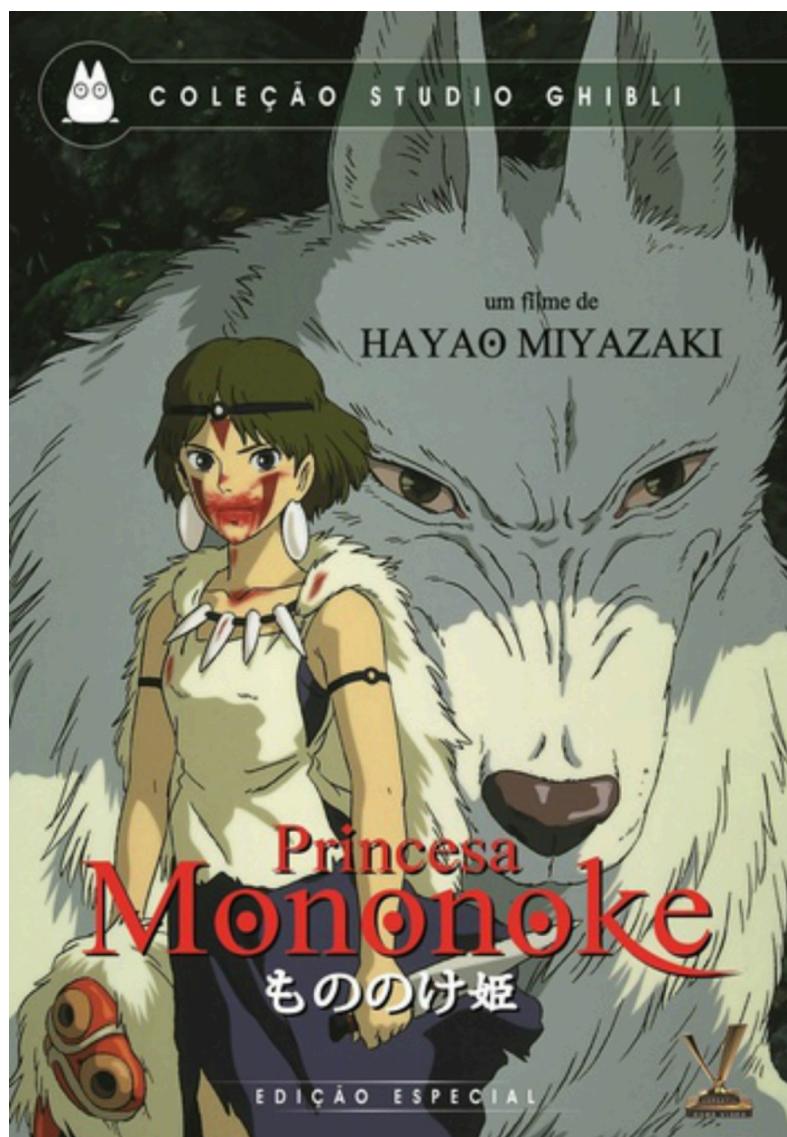


# A maldição do tatari-gami: especulações sobre ruínas e alianças em Princesa Mononoke (1997)

MARÍLIA DA SILVA LIMA 

Universidade de Campinas | Campinas, SP, Brasil  
lima.smarilia@gmail.com

DOI 10.11606/ISSN.2316-9133.v33i2pe217739



"Mononoke-Hime". (Japão: 1997). Direção: Hayao Miyazaki.  
Longa-metragem. Duração: 2h14min.



e217739

<https://doi.org/10.11606/ISSN.2316-9133.v33i2pe217739>

“Nos tempos antigos, a terra era coberta por florestas... Onde, em épocas distantes, viviam os espíritos dos deuses. Então, homem e bicho viviam harmoniosamente. Mas, com o passar do tempo, a maioria das grandes florestas foi destruída. As que se salvaram eram guardadas por animais gigantescos, súditos do grande espírito da floresta, pois esses eram os dias de deuses e de demônios”<sup>1</sup>. A neblina se esvai lentamente, ouvimos um grunhido rouco, meio abafado pelo estalar de galhos. A fúria da criatura é viscosa e pútrida. Ela ostenta dois olhos vermelhos e uma espécie de segunda pele helmíntica, paradoxalmente, vibrante. Numa tenacidade funesta, seguia derrubando árvores, assustando os pássaros e deixando atrás de si o rastro da destruição e da morte. No limiar dos muros da pequena aldeia, porém, encontrou-se com as flechadas desesperadas do príncipe. Agonizante, aquele tatari-gami rogou em maldição: “Ouçam-me, humanos desprezíveis! Logo todos vocês sentirão meu ódio e sofrerão o que eu sofri”. Naquele ocaso, o seu fim era o nosso. No corpo, uma bala de ferro. Nesta narrativa implacável, há mundos em confronto e não há nenhum pressuposto de homogeneidade que poderia conformar uma sobrenatureza estável e/ou ações políticas unilineares de/entre humanos e não-humanos. Nós estamos no universo de *Princesa Mononoke* (1997), e é a partir de antinomias cosmológicas e de um *continuum* de transformações que o enredo filmico evoca complexas descontinuidades e simetrias entre as personagens<sup>2</sup>.

Antes de morrer, o tatari-gami tocou o braço direito do príncipe Ashitaka deixando-lhe uma mácula contagiosa e mortal. O príncipe tornou-se assim um risco iminente para a sua aldeia, os Emishis, campões exilados no Leste desde os tempos em que as “grandes florestas” começaram a ser destruídas com a expansão imperial. A fim de evitar também a própria morte, Ashitaka teve de “enfrentar o seu destino” rumo ao Oeste – local de origem tanto do seu próprio martírio, quanto o do tatari que acabara de matar. Ainda de acordo com as pistas dadas pelo enredo, “tatari-gami” era como um estado maléfico assumido pelos “animais gigantescos, súditos do grande espírito da floresta”. O tatari que trespassou as fronteiras Emishis havia sido um deus-javali protetor da floresta conhecido como Nago. A transformação desse deus em “monstro demoníaco” estava diretamente associada às destruições perpetradas pelas atividades extrativistas e militares da Vila do Ferro; uma vez que Lady Eboshi, senhora da Vila, atirou mortalmente em Nago porque ele não permitia que uma das poucas montanhas incólumes também fosse conquistada pela mineradora.

O conflito entre os entes da floresta e os prosélitos da mineradora é esmiuçado ao longo da narrativa através de uma contextualização matizada das relações que produziam o território, os corpos e a política. A maldição que passou a vincular um deus-javali e um príncipe-humano indicava nevralgicamente algo nefasto que assolava aquele lugar e todos os seus viventes. O filme desenvolve esse tropo, principalmente, através da sutura entre duas circunstâncias que perfizeram a busca pela cura do príncipe: i) o evento predatório que transformava Ashitaka; e ii) a conjuntura encontrada no seu caminho para o Oeste.

<sup>1</sup> Ao longo do texto, todos os trechos destacados entre aspas se referem a excertos e/ou expressões *ipsis litteris* do filme.

<sup>2</sup> Eu agradeço às conversas com Igor Esteves Lopes, pois elas inspiraram as ideias iniciais que, por fim, resultaram nesta resenha.

O caráter avassalador e infeccioso da doença assinalava um modo específico de predação, posto que ocorria no príncipe uma captura mais ampla de si por aquilo que também consumou o deus Nago em tatari. Era notável como a propagação do contágio no príncipe era proporcional à força sobre-humana que passou a adquirir. Em algumas cenas de confronto agudo contra as agruras promovidas pela mineradora, o braço direito de Ashitaka manifestava uma agência intempestiva e bélica – como se aquela parte de seu corpo estivesse tomada pelo tatari-gami. Ao que parecia, o deus-javali morto havia lhe transferido atributos, como a força física, mas também seu espírito corrompido passou a devorar Ashitaka de tal forma que um dos desfechos possíveis do príncipe seria o de, potencialmente, vir a ser ele mesmo um tatari. Por outro lado, a infecção parecia repercutir também na paisagem. Nela, Ashitaka se deparou com o represamento das águas e cercamentos de terras, desmatamentos da floresta, animais mortos, pessoas famintas, mutiladas e doentes, que foram removidas de suas terras e obrigadas a trabalhar compulsoriamente na mineradora de ferro em troca de abrigo e comida. É marcante como, imageticamente, a nódoa transmitida pelo tatari se espalhava sofregamente pelo corpo do jovem Ashitaka, assim como a paisagem vai modificando-se no decorrer da história – de início vívida e indomável até ser composta quase inteiramente por um horizonte verde pálido próprio das pastagens.

O longa-metragem demarca ainda interessantes relações de corporalidade e parentesco a partir das simetrias e oposições entre San (a “princesa Mononoke” do título) e Ashitaka, duas personagens que compartilhavam, especialmente, uma ambivalência em relação ao estatuto do humano. Tal ambivalência se estabeleceu através do tipo de vínculo que produziram com os entes da floresta: em detrimento da predação que constituía a relação entre nago-tatari-ashitaka, outros termos definiram as circunstâncias conflagradas no que diz respeito à princesa.

San foi criada por Moro, uma deusa-lobo que a manteve sob sua proteção na mata. Os pais humanos de San a abandonaram ainda bebê quando foram expulsos por Moro, que os flagrou conspurcando a mata. Ao invés de comê-la, Moro criou San como filha: ensinou-lhe a se comunicar com entes não humanos, movimentar-se e caçar ‘como lobo’ e zelar pela integridade da mata. Embora fosse respeitada no clã dos lobos, San era vista com desconfiança tanto por humanos, quanto por outros não-humanos. A condição da protagonista era ambígua, inclusive, pela forma com que era conhecida: pelo nome humano, “San”, pela alcunha de “princesa-lobo” e pelo termo “mononoke”<sup>3</sup>

As oposições entre San e Ashitaka apontavam ainda para os distintos posicionamentos no conflito com a mineradora. San negava sua condição de humana ao assumir um lado na guerra, qual seja, o da luta incansável pela permanência e integridade

---

<sup>3</sup> Em algumas regiões do Japão e da China, “mononoke” (物の) é um conceito que costuma designar “estranheza das coisas” ou “ser vingativo”. Os entes “mononoke” não apresentam uma forma corpórea definida e suas características híbridas e poderosas lhes possibilitam habitar entre-mundos além de, potencialmente, operar transformações de si próprios e do(s) mundo(s) que transitam. (Ferreira, 2014).

de outros modos de existência com a destruição da Vila do Ferro. Ashitaka, por sua vez, reafirmava sua humanidade tanto na busca pela cura (voltar à condição de humano, demasiado humano), quanto pelo tom sombriamente conciliador com que tentava defender - e salvar - com a mesma intensidade demandas irreconciliáveis. No caso, a Vila do Ferro, aquele conhecido como o “grande espírito da floresta”, “coração da floresta” ou “deus Shishigami” e a própria San. Apesar do sentimento (e da humanidade) que os vinculava, os caminhos divergentes entre a princesa Mononoke e o príncipe Ashitaka acabam por ser expressos no diálogo final do filme:

- Mesmo que todas as árvores voltem, não será mais a floresta dele. O grande espírito da floresta está morto. Ashitaka, você significa muito para mim, mas nunca perdoarei os humanos pelo que fizeram – disse San.  
[...]
- Eu entendo. Você vai viver na floresta e eu irei ajudá-los a reconstruir a Vila de Ferro. Nós vamos conviver” – disse Ashitaka.

A resistência à mineradora, ademais, se organizava a partir de outros tipos de alianças. Os clãs dos lobos, dos macacos e dos javalis, por exemplo, que divergiam em relação à presença de humanos na floresta, se uniram na guerra contra a Vila do Ferro. Ao longo da narrativa, esses clãs assumiram diferentes táticas de enfrentamento ao inimigo: os lobos, como vimos, apostaram na aliança com uma humana; os macacos passavam todas as noites reflorestando as montanhas; e os javalis possuíam uma postura mais aguerrida na resistência aos empreendimentos da mineradora. Em alguns momentos da animação, ainda há indicações de que os mortos também assumiram agências concretas no conflito. A imagem espectral – com corpos recortados na sombra e olhos vermelhos pálidos, como os do tatari – do clã dos macacos é bastante sugestiva. Outrossim, a figura cinzenta e descarnada de Okkoto surge nos minutos finais para liderar os javalis na guerra. Okkoto era um deus-javali que, de acordo com um dos personagens secundários, estava morto há, pelo menos, cem anos.

E há Lady Eboshi. Não só uma humana, mas a proprietária da mineradora e fabricante de armas que pretendia exterminar a todo custo os últimos deuses protetores da floresta. Eboshi era chantageada pelo imperador Asano, que acreditava que a cabeça do “coração da floresta” poderia lhe trazer a imortalidade. Em troca da cabeça, Asano prometeu proteção legal e militar para a Vila do Ferro. Assim, mesmo que essa personagem apresente camadas complexas no que diz respeito, sobretudo, às relações de gênero, a perspectiva de Lady Eboshi pode ser circunscrita a partir de suas próprias palavras: – Quando ela [a floresta] estiver desbravada, e os lobos extintos, este ermo será o solo mais fértil de toda a terra. (...) E a princesa Mononoke voltará a ser humana. Na história, Eboshi enxergava “ermo” porquanto desconsiderava qualquer outra possibilidade

de existência que não estivesse subjugada à cosmófobia (Bispo dos Santos, 2023), cuja gramática não prescinde das práticas de conquista e morte.

As referências do filme aludem, sobretudo, ao Período Muromachi (1336- 1573), que caracterizou o auge do regime feudal e o domínio imperialista japonês, e ao Xogunato Tokugawa (1600 – 1868), período que marcou a unificação do Japão, o deslocamento forçado e extinção de grupos étnicos, dentre os quais, os Emishis, além da intensificação das relações comerciais e militares com o Ocidente – especialmente, com países como Estados Unidos, Inglaterra, Portugal e Holanda (Hall, 1979). Não é por acaso que o filme demarca a origem da bala de ferro – ícone da derrocada de humanos e não-humanos – no Oeste<sup>4</sup>: lugar onde se localizava a Vila do Ferro, mas que, metaforicamente, também pode se referir ao contato do Japão com os ocidentais e o advento das armas de fogo como ferramenta de guerra.

A dimensão fabulativa (Haraway, 2013) da maldição rogada pelo tatari-gami, desse modo, é capaz de confluir eventos históricos japoneses com uma crítica poderosa mais abrangente sobre a ruína e a escassez produzidas pelas etapas de acumulação capitalista (Fiori, 2020; Yussof, 2018). As palavras de Jigo, um dos muitos caçadores contratados pelo imperador para assassinar Shishigami, dá o tom tanto desse tipo de exterminio, quanto da expansão violenta em curso:

– Não estou surpreso. Olhe ao seu redor. Esta costumava ser uma bela aldeia. Houve uma enchente, talvez, ou um deslizamento de terra. Tenho certeza de que muitos morreram. A terra está repleta de fantasmas amargos... Mortos pela guerra, doentes, famintos e caídos onde estavam. Uma maldição, você diz? Este mundo é uma maldição – disse Jigo.

No caminho para o Oeste, compreendemos o porquê do deus-javali ter sido tomado por um “veneno”, “um ódio peçonhento”, que o “enlouqueceu” e “consumiu seu coração”, tornando-o um tatari. O veneno que contaminava e devorava um mundo que existia, lembremos, quando “homem e bichos viviam harmoniosamente” foi o mesmo que corrompeu/transformou um deus-javali no “monstro demoníaco”. Desse ponto de vista, os movimentos escaláveis e mortíferos do tatari que invadiu a vila pareciam mimetizar as lógicas de captura entrópica das formas capitalistas (Georgescu-Roegen, 2012; Almeida, 2016; Lima, 2023; Tsing, 2019), ao mesmo tempo em que expressavam uma força reativa de raiva e de revolta a esta captura. Não obstante, outros nomes para tatari-gami são “deus

<sup>4</sup> O “Oeste”, enquanto paradigma histórico mais amplo da marcha do progresso encontra ecos, por exemplo, na filosofia do “destino manifesto” que orientou a chamada “marcha para o Oeste” que caracterizou a expansão territorial entre os séculos XVIII e XIX, por meio do genocídio e espoliação de terras indígenas e uso de trabalho escravo, no contexto norte-americano; e na “marcha para o Oeste” que caracterizou o projeto nacionalista e genocida de expansão territorial no Brasil, durante o período do Estado Novo (1937- 1945), em alguns estados da região Norte e Centro-Oeste.

da maldição” e “deus do ódio da raiva”, pois o estado tatari também era constituído enquanto uma manifestação combativa e disruptiva aos processos de extermínio. Era a raiva, uma raiva ativa e incontrolável que supurava no corpo do deus-javali – um aviso de que o seu mundo jamais capitularia.

Em pouco mais de duas horas, assistimos à tessitura da *Princesa Mononoke* ser criada a partir da descrição poética sobre como “os modelos de futuro que chamamos de progresso” (Tsing, 2019: 206) comprometem um mundo vivo e repleto de transformações. Nesta narrativa criada por Miyazaki<sup>5</sup>, as mudanças trazidas pelas formas extrativistas foram irreversíveis: o “coração da floresta” foi decapitado e todos os deuses-animais foram mortos. Todavia, havia esperança nas ruínas. E ela não viria da jornada heroica e nobiliárquica de um único homem, mas por práticas contracolonialistas (Bispo dos Santos, 2015; Bispo dos Santos, 2023) baseadas na coletividade, no (re)conhecimento das possibilidades de alianças mais-que-humanas e nas qualidades xamânicas de uma princesa guerreira, não por acaso, a filha de uma deusa-lobo.

## Referências

- Almeida, Mauro W. 2016. Desenvolvimento entrópico e a alternativa da diversidade. *RURIS – Revista do Centro de Estudos Rurais – UNICAMP*, 10(1): 19-39.
- Bispo dos Santos, Antônio. 2015. *Colonização, Quilombos, Modos e Significações*. Brasília: INCTI, UnB.
- Bispo dos Santos, Antônio. 2023. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora.
- Ferreira, Claudio Augusto. 2014. *Personagens folclóricos, deuses, fantasmas e História extraordinária de Yotsuya em Tôkaidô: o sobrenatural na cultura japonesa*. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Fiori, Nicholas. 2020. “Plantation Energy: From Slave Labor to Machine Discipline”. In: *American Quarterly*, 72, n.3.
- Georgescu-Roegen, Nicholas. 2012. *O descrescimento: entropia, ecologia, economia*. São Paulo: Senac.
- Hall, John Whitney. 1979. “*Japan from Prehistory to Modern Times*”. Tóquio: Charles L Tuttle Company.
- Haraway, Donna. 2013. “*SF: Sciense Fiction, Speculative Fabulation, String Figures, So Far*”. Ada: A Journal of Gender, New Media, and Technology, Issue 3.
- Lima, Marília S. 2023. *O tatu, o buraco, a planta e a terra: perspectivas entrópicas e da vida numa ilha de Vera Cruz*. R@U: revista de Antropologia Social dos alunos do PPGAS-UFSCAR, v. 14, p. rau.ufscar.

---

<sup>5</sup> Na profícua produção do diretor japonês, há outras obras que perpassam o tema dos impactos sócio-ambientais decorrentes do modo de produção capitalista. Nesse sentido, pela proximidade narrativa com a Princesa Mononoke, destaco o longa metragem lançado em 1984 chamado “Nausicaä do Vale do Vento”, que descreve a resistência de uma protagonista feminina contra um mundo já contaminado e de escassez em função dos avanços industriais. De certa forma, enquanto a Mononoke procura evitar a propagação da maldição, Nausicaä já habita (e tenta resgatar) um mundo em ruínas.

- Miyazaki, Hayao, diretor. 1997. *Mononoke-Hime*. Studio Ghibli: Japão. Longa-Metragem. 2hr., 14min.
- Tsing, Anna. 2019. *Viver em ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno*. Brasília: IEB Mil Folhas.
- Uratani, Toshirô, diretor. 1998. *Princess Mononoke*: How the film was conceived. (Japão:1998). Buena Vista Home Entertainment: Japão. 6hr., 39min.
- Yussof, Kathryn. 2018. “*A Billion Black Anthropocenes or None*”. Minneapolis: University of Minnesota Express.

### **sobre a resenhista**

#### **Marília da Silva Lima**

Doutoranda em Antropologia Social pelo PPGAS/Unicamp. Mestre em Antropologia e graduada em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Atua como pesquisadora vinculada ao Centro de Pesquisa em Etnologia indígena (CPEI/Unicamp).

**Autoria:** A autora é responsável pela escrita da resenha.

**Financiamento:** A presente publicação não possui financiamento.

Recebido em 25 de outubro de 2023.  
Aprovado em 02 de maio de 2024.