

João Leonardo Cristino de Oliveira – 0748196

HEIKE MONOGATARI COMO EXEMPLAR DO GÊNERO ÉPICO
E SUAS INFLUÊNCIAS NA CULTURA JAPONESA

Trabalho final do curso de
Letras (Japonês) – UnB

Professora orientadora
Dr^a. Tae Suzuki

BRASÍLIA – DF
2013

Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito para a obtenção do título de Licenciado em Letras do curso de Língua e Literatura Japonesa da Universidade de Brasília.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Tae Suzuki

Examinador: Prof. Dr^º. Ronan Alves Pereira

Examinador: Prof. Augusto Profeta dos Reis

RESUMO

O presente trabalho é um estudo comparado entre a *Iliada* e o *Heike Monogatari*. Espera-se, com tal comparação, traçar semelhanças entre o épico grego e a narrativa japonesa a fim de melhor compreender sua origem, temas e influências. O ponto de partida é a classificação do “épico” como gênero literário, desde sua definição clássica ocidental até um conceito amplo de gênero do qual o *Heike Monogatari* faria parte. Para tanto, foi feita uma análise das diferenças e similaridades entre as obras grega e japonesa, tais como difusão oral, fundo histórico e influência na sociedades – com destaque para o impacto sociocultural da *Iliada* na Grécia e a contribuição do *Heike Monogatari* para a formação do *Bushidō* no Japão.

Palavras-chave: Heike Monogatari; *Iliada*; épico; gênero; literatura; cultura.

ABSTRACT

The present work is a comparative study between the *Iliad* and the *Heike Monogatari*. The goal of such comparison is to draw similarities between the Greek epic and the Japanese narrative in order to better understand its origins, themes and influences. The starting point is the classification of “epic” as a literary genre, from its classical Western definition to a broader concept of genre, one which the *Heike Monogatari* would be a part of. Therefore, it was made an analysis of the differences and similarities between the Greek and Japanese works, such as oral transmission, historical background and influence in society – especially the sociocultural impact of the *Iliad* in Greece and the *Heike Monogatari's* role in the formation of *Bushidō* in Japan.

Keywords: Heike Monogatari; Iliad; epic; genre; literature; culture.

SUMÁRIO

1. NOTA DO AUTOR.....	6
2. INTRODUÇÃO.....	7
3. O ÉPICO COMO GÊNERO LITERÁRIO.....	10
4. DA TRADIÇÃO ORAL PARA A HISTÓRIA ESCRITA.....	15
5. VERACIDADE HISTÓRICA E INFLUÊNCIA CULTURAL.....	19
6. ÉTICA E ÉPICO.....	23
7. CONCLUSÃO.....	32
8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	34

1. NOTA DO AUTOR

Muitas das obras utilizadas como fontes encontram-se apenas em inglês. Nestes casos, todas as citações e trechos foram traduzidos para o português, em tradução livre, pelo autor do presente trabalho.

Os nomes japoneses seguem o padrão de escrita japonês, isto é, o sobrenome, ou nome de família, vem primeiro, seguido do nome (exemplo: Yoshikawa Eiji → [sobrenome] [nome]). Antigamente, os nomes japoneses eram conectados entre si pela partícula “no”. Gramaticalmente, esta partícula possui a principal função de relacionar dois substantivos em japonês, podendo indicar posse, composição, origem etc. Escolhi preservar os nomes antigos na forma mais comum, que é [sobrenome]-[no]-[nome]. Assim, Yoritomo, membro do clã Minamoto, é designado pelo seu nome completo na forma Minamoto-no-Yoritomo.

Várias sílabas no idioma japonês possuem prolongamento, indicado no texto por uma linha acima da letra onde o som prolongado ocorre (ō, ū etc). Exemplo: *Bushidō*.

Os nomes e termos japoneses, exceto aqueles já lexicalizados na língua portuguesa como samurai ou xogum, encontram-se escritos no sistema Hepburn de *romaji*, isto é, a representação dos fonemas japoneses com caracteres ocidentais. Logo, embora incorreto do ponto de vista da grafia portuguesa, o termo “Genpei”, por exemplo, encontra-se preservado na escrita japonesa, para maior fidelidade ao significado original, que são as leituras “Gen” e “Hei” (sonorizado para “Pei”) dos ideogramas que representam os clãs Genji e Heike.

Finalmente, o leitor pode encontrar confusão nos termos utilizados para denominar os dois principais clãs guerreiros presentes no *Heike Monogatari*: Taira e Minamoto. Isso se deve às diferentes pronúncias dos *kanji* (ideogramas de origem chinesa) que compõem os nomes das famílias. O ideograma que representa o nome japonês Minamoto (源) também possui a pronúncia chinesa “Gen”, como visto acima. Quando utilizado em conjunto com o ideograma 氏 (“uji”, família), temos 源氏 (“Genji”, literalmente “família Minamoto”).

Igualmente, temos Taira (平), também pronunciado “Hei”. Em conjunto com o ideograma 家 (“ke”, casa), o resultado é 平家 (“Heike”, literalmente “casa Taira”). Adicionalmente, os Taira também são chamados pelo termo 平氏 (“Heishi”, literalmente “família Taira”). Ao longo do trabalho, procurei preservar os nomes japoneses de cada clã, Taira e Minamoto, em todas as referências, mas, uma vez que o próprio texto original do *Heike Monogatari* alterna frequentemente entre os termos para se referir a membros das duas famílias, uma explicação se fez necessária.

2. INTRODUÇÃO

“O épico é o gênero-mestre do mundo antigo. Onde e quando se olha, épicos desempenharam papéis importantes nas sociedades antigas, funções que variavam de histórico e político a cultural e didático, e além” (FOLEY, 2008, p. 1). Assim afirma John Miles Foley em sua introdução de *A Companion to ancient epics*. Para a mente ocidental, a palavra “épico” imediatamente traz a associação às obras gregas atribuídas a Homero: a *Iliada* e a *Odisseia*.

A *Iliada*, em especial, já era considerada uma obra importante na Grécia Clássica (séculos IV e V a.C.), e permaneceu assim durante os períodos helenístico e bizantino. Com a Renascença, o papel de Homero na cultura europeia foi tamanho que, ainda hoje, seus épicos são considerados as obras mais influentes do cânone ocidental.

O mesmo não acontece com obras provenientes do Extremo Oriente. Ao se aprofundar no estudo de épicos, não é incomum encontrar trabalhos sobre obras da Mesopotâmia, Pérsia e outras civilizações do Oriente Próximo, traçando semelhanças e temas em comuns – o épico sumério *Gilgamesh*, por exemplo, é tão ubíquo que é possível mesmo fazer analogias entre seus temas e aqueles presentes na *Iliada* (FINE, 1985, pp. 20-21). Quando muito, chega-se à Índia, com as obras *Mahābhārata* e *Rāmāyana*. Mas se o leitor persiste, para a China, Coreia e Japão, as fontes minguam.

Até certo ponto, é compreensível. As civilizações do Extremo Oriente se desenvolveram sobre sistemas filosóficos, religiosos e éticos bem diversos daqueles que encontramos no Ocidente de maneira geral. Mesmo a colonização das áreas hoje ocupadas pelas maiores nações difere muito entre Ocidente e Oriente. Como bem ilustra Jared Diamond:

Com exceção de uma, as seis nações mais populosas do mundo são caldeirões de raças (*melting pots*) que conquistaram recentemente a unificação política, e que ainda mantêm centenas de línguas e grupos étnicos. A Rússia, por exemplo, outrora um pequeno Estado eslavo centrado em Moscou, nem mesmo havia começado sua expansão além dos Montes Urais até 1582. De lá até o século XIX, a Rússia passou a absorver vários povos não-eslavos, muitos dos quais conservam a língua original e a identidade cultural. Assim como a história americana é a história de como a expansão de nosso continente tornou-se americana, a história da Rússia é a história de como a Rússia tornou-se russa. Índia,

Indonésia e Brasil também são criações políticas recentes (ou recriações, no caso da Índia), abrigando cerca de 850, 670 e 210 línguas, respectivamente. A grande exceção a essa regra do recente caldeirão de raças é a nação mais populosa do mundo, a China. Hoje, a China revela-se política, cultural e linguisticamente monolítica, pelo menos para os leigos. Foi unificada politicamente em 221 a.C., e assim permaneceu a maior parte do tempo. Desde o início da sua alfabetização, a China só teve um sistema de escrita, ao passo que a Europa moderna utiliza vários alfabetos modificados. Do total de 1,2 bilhão de pessoas da China, mais de 800 milhões falam o mandarim, o dialeto sem dúvida com maior número de falantes nativos no mundo. Cerca de outros 300 milhões falam sete outros dialetos tão parecidos com o mandarim, e um com o outro, como o espanhol e o italiano.”

(DIAMOND, 2006, pp. 323-324)

A China é um caso importante pois é por vezes chamada de “Crescente Fértil” daquela área do planeta: é largamente considerada o berço da civilização no Extremo Oriente. Seu sistema de escrita foi a origem das escritas coreana e japonesa, o que dispensa comentários acerca da influência cultural que exerceu sobre seus vizinhos.

Isto nos traz de volta aos épicos. Com um sistema escrito estabelecido, essas civilizações começaram a fazer registros de si mesmas. Como no Ocidente, tais registros inicialmente eram de caráter essencialmente prático: decretos, censos, contagem de inventários etc. Com o tempo, desenvolveram-se também em arte, em literatura. E com isso obras que, históricas ou não, envolvidas em mitos ou não, são cruciais para o entendimento de como aquelas pessoas pensavam sobre si mesmas, sobre como encaravam os mistérios da vida e como evoluíram como civilizações. Obras que, assim como no Ocidente, fornecem uma janela para entendermos como eram e como vieram a se tornar as culturas que conhecemos hoje.

O presente trabalho pretende analisar uma dessas obras orientais, tomando como ponto de partida uma comparação com a *Iliada* de Homero, na esperança de que isso sirva de apoio para um melhor entendimento de culturas que, à primeira vista, são tão diferentes daquilo com o que estamos acostumados. Na área de estudos japoneses, a obra que melhor se enquadra para tal comparação, em termos de origem e temas, é o *Heike Monogatari*¹,

¹ “Heike” (平家) é o nome do clã guerreiro que ocupa a posição central na narrativa. “Monogatari” (物語) pode significar narrativa, conto, história ou lenda. Não há, em português, versão disponível do texto. As traduções para o inglês optam por “The Tale of the Heike” como título. Portanto, “Heike Monogatari” poderia ser traduzido como a *História de Heike* ou o *Conto de Heike*.

uma narrativa militar japonesa datada, possivelmente, do século XIII d.C. A comparação de obras japonesas com gregas é incomum, mas não inédita; James T. Araki, em seu trabalho *Yuriwaka and Ulysses: The Homeric Epics at the Court of Ōuchi Yoshitaka*, elaborou uma tese sobre como a narrativa medieval japonesa *Yuriwaka Daijin* tratava-se, na verdade, de uma adaptação da *Odisseia* (ARAKI, 1978, pp. 1-36). O objetivo aqui, contudo, é abordar as semelhanças presentes entre duas grandes narrativas para auxiliar na compreensão de uma obra crucial da literatura japonesa, ainda pouco conhecida pelo público ocidental.

Por que a literatura reflete a história e a cultura, e o Japão é um país peculiar em vários aspectos; talvez por se tratar de um arquipélago isolado, não passou por muitas das fases tradicionais de desenvolvimento de outras civilizações. As Idades do Bronze e do Ferro foram praticamente simultâneas uma vez que os metais foram introduzidos do continente asiático e absorveu um sistema de escrita pronto da China. Posteriormente, criou-se um governo unificado emulando os moldes continentais, assim como seus próprios alfabetos (silabários) baseados nos ideogramas chineses; desenvolveu uma cultura própria, isolou-se do mundo exterior e passou por algo que poderia ser chamado de Idade Média. Ao término desta, pulou, por assim dizer, toda a Revolução Industrial observada na Europa e já ingressou no mundo moderno como a maior potência oriental.

Cada uma dessas épocas influenciou as respectivas obras literárias. Não se sabe com exatidão quando a escrita foi introduzida no Japão, mas dados arqueológicos e relatos da China mostram que os japoneses começaram a reproduzir a escrita chinesa por volta do século V d.C. Embora restrita inicialmente a pequenos grupos de pessoas, os japoneses começaram a reproduzir a escrita na forma de *kanbun* (literalmente, “texto chinês”) e, com o tempo, realizaram modificações para melhor adaptar a escrita à língua falada. Os primeiros livros da história nipônica que sobreviveram até os dias atuais (*Kojiki*, 712 d.C. e *Nihon Shoki*, 720 d.C.) foram escritos em *kanbun*; encomendados pela corte imperial da época, tratavam principalmente da origem mitológica dos deuses e da história dos primeiros imperadores japoneses (mitológicos e reais). A coletânea de poemas *Man'yōshū*, de 759 d.C., já se encontra em *wabun* (“texto japonês”), utilizando os ideogramas chineses (*kanji*) para reproduzir os fonemas da língua japonesa. São exemplares do período da literatura japonesa antiga, que engloba as obras criadas até o período Heian (794 – 1185 d.C.).

Heian, o período clássico do Japão por excelência, foi caracterizado por uma crescente nacionalização da cultura (antes fortemente influenciada pela cultura continental advinda da China e da Coreia). Esses anos, considerados o auge da cultura aristocrática japonesa, testemunharam uma enorme evolução da escrita, com a criação de dois silabários próprios (*hiragana* e *katakana*). Com isso, torna-se mais fácil e natural para os japoneses expressarem seus pensamentos e sentimentos, o que, naturalmente, propicia um grande impulso no desenvolvimento intelectual e artístico; é a época clássica da literatura japonesa.

O final do período Heian é tomado por profundas transformações na sociedade japonesa. Os nobres, absortos no luxo da capital e nas artes, deixam em segundo plano os deveres da administração pública. As consequências dessa negligência são sentidas com mais intensidade no interior do país, onde a crescente violência e criminalidade tomam conta. Para se proteger, lavradores abastados, governadores de províncias e outros começam a organizar grupos treinados na luta armada, criando, ao longo dos anos, uma nova classe de guerreiros – os *bushi* ou samurais – que viriam a ocupar o topo do poder do país a partir do final do século XII.

Os próximos anos dão início à Idade Média japonesa, período em que o Japão foi tomado por duradouras guerras civis. Do interesse em registrar os conflitos dessa época nasceu um novo gênero literário, as narrativas militares (*gunki monogatari*), baseadas em fatos históricos, sobre a bravura dos clãs e guerreiros individuais. É nesse contexto que surge o *Heike Monogatari*, o mais importante exemplar do seu gênero no Japão.

3. O ÉPICO COMO GÊNERO LITERÁRIO

Para dar continuidade ao estudo de *Heike Monogatari* em comparação à *Iliada*, faz-se necessária uma análise do gênero literário a que pertencem, se fazem parte do mesmo gênero ou, ao menos, possuem similaridades suficientes para que possam ser colocados lado a lado.

A palavra “épico” tem sua origem no grego antigo *epikos*, que, por sua vez, é uma derivação de *epos*, significando “palavra” ou “versos”. Deste conceito temos a definição clássica (surgida com a preocupação de agrupar textos literários em categorias, por volta do

século V a.C., em plena antiguidade grega) voltado gênero épico como poemas que narram a história de heróis ou aventuras de um povo.

A *Iliada* certamente encaixa-se nessa definição; não é o caso do *Heike Monogatari*, cuja versão escrita encontra-se em prosa. Mas esse conceito de épico é por demasiado restrito, e obras de caráter indubitavelmente épico, escritas fora dos padrões gregos, estariam excluídas do gênero. Seriam os gregos então os únicos possuidores de obras autenticamente épicas? É um problema já apontado por diversos autores, o que levou a estudos do que constitui um épico para além da estrutura narrativa de prosa ou versos. Richard P. Martin inicia sua análise do tema com uma série de perguntas de forma a considerar qual a importância dessa categorização:

Se “épico”, antigo ou moderno, representa de alguma forma um “gênero”, nossa primeira tarefa não deve ser enumerar características de uma classificação, mas perguntar qual seria a utilidade final de tal categorização, seja para crítica literária ou estudos culturais. O que ganhamos ao chamar algo de épico? A categoria, então, deveria ser a mais ampla possível ou limitada e estreita? (...) Para que esse diálogo seja possível, e para evitar uma canonização prematura de “gênero” que apenas impede uma maior compreensão, nós devemos partir da suposição de que “épico” é uma categoria determinada pela cultura e pela eventualidade. Pode ser “poesia” ou “prosa” ou um terceiro elemento formado a partir de ambos, pelo que sabemos. Pode até mesmo parecer com o que chamamos de “drama” ou “lírico”. Apesar de tais diferenças formais, muitas sociedades podem compartilhar uma categoria semelhante funcionalmente. (...) “Épico”, quando aplicado a categorias similares através de culturas, assume um papel necessário que transcende o gênero (tornando infrutífera, portanto, a tentativa de defini-lo como algum gênero único). Em outras palavras, o “épico” se destaca precisamente por apresentar-se, hora após hora, como o estado “natural” de discurso, o modo preexistente, a palavra antes do gênero, a matriz de outras formas. E essa tendência consistente pode, por sua vez, explicar melhor o desenvolvimento semântico e as suposições que nos deram justamente o termo que estamos tentando analisar.

(MARTIN, 2008, pp. 9-10)

É esse tipo de análise que expandiu o conceito de épico para algo mais semelhante ao que conhecemos como narrativa. Narrativa, neste caso, descrita como uma série de eventos considerados apropriadamente épicos, seja pela linguagem (restritiva ou abrangente, como vimos acima), temas (sendo comum associar épicos a narrativas com temática histórica), origens (tipicamente os contos épicos iniciaram-se através da tradição

oral) ou mesmo tamanho (não esperamos que um romance curto tenha 700 páginas, assim como esperamos que algo de proporções “épicas” dure mais que um final de tarde).

A partir dessa definição é possível, finalmente, associar *Heike Monogatari* ao gênero. Ainda que, segundo Edward Seidensticker, as partes mais marcantes talvez sejam as tristes e líricas anedotas tipicamente nipônicas, é impossível negar que a sua narrativa possui uma grandeza ausente na maior parte da literatura japonesa. Tampouco é nova a tendência de procurar qualidades de épico na obra, como afirma o autor:

Houve uma forte tendência, desde o período *Meiji*, quando os japoneses começaram a escrever histórias sobre sua literatura, de enfatizar as qualidades “épicas” de *Heike*. Até certo ponto, tais reivindicações tinham um aspecto defensivo, para não dizer fabricado, a seu respeito. Como toda literatura possui seus épicos, então também a literatura japonesa deveria ter os seus; e como a poesia e prosa anteriores, que floresceram do século sétimo ao oitavo, pouco possuem em si algo que nem remotamente se assemelha ao épico, então épicos devem ser buscados em séculos posteriores. E que lugar melhor para se procurar do que talvez a sequência mais emocionante de eventos marciais da história japonesa?

(SEIDENSTICKER, “Foreword”. In: KITAGAWA et al, 1981, p. XVIII)

Seidensticker não hesita em descrever como épicas as qualidades literárias de *Heike Monogatari*, embora o considere como um exemplar irregular do gênero. Mas talvez essa suposição seja fruto de uma concepção restrita de classificação, conforme descrita anteriormente. Esta atitude aparentemente é compartilhada também por Hellen Craig McCullough, que reluta em classificar o *Heike Monogatari* como épico em sua noção restrita, e aponta as semelhanças e diferenças na sua análise da obra como literatura:

Nós já notamos algumas maneiras pelas quais o *Heike* lembra um épico. A obra trata de um conto familiar, supostamente histórico, que lida com as classes superiores da sociedade e relata eventos importantes, muitos dos quais envolvem ações violentas. A dicotomia de senhor-vassalo é uma relação social básica, as virtudes heroicas são celebradas, e uma morte gloriosa em batalha é causa suprema de celebração. O estilo é dramático, com cenas predominando sobre sínteses e um uso extensivo de diálogo; a estrutura é aparentemente vaga; o tom é sério e digno; o modo de apresentação é oral. Mas também há pontos divergentes. A forma do épico é a poesia; *Heike Monogatari* é uma prosa. O épico, embora não trate exclusivamente de assuntos heroicos, contém relativamente poucos episódios

amorosos, descrições da natureza e outros elementos românticos; *Heike Monogatari* contém muitos. O épico foca na classe militar; *Heike Monogatari* se foca tanto nos guerreiros quanto nos aristocratas urbanos, e o narrador, de quem o ponto de vista é basicamente aquele de um habitante da cidade, se mostra pelo menos tão interessado na capital, na sua vida e no seu bem-estar quanto no orgulho e coragem dos guerreiros individuais nos campos de batalha. Valores heroicos coexistem, e às vezes colidem, com aqueles da corte Heian. No épico, o desejo pela fama quase sempre se encontra expresso nos atos heroicos; no *Heike Monogatari*, proficiência em poesia e música são considerados meios igualmente eficazes para se atingir a notoriedade.

(MCCULLOUGH, 1988, pp. 473-474)

McCullough alega que é comum ignorar as diferenças diante das similaridades, até mesmo se referindo à hospitalidade do épico para com outros gêneros; porém, assim como Seidensticker, ressalta as qualidades tipicamente japonesas presentes na obra, afirmando que “mesmo em cenas de batalha, o autor evita o grotesco, o horrível, e o sangrento: quando um guerreiro morre, o foco geralmente é nas suas últimas bravas palavras ou na dor dos sobreviventes, e não em feridas abertas ou sofrimentos horríveis” (MCCULLOUGH, 1988, p. 474).

A relutância da autora, contudo, parece proveniente de um medo em descaracterizar o *Heike Monogatari* como um autêntico exemplar de literatura japonesa, caso se tente classificá-lo como épico. “Criações literárias importantes geralmente desafiam categorizações, especialmente em termos estrangeiros” (MCCULLOUGH, 1988, p. 475), afirma. Longe de diminuir a autora, cuja compreensão do clássico japonês é profunda e sem a qual este próprio trabalho não seria possível, mas tal hesitação parece partir tão somente da concepção restrita de épico nos termos ocidentais, da qual estamos atualmente tentando escapar.

Épico, ou qualquer outro gênero literário, não pode ser classificado separadamente daqueles responsáveis por sua transmissão e, como veremos no próximo capítulo, tanto o *Heike Monogatari* quanto a *Iliada* possuem mais do que algumas similaridades na forma como surgiram da tradição oral até suas respectivas versões escritas.

Há quem argumente, como é o caso de Gregory Nagy (apud MARTIN, 2008, p. 15), que a invenção do “gênero” como um sistema de categorias apenas ocorre quando a tradição oral antiga é reduzida à forma escrita. Nesse sentido, “gênero” é mais uma

ferramenta para estudiosos e bibliotecários do que qualquer outra coisa. Para sair da noção clássica ocidental de “épico” e chegar a uma compreensão mais profunda dos limites e possibilidades do gênero, Richard Martin propõe que:

- enquanto algo que pareça “épico” possa ser distinguido de outras formas literárias, é mais importante observá-lo em relação a outros gêneros e seus respectivos métodos de transmissão;
- detalhes específicos relativos a estilo textual ou de transmissão não servem para definir o que é ou não um “épico”;
- o gênero épico possui ligações simbióticas com folclore, mito e poesia;
- acima de tudo, o épico permanece como um gênero universal e culturalmente significante, em termos de ambições e atitudes.

Em suma, o processo que leva uma obra a se tornar um “épico” deve ser considerado como um evento social completo, que inclui, entre outros, interação com a audiência, música instrumental e gêneros sobrepostos. Seu potencial é imenso e ambicioso, tomando para si a tarefa de articular os aspectos sociais de uma cultura, das suas histórias de origem até ideais de comportamento, estrutura social, relação com o mundo natural e também com o sobrenatural. Martin, conclui, de forma brilhante, que o épico, como gênero, “proporciona uma ferramenta heurística para o aperfeiçoamento da comunicação intercultural, mas seu verdadeiro valor encontra-se na capacidade de criar, através de gerações de artistas e audiências, harmonias maiores nas quais os pedaços da vida individual se encaixam e fazem sentido” (MARTIN, 2008, pp. 16-18).

Partindo de tais pressupostos, não resta dúvida de que *Heike Monogatari* possa ser classificado como um exemplar dessa definição ampla de épico, que vai além da clássica definição ocidental e que certamente não se aplica ao caso. Citando J.R.R. Tolkien, sobre o poema inglês *Beowulf*: “Nenhum termo emprestado do grego ou de qualquer outra literatura se encaixa perfeitamente, e nem deveria” (apud MCCULLOUGH, 1988, p. 475).

4. DA TRADIÇÃO ORAL PARA A HISTÓRIA ESCRITA

O épico, como vimos, tem sua origem normalmente associada à tradição oral que é transmitida por gerações e gerações, até que uma eventual compilação transforme a obra em exemplar da literatura escrita, chegando até nós nos tempos modernos. Minna Skefe Jensen descreve como essa tradição englobava um verdadeiro universo social:

Durante a antiguidade, a literatura era oral. Poemas eram cantados, discursos eram entregues e histórias eram contadas, e mesmo o ato de ler e escrever privadamente podia ser normalmente escutado: você lia para si mesmo em voz alta ou um escravo fazia o serviço em seu lugar, autores ditavam seus trabalhos a escribas, e mesmo para tarefas informais como cartas a amigos, escravos eram regularmente usados para realizar o trabalho. Ir ao mercado não era limitado apenas à compra de artigos, mas também para atender processos judiciais, participar em diálogos filosóficos, ou escutar performances de, por exemplo, épicos. Festivais públicos dedicados aos deuses incluíam procissões solenes, sacrifícios de animais, jantares em comum e todo o tipo de entretenimento. Literatura era uma parte integral da vida, realizada oficialmente em ocasiões públicas e privadas, ou informalmente, acompanhando o trabalho ou adoçando as horas de prazer. Mulheres cantavam ou contavam no tear, aqueles responsáveis pela colheita eram entretidos por músicos, remadores mantinham o ritmo com canções do mar, e cavaleiros cantavam ou discursavam em festas regadas a bebida.

(JENSEN, 2008, p. 45)

O interesse nessa performance oral do épico começou, no Ocidente, com os estudos dos poemas Homéricos, quando o trabalho de Milman Parry e A.B. Lord (apud JENSEN, 2008, pp. 45-46) associou as fórmulas e temas da poesia de Homero com as condições sob as quais o poeta criou seu trabalho. Não se tratava de uma atividade solitária, mas uma composição frente a frente com uma audiência. O estudo do contexto tornou-se especialmente importante; Parry e Lord concentraram-se no gênero épico, mas suas teorias são relevantes para a tradição oral de composição em geral. Memória, por exemplo, assume um papel fundamental, o que explica porque muitas obras se originaram na forma poética: poemas são mais fáceis de lembrar do que prosa, poemas curtos são mais fáceis do que longos, assim como versos que rimam ao final das frases oferecem uma cadência que auxilia na memorização.

Através de anos de aprendizado e prática, os poetas especializaram-se nos ritmos e temas básicos da sua arte, criando fórmulas e tornando-se não apenas decoradores de versos, mas preservadores da tradição. Após um tempo, essas fórmulas, temas e ritmos assumem um papel tão fundamental na composição do seu trabalho, que o poeta instintivamente pensa e compõe nesses termos. Conforme descreve John Fine:

Ele [o poeta] não memoriza conscientemente um conto; ele aprende os fatos básicos – o esqueleto – de muitas histórias, mas quando faz sua apresentação, ainda que preservando a tradição do assunto em questão, ele também se torna um criador individual. Isto é, ele não muda deliberadamente o conto básico, pois isso seria falsificar a história, mas se sente livre para, dependendo da ocasião e da natureza da sua audiência, adicionar ou omitir episódios, introduzir novos personagens, mudar a ordem dos eventos, trazer humor ou emoção – em suma, de fazer daquele conto algo seu. Essa habilidade de embelezar e de adaptar uma canção de acordo com as necessidades de uma apresentação em particular é a marca de um poeta talentoso.

(FINE, 1985, pp. 18-19)

Com isso em mente, chegamos à questão da tradução e da autoria da *Iliada* (e, inevitavelmente, da *Odisseia*) e do *Heike Monogatari*. Abordemos primeiro o caso grego por ser o caso mais famoso.

Leitores de Homero devem ter reconhecido, na passagem destacada acima, a figura do bardo Demódoco descrita no oitavo livro das aventuras de Ulisses. Outros ainda devem ter notado que um terço dos versos presentes na *Iliada* e na *Odisseia* contém frases repetidas – fórmulas – confirmando Homero como um poeta oral, exemplo de uma tradição cumulativa em que cada artista de uma geração faz sua contribuição. Já foi debatido, mesmo na antiguidade, que talvez a *Iliada* e a *Odisseia* tivessem sido compiladas por autores diferentes, embora muitos estudiosos achem os argumentos para tal afirmação insuficientes (EDWARDS, 2008, p. 302).

A autoria desses épicos gregos, da composição até o registro em escrito, permanece, contudo, controversa. Claramente houve uma longa tradição de poetas orais antes de Homero, mas todos permaneceram anônimos. Conclui-se, pois, que Homero deve ter sido o maior de todos, e como a *Iliada* e a *Odisseia* encontram-se inseparáveis de seu nome, presume-se que ele foi o poeta, quem, usando a abundância de material disponível e sob

inspiração do seu gênio artístico, cantou os épicos na forma aproximada em que se encontravam na Grécia clássica e até os dias de hoje.

Não há informação precisa sobre quando e como os poemas Homéricos foram compilados na forma escrita, embora se acredite que devem ter sido ditados pelo próprio Homero. Afinal, se um poeta oral é um criador individual tanto quanto um preservador da tradição, os poemas, caso ditados por um poeta posterior, levariam consigo o nome deste poeta, e não o de Homero (FINE, 1985, p. 19).

O processo de compilação do *Heike Monogatari* se mostra bastante similar. Embora o épico japonês – e aqui vale lembrar que a classificação de *Heike Monogatari* como “épico” se dá no sentido amplo do termo, conforme discutido no capítulo anterior – tenha chegado na sua forma escrita em forma de prosa, não carece de qualidades poéticas. Suas passagens mais famosas, como veremos adiante, são mesmo os tristes poemas acerca da efemeridade da vida², e é bem provável que, assim como ocorreu com os épicos da Grécia e de outras civilizações, tenha sido recitado inicialmente na forma poética, seguindo a tradição dos *biwa hōshi*³, que em muito lembram os poetas orais e bardos do Ocidente (MCCULLOUGH, 1988, p. 474).

Uma das descrições mais antigas dos *biwa hōshi* provém do *Genji Monogatari*, um romance escrito no começo do século XI por Murasaki Shikibu (978 – 1016), dama da corte do período Heian. Obra-prima da literatura japonesa, esse trabalho pintou um quadro lírico da vida aristocrática da sua época. Nele consta uma passagem em que o pai da Dama Akashi imitava um *biwa hōshi* para entreter o Príncipe Genji. Tais descrições provam que esses monges errantes já existiam desde o começo do período Heian, e sabe-se que sua tradição oral de difusão de histórias perdurou até o período Edo (1603 – 1868).

Portanto, assim como aconteceu com Homero, já havia uma longa tradição de poetas orais recitando histórias, contos e lendas no Japão. A versão mais difundida do *Heike Monogatari* atualmente é atribuída a um monge cego conhecido como Kakuichi, que morreu em 1371. É o texto mais conhecido da famosa obra, considerada uma dramatização

² “Mujō” (無常), significando efemeridade, incerteza, impermanência. Tema central de *Heike Monogatari*.

³ Monges errantes que recitavam versos de histórias famosas, acompanhados do instrumento musical “biwa” (琵琶), advindo da China, conhecido como alaúde japonês. “Hōshi” (法師), por sua vez, se refere aos sacerdotes ou monges budistas, também chamados de bonzos. O termo, pois, poderia ser traduzido como “monges do alaúde”, mas costuma ser utilizado na sua forma original.

dos eventos da Guerra *Genpei*⁴ (1180 – 1185), a culminação de quase trinta anos de conflitos entre dois clãs guerreiros, os Taira (ou Heike) e os Minamoto (ou Genji), pela hegemonia do poder do Japão.

A autoria original da versão escrita de *Heike Monogatari*, porém, é cercada por mistério. A versão mais aceita por estudiosos é a atribuição feita por Yoshida Kenkō (1282 – 1350), em sua obra *Tsurezureguza* (“Anotações no Ócio”), a um ex-cortesão que mais tarde adotou a vida monástica, chamado Yukinaga:

Yukinaga compôs o *Heike Monogatari*, e ensinou um homem cego, Shōbutsu, a recitá-lo. Yukinaga escreveu especialmente bem sobre assuntos referentes ao Monte Hiei. Também fez muitas referências a Yoshitsune, pois era bem informado a seu respeito. Talvez por conhecer pouco sobre Noriyori, Yukinaga falhou em reconhecê-lo ao longo da obra. Quanto aos guerreiros e as artes do arco e do cavalo, Shōbutsu, um nativo das províncias do leste, aprendeu muito a respeito de guerreiros e passou-as, por escrito, a Yukinaga. A maneira de cantar de Shōbutsu foi passada adiante para os *biwa hōshi* de hoje.

(KITAGAWA et al, 1981. “*Translator's preface*”, p. XXX)

Yukinaga fazia parte da poderosa família Fujiwara, que dominou a corte imperial do Japão durante séculos e cuja história e linhagem encontram-se bem registradas. Ele dominava a prática de *kanbun* (escrita chinesa) e como o *Heike Monogatari* foi escrito num sistema de combinação de japonês e chinês (*wakan konkōchō*), a sua autoria parece plausível. Seja como for, o importante aqui é notar a importância que a tradição oral teve na formação e disseminação do *Heike Monogatari*, através dos *biwa hōshi*. A versão do monge Kakuichi se tornou a padrão, presumidamente, por melhor combinar as versões escritas e orais do épico, que se originou muito possivelmente não apenas do trabalho de Yukinaga, mas de uma compilação de trabalhos de várias pessoas.

Essa evolução da obra através da tradição oral teve efeitos claros na sua estrutura textual. Assim como nos poemas heroicos da *Iliada*, as descrições de batalhas do *Heike Monogatari* alternam entre duas técnicas narrativas, a síntese e a cena. Na primeira, o autor fornece uma visão geral, com listas de combatentes, a escala da luta ou uma breve descrição da ação. Na segunda, o foco muda para os indivíduos, os personagens. Suas descrições costumam seguir fórmulas básicas, que facilitavam o trabalho dos *biwa hōshi*.

⁴ Ver nota do autor, p. 6.

As vestimentas de um herói de *Heike Monogatari* obedecem uma lista descritiva que raramente sofre variações: *hitatare*⁵, armadura, espada, flechas, arco (ocasionalmente substituído por alguma outra arma secundária), cavalo e sela. Os cavalos dignos de nota sempre são descritos como robustos e musculosos etc (MCCULLOUGH, 1988, p. 457).

Encontramos fórmulas parecidas na *Iliada*, como vimos no início deste capítulo. Heróis como Aquiles e Ulisses são frequentemente descritos como intrépidos ou valorosos, armaduras e escudos recebem atenção especial pelo narrador (como o famoso escudo em forma de torre de Ajax), de tal maneira que um leitor moderno pode achar repetitivo e até mesmo tedioso. Mas são essas fórmulas presentes no texto escrito que evidenciam a força que a tradição oral teve na formação das duas obras, tanto grega quanto japonesa.

5. VERACIDADE HISTÓRICA E INFLUÊNCIA CULTURAL

Outro aspecto recorrente de épicos é uma narrativa supostamente fundada em temas históricos. A veracidade dos fatos, contudo, nem sempre é de fácil constatação.

Tanto a *Iliada* quanto o *Heike Monogatari* possuem como plano de fundo uma narrativa militar. O caso japonês, talvez por não se encontrar tão longe na faixa do tempo, é melhor documentado. Como já mencionado, a obra é considerada uma dramatização da Guerra *Genpei*, e inclusive os primeiros relatos supostamente históricos desse período a chegarem no Ocidente antes da Segunda Guerra Mundial não passavam de traduções ingênuas do próprio *Heike Monogatari* (HALL et al, 1997, p. 9). O foco do texto literário é a ascensão e queda do clã Taira, mas a Guerra *Genpei* é um quadro mais complexo, tratando de uma guerra civil de amplitude nacional, envolvendo os interesses locais e centrais, produto de toda uma tensão social proveniente da instabilidade do final da era Heian, e que terminou com a destruição do clã Taira na batalha de Dan-no-Ura e a instalação do xogunato *Kamakura* em 1192 por Minamoto-no-Yoritomo.

Resumidamente, a ascensão guerreira pode ser remontada ao final do período anterior, quando os aristocratas ainda dominavam o governo japonês. O país era dividido em propriedades públicas e privadas, sob o controle do Estado e de proprietários de terras, respectivamente. Esses proprietários também formavam a corte e a elite religiosa, logo,

⁵ Vestimenta japonesa típica da época que se usava por baixo das armaduras.

praticamente todas as maiores propriedades do Japão pertenciam a esses nobres, que cobravam impostos que, por sua vez, mantinham a máquina burocrática do governo e a vida luxuosa na capital em pleno funcionamento. Isso levou a uma negligência generalizada para com as províncias, permitindo a ascensão de senhores locais, que prestavam contas aos nobres mas ao mesmo tempo ganhavam prestígio próprio. A displicência da classe aristocrática dominante para com a crescente violência no interior contribuiu para a criação de grupos de soldados e guerreiros, muitos deles criados para impedir a entrada de fiscais e cobradores de impostos devidos à capital. Tais milícias faziam valer a lei nas províncias e logo organizaram-se em verdadeiros clãs militares. A corte imperial acostumou-se a chamar esses clãs para garantir a paz e reprimir rebeliões. Com isso, os líderes desses clãs – os precursores da classe dos samurais – conseguiram seu lugar na nobreza aristocrática.

Foi o caso das famílias Minamoto e Taira, cujos líderes eram descendentes de ramos menores de famílias nobres e até mesmo imperiais (os Minamoto traçam sua linhagem até o imperador Seiwa, enquanto os Taira descendem do imperador Kanmu), e agiram como um elo entre a corte dominante e os senhores das províncias. Taira-no-Kiyomori, um dos personagens centrais de *Heike Monogatari*, ascendeu na capital ao apoiar o imperador Go-Shirakawa na sua luta para retomar o poder das mãos da família Fujiwara – os imperadores japoneses há muito eram figuras representativas e não governantes de fato. Como recompensa, ganhou um prestígio sem precedentes para alguém da sua linhagem (Kiyomori conseguiu mesmo casar sua filha com um imperador e colocar o próprio neto no trono⁶). Cada vez mais, essa nova classe guerreira se destacava como uma das principais forças do país. Assim, em linhas gerais, a Guerra *Genpei* marca o final do domínio aristocrático no Japão e o começo da era dos regimes militares dos samurais, que dominariam o país até a Restauração Meiji de 1868.

O caráter histórico de *Heike Monogatari*, porém, deve ser abordado com cuidado. Assuntos como relações políticas e econômicas são periféricas ao objetivo da obra; os *biwa hōshi* arriscavam alienar sua audiência caso deixassem o drama e a ação em segundo plano. Assim, “como em outras narrativas orais em todo o mundo, eventos e desenvolvimentos complicados, se introduzidos, são atribuídos a atos humanos específicos e de fácil compreensão, ou a maquinações de agentes sobrenaturais, tais como deuses, carma e

⁶ O imperador Antoku, 81º imperador do Japão de acordo com a ordem tradicional de sucessão.

destino” (MCCULLOUGH, 1988, p. 456). Mas os eventos e figuras históricas que inspiraram suas passagens e heróis são conhecidos em todo o Japão.

A historicidade da Guerra de Troia descrita na *Iliada*, contudo, ainda é debatida. É certo que os gregos antigos nunca duvidaram que os heróis que lutaram sob o comando de Agamemnon de Micenas eram seus ancestrais (FINE, 1985, p. 2), mas a mente moderna é mais crítica. Quando historiadores dos séculos XVIII e XIX se voltaram para a História Grega, geralmente começavam seus trabalhos com uma seção dedicada à “Grécia Lendária”, onde tratavam dos contos épicos e lendas antigas contadas por autores gregos. A “Grécia Histórica”, por assim dizer, era datada a partir do século VIII a.C., pois as informações desse período pareciam mais confiáveis. Apenas recentemente evidências arqueológicas revelaram mais sobre as antigas civilizações do mundo Egeu.

O alemão Heinrich Schliemann foi quem primeiro demonstrou a existência dessas civilizações antes do século VIII a.C.; entusiasta do tema, Schliemann não era arqueólogo ou historiador profissional, mas um homem de negócios que usou sua imensa fortuna para provar que os poemas Homéricos retratavam uma civilização histórica, e não mística, como era o pensamento corrente da sua época. Suas escavações em Troia (1870), Micenas (1874), Orcômeno (1880) e Tirinto (1885) revelaram poderosos estados antes do início aceito da história grega, e algumas dessas civilizações correspondiam às descrições de Homero. Troia, em particular, revelou-se não apenas uma cidade, mas várias cidades, uma construída sobre a outra, num total de nove sítios arqueológicos:

Conhecimento de Troia é baseado nas pesquisas arqueológicas iniciadas em 1870 por Heinrich Schliemann, no monte turco de Hissarlik, onde, após um cuidadoso estudo do terreno tendo por base informações provenientes da *Iliada*, o alemão decidiu que deveria ser o local da cidade Príamo. Sendo um pioneiro, ele naturalmente cometeu vários erros na metodologia arqueológica, mas trabalhos subsequentes, em especial as escavações realizadas pela Universidade de Cincinnati entre 1932 e 1938, corrigiram muitas das suas conclusões, mais notadamente sua convicção de que Troia II era a cidade de Príamo. Arqueólogos agora dividem a história de Troia em nove fases distintas, embora algumas dessas fases recebam subdivisões. O primeiro assentamento pode ser datado até os últimos séculos do quarto milênio. Troia VI foi estabelecida por um novo grupo de pessoas por volta de 2000 a.C., aproximadamente ao mesmo tempo em que se acredita que os proto-gregos migraram para a Grécia. Nos séculos que se seguiram foram observados muitos contatos

comerciais com o mundo micênico. Essa comunidade florescente foi tão completamente destruída por volta de 1275 a.C. que arqueólogos concordam que foi vítima de um violento terremoto. O próximo assentamento, Troia VIIa, foi uma continuação cultural do anterior, mas numa escala mais modesta. Essa cidade foi devastada e queimada por mãos humanas por volta do final do século treze. Apesar de não haver evidências arqueológicas, além da presença de cerâmica micênica contemporânea, de que os micênicos foram responsáveis por essa destruição, a maioria dos estudiosos concorda que Troia VIIa foi a cidade que ficou famosa no épico grego.

(FINE, 1985, p. 9)

Como a fonte literária para a Guerra de Troia, da qual toda a tradição posterior se originou, são as obras de Homero, e como o poeta viveu aproximadamente cinco séculos depois das supostas datas dos eventos que narrou, provavelmente nunca será possível se chegar a uma conclusão definitiva sobre a sua veracidade. Mas há outros argumentos a serem feitos a seu favor, como o fato de os Catálogos de Navios e de Aliados Troianos do final do segundo livro da *Iliada* serem considerados uma fonte confiável de descrição de características de civilizações micênicas; ou como a destruição da Troia VIIa, estimada por volta de 1200 a.C, coincide com outras perturbações no Oriente Próximo da época, tais como a queda do Império Hitita na Anatólia, a devastação de várias cidades na Síria e pelo menos três sérios ataques às fronteiras do Egito (FINE, 1985, p. 10).

Seja como for, é importante ressaltar novamente que, para os gregos antigos, a sua história mais remota encontra-se representada na *Iliada* e na *Odisseia*. Mesmo contendo muito material fantasioso, os épicos de Homero são de tal forma herança da cultura grega, que influenciaram toda a civilização que se seguiu. Geoffrey Kirk afirma:

De fato, os poemas forneceram um dos elementos mais importantes de uma cultura comum para todo o mundo grego. Isso é óbvio para o período clássico; no entanto, mesmo agora parece que o canto e a elaboração das canções heroicas, e a cristalização de um passado maior e mais unificado, tiveram uma influência cultural generalizada sobre os gregos de diferentes períodos, regiões e ocupações.

(KIRK, 1964, p. 33)

O mesmo pode ser dito a respeito da influência exercida pelo *Heike Monogatari* na cultura japonesa. Mais do que uma dramatização de eventos históricos, a obra “nos fornece

as mais ricas lendas e as mais vívidas impressões da mente medieval em um tempo quando a alta civilização da corte Heian chegou a seu fim e o país mergulhou na era dos guerreiros” (HALL et al, 1997, p. 449). Tal qual os gregos acreditavam que os heróis que invadiram Troia eram seus antepassados e que aqueles contos faziam parte da sua história, assim também pensavam os japoneses em relação aos personagens e temas de *Heike Monogatari*. A obra é a maior fonte de inspiração para as peças de teatro Nō, seus heróis predominam no Kabuki, assim como em adaptações modernas para TV e cinema; em 1950, Yoshikawa Eiji, autor de *Musashi*, o romance japonês de maior sucesso mundial, escreveu um romance baseado na obra original, conhecido como *Shin Heike Monogatari* que, por sua vez, tornou-se imensamente popular e serve como grande fonte de inspiração para adaptações modernas do conto; essa versão aumentou a circulação da revista em que foi publicada imensamente e, segundo boatos populares, chegou mesmo a inflar o preço do papel (KITAGAWA et al, 1981. “*Translator's preface*”, p. XV).

6. ÉTICA E ÉPICO

Se os épicos influenciaram as sociedades a que pertencem como um todo, seria inevitável que estudos surgissem tentando determinar de que forma isso ocorreu de maneira mais direta, procurando resquícios das estruturas sociais e políticas dentro da narrativa.

A sociedade descrita nos poemas de Homero encontra-se num passado distante, “heroico”, em que os homens eram grandiosos e comunicavam-se livremente com os deuses. Por causa do forte elemento fantasioso, muitos estudiosos focaram seus esforços em apontar as contradições e inconsistências de obras como a *Iliada*, afirmando que “o universo fictício de Homero permanece imortal justamente porque nunca existiu fora da imaginação fértil do poeta ou dos poetas” (CARTLEDGE apud RAAFLAUB, 2008, p. 61).

Outros, entretanto, vasculham os poemas tendo em vista a sua significância política e até mesmo educacional para a sociedade representada nos versos:

Mesmo que não aceitemos a visão de Eric Havelock (1963, 1978), de que os épicos representam um código moral para a sociedade grega iletrada, é óbvio que alguns dos conflitos dramatizados nos épicos (entre Agamemnon e Aquiles na *Iliada*, entre os pretendentes e a família de Ulisses na *Odisseia*) têm um nítido componente político. Ainda

assim, a interpretação política dos épicos há muito foi considerada inapropriada, tendo em vista que a falta de instituições formais e uma esfera política estabelecida parecia caracterizar a sociedade épica como “pré-política”. Dean Hammer (1998, 2002) agora demonstra, de maneira impressionante, que tal foco nessas instituições é muito restritivo. Ademais, a sociedade épica conduz a política de maneira diferente, através de performance e atuação em áreas e assuntos que são essenciais para o bem-estar comum. Por exemplo, a *Iliada* começa com um prelúdio que enfatiza não os feitos heroicos de heróis magníficos, mas a discórdia entre dois líderes que causou grande dano para as suas comunidades. Agamemnon, o líder supremo do exército aqueu em Troia, comete dois erros cruciais, cegado pelo egoísmo e pela suspeita acerca de um rival. Ele, assim, expõe seu exército inteiro à retribuição divina ao pedir a Aquiles, seu mais importante “vassalo”, que se retire da luta. A comunidade, sem os meios para resolver conflitos entre seus mais poderosos membros, sofre reveses cruéis; seu sucesso na guerra torna-se duvidoso, sua própria sobrevivência está em jogo. Agamemnon violou o “código heroico”, que relaciona status elevado e honras concedidas pela comunidade com a obrigação de proteger seus interesses e necessidades; ele sofre humilhação pública, sua liderança enfrenta uma grave crise. Gradualmente, ele percebe e admite seus erros e oferece ricas recompensas a Aquiles, abrindo caminho para a reconciliação e a reintegração comunitária. Por isso, ele é respeitado e reconhecido como “sendo mais justo”.

(RAAFLAUB, 2008, p. 62)

Esse, e outros exemplos, como o destino de Heitor diante da vingança de Aquiles, possuem uma mensagem em comum: de que, embora a comunidade dependa da capacidade marcial de seus líderes para sobreviver, a longo prazo é melhor servida por aqueles capazes de reconciliar honra e responsabilidade. Os líderes devem conseguir superar suas diferenças pessoais em nome do bem comum; ao dramatizar essa relação, o poeta enfatizava para a audiência valores comuns e o espírito de uma boa liderança. Ao guiar seus ouvintes, desde o início do conflito comunitário até a sua resolução, o poeta cria uma consciência política e educa, evitando o sermão ao tecer uma interpretação política dentro da narrativa heroica (RAAFLAUB, 2008, pp. 62-63).

No caso japonês, a política e a ética assumem um aspecto mais pronunciado. Estudiosos acreditam que os primeiros traços do *Bushidō*; o famoso código de ética dos samurais, podem ser encontrados nas passagens e temas do *Heike Monogatari*. Adaptando para si características do Budismo, Confucionismo e Xintoísmo, mais a predominância da classe guerreira no plano político-cultural japonês durante mais de oito séculos, o *Bushidō*

se impregnou de tal forma na conduta da sociedade japonesa que, com seus princípios, serviu de guia para a nação durante seus períodos mais conturbados, sobrevivendo até os dias de hoje. “Sem o conhecimento do feudalismo e do Bushidō, as ideias morais do Japão atual são como um livro fechado”, afirma Nitobe Inazō⁷.

A queda do clã Taira em *Heike Monogatari* serve não apenas como tema central da narrativa, mas como uma parábola para as transformações que afetavam o Japão como um todo. Apesar de se tratar de uma família guerreira, como os rivais Minamoto, os Taira passam a representar, ao longo da narrativa, a tradição decadente da nobreza, absorva no luxo da capital e nas artes, em detrimento da administração e proteção do resto do país. Ao alinhar sua família com a nobreza e esquecer as tradições guerreiras, Taira-no-Kiyomori condenou seu clã à destruição.

Kiyomori pode ser comparado a Agamemnon, da *Iliada*. Ambos são os grandes líderes de seus respectivos exércitos, e suas qualidades gradualmente são pervertidas por suas paixões, ambições e arrogâncias. Kiyomori, cego pelo poder, não conseguia antecipar o destino da sua família, mesmo que seu perceptivo filho mais velho, Shigemori, já o houvesse prevenido. Nem mesmo diante da morte Kiyomori pareceu se arrepender das suas ações destrutivas:

O homem que havia sido uma figura tão formidável sussurrou dolorosamente. “Desde Hōgen e Heiji, eu subjuguéi os inimigos da corte mais de uma vez; recebi recompensas além dos meus méritos; tornei-me avô de um imperador e um chanceler; vi minha prosperidade se estender sobre minha prole. Não me resta nada a desejar nesta vida. Minha única preocupação é que não pude ver a cabeça decepada do exilado de Izu, Yoritomo. Não construa salões ou pagodas após minha morte; não me dedique obras piedosas. Envie a força punitiva imediatamente, decapite Yoritomo, e pendure sua cabeça em frente ao meu túmulo. Essa será toda a dedicação que eu preciso”. Aquelas foram, de fato, palavras profundamente pecaminosas.

Heike Monogatari, Capítulo 6.7 (MCCULLOUGH, 1988, p. 211)

⁷ Autor japonês que viveu no conturbado período do Japão antes da Segunda Guerra Mundial. Nasceu em 1862, poucos anos antes da Restauração Meiji colocar um fim à era dos samurais. Escritor prolífico, publicou muitos textos e escreveu centenas de artigos para revistas e jornais, sendo mais conhecido no Ocidente pelo livro *Bushidō: The Soul of Japan*. Trata-se de um dos primeiros trabalhos sobre o código de ética dos samurais e cultura japonesa escrito em inglês, visando o público estrangeiro. Foi subsequentemente traduzido para o japonês e dezenas de outros idiomas, tornando-se a obra mais amplamente difundida sobre o *Bushidō*.

A representação dos Taira como guerreiros refinados, mas decadentes, pode ser vista também em uma das mais famosas passagens do *Heike Monogatari*, “A Morte de Atsumori”. Nela, Kumagai-no-Jirō-Naozane, guerreiro dos Minamoto, procura por um inimigo valoroso dentre os Taira que fogem da praia de Ichi-no-Tani. Finalmente, ele vê um guerreiro montado a cavalo, portando uma armadura magnífica, e o desafia para um duelo. Naozane consegue derrubar seu adversário, mas, ao tirar o elmo do oponente, vê que ele não passa de um garoto de dezesseis ou dezessete anos, a mesma idade de seu próprio filho, que havia sido ferido recentemente em outra batalha. Naozane, emocionado, reconhece que mais uma morte não afetará a guerra, e não quer causar a um pai, como ele, a dor de perder o jovem filho. Porém, outros guerreiros Minamoto se aproximam, e Naozane, percebendo que não tem escolha, corta a cabeça do jovem guerreiro, enquanto lágrimas correm pelo seu rosto. Ao pegar a cabeça do inimigo para mostrá-la a seu general, Naozane percebe uma flauta presa na cintura, e murmura:

Que tragédia! Ao amanhecer eu escutei o som de uma flauta vindo das fileiras dos Heike. Era esse jovem que tocava. Entre as centenas de milhares de guerreiros do nosso lado, não há um que teria carregado consigo uma flauta ao campo de batalha. Que vida tranquila esses nobres e cortesãos tiveram!

Heike Monogatari, Capítulo 9.16 (KITAGAWA et al, 1981, p. 562)

Mais tarde, quando Naozane apresentou a cabeça do jovem a seu líder, Minamoto-no-Yoshitsune, todos os guerreiros presentes emocionaram-se. O som daquela flauta levou Naozane a abandonar a vida guerreira, seguindo, a partir de então, o caminho de Buda⁸.

Vemos, assim, um tom trágico acerca desses guerreiros, que demonstram respeito mútuo mesmo entre inimigos. Outro exemplo é encontrado em Nagai-no-Saitō-Bettō-Sanemori, um guerreiro que lutava pelos Taira. Sanemori já tinha idade avançada e, para não ser menosprezado em batalha pelos oponentes, afirmava:

Se devo ir à batalha quando tiver mais de sessenta anos de idade, pintarei meu cabelo e minha barba para parecer jovem. É infantil, eu sei, tentar competir com os jovens pela dianteira, mas não quero sofrer a humilhação de ser descartado como um velho.

Heike Monogatari, Capítulo 7.8 (MCCULLOUGH, 1988, p. 234)

⁸ Naozane tornou-se um discípulo de Hōnen, fundador da seita Terra Pura (KITAGAWA et al, 1981, p. 563).

Assim como ocorreu com Atsumori, quando a cabeça de Sanemori foi apresentada ao Lorde Kiso (Yoshinaka, dos Minamoto), mesmo seus inimigos não conseguiram conter as lágrimas quando, ao lavarem seus cabelos, as mechas brancas tomaram o lugar das negras.

Se os guerreiros dos Taira gradualmente vão perdendo espaço ao longo da história, e nem mesmo os herdeiros de Kiyomori conseguem evitar a ruína do seu clã, seus rivais Minamoto são apresentados como uma classe distinta de guerreiros, que viriam a ser os samurais dos anos seguintes. A luta entre Moritoshi, dos Taira, e Noritsuna, dos Minamoto, em Ichi-no-Tani⁹, mostra que o código guerreiro ainda estava em desenvolvimento na época do *Heike Monogatari* (KITAGAWA et al, 1981. “*Translator's preface*”, p. XXV), e personagens como Minamoto-no-Yoshinaka são exemplos típicos dos guerreiros provincianos afastados do luxo da corte (numa das poucas passagens humorosas da obra, Yoshinaka, após uma vitória contra o ex-imperador Go-Shirakawa, indaga-se se não poderia ocupar algum outro cargo sem ser aquele de imperador, por considerar ridículo o penteado adotado pelos monarcas em virtude das tradições religiosas¹⁰).

Mas, se algum personagem pode ser chamado de herói da Guerra *Genpei*, é Minamoto-no-Yoshitsune (MCCULLOUGH, 1988, p. 462). Entretanto, como o *Heike Monogatari* trata principalmente do clã Taira, a importância de Yoshitsune, assim como a de Yoshinaka, é observada através das suas ações e suas repercussões sobre seus inimigos. Yoshitsune possui quase todos os atributos da representação do herói clássico, exceto a força física; sendo um homem pequeno e de traços afeminados, ele compensa tais deficiências com um gênio militar incomparável na narrativa, ganhando quatro batalhas decisivas, entre as quais a derradeira batalha de Dan-no-Ura. “Os guerreiros Genji”, afirma Kitagawa Hiroshi, “simbolizados por Yoshitsune, representam a nova classe em ascensão. Foram as fortes ligações emocionais entre Yoshitsune e seus homens que mais tarde se tornaram a base para o código de ética dos guerreiros” (KITAGAWA et al, 1981. “*Translator's preface*”, pg. XXV).

Essas ligações emocionais aludidas por Kitagawa, isto é, a clássica relação entre senhor e vassalo, essencial ao *Bushidō*, encontra-se bem representada na seguinte passagem

⁹ *Heike Monogatari*, Capítulo 9.13 (MCCULLOUGH, 1988, pp. 312-313).

¹⁰ *Heike Monogatari*, Capítulo 8.16 (MCCULLOUGH, 1988, pp. 279-281).

de *Heike Monogatari*, quando Yoshitsune toma notícia de que seu amigo e servidor, Tsuginobu, deu sua vida por ele em Yashima:

Lágrimas escorreram pela face de Yoshitsune. “Há um santo monge na vizinhança?”. Encontraram um, e Yoshitsune deu-lhe um cavalo robusto e musculoso com uma sela de bordas douradas. “Um homem ferido dá seus últimos suspiros. Tome providências para um dia de cópia de sutras”. O cavalo era um animal que ganhara a Quinta Classe por contra própria, de nome Tayūguro [Preto de Quinta Classe], quando Yoshitsune se tornara um Tenente Policial de Quinta Classe – o mesmo cavalo no qual seu dono fizera a descida de Hiedorigoe em Ichi-no-Tani. O ato trouxe lágrimas aos olhos do irmão de Tsuginobu, Shirōbyōe, e de todos os guerreiros ali presentes. “Consideraríamos perder a vida por esse mestre como algo não mais importante do que uma gota de orvalho ou uma partícula de poeira”, afirmaram.

Heike Monogatari, Capítulo 11.3 (MCCULLOUGH, 1988, pp. 365-366)

Yoshitsune era o meio-irmão mais novo de Minamoto-no-Yoritomo, primeiro xogum do Japão. Sua trágica trajetória, de guerreiro ímpar que deu grandes vitórias ao seu clã, até ser acusado injustamente de traição, perseguido, exilado e enfim forçado a cometer suicídio, ficou gravada na mente dos japoneses. Por si só, Yoshitsune deu origem a um novo conceito na língua japonesa: *hōgan biiki*¹¹, “simpatia por Hōgan” ou “simpatia pelos injustiçados”, significando, em termos gerais, simpatia, admiração e respeito pela figura do herói trágico (MCCULLOUGH, 1966, p. 30).

Ao longo dos anos, especialmente no conturbado período Muromachi (1333 – 1573), Yoshitsune tornou-se o maior herói no imaginário popular do Japão, ganhando sua própria narrativa militar, o *Gikeiki*¹². Além de detalhar sua vida e dar ensejo à lenda do personagem, essa obra cumpre o importante papel de narrar o destino do herói, cuja participação havia terminado, no *Heike Monogatari*, no capítulo 12.5 (MCCULLOUGH, 1988, pp. 407-408). Helen Craig McCullough, em sua tradução de *Gikeiki*, nos fornece uma elegante passagem detalhando o impacto que os guerreiros do *Heike Monogatari*, Yoshitsune em especial, tiveram na cultura guerreira do Japão:

¹¹ Hōgan foi um título honorífico concedido a Yoshitsune durante a Guerra *Genpei*. Com o passar do tempo, esse termo passou a ser associado especificamente com o jovem herói (MCCULLOUGH, 1966, p. 18).

¹² “Gikei” é a leitura chinesa dos ideogramas que compõem o nome de Yoshitsune. “Ki” significa “crônica”. Logo, a tradução de “Gikeiki” (義経記) é, literalmente, *Crônica de Yoshitsune*. Assim como o *Heike Monogatari*, é uma narrativa militar, mas datada do século XV, de autoria desconhecida.

O impacto cultural da guerra [*Genpei*] foi profundo e duradouro. As grandes batalhas terrestres do norte e do oeste, as vicissitudes da antiga capital e sua orgulhosa família imperial, o emocionante choque entre as armadas inimigas nas águas traiçoeiras do Mar Interior e os feitos de guerreiros individuais rapidamente assumiram importância primordial no folclore nacional. Em particular, contos dos poderosos heróis do conflito foram repetidos, discutidos e embelezados até que ganharam a forma indelével do guerreiro japonês ideal: um homem de aparência imponente, portando magníficas armaduras enquanto montava um cavalo vigoroso, que valorizava de tal maneira o orgulho da família e sua honra pessoal que estava pronto a sacrificar-se por seu senhor, para proteger seu bom nome, para arriscar a morte a fim de ser o primeiro homem a atacar o inimigo e a lutar contra tudo e todos para cortar a cabeça de um adversário importante. Guerreiros desse tipo, na maioria membros do clã Minamoto, foram reverenciados e imitados durante os longos séculos do feudalismo. Um deles, objeto de estudo deste livro, permanece como o maior herói romântico, e provavelmente o homem mais famoso de toda a história pré-moderna do Japão.

(MCCULLOUGH, 1966, pp. 4-5)

Vemos, pois, como o *Bushidō* tomava forma e passava a fazer parte da ideologia cultural do Japão. Yoshikawa Eiji ilustra bem a influência que o código guerreiro exercia em todas as esferas da sociedade japonesa, séculos depois dos eventos narrados em *Heike Monogatari*, quando o país finalmente se viu em paz após anos de guerras internas:

Nos tempos que corriam, a casta dos samurais ou *bushi*, superior na escala social à dos agricultores, artesãos e mercadores, preocupava-se sobremaneira com a honra. Homens desta classe preferiam muitas vezes morrer a ter seus nomes maculados. Os governantes da época, até então premidos por incessantes guerras, não haviam ainda traçado uma política adequada para os tempos de paz e os cidadãos da cidade de Kyoto – e com eles todos os outros – viviam sujeitos às leis da própria província, vagas e inadequadas. Todavia, o zelo dos *bushi* em preservar a honra levava os lavradores e mercadores a também valorizar a força do caráter, o que, em última análise, contribuía para a preservação da paz social. Deste modo governava-se o povo, compensando e até superando a legislação inadequada.

(YOSHIKAWA, 1999, p. 188)

O *Heike Monogatari* foi essencial em manter vivos os aspectos do código de ética dos samurais na mentalidade japonesa, pois, na realidade, este código permaneceu como um conjunto de regras não-escritas até meados de 1700 d.C., quando Yamamoto

Tsunetomo, um samurai da região de Saga, proibido de seguir seu antigo senhor na morte e descontente com as disposições do seu sucessor, aposentou-se e ingressou na vida monástica, período no qual compilou o *Bushidō* na forma de relatos e cenas do cotidiano japonês da sua época. Essa compilação ficou conhecida como *Hagakure* (“folhas escondidas” ou “escondido pelas folhas”), e seu caráter é especialmente importante quando se leva em consideração o debate histórico em torno do *Bushidō*. Se autores como Nitobe Inazō o consideram essencial para a compreensão da cultura japonesa, outros questionam sua existência como instituição, como é o caso de B. Hall Chamberlain:

Bushidō, como uma instituição ou código de regras, nunca existiu. Seus relatos foram fabricados (...) principalmente para consumo externo... a própria palavra não aparece em nenhum dicionário, nativo ou estrangeiro, antes do ano 1900... o *Bushidō* era desconhecido até uma década atrás.

(apud AMES, 1995, p. 281)

Chamberlain foi professor na Universidade Imperial de Tóquio e um dos principais estudiosos estrangeiros de cultura japonesa do final do século XIX. A época em que viveu talvez explique, em parte, sua posição a respeito do tema. O *Bushidō* não foi, realmente, uma instituição, um código de leis oficial. Essa fabricação é típica do período em que Chamberlain esteve ativo no Japão, quando o governo, após a Restauração Meiji de 1868, concentrava seus esforços em uma unificação cultural agressiva da sociedade japonesa que fosse favorável para a industrialização e modernização do país. Mas o caráter ideológico do *Bushidō*, como um guia moral ou uma amálgama de ideais que, ao longo dos séculos, foram fonte de inspiração para os guerreiros que dominavam o país, não pode ser descartado. A compilação feita por Yamamoto e toda a cultura guerreira, descrita em obras muito anteriores ao movimento ultranacionalista do governo Meiji – como o próprio *Heike Monogatari* – são testemunhas desses valores.

O primeiro capítulo do *Hagakure* revela que “o Caminho do Samurai é encontrado na morte” (YAMAMOTO, 2004, p. 27). É talvez a passagem mais famosa do *Bushidō*, e encontra eco na mensagem budista mais cara aos japoneses, isto é, o conceito de *mujō*¹³. A

¹³ Ver nota 2, p. 17.

introdução de *Heike Monogatari*, juntamente com a passagem do rio em *Hōjōki*¹⁴, são os maiores exemplos dessa concepção na literatura japonesa. O prólogo do épico funciona como um prelúdio sobre a efemeridade dos eventos que estão por vir (a ascensão e queda dos Taira) e seu epílogo fecha o ciclo, quando a dama Kenreimon'in, filha de Kiyomori, mãe do imperador Antoku e último membro do clã, contempla sua vida antes de morrer:

Gion shōja no kane no koe, shogyō mujō no hibiki ari.
Sara sōju no hana no iro, jōsha hissui no kotowari o arawasu.
Ogoreru hito mo hisashikarazu, tada haru no yo no yume no gotoshi.
Takeki mono mo tsui ni horobinu, hitoe ni kaze no mae no chiri ni onaji.

O som dos sinos do templo de *Gion*¹⁵ ecoa a efemeridade de todas as coisas.
A cor das flores de *sāla*¹⁶ revela a verdade, todos os que prosperam um dia se veem ao relento.
Os orgulhosos não perduram, são como um sonho na noite de primavera.
Os poderosos enfim caem, como poeira perante o vento.

Heike Monogatari, Capítulo 1.1 (MCCULLOUGH, 1988, p. 23)

Inishie mo yume ni narinishi koto nareba,
Shiba no amido mo hisashikarajina.

Como o passado já não é mais do que um sonho distante,
Certamente essa estada atrás de uma porta de pano e madeira não será mais permanente.

Heike Monogatari, “*The Initiate's Chapter*”, Livro 5 (MCCULLOUGH, 1988, p. 437)

¹⁴ Célebre obra de Kamo-no-Chōmei (1153 – 1216), em que o autor narra desastres que se abateram sobre a população de Kyoto. Após testemunhar terremotos, fomes e incêndios, Chōmei deixa a capital e vira monge budista, isolando-se nas montanhas para escrever seus trabalhos.

¹⁵ Templo de Jetavana, na Índia. Supostamente o templo onde Buda mais falou de seus ensinamentos.

¹⁶ *Shorea robusta*, também conhecida como *sāl*, *sāla* ou *shala*. Na tradição budista, Buda nasceu sob um exemplar desta árvore; também dizem que, quando Buda morreu, quatro destas árvores em volta da sua cama subitamente tornaram-se brancas.

7. CONCLUSÃO

É perigoso confundir analogia com prova, mas por vezes a ferramenta mostra-se útil. Trabalhos literários de origens diversas desafiam uma categorização comum, em especial quando se tenta agrupá-los em um gênero único. A busca por pontos semelhantes entre duas ou mais obras e suas ramificações pode, portanto, ser mais reveladora do que o simples ato de colocá-las em prateleiras de acordo com sua origem geográfica ou estilo textual.

Nos estudos do gênero épico, em especial a partir da segunda metade do século XX, houve uma crescente preocupação com as limitações clássicas deste gênero em particular; limitações estas que podem levar a um “Homero-centrismo” (FOLEY, 2008, p. 210). O termo épico, como vimos, foi criado no Ocidente para obras do Ocidente. Na medida em que obras do Oriente Próximo e além foram descobertas por estudiosos, uma reinterpretação da classificação restritiva anterior fez-se necessária.

Em parte, foi esta a inspiração para o presente estudo comparado entre o *Heike Monogatari* e a *Iliada*. Para além de tentativas fabricadas de classificação, ou medo de descaracterizar a obra japonesa – como mencionado por autores como Seidensticker e McCullough – a proposta aqui foi demonstrar como ela possui as características de um épico; não necessariamente um épico grego, mas aquele épico como gênero que transcende culturas, que não só reflete a sociedade ao qual pertence mas que também desempenhou um papel significativo na sua formação.

Como Seidensticker e McCullough, entre outros dos autores aqui utilizados, possuem o inglês como língua materna, pode ser que isso explique, em parte, a discussão entre a classificação do *Heike Monogatari* e suas características épicas. Em português, temos o termo o epopeia; também existente no inglês (*epopee*), embora praticamente inutilizado, esse termo é utilizado para referir-se ao poema épico. Em outras palavras, épico é o que merece ser cantado, o gênero; e a epopeia é o produto, a canção feita. Vimos, no capítulo 4 deste trabalho, como o verso e a rima, entre outros, são formas de memorização, utilizadas pelos poetas e *biwa hōshi*, mais fáceis de decorar do que um texto em prosa, o que explica porque muitas das obras mais antigas – de sociedades ainda em sua maioria iletradas – foram feitas na forma poética. Essa forma de transmissão perdeu força com a

reprodução escrita e, com o passar dos séculos, “o gênero épico cedeu lugar ao gênero narrativo, que compreende formas como o conto, a novela e o romance” (PEREIRA, 2000, p. 119). O épico como gênero, pois, admite variações, como destaca Domício Proença Filho:

(...) apontam-se tradicionalmente três gêneros – o lírico, o épico e o dramático – que se configuram em formas ou manifestações como o poema, o romance, o conto, a novela, a tragédia, a comédia etc., admitindo-se variantes, formas mistas e o aparecimento de novas realizações artísticas (...)

(FILHO, 1987, p. 71)

Ao longo da análise de *Heike Monogatari* aqui realizada, vemos a origem da obra na forma oral e a influência da transmissão tipicamente poética bastante semelhante àquela observada na *Iliada*. Tendo em vista as observações acima, o fato de ter chegado até nós em forma de prosa não deveria, portanto, descaracterizar suas qualidades como exemplar do gênero épico. A ampliação do conceito deste gênero era primordial, uma vez que uma obra japonesa que não poderia jamais ser categorizada perfeitamente num conceito tipicamente ocidental. Assim, se o leitor pôde observar, neste estudo de *Heike Monogatari*, as propostas de Richard Martin – a importância dos métodos de transmissão entre autor e audiência; a necessidade de não apegar-se demasiadamente a detalhes específicos, mas concentrar-se nas ligações simbióticas do épico com folclore, mito e poesia, assim como sua ambição cultural – então o presente trabalho obteve algum sucesso. Se, além disso, o leitor sentir-se motivado a ler o clássico japonês pela primeira vez, ou estudá-lo com novos olhos, tanto melhor.

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMES, Roger T. *Bushidō: Mode or Ethic?*. In: HUME, Nancy G. (editora). *Japanese Aesthetics and Culture*. Albany, New York: University of New York Press, 1995.

ARAKI, James T. *Yuriwaka and Ulysses. The Homeric Epics at the Court of Ōuchi Yoshitaka*. In: *Monumenta Nipponica*, Vol. 33, No. 1 (Spring, 1978), pp. 1-36. Tokyo: Sophia University, 1978. <<http://www.jstor.org/stable/2384253>>
Último acesso em 18 de dezembro de 2012.

CAMPOS, Haroldo de. *Iliada de Homero*, 4ª ed. São Paulo: Arx, 2003.

DIAMOND, Jared. *Armas, germes e aço: os destinos das sociedades humanas*, 8ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

EDWARDS, Mark M. *Homer's Iliad*. In: FOLEY, John M. (editor). *A Companion to ancient epic* (Blackwell companions to the ancient world), 1ª ed. UK: Wiley-Blackwell, 2008.

FILHO, Domício P. *A linguagem literária*. São Paulo: Ática, 1987.

FINE, John V. A. *The Ancient Greeks: A Critical History*. US: Belknap Press of Harvard University Press, 1985.

FOLEY, John M. (editor). *A Companion to ancient epic* (Blackwell companions to the ancient world), 1ª ed. UK: Wiley-Blackwell, 2008.

HALL, John W.; JANSEN, Marius B.; KANAI, Madoka e TWITCHETT, Denis. *The Cambridge History of Japan Vol 3: Medieval Japan*. New York: Cambridge University Press, 1997.

HOBSBAWN, Eric. *The Invention of Tradition*, 1ª ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

JENSEN, Minna S. *Performance*. In: FOLEY, John M. (editor). *A Companion to ancient epic* (Blackwell companions to the ancient world), 1ª ed. UK: Wiley-Blackwell, 2008.

KIRK, G.S. *The Cambridge Ancient History: The Homeric Poems as History*. New York: Cambridge University Press, 1964.

KITAGAWA, Hiroshi e TSUCHIDA, Bruce T. *The Tale of the Heike*, 3ª ed. Tokyo: University of Tokyo Press, 1981.

MARTIN, Richard P. *Epic as Genre*. In: FOLEY, John M. (editor). *A Companion to ancient epic* (Blackwell companions to the ancient world), 1ª ed. UK: Wiley-Blackwell, 2008.

MCCULLOUGH, Helen C. *The Tale of the Heike*. Stanford: Stanford University Press, 1988.

MCCULLOUGH, Helen C. *Yoshitsune: A Fifteenth-Century Japanese Chronicle*. Tokyo: University of Tokyo Press, 1966.

MIYAMOTO, Musashi. *Gorin no Sho: O Livro dos Cinco Anéis* (tradução do japonês por Dirce Miyamura). São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

NITOBÉ, Inazō. *Bushidō: The Soul of Japan*, 1ª ed. Tokyo: IBC Publishing, 2001.

PEREIRA, Helena B. *Literatura: toda a literatura portuguesa e brasileira*. São Paulo: FTD, 2000.

RAAFLAUB, Kurt A. *Epic and History*. In: FOLEY, John M. (editor). *A Companion to ancient epic* (Blackwell companions to the ancient world), 1ª ed. UK: Wiley-Blackwell, 2008.

SEIDENSTICKER, Edward. *Foreword*. In: KITAGAWA, Hiroshi e TSUCHIDA, Bruce T. *The Tale of the Heike*, 3ª ed. Tokyo: University of Tokyo Press, 1981.

TSUNODA, Ryusaku. *Sources of Japanese Tradition*, 2ª ed. New York/London: Columbia University Press, 1965.

WILSON, William S. *O Samurai: A vida de Miyamoto Musashi* (tradução do inglês de Mauro Pinheiro). São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

YAMASHIRO, José. *História da Cultura Japonesa*. São Paulo: Ibrasa, 1986.

YAMAMOTO, Tsunetomo. *Hagakure: O Livro do Samurai*, 2ª ed (tradução do inglês por Sérgio Codespoti). São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

YOSHIDA, Luiza N. *A Época Clássica Japonesa e suas Manifestações Literárias*. In: *Estudos Japoneses*, n. 19. São Paulo, 1999.

YOSHIDA, Luiza N. *O Fluir do Rio em Hōjōki*. In: *Estudos Japoneses*, n. 21. São Paulo, 2001.

YOSHIKAWA, Eiji. *Musashi*, 7ª ed (tradução do japonês por Leiko Gotoda). São Paulo: Estação Liberdade, 1999.