

ESTUDO CONTRASTIVO DA IMAGEM DA MORTE ATRAVÉS DA LEITURA DAS NARRATIVAS HISTÓRICAS GREGAS E JAPONESAS

Luís Fábio M. Rogado Mietto

1. Introdução

Uma breve leitura dos mais antigos repositórios da mitologia grega e japonesa, respectivamente, a *Iliada* e a *Odisséia*, o *Kojiki (Relatos de Fatos Antigos)* e o *Nihonshoki (Crônicas do Japão)*, revela similaridades – nestas obras surge com bastante freqüência a narrativa de mortes e de assassinatos.

Partindo-se do pressuposto de que a morte pode ser considerada um dos elementos através do qual determinada formação social compreende e apreende o universo fenomenológico que a cerca, a intenção central deste trabalho será a realização de um levantamento parcial das passagens das narrativas gregas e japonesas, acima apontadas, relacionadas com o tema da morte e, a partir deste levantamento, confrontar e comparar a visão da morte dentro dessas duas culturas, expressas nas suas narrativas míticas (ou mítico-históricas, como é o caso das narrativas japonesas), e estabelecer sua relação com a noção de historicidade grega e japonesa antiga.

2. Análise das Narrativas Históricas Gregas

A *Iliada* e a *Odisséia* podem ser consideradas uma das principais fontes da antiga história grega (papel este desempenhado pelo *Kojiki* e *Nihonshoki* no Japão). Embora atualmente os estudiosos não mais as considerem como sendo de autoria única, por força da tradição e para fins de simplificação, ainda podem ser consideradas como obras de Homero.

A narrativa da *Iliada* retrata um mundo situado num tempo completamente dominado pelo espírito heróico, dado ser esta permeada pelo absoluto estado de guerra. Como atesta Werner Jaeger¹, temos aqui a junção da imagem da grandeza heróica e das tradições da aristocracia do tempo em que foi elaborada, quando já se conhecia a vida organizada em cidade. Mas, mesmo sendo quase totalmente permeada pela ação bélica, pelas narrativas de combates individuais e por inúmeras cenas de mortes descritas detalhadamente, sua narrativa destaca a vida individual de Aquiles, a qual se torna um espelho para conhecermos a própria natureza da existência humana.

A *Odisséia*, por sua vez, celebra o regresso do herói, mostrando a sua existência após a guerra, as suas aventuras, as suas viagens, inspirando-se provavelmente também na vida da corte do tempo em que foi escrita.

Nestas narrativas pode-se notar a presença marcante do dizer de um “eu”, e é exatamente este “eu narrador” quem relata a história de Odisseu e a ira de Aquiles. Além desta, outra similaridade ocorre com relação à invocação às musas, formulada sempre sob modo imperativo (existente também em outras narrativas gregas), como por exemplo:

Canta-me a cólera – ó deusa! – funesta de Aquiles pelida... (*Iliada*)

Musa, reconta-me os feitos do herói astucioso que muito peregrinou... (*Odisséia*)

Alegrai, filhas de Zeus, dai ardente canto, gloriai o sagrado ser dos imortais sempre vivos [...] Dizei como no começo deuses e terra nasceram... (*Teogonia*)

Estas similaridades adquirem extrema importância quando se tem em mente que, embora fossem os aedos quem recitassem e compusessem essas poesias heróicas diante de um auditório, não eram eles, dentro da concepção helênica, que conheciam a história da ira de Aquiles, as aventuras de Odisseu etc., mas sim as musas.

A invocação às musas é presente tanto no próêmio dos poemas, quanto no interior de sua estrutura, ocorrendo em especial na *Iliada*, sempre que o encaideamento da narrativa exige a memória dos acontecimentos narrados:

Musas que o Olimpo habitais, vinde, agora sem falha, contar-me quais dos acaios espólios cruentos ao inimigo tomaram... (*Iliada* XIV.518-519).

Através deste procedimento define-se claramente o sujeito da narrativa – a autoria da poesia, da história narrada, não é um sujeito nominal e humano, mas sim um sujeito divino. Tal procedimento é desconhecido das narrativas japonesas que tratamos neste trabalho, as quais, entretanto, procuram sempre atestar a existência de documentos comprobatórios dos acontecimentos narrados, ou recorrem a outras estratégias discursivas garantindo, assim, a veracidade histórica do texto, como mostraremos adiante.

1. Werner Jaeger, *Paidéia – A Formação do Homem Grego*, São Paulo, Martins Fontes, 1989.

Além disso, é interessante notar que, enquanto nas narrativas gregas temos a figura do aedo, no *Kojiki* surge a figura de Hiedano Are. De acordo com o prefácio do *Kojiki*, o imperador Tenmu incumbira um atendente da corte, Hiedano Are, a memorizar antigos documentos da corte, como genealogias de imperadores e lendas; de modo que, durante o reinado da imperatriz Genmei, o conteúdo destes documentos pôde ser transmitido oralmente por ele a Ônoasomi Yasumaro, encarregado pela corte de escrever o *Kojiki*, o primeiro livro de história nacional japonesa.

A recitação dos poemas heróicos se constituía num dos elementos essenciais dos grandes banquetes ou das grandes festas religiosas. A *Odisséia*, por exemplo, retrata em várias partes festas palacianas e, em meio às atividades prazerosas, surge a figura do aedo, cantando os feitos dos heróis distantes no passado, ações singulares, façanhas extraordinárias etc.

Com relação à narrativa, na *Ilíada* a ação principia justamente com Aquiles retirando-se encolerizado do campo de luta, fato este que enseja aos adversários a se empenharem com toda a força na batalha mas, quando os gregos estavam prestes a perder, este retorna ao campo de batalha a fim de se vingar da morte de Pátroclo pelas mãos de Heitor. Aquiles mata Heitor e salva os gregos da ruína.

Ao mesmo tempo em que a *Ilíada* celebra a glória de Aquiles sobre Heitor é um espelho da condição humana pois, mesmo Aquiles sabendo que morreria após consumir sua vingança sobre Heitor, ele se curva ao destino, não hesitando em pagar a façanha com o preço de sua própria vida.

Sem procurar mostrar aqui todas as cenas existentes, mesmo porque seria impossível tal levantamento no âmbito deste trabalho, podemos trazer alguns exemplos, como:

Não resistiu nada o escudo, que a lança de bronze o atravessa, indo cravar-se no ventre, depois de o talim ter quebrado. Com grande estrondo caiu, ressoando-lhe em torno a armadura.

Por sua vez mata Enéias dois fortes guerreiros argivos, os caros filhos de Diocles, Orsílico e Crétone (*Ilíada* V.538-541).

Dessa maneira ficaram deitados na poeira dos dois chefes, um, dos guerreiros epeios de vestes de bronze; outro, trácio. À volta de ambos inúmeros outros heróis pereceram. [...] pois numerosos guerreiros troianos e acaios naquele dia se achavam sem vida na poeira, uns ao lado dos outros (*Ilíada* IV.536-545).

Além destas passagens ilustrativas, poderíamos citar outras na *Ilíada*, como: II.262, XVI.775, XX.389, XVII.300 etc. De acordo com Jasper Griffin², na *Ilíada* heróis são assassinados, seus cadáveres são violados, as mulheres que se tornam viúvas e crianças que se tornam órfãs são escravizadas por seus conquistadores etc.; enfim, a tragédia da vida humana abarca a todos, indiferentemente.

Estas passagens atestam acima de tudo a vulnerabilidade da existência humana, cujo fim único é a morte e contra a qual não existem meios para se lu-

2. J. Griffin, *Homer on Life and Death*, Oxford, 1980.

tar. Além disso, o surgimento dos inimigos lado a lado na morte, transforma esta num elemento nivelador e igualador dos homens – perante ela todos os homens são iguais.

Na narrativa homérica o herói é concebido como sendo sempre de grande estatura e imponente mas, mesmo assim, muitas vezes cai sem qualquer resistência, mostrando que mesmo estes compartilham com os outros homens, em toda a sua majestade, da morte. A *Iliada* mostra muito bem a passagem de uma existência brilhante para a não existência, para o vazio, para a morte. Enfim, poderíamos afirmar que a matéria utilizada pelo aedo para a composição do poema é exatamente a tragédia do sofrimento da vida humana, o contraste entre a vida e a morte.

Os deuses, cômnicos da fragilidade e vulnerabilidade do homem, surgem na narrativa como espectadores da grande tragédia humana. Estes, superiores aos seres humanos, além de espectadores são os comandantes de seus destinos, como podemos ver nas seguintes passagens:

Essas palavras, contudo, os desígnios de Zeus não mudaram, que a só o intrépido Heitor assentara ceder essa glória (*Iliada* XII.173-4).

Sim, obedientes sejamos somente aos conselhos de Zeus, que sobre todos os homens e os deuses eternos impera (*Iliada* XII.241-2).

Constata-se a interferência divina tanto na *Odisséia*, quanto na *Iliada*. Porém, esta interferência difere-se por ser motivada, na *Iliada*, por razões pessoais, isto é, a intervenção divina é produto da simpatia ou da antipatia em relação a este ou àquele herói. Na *Odisséia*, por sua vez, o elemento pessoal foi parcialmente substituído pelas exigências da justiça.

Graças às intervenções divinas a imagem dos homens surge como pobres vítimas desamparadas dos deuses:

Tendo Posido assentado que viesse a cair pela lança de Idomeneu, paralisa-lhe os membros e a vista lhe ofusca, sem que pudesse virar-se ou fugir, nem do golpe desviar-se... (*Iliada* XXI-II.434-6).

Entretanto, mais do que conduzir os destinos humanos, os deuses parecem, muitas vezes, guiá-los para a morte, mostrando-lhes a todo instante o quão é vulnerável a sua existência. O homem é mortal, diferindo dos deuses exatamente neste traço. Estes deuses, porém, ignorando as deficiências próprias das criaturas mortais, encarnam ao mesmo tempo o poder supremo, a potência, a ordem e compartilham com elas dos mesmos sentimentos: amores e ódio, benevolência e crueldade, prazeres e dissabores – tudo, no agir dos deuses, é semelhante no agir dos homens.

Porém, mesmo possuindo uma estrutura vulnerável, os homens podem compartilhar da imortalidade divina, como atestado nas seguintes passagens:

[...] mas o cadáver será restituído aos navios simétricos, para que os fortes aquivos cacheados lhe dêem sepultura e um monumento lhe elevem na margem do largo helesponto, para que possam dizer as pessoas dos tempos vindouros, quando, em seus barcos de remos, cruzarem o mar cor de vinho: “Eis o sepulcro de um homem que a vida perdeu há bem tempo; pelo admirável Heitor, em combate esforçado, foi morto” Isso dirão, certamente; imortal há de ser minha glória (*Iliada* VII.84-92).

Ora outra coisa decretam os deuses, que males meditam, que resolveram tirá-lo da vista de todos os homens. Menos penoso seria saber que, de fato, morrera, se sucumbisse entre os companheiros nos campos de Tróia, ou entre os braços de amigos, depois de acabada a campanha. Túmulo os povos aqueus com certeza haveriam de fazer-lhe, e, no porvir, a seu filho deixaria nome perene. Mas, desse modo, as Harpias sem fama nenhuma o arrastaram (*Odisséia* I.234-242).

Como te fora melhor, se na posse das honras que tinhas lá no país dos troianos, a morte, afinal, encontrastes! Todos os povos aqueus te dariam, sem dúvida, um túmulo, e no porvir, a teu filho deixaras renome perene. Mas o destino te havia guardado a mais triste das mortes (*Odisséia* XXIV.31-4).

A prática do sepultamento, a lápide mortuária, serve para que ao vê-la as pessoas no “porvir” possam dizer: “eis o sepulcro de um homem que a vida perdeu há bem tempo [...] imortal há de ser minha glória”

Portanto, a memória dos fatos, a memória da morte, deixa gravada para a posteridade a sua existência e significado e é exatamente esta memória que torna o homem vulnerável, mortal, participante da imortalidade divina. À idéia de perpetuidade, apesar da morte, vem juntar-se a finalidade do canto do aedo que é, em última instância, também a memória, uma vez que, cantando os feitos heróicos, este lhe garante memória perpétua, podendo passá-los através das gerações por seu intermédio.

Se o tema central em Homero é a morte, esta não deve ser entendida como fim mas, através da conscientização da fragilidade humana, atestada pelas inúmeras mortes que permeiam a sua narrativa, atinge-se a permanência temporal via canto do aedo, ou seja, através do canto do aedo se alcança a memória perpétua dos feitos guerreiros que são a matéria da narrativa histórica grega. Os feitos heróicos devem ser registrados e imortalizados para que as gerações futuras possam conhecê-los.

Outra narrativa relevante na expressão da idéia da continuidade pode ser vista na *Iliada* VI.145-9. Nesta cena, Diomedes interroga acerca da identidade de Glauco e este lhe situa o seu nascimento e a história de sua linhagem. Sua resposta, ao mesmo tempo em que reflete a própria natureza humana – os homens são seres caracterizados por uma existência passageira –, reveste-se de um orgulho com relação à própria genealogia, desmentindo a efemeridade da vida humana, pois a permanência pode ser alcançada exatamente pela sucessão genealógica.

Quando Diomedes descobre que Glauco descende de Belerofonte, desiste da contenda, devido ao vínculo existente entre este e Eneu. Neste caso, a história ancestral projeta-se nos descendentes, isto é, a ancestralidade une todas as gerações por um mesmo fio. Isto significa que a natureza dos filhos está implici-

tada e implícita na dos pais, do mesmo modo como a natureza dos pais se explicita na dos filhos. Forma-se uma linha contínua composta, em última análise, por elementos que são não sucessivos, mas quase como que consecutivos uns dos outros.

3. *Análise das Narrativas Históricas Japonesas*

As primeiras obras literárias japonesas surgem apenas por volta do século VIII: o *Manyôshû*, a mais antiga antologia de poemas japoneses e as duas crônicas históricas – o *Kojiki*, em 712, e o *Nihonshoki*, em 720 – ambas elaboradas através de documentos previamente existentes e de dados da tradição oral.

O término destas deu-se na era Nara (710-784), época em que se completa o processo de unificação política e de estratificação social do Japão, ambos em curso desde o século IV, com a consolidação da hegemonia da família imperial japonesa.

As duas narrativas históricas – o *Kojiki* e o *Nihonshoki* – são os mais antigos documentos históricos produzidos no Japão, ambos constituindo-se num grande projeto historiográfico da corte japonesa. Porém, para a análise em questão, daremos ênfase ao *Kojiki* devido aos objetivos de sua compilação, que eram a apresentação às camadas dominantes da sociedade de uma justificativa racional para a hegemonia da família imperial. Tomar-se-á o cuidado, entretanto, de se buscar apoio no *Nihonshoki* sempre que este trazer pontos relevantes ou elucidativos à análise das narrativas.

A intenção central na produção destes textos era a ordenação e a estruturação de ocorrências específicas do passado, de modo que a ordem sócio-política vigente fosse identificada com uma ordem sacra mais alta, legitimando, assim, a distribuição do poder, a posição e o prestígio dentro da camada dominante no Japão antigo. A grande estratégia retórica destas obras foi serem apresentadas como fontes históricas verídicas e autênticas, crença esta que se prolongaria até finais da Segunda Guerra Mundial, enquanto estas eram ensinadas nas escolas japonesas com estatuto de manuais didáticos de história nacional.

Ambas têm como ponto comum o arranjo em ordem cronológica, podendo ser subdivididas em duas partes: uma lidando com as origens míticas e divinas da família imperial e outra com o registro histórico dos feitos dos imperadores.

Com relação ao *Nihonshoki*, também conhecido como *Nihongi*, temos que seus dois volumes iniciais tratam da era dos deuses, à semelhança do *Kojiki*. O restante da obra difere em grande parte dos volumes iniciais e do próprio *Kojiki*, pois é basicamente analítica, registrando temporalmente todos os eventos com o dia, o mês e o ano em que estes ocorreram.

Com relação à extensão temporal, enquanto o *Kojiki* abrange um período que se prolonga da era dos deuses até o reinado de Suiko (593-628), o *Nihonshoki* avança até o reinado de Jitô (687-697). Mas a diferença fundamental é quanto os objetivos da compilação das duas obras – o *Kojiki* foi compilado ten-

do em vista a unificação histórica e ideológica interna, criando, assim, as bases nas quais o primeiro estado japonês centralizado se apoiaria. Isto pode ser observado claramente em seu próprio prefácio:

Chegou ao meu conhecimento [imperador Tenmu] que o *Teiki* e o *Honji em poder* das famílias aristocratas já estão distantes da verdade, tendo sido nestes introduzidos muitos enganos. Por isso, devemos consertar estes erros ainda em nossos dias pois, com o decorrer dos anos, a sua verdadeira essência corromper-se-á por completo. É desnecessário dizer que estes são as linhas mestras da organização do país e as diretrizes do poder imperial. Com isto, procurar-se-á compilar o *Teiki* e consertar os erros contidos no *Kyûji*, eliminando-os e estabelecendo a verdade, a fim de perpetuá-los às gerações vindouras³.

O objetivo da compilação do *Nihonshoki*, por sua vez, foi a criação de um registro histórico passível de ser apresentado internacionalmente, procurando, com isto, posicionar o Japão no panorama político continental. Quanto ao conteúdo, a ênfase do *Nihonshoki* é com relação aos fatos históricos mais próximos à data de sua compilação, possuindo uma forma basicamente analítica e usando um estilo cronológico, citando o ano, a estação e o mês. A forma de sua narrativa é muito próxima a das narrativas históricas chinesas, o que não é de se admirar, uma vez que se destinava a ser apresentada ao continente.

Como anteriormente exposto, nota-se que estas obras, similarmente à *Iliada* e à *Odisséia*, encontram-se permeadas de mortes, assassinatos etc. Porém, o desenvolvimento do tema da morte difere do das narrativas gregas – o ambiente onde tais eventos ocorrem não é o campo de batalha, mas a corte japonesa, e os personagens mortos não são heróis, como os que surgem nas obras gregas, mas sim membros da corte.

A primeira cena de morte do *Kojiki* surge logo em seu tomo inicial, relacionada com o mito Izanami-Izanagi⁴. Este casal de deuses criou o Japão, de acordo com a narrativa mítica japonesa. Todos os deuses japoneses surgem em uma seqüência cronológica e são os deuses anteriores a Izanami e Izanagi que lhes ordenam descer do céu (*Takamaga Hara*) através da ponte *Ameno Ukihashi*⁵ e criar o arquipélago japonês.

Quando eles se aproximam do local onde deveriam surgir as terras, Izanagi (o deus masculino) submerge a extremidade de um bastão no líquido turvo, agitando-o. Levantando o bastão, deixa que algumas gotas de líquido caiam e, desta forma, cria-se a primeira ilha, *Onokoroshima*⁶. Eles passam então a criar, através de atos sexuais, as oito grandes ilhas que compõem o arquipélago japonês. Em seguida, Izanami passa a conceber e a dar à luz as divindades da

3. Luís Fábio M. R. Mietto, “Estudos Preliminares acerca do Processo de Elaboração da Obra *Kojiki*”, *Estudos Japoneses* 13, São Paulo, Centro de Estudos Japoneses USP, 1993, p. 106.

4. Cf. *Kojiki*, pp. 52 e ss. Maruyama Shichirô afirma que os nomes destes deuses são etimologicamente oriundos do grupo lingüístico proto-malaio-polinésio *it'a-n-laki* e *it'a-n-lawi*, significando respectivamente “primeiro homem” e “primeira mulher”

5. Literalmente, “ponte flutuante celeste”

6. Literalmente, “ilha autoconsolidada”.

água, vento, árvores, trovão, rios, chuva etc.; porém, ao dar à luz o deus do fogo, esta morre queimada. Deve-se observar que a narração da criação se pauta mais nos aspectos ritualísticos da criação do arquipélago japonês do que na sua formação física, propriamente dita. Plutschow diz que estas narrativas eram provavelmente baseadas em relatos de rituais antigos, especialmente nos correlacionados com rituais imperiais⁷

Izanagi, em sua dor, corta a cabeça deste filho por ter sido a causa da morte da deusa e o atira para a terra de *Yomi*, terra subterrânea da morte, equivalente ao Hades grego, e interpretada por Motoori Norinaga (1730-1801), um dos grandes comentadores japoneses do *Kojiki*, como

[...] a terra para a qual os homens se dirigem quando morrem [...], aparece como um lugar de trevas [...], é uma terra nas profundezas [...]. O corpo permanece no mundo visível, mas a alma vai para a terra de *Yomi*... os nobres, as pessoas comuns, os bons e os maus, todos vão para esta terra de *Yomi* quando morrem⁸.

Deve-se notar ainda o surgimento de vários deuses a partir da metamorfose do sangue e de diversas partes do cadáver do filho morto, indicando claramente a existência de um processo gerativo a partir da morte.

Continuando com a narrativa deste mito, temos que Izanagi dirige-se a terra de *Yomi* a fim de trazer Izanami de volta, uma vez que eles ainda não haviam completado o processo de criação. Porém, seu retorno era impossível, pois ela já comera na terra de *Yomi*. Diante dos apelos de Izanagi, ela decide pedir autorização aos deuses de *Yomi* acerca de seu regresso. Ela o deixa e entra numa câmara, advertindo-o antes, porém, de que em hipótese alguma ele poderia segui-la. Mas, como sua ausência foi excessivamente longa, Izanagi, impaciente, acaba entrando na câmara. Lá vislumbra o cadáver da deusa carcomido por vermes e diversos demônios surgindo de seu corpo. Diante desta visão, ele se assusta e foge. A deusa então, sentindo-se ultrajada, persegue-o até o mundo dos vivos e, quando ele consegue ultrapassar a fronteira entre os dois mundos, fecha a passagem com uma pedra. Durante a sua fuga, Izanagi é perseguido por demônios da terra de *Yomi* mas, atirando ao chão os enfeites de seu cabelo, faz com que nasçam brotos de bambu, vinhas, distraindo-os e conseguindo ganhar distância na fuga.

O fato de surgirem deuses tanto no cadáver de seu filho, quanto no cadáver da deusa, remete a uma visão de morte que não é de todo negativa: a morte é apresentada como um estágio criativo, envolvendo a transformação da matéria e não a sua simples destruição. Além disso, chama a atenção o fato deste mito encontrar paralelo na mitologia grega nas figuras de Orfeu e Eurídice. Porém, enquanto Orfeu apenas percebia a sombra inatingível de Eurídice, Izanagi a vê à luz da tocha com seu corpo carcomido pelos vermes.

7. Herbert Plutschow, *Chaos and Cosmos: Ritual in Early and Medieval Japanese Literature*, Leiden, E. J. Brill, 1990, p. 3.

8. Norinaga Motoori, "Kojiki Den" ("A Tradição do Kojiki"), *Motoori Norinaga Zenshū (Antologia Completa de Motoori Norinaga)*, Tóquio, Chikuma Shobo, 1978, vol. 9, pp. 274-275.

Voltando à narrativa, quando Izanagi finalmente retorna a terra dos vivos, passa a executar um ritual de purificação, composto por ablução nas águas do mar. Deste ritual surgem três deuses: Amaterasuomino Kami⁹, Tsukuyomino Mikoto¹⁰ e Takeyasusanoono Mikoto¹¹.

É interessante notar que, quando é selada a separação entre Izanami e Izanagi (isto é, entre a vida e a morte, ou entre os vivos e os mortos), a geração de deuses passa a se realizar através de rituais e não mais espontaneamente via metamorfose na morte. A morte, dentro desta narrativa, pode ser vista não como simples ausência de vida, mas como transformação física de um estado em outro – não é estática, mas gerativa. Quando a separação entre o morto e os vivos se torna irremediável, a metamorfose só é possível através de práticas rituais.

Após a criação dos deuses Amaterasu, Tsukuyomi e Susanoo, Izanagi procede à partilha do mundo entre eles. A Amaterasu cabe o domínio de *Takamaga Hara* (mundo onde habitam os deuses celestes), a Tsukuyomi cabe o domínio do reino da noite e a Susanoo cabe governar o oceano. Os outros deuses obedecem ao decreto de Izanagi, menos Susanoo que não governa seu domínio, além de deixar sua barba crescer à altura do peito e emitir tal pranto que, de acordo com a narrativa

[...] foi tal que as verdejantes montanhas mirraram e todos os rios e mares secaram. Em todos os lugares ouvia-se o brado dos deuses malevolentes, abundantes como moscas, ocorrendo toda a sorte de calamidades¹².

Izanagi pergunta-lhe o motivo da desobediência e este responde que desejava ir à terra onde sua mãe morta se encontrava. Izanagi, ao ouvir isto, se enfurece e o expulsa. Este, porém, resolve despedir-se de Amaterasu mas, ao se aproximar de sua morada, as montanhas e os rios bramem e a terra estremece. Amaterasu, estarrecida, duvida das intenções de seu irmão, temendo que este deseje usurpar seus domínios. Para provar-lhe a inocência de suas intenções ele sugere uma disputa da qual ele surge como vitorioso. Porém, a partir deste momento a narrativa sofre uma alteração em seu curso e Susanoo passa a praticar ações maléficas nas terras de Amaterasu, como destruir seus campos de arroz, soterrar seus fossos e defecar na sala dos primeiros frutos.

Amaterasu, ultrajada, fecha-se em uma caverna, atirando o mundo em completa escuridão. Devido a seus ultrajes, Susanoo é expulso para Izumo, enquanto os demais deuses se reúnem e passam a executar danças e canções na entrada da caverna. Desta forma eles incitam a curiosidade de Amaterasu, fazendo com que esta abra a entrada da caverna para observar o que acontecia fora. Neste momento os deuses a retiram dali e fecham a entrada para sempre. Assim que ela reaparece proporciona novamente luzes para o mundo japonês.

9. Literalmente, “a suprema divindade que brilha nos céus”

10. Literalmente, “a divindade que conta as luas”.

11. Literalmente, “o deus intrépido e veloz que traz a destruição”

12. Cf. *Kojiki*, p. 74.

Uma análise da seqüência de ações sucedâneas à morte de Izanami torna evidente o interesse central desta narrativa, ou o seu tema, o qual não é a morte em si, mas a necessidade da redistribuição de poder encetada pela morte de um dos líderes do mundo. Esta narrativa pode ser interpretada, então, como um paradigma para as disputas de sucessão imperial, tanto no âmbito divino, quanto no humano. A ira de Izanagi é inflamada contra Susanoo exatamente por este não aceitar a nova redistribuição de poder por ele determinada. Ou seja, Susanoo não aceita o novo alinhamento político imposto após a morte de Izanami.

Na seqüência da narrativa Izanagi transfere seu poder a Amaterasu através de práticas rituais, simbolicamente representado na passagem:

Então ele removeu seu colar, chocalhou as suas contas de forma a tinirem e, dando-o a Amaterasu, incumbiu-a de sua missão¹³.

Deve-se notar que no original japonês emprega-se o vocábulo *tama* (traduzido aqui por conta), homófono do vocábulo cujo significado é espírito ou alma. O fato de Izanagi não mais surgir na narrativa, após a expulsão de Susanoo, leva a crer que não foi apenas a conta de Izanami que ele transferiu à Amaterasu, mas também a sua alma. Isto pode ser explicado pelo fato destes dois espíritos terem surgido como casal e não separadamente¹⁴.

Através de suas ações, Susanoo tenta, na realidade, romper a nova ordem, na qual Amaterasu surge como líder. Ambos os deuses são ancestrais de famílias humanas específicas e clãs. Como anteriormente explicado, a deusa Amaterasu é considerada a ancestral da família imperial japonesa. De acordo com a narrativa, depois de expulso, Susanoo vem a terra e seus descendentes governam a região de Izumo e, como eles acabam por invadir domínios por direito pertencentes à Amaterasu, ela envia seu neto, Ninigi, para reaver sua herança. De acordo com a mitologia japonesa este se torna o ancestral de Jimmu, o primeiro imperador japonês e o fundador de uma linha dinástica que, até antes da Segunda Guerra, supunha-se ser contínua.

A contenda entre Susanoo e Amaterasu reproduz, no domínio divino, as lutas e disputas no processo de legitimação do poder engendradas pela corte japonesa. Na disputa, Susanoo sai vitorioso e passa a realizar ações que o desqualificam, aos olhos dos deuses, como governante legítimo. Deve-se notar que foram as ações dos deuses (os mesmos que forçam Amaterasu a retirar-se da caverna e expulsam Susanoo) que estabeleceram a sucessão. Em última instância, o que temos aqui é o relato, por parte do elaborador, de fatos que podem ser considerados como protótipo das relações da corte japonesa deste período. Encontramos, então, eco nas figuras dos nobres e cortesãos da corte imperial japonesa. Ou seja, os deuses que estabelecem a sucessão são personagens simbó-

13. *Idem*, p. 72.

14. Gary Ebersole, *Ritual Poetry and the Politics of Death in Early Japan*, New Jersey, Princeton University Press, 1989, p. 91.

licos representativos de figuras reais no âmbito humano. São as ações destas figuras que restabelecem a ordem do mundo e banem Susanoo.

Resta agora partir para uma tentativa de análise do significado das faltas realizadas por Susanoo – ele destrói os campos de arroz de Amaterasu e defeca na sala dos primeiros frutos.

Ambas as ofensas têm caráter religioso, a primeira relacionando-se com o cultivo de arroz para o *Niiname Matsuri* (ou *Niiname Sai*) nos campos sagrados e a segunda envolvendo diretamente o festival da colheita. O *Niiname Matsuri* é uma cerimônia realizada no palácio imperial na qual o imperador oferece aos deuses os primeiros frutos de arroz colhidos. Pelo calendário lunar antigo, correspondia ao 11º mês.

De acordo com Ebersole Gary, o simbolismo destas ações torna-se evidente ao termos em mente que o soberano era considerado um guardião da paz, da prosperidade e da fertilidade das terras do país. Era o soberano que, com sua capacidade religiosa-política especial, liderava tanto o *Niiname Sai*, quanto o festival da colheita, ambos associados intimamente com a cerimônia de ascensão imperial ao trono. Deste modo, as ações de Susanoo podem ser interpretadas como sendo parte de um programa de quebra dos rituais de transferência de poder e legitimação da nova hierarquia política. Quando ele se vê vitorioso na contenda com a deusa, pratica atos que a levam a se retirar para uma caverna. O mito termina com a sua volta à luz e com a punição e exílio de Susanoo.

A narrativa, através de modelos ambientados no universo divino, fornece modelos para a superação de dois problemas críticos no âmbito humano: a crise ocasionada pela morte de um soberano, seguida por uma disjunção política, e a presença de um elemento ilegítimo usurpando o poder. Na realidade a estrutura mítica resolve paradigmaticamente a dissonância entre a reivindicação da família imperial de ser descendente direta de Amaterasu, a existência teórica de uma linha direta e contínua de soberanos e o fato biológico da morte – o *tama* divino é único e transmitido através das gerações como parte do *Daijô Sai* (ritual imperial de ascensão ao trono)¹⁵.

Este ritual, realizado por todo novo imperador no outono do ano de sua entronização, consiste no oferecimento, por este, de arroz e de outros frutos especialmente preparados, os quais são consagrados a Amaterasu e aos deuses da terra e do céu. Após a consagração ele os prova, entrando, assim, em comunhão espiritual com Amaterasu e com os outros deuses. Tão logo seja fixada a data do *Daijô Sai*, faz-se um pronunciamento oficial no grande templo de Ise (suposta tumba de Amaterasu) e nas tumbas dos quatro imperadores imediatamente precedentes ao novo imperador.

O arroz é plantado em junho de acordo com um complexo ritual de purificação, matura em setembro e é colhido por mensageiros imperiais. Antes de se proceder ao ritual, o imperador e os demais integrantes participam de elaborados rituais de purificação. A cerimônia é concluída com uma refeição chamada

15. Gary Ebersole, *op. cit.*, p. 96.

Naorai, na qual o imperador e os deuses compartilham do arroz e do sakê consagrados.

Torna-se clara a existência de um padrão comum entre a estrutura do mito e os rituais da corte para a ascensão imperial. Desta forma, a retirada e o retorno de Amaterasu para o trono, assim como o banimento de Susanoo, podem ser vistos como paradigmas para incidentes na corte relacionados com a sucessão imperial. O objetivo principal de Susanoo era usurpar o trono – o mito narra, em outras palavras, um golpe de estado arquitetado em escala cósmica. Além disso, a narrativa mítica Amaterasu-Susanoo parece estar intrinsecamente relacionada com a estrutura da seqüência mítica Izanami-Izanagi. Na primeira passagem encontramos um ritual de confirmação da morte e na segunda temos a conclusão dos rituais finais de sepultamento na corte, isto é, o surgimento de um novo soberano.

As faltas cometidas por Susanoo têm como centro o *Niiname Sai*. O modelo do *Niiname Sai* no âmbito humano surge pela primeira vez no *Nihonshoki*¹⁶, quando Ninigino Mikoto (considerado avô do primeiro imperador) desce à terra e encontra uma bela mulher chamada Konohanasakuyahime, desejando possuí-la. Para tanto, ele pede a permissão de seu pai, Ooyamatsumino Kami, que a concede e também dá a mão de sua filha mais velha chamada Iwanagahime, assim como comidas e bebidas para entretê-lo.

Os dois nomes são significativos: o primeiro significa “a princesa que floresce como flores nas árvores” e o segundo “a princesa da rocha comprida”. Ele rejeita a mais velha, que não era tão bonita e esta, na versão do *Nihonshoki*, sentindo-se ultrajada o amaldiçoa:

Se o Augusto neto tivesse desposado a mim e não me rejeitado, a criança nascida teria longa vida e resistiria para sempre como as rochas cobertas de limbo. Mas como ele não o fez assim, mas, como desposou minha irmã mais nova, a criança nascida conhecerá a decadência como as flores nas árvores¹⁷.

A versão do *Kojiki* finaliza esta narrativa explicando ser este o motivo de os imperadores japoneses, considerados divinos, serem mortais: “por esta razão, até o dia de hoje os imperadores não viveram por longo tempo”¹⁸; resolvendo cognitivamente o fato da morte abarcar também os imperadores.

Muito embora a imortalidade não seja possível, o mito a reconhece e, ao mesmo tempo, instaura um tipo diferente de imortalidade – através das vidas dos descendentes, introduzindo um padrão similar ao encontrado na *Iliada* e na *Odisséia*, onde a permanência pode ser alcançada pela sucessão genealógica.

Esta simbologia certamente assume um papel relevante dentro da ideologia político-religiosa do Japão antigo, uma vez que a legitimação da posição da família imperial era consequência direta da crença infundida de sua ancestralidade divina.

16. Cf. *Nihonshoki*, vol. 1, p. 154.

17. *Idem, ibidem*.

18. Cf. *Kojiki*, p. 134.

Uma segunda narrativa onde surge a temática da morte é encontrada ainda neste primeiro tomo da obra *Kojiki*¹⁹ e está centrada na questão da legitimidade do governo de *Ashiharano Nakatsukuni*²⁰.

Nesta seqüência, os descendentes de Susanoo apoderaram-se das terras por direito pertencentes a Amaterasu. Ela resolve então enviar seus filhos nascidos da contenda com Susanoo – Takemikazuchi e Futsunushi – para recobrar seus domínios. Porém, apenas Ninigino Mikoto, seu neto, consegue reaver suas terras. Este torna-se o avô de Jimmu, considerado o primeiro imperador japonês e, assim, a família imperial japonesa clama ser descendente direta da deusa Amaterasu.

Amaterasu envia inicialmente Ameno Hohino Kami, mas este não mais retorna, por ter juntado-se a Okuninushino Kami, descendente da quinta geração de Susanoo. Em seguida é enviado Ameno Wakahiko, que toma a filha de Okuninushino Kami, Shitateruhime, por esposa, não mais retornando. Decidem enviar então um faisão de nome Nakime (literalmente “mulher chorosa”) para indagar o por que dele não regressar. Ameno Wakahiko atira-lhe uma flecha que lhe atravessa o peito e acaba chegando às margens do rio Amenoyasu, onde Takagino Kami se encontrava. Este apanha a flecha e reconhece ser a que entregara a Ameno Wakahiko e diz:

Se Ameno Wakahiko ainda é digno de confiança e se esta flecha foi atirada em direção às divindades más, então que ele não seja por ela atingido! Mas, se ele possui um coração infiel, que seja atingido por esta flecha!²¹

Ele atira a flecha de volta e esta fere Wakahiko no peito enquanto dormia, matando-o. A sua esposa passa a lamentar tão intensamente a sua morte que, de acordo com a narrativa, seu pranto ressoa nos céus (temos aqui um paralelo evidente com a lamentação de Susanoo). O passo seguinte é a construção de um *moya* (literalmente, “casa do funeral”) e a prática de danças e cantos que duram oito dias, constituindo-se noutra semelhança com a seqüência Amaterasu-Susanoo – os deuses cantaram e dançaram para que ela saísse de dentro da caverna na qual se enclausurara. Nesta narrativa, entretanto, as danças e canções ocorrem por ocasião dos funerais de Ameno Wakahiko. Se observarmos que na seqüência Amaterasu-Susanoo o mundo entrou em caos quando Susanoo intimidou Amaterasu, fazendo-a se esconder na caverna, e também quando os descendentes de Susanoo tomaram posse das terras que por direito não lhes pertenciam, podemos interpretar estas passagens da seguinte forma: o mundo torna-se caótico exatamente por não haver um governante legítimo para estabelecer e manter a ordem.

Comparando-se esta narrativa com a sua equivalente no *Nihonshoki*²², descobre-se apresentarem uma diferença significativa – no *Nihonshoki* expli-

19. *Idem*, pp. 113-130.

20. Outra denominação para o Japão, literalmente, “terra central das planícies de junco”.

21. Cf. *Kojiki*, p. 118.

22. Cf. *Nihonshoki*, vol. 1, pp. 143-144.

ca-se que a morte de Ameno Wakahiko ocorre após a realização do *Niiname Sai*, subentendendo-se que o imperador estava exercendo as prerrogativas que lhe eram devidas por direito. Porém, o compilador não o considera um governante legítimo, pois surge na narrativa um elemento – Ajisukitakahikoneno Kami, que é confundido com o morto devido serem fisicamente muito semelhantes. Este se enfurece e acaba destruindo a casa do funeral por ter sido confundido “com um cadáver impuro”

A morte de Ameno Wakahiko, apresentado como um governante ilegítimo, obviamente se relaciona ao *Niiname Sai*. Seu enterro é necessário antes do estabelecimento da linhagem imperial correta através de Ninigi, o último a ser enviado por Amaterasu e que consegue subjugar os usurpadores de suas terras, iniciando a dinastia dos soberanos humanos com seu neto Jimmu.

Uma terceira narrativa²³, não mais no domínio divino, mas no domínio humano, deixa bem claro o complexo simbólico da morte, do *Niiname Sai* e da sucessão imperial. Tagishimimino Mikoto, um filho bastardo do imperador Jimmu com uma concubina, planeja assassinar os dois príncipes imperiais legítimos e conseguir, assim, subir ao trono.

Embora a narrativa do *Kojiki* seja vaga, na versão do *Nihonshoki* os eventos ocorrem imediatamente após a morte do imperador Jimmu, por volta da época do *Niiname Sai*. Este é assassinado com uma flecha no peito enquanto dormia, em condições muito semelhantes às de Ameno Wakahiko. Deve-se também prestar bastante atenção ao fato de a narrativa localizar o evento no 11º mês do calendário lunar, ocasião em que o *Niiname Sai* é executado. Este cenário ideal é consistente com a localização temporal dos eventos narrados tanto no *Nihonshoki*, quanto no *Kojiki* – estes eventos ocorrem sempre durante o período posterior às cerimônias funerárias e no 11º mês do calendário lunar. Deve-se notar que Tagishimimi planejou usurpar o trono durante o período de luto pelo imperador Jimmu.

Uma quarta narrativa²⁴ relevante encontrada em ambas as crônicas históricas envolve a figura do imperador Suinin (?-70). Em ambas as versões o príncipe Sahobiko, um irmão mais velho da imperatriz Sawajihime, incitou-a a matar o imperador enquanto este dormia. Porém, quando a imperatriz estava prestes a golpear seu marido enquanto este dormia, lágrimas lhe rolaram dos olhos e caíram na face do imperador adormecido. Ele acordou e lhe contou um sonho que tivera, levando a imperatriz a confessar-lhe a conspiração.

Uma quinta narrativa²⁵, encontrada no *Kojiki*, envolve o filho mais velho do imperador Richû (400-405), Ichinoheo Oshiwa, e o imperador Yûryaku (456-479). Yûryaku planejou alcançar o trono assassinando barbaramente seus irmãos e outros possíveis oponentes. De acordo com o *Nihonshoki*, Yûryaku nunca se esqueceu que o imperador Ankô desejava que o príncipe Ichinohe o

23. *Idem*, vol. 1, pp. 222-225.

24. *Idem*, vol. 1, pp.261-262, e *Kojiki*, pp. 192-194.

25. Cf. *Kojiki*, pp. 306-308 e *Nihonshoki*, vol. 1, pp. 459-461.

sucedesse. Assim, Yûryaku planejou matar este príncipe durante uma caçada no interior do país. Este plano foi realizado no 1º dia do 10º mês lunar do ano de 456, quando ele foi morto num “acidente de caça” Apenas após isto Yûryaku pôde subir ao trono no mês seguinte. Embora Ichinohe não tivesse se tornado imperador, ele foi o pai dos imperadores Kenzô (485-487) e Ninken (488-498).

Obayashi já observara que todos os casos de assassinatos eram realizados especificamente durante o *Niiname Sai* ou por volta do 10º ou 11º meses lunares. Este padrão parece ser reiterante nestas narrativas e, com relação a estes padrões, Obayashi aponta duas hipóteses distintas para tentar explicá-los²⁶:

1. os eventos podem ter ocorrido realmente nas datas registradas nos textos e a localização temporal dos eventos foi coincidente, sem qualquer intenção por parte dos assassinos. Para tanto deve-se presumir que os eventos narrados são fatos históricos verídicos. As diferenças encontradas entre as narrativas do *Kojiki* e do *Nihonshoki* provavelmente deve-se a erros dos compiladores, documentação inadequada etc.;
2. os eventos não devem ter ocorrido necessariamente na ocasião do *Niiname Sai*. A localização temporal destes eventos, próxima do *Niiname Sai*, pode ser devida a algum tipo de convenção ou tradição narrativa.

Analisando as duas possibilidades, a primeira pode ser imediatamente descartada pois o simbolismo expresso na narrativa é óbvio demais para ser entendido como uma simples coincidência, ou uma casualidade, visto que estes textos não podem ser encarados como relatos objetivos de fatos históricos.

A segunda hipótese parece ser a mais provável. O *Nihonshoki* e o *Kojiki* são as maiores fontes de informações de que dispomos acerca da história japonesa deste período, ao mesmo tempo em que se constituem nos maiores impedimentos para se conhecer com exatidão o que ocorreu neste período, uma vez que nem sempre os eventos narrados são passíveis de serem comprovados historicamente. Estes textos já são, em sua essência, interpretações, determinadas e ordenadas por meio de convenções narrativas e tendo a ideologia deste tempo expressa em termos simbólicos. Todavia, são de um valor inestimável para se compreender a visão de mundo que os japoneses antigos possuíam e entender qual sua noção de historicidade. Estas estruturas ou padrões não devem ser separadas da práxis histórica, devido a estas informarem ações intencionais na história e a narrativa retrospectiva da ordenação de eventos.

Fica claro o papel do tema da morte nas narrativas históricas japonesas, quando se tem em mente que o principal objetivo da compilação do *Nihonshoki* e do *Kojiki* era formar um sustentáculo ideológico para a legitimação da linha de sucessão imperial da posição da família imperial, idealizada como descendente do imperador Jimmu (ou seja, indiretamente da deusa Amaterasu).

No processo de compilação e execução deste projeto historiográfico encetado pela corte, os compiladores utilizaram não apenas documentos escritos,

26. Tarô Obayashi, “Niiname ni Shutsugensuru Ôja – korosareru Ôja” (“Os Imperadores que Surgem no Niiname – os Imperadores Assassinados”), *Bungaku* 48, nº 5, 1980, pp. 160-169.

como também histórias orais, mitos, lendas e um corpo consideravelmente extenso de poesias. Pode-se presumir que para seu registro obter crédito de história verídica eles não poderiam utilizar um método de ordenação dos fatos tais como eles eram apresentados. Era necessária a utilização de certas estruturas e paradigmas culturalmente aceitáveis para lhes dar a sua forma textual final e conseguir verossimilhança. Foram tais estruturas ou paradigmas nos quais surge o tema da morte que garantiam a legitimidade ou não do pretendente ao trono.

4. Conclusão

A narrativa homérica se inspira na natureza humana e nas leis eternas que governam o mundo. Homero concebe o homem como preso, delimitado espacial e temporalmente, condenado à mortalidade. A sua narrativa, permeada de mortes, é cônica de que o fluxo temporal é a força aniquiladora da existência humana, que condena os homens ao esquecimento. Porém, o aedo, enquanto registra os feitos de outrora, consegue obter uma vitória sobre o tempo e sobre a morte. A memória dos fatos narrados pelo aedo deixa gravada para a posteridade sua existência e significado e é exatamente esta memória que faz com que o homem, vulnerável e mortal, participe da imortalidade divina.

A finalidade do canto do aedo é, em última instância, a memória, ligada à idéia de perpetuidade apesar da morte, uma vez que, cantando os feitos heróicos do passado, este lhes garante memória perpétua, podendo passar através das gerações vindouras por seu intermédio. O ser humano quando conta os acontecimentos passados, situando-os no tempo e espaço, está expressando uma reflexão consciente sobre seu próprio ser. O homem é mortal, mas não pode ser morto, visto que, quando devidamente localizado espacial e temporalmente, está expressando a sua permanência ao longo da história.

Em Homero, é exatamente na percepção da mortalidade que se responde o que somos, de onde viemos e para onde iremos. Pode-se pensar, então, se a morte expressa na narrativa homérica não representaria um primeiro estágio da consciência histórica. Consciência histórica esta que, mesmo vista a partir de um único representante, implica a história de todo o gênero humano.

Pode-se imaginar que é a partir da conscientização de sua própria finitude, expressa pelo mito e pelas narrativas, que surge a noção de historicidade. O ser humano é mortal pois tem a consciência de que perecerá, de que é delimitado espacial e temporalmente e de que mesmo estando fisiologicamente morto, sempre que existir alguém para cantar sua saga, ele existirá, conhecendo e participando da imortalidade divina. Esta conscientização faz com que surja uma primeira noção de historicidade.

A história é filha da memória e ao mesmo tempo é a consciência do tempo. O que expressa a narrativa homérica é exatamente esta consciência temporal em alto grau. Platão na obra *Fedro* diz que:

[...] a possessão e o delírio das musas apoderam-se de uma alma sensível e consagrada, despertam-na e extasiam-na em cantos e em toda a sorte de criações poéticas; e ela, enquanto glorifica os inúmeros feitos do passado, educa a posteridade.

Portanto, o conhecimento das grandes ações do passado também tem a função social de educar, ou seja, o aedo também tem uma função educadora. Os mitos e as lendas heróicas constituem exemplos de ideais e normas para a vida. O mito expresso na narrativa serve de instância normativa²⁷.

É exatamente na mortalidade que se responde de onde viemos, o que somos e para onde vamos. A morte expressa na narrativa grega refletiria, então, um primeiro estágio da consciência histórica, como desenvolvido por Agnes Heller²⁸. Etimologicamente a palavra *história*, no sentido grego, pode ser entendida como “aquele que vê”, “aquele que sabe” ou “aquele que testemunha”. Na própria origem da palavra encontra-se imbricado o princípio helênico de veracidade do fato histórico, ou seja, o presenciar o fato.

De acordo com a concepção grega antiga, a história só é possível para os deuses, pois sua existência pode ser concebida como um ciclo – os homens morrem por não serem capazes de conectar os dois extremos que delimitam sua existência – o nascimento e a morte, isto é, não conseguem conectar o princípio com o fim. Se a história só é possível para as potências e seres divinos como os homens puderam elaborar o saber da história?

Surge aqui o papel do aedo. A poesia, como coloca Vernant, é uma forma típica de possessão e delírio divinos. O poeta, possuído pelas musas, é um intérprete da Mnemosyne, tendo a capacidade de visão sobre as partes do tempo inacessíveis aos homens – o que aconteceu outrora e o que está por vir. Este fato, aliás é bem frisado na *Teogonia*:

[...] inspiraram-me um canto para que eu glorifique o futuro e o passado, impeliram-me a hinear o ser dos venturosos sempre vivos e a elas primeiro e por último sempre cantar (*Teogonia* 31-34).

O poeta tem, através das musas, o poder de estar presente no passado, de ter uma visão pessoal direta, como a dos deuses, de alcançar a onisciência divina: “musas que o Olimpo habitais, vinde agora, sem falhas, contar-me pois sois divinas e tudo sabeis; sois a tudo presentes; nós, nada vimos; somente a fama tivemos notícia [...]” (*Ilíada* II.484-6). E, deste modo perpetua, através de seu canto, os feitos heróicos, que devem ser registrados e imortalizados para que as gerações futuras possam conhecê-los.

Retendo o passado individual através da memorização de feitos de seus heróis, consegue-se a conquista do passado da coletividade como um todo. A memória celebrada pelo aedo não reconstrói o tempo, mas lança uma ponte entre os vivos e os mortos, entre aquilo que existe e aquilo que já deixou de existir. É verdade que a morte existe no universo humano mas, através dos registros

27. Werner Jaeger, *Paidéia – A Formação do Homem Grego*, São Paulo, Martins Fontes, 1989, p. 47.

28. Agnes Heller, *Uma Teoria da História*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1993.

históricos, não existe o esquecimento. Esta memória celebrada pelo aedo, esta consciência do tempo que é historicidade, surge na narrativa grega, então, como contraponto à condição de finitude do humano, como fonte de imortalidade. E esta mesma memória faz com que os homens esqueçam os males –

[...] se com angústia no ânimo recém-ferido alguém aflito mirra o coração e se o cantor servo das musas hincia a glória dos antigos e venturosos deuses que têm o Olimpo, logo esquece os pesares e de nenhuma aflição se lembra, já os desviaram os dons das deusas (*Teogonia* 98-103).

Daí a retratação na *Odisséia* de inúmeras festas palacianas onde o aedo com seu canto faz parte integrante das inúmeras atividades prazerosas.

Na narrativa japonesa, por sua vez, o foco se incide sobre os rituais públicos da corte, em especial sobre os rituais relacionados à morte. Não se deve esquecer que os mitos e os rituais são formas de expressão simbólicas mediadas por outros discursos. Eles não são atemporais e estáticos, mas agentes dinâmicos atuantes no processo de criação e manutenção do mundo simbólico do significado. Mais do que elementos de coesão social, são recursos culturais que podem ser apropriados, adotados, adaptados e usados por agentes históricos específicos tendo em vista determinados propósitos – os mitos e os rituais, em outras palavras, podem ser usados para legitimar e sustentar a ordem social vigente.

O *Kojiki* e o *Nihonshoki* inserem-se dentro de um grande projeto historiográfico da corte japonesa. A proximidade temporal sugere que deveriam ser lidos como um conjunto e não como textos isolados. A intenção central na produção destes textos era ordenar e estruturar ocorrências específicas do passado de tal modo que a ordem sócio-política existente fosse identificada com uma ordem sacra mais alta, legitimando a distribuição do poder no Japão antigo. George Orwell (1984) dizia que “quem controla o presente controla o passado, quem controla o passado controla o futuro” Este dito político parece ter sido compreendido em alto grau pelo imperador Temmu já no século VII.

Os registros históricos, de um modo geral, são ordenados através de esquemas culturais que se diferem de sociedade para sociedade, sendo realizada por agentes históricos socialmente determinados. Nenhuma narrativa é um espelho passivo da época de sua gênese, livre de elementos socialmente determinados, ao mesmo tempo que nenhum indivíduo ou grupo cria uma narrativa histórica ao acaso.

A morte, um dos elementos centrais da compreensão do mundo que determinada cultura possui, marca nele a posição do homem, na medida em que esta inevitavelmente altera as relações entre os homens. Este elemento torna-se particularmente importante quando uma figura política influente é retirada de cena. Em qualquer sociedade hierárquica, a morte de um elemento do alto escalão afeta um grande número de membros contíguos. Tais alterações envolvem uma redistribuição de poder, posição e prestígio, que não são facilmente ou naturalmente alcançados, uma vez que a maioria dos membros da corte estão de

um certo modo competindo entre si – é exatamente este processo político que se reconta nas narrativas japonesas antigas.

A morte, como é vista dentro da narrativa histórica japonesa, provoca um desarranjo na hierarquia sócio-política da corte, mas também providencia o processo restabelecedor da nova ordem. Isto é obtido através de um processo dialético e dinâmico envolvendo condições históricas contingentes, instaurando a nova ordem em termos de um passado privilegiado.

A grande diferença existente entre a visão da morte na narrativa japonesa e grega é que, enquanto no pensamento helênico a morte é um dado da condição humana, na narrativa japonesa a morte individual está intrinsecamente ligada à situação sócio-política. Encontra-se nas narrativas japonesas uma racionalidade da corte operativa cujo objetivo principal era a manutenção da organização social vigente.

O problema da legitimação da sucessão imperial foi uma das forças sócio-políticas existentes por trás da compilação do *Kojiki* e do *Nihonshoki*. O mito Izanagi-Izanami, por exemplo, não fornece apenas um paradigma para práticas funerárias imperiais, mas também é um retrato das lutas políticas da corte japonesa.

No *Kojiki* e no *Nihonshoki*, Amaterasu é vista como a soberana legítima. Ela e não Susanoo é considerada o ancestral da família imperial. A contenda entre os dois e o envio posterior por ela de seus descendentes reivindicando as terras tomadas pelos descendentes de Susanoo revela exatamente as lutas internas entre o clã imperial e os diferentes clãs existentes na sua legitimação no poder.

O estudo analítico da narrativa histórica japonesa atesta uma citação de Le Goff acerca de Paul Valéry:

[...] a história é o produto mais perigoso que a química do intelecto elaborou [...] A história justifica o que quiser. Não ensina rigorosamente nada, pois tudo contém e de tudo dá exemplo²⁹.

Tendo em mente também que

[...] a história propriamente dita nasce apenas com o Estado, quando a vida ganha uma forma sob o efeito desta instância que confere a seus elementos expressão pública e consciência. Somente então é assegurada a permanência do sentido³⁰.

A narrativa histórica japonesa, produto do aparelho de Estado japonês, pode ser enfocada como instrumental de dominação, contribuindo para a sustentação e manutenção da camada dominante. Estes mitos formam um modo prescritivo de legitimação da ordem sócio-política, negando o processo histórico.

29. Jacques Le Goff, *História e Memória*, Campinas, Editora da UNICAMP, 1992, p. 32.

30. Claude Lefort, *As Formas da História*, São Paulo, Brasiliense, 1979, p. 37.

5. Bibliografia

- Kojiki*. In: *Nihon Koten Bungaku Zenshû* (Obras Completas da Literatura Japonesa Clássica). Tóquio, Shôgakkan, 1971.
- Nihonshoki*. In: *Nihon Koten Bungaku Taikai* (Grande Antologia de Literatura Japonesa Clássica). Tóquio, Iwanami Shoten, 1969, vol. 1.
- AIHARA, Kazukuni. "Shinwa o Yomu - Kiki no Sekai" ("Leituras de Mitologia - o Universo do *Kojiki* e do *Nihonshoki*"). *Kokubungaku* 1, 1988.
- EBERSOLE, Gary. *Ritual Poetry and the Politics of Death in Early Japan*. New Jersey, Princeton University Press, 1989.
- ELIADE, Mircea. *Le Mythe de l'éternel Retour*. Paris, Gallimard, 1966.
- FINLEY, M. I. *O Mundo de Ulisses*. Lisboa, Editorial Presença, 1972.
- GRIFFIN, J. *Homer on Life and Death*. Oxford, 1980.
- HELLER, Agnes. *Uma Teoria da História*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1993.
- HESÍODO. *Teogonia - A Origem dos Deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo, Iluminuras, 1992 (Biblioteca Pólem).
- HOMERO. *Ilíada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo, Melhoramentos, 1962.
- HOMERO. *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo, Melhoramentos, s.d.
- JAEGER, Werner. *Paidéia - A Formação do Homem Grego*. São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- KATO, Shuichi. *Nihon Bungakushi Josetsu* (História da Literatura Japonesa). Tóquio, Chikuma Shobô, 1988.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, Editora da UNICAMP, 1992.
- LEFORT, Claude. *As Formas da História*. São Paulo, Brasiliense, 1979.
- MARUYAMA, Shichirô. "Nihongono Kigen" ("Origens da Língua Japonesa"). *Minzokugaku Kenkyû*, 35 (Pesquisas de Antropologia). Tóquio, 1971, pp. 260-261.
- MOTOORI, Norinaga. "Kojiki Den" ("A Tradição do *Kojiki*"). *Motoori Norinaga Zenshû* (Antologia Completa de Motoori Norinaga). Tóquio, Chikuma Shobo, 1978, vol. 9.
- NAGY, Gregory. *The Best of the Achaeans*. Baltimore, The John Hopkins University Press, 1979.
- OBAYASHI, Tarô. "Niiname ni Shutsugensuru Ôja - korosareru Ôja" ("Os Imperadores que Surgem no *Niiname* - os Imperadores Assassinados"). *Bungaku*, 48, nº 5, 1980, pp. 160-169.
- PLUTSCHOW, Herbert. *Chaos and Cosmos: Ritual in Early and Medieval Japanese Literature*. Leiden, E. J. Brill, 1990.
- SAKAMOTO, Tarô. *The Six National Histories of Japan*. Vancouver, University of British Columbia, 1990.
- TSUDA, Sôkichi. *Nihon Jôdaishino Kenkyû* (Estudos sobre a História Japonesa da Antiguidade). Tóquio, Iwanami Shoten, 1947.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Pensamento entre os Gregos - Estudo de Psicologia Histórica*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1990.
- _____. *Mito e Religião na Grécia Antiga*. Campinas, Papirus, 1992.
- _____. *Mito e Sociedade na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1992.