

TAKETORI MONOGATARI: UM BREVE ESTUDO COMPARATIVO ENTRE A NARRATIVA E A ANIMAÇÃO

Andressa Cristina de OLIVEIRA *

■ **RESUMO:** O *Taketori monogatari*, datado do período Heian - 794 a 1185 -, é fruto de uma comunidade ricamente cultivada em serenidade e com grande apego as artes. Onze século após o encontro do manuscrito mais antigo que temos acesso, o Studio Ghibli lança a adaptação animada da narrativa, nomeada O Conto da princesa Kaguya (かぐや姫の物語/*Kaguya-hime no Monogatari*). A pesquisa tem como objetivos verificar as considerações sobre a relação originária entre mito e literatura, proposta por Eleazar M. Meletinsky (1987), e analisar as estruturas simbólicas possíveis de serem emergidas das obras – utilizando de autores como Northrop Frye (1957) e Hayao Kawai (2007), por exemplo, como aporte teórico. A importância do estudo revela-se ao consideramos o escasso conjunto de pesquisas brasileiras sobre os estudos literários japoneses e, particularizadamente, sobre o *Taketori monogatari* e a (re)significação por ele causada através da adaptação filmica. Finalmente, é defendido a constituição da narrativa como passível de ser compreendida similarmente a um símbolo totalitário do processo de individuação, proposto por Jung (s/d apud MIELIETINSKI, 1987), da circularidade de nascimento-desenvolvimento-declínio-morte-renascimento. Porém, enfrentado não somente pelos indivíduos do século X da nação nipônica, mas também, pelos sujeitos viventes do século XXI, justificando, desse modo, a reatualização do mito dentro da adaptação animada do Studio Ghibli do século XXI.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura estrangeira. Mito. Adaptação.

Introdução

Sendo considerada a obra mais antiga do gênero *monogatari*, datada do período Heian – 794 a 1185 -, o *Taketori monogatari* é fruto de uma comunidade ricamente empenhada em semear e colher culturalmente o que lhe foi concebido graças a serenidade dos séculos que contemplou. Assim exposto, dentro da narrativa são passíveis de serem averiguados diversos componentes relacionados a constituição

* UNESP – Universidade Estadual Paulista – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Departamento de Letras Modernas – SP – Brasil – andressa.oliveira@unesp.br

sociocultural do império japonês, além de, não menos importante, o desenrolar estrutural dos paradigmas mitológicos e dos símbolos que o cercam.

Voltando-se para o século XXI, mesmo considerando o distanciamento de onze séculos, a narrativa ficcional sobre Kaguyahime ainda atrai os olhos do público, seja por admiração a este exemplar do processo de estabelecimento de uma escrita particular aos japoneses, seja pelos percalços perpassados pela protagonista ao longo do decorrer do texto. Por conta, assim sendo, de sua relevância para a sociedade nipônica, em 2015, foi lançado o filme *O Conto da princesa Kaguya* (かぐや姫の物語/*Kaguya-hime no Monogatari*), uma adaptação realizada pelo Studio Ghibli.

O trabalho em questão tem a pretensão, em um primeiro momento, de verificar a as considerações sobre a relação originária entre mito e literatura, proposta por Eleazar M. Meletinsky (1987), dentro de ambos os *corpus* artísticos selecionados e, em um segundo momento, analisar as estruturas simbólicas possíveis de serem emergidas das obras – utilizando de autores como Northrop Frye (1957) e Hayao Kawai (2007), por exemplo, como aporte teórico. É esperado, no decorrer da análise, considerações quanto as diferenças e semelhanças encontradas ao longo do caminho traçado pelo mito e suas raízes, afetando, portanto, as duas faces da Kaguyahime na qual nos propomos nos debruçar.

Para além dos argumentos já expostos, o artigo torna-se uma potência expressiva quando considerado o escasso conjunto de pesquisas brasileiras focalizadas de modo geral nos estudos literários japoneses e, mais especificamente, uma contribuição que se proponha a destrinchar *O Conto do Cortador de Bambu* – título traduzido para o português – e sua (re)significação dentro da sociedade japonesa do século XXI através da adaptação animada.

Período *Heian* e os *monogatari*

Ao abordar a obra literária do gênero *monogatari* mais longínqua que foi capaz de alcançar a sociedade do século XXI, apresenta-se de suma importância a contextualização antes dos próximos passos dentro da análise. Isso se deve, pois – além de a produção de tal pesquisa ser realizada em um país distante do contexto de produção da obra – haver muito pouco conhecimento formal e de fácil acesso disponibilizado no Brasil sobre a história japonesa.

Posto isto, iniciemos a empreitada sobre o período *Heian*, provável época da escrita de *Taketori monogatari*. Instaurado a partir da alteração da sede imperial, de Nagaoka para Heian, por ordem do Imperador Kanmu, a nova capital – em seus primeiros anos - continuou profundamente baseada nos aspectos literários e culturais chineses e, lentamente, introduziu uma nova forma vernacular chamada *kana* – que, entretanto, só seria estabelecida do século X em diante (HARUO, 2016).

A popularização do *kana* utilizado dentro da *waka* – a forma clássica do poema escrito em trinta e uma sílabas – foi o estopim para o nascimento de uma diversidade literária vernacular (HARUO, 2016). Uma floração atingida por essa novidade foi justamente a escrita ficcional tornar parte essencial de sua composição a poesia, sendo esse movimento iniciado com o *Taketori monogatari* (HARUO, 2016).

Dos diversos *monogatari* produzidos no decorrer do século X e seus arredores, somente seis sobreviveram a passagem do tempo, sendo eles: o *Taketori monogatari*, o *Ise monogatari*, o *Yamato monogatari*, o *Heichu monogatari*, o *Ochikubo monogatari* e, por fim, o *Utsuho monogatari* (ABREU, 2016). Muito foi, e ainda continua sendo discutido por estudiosos sobre uma possível definição para este gênero literário, perpassando dizeres que apontam para aspectos estruturais da obra – como o uso da poesia dentro da prosa – até termos guarda-chuva recorrentes no período – como *setsuwa*, mesmo que este detenha um caráter verídico essencial à sua composição.

Quanto a obra propriamente dita do *Taketori monogatari*, não há confirmação precisa sobre a data de produção, entretanto, os acadêmicos apontam uma estimativa entre o final do século IX e o início do X como detentor de alta probabilidade para sua escrita (KATO, 2011). Além disso, a autoria da narrativa também permanece obscura, já que a prosa vernacular costuma ser relacionada estritamente a autoria feminina nesse período, diversos homens assumiam personas femininas para as publicarem. É importante apontar que “Homens acadêmicos, entretanto, foram os primeiros a escrever contos vernaculares, ou *monogatari*, mesmo que o fizessem anonimamente, já que tal forma de escrita era considerada uma atividade baixa” (HARUO, 2016, p. 100, grifo do autor, tradução minha)¹. A taxação de “atividade baixa” originou-se, principalmente, por dois motivos: a crítica confucionista entendia o gênero “[...] como engano, falsidade ou mentira [...]” (OKIMOTO; CHAGAS, 2022, p. 3) por não representar o passado histórico e por ser escrito “[...] em silabário fonético japonês, e não chinês, como era comum em gêneros institucionalizados como a filosofia e a história.” (OKIMOTO; CHAGAS, 2022, p. 3). Ademais, conforme dito por Haruo (2016), as narrativas vernaculares mais antigas tinham a temática focalizada no romance e no fantástico, enquanto os textos escritos realmente por mulheres detinham um alto teor confessional de suas vidas diárias.

Em suma, torna-se interessante para a análise emergir os pontos basilares encontrados dentro das narrativas ficcionais *monogatari*. Para isso, damos voz a Yoshida (2009, p. 103-104, grifo da autora) quando expõe quatro aspectos principais:

¹ “Male scholars, however, were the first to write vernacular tales, or *monogatari*, although they did so anonymously, for such writing was considered a lowly activity” (HARUO, 2016, p. 100, grifo do autor).

1. diferentemente das primeiras crônicas históricas como *Kojiki* (*Registro de Fatos Antigos*, 712) e *Nihonshoki* (*Crônicas do Japão*, 720), as narrativas *monogatari* tratam de elementos baseados na imaginação;
2. grande parte das narrativas são de longa extensão, mas não são excludentes as narrativas breves de temas semelhantes que se encontram compiladas em coletâneas;
3. mesmo quando baseadas em personagens ou relatos reais, estes são manipulados para a criação de um mundo imaginário;
4. o mundo das narrativas *monogatari* encontra-se centrado na sociedade da nobreza de Heian.

Regada à mitos circulares da tradição oral e zelada pelas raízes chinesas ainda em voga no período *Heian*, o *Taketori monogatari* demonstra a capacidade de sua potencialidade em, mesmo utilizando desses componentes, inovar e, até mesmo, de modo elegante – conforme o esperado da época –, estruturar o germe do questionamento quanto a organização hierárquica social nipônica predominante.

Tradução e narrativa

Para realizar a análise proposta para este trabalho foi utilizada a tradução produzida por Thiago Cosme de Abreu em sua dissertação intitulada *Taketori monogatari: a obra e o discurso (pretensamente) amoroso* (2016). Como ponto a ser ressaltado, o texto-fonte para a tradução de Abreu foi o publicado pela *Iwanami shoten*, em 1929, ou seja, debruçamo-nos sobre uma transposição linguística advinda de sua língua primária: o japonês clássico.

Além disso, diversas foram as ponderações em torno do processo tradutório. Desde consultas às traduções de renome, como a de René Sieffertr para o francês – de 1992 – e a de Takeda Tomohiro para o japonês vernáculo - de 2001 -, até o esclarecimento de determinados processos adotados para melhor alcançar a tradução almejada.

Dito isso, foquemo-nos numa curta apresentação da narrativa de *Taketori monogatari*. O conto é iniciado com o Velho Cortador de Bambu, nomeado Sanuki no Miyatsukomaro. Ele, inesperadamente, encontra em um dia de trabalho, uma pequenina pessoa dentro da base de um exemplar desta planta. Encantado pelo ser, o Velho decide tomá-la como filha. Assim, ele e sua esposa criam a menina.

Era curioso que todas as vezes que o Cortador retornava ao bambu para lanhá-lo, deste saía ouro, o que fez com que o Velho se tornasse rico. A menina crescia rapidamente, em três meses já tinha a estrutura corpórea de uma adulta. Ela foi tratada com todos os requintes que uma jovem dama nobre teria e, para o Velho, era o feixe de luz que quebrava seus momentos de sofrimento.

Ao atingir idade suficiente, a jovem foi nomeada como Nayotake no Kaguyahime – princesa da luz resplandecente e delgada forma – e, em comemoração, ofereceram uma grande cerimônia. Após isto, diversos foram os interessados em desposar Kaguyahime. Muitos rodearam a casa, esperando uma oportunidade de a ver, entretanto, poucos resistiram ao tempo e desgaste. Dos vários pretendentes, somente cinco restaram, sendo eles o príncipe Ishitsukuri, o príncipe Kuramochi, o ministro-da-direita Abe no Miushi, o alto-conselheiro Otomo no Miyuki e médio-conselheiro Isonokami no Maro.

Exaustos, os homens recorrem ao Velho, pedindo que este conversasse com a filha sobre a possibilidade de se casar com um deles. Inseguro sobre sua capacidade de convencer a jovem, o Velho mesmo assim aceita ajudá-los. Ao dialogar com Kaguyahime, esta aponta sua desconfiança para com os pretendentes, mas, diante do pedido do pai, aceita avaliar as intenções de cada um dos homens.

Para isso, a jovem propõe uma missão diferente para os cinco pretendentes: o príncipe Ishitsukuri deve buscar a Sagrada Tigela de Pedra de Buda, ao príncipe Kuramochi é solicitado um ramo da árvore dourada que detém joias como frutos da montanha Horai, para o ministro-de-direta Abe foi pedido o manto de Pele de Rato-de-Fogo, o alto-conselheiro Otomo ficou encarregado de obter a joia acoplada ao pescoço do dragão e, por fim, o médio-conselheiro Isonokami teve como missão apanhar uma concha *koyasugai* de uma andorinha.

O príncipe Ishitsukuri, passados três anos do requerimento da Kaguyahime, retornou para a mesma portando uma tigela que encontrou diante da imagem de Binzuru – nome pelo qual Pindola Bharadvaja, um dos quatro discípulos de Buha, é conhecido no Japão. O objeto, quando avaliado pela dama, foi posto como incapaz de rivalizar com brilho de um simples vagalume. Assim, o primeiro pretendente foi rejeitado.

Servindo-se de capacidades manipulativas, o príncipe Kuramochi forjou uma viagem – supostamente em busca da joia solicitada por Kaguyahime – quando, na verdade, havia convocado os seis melhores artesãos para fabricar o Ramo de Joias. Ao terminar o objeto, Kuramochi rapidamente o levou a dama.

Sentindo-se derrotada, Kaguyahime observava o Ramo enquanto o Velho a incentivava a casar-se com o príncipe. Porém, inesperadamente, um grupo de seis homens chegou com uma carta, nesta, solicitavam o pagamento pela confecção do Ramo de Joia de Kaguyahime, pois o príncipe Kuramochi não o havia feito. Assim, envergonhado, o segundo pretendente foi negado.

Seguindo para o ministro-da-direita Abe no Miushi, o qual devia adquirir o manto de Pele do Rato-de-Fogo, este entrou em contato com um mercador que afirmava comercializar o objeto que necessitava. Ao obter o manto, Abe encaminhou-se para Kaguyahime que solicitou a cremação do manto, já que, segundo a lenda, ele era resistente ao fogo. Para a infelicidade do ministro, assim

que posto nas chamas, o manto tornou-se pó. Foi assim, portanto, que o terceiro pretendente foi recusado.

Quanto a Joia do Dragão, o alto-conselheiro Otomo no Miyuki solicitou que seus homens fossem enfrentar a temida criatura. Porém, nenhuma notícia chegava aos ouvidos de Otomo sobre a navegação. Disfarçado, perguntou por seus homens e a resposta que encontrou foi a negativa de que qualquer navio houvesse partido com tal objetivo.

Irado, o alto-conselheiro juntamente de um barqueiro aventura-se em procura do Dragão. Entretanto, ao encontrá-lo percebe sua incapacidade diante da criatura e, derrotado, desiste da empreitada por Kaguyahime. E, deste modo, o quarto pretendente é preterido.

Por fim, há o médio-conselheiro Isonokami no Maro, disposto a capturar a concha de *koyasugai* do ninho de uma andorinha. Inicialmente, para tal feito, havia encaminhado seus homens para a área onde as andorinhas normalmente faziam seus ninhos. Entretanto, após algumas tentativas, não haviam obtido sucesso.

Isonokami, como solução, propõe que ele próprio faça a artimanha e coloca-se dentro de um cesto para ser içado até o ninho. Contudo, inesperadamente, acaba por despencar da engenhoca, desmaiando. O médio-conselheiro além de fracassar em sua missão, fratura o quadril. Ao saber da triste situação, Kaguyahime escreve para Isonokami, desejando melhoras. Muito debilitado, este responde a carta e, logo após, falece. Deste modo, todos os pretendentes falharam.

Neste ponto, o próprio Imperador ouve sobre a grande beleza de Kaguyahime e envia uma servidora imperial ao encontro da dama, para que, por fim, pudesse vê-la. Kaguyahime, contudo, rejeita a investida, o que faz com que o Imperador recorra ao Velho. Pede para que convença a filha de aceitar servir na corte e, em troca, daria uma posição na corte a ele, acordo este aceito pelo Cortador.

Ao tentar persuadir novamente a filha, o Velho esbarra na negativa da jovem, dessa vez mais imperativa, dizendo que desapareceria e morreria se fosse forçada. Ao informar o Imperador da conclusão, o mesmo planeja encontrá-la, de forma falsamente despreziosa. Durante a ocasião, o Imperador forçosamente ver o rosto de Kaguyahime e tenta obrigá-la a acompanhá-lo ao palácio. A jovem então desaparece, desesperado, o homem pede para que volte, prometendo não a compelir outra vez. A partir deste momento, o Imperador retorna ao palácio e passam a trocar cartas recorrentemente por três anos.

Todavia, no começo da primavera, Kaguyahime desenvolve o hábito de contemplar a Lua, cada dia mais triste ao observá-la em silêncio. Quando questionada, tudo que respondia era sobre a inevitabilidade de olhar para o satélite. Entretanto, no oitavo mês, a jovem dama desata a chorar e finalmente expressa sua angústia: devido a uma transgressão havia sido enviada à Terra, e agora, passado seu período determinado, deveria retornar a sua terra-natal, a Lua.

O Velho e o Imperador tentam, então, de todos os modos, solidificar uma guarda para evitar que o povo da Lua levasse Kaguyahime. A dama, porém, avisa sobre a impossibilidade de deter sua conterrâneos.

Finalmente, quando chegam à residência, todos os humanos são adormecidos, ficando somente o Velho e sua esposa despertos. O Rei da Lua apresenta-se à frente da procissão e interpela o Cortador, informando-o que seu tempo com Kaguyahime havia terminado. Inconformado, o Velho tenta persuadir o Rei, porém, observando tamanha tristeza, Kaguyahime entrega-se ao que a espera.

Para confortar o coração do pai, deixa para tal uma carta. Da mesma forma, compôs uma segunda carta para o Imperador e, juntamente desta, o Elixir da Imortalidade também foi posto. Após entregar os dois artefatos para o mensageiro, Kaguyahime é vestida com o Manto de Plumas Celestial – vestimenta esta com a capacidade de apagar as memórias referentes ao seu tempo na Terra – indo, por fim, para a Lua.

O casal de idosos caem em tristeza e o Imperador, ao saber da conclusão da empreitada, ordena que o mensageiro imperial levasse os objetos – a carta e o Elixir – até a montanha mais próxima ao céu e os queimasse. É dito que a fumaça da cremação ainda sobe até as nuvens e, assim, tal montanha foi nomeada como Monte Fuji.

Análise

Para iniciar o destrinchamento sobre a dinâmica mitológica apresentada em *Taketori monogatari* é essencial apontar o aporte teórico selecionado para a concretização deste objetivo. Será utilizado como base Mielietinski, em sua obra *Poética do Mito* (1987, p. 191), na qual o autor aponta em um primeiro momento como o homem ‘primitivo’ “[...] ainda não separava nitidamente a si mesmo do mundo natural circundante e transferia para os objetos naturais as suas próprias características”. Quando a este dizer, é possível correlacioná-lo com a transposição emocional ocorrida dentro da narrativa de Kaguyahime.

O texto começa com a introdução ao Velho Cortador de Bambus, chamado Sanuki no Miyatsukomaro. Tendo como principal atividade o corte de bambus como matéria prima para a confecção de diversos objetos, o Velho decorre seus dias envolto destas plantas. A calma desta rotina só é rompida com o surgimento de uma luz advinda da base de um bambu. Ao se aproximar, o Cortador encontra um pequenino ser.

- Encontrei-vos por estardes no interior dos bambus que vejo todos os dias. A mim parece que sois a pessoa que há de se tornar minha filha – disse o Velho.

Ele a pegou entre as mãos e acabou levando-a para casa. Entregando-a aos cuidados da velha esposa, eles a criaram (ABREU, 2016, p. 18).

Neste trecho contemplamos a estruturação de uma categoria reconhecida dentro das obras antigas japonesas: o casal de idosos² incapaz de conceber um filho. Um outro exemplar para o tema dentro do escopo literário nipônico é o conto de Momotaro, o menino pêssego, no qual, da mesma forma, um casal de idosos que não havia tido um filho encontra um pêssego gigante e, dentro dele, uma criança que cresce rapidamente.

A recorrência do casal de idosos sem filhos que, subitamente, são presenteados com uma criança através de meios fantásticos, porém, vinculados a natureza, é passível de ser conectado a preposição do espelhamento dos desejos humanos individuais no ambiente ao seu redor, justamente pela falta de diferenciação entre o limite do ser e o da natureza que o cerca. No caso, o Velho passava seus dias na floresta de bambu e, conseqüentemente, foi ali o local de sua grande benção divina: encontrar Kaguyahime dentro do broto de bambu. Esta planta cotidiana para a nação japonesa é a representação da resistência, da força e do vigor (GUARNIERI; SILVA; PÉPECE, 2020). Juntamente ao pinheiro e a ameixeira, o bambu é tido como uma das três espécies de planta que apontam o bom augúrio (CHEVALIER, 2020). Do mesmo modo que faz alusão a sua flexibilidade diante do infortúnio – podendo ser tocante, no caso, ao casal de idosos não ter sido capaz de gerar uma vida e ter de suportar esta situação – também expõe o fruto da resistência a essa mesma adversidade – ser abençoado com uma filha sobrenatural.

Além desse episódio preambular, ao final da narrativa Kaguyahime torna-se triste e deprimida ao contemplar a Lua. Ademais da motivação lógica trazida pela narrativa – o povo da Lua almejar buscar a dama obrigatoriamente -, a Lua se torna um objeto de conotação negativa simbolicamente cultural. Segundo Abreu (2016, p. 71), “A atitude temerosa em relação à Lua teria origem na crença de que Buda havia preferido o Sol” e, portanto, o satélite teria se convertido em um “[...] objeto de temor e admiração [...]” (NAMBA, 1967, p. 10 *apud* ABREU, 2016, p. 71). Jean Chevalier, no *Dicionário de Símbolos* (2020, p. 633), corrobora para a justificativa da ambigüidade do satélite ao apontar que:

[...] o princípio passivo, mas fecundo, a noite, a umidade, o subconsciente, a imaginação, o psiquismo, o sonho, a receptividade, a mulher e tudo que é instável, transitório e influenciável, com seu papel de refletor da luz solar.

O papel de refletor de anseios empregado a Lua é ainda mais salientado dentro da adaptação fílmica, *O Conto da Princesa Kaguya* (Kaguya-hime no Monogatari), de 2013. Nela, a dama pede, diretamente, que a Lua a tire daquele lugar de dor que a Terra representa naquele determinado momento. E, como consequência,

² Kawai (2007) expõe a reincidência da figura do velho – ou do casal de velhos - dentro das narrativas japonesas como uma característica própria, não encontrada, por exemplo, nos contos ocidentais.

seu desejo é atendido por seu povo originário, mesmo que posteriormente Kaguyahime se arrependa do ato. Sendo assim, este episódio é uma concretização da conceitualização mítica quanto a este momento primário do humano, no qual a natureza que o rodeia é entendida como uma ao seu próprio ser.

Todos estes fatores descritos transformam-se, por assim dizer, em uma adição ao símbolo lunar. Um vocábulo, é viável dizer, que ronda a ideia do satélite é o da metamorfose. Chevalier (2020) expõe que por passar por diferentes fases e mudanças em sua forma, o satélite é relacionado a instabilidade e irracionalidade e, diante das construções sócio-históricas, vinculadas comumente ao feminino.

Esse simbolismo representado pela Lua muito conecta-se com a figura composta por Kaguyahime. Da mesma forma que há o transpor das passagens do satélite lunar, a personagem também se transmuta no decorrer da narrativa. Focalizando-nos novamente na adaptação, um fator de relevância apontado no estudo de Anders (2014 *apud* GHANI; AZIZI, 2019) quanto ao processo de maturação da personagem dentro da animação é justamente como a estilo expressivo da técnica escolhida corrobora para demonstrar como Kaguyahime se adapta aos desejos e expectativas dos que a arroteiam, principalmente quando muito nova.

Esse determinado tipo de comportamento é notável não somente na adaptação filmica, mas também na própria narrativa do século X. No primeiro pedido realizado pelo pai, a jovem reage de forma mais branda ao ser questionada se ouviria ao pedido do Velho: “- Seja o que for que tenhais a me dizer, como eu deixaria de vos ouvir? Ignoro que este corpo abrigue um ser incomum. Tenho exclusivamente vós por meus genitores” (ABREU, 2016, p. 20).

O aspecto a ser ressaltado no trecho é a anuência quanto ao papel paterno exercido pelo Velho, ademais de confirmá-lo, Kaguyahime também demonstra a intencionalidade de agradá-lo devido sua posição dentro da relação estabelecida. Segundo Kawai (2007), baseando-se dos dizeres de Jung, aponta quatro constelações – relação simbólicas estabelecidas – entre os pais e os filhos: pai-filho (a ponta mais consciente), mãe-filho e pai-filha (como estados intermediários/compensatórios) e, por fim, mãe-filha (a ponta mais conectada ao estado natural).

Kawai (2007) aponta que, diante de elementos negativos relacionados a mãe, a relação pai-filha torna-se proeminente, fazendo com que a figura paterna tente compensar a falta da mentalidade materna positiva. Diversas são as narrativas japonesas em que a constelação pai-filha é reforçada, preterindo a típica dinâmica mãe-filha dos contos ocidentais.

Dentro do *Taketori monogatari* a relação principal é estabelecida pelo Velho, constituindo o papel paterno, e por Kaguyahime, como filha. Há, por assim dizer, a ausência ou omissão da mãe, acarretando o fenômeno estudado por Kawai (2007) e, como também exposto pelo mesmo autor, o efeito comumente encontrado na literatura mitológica japonesa da predileção pela constelação compensatória pai-filha.

Porém, ao analisar a dinâmica da relação entre os dois personagens em questão, na adaptação, há uma quebra do estabelecido pela narrativa ancestral. No decorrer da animação, o Velho é restrito a um papel ainda afetuoso, porém, muito mais relacionado a um elemento “[...] desencorajador dos esforços de emancipação, exercendo uma influência que priva, limita, esteriliza, mantém na dependência” (CHEVALIER, 2020, p. 752). Mesmo obrigando indiretamente que Kaguyahime se case, o Velho não o faz por desejo que a jovem viva fora de suas rédeas, mas sim, pela construção sociocultural de que as jovens, quando atingissem a maturidade, concretizassem o matrimônio e, deste modo, passassem a outro detentor. Sendo assim, a dificuldade que o Velho, enquanto figura paterna, impõe a Kaguyahime não é a de impossibilitar o casamento – como normalmente ocorre nos contos de fadas ocidentais (KAWAI, 2007) –, mas sim, de impô-lo. Esta exigência, dentro do âmbito da ordenação imperativa, aproximasse mais da leitura ocidental da constelação pai-filha do que da oriental, tal qual é apresentada no texto *monogatari*.

Entretanto, com o desenvolver da narrativa, o comportamento inicialmente passivo e de concordância em prol do Velho torna-se menos perceptível. A despeito de aceitar o pedido do pai e considerar os cinco pretendentes, Kaguyahime exige que passem por provas com baixíssimas – se não, nulas – chances de sucesso. Com isto, o finalizar de cada etapa em direção a conclusão das provas, torna a dama mais humana, sensível a dor outra (a título de exemplo, o falecimento do médio-conselheiro Isonokami no Maro), e – conforme já havia expressado na citação anterior – renunciando a sua origem divina. O ápice de sua humanidade, perante a análise aqui desenvolvida, encontra-se no desespero final diante de sua morte simbólica para os pais humano e sua vida ali construída.

A progressão da humanização, metamorfosear-se em indivíduo, de Kaguyahime é alvo de grande atenção também dentro da adaptação. Conforme apontado por Ghani e Azizi (2019), a animação estrutura-se no objetivo de exaltar a pureza e a beleza do movimento. Um ápice dentro da construção narrativa fílmica é o trecho no qual Kaguyahime foge da cerimônia em honra a seu novo nome, o nome da nobreza³. Os traços tornam-se cada vez mais borrados conforme a dama corre para longe da mansão enquanto se livra das diversas camadas de quimonos, ficando somente com uma vestimenta branca e vermelha. Esta passagem pode ser relacionada a necessidade de não pensar nas considerações de outras pessoas e, finalmente, tentar alcançar o que Carl G. Jung propõe por “individualização”.

Segundo Jung (s/d *apud* MIELIETINSKI, 1987, p. 67, grifo do autor)

A harmonização da pessoa humana, o processo de diferenciação de todas as funções psíquicas e o estabelecimento de conexões vivas entre a consciência e

³ Interessante pensar ainda como a nomeação – *persona* - determina o indivíduo e como este se reconhece através desta.

o inconsciente, com ampliação máxima do campo do consciente, é denominado por Carl G. Jung de “individuação”, tendo em vista que, por este caminho, obtém-se a consolidação axiológica do indivíduo, a passagem da *persona* (*máscara*) para o *si* supremo que pressupõe a síntese definitiva do consciente e do inconsciente, do individual e do coletivo, do externo e do interno.

Bem como é apresentado no progredir da narrativa *monogatari*, a adaptação igualmente elucida o florescimento de Kaguyahime diante da necessidade de extinguir o “[...] si-mesmo dos invólucros falsos da persona [...]” (JUNG, 2015, p. 66). Ao utilizar-se da *persona*, Jung (2015) aponta a condição como a ânsia do humano em adaptar-se conforme o contexto que atua, de proteger-se com uma máscara resistente e, assim, ser aceito naquele ambiente.

Deste modo, o momento no qual Kaguyahime nega participar da corte do Imperador⁴ de maneira incisiva e desconsidera como deveria uma jovem dama portar-se diante do próprio pai, esta rompe com sua *persona* duramente criada para esse ambiente.

- Não tenho tal intenção. Caso me forceis, hei de desaparecer. Se eu servisse na corte apenas para que alcançásseis uma posição, depois só me restaria a morte.

- Não façais isso. Mesmo com uma posição na corte, o que eu faria sem minha filha? Mas afinal por que essa recusa em servir na corte? E qual a razão de quererdes morrer?

- Pensais ser mentira minha? Forçai-me a servir e vede se não morro! (ABREU, 2016, p. 47).

Toda a trajetória de individuação traçada por Kaguyahime, seguindo a teoria junguiana, é passível de ser atravessada à conceitualização explanada por Mielietinski (2019, p. 24) sobre como “Os mitos da criação, de acordo com E. Neumann, são justamente a história do nascimento do “eu”, a emancipação gradativa do indivíduo e o sofrimento a ela ligado”. E é justamente no sofrimento que *Takekōri monogatari* enfatiza o custo imposto pela queda da *persona*.

Ao ser exposto que Kaguyahime havia sido, de certa forma, exilada na Terra por uma transgressão cometida na Lua, a narrativa demonstra ao leitor a punição por precisamente enfrentar as expectativas da comunidade e do próprio inconsciente coletivo e priorizar o processo de individuação. Entretanto, mesmo após sua retirada da Lua, novamente, a dama passa pelas mesmas circunstâncias diante dos seus pais humanos, o que acarreta a sua partida forçada da Terra.

⁴ Segundo Kawara (1993 *apud* ABREU, 2016) é inadmissível uma dama desobedecer ao pai ou negar um nobre durante o período *Heian*.

Esse momento cíclico enfrentado pela protagonista é destrinchado por Northrop (1957, p. 159) ao dizer que:

No mundo divino o processo ou movimento fundamental é o da morte e renascimento, ou o do desaparecimento e retorno, ou o da encarnação e retirada de um deus. Essa atividade divina identifica-se ou associa-se usualmente com um ou mais de um dos processos cíclicos da natureza. [...] ou (como nas estórias do nascimento de Buda) pode ser um deus encarnado que passa por uma série de ciclos da vida humana ou divina. Como um deus é quase por definição imortal, é um traço regular de todos esses mitos que o deus mortal renasça como o mesmo ser. Por isso o princípio estrutural mítico ou abstrato do ciclo é que a continuação da identidade da vida individual seja estendida da morte ao renascimento. A este padrão de idêntica recorrência, o da morte e renascimento do mesmo indivíduo, todos os outros padrões cíclicos são em regra assimilados. A assimilação pode naturalmente ser muito mais estreita na cultura oriental, onde a doutrina da reencarnação é geralmente aceita, do que no Ocidente.

Considerando o emergido pelo autor acima, Kaguyahime é capaz de ser compreendida como a representação dessa circularidade infinita. A personagem nasce, desenvolve-se, entra em declínio quando é exilada para a Terra – sem nunca ser exposto a transgressão que a levou a esta situação –, passa pela morte simbólica – o esquecimento de suas origens – e renasce na Terra.

A mesma circularidade é aplicada a seu tempo na Terra e posterior volta a Lua: nasce de modo milagroso – advinda do broto de bambu –, desenvolve-se rapidamente, ocorre a derrocada diante das múltiplas tentativas de casamento contra sua vontade, experimenta a morte simbólica novamente – desta vez representada pelo Manto de Plumas capaz de apagar suas memórias, ou seja, seu processo de individuação – e por fim retorna a Lua com o título de divindade reestabelecido.

O movimento circular é ainda possível de ser entendido como “[...] perfeito, imutável, sem começo nem fim, e nem variações; o que habilita a simbolizar o tempo” (CHEVALIER, 2020, p. 304) e, corroborando para isto, “Jung mostrou que o símbolo do círculo é uma imagem arquetípica da totalidade da psique [...]” (CHEVALIER, 2020, p. 308), portanto, é plausível sugerir que *Taketori monogatari* é uma narrativa estruturada de tal forma que o mito ali latente se assimila as fases, etapas, momentos o qual o indivíduo perpassa para alcançar, no tempo necessário ao processo, sua capacidade de ímpar e incomparável quanto sujeito.

Considerações finais

Após a realização desde curto destrinchamento sobre a atuação das concepções mitológicas e dos símbolos que podem acompanhar dentro da narrativa *Taketori*

monogatari, o posicionamento que ronda as palavras finais deste trabalho muito detém-se no dito por Mielietinski (1987, p. 74) quanto a como

Jung e Kerényi endossam a opinião de que a mitologia não foi criada para explicar o mundo, mas consideram a função etiológica como propriedade inalienável da mitologia, graças ao que esta se volta para as profundezas da psicologia coletiva como fonte da criação primordial do cosmo humano e para as raízes orgânicas [...].

Considerando, portanto, a tentativa de elucidação da vida ao redor do indivíduo como um dos pontos a serem incorporados pelo mito, diversas e legítimas se tornam os encadeamentos estruturados ao decorrer deste trabalho. Estes vão desde o próprio processo de individuação e encaminhando-se até as associações passíveis de serem construídas ao contemplar o contexto de produção da narrativa, o período *Heian*.

E, com o mesmo objetivo de compor um símbolo completo em si e em sua síntese, é apresentado neste momento último os dizeres junguianos no que se refere a função da arte em paralelo a passagem produzida pela individuação:

[...] o mesmo caminho da harmonização à custa da síntese do consciente e do inconsciente, do individual e do social, etc. [...] a arte está estreitamente vinculada ao processo de autorregulação espiritual (MIELIETINSKI, 1987, p. 67).

Sendo assim, uma das facetas do mito – a qual foi analisada por esta pesquisa – é capaz de ser compreendida como a tentativa de expressão máxima do indivíduo – dentro de seu contexto – no que concerne à produção desta harmonização utopicamente almejada. O autor ainda expõe que os artistas, ao serem capazes de espelharem seus aspectos pessoais ao nível universal, corroboram para a que outros indivíduos sejam aptos a viverem em sua potência, porém, sem grandes perigos ocasionados pelo desconhecido (MIELIETINSKI, 1987).

É justamente nesta posição que defendemos a constituição do *Taketori monogatari*: a narrativa é passível de ser compreendida como um símbolo totalitário do processo de individuação, da circularidade de nascimento-desenvolvimento-declínio-morte-renascimento. Porém, enfrentado não somente pelos indivíduos do século X da nação nipônica, mas também, pelos sujeitos viventes do século XXI, justificando, desse modo, a reatualização do mito dentro da adaptação animada do Studio Ghibli.

OLIVEIRA, A. C. de. *Takekotori Monogatari*: a brief comparative study between narrative and animation. **Itinerários**, Araraquara, n. 59, v. 2, p. A17X-A17Y, jul./dez. 2024.

■ **ABSTRACT:** *Takekotori monogatari*, dating from the Heian period - 794 to 1185 -, is the result of a community richly cultivated in serenity and with a great attachment to the arts. Eleven centuries after finding the oldest manuscript we have access to, Studio Ghibli releases the animated adaptation of the narrative, called *The Tale of Princess Kaguya* (かぐや姫の物語/*Kaguya-hime no Monogatari*). The research aims to verify the considerations about the original relationship between myth and literature, proposed by Eleazar M. Meletinsky (1987), and to analyze the symbolic structures that can emerge from the works – using authors such as Northrop Frye (1957) and Hayao Kawai (2007), for example, as a theoretical contribution. The importance of the study is revealed when we consider the scarce body of Brazilian research on Japanese literary studies and, in particular, on *Takekotori monogatari* and the (re)signification caused by it through film adaptation. Finally, the constitution of the narrative is defended as capable of being understood similarly to a totalitarian symbol of the individuation process, proposed by Jung (s/d apud MIELIETINSKI, 1987), of the circularity of birth-development-decline-death-rebirth. However, faced not only by individuals from the 10th century of the Japanese nation, but also by the living subjects of the 21st century, thus justifying the re-updating of the myth within Studio Ghibli's animated adaptation of the 21st century.

■ **KEYWORDS:** Foreign Literature. Myth. Adaptation.

REFERÊNCIAS

ABREU, Thiago Cosme de. *Takekotori monogatari*: a obra e o discurso (pretensamente) amoroso. 2016. 102 f. Dissertação (Mestrado em Letras – língua, literatura e cultura japonesa) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2016.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 34. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

GUANI, Dahlan Bin Abdul; AZIZI, Nur Athirah Bt Ahmad. Isao Takahata: The Study of Animated Cinematography in “The Tale of Princess Kaguya”. **Journal of Engineering and Applied Sciences**, v. 17, n. 14, p. 6491-6504, out. 2019.

GUARNIERI, Fernanda; SILVA, Nôga Simões de Arruda Corrêa da; PÉPECE, Olga Maria Coutinho Da tradição milenar à contemporaneidade: significados da cerimônia do chá japonesa. **Estudos Japoneses**, s.d., n. 43, p. 69-89, dez. 2020.

HARUO, Shirane; TOMI, Suzuki; LURIE, David. **The Cambridge History of Japanese Literature**. 1. ed. United Kingdom: Cambridge University Press, 2016.

JUNG, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente**. 27. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

KAWAI, Hayao. **A psique japonesa: grandes temas dos contos de fadas japoneses**. 1. ed. São Paulo: Paulus, 2017.

MIELIETINSKI, Eleazar. **A poética do mito**. 1. ed. Rio de Janeiro: Forense – Universitária, 1987.

MIELIETINSKI, Eleazar. **Os arquétipos literários**. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2019.

NORTHROP, Frye. **Anatomia da Crítica**. 1. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1957.

