pela "colagem" da palavra *mitsu*), o que já escapa ao esquema tradicional. O momento seguinte, encontra-se totalmente fora do esquema tradicional quando, pela proposta da dama, o nobre acaba sendo levado ao ridículo, na medida em que há uma inversão de papéis, quando a condição de *matsu onna* ("a mulher que espera") imposta às mulheres de Heian, pelo sistema poligâmico, é atribuída a Heijû que passa a ser *matsu otoko* ("o homem que espera"). No momento final, encontramos a desestruturação total do esquema aristocrático, pela introdução do elemento prosaico (o episódio do receptáculo sanitário).

Como no caso do monge palaciano, a narrativa de Heijû configura-se, na realidade, como o relato dos fracassos de um galanteador, desenvolvido através de episódios cômicos que dessacralizam a figura do galanteador perfeito.

Nas narrativas supracitadas, o riso como elemento dessacralizador resulta na quebra das diferenças hierárquicas (acólitos que riem do monge) ou na destruição da imagem idealizada (monge eminente, no caso de Zenchi, galanteador afamado, no caso de Heijû). Não se trata apenas de um riso depreciativo unilateral (classe privilegiada → classe humilde, grau superior → grau inferior), trata-se de um riso impessoal que pode atingir qualquer um, inclusive aquele que ri, configurando-se como a expressão do espírito de crítica.

As produções clássicas de Heian, cuja ambientação limitava-se, praticamente, ao interior de Heiankyô, certamente não ignoravam a existência de espaços nem sempre tão festivos ou esplêndidos, senão que esses espaços acabavam sendo ofuscados pelo luxuoso e requintado estilo de vida da aristocracia. Uma classe, na realidade, totalmente inativa, em termos de produtividade, e cujas necessidades básicas e supérfluas eram supridas pela produção de terceiros, não necessitava deslocar-se de Heiankyô, a não ser para o cumprimento das cerimônias oficiais ou religiosas, geralmente realizadas nos templos ou santuários que, à época, constituíam uma espécie de extensão do palácio imperial.

Nesse sentido, as narrativas *setsuwa* de *Konjaku Monogatari* ultrapassam os limites de Heiankyô, alcançam os mais distantes rincões, dentro e fora do Japão, aventuram-se nos espaços mais desconhecidos, embrenham-se no interior das montanhas e, quando permanecem em Heiankyô, focalizam a “parte dos fundos”, destacando os subúrbios e os espaços mais escondidos ou evitados da Capital.

As narrativas da mãe-ogro e do ladrão de Raseimon encontram-se ambientadas, pois, num espaço onde reina a escuridão, o desconhecido,

o medo, um mundo implacável, contrastante com o mundo plácido das narrativas clássicas, onde os grandes problemas resumiam-se, praticamente, às questões de ordem sentimental (desilusões, disputas ou intrigas amorosas). As narrativas *setsuwa*, por seu lado, falam da sobrevivência (caça, roubo), do medo (o ogro), da doença, da velhice e da morte (a velha, a mãe idosa). Pode-se dizer, assim, que as narrativas clássicas narram sobre a "idéia", enquanto as narrativas *setsuwa* narram os vários aspectos da "vida".

A mulher, que nas narrativas *monogatari* da Época Heian, possui essencialmente um único papel, a de *matsu onna* ou da mulher que está sempre à espera do seu amado, na narrativa *setsuwa* surge atuante em variados papéis, transformando-se numa mulher que se destaca pelo dinamismo. Ela não só ama e sofre, mas ama e é amada, sofre e faz sofrer, aventura-se, rouba, engana, compõe poemas, trabalha, rompendo com a idealizada imagem aristocrática das damas finas, sempre guiadas pela rígida etiqueta da Corte de Heian.

Mais do que qualquer outra narrativa de *Konjaku Monogatari-shû*, a narrativa da papa de batata registra um momento histórico que se desenvolve em dois ambientes contrastantes; os bastidores da suntuosa residência aristocrática onde se evidencia a carência, e a grandiosidade das propriedades provinciais onde reina a fartura, oriunda do trabalho de produção. Nota-se, pois, uma inversão de papéis, a nível social, na medida em que a pompa e a ostentação da Capital sucumbem derrotadas pela carência, e a província fervilha, diante da prosperidade e opulência, tal qual a Capital, nos seus tempos áureos. As exuberantes e requintadas cerimônias palacianas, assim como os refinados deleites aristocráticos, relatados nas narrativas clássicas, encontram a sua versão provinciana nas mini-metrópoles, construídas fora da Capital,

em forma de atividades produtivas, ligadas estritamente à terra. Assim, na “metrópole provincial”, o preparativo da papa de batata realiza-se tal qual um ritual, mas os movimentos suaves e o tom solene das cerimônias aristocráticas são substituídos pela agitação e a animação de um festival, enquanto o luxo e a suntuosidade dão lugar ao descomunal e ao abundante.

As narrativas clássicas de Heian eram produzidas, na sua maioria, pelas damas da Corte, cuja existência pode ser comparada a um confinamento (na residência, no palácio imperial), e cujo objetivo de vida era tornar-se, profissionalmente, a dama de companhia da imperatriz e, como mulher, uma das prediletas do imperador. Não possuindo, portanto, uma visão muito ampla do mundo exterior, a dama da Corte explorou e recriou, majestosamente, o seu próprio mundo, num plano ideal, sobretudo para o deleite do público feminino, configurando-se, desse modo, como uma literatura “suave” e refinada.

As narrativas *setsuna*, por seu lado, possuindo suas origens intimamente relacionadas com a difusão do Budismo, apresentam um perfil exatamente oposto. Não se configuram, simplesmente, como uma atividade lúdica dos momentos de lazer, mas tomaram a forma de uma literatura que leva o leitor a realizar um trabalho de reflexão, em cima dos fatos estabelecidos como verídicos. E, se os fatos apresentados são a realidade, torna-se impossível a limitação de qualquer ordem, resultando num mundo multiforme que abriga personagens de todas as faixas etárias e classes sociais, que assiste a acontecimentos de natureza infinitamente diversa, e, ao mesmo tempo, implacável, tal qual se apresenta a realidade. E o caráter de transmissão oral adotado pelas narrativas *setsuna* vem reafirmar o fato de que, diferentemente das narrativas clássicas de Heian, produtos de criação individuais, elas são

baseadas em fontes (orais ou escritas), o que implica um trabalho de pesquisa e de seleção. Vimos também que as narrativas de *Konjaku Monogatari* seguem, ainda, uma meticulosa classificação que não encontra similares dentro da História Literária Japonesa. A divisão em duas seções, Budismo e Mundo Secular (ou Lei dos Soberanos como alguns autores preferem denominar atualmente) representa o mundo religioso regido pelas leis de Buda e o mundo terreno regido pelas leis dos soberanos (o que explica o estabelecimento de temas sobre os soberanos, no volume secular inicial de cada um dos países Índia, China e Japão). Essa elaborada e metódica organização, o minucioso trabalho de classificação, a abertura de novos horizontes a nível do tema, da personagem, do espaço, a descrição que privilegia o realismo e evita o eufemismo são alguns dos recursos que situam *Konjaku Monogatari* numa posição distanciada da saturada tradição literária da época, iniciando, assim, uma nova potencialidade de criação literária que, adormecida desde o século IX, vinga vigorosamente nos séculos XIII e XIV, quando numerosas coletâneas de narrativas *setsuwa* invadem o cenário literário da Idade Média Japonesa.

BIBLIOGRAFIA

- AKIYAMA, Ken; FUJIHIRA, Haruo (org.). *Chûkono Bungaku* (A Literatura da Média Antigüidade), Coleção *Nihon Bungakushi* 2 (Coleção História da Literatura Japonesa 2). Tokyo, Yûhikaku, 1987.
- AKIYAMA, Ken. "Genji Monogatari to Konjaku Monogatari" ("Genji Monogatari e Konjaku Monogatari"). *Bungaku* 6. (Literatura 6), Coleção *Iwanami Kôza*. Tokyo, Iwanami Shoten, 1976.
- AKUTAGAWA, Ryûnosuke. "Konjaku Monogatari" ("Sobre Konjaku Monogatari"). *Akutagawa Ryûnosukeshû* (Coleção Ryûnosuke Akutagawa), Col. *Nihon Gendai Kindai Bungaku Zenshû* 56. Tokyo, Kôdansha, 1980, pp. 449-451.
- ARAKI, Akiko. "Konjaku Monogatari ni okeru Onino Setsuwa" ("Narrativas sobre Ogro em Konjaku Monogatari"). *Dazaifu Kokubun* (Periódico sobre Literatura Japonesa de Dazaifu), vol. 5. Fukuoka, Fukuoka Joshi Tanki Daigaku Kokugo Kokubun Gakkai, 1986, pp. 22-26.
- ARIÉS, Philippe; BÉJIN, Andre (orgs.). *Sexualidades Ocidentais*. Trad. Lygia Araújo Watanabe e Thereza Christina Ferreira Stummer. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 1987.
- BABA, Akiko. "Chikaraeno Senzai Ganbô" ("Desejo Latente de Força"). *Konjaku Monogatari/Uji Shûi Monogatari*, Col. *Kanshō Nihon Kōten Bungaku Kanshō* 13. Tokyo, Kadokawa Shoten, 1984 pp. 461-467.
- BABA, Akiko. *Onino Kenkyū*. (Pesquisa sobre o Ogro). Tokyo, San'ichi Shobō, 1992.
- BABA, Akiko. "Tōzoku" ("Ladrão"). *Kokubungaku* (Literatura Japonesa), vol. 17. Tokyo, Gakutōsha, 1972, pp. 70-75.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento - O Contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Hucitec/Universidade de Brasília, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo, UNESP/Hucitec, 1988.
- BARTHES, Roland et alii. *Análise Estrutural da Narrativa*. Rio de Janeiro, Vozes, 1972.
- BERGSON, Henri. *O Riso*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro, Zahar Ed., 1983.

- BETTELHEIM, Bruno. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.
- BERNARDINI, Aurora Fornoni. *Henrique IV e Pirandello*. São Paulo, EDUSP, 1990.
- BRAIT, Beth. *A Personagem*. São Paulo, Ática, 1990.
- CANDIDO, Antonio *et alii*. *A Personagem de Ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1976.
- CAVALIERE, Arlete. *A Magia das Máscaras*. São Paulo, Edusp, 1990.
- CHABROL, Claude *et alii*. *Semiótica Narrativa e Textual*. Trad. Leyla Perrone Moisés *et alii*. São Paulo, Cultrix, 1977.
- CHIGIRI, Kôsei. *Onino Kenkyû* (Pesquisa sobre Ogro). Tokyo, Tairiku Shobô, 1978.
- COMPANHIA DE IESV. *Vocabulário da Língua de Iapam (1603)*.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai (col.). Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1957.
- DURIGAN, Jesus Antonio. *Erotismo e Literatura*. São Paulo, Ática, 1985.
- EIKHENBAUM, Boris. "Como é feito o *capote* de Gogol". *Teoria da Literatura - Formalistas Russos*. Trad. Ana Maria Ribeiro *et alii*. Porto Alegre, Ed. Globo, 1970, pp. 227-244.
- EIKHENBAUM, Boris *et alii*. *Teoria da Literatura*. Trad. Ana Maria Ribeiro *et alii*. Porto Alegre, Globo, 1971.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. Trad. Rogério Fernandes. Lisboa, Edição "Livros do Brasil" Lisboa, s.d.
- EOYANG, Eugene. "Beyond Visual and Aural Criteria: The Importance of Flavor in Chinese Literary Criticism". *Critical Inquiry*. Chicago, The University of Chicago Press, vol. 6, no. 1, 1979, pp. 99-106.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo, Contexto/Edusp, 1989.
- FORSTER, E. M.. *Aspectos do Romance*. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre, Globo, 1974.

- FRANK, Bernard. *Histoires qui sont maintenat du passé*. Paris, Gallimard, 1968.
- FREITAS, Maria Eurides Pitombeira de. *O Grotesco na Criação de Machado de Assis/Gregório de Matos*. Rio de Janeiro, Presença, 1981.
- FREITAS, Maria T. de. *Literatura e História*. São Paulo, Atual Ed., 1986.
- FREUD, Sigmund. *El Chiste y su Relacion con lo Inconsciente. Obras Completas, vol. I*. Trad. Luis López - Ballesteros y de Torres. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 1948, pp. 833-947.
- FREYRE, Gilberto. *Heróis e Vilões no Romance Brasileiro*. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1979.
- FRYE, Northop. *Anatomia da Crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, Cultrix, s. d.
- FUJINAMI, Gôichi. *Tôzai Mokuyokushiwa*. (Ensaio Histórico sobre o Banho Oriental e Ocidental). Kyoto, Jinmon Shoin, 1944.
- FUJIWARA, Morosuke. "Kujôdono Yuikai". ("Legados de Kujôdono"). *Gunsho Ruijû* (Coleção de Obras Classificadas em Temas). vol. 27, Variedades. Tokyo, Zoku Gunsho Ruijû Kanseikai, 1960, pp. 136-139.
- FURTADO, Felipe. *A Construção do Fantástico na Narrativa*. Lisboa, Livros Horizonte, 1980.
- GONÇALVES, Ricardo Mario. *Considerações sobre o Culto de Amida no Japão Medieval*. Coleção da Revista de História sob a direção do Prof. Eurípedes Simões de Paula, LX. São Paulo, 1975.
- GORAI, Shigeru. *Oni Mukashi*. (Histórias sobre Ogros). Tokyo, Kadokawa Shoten, 1991.
- GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do Conto*. São Paulo, Ática, 1985.
- GREEN, André. *Un Oeil en Trop - La Complexe d'OEdipe dans la Tragédie*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.
- HAGITANI, Boku. *Heianchô Bungakuno Shiteki Kôsatsu*. (Considerações Históricas da Literatura da Era Heian). Tokyo, Hakuteisha, 1969.
- HARPHAM, Geoffrey Galt. *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton, Princeton University Press, 1982.
- HARUTA, Akira. "Kizoku Setsuwa no Ichimen". ("Um Aspecto da Narrativa Setsuwa Aristocrática"). *Kokubungaku* (Literatura Japonesa), vol. 29. Tokyo, Gakutôsha, 1984, pp. 82-87.

- HAYASHIMA, Kyôshô et alii (org.). *Japanese - English Buddhist Dictionary*. Tokyo, Daitô Shuppansha, 1965.
- HONDA, Giken. "*Henkyô Setsuwanô Setsu*". ("A Teoria sobre a Narrativa *Setsuwa* do Remoto"). *Konjaku Monogatariishû Honchô Sezokubu 2 - Kaisetsu*. (Seção Secular do Japão de *Konjaku Monogatariishû 2 - Interpretação*), Col. *Shinchô Nihon Koten Shûsci* 29. Tokyo, Shinchôsha, 1979, pp. 228-267.
- HONDA, Keiko. "*Konjaku Monogatariishû Honchôbuno Ikkôsatsu*". ("Consideração sobre a Seção do Japão de *Konjaku Monogatariishû*"), *Kashiigata*. Fukuoka, ago. 1968, pp. 32-45.
- HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*, Trad. e Notas de Celia Berretini. São Paulo, Perspectiva, 1988.
- IGUCHI, Tokio. *Monogatariiron. Hakyokuron* (Tratado sobre a Narrativa *Monogatari*. Tratado sobre o Colapso). Tokyo, Ronsôsha, 1987.
- IHARA, Aki. *Heianchônô Bungakuto Shikisai*. (A Literatura e as Cores da Era Heian). Tokyo, Chûô Kôronsha, 1982.
- IZAWA, Tadasu. "*Onino Shinsô*" ("A Verdade sobre o Ogro"). *Kokubungaku* (Literatura Japonesa), vol. 18. Tokyo, Gakutôsha, 1972, pp. 142-153.
- IKEBE, Minoru. *Setsuwa no Honshitsuto Kenkyû* (Essência e Pesquisa de Narrativas *Setsuwa*). Tokyo, Shintensha, 1992.
- IKEDA, Kikan. *Heian Jidaino Bungakuto Seikatsu* (Literatura e Vida da Era Heian). Tokyo, Shûbundô, 1973.
- IKEGAMI, Jun'ichi. "*Konjaku Monogatariishû*". *Chûkono Bungaku*". (A Literatura da Média Antiguidade). Tokyo, Yûhikaku, 1976, pp. 335-339.
- IKEGAMI, Jun'ichi. "*Konjaku Monogatariishûno Seiritsuo Megutte*".) ("A Respeito da Organização de *Konjaku Monogatariishû*"). *Bungaku* (Literatura), vol. 41. Tokyo, Iwanami Shoten, set. 1973, pp. 11-27.
- IKEGAMI, Jun'ichi. *Konjaku Monogatariishûno Sekai*. (O Mundo de *Konjaku Monogatariishû*). Tokyo, Chikuma Shobô, 1983.
- IKEGAMI, Jun'ichi. "*Konjaku Monogatariishû*". *Nihonno Chûko Bungaku*. (Literatura da Média Antiguidade do Japão). Tokyo, Shin Nihon Shuppansha, 1983, pp. 213-224.

- IKEGAMI, Jun'ichi. "*Setсуwa Bungakuo Kangacru*". ("Pensando sobre a Literatura *Setсуwa*"). *Setсуwa Bungakuno Sekai* (O Universo da Literatura *Setсуwa*). Tokyo, Sekai Shisōsha, 1987.
- IKEGAMI, Jun'ichi. "*Konjaku Monogatari-shū Yomu*". ("Ler *Konjaku Monogatari-shū*"). *Bessatsu Kokubungaku* (Literatura Japonesa - Edição Especial), no. 33. Tokyo, Gakutōsha, 1988, pp. 34-63.
- IKEGAMI, Jun'ichi; FUJIMOTO, Tokumei. *Setсуwa Bungakuno Sekai*. (O Universo da Literatura *Setсуwa*). Kyoto, Sekai Shisōsha, 1987.
- IKEGAMI, Jun'ichi. *Konjaku Monogatari-shū. Setсуwa Bungaku* (Literatura *Setсуwa*), Col. *Kenkyū Shiryō Nihon Koten Bungaku* 3. Tokyo, Meiji Shoin, pp. 39-43.
- IKEGAMI, Jun'ichi. "*Konjaku Monogatari-shūno Seiritsu Megutte*" ("Sobre a Conclusão de *Konjaku Monogatari-shū*"). *Bungaku* 9 (Literatura 9), vol. 41. Tokyo, Iwanami Shoten, 1973, pp. 11-27.
- IKEGAMI, Jun'ichi. "*Setсуwa Bungakuno Jidai*" (A Época da Literatura *Setсуwa*). *Kokubungaku - Kaishakuto Kanshō* (Literatura Japonesa - Interpretação e Apreciação), vol. 51. Tokyo, Shibundō, 1986, pp. 104-109.
- IMAI, Gen'e. *Ōchō Bungakuno Kenkyū* (Pesquisa sobre Literatura da Era Heian). Tokyo, Kadokawa, 1970.
- IMANARI, Genshō. "*Setсуwa to Setсуwa Bungaku*". ("Narrativa *Setсуwa* e a Literatura *Setсуwa*"). *Kenkyū Shiryō Nihon Koten Bungaku* (Material de Pesquisa de Literatura Clássica Japonesa), vol. 3. Tokyo, Meiji Shoin, 1984.
- INADA, Toshinori et alii (org.). *Chūsei Bungakuno Sekai*. (O Universo da Literatura Medieval). Kyoto, Sekai Shisōsha, 1984.
- INAGAKI, Yasukazu. "*Konjaku Monogatari-shūno Onino Yōsō*" ("Aspectos do Ogro de *Konjaku Monogatari-shū*). *Kinjō Kokubun*. (Periódico sobre Literatura Japonesa da Universidade Kinjō), vol. 59. Nagoya, Kinjō Gakuin Daigaku Gakkai, 1983, pp. 1-16.
- INAGAKI, Yasukazu. "*Rashōmon*" ("Portal Rashōmon"). *Nihonno Setсуwa* 3 (Narrativas *Setсуwa* 3). Tokyo, Taishūkan, 1987, pp. 191-194.
- ISHIDA, Eiichiro. "*Momotarōno Haha*" ("A Genitora de Momotarō"). *Ishida Eiichiro Zenshū* 6 (Obras Completas de Eiichiro Ishida 6). Tokyo, Chikuma Shobō, 1971.

- ISHIMODA, Shô. *Chûseiteki Sekaino Keisei* (A Formação do Universo Medieval). Tokyo, Daigaku Shuppansha, 1967.
- IWASAKI, Takeo. "Konjaku Monogatariishûni okeru Onino Ikkôsetsu" ("Considerações sobre o Ogro de *Konjaku Monogatariishû*"). *Nihon Bungaku* 6 (Literatura Japonesa 6), vol. 38. Tokyo, Nihon Bungaku Kyôkai, 1989, pp. 72-76.
- JOLLES, André. *Formas Simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo, Cultrix, 1976.
- KANDA, Hideo; KUNISAKI, Fumimaro. "Konjaku Monogatariishûno Setsuwato Soshikino Dokujisei". ("A Originalidade das Narrativas *Setsuwa* e da Organização de *Konjaku Monogatariishû*"). *Nihonno Setsuwa 2 - Kodai* (Narrativas *Setsuwa* do Japão 2 - Antiguidade). Tokyo, Tôkyô Bijutsu, s.d.
- KASUYA, Hiroki. "Chigomono". ("Narrativas sobre os Serviçais-Mirins dos Templos"). *Kokubungaku - Kaishakuto Kanshō* (Literatura Japonesa - Interpretação e Apreciação), vol. 4. Tokyo, Shibundô, 1981, pp. 65-67.
- KATAYOSE, Masayoshi. *Konjaku Monogatariishûno Kenkyû-Jô*" (Pesquisa sobre *Konjaku Monogatariishû*, vol. 1). Kanagawa, Geirinsha, 1974.
- KATAYOSE, Masayoshi. *Konjaku Monogatariishû Kenkyû-Ge* (Pesquisa sobre *Konjaku Monogatariishû*, vol. 2). Kanagawa, Geirinsha, 1974.
- KATAYOSE, Masayoshi. *Konjaku Monogatariishûron* (Tratado sobre *Konjaku Monogatariishû*). Kanagawa, Geirinsha, 1974.
- KAWABATA, Sanehide. *Nihon Fukushokushi Jiten*. (Dicionário de História do Vestuário e Acessórios do Japão). Tokyo, Tôkyôdô Shuppan, 1969.
- KAWABATA, Sanehide. *Yûsoku Kojitsu Zukan*. (Livro Ilustrado sobre Usos e Costumes Cortesãos e Militares da Antiguidade). Tokyo, Tôkyôdô Shuppan, 1971.
- KAWAI, Hayao. *Bosei Shakai Nihonno Byôri*. (A Patologia do Japão Matriarcal). Tokyo, Chûô Kôronsha, 1976.
- KAWANE, Yoshiyasu. *Chûsei Hôken Shakaino Shutoto Nôson*. (A Capital e a Comunidade Rural da Sociedade Feudal Medieval). Tokyo, Tôkyô Daigaku Shuppankai, 1986.
- KAWAUCHI, Kiyohiko. "Konjaku Monogatariishû Seiritsuronno Isshiten" ("Um Ponto de Vista sobre o Tratado de Organização de *Konjaku Mo-*

- nogatarishû*). *Kokugoto Kokubungaku* (Língua e Literatura Japonesa), vol. 44. Tokyo, Shibundo, 1967, pp. 116-153.
- KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco - Configuração na Pintura e na Literatura*. São Paulo, Perspectiva, 1957.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. Coimbra, Armenio Amado, Editor, Sucessor, 1976.
- KEENE, Donald. *Appreciations of Japanese Culture*. Tokyo, Kôdansha International, 1971.
- KIDOH, Saizoh. *Chûsei Bungaku Shiron*. (Ensaio sobre a Literatura da Idade Média). Tokyo, Meiji Shoin, 1984.
- KIRIHATA, Ken. *Kimono to Moyô*. (Kimono e Estampa). Coleção Art Japansque, vol. 16. Tokyo, Kôdansha, 1983.
- KOBAYASHI, Kazuomi. "Konjaku Monogatari no Reikaitan" ("Histórias Sobrenaturais de *Konjaku Monogatari*"). *Teikyô Daigaku Bungakubu Kiyô* (Boletim do Departamento de Letras da Universidade Teikyô), vol. 12. Tokyo, Teikyô Daigaku Bungaku, 1980, pp. 215-246.
- KOIDE, Motoko. "Uji Shûi Monogatari no Setsuwa Hairetsuni tsuite - Zenkanni Wataru Renkan Hyôjino Kokoromi". ("Sobre a Distribuição das Narrativas *Setsuwa* de *Uji Shûi Monogatari* - Uma Tentativa de Demonstração da Relação em Cadeia"). *Heian Bungaku Kenkyû* (Pesquisa sobre a Literatura da Era Heian), vol. 67. Kyoto, Heian Bungaku Kenkyûkai, 1982.
- KOJIMA, Takayuki. "Chûseni natte Konjaku Monogatari shûwa naze umorete shimattaka" ("Por que *Konjaku Monogatari shû* acabou sucumbindo na Idade Média?"). *Kokubungaku* (Literatura Japonesa), vol. 26-8. Tokyo, Gakutôsha, jun. 1981, pp. 26-30.
- KOMINE, Kazuaki. "Sezoku Setsuwashû no Katari" ("A Narração das narrativas *Setsuwa* Seculares"). *Shinwa. Setsuwa* (Mitologia/Narrativa *Setsuwa*), *Nihon Bungaku Kôza* 3 (Coleção Curso de Literatura Japonesa 3). Tokyo, Taishûkan Shoten, 1987, pp. 227-246.
- KOMINE, Kazuaki. "Konjaku Monogatari shû no Kino Fûkai" ("A Paisagem da Árvore de *Konjaku Monogatari shû*"). *Chûsei Setsuwa to Sono Shûhen*. (A Narrativa *Setsuwa* Medieval e seus Arredores). Tokyo, Meiji Shoin, 1987, pp. 64-78.

- KOMINE, Kazuaki. *Setsumano Mori* (Floresta de Narrativas *Setsumano*). Tokyo, Taishûkan, 1991.
- KOMINE, Kazuaki. "Konjaku Monogatari-shû Monogatari-ron - Jô" ("O Estudo de *Konjaku Monogatari-shû* como *Monogatari-I*"). *Nihon Bungaku* 4 (Literatura Japonesa 4), vol. 33, Tokyo, Nihon Bungaku Kyôkai, 1984, pp. 46-62.
- KOMINE, Kazuaki. "Konjaku Monogatari-shû Monogatari-ron-Ge" ("O Estudo de *Konjaku Monogatari-shû* como *Monogatari-II*"). *Nihon Bungaku* 5 (Literatura Japonesa 5), vol. 33, Tokyo, Nihon Bungaku Kyôkai, 1984, pp. 51-62.
- KOMINE, Kazuaki. "Konjaku Monogatari-shû Honchô Ôhôburon Hosetsu". ("Apêndice ao Estudo da Seção dos Soberanos do Japão de *Konjaku Monogatari-shû*"). *Setsumano Bungaku Kenkyû*, vol. 19, Tokyo, Setsumano Bungakkai, 1984, pp. 35-46.
- KOMINE, Kazuaki. "Konjaku. Uji Sciritsuronno Genzai". ("A Situação Atual dos Estudos sobre as Datas de Compilação de *Konjaku* e *Uji*"). *Kokubungaku* (Literatura Japonesa), vol. 29, Tokyo, Gakutôsha, 1984, pp. 100-103.
- KOMINE, Kazuaki. "Setsumano Bungakuni okeru Sei Hyôgen". ("A Expressão do Sexo na Literatura *Setsumano*"). *Kokubungaku - Kaishakuto Kanshō* (Literatura Japonesa - Interpretação e Apreciação), vol. 4, Tokyo, Shibundô, 1981, pp. 62-64.
- KOMINE, Kazuaki. "Chûsei Warai Banashino Isô" ("As Fases da Narrativa Cômica Medieval"). *Nihonno Bijutsu* no. 20 - *Warai* (A Estética do Japão no. 20 - O Riso). Tokyo, Perikansha, 1993, pp. 24-45.
- KONNO, Tôru. "Konjaku Monogatari-shûno Sakushuo Megutte". ("A Respeito do Autor de *Konjaku Monogatari-shû*"). *Kokugoto Kokubungaku* (Língua e Literatura Japonesa). Tokyo, Tôkyô Daigaku Kokugo Kokubungakkai, Shibundô, vol. 35, 1958, pp. 32-41.
- KONNO, Toru. "Konjaku Monogatari-shû". *Nihon Koten Bungaku Daijiten* (Grande Dicionário da Literatura Clássica Japonesa), vol. 2, Tokyo, Iwanami Shoten, 1984, pp. 684-688.
- KÔNOSHI, Takamitsu. "Oni" ("Ogro"). *Kokubungaku* (Literatura Japonesa), vol. 18, Tokyo, Gakutôsha, 1972, pp. 95-100.

- KUBOTA, Jun; KITAGAWA, Tadahiko (org.). *Chûseino Bungaku*. (Literatura da Idade Média), Col. *Nihon Bungakushi* 3 (Col. História da Literatura Japonesa 3). Tokyo, Yûhikaku, 1976.
- KUNISAKI, Fuminaro (org.) *Chûsei Setsuwato Sono Shûhen* (Narrativa Setsuwa Medieval e seus Arredores). Tokyo, Meiji Shoin, 1987.
- KUNISAKI, Fuminaro. "Konjaku Monogatari-shûno Setsuwato Soshikino Dokujisci" ("Originalidade das Narrativas e da Organização de *Konjaku Monogatari-shû*"). *Nihonno Setsuwa* 2. (Narrativas Setsuwa do Japão 2). Tokyo, Tôkyô Bijutsu, s. d.
- KURANO, Kenji. "Heianchô Bungakuni okeru Setsuwateki Yôso" ("Elementos com Característica de *Setsuwa* na Literatura da Era Heian"). *Bungaku* (Literatura), vol. 2-1. Tokyo, Iwanami Shoten, jan. 1934, pp. 8-26.
- KUZE, Masako. "Konjaku Monogatari-shûno Tenguno Rekishiteki Ichi" ("A Posição Histórica do *Tengu* de *Konjaku Monogatari-shû*"). *Nihon Bungaku Nôto* (Caderno de Literatura Japonesa), no. 20. Miyagi, Miyagi Gakuin Joshi Daigaku, 1985, pp. 41-50.
- MABUCHI, Kazuo. "Setsuwa Bungakuo Kenkyûsuru Hitono Tameni". ("Para os Pesquisadores da Literatura *Setsuwa*"). *Kokubungaku* (Literatura Japonesa), vol. 3. Tokyo, Gakutôsha, nov. 1958, pp. 79-84, 106.
- MABUCHI, Kazuo et alii (org.) *Konjaku Monogatari-shû* 4, Coleção *Nihon Koten Bungaku Zenshû* 24. Tokyo, Shôgakukan, 1976.
- MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa, Edição 70, s. d.
- MAKI, Sachiko. *Konjaku Monogatari Ijutsu Jujutsu*. (*Konjaku Monogatari*, Arte Medicinal e Arte da Magia). Tokyo, Tsukiji Shokan, 1984.
- MASUDA, Katsumi. "Chûseitcki Fûshikano Omokage - Uji Shûi Monogatari no Sakusha". (A Imagem de um Satírico Medieval - O Autor de *Uji Shûi Monogatari*). *Bungaku*, vol. 34. Tokyo, Iwanami Shoten, 1966.
- MASUDA, Katsumi. "Kyôdô Sôzôkara Kono Bungakue". (Da Criação Coletiva para a Literatura Individual). *Kokubungaku* (Literatura Japonesa), vol. 29. Tokyo, Gakutôsha, 1984, pp. 6-12.
- MASUDA, Katsumi. *Setsuwa Bungakato Emaki*. (A Literatura *Setsuwa* e a Pintura em Rolo). Tokyo, San'ichi Shobô, 1982.

- MASUDA, Masako. "Setsuwa Bungakuno Kenkyû". ("Pesquisa sobre Literatura *Setсуwa*"). *Tokoyo Kokubun* (Periódico sobre Literatura Japonesa da Universidade Tokoyo), vol. 3. Shizuoka, Tokoyo Gakuen Tanki Daigaku Kokubun Gakkai, jun. 1978, pp. 50-54.
- MATSUEDA, Itaru. *Yûmoato Waruino Shifuku*. (A Alegria Suprema do Humor e do Riso). Coleção *Fushigino Kuni* 7 (Coleção Mundo Estranho 7). Tokyo, Heibonsha, 1989.
- MIKI, Sumito. "*Haigono Kishutachi - Uji Shûi Monogatari Dai Jûwato Sono Zengo*". ("Os Nobres como Personagens no Mundo - A História no. 10 de *Uji Shûi Monogatari*"). *Seikei Kokubun* (Periódico de Literatura Japonesa da Universidade Seikei), vol. 7. Tokyo, Seikei Daigaku Bungakubu Nihon Bungaku Kenkyûshitsu, 1974.
- MIKI, Sumito. "*Imawa Mukashi*". ("O Agora é Passado"). *Setсуwa Bungaku* (Literatura *Setсуwa*), Coleção *Kenkyû Shiryô Nihon Koten Bungaku*, vol. 3. Tokyo, Meiji Shoin, 1984.
- MIKI, Sumito. "*Mumyôjin'no me*". ("Os Olhos para os Anônimos"). *Kokubungaku* (Literatura Japonesa), vol. 29. Tôkyô, Gakutôsha, 1984, pp. 88-93.
- MIKI, Sumito *et alii* (org.). *Setсуwa Bungaku* (A Literatura *Setсуwa*). Coleção *Kenkyû Shiryô Nihon Koten Bungaku* 3 (Coleção Material de Pesquisa da Literatura Clássica Japonesa). Tokyo, Meiji Shoin, 1984.
- MINER, Earl *et alii*. *Classical Japanese Literature*. Princeton, Princeton University Press, 1985.
- MIYAMOTO, Miyuki. "*Heijû Kokkaianno Kenkyû*". ("Pesquisa sobre os Episódios Cômicos de Heijû"). *Kokubungaku Kenkyû Sôsho* (Coletânea de Pesquisa sobre Literatura Japonesa). Sapporo, Hokkaidô Kyoiku Daigaku Sapporo Bunkô Kokubungaku Dai Ni Kenkyûshitsu, jul. 1988, pp. 9-28.
- MOMOKAWA, Takahito. "*Ikai. Naimen. Kenryoku*". ("Outro Mundo. Âmagô. Poder"). *Bungakuniokeru Mukôgawa* (O Outro Lado na Literatura). Tokyo, Meiji Shoin, 1985, pp. 37-66.
- MORI, Masato. *Konjaku Monogatarishûno Seisei* (A Formação de *Konjaku Monogatarishû*). Osaka, Izumi Shoin, 1986.
- MORIN, Violette. "A História Cômica". *Análise Estrutural da Narrativa*. Rio de Janeiro, Ed. Vozes, 1972, pp. 174-200.

- MORIYAMA, Shigeru. "Konjaku Monogatari-shûni okeru Joseino Egakikatanî tsuite" ("Sobre a Descrição da Mulher em *Konjaku Monogatari-shû*"). *Onomichi Tanki Daigaku Kenkyû Kiyô* (Periódico da Universidade Onomichi), vol. 32. Hiroshima, Onomichi Tanki Daigaku, 1983, pp. 1-25.
- MUIR, Edwin. *A Estrutura do Romance*. trad. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre, Globo, 1975.
- MURAI, Yasuhiko. "Matsu Onna" ("Mulher que Espera"). *Kokubungaku* (Literatura Japonesa), vol. 23. Tokyo, Gakutôsha, 1978, pp. 34-40.
- MURAI, Yasuhiko. "Kagano Bubun'no Shôsha". ("A Irradiação para a Parte Sombria"). *Kokubungaku* (Literatura Japonesa), vol. 29. Tokyo, Gakutôsha, 1984, pp. 71-74.
- NAGANO, Jôichi. *Konjaku Monogatari-shûno Kanshôtei Hihyô*. (Apreciação e Crítica sobre *Konjaku Monogatari-shû*). Tokyo, Meiji Shoin, 1978.
- NAGANO, Jôichi (org.). *Setsuwa Bungaku Jiten* (Dicionário de Literatura *Setsuwa*). Tokyo, Tôkyôdô Shuppan, 1969.
- NAGANO, Jôichi. *Setsuwa Bungakuno Sekai*. (O Mundo da Literatura *Setsuwa*). Tokyo, Meiji Shoin, 1980.
- NAGAZUMI, Yasuaki. *Chûsei Bungakuno Kanôsei*. (A Possibilidade da Literatura Medieval). Tokyo, Iwanami Shoten, 1977.
- NAKAMURA, Shinichirô. *Genji Monogatari no Sekai* (O Universo de *Genji Monogatari*). Tokyo, Shinchôsha, 1968.
- NAKANISHI, Susumu. "The Spatial Structure of Japanese Myth: The Contact Point Between Life and Death". *Principles of Classical Japanese Literature*. New Jersey, Princeton University Press, 1985, pp. 106-129.
- NAKANO, Kôji. *Konjaku Monogatari-shû*. (Coletânea de Narrativas de Hoje e de Outrora). Tokyo, Iwanami Shoten, 1983.
- NAKANO, Takeshi. "Konjaku Monogatari-shûno Onini tsuite" ("Sobre o Ogro de *Konjaku Monogatari-shû*"). *Setsuwa* (Narrativa *Setsuwa*), vol. 6. Tokyo, *Setsuwa Kenkyûkai*, 1978, pp. 37-42.
- NANBA, Hiroshi et alii. *Nihonno Chûko Bungaku* (Literatura Japonesa da Média Antiguidade). Tokyo, Shimmilton Shuppansha, 1983.
- NANBA, Kizô. "Hana Nagaki Sôno Koto". ("Sobre o Monge do Nariz Longo"). *Kokubungaku* (Literatura Japonesa), vol. 3. Tokyo, Gakutôsha, nov. 1958, pp. 89-92.

- NARAMOTO, Tatsuya (org.). *Nihon Shokumin Seikatsushi - Heian/Kamakura Dai Nikan*. (História sobre a Vida do Povo Japonês - Heian e Kamakura vol. 2). Tokyo, Kawade Shobô Shinsha, 1961.
- NIEL, André. *A Análise Estrutural de Textos*. Tradução de Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo, Cultrix, 1978.
- NIHON BUNGAKU KENKYŪ SHIRYŌ KANKŌKAI (org.). *Setsuwa Bungaku*. (A Literatura *Setsuwa*). Tokyo, Yūseidō Shuppan, 1981.
- NIHON BUNGAKU KYŌKAI (org.). *Nihon Bungaku kōza 3 - Shinwa/Setsuwa* (Curso de Literatura Japonesa 3 - Mitologia/Narrativa *Setsuwa*). Tokyo, Taishūkan Shoten, 1987.
- NIHON DAI JITEN KANKŌKAI (org.). *Nihon Kokugo Dai Jiten* (Grande Dicionário da Língua Japonesa). Tokyo, Shogakukan, 1976.
- NISHIO, Kōichi. *Chūsei Setsuwa Bungakuron*. (Tratado sobre a Literatura *Setsuwa* da Idade Média). Tokyo, Kōshobō, 1964.
- NISHIO, Kōichi. “*Setsuwa Bungaku Kenkyūno Mondaiten*”. (“Pontos Problemáticos da Pesquisa sobre Literatura *Setsuwa*”). *Nihonno Setsuwa - Hanashino Sekai* (Narrativas *Setsuwa* do Japão - O Mundo da Narrativa). Tokyo, Kokubungaku Kenkyū Shiryōkan, 1980.
- NISHIO, Kōichi. *Nihon Koten Bungaku Daijiten 3*. (Grande Dicionário da Literatura Clássica Japonesa 3). Tokyo, Iwanami Shoten, 1984.
- NISHIO, Kōichi. “*Uji Shūi Monogatari ni okeru Rensanno Bungaku*” (“A Literatura em Cadeia de *Uji Shūi Monogatari*”). *Seisen Joshi Daigaku Kiyō* (Periódico da Universidade Feminina Seisen), vol. 31. Tokyo, Seisen Joshi Daigaku, 1982.
- NISHIZAWA, Shōji. “*Chigo Monogatari Akino Yonaga Monogatari no Sekai*”. (“O Universo de *Akino Yonaga Monogatari* - Uma Narrativa sobre Servidores-Mirins dos Templos”). *Kokugoto Kokubungaku* (Língua e Literatura Japonesa), vol. 57-5. Tokyo, Tōkyō Daigaku Kokugo Kokubun Gakkai, 1980, pp. 38-51.
- NUMAMOTO, Kazuya. “*Konjaku Monogatari shū Maki Sanjū Dai Ichiwato Uji Shūi Monogatari Maki San Dai Jūhachiwatono Hikaku*”. (“A Comparação entre a Narrativa 1 do Volume XXX de *Konjaku Monogatari* e a Narrativa 18 do Volume III de *Uji Shūi Monogatari*”). *Yugoto Bunka* (Cultura Yagoto). Nagoya, Chūkyō Gaigaku Chūsei Bungaku Kenkyūkai, maio, 1981, pp. 2-10.

- ODA, Shôkichi. *Nihonno Yûmoa 2 - Koten. Setsuwa hen* (O Humor Japonês 2 - Volume sobre Clássicos e Narrativas *Setsuwa*). Tokyo, Chikuma Shobô, 1987.
- OKAMURA, Kichiemon. *Shôchôno Bi* (A Beleza do Símbolo). Tokyo, Tamagawa Daigaku Shuppan, 1977.
- OKUMURA, Etsuzô. "Setsuwa no Kokoro" ("A Alma da Narrativa *Setsuwa*"). *Bunrin* (Círculo Literário). Kobe, Matsukage Joshi Gakuin Daigaku Kokubungaku Kenkûshitsu, mar. 1980, pp. 31-55.
- ÔOKA, Makoto. *Nihonno Iro* (As Cores do Japão). Tokyo, Asahi Shinbunsha, 1976.
- ÔOKA, Makoto. *Rekishito Bunkao Irodoru Nihonno Iro* (As Cores do Japão que Colorem a História e a Cultura). Tokyo, Kôdansha, 1980.
- ORIGUCHI, Shinobu. "Onino Hanashi" ("História do Ogro"). Col. *Origuchi Shinobu Zenshû 3* (Col. Completa de Shinobu Origuchi). Tokyo, Chûô Kôronsha, 1966.
- ORIGUCHI, Shinobu. "Momono Densetsu" ("A Lenda do Pessegueiro"). *Origuchi Shinobu Zenshû 3* (Obras Completas de Shinobu Origuchi 3). Tokyo, Chûô Kôronsha, 1966.
- OSABE, Hideo. *Setsuwano Nakano Yûmoa* (O Humor das Narrativas *Setsuwa*). *Konjaku Monogatari*shû. *Uji Shûi Monogatari*, Coleção Kaushô Nihon Koten Bungaku 13. Tokyo, Kadokawa Shoten, 1984, pp. 453-460.
- Ô, Shinkuhô. "Konjaku Monogatarishûni okeru Warai". ("O Riso de *Konjaku Monogatari*shû"). *Nihongo Nihon Bungaku* (Língua e Literatura Japonesa), no. 10. Taipei, Hojin Daigaku Gaigo Gakuin Tôhôgo Bungakukai, dez. 1983, pp. 39-54.
- ÔTSUKA MINZOKU GAKKAI (org.). *Nihon Minzoku Jiten* (Dicionário Etnológico do Japão). Tokyo, Kôbundô, 1979.
- PARSONS, Talcott; BALES, Robert F. *Socialization and Interaction Process*. London Routledge & Kegan Paul, 1956.
- PIGEOT, Jacqueline; TSCHUDIN, Jean-Jacques. *La Littérature Japonaise*. Paris, Presses Universitaires de France, 1983.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, s. d.

- PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo, Ática, 1992.
- ROSENFEL, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1969.
- SAHARA, Sakumi. "Konjaku Monogatari-shûni okeru Reikitanno Kôzô" ("A Estrutura das Narrativas Sobrenaturais de *Konjaku Monogatari-shû*"). *Komazawa Tandai Kokubun* (Periódico de Literatura Japonesa da Universidade Komazawa), vol. 19. Tokyo, Komazawa Tandai Bungakubu, 1989, pp. 1-21.
- SAITO, Shoji. *Nihonteki Shizenkanno Kenkyû - Jôkan* (Pesquisa sobre a Visão da Natureza Japonesa - Volume I). Tokyo, Yasaka Shobô, 1978.
- SAKAI, Anne. *La Parole Comme Art - Le Rakugo Japonais*. Paris, Editions L'Harmattan, 1992.
- SAKAI, Kôhei. *Konjaku Monogatari-shûno Shinkenkkyû* (Novas Pesquisas sobre *Konjaku Monogatari-shû*). Seimodô, 1923.
- SAKAIDA, Shiroo; WADA, Katsushi. *Nihon Setsuwa Bungaku Saku'in* (Índice da Literatura *Setsuwa* do Japão). Osaka, Seibundô, 1974.
- SAKAKURA, Atsuyoshi. "Setsuwatchi Sekaino Hirogari" ("A Expansão do Mundo do *Setsuwa*"). *Konjaku Monogatari-shû Honchô Sezokubu 2 - Furoku* (Seção Secular do Japão de *Konjaku Monogatari-shû 2* - Apêndice). Col. *Shinchô Nihon Koten Shûsei* 29. Tokyo, Shinchôsha, 1979, pp. 270-320.
- SAKAMOTO, Tarô. *Nihonshi* (História do Japão). Tokyo, Yamakawa Shuppansha, 1969.
- SAKURAI, Tokutarô. *Minkan Shinkô Jiten* (Dicionário de Crenças Populares). Tokyo, Tôkyôdô Shuppan, 1980.
- SALLES, Catherine. *Nos Submundos da Antigüidade*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo, Brasiliense, 1987.
- SANPEI, Kôko. *Nihonno Josei* (A Mulher Japonesa). Tokyo, Mainichi Shinbunsha, 1957.
- SANT'ANNA, Alfonso Romano de. *O Canibalismo Amoroso*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- SASAKI, Miyoko; MORIOKA, Heinz. "Shomin Wagcini okeru Gurotsuku - Sono San - Konjaku Monogatari-shûno Waraibanashito Rakugo" ("O

- Grotesco na Narrativa Popular Parte 3 - As Narrativas Cômicas de *Konjaku Monogatari* e o *Rakugo*). *Tsudajuku Daigaku Kiyô* (Periódico da Universidade Tsuda), no. 14. Tokyo, Tsuda Daigaku Kiyô, 1982, pp. 169-191.
- SASAKI, Miyoko; MORIOKA, Heinz. "*Rakugo: Popular Narrative Art on the Grotesque*". *Harvard Journal of Asiatic Studies* 41.2. Harvard, 1981, pp. 417-459.
- SATO, Kenzo. "*Konjaku Monogatari Uji Shui*" (*Konjaku Monogatari e Uji Shûi*). *Kokugakuin Zasshi* (Revista Literária Kokugakuin). Tokyo, Kokugakuin Daigaku, out. 1961, pp. 170-176.
- SCHNAIDERMAN, Bóris (org.). *Scmióllica Russa*. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- SCHOLES, Robert; KELLOG, Robert. *A Natureza da Narrativa*. Trad. Gert Meyer. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1977.
- SETSUWA KENKYŪKAI (org.). *Nihonno Setsuwa 3* (Narrativas Setsuwa do Japão). Tokyo, Taishūkan, 1987.
- SETSUWATO SETSUWA BUNGAKUNO KAI (org.). *Setsuwa Roushū*. (Tratados sobre Narrativas Setsuwa). Osaka, Seibundō, 1991.
- SHIMAZU, Hisamoto. *Nihon Bungaku Daijiten* (Grande Dicionário de Literatura Japonesa). Tokyo, Shinchōsha, 1959.
- SHINODA, Masahiro. "*Bosci Aruiwa Jikoai*" ("Maternidade ou Auto-estima"). *Kokubungaku* (Literatura Japonesa), vol. 23-4. Tokyo, Gakutōsha, mar. 1978, pp. 60-62.
- SHINOHARA, Shōji. "*Han Ōchō Bungakutoshite*" ("A Postura de uma Literatura Anti-Aristocrática de Heian"). *Kokubungaku* (Literatura Japonesa), vol. 29. Tokyo, Gakutōsha, 1984, pp. 66-70.
- SHINOHARA, Shōji. "*Genji Monogatari no Seiritsuto Kōsō*". ("A Formação e a Concepção de *Genji Monogatari*"). *Chūkono Bungaku* (A Literatura da Média Antiguidade), Coleção *Nihon Bungakushi* 2 (Coleção História da Literatura Japonesa 2). Tokyo, Yūhikaku, 1976, pp. 192-196.
- SHINOHARA, Shōji. "*Genji Monogatari no Shudai*". ("O Tema de *Genji Monogatari*"). *Chūkono Bungaku* (A Literatura da Média Antiguidade), Coleção *Nihon Bungakushi* 2 (Coleção História da Literatura Japonesa 2). Tokyo, Yūhikaku, 1976, pp. 197-201.

- SHINOHARA, Shôji. "Oko" ("Tolo"). *Kokubungaku* (Literatura Japonesa), vol. 17. Tokyo, Gakutôsha, 1972, pp. 89-94.
- SILVA, Francisco C. Teixeira da. *Sociedade Feudal*. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- SUZUKI, Kazuo. *Tatta Hitorino Yono Naka* (O Mundo Solitário). Tokyo, Shibundô, 1973.
- TAKAHASHI, Minoru. "Chûgokuni okeru Setsuwa Bungakuno Shosô" ("Aspectos da Literatura Setsuwa na China"). *Kokubungaku - Kaishakuto Kanshô* (Literatura Japonesa - Interpretação e Apreciação), vol. 49. Tokyo, Shibundô, 1984, pp. 98-104.
- TAKAHASHI, Mitsugu. *Chûko Setsuwa Bungaku Kenkyû Josetsu* (Introdução à Pesquisa sobre Literatura Setsuwa da Média Antiguidade). Tokyo, Ôfûsha, 1974.
- TAKAHASHI, Toru. "Monogatari Bungakuno Manazashito Kûkan" ("O Olhar e o Espaço na Literatura Monogatari"). *Nihonno Bijutsu* (Estética do Japão), no. 16. Tokyo, Perikansha, 1991, pp. 150-171.
- TAKENO, Choji. *Heianchô Bunka* (Cultura da Época Heian). Tokyo, Tôkyôdô, 1942.
- TAMAGAMI, Takuya. *Ôchôjinno Kokoro* (A Alma da Aristocracia de Heian). Tokyo, Kôdansha, 1975.
- TANAKA, Sumie. *Monogatari Nihon Joseishi* (História da Mulher Japonesa das Narrativas Monogatari). Tokyo, Nihon Hôsô Shuppan Kyôkai, 1979.
- TANAKA, Sumie. *Monogatari Joseishi - Joteiyori Yûjomade*. (História da Mulher da Literatura Monogatari - Desde as Soberanas até as Meretrizes). Tokyo, Nihon Hôsô Shuppan Kyôkai, 1979.
- THOMSON, Philip. *The Grotesque*. The Critical Idiom 24. London, Methuen Press, 1972.
- TOCHIGI, Yoshitada. "Bushi" ("Guerreiro"). *Kokubungaku* (Literatura Japonesa), vol. 17. Tokyo, Gakutôsha, 1972, pp. 76-81.
- TOKUE, Gensei. "Setsuwa kara Mita Takai" ("O Outro Mundo visto a partir da Narrativa Setsuwa"). *Bungakuni okeru Mukôgawa* (O Outro Lado na Literatura). Tokyo, Meiji Shoin, 1985, pp. 67-92.

- TOMACHEVSKI, B. *“Temática”. Teoria da Literatura - Formalistas Russos*. Trad. Ana Maria Ribeiro *et alii*. Porto Alegre, Ed. Globo, 1970, pp. 169-204.
- TSUBOI, Hirofumi. *Imoto Nihonjin* (A Batata e o Japonês). Tokyo, Miraisha, 1980.
- TSUDA, Sôkichi. *Kokumin Shisôno Kenkyû 1* (Pesquisa sobre o Pensamento Nacional). Coleção Tsuda Sôkichi, vol. 4. Tokyo, Iwanami Shoten, 1964.
- TSURUTA, Kinya. *“Mukôgawano Bungaku”* (“A Literatura do Outro Lado”). *Bungakuni okeru Mukôgawa* (O Outro Lado na Literatura). Tokyo, Meiji Shoin, 1985, pp. 5-35.
- UI, Muslu. *Nihonjinno Warai* (O Riso do Japonês). Tokyo, Kadokawa Shoten, 1969.
- UMEHARA, Takeshi. *Yamino Patosu* (O Patos das Trevas), *Umehara Takeshi Chosakushû 1* (Coletânea das Obras de Umehara Takeshi 1). Tokyo, Shueisha, 1983.
- VIGARELLO, Georges. *O Limpo e o Sujo*. Trad. Isabel St. Aubyn. Lisboa, Fragmentos, 1985.
- WAKASHIRO, Kiiko. *Genji Monogatari no Onna* (As Mulheres de *Genji Monogatari*). Tokyo, Nihon Hôsô. Shuppan Kyôkai, 1979.
- WAKASHIRO, Kiiko. *Genji Monogatari no Onna* (As Mulheres de *Genji Monogatari*). Tokyo, Nihon Hôsô Shuppan Kyôkai, 1979.
- WAKISAKA, Geny. *Man'yôshu* (Coleção das Dez Mil Folhas). São Paulo, Ilucitec, 1992.
- WAKITA, Haruko *et alii*. *Nihon Joscishi* (História da Mulher Japonesa). Tokyo, Yoshikawa Kôbunkan, 1987.
- WATANABE, Minoru. *Nihon Shokuseikatsushi* (A História do Hábito Alimentar Japonês). Tokyo, Hirokawa Kôbunkan, 1969.
- WELLEK, René; Warren, Austin. *Teoria da Literatura*. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa, Publicações Europa-América, 1976.
- YAMAORI, Tetsuo. *“Reiki'eno Shiscunado”* (“A Respeito do Olhar sobre Seres Sobrenaturais”). *Bessatsu Kokubungaku* (Literatura Japonesa, Edição Especial), no. 33. Tokyo, Gakutôsha, 1988, pp. 29-33.
- YAMAMURA, Yoshiaki. *Nihonjinto Iaha* (O Japonês e a Figura da Mãe). Tokyo, Tôrôkan Shuppansha, 1978.

- YANAGITA, Kunio. "*Kitsune Hikyakuno Hanashi*" ("A História da Raposa-Mensageira"). *Yanagita Kunioshû* 22 (Coleção Kunio Yanagita 22). Tokyo, Chikuma Shobô, 1962, pp. 331-359.
- YANAGITA, Kunio. "*Yamano Jinsci*" ("A Vida na Montanha"). *Yanagita Kunioshû* 4 (Coleção de Kunio Yanagita 4). Tokyo, Chikuma Shobô, 1962, pp. 55-186.
- YANAGITA, Kunio. "*Waraino Hongan*" ("O Anseio do Riso"). *Yanagita Kunioshû* 7 (Coleção Kunio Yanagita 7). Tokyo, Chikuma Shobô, 1980, pp. 149-236.
- YANAGITA, Kunio. "*Okono Bungaku*" ("Literatura do Tolo"). *Yanagita Kunioshû* 7 (Coleção Kunio Yanagita 7). Tokyo, Chikuma Shobô, 1980, pp. 287-321.
- YANAGITA, Kunio. "*Ôkamito Kajiyano Baba*". ("O Lobo e a Velha do Ferreiro"). *Yanagita Kunioshû* 8 (Coleção Kunio Yanagita 8). Tokyo, Chikuma Shobô, 1979, pp. 225-264.
- YOSHIDA, Seiichi. *Nihon Bungaku Kanushô Jiten - Kotenhen* (Dicionário de Apreciação da Literatura Japonesa - Parte Clássica). Tokyo, Tôkyôdô Shuppan, 1991.
- ZEN-KINDAI JOSEI KENKYŪKAI (org.). *Kazokuto Joseino Rekishi-Kodai/Chûsei* (História da Família e da Mulher - Antiguidade/Idade Média). Tokyo, Yoshikawa Kôbunkan, 1989.