

CAMINHOS DO MITO DE BENZAITEN NO TEATRO JAPONÊS

PATHS OF THE MYTH OF BENZAITEN IN JAPANESE THEATER

Érica Rodrigues FONTES¹

RESUMO: No artigo em voga pretende-se examinar como o mito da deusa Benzaiten é apresentado na peça clássica de teatro nô *Chikubushima* (*A ilha de Chikubu*) e reapresentado na peça de teatro japonês contemporâneo *Nio no umi ni te* (*Sobre o Lago Biwa*). Além da investigação da utilização do mito nos dois trabalhos, serão examinados outros elementos semióticos nas duas peças. A análise, feita à luz dos estudos de Joseph Campbell e Mircea Eliade sobre o mito, verificará ainda se é precisamente o mito – e não os outros elementos – que impulsiona a narrativa, estabelece a estrutura da obra e, se for o caso, com que intento isso ocorre.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura. Mito. Literatura Dramática. Teatro Japonês.

ABSTRACT: In the article in vogue, the aim is to examine how the myth of the goddess Benzaiten is presented in the classical noh play *Chikubushima* (*Chibuku Island*) and once again in the contemporary Japanese play *Nio no umi ni te* (*About Lake Biwa* or *Happy Prince Fish*, English title given by the group performing the piece). Besides investigating the utilization of the myth in both works, other semiotic elements will be examined. The analysis, made in the light of Joseph Campbell's and Mircea Eliade's studies about the myth will verify if it is precisely the myth – and not the other elements – which moves the narrative forward, establishes the structure of the work and, if so, with what intent it occurs.

KEYWORDS: Literature. Myth. Dramatic Literature. Japanese Theater.

Introdução

Seria impossível falar de literatura no Japão, sem falar de mito. Da mesma forma não é tarefa fácil dissociar a literatura japonesa especificamente dramática² de mitologia e religião. As artes performativas tradicionais do país foram iniciadas em contextos sacros, e muitas vezes ainda ocorrem em festivais realizados em santuários xintoístas e templos budistas, pois apesar de atualmente estarem separadas, as duas religiões sempre foram complementares no Japão.

1. Doutora, lotada na Coordenação de Letras Estrangeiras da Universidade Federal do Piauí, Teresina, Piauí, Brasil; no momento está licenciada para pós-doutorado na *Ryukoku Daigaku*, em Quioto, Japão, onde atua como professora visitante. E-mail: ericarodriguesfontes@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1905-6309>. É bolsista de Estudos Japoneses e Intercâmbio Cultural da Fundação Japão.

2. Mito e literatura dramática serão analisados considerando o texto e as encenações das duas peças.

Um exemplo de arte originária do contexto religioso é a dança clássica *Kagura*, inicialmente apresentada em festivais xintoístas. Esse tipo de dança possui narrativa claramente ligada à esfera espiritual e religiosa – a luta das forças espirituais do bem contra as forças espirituais do mal. Em uma exibição de *Kagura*, ainda que haja variação nas histórias, atores mascarados representam seres sobrenaturais que podem ser bons ou ruins. Em muitas performances há a presença de serpentes enormes, feitas com papel, que simbolizam demônios, e são manipuladas pelos próprios atores que as vestem. Às vezes essas serpentes soltam fogo e acendem os olhos em uma dança frenética que leva a plateia ao delírio. *Kagura* é uma das artes performativas clássicas japonesas mais antigas em exibição hoje. Há registros de seu surgimento no século VIII. As exibições são realizadas frequentemente em santuários xintoístas, principalmente nas ilhas do sul do Japão, em áreas relativamente remotas. Em Osaka (na região central do Japão), há o único teatro no país dedicado à arte, o *Iwami Kagura Naniwakan* e em Hiroshima (no sul do país) os espetáculos mais famosos de *Kagura* ocorrem em espaços culturais, de abril (primavera) a dezembro (outono).

De fato, a separação formal entre o xintoísmo e budismo ocorreu somente no período Edo (de 1603 a 1868), o que é refletido na cultura japonesa até hoje: é comum ver nas casas símbolos das duas religiões e muitos frequentam eventos e ritos das duas religiões. O xintoísmo é a religião nativa do país com viés animista e praticada em locais abertos (santuários) onde a intenção é a conexão com a natureza, através da invocação e contato com uma pluralidade de deuses ou espíritos. A segunda foi trazida da Índia e é praticada em templos fechados, seguindo um deus ou ente espiritual superior, o Buda. No entanto, o budismo não deve ser considerado uma religião sem alguma divisão ou com apenas um deus, pois há vários tipos de budismo e vários Budas. Uma das denominações do budismo mais difundidas no Japão é o *Jodo Shinshu Hongwanji-ha*³ com mais de 10.000 templos somente neste país asiático. Mas uma análise apurada indica que em uma mesma área geográfica várias denominações budistas podem estar representadas. Esse contato com inúmeros deuses e duas religiões oficiais em alguns de seus muitos segmentos demonstra uma tentativa clara de explicar a existência e os fenômenos naturais – e no Japão, frequentemente, a natureza mostra sua força destruidora e é, por isso, temida e respeitada. Nesse ambiente de acontecimentos de difícil explicação lógica e consequente abertura para o transcendental, os mitos, suas constantes atualizações e possibilidades elucidativas encontram espaço na literatura dramática e continuam mantendo vivo o interesse das plateias. Em festivais teatrais contemporâneos, caso do *Kyoto Experiment*, festival internacional anual de Artes Cênicas sediado na cidade de Quioto, é comum ver uma inclinação espiritual animista e budista para as peças apresentadas⁴.

3. Em 29 de novembro visitei o maior templo dessa denominação budista em Tóquio, próximo ao mercado de Tsukiji, e tive acesso a material informativo no local.

4. Em 2019 o festival ocorreu de 5 a 27 de outubro. Assisti à peça *Nio no umi ni te (Happy Prince Fish)* em 26 de outubro de 2019 no *Kyoto Arts Center*.

Como mencionado anteriormente, a espiritualidade abre-se para o mito que tem a função de manter viva a narrativa (normalmente baseada nos mistérios da própria existência humana) e sua resolução. O mito possui a estrutura necessária para que qualquer história aconteça: a ideia de início, meio e fim. Da mesma forma, o mito organiza o senso estético e traz uma sensação de completude para a experiência artística também do espectador. Como defende Joseph Campbell em *O poder do mito*: “O mito revela salvação” (1991, p. 50). Em todas as histórias dramáticas apresentadas, há uma busca inconsciente pela resolução do problema apresentado. Uma peça representa uma maquete do drama humano cotidiano e, a partir do momento que o público se identifica com o protagonista, a salvação desta personagem simboliza a salvação de uma coletividade.

A seguir pretende-se apontar a função do mito de Benzaiten (deusa xintoísta e budista, que aparece como Saraswati no hinduísmo) na peça clássica de teatro nô *Chikubushima* (*Ilha de Chikubu*) e sua atualização e função na peça *Nio no umi ni te* (*Sobre o Lago Biwa*), trabalho contemporâneo inspirado nesta peça clássica. Apesar de a peça contemporânea ter sofrido algumas alterações será examinado se é de fato o mito que mantém a unidade das duas obras.

Teatro Nô

O teatro nô é definido pelo estudioso Don Kerry em *A Guide to Kyogen* como um tipo de teatro que trata do mundo espiritual e lida com o âmago da alma, ao contrário do kyogen que lida com o mundo terreno e os seres humanos (KERRY, 1998, p.7). Esses dois tipos de teatro iniciaram sua história ao mesmo tempo e indicando uma visão trágica e cômica da vida, respectivamente. Eram e ainda tendem a ser apresentados juntos em um mesmo programa (momento que normalmente dura algumas horas e quando várias peças – cerca de duas a cinco – são apresentadas) sob a nomenclatura *nôgaku*⁵. Kerry também chama o teatro nô de drama (1989, p. xvi,) na introdução de *The Kyogen Book: An Anthology of Japanese Classical Comedies*. No artigo “Noh and Muro-machi Culture”, Shingo Kagaya e Miura Hiroko definem o teatro nô como: “(...) masked, lyric drama which developed alongside kyogen comedy in mid-fourteenth century.”⁶ E defendem ainda que nô é um tipo musical de drama não ligado ao realismo (2016, p. 24). Normalmente uma peça de teatro nô é *dançada* pelo ator principal. Mesmo que as movimentações sejam lentas e a coreografia não seja perceptível, essas movimentações são aprendidas como passos de dança e os movimentos são estilizados. Os figurinos

5 A palavra *nôgaku* pressupõe que nô e *kyôgen* serão apresentados juntos.

6. “Drama lírico mascarado que se desenvolveu conjuntamente com a comédia *kyogen* em meado do século XIV”. (Minha tradução)

utilizados pelos atores desse tipo de teatro são muito sofisticados. De acordo com explicação apresentada paralelamente à performance da peça de teatro nô *Hokazo* (*The Performer-Priests*, tradução oficial para o inglês, ou *Os sacerdotes performers* ou *Os sacerdotes artistas*, em tradução livre para o português), do autor Kanze Kiyokazu⁷, há a utilização de máscaras sempre que os atores representam espíritos. Quando os atores representam personagens humanas, há a utilização de maquiagem, mas não de máscara. Assim como no *Kagura*, há elementos de dança e elementos de enredo dramático, que fazem com que o nô seja quase sempre classificado como teatro. Zeami Motokiyo, definidor dos princípios do nô, em seu *Fushi Kaden*, o “regimento do teatro nô”, defende que o ator dedicado a esse tipo de teatro deve ser ator, cantor e atuar em vários tipos de papel (2016, p. 24).

Existem muitas dificuldades em se achar referências bibliográficas nativas relacionadas às artes performativas japonesas, porque muito ainda é desenvolvido apenas oralmente. Em 2001, o nô foi declarado Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade pela UNESCO (p. 23, 2016), sendo hoje chamado de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, após a mudança de nomenclatura. Esse tipo de arte, assim com as outras artes performativas japonesas são passadas de pai para filho pessoalmente⁸. Não há muito transcrito em nenhum lugar. Nas aulas o *sensei* demonstra os movimentos, passos de dança e até inflexões vocais que devem ser fielmente repetidos. E não há explicações. Crê-se que através da repetição conseguir-se-á o entendimento e a perfeição (ou quase isso) poderá ser alcançada. Há pouco material impresso e o *Utaibon* é um deles. O *Utaibon* prescreve vários detalhes da encenação, tais como forma de cantar e falar, *kata* – posições físicas pré-determinadas para encenação em situações específicas – figurino e instrumentos. No entanto, inicialmente, esse material não era acessível ao grande público: o *sensei* copiava o *utaibon* manualmente e o passava para seus discípulos. Hoje esse material é impresso em pouquíssima quantidade e pode ser comprado por qualquer pessoa em teatros como o Teatro Nacional do Nô, em Tóquio, ou on-line. O site www.the-noh.com possui muitas informações sobre o nô (locais de exibição de peças, transcrição e tradução das peças mais executadas, informações sobre artistas e locais de venda de materiais relacionados a essa arte) em japonês e inglês, e é mantido por estudiosos e praticantes do nô. No site, é encontrada uma definição historicamente contextualizada do teatro nô, que indica seu surgimento a partir de vários entretenimentos populares durante os períodos Kamakura (1185-1333) e Muro-

7. Assisti à peça em 29 de novembro de 2019, no Teatro Nacional do Nô em Tóquio.

8. Durante três semanas, de 17 de julho a 10 de agosto de 2019, participei do *Traditional Theater Training*, um treinamento diário intensivo sobre artes clássicas performativas japonesas que durou cerca de 150h e foi fundado pelo professor Jonah Salz e pelo ator e diretor de kyogen Akira Shigeyama, em 1984. Fui aluna da turma de kyogen (comédia clássica) e *kotsuzumi* (tambor de ombro utilizado nas trilhas do teatro nô que são executadas ao vivo). Também assisti a *workshops* introdutórios de nô, kyogen, *nihonbuyô* (dança clássica inspirada em movimentos do teatro musical kabuki) e *kotsuzumi*, que eram obrigatórios para todos os participantes.

machi (1336-1573), informando também que era patrocinado pelo xogunato (governo principal) e nobres da época e influenciado pelo Zen Budismo e a pintura feita à tinta. Outros materiais impressos são frequentemente traduções de compêndios e de livros teóricos escritos por especialistas japoneses ou estrangeiros.

O mito de Benzaiten em duas versões

As peças de teatro não podem apresentar temática espiritual ou não espiritual, sendo classificadas como *mugen* (com a presença de espíritos) ou *genzai* (somente com a presença de personagens humanos). Kagaya e Hiroko também explicam que nas peças *mugen* o enredo apresenta variações para a seguinte situação: um viajante encontra uma pessoa no primeiro ato que se declara um espírito no segundo ato. As peças *genzai* apresentam diferentes situações e possuem eventos que mudam gradativamente (2016, p. 31).

A peça *Chikubushima* é uma peça *mugen*, pois narra a história de um viajante, servo do Imperador Daigo, que vai à ilha Chikubu, localizada no centro do Lago Biwa, o maior lago do Japão, para prestar culto à deusa Benzaiten. Ele leva uma comitiva. Assim que chega na região, o servo de Daigo vê um homem idoso e uma mulher preparando um barco, e pede para ir com eles até a ilha, intencionando chegar ao santuário da deusa. Na chegada ao local, o idoso mostra o caminho até o santuário, definindo que a inclinação da deusa é conceder o desejo do coração de todos que chegam à ilha. Se ele não chegar à ilha, seu desejo não será atendido (2017, p.3). Surpreso com a presença da mulher desde o início, o servo pergunta ao idoso se a entrada de mulheres é permitida, algo raro para a época. Ele responde que sim, já que a própria deusa é uma entidade feminina. A história do lago é contada ao servo e uma revelação é feita: ele, o senhor, é o espírito do lago (que desaparece logo após essa revelação) e ela é a própria Benzaiten, descrita poeticamente pelos narradores como linda e maravilhosa (2017, p. 7). Uma de suas peculiaridades é o virtuosismo musical e, na peça, alguns dos momentos mais memoráveis da personagem ocorrem quando ela dança acompanhada por uma flauta japonesa e tambores pequenos e grandes (2017, p.7). Ao final, um dragão – também uma deidade – aparece oferecendo esferas de ouro e prata ao servo de Daigo, abençoando-o, e o dragão e Benzaiten fazem votos de resgatarem todos os seres vivos de seus sofrimentos (2017, p. 8).

O título da peça (sem autor conhecido) é inspirado no próprio nome da ilha, *Chikubu* (*shima* é a palavra para “ilha”, em japonês). A ilha, no meio do Lago Biwa, é considerada sagrada desde o século V, e a peça traduz o desejo de, mais do que tudo, contar a história do mito de Benzaiten e sua relação com os humanos. Ou seja, apresenta detalhes sobre sua existência e função. O enredo é a narração (exposição)

do mito de Benzaiten que tem três ilhas dedicadas a ela no Japão: Chikubushima, Enoshima e Miyajima.

A adaptação contemporânea de Yudai Kamisato, diretor do grupo *Okazaki Art Theatre*, tem dois nomes, um em japonês e outro em inglês: os significados são diferentes, mas ambos têm relação com a obra, trazendo contemplações distintas para o mesmo material. *Nio no umi ni te*⁹ (título japonês já mencionado) e *Happy Prince Fish* (Peixe Príncipe Feliz). O primeiro título não dá importância somente à ilha para onde o protagonista – que dessa vez aparece sozinho – pretende ir; aborda a relevância do lago como um todo. O segundo título chama a atenção para um personagem basilar que surge no novo trabalho: o Bluegill. No programa da segunda versão da peça distribuído à plateia durante a apresentação no *Kyoto Experiment*, explica-se que esse tipo de peixe é nativo dos Estados Unidos da América e considerado invasivo no Japão, de acordo com o *Ato de Espécies Estrangeiras Invasivas*¹⁰ do Japão. Em *Nio no umi ni te*, o Bluegill é interpretado como um peixe debochado, talentoso musicalmente, preguiçoso e questionador de sua natureza destruidora. Apesar de não ter tido escolha, é visto como ameaçador. Além de tudo, fede. Claramente *Nio no umi ni te* coloca-se contra a intromissão do homem na natureza e contra a classificação do que é bom ou ruim, se ocorre naturalmente. A natureza tem sua força e deve ser respeitada, princípio animista claro. Além disso, a peça acontece como em uma atmosfera onírica, com o som e imagem eletrônica de uma lira tocando ininterruptamente e com o palco parcialmente escurecido. O texto com alto teor filosófico preocupa-se com questões espirituais apresentando tanto o animismo quanto o budismo, através da negação de seis pecados budistas, formando, então, seis mandamentos. *Nio no umi ni te* apresenta, além de questões espirituais herdadas do trabalho anterior e desenvolvidas com alguma novidade, uma preocupação política e ecológica: para que exista equilíbrio na natureza, não deve haver interferência humana exterminadora. Ela é absolutamente indesculpável. Há, também, uma possível alusão à relação de resistência que japoneses têm com estrangeiros. Depois de breve observação, identifica-se que o mito presente em *Chikubushima* permanece aparentemente inalterado em *Nio no umi ni te*: um ser humano procura contato com um ente transcendental – especificamente Benzaiten – e durante o encontro recebe uma revelação que deve gerar mudança prática.

Muitos são os estudos a respeito do mito e sua ligação com a literatura, mas a definição de Mircea Eliade e as considerações de Joseph Campbell serão de grande relevância para esse trabalho e sua tentativa de identificar as funções da utilização do mito em uma peça clássica e sua manutenção em uma versão contemporânea. Eliade,

9. Neste artigo, as referências à peça serão feitas com a utilização do título original em japonês.

10. O encarte sobre a peça *Nio no umi ni te* distribuído no dia do espetáculo à plateia faz referência ao documento que registra as espécies consideradas invasivas.

a partir de considerações feitas sobre sociedades que mantêm o mito vivo, afirma que elas assim o fazem porque é através do mito que são fornecidos exemplos de comportamento humano (1972, p. 6). O autor desenvolve constantes conexões entre mito e religião, o que, no caso da literatura dramática clássica japonesa, é inevitável.

As peças de teatro não são narradas, assim como as peças do teatro *kabuki* (teatro musical clássico) e do *bunraku* (teatro de bonecos) em um estilo denominado *katari*, uma narrativa que pode ser cantada ou falada. Esse estilo de narrativa é diretamente influenciado pela tradição xamânica, a partir da qual um médium recebe uma mensagem e a divulga (TOKITA, 2016, p.20). As narrativas *katari* trazem revelações sobrenaturais. Ao serem transplantadas do universo religioso para o universo teatral, mantém-se, ainda que inconscientemente, a mesma expectativa de recepção de uma mensagem reveladora ou salvífica.

Diferenças entre *Chikubushima* e *Nio no umi ni te*

As principais diferenças entre as duas peças estão relacionadas à encenação, e não ao mito (cerne do texto). É o mito que, de fato, impulsiona toda a narrativa. Para observação do mito e de sua manutenção na adaptação contemporânea da obra e a comprovação de sua importância, faz-se necessário um exame mais detalhado das discrepâncias entre *Chikubushima* e *Nio no umi ni te*, conforme mostra a tabela a seguir:

CHIKUBUSHIMA	NIO NO UMI NI TE
O palco tem um corredor (ou ponte) e uma espécie de cubo acoplado. O ator pode ser visto pela plateia de três pontos: corredor, lateral e frente do palco.	O palco é um retângulo (uma espécie de corredor) e o público pode ver os atores de três pontos: dois lados e frente. O quarto lado está ligado à parede.
Há utilização de máscara para indicar espíritos.	Não são utilizadas máscaras.
A iluminação é feita apenas com luz geral branca ou luz natural, seguindo prescrições para o teatro nô.	A iluminação variada salienta os três atos do espetáculo: "Crepúsculo", "Aurora" e "Céu nublado".
Não há cenário. Há somente um pinheiro pintado no fundo do palco e bambus na lateral direita (visão de frente - a partir da plateia - para o palco principal.). As nuances da história são definidas pela narração.	Poucos objetos constituem o cenário. Inicialmente há lâmpadas, uma lona acima do palco, papel amassado que imita o mar na frente do palco, um santuário pequeno de madeira ao fundo e uma tela para projeção que indica os diferentes momentos do dia.
A música é executada ao vivo com uma flauta e tambores e acompanha as ações e narrações.	Um monitor mostra a imagem e o som de uma lira que constitui a trilha sonora do espetáculo.

<p>O enredo foca em um homem que vai ao Lago Biwa para fazer uma oferenda à deusa Benzaiten na Ilha de <i>Chikubu</i>, no meio do lago. Antes de chegar à ilha, ele encontra uma mulher e um homem que se revelam o espírito do lago e a própria deusa. A deusa dança. Posteriormente surge um dragão, também uma deidade, que oferece a ele joias. A deusa e o dragão fazem votos prometendo a salvação dos seres vivos. O dragão e a deusa vão para suas respectivas moradias.</p>	<p>O enredo foca em um homem que vai ao Lago Biwa para fazer uma oferenda à deusa Benzaiten na Ilha de <i>Chikubu</i>, no meio do lago. Antes de chegar à ilha, ele encontra uma mulher que se revela a própria deusa. Há a presença de um Bluegill (tipo de peixe) e toda uma discussão sobre sua natureza invasiva e o que deve ser feito para preservar e manter o equilíbrio da natureza e a aceitação com o diferente. A deusa pede ao homem que coopere com ela para o equilíbrio da vida na Terra.</p>
--	---

Observando o gráfico, é mais fácil perceber que o mito é exatamente o elemento coincidente e, mais assertivamente, unificador das duas peças. Há alterações condizentes com a contextualização da época, mas ainda assim é o mito que impulsiona toda a história. Os elementos principais e os personagens cruciais – o homem e a deusa – para que o mito seja contado estão presentes nas duas versões. Ou seja, as duas peças têm a mesma narrativa central. Mas qual é na verdade a função do mito na peça clássica e a função de sua manutenção na adaptação contemporânea? É o que será examinado no próximo tópico.

Funções do mito de Benzaiten em *Chikubushima*

De acordo com Mircea Eliade, “(...) os mitos descrevem as diversas e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no mundo” (1972, p. 9). E, considerando o relato sobre um mundo supostamente superior e seus seres com poderes sagrados, “o mito se torna o modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas” (1972, p.9). Assim, em *Chikubushima*, após conversa com um sacerdote xintoísta, o homem tem acesso à visão sacra da deusa musicista e à revelação sobre a missão dela junto aos homens (tirá-los dos sofrimentos). O dragão que aparece posteriormente, na verdade uma deidade possuidora da mesma função de regaste dos vivos, dá a ele joias que simbolizam bençãos, ou até mesmo uma ligação, um elo, entre a terra e o céu. O mito mostra um ensinamento sobre algo maior, ou nas palavras de Campbell: “o mito se destina à instrução espiritual” (1991, p.71). Além disso, através da ação das deidades, o homem (ser humano) encontra um caminho para sua libertação e estado pleno de vida.

Se a interpretação do mito parece ser seu maior desafio, há caminhos que apontam para sua elucidação. Em “O mito e a literatura”, Adriana Monfardini defende que “o mito tenta explicar o inexplicável” (2005, p. 54) e traz ainda uma ponderação sobre

o papel do ser humano na terra (2005, p. 55). Campbell ao desenvolver a teoria do **monomito** deixava implícito que cria realmente que todas as histórias são uma única história, como afirmou em relação às histórias às quais foi exposto quando era criança. E que “a jornada do herói” sempre inclui “partida, iniciação e retorno” (1991, p. 24). Portanto, para ele, todo mito seria uma jornada com três momentos indicando que a humanidade necessita de heróis, de modelos a serem seguidos. Em *Chikubushima*, o mito de Benzaiten sacraliza a paisagem – as belezas da vegetação, dos astros, do lago e do céu são exaltadas em vários momentos – e mostra que o Lago *Biwa* é conectado a todo o universo (1991, p.104), repetindo uma situação muito comum na mitologia: a água como símbolo da “totalidade das virtualidades” (2008, p. 153). Porque o mito, de acordo com o que afirma Eliade, vai mostrar um exemplo (2008, p. 339). A conexão do homem com a deusa e a recepção da revelação a respeito do que salvará a todos se torna um comportamento exemplar.

A atualização do mito em *Nio no umi ni ite* e sua função

Em *Nio no umi ni te*, a história ainda é sobre um homem – o herói – que vai ao Lago *Biwa* para honrar a sacralidade de Benzaiten. A força feminina da deusa é exaltada desde o início, pois os encontros do homem são com uma mulher, que se apresentará como deusa depois e com o Bluegill que na peça assume forma feminina também. O Bluegill (a Bluegill) chama a atenção para uma questão ecológica contemporânea: a espécie “invasiva” não deve ser exterminada, pois é parte da natureza. Pode-se dizer que o mito presente em *Chikubushima* é transposto para a vida cotidiana, pois a natureza e seus problemas contemporâneos clamam por ajuda. A existência plena depende deste equilíbrio.

O simbolismo do mito em *Nio no umi ni te* é igual ao apresentado em *Chikubushima*: há esperança para a vida satisfatória na terra, sob a liderança de seres espirituais sagrados que trazem a revelação de salvação. Mas essa esperança depende do novo entendimento humano a partir do encontro com o sagrado. Campbell afirma que: “O mito é o sonho público” e “O mito é o sonho da sociedade” (1991, p. 52). Em outras palavras, existem desejos que acompanham a sociedade coletivamente. Se existem “magnum problemas humanos” (1991, p. 29), existe igualmente o mito para suprir essa necessidade de satisfação espiritual coletiva. E se, para Campbell: “o mito do novo tempo é a sociedade planetária” (1991, p.46), a preocupação com o outro sinaliza para uma harmonização da vida humana sobre o planeta. Porque o herói (servo do imperador, homem) segue “o motivo básico do périplo universal do herói – ele abandona determinada condição e encontra a fonte de vida, que o conduz a uma condição mais rica e madura” (1991, p. 138).

Conclusão

Em *Chikubushima*, o servo de Daigo adquire a visão de uma esfera superior, é abençoado e retorna com uma mensagem espiritual (1991, p. 137), por ter acessado um mundo sobrenatural e a certeza que existe desejo dos deuses em libertar os que vivem. Há uma viagem, ao centro do lago e, então, um contato e uma descoberta. Em *Nio no umi ni te*, o homem também tem acesso a essa outra esfera, através de uma viagem, ao centro deste mesmo lago, tem igualmente um momento epifânico, mas a deusa não pode resgatar a humanidade, sem a ajuda do homem. O poder dela está limitado à cooperação do homem. Assim, a perspectiva do segundo trabalho se apresenta menos centralizada na divindade. O único personagem humano é responsável pelo equilíbrio. Mesmo que inicialmente o homem resista em atender o pedido da deusa para ser um cuidador do planeta, claramente a mensagem coloca a responsabilidade nas mãos dele – que representa todos os seres humanos. Torna-se necessário que o homem tenha uma consciência aprimorada e entendedor a respeito do outro. E aja. A revelação espiritual requer mudança de vida, de atitude. É preciso que ele entenda que para o bem de todos, todos devem viver como “se você e o outro fossem uma coisa só” (1991, p. 244). O mal que é feito a qualquer ser vivo, é feito ao ser humano também. A deusa protege, mas ele e todos devem, da mesma forma, proteger. De *Chikubushima* a *Nio no umi ni te*, há uma gradação: a plenitude, a salvação pode, sim, ser alcançada, mas na contemporaneidade, só através da participação humana. Só através do entendimento de uma coletividade equilibrada e cooperadora será atingido um mundo realmente harmônico, pacífico e possível para todos.

Referências

- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *Tratado de história das religiões*. Trad. Fernando Tomaz e Natália Nunes. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- KAGAYA, Shinko; HIROKO, Miura. Noh and Muromachi culture. In: SALZ, J. (ed.) *A history of Japanese theater*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. p. 24-61.
- KERRY, Don. *A guide to kyogen*. Tokyo: Hinoki Shoten, 1998.
- _____. *The kyogen book: an anthology of Japanese classical comedies*. Tokyo: The Japan Times, 1989.
- MONFARDINI, Adriana. O mito e a literatura. *Terra Roxa e outras terras: revista de estudos literários*. UEL: Londrina, v. 5, pp. 50-51, 2008.
- SALZ, Jonah. Traditional meta-patterns. In: SALZ, J. (ed.) *A history of Japanese Theater*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. p. 376-385.

TOKITA, Alison. Interlude: Katari narrative traditions: from storytelling to theater. In: SALZ, J. (ed.) *A history of Japanese theater*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. p. 20-23.

UCHIDA, Takahiro *et al.* Chikubu-shima (Chikubu-shima Island). *The-noh*, Tóquio, 20 de fevereiro de 2017. Disponível em: <www.the-noh.com/en/plays/data/program_027.html>. Acesso em: 19 dezembro 2019.

_____. Introducing the world of noh. Trad. Steven Walsh *et al.* *The-noh*, Tóquio, 19 dezembro 2019. Disponível em: <www.the-noh.com/en/world/index.html>. Acesso em: 19 dezembro 2019.