

ASPECTOS DO GROTESCO PRESENTES EM *KONJAKU MONOGATARI* E *UJI SHÛI MONOGATARI*

Luiza Nana Yoshida

O florescimento de uma cultura tipicamente nacional vai ocorrer no Japão por volta do século X, nos meados da era Heian (séculos VIII – XII). Até então, a cultura do Japão possuía fortes traços continentais, principalmente da China.

O desenvolvimento do silabário *kana* foi, sem dúvida, o fator que propiciou o surgimento da literatura nativa, oferecendo ao povo japonês as condições de expressar melhor, em sua língua nativa, os seus sentimentos e os seus pensamentos.

Essa literatura nativa, nascida inicialmente nos seios da classe privilegiada, surge primeiramente expressa através do *waka*, poesia clássica japonesa constituída de 31 sílabas que reflete a refinada e delicada sensibilidade estética da classe aristocrática que a produzia. Na prosa, surge, entre outras, uma forma narrativa conhecida como *monogatari bungaku* (literatura de narrativa clássica), onde se incluem obras como *Taketori Monogatari* (século X), *Utsubo Monogatari* (século X) e *Genji Monogatari* (século XI), essa considerada por muitos como a obra-prima da literatura clássica japonesa, cuja autoria é atribuída à dama da corte Murasaki Shikibu.

O senso estético que norteia essa literatura aristocrática, principalmente obras como *Genji Monogatari* e *Kagerô Nikki* (século X), pode ser definido

essencialmente pelo termo *miyabi* ou *ga* (que podem ser traduzidos por “elegância”, “refinamento”), o ideal estético da arte e da vida dos nobres aristocratas da época.

Provavelmente devido a esse senso estético que tinha como primazia o gosto pelo belo refinado, em obras que tratam essencialmente de casos amorosos no mundo da aristocracia, como *Genji Monogatari* e *Kagerô Nikki*, não encontramos nenhuma descrição explícita referente ao sexo. Tudo é tratado de uma maneira sutil, apenas insinuada. Isso não só com relação ao sexo, mas em todos os aspectos como a descrição física, a reação dos personagens etc.

A literatura aristocrática produzida por uma classe que vivia num mundo de luxo, de refinamento, de negação do explícito, surge como a literatura do “sugerido”, onde mostrar e dizer claramente torna-se proibido.

Sabemos que desde a mais remota época, no Japão, o sexo não se constituía um tabu, era até, de certo modo, tratado de uma maneira liberal, se comparado, por exemplo, a um país essencialmente católico. Na época da literatura clássica, encontramos ainda vigente o sistema da poligamia e em obras como *Genji Monogatari* iremos encontrar narrados inúmeros casos amorosos de Genji, de uma maneira extremamente sutil, a ponto de um leitor desavisado nem perceber de imediato todas as conquistas realizadas por ele.

Essa literatura dita refinada, não retratava, no entanto, “o outro lado da moeda”, e teria que surgir, mais cedo ou mais tarde, uma literatura que retratasse mais “fielmente” ou pelo menos mais “realisticamente” o refinado mundo da aristocracia. O mundo retratado na literatura aristocrática é aquele que reflete essencialmente o ideal estético da época. Assim, como decorrência natural, a literatura de narrativa tradicional (*setsuwa bungaku*) vai surgir, na nossa opinião, como uma literatura complementar que tenta retratar de uma maneira mais real o mundo da época, incluindo o mundo da aristocracia e trazendo à cena aquele mundo antes nunca retratado na literatura, o do povo em geral.

A literatura de narrativa tradicional tem como característica principal a variedade de temas e de personagens. Encontraremos aqui temas que abordam desde a religião até o sexo, personagens reais ou fantásticos que variam desde o imperador até o ladrão. E dentre as inúmeras histórias que compõem as várias coletâneas de literatura de narrativa tradicional (*setsuwa-shû*), destacam-se algumas que se caracterizam por apresentar elementos que, de certas maneira, nos sugerem o grotesco.

Neste presente trabalho, propomo-nos, portanto, a tentar mostrar os aspectos do grotesco presentes em algumas coletâneas de narrativas tradicionais, mais especificamente, nas obras *Konjaku Monogatari* (século XII) e *Uji Shûi Monogatari* (século XIII).

Aspectos do Grotesco em Konjaku Monogatari

Konjaku Monogatari é uma obra imensa composta originariamente por trinta e um volumes, dos quais restam atualmente vinte e oito, contendo mais de mil histórias no total. Os dez primeiros volumes comportam histórias da Índia e da China e os restantes, histórias do Japão, divididas em duas grandes partes: parte budista e parte secular. No nosso trabalho, vai nos interessar, especificamente, a parte referente ao Japão.

Lembrando-nos das palavras de Bakhtin:

Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites¹.

Gostaríamos de tentar abordar esses aspectos em alguma das histórias de *Konjaku Monogatari*.

O ato sexual

História 2 / volume XXVI

Sobre um homem que foi para a região leste e gerou um filho masturbando-se num nabo

Essa é a história de um homem que não conseguindo conter o seu desejo sexual, masturba-se num nabo, e uma jovencinha, ao comer esse nabo, acaba ficando grávida.

O desejo sexual em si presente nessa história não nos causa nenhuma sensação específica, pois isso identifica-se com um fenômeno natural. O que nos causa essa sensação do grotesco é o fato de o homem masturbar-se num nabo.

Segundo Harpham:

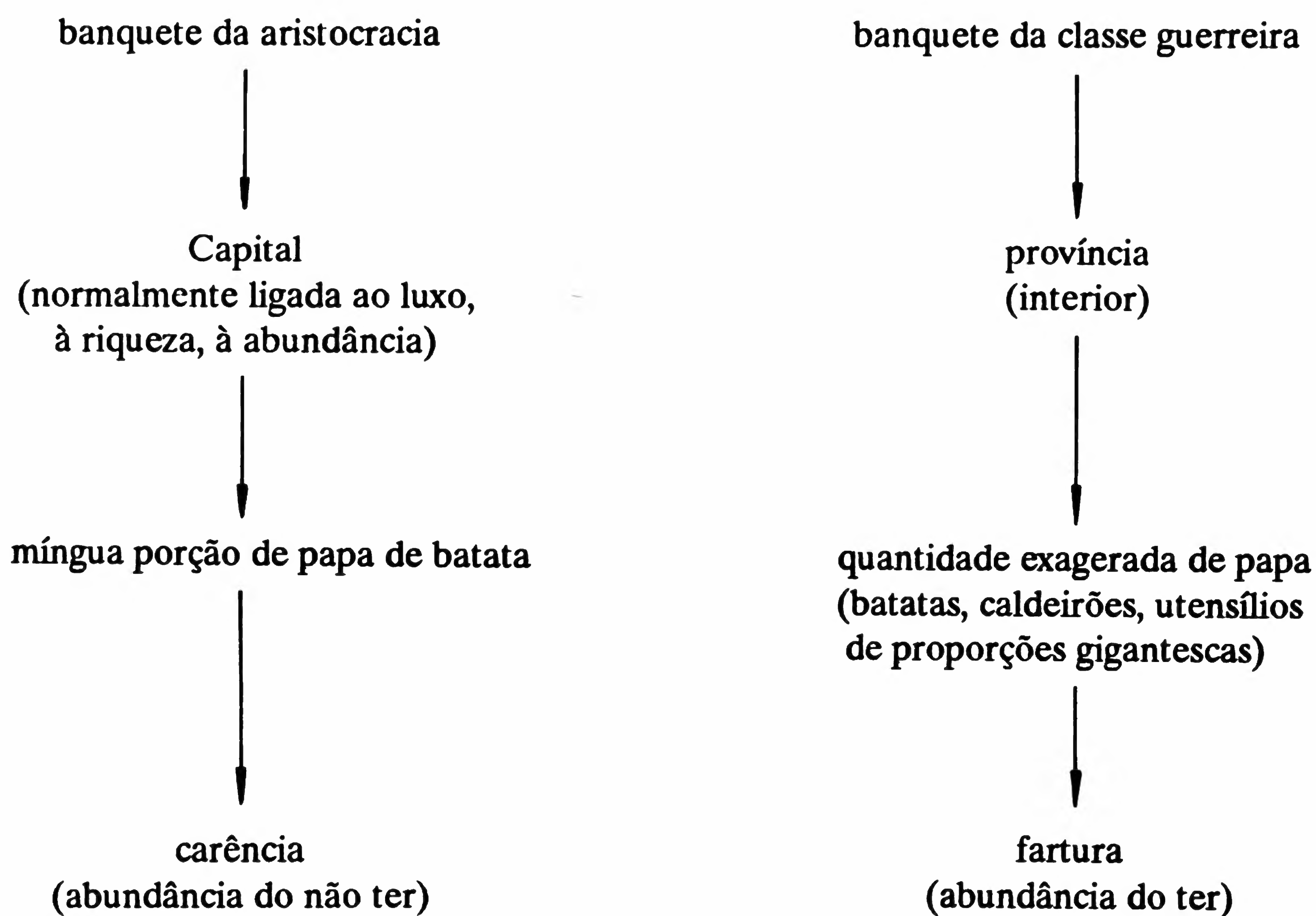
/.../ o senso do grotesco surge com a percepção de que algo está ilegitimamente dentro de uma outra coisa².

Essa ligação “ilegítima” homem x vegetal, formando uma figura híbrida, não deixa de nos lembrar as figuras que ornamentavam as paredes das grutas

1. Mikhail Bakhtin, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* - O Contexto de François Rabelais. São Paulo, Hucitec, 1987, p. 23.
2. Geoffrey Galt Harpham, *On the grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton, Princeton University Press, 1982, p. 11.

Toshihito e Goi. A partir dessa cena no banquete iremos encontrar narrado dois mundos em contraste: o da classe guerreira em vias de se estabelecer como governante e o da classe aristocrática, em decadência. Na realidade, encontramos nessa história dois banquetes, além do primeiro só citado: um na residência do Regente e o outro, na residência de Toshihito. Notamos em ambos “a tendência à abundância” apresentada por Bakhtin em “O banquete em Rabelais”³, havendo, no entanto, uma inversão. Senão vejamos: no banquete na residência do Regente, tudo indica que a comida servida foi pouca, pelo menos com relação à papa de batata, quando temos Goi sorvendo o resto da papa e, declarando, como para si mesmo, o seu grande sonho de poder, um dia, deliciar-se com a papa até enjoar.

Por outro lado, na casa de Toshihito o banquete caracteriza-se pela imagem exagerada dos ingredientes e dos utensílios: batatas de proporções gigantescas e numa quantidade espantosa (as batatas colhidas formavam um monte cuja altura emparelhava-se com o telhado da casa), cinco ou seis caldeirões gigantes para cozinhá-las e, para servi-las, utensílios também desmesurados.



O preparativo que antecede o banquete na casa de Toshihito é como um festival onde Goi, de início, alheio ao que ocorria à sua volta, é apenas um mero expectador. A voz que gritava alguma coisa lá fora, as pessoas que

3. Mikhail Bakhtin, “O Banquete em Rabelais”. In: *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo, Hucitec, 1987.

chegavam uma após a outra, cada uma trazendo uma enorme batata (Goi só vai perceber que são batatas depois de decorrido algum tempo). Depois, no preparativo da papa de batata propriamente dito, o que se destaca é a extrema limpeza dos utensílios, a jovialidade e a higiene dos empregados (jovens vestidas de roupa branca e rapazes irradiando juventude) que preparam animadamente a papa. Tudo é movimento e animação. Em meio a esse ambiente festivo, a figura humilde, maltrapilha e patética de Goi é a única que destoa totalmente do restante.

Se nos atentarmos para a caracterização de Goi e de Toshihito, poderíamos levantar os seguintes pontos, através de trechos retirados do texto:

Goi

Dentre os súditos que serviam, há muitos anos, a este Regente, havia um de 5º grau que possuía prestígio.

Indica a sua condição de servidor veterano o que nos faz concluir que deveria ter já uma certa idade.

Usava duas roupas sobrepostas recheadas parcamente com algodão, um *sashinuki* (peça que corresponde à calça comprida atual) cinza-azulado, vestia um *kariginu* (fazia aproximadamente o papel da camisa) da mesma cor, cujo ombro havia perdido o vinco pelo uso e não usava *hakama* (tipo de calça que se usava sob o *sashinuki*) /.../ a parte de trás do *kariginu* está desarrumada devido à faixa amarrada na cintura e sem ajeitá-la, permanece enrugada como está.

Pela descrição acima notamos que Goi se veste com peças que fazem o vestuário de um nobre, mas notamos também que nenhuma das peças está em perfeito estado ou em condições adequadas de uso. O estado roto do seu vestuário indica não só o seu desleixo, mas mais do que isso talvez a falta de condições financeiras de Goi (reforçado pelo fato dele não possuir empregados ou meios de transporte).

o seu nariz é alto, mas a sua ponta, avermelhada e a ver pela umidade em volta das fossas, parece que não assoou o nariz devidamente.

Levando-se em conta que a ponta do nariz vermelho é um motivo que vem associado muitas vezes a personagens fisicamente feios, Goi estaria provavelmente incluído entre eles, reforçado por todas as outras particularidades a ele referentes como a sua condição financeira, o seu desleixo etc. O fato de não assoar o nariz indicaria também o seu desleixo.

Como podemos viajar para tão longe sem acompanhantes?

Indica claramente o seu temor em deparar com assaltantes, durante o percurso até Tsuruga, na casa de Toshihito.

(*grotta*, de onde deriva o termo grotesco) encontradas nos fins do século XV, durante escavações realizadas na Itália.

Como as figuras híbridas das grutas, encontramos aqui o homem e o vegetal fundidos em um só corpo pelo coito, através do falo, elemento de ligação entre o corpo e o mundo ou entre dois corpos, formando uma terceira figura que se nos afigura extremamente grotesca.

Embora as figuras encontradas nas grutas ou as que ilustram o livro de Harpham sejam mais “agressivas”, ou seja, contêm uma carga maior de deformidade, a imagem que essa história nos sugere não deixa de ser grotesca, na medida em que há a fusão de dois elementos pertencentes a categorias adversas (reino animal x reino vegetal), através de um ato que transgride a relação natural entre humanos.

O ato sexual como elemento transgressor pode ser visto em outras histórias de *Konjaku Monogatari* como:

9/XXIV

Sobre o fato de um médico curar uma jovem que foi violada por uma cobra

É a história de uma jovem que foi violada por uma cobra enquanto colhia folhas de amora, e foi salva graças a um médico da região que conseguiu não só expulsar a cobra como também matar os filhotes que haviam já sido gerados no ventre da jovem. Algum tempo depois, porém, a jovem é novamente violada por uma cobra e, dessa vez, acaba falecendo.

39/XXIX

Sobre a cobra que, excitado ao ver as partes íntimas de uma mulher, sai da sua toca e acaba sendo morta

É a história de uma mulher que sente uma necessidade premente de urinar e, não tendo outro jeito, agacha-se na rua, de frente para um muro, para satisfazer sua necessidade. Por um buraco do muro, espia uma cobra que ao ver a mulher fica tomado de desejo e a hipnotiza. A mulher fica, então, nessa posição por cerca de quatro horas, até que passa pelo local um homem acompanhado de vários súditos e, percebendo a situação consegue matar a cobra com a sua espada.

40/XXIX

Sobre a cobra que engole o pênis de um bonzo que fazia a sesta, e acaba morrendo devido ao esperma que engolira

É a história de um jovem bonzo que durante a sua sesta sonha estar

tendo uma relação com uma bela jovem e, ao acordar, vê ao seu lado, uma cobra morta, de boca aberta. Ele compreende, assim, que durante o sonho ejaculou na boca da cobra, pensando estar junto à uma bela jovem.

O que existe de comum entre essas três histórias é a relação homem x cobra, uma relação formalmente possível pelas leis da natureza, mas transgressora na medida em que viola a lei do homem enquanto ser social.

A cobra se faz freqüentemente presente não só nas narrativas tradicionais mas em outros gêneros da literatura clássica japonesa, e o fato de, muitas vezes, ser tomado como “parceiro sexual”, se deva talvez ao seu aspecto “hermafrodita”, ou seja, a compleição física que lhe permite ser tanto macho como fêmea. E a sua ligação com o homem (ou a mulher) vai nos oferecer uma imagem grotesca não só pelo motivo que explanamos anteriormente, mas também pelo seu rebaixamento físico (como um réptil, não poderia haver outro animal que viva tão próximo ao solo) e moral (nessas histórias, a cobra já não representa uma figura sagrada, mas uma figura extremamente profana, guiada apenas pelo instinto sexual e destituída praticamente de seus poderes sobrenaturais, na medida em que o homem consegue eliminá-la sem dificuldades).

O banquete

17/XXVI Sobre o fato de o comandante Toshihito, quando jovem, conduzir Goi, de Quioto para Tsuruga

Para a análise desta história, torna-se importante conhecermos inicialmente os dois personagens centrais, Toshihito e Goi. Toshihito, membro da família Fujiwara que inicia a sua escalada política aproximadamente no século IX, representa a classe guerreira que vai consolidar definitivamente o poder nos fins do século XII; Goi, conhecido aqui apenas pelo seu grau hierárquico (*goi* = 5º grau), representa a aristocracia, uma classe em decadência.

Na literatura de narrativa tradicional, diferindo da literatura de narrativa clássica, iremos encontrar inúmeras histórias que enaltecem a vida ou os feitos da classe guerreira, não tanto em detrimento da classe aristocrática (pois não podemos nos esquecer que as coletâneas de literatura de narrativas tradicionais foram compiladas provavelmente por pessoas pertencentes ou relacionadas à classe aristocrática sob o ponto de vista popular), mas como o reflexo natural, decorrente da própria época.

A história inicia-se com a apresentação de Toshihito, um futuro comandante e genro de um potentado da província. A seguir temos a cena do banquete, ou melhor, o que temos na realidade é o banquete secundário, pois o principal, oferecido pelo Regente/Conselheiro-Chefe, só é citado, e o banquete relatado na história é aquele oferecido aos súditos que são convidados a comer o resto das iguarias do outro banquete. Entre os súditos estavam

Assim, poderíamos configurar Goi da seguinte maneira:

Goi	{	velho
personagem sem nome, conhecido apenas pelo seu grau hierárquico		pouco poder aquisitivo fisicamente feio desleixado medroso

Toshihito

Não há nenhuma referência com relação à sua vestimenta ou a sua descrição física, somente as características colocadas no início da história: era jovem, chegaria a ser comandante de posto militar e era genro de um potentado da província. Assim, só podemos caracterizá-lo através de suas ações e das suas posses materiais. O seu modo de agir: a promessa de oferecer a papa, feita para Goi e a sua imediata ação, as suas atitudes decididas durante a viagem a Tsuruga, o seu modo heróico de enfrentar uma viagem considerada perigosa, aliado aos dados que se encontram na introdução podemos tentar montar um retrato de Toshihito:

Toshihito	{	jovem
personagem com nome próprio mas sem título nobiliárquico		situação financeira abastada decidido corajoso fisicamente belo (embora não tenhamos nenhuma referência quanto ao seu tipo físico, as qualidades acima relacionadas nos sugerem que seja belo)

Dessa maneira, podemos afirmar que encontramos nessa história alguns aspectos que poderiam ser considerados grotescos:

1. Goi é praticamente uma figura-paródia do representante da aristocracia da época: o que lhe resta da nobreza é somente o seu grau hierárquico (sua identidade é anulada na medida em que ele é conhecido apenas pelo seu grau hierárquico) e a “carcaça” da nobreza (um vestuário de nobres mas em condições de extrema penúria, como se fosse o reflexo da própria condição decadente em que se encontrava a sua classe), de resto ele não lembra, nem de longe, aquela figura aristocrática da época áurea que tinha como atributos essenciais a elegância, o requinte e o luxo.

2. O banquete oferecido por Toshihito a Goi – Toshihito a pretexto de irem tomar um banho de imersão (não nos esqueçamos de que, na época, o banho de imersão era um luxo que nem todos tinham acesso) acaba conduzindo Goi até a sua casa na província de Tsuruga. Goi recebe os melhores tratamentos, onde numa mansão provida de todo o conforto não faltavam comida, bebida e mulher. Ele desfruta de momentos extremamente agradáveis sem ter absoluto conhecimento de que estava participando, como convidado principal, de um banquete “grotesco” especialmente preparado para ele. O “espetáculo” em si inicia-se, ainda à noite, quando Goi ouve, no lado de fora da casa, uma voz que ordena: “Tragam, cada um, às 6 horas da manhã, uma batata com aproximadamente 9cm de diâmetro e 1,50m de comprimento (por se tratar de medidas antigas não se sabe se seriam exatamente essas, mas em medidas atuais teria mais ou menos essas proporções)” Por ser uma ordem despropositada ele não dá muita importância e dorme. Na manhã seguinte, qual não foi o seu espanto quando se dá conta de que tal ordem estava sendo cumprida à risca. Goi acompanha estarrecido a chegada de batatas em tal quantidade que acabam formando um monte da altura da casa. A seguir são trazidos cinco ou seis caldeirões gigantes, onde graciosas jovens despejam tinas de água, ou melhor, o *misen*, um líquido adocicado onde será cozida a batata. Somente no momento em que Goi percebe que o que é despejado nos caldeirões é *misen* e não água, ele se dá conta de que estavam a preparar a papa de batata (até esse momento Goi, na sua ingenuidade, acreditava que Toshihito iria lhe convidar para o banho de imersão). Goi participa agora, efetivamente, do banquete como convidado principal, acompanha passo a passo o preparo da papa, em quantidade extraordinária. Quando, enfim, a papa lhe é servida em utensílios gigantescos temos, a realização do seu grande desejo – poder enjoar da papa de batata. Sabemos, no entanto, que a realização de um desejo implica sempre numa perda, ou seja, no lugar do antigo desejo o que resta é o vazio. Na cena final do banquete, quando Goi se diz satisfeito, ele que deveria ser o mais feliz, parece ser o único a não participar dessa gargalhada final, restando no meio de todos como uma figura solitária e patética. Goi, que alimentara o singelo sonho de poder enjoar da papa de batata, vai realizá-lo de uma maneira tal, que mais do que realização nos parece uma destruição, na medida em que ele não passou, por nenhum momento, pelo sentimento de satisfação, havendo simplesmente a troca do sentimento do desejo pelo da repulsa.

Podemos, assim, apontar alguns procedimentos grotescos no banquete de Toshihito: as proporções exageradas das batatas, dos utensílios (tanto no tamanho como na quantidade), a situação cômico-dramática no clímax do banquete, a infinita ingenuidade de Goi.

A história se fecha com Goi retornando à capital, carregado de presentes, depois de passar um mês em Tsuruga. Recebe também um guarda-roupa completo e um cavalo que é essencialmente o meio de transporte que simbo-

liza a classe guerreira, já que a aristocracia utilizava como seu principal meio de transporte o carro de boi.

Bonzos Embusteiros de Uji Shûi Monogatari

Uji Shûi Monogatari é uma coletânea de narrativas tradicionais datada do início do século XIII (não se sabe a data precisa, mas parece ser essa uma das datas mais aceitas atualmente), comporta 197 histórias, das quais uma grande parte pode ser encontrada (histórias idênticas ou semelhantes) em outras coletâneas como *Konjaku Monogatari*. *Uji Shûi Monogatari* caracteriza-se principalmente pela variedade de temas que comporta e como um desses temas podemos citar as histórias referentes a bonzos. Essas dividem-se essencialmente em dois pólos: histórias que enaltecem determinados bonzos e histórias que narram os embustes cometidos por outros.

Tentaremos, neste trabalho, mostrar os procedimentos grotescos presentes em histórias de bonzos embusteiros.

O Budismo foi introduzido no Japão por volta do século VI, mas a sua propagação entre o povo em geral só vai ocorrer no século XII, sendo até então uma religião quase que exclusiva da classe privilegiada. Na era Heian, o clero e a aristocracia, aproveitando-se da sua situação privilegiada, vão adquirir para si grandes glebas de terras públicas e tornam-se latifundiários. Inicia-se a construção de inúmeros templos e há o aumento considerável de bonzos que, sob a proteção de nobres poderosos, acabam sendo “contaminados” pela sede de poder, o luxo e os prazeres mundanos. A conversão religiosa era provavelmente para muitos não tanto o caminho para a iluminação espiritual quanto um meio de se aproximar do poder e da riqueza. Não se admira, portanto, que surgissem histórias sobre bonzos embusteiros que, sob a “máscara” da religião, usufruíam dos privilégios do clero sem abandonar os hábitos mundanos. Eis, a seguir, quatro exemplos que ilustram esse aspecto dentro de *Uji Shûi Monogatari*:

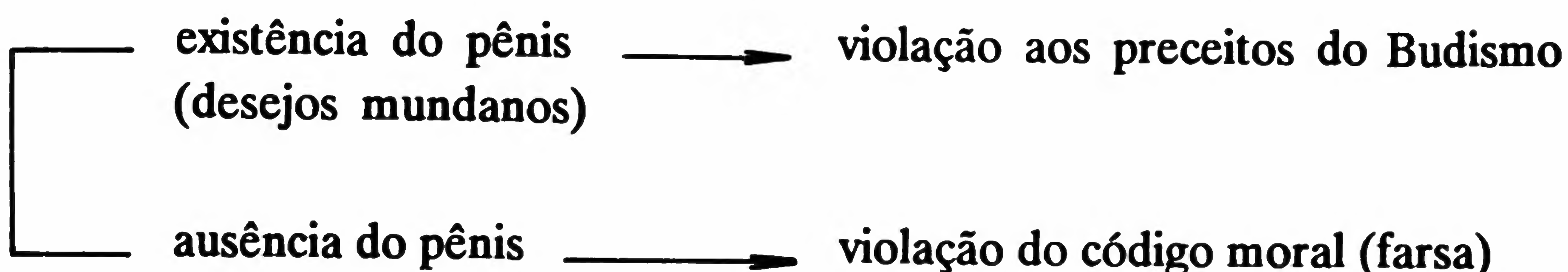
- a. 5/I Sobre o bonzo que enterrou o dharani, palavras místicas, em sua testa
- b. 6/I Sobre o Médio Conselheiro Morotoki que examinou o pênis de um bonzo
- c. 10/V Sobre um certo bonzo que, ao visitar uma pessoa, comeu escondido alguns filhotes de truta
- d. 9/XII Sobre o desmascaramento do homem santo que dizia estar fazendo abstinência de grãos

São histórias que possuem entre si várias semelhanças: um homem religioso, a farsa, a encenação teatral para impressionar e o desmascaramento do embuste. Assim como o Profeta mascarado de Borges, os bonzos agem sob a proteção de uma máscara que seria, nesse caso, a religião.

Na história 5/I o bonzo surge com um enorme ferimento, ainda recen-

te, no meio da testa. Ao lhe ser indagado sobre o que acontecera, ele responde ativamente que abraja a sua testa para enterrar nela as palavras místicas do Buda Zuigu. Esse ferimento, que fora apresentado como o símbolo da sua dedicação religiosa, era, na realidade, o símbolo grotesco da sua violação contra a religião: esse ferimento era o resultado de uma enxadada que recebera de um fundidor de metais que o flagrou com a mulher.

Na história 6/I iremos encontrar o bonzo que, como prova do seu absoluto desligamento dos desejos mundanos, diz ter cortado o “mal pela raiz”, castrando-se. Assim, ele abdicara da sua condição de homem, para se tornar somente bonzo. Mas como toda a encenação, o espetáculo chega ao fim e o personagem volta à sua condição original na figura do ator que o representa. A pseudo autocastração do bonzo vai se constituir numa dupla violação:



A história 10/V vai se centrar no problema da gula, o que nos faz lembrar também Bakhtin:

O comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no *comer* que essas particularidades se manifestam da maneira mais tangível e mais concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar dentro de si, enriquece-se e cresce às suas custas. *O encontro do homem com o mundo* que se opera na grande boca aberta que mói, corta e mastiga é um dos assuntos mais antigos e mais marcantes do pensamento humano. O homem degusta o mundo, sente o gosto do mundo, o introduz no seu corpo, faz dele uma parte de si⁴.

Um dos preceitos básicos do Budismo é a negação do mundo terreno e de tudo que se liga a ele. Apegar-se a esse mundo significa violar esse preceito. A gula representa aqui não só a violação contra o Budismo que reza a eliminação da carne na alimentação, mas também a violação contra esse não apego, desde que o comer se constitui numa das manifestações mais íntimas do encontro do homem com o seu mundo. O bonzo dessa história “abocanha” os peixes como se estivesse “abocanhando” o mundo que lhe é proibido, mas do qual não consegue ou não quer se desligar.

A história tem um final no mínimo burlesco: quando o dono da casa retorna ao aposento onde deixara o bonzo, ele nota que a quantidade de peixes que servira ao bonzo tinha diminuído sensivelmente. Sem dar mostras de que se dera pela falta dos peixes continua a conversar com o bonzo, quando, de

4. Mikhail Bakhtin, *Op. cit.*, p. 245.

repente, surge uma truta do seu nariz. Ao lhe ser indagado sobre o peixe, o bonzo responde prontamente que nesses últimos tempos filhotes de truta surgem dos olhos e nariz. O contraste entre a atitude hipócrita do bonzo que dá friamente uma resposta tão despropositada e a boa intenção demonstrada pelo dono da casa que finge não ter notado a falta dos peixes, acentua o lado mundano que existe por trás da máscara da religião.

Na história 9/XII encontramos um homem santo que diz estar fazendo abstinência de grãos há mais de cinquenta anos. A sua farsa, no entanto, é descoberta quando alguns rapazes resolvem verificar o seu excremento, para tirar a prova, e encontram aí grãos a granel que ele comia escondido.

Dessa maneira, os bonzos embusteiros apresentam, de uma forma ou outra, um desvio no comportamento padrão, e podemos notar que esses desvios são apresentados sempre de uma maneira a se utilizar das partes do corpo que têm relação com o corpo grotesco citado por Bakhtin: o falo, a boca e o nariz, a testa (na medida em que se trata de uma testa “aberta”, incluímos aqui), excrementos. E as histórias têm um final comum: quando a farsa é descoberta o que há é uma explosão de gargalhadas. Existe aqui uma permuta na posição do bonzo que de uma figura superior (desde que representantes do Budismo) vai passar a ser uma figura inferior, fazendo praticamente o papel do bufão (inversão de papéis). Através da figura desses bonzos embusteiros retrata-se a hipocrisia de toda uma classe que é “contaminada” pelo mundo e pela época em que vive, ao mesmo tempo em que, de certa forma, se ridiculariza a mesma classe.

Conclusão

Através do estudo realizado em algumas das histórias de *Konjaku Monogatari* e *Uji Shûi Monogatari* podemos concluir que, embora essas coletâneas não sejam representantes típicas de obras grotescas, podem ser encontradas aí alguns aspectos ou procedimentos grotescos. Desde que o termo grotesco não possui uma definição exata, cremos que não se pode também definir exatamente o que seja uma obra grotesca.

Os aspectos grotescos encontrados nas histórias de *Konjaku Monogatari* e *Uji Shûi Monogatari* assemelham-se ao grotesco de Bakhtin que enfatiza o lado do carnaval, do banquete, do riso, do corpo grotesco. A literatura de narrativa tradicional vai surgir como o reflexo de uma época de transição em que ocorrem mudanças radicais em todo os campos da sociedade. Como toda época de mudança existe muita agitação, o surgimento de novas classes sociais e de novos valores. Dentro da literatura de narrativa tradicional vai ocorrer, de certo modo, a abolição das relações hierárquicas, na medida em que a literatura até então voltada exclusivamente para a classe aristocrática vai abordar temas que não possuem demarcação de limites, onde desfilam imperadores, aristocratas, bonzos eminentes ou embusteiros, ladrões, anônimos, crianças, animais e entes fantásticos. É como uma cena de carnaval

onde tudo se mistura e se confunde. Não conseguimos delinear nitidamente os limites entre os corpos. Se pintássemos um quadro da literatura de narrativa tradicional seria, no mínimo, grotesco.

BIBLIOGRAFIA

- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento - O Contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec, 1987.
- HARPHAM, Geoffrey Galt. *On the Grotesque: Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton, Princeton University Press, 1982.
- KOMINE, Kazuaki. *Setsuwa bungakuniokeru sei hyôgen* (A Expressão do Sexo na Literatura de Narrativa Tradicional). In: *Kokubungaku - Kaishakuto kanshô*. Tóquio, Shibundô, abril/1981, pp. 62-64.
- KUNISAKI, Funimaro et alii (org.). *Konjaku Monogatari*. In: *Nihonno koten 8*. Tóquio, Shûei-sha.
- NAGANO, Jôichi. *Enshô setsuwa* (Narrativas Tradicionais Erótico/Cômicos). In: *Kokubungaku - Kaishakuto kyôzaino kenkyû*. Tóquio, Gakutôsha, julho/1969, pp. 30-42.
- NAKANO, Kôji. *Konjaku Monogatari*. Tóquio, Iwanami, 1983.
- SASAKI, Miyoko e MORIOKA, Heinz. *Rakugo: Popular Narrative Art of the Grotesque*. In: *Harvard Journal of Asiatic Studies* 41.2, 1981, pp. 417-459.
- SUGIMOTO, Keizaburô. *Uji Shûi Monogatari*. In: *Kokubungaku - Kaishakuto kyôzaino kenkyû*. Tóquio, Gakutôsha, julho/1970, pp. 64-65.
- UI, Mushû. *Sekkusuno warai* (O Riso do Sexo). In: *Nihonjinno warai* (O Riso do Povo Japonês). Tóquio, Kadokawa, 1969, pp. 83-127.