



Poligênese do romance em *Taketori monogatari*

Mariana Okimoto e Pedro Ramos Dolabela Chagas*

Universidade Federal do Paraná, Rua Dr. Favre, 405, 80060-140, Curitiba, Paraná, Brasil. *Autor para correspondência. E-mail: dolabelachagas@gmail.com

RESUMO. O artigo discute a teoria da poligênese do romance, que propõe que o gênero teve múltiplas origens em locais e épocas diferentes, seguindo diversas linhas evolutivas. Essa hipótese demanda a reavaliação de posições canônicas na teoria e história do romance, ao incorporar em sua história expandida textos escritos em períodos e locais previamente ignorados. Um desses contextos de surgimento do romance que requerem maior investigação é o Japão do período Heian, quando os chamados *monogatari*, obras ficcionais escritas em prosa, circulavam entre os leitores da corte. Discutiremos especificamente a classificação de *Taketori monogatari* como um romance inicial, mediante a identificação, em sua composição, de algumas estruturas trans-históricas presentes em romances de locais e épocas diversas: sua condição ficcional, a escrita em prosa, sua remissão à vida prosaica, sua marginalidade inicial na cultura letrada. Ao situarmos a flexibilidade e hibridismo do romance entre as suas características definidoras, discutiremos também a apropriação de outros gêneros discursivos pelo *Taketori* como indicação da sua condição romanesca.

Palavras-chave: teoria do romance; poligênese do romance; literatura japonesa.

The polygenesis of the novel in *Taketori monogatari*

ABSTRACT. The article debates the theory of the polygenesis of the novel, which proposes that the genre had multiple origins in different times and places, following a multitude of evolutionary lineages. This hypothesis demands a reevaluation of canonical trends in the history and theory of the novel, following the inclusion in the genre's expanded history of texts written in periods and places previously ignored. One of these contexts of emergence of the novel which requires deeper investigation is the Heian period in Japan, during which the *monogatari*, fictional works written in prose, circulated among courtly readers. More specifically, we discuss the classification of the *Taketori monogatari* as an early novel, by identifying in its composition a few trans-historical structures present in novels of diverse places and periods: its fictional condition, its prose writing, its rapport to prosaic life, and its initial marginality within elite culture. As we understand that the flexibility and hybrid quality of the novel are among its defining characteristics, we also discuss the *Taketori's* appropriation of elements from other genres of discourse as a possible index of its novelistic quality.

Keywords: theory of the novel; polygenesis of the novel; japanese literature.

Received on July 16, 2021.
Accepted on December 3, 2021.

Introdução

O que é o romance? A pergunta não aparece com frequência em nossa pesquisa acadêmica, o que talvez ajude a explicar a persistência, no Brasil, da influência de teorias produzidas num passado cada vez mais distante: Lukàcs, Bakhtin, Watt e Auerbach são referências comuns. Detenhamo-nos brevemente na influência de Watt e sua identificação do 'realismo' como atributo essencial do gênero. Em *A ascensão do romance*, ele identificou, no século XVIII inglês, o surgimento de uma sociedade estruturalmente semelhante à de meados do século XX, nela localizando as condições para o surgimento de um novo fazer literário: para aquele público o romance surgiu, preservando desde então seus atributos definidores. Watt estendia características do gênero na Inglaterra do século XVIII à totalidade da sua produção, mas pouco tinha a dizer sobre a anterioridade da produção espanhola e francesa (que remonta ao século XVI), ou sobre o *corpus* que, na própria Inglaterra do século XVIII, não era 'realista' (como o gótico de *O Castelo de Otranto* e a meta-literatura de *Tristram Shandy*) (Watt, 1957). Sua concepção de romance eliminava *a priori* a inclusão de subgêneros que seriam decisivos para a sua popularização, como o romance policial, a fantasia e

a ficção científica – que indicam quão pouco o gênero foi de fato depurado do ‘fantástico’, ‘sobrenatural’ e ‘sentimental’ –, além da porção canonizada do *corpus* que pouco tem de ‘realista’ – *Alice no País das Maravilhas*, *Cem anos de solidão*, *O arco-íris da gravidade...*

Reagindo a limitações desse tipo, em décadas recentes pesquisadores de vários lugares, de maneira não coordenada, têm rediscutido a geografia e a história do romance. Watt induziu de um *corpus* pequenino características supostamente pertinentes à trajetória global de um gênero que, a seu ver, era moderno em sua origem e dedicado a representar condições atuais de vida em seus problemas constitutivos, focalizando dilemas morais, econômicos e afetivos de tipos representativos de lugares sociais específicos, em narrações cujo componente crítico permitia que o público observasse o presente à distância: tal seria o romance, do século XVIII ao presente. Reagindo à extensão das características daquele *corpus* à história anterior e posterior do gênero, um novo quadro teórico e historiográfico tem se consolidado, motivado pela inclusão de obras marcadas pelo humor, pela fantasia, pelo suspense, pela intriga amorosa, e também pela reivindicação do *status* romanesco de narrativas ficcionais da antiguidade, da idade média, da primeira modernidade europeia.

Tais proposições estão mais à vontade ao lado de Mikhail Bakhtin que de Watt ou Lukàcs. Bakhtin propunha uma história contínua do romance da antiguidade ao presente, identificando a importância do humor e da sátira na sua formação, e incluindo no *corpus* narrativas fantásticas e de aventura, além de textos – como os de Luciano e Rabelais – formalmente distantes da unidade de ação e enredo do romance realista (2015). Mas sequer Bakhtin poderia prever o alargamento do *corpus* provocado pela inclusão de textos de fora do Ocidente, alheios às suas tradições letradas, produzidos no Japão e na China entre os séculos X e XII da era cristã. Propor a existência de tradições autônomas ao Ocidente é afirmar que o gênero teve origens e linhas de evolução paralelas entre si, numa noção não linear de história – implicada também nas transições entre a Antiguidade, a Idade Média e o Renascimento, orientadas pela seleção dos textos antigos tomados como modelo para a produção atual: o *Romanço de Alexandre* dominou a influência da antiguidade na alta Idade Média; a influência de *As etiópicas*, de Heliodoro, predominou no Renascimento, provocando não a continuidade dos padrões antigos, mas momentos de reinvenção do romance no Ocidente após a descontinuidade da sua produção ao final do século IV.

Essa renovação da história e geografia do gênero recebeu grande divulgação em *Il Romanzo*, coletânea italiana organizada por Franco Moretti, cuja edição americana consagrou o termo ‘poligênese’ – que intitula uma seção sobre as trajetórias do gênero nos vários lugares e épocas em que ele constituiu tradições dotadas de características próprias, integral ou parcialmente autônomas a outras tradições (2006). A Europa do século XVIII teria sido o período de aceleração da sua produção e popularização (a ‘ascensão’ de que fala Watt), mas não sua origem: o romance não teve uma única origem localizada, iniciadora de uma trajetória linear no tempo, mas várias origens em locais e tempos diversos, iniciadoras de tradições paralelas em alguns casos, ou se entrecruzaram em outros casos, ou foram interrompidas noutros tantos, como no Japão de Heian, na China Imperial, ao final da antiguidade e na Espanha do século XVIII, após a picaresca.

A esta altura é provável que o leitor se pergunte sobre o que legitima tratar esses textos como romances. Se o romance não se define pelos traços que ele assumiu na modernidade europeia, o que aglutina um *corpus* tão heterogêneo? As respostas variam, e para organizar o problema optamos por sumarizar, num artigo anterior (Chagas e Okimoto, 2018), um conjunto de estruturas trans-históricas que a nova historiografia atribui ao gênero: a ficcionalidade, a escrita narrativa em prosa, a remissão moralizada à vida prosaica, a marginalidade inicial na cultura letrada. Não há prescrição implicada na proposta, pois é evidente que, em casos específicos, a ausência de uma das estruturas não basta para excluir uma obra do *corpus*: elas não indicam características necessárias, mas possibilidades funcionais, ontológicas e formais que majoritariamente orientaram suas tradições, enquanto as dotavam de flexibilidade suficiente para se adaptarem a contextos instáveis de circulação da escrita e de prática da leitura – a vagueza das estruturas é sua força, pois permite a flexibilidade da produção, sem que as estruturas percam poder de orientação.

A proposta é que essas categorias foram fortes o suficiente para constituir conjuntos de obras dotadas de semelhanças internas e progressivamente orientadas por um histórico comum de realizações anteriores, mas vagas o suficiente para permitir um número enorme de realizações. Um repertório contínuo de variações incluiria empréstimos de outros gêneros discursivos, populares e eruditos; com esse poder de variação, o entrelaçamento daquelas categorias elevou seu próprio poder de adaptação, aumentando a resiliência do romance a condições sociais, materiais e culturais cambiantes, e a mudanças no padrão de gosto. Em suma, a vagueza e flexibilidade das estruturas as tornam normativamente fracas, aumentando a

diversidade permitida em seu entrelaçamento, e assim fortalecendo o gênero frente a mudanças culturais e sociais: isso explica sua longa sobrevivência no tempo.

Definições precisas dessas categorias extrapolariam os limites deste artigo, que tem como objetivo identificá-las num *corpus* tradicionalmente ausente da história do romance, para testar seu poder descritivo. O procedimento é tautológico: tendo proposto definir o gênero a partir de certas categorias, visamos identificá-las num *corpus* selecionado, que, ao manifestar o entrelaçamento entre elas, seria categorizável como 'romance'. Tautológico, o procedimento classificatório pode, no entanto, ser aplicado a várias tradições romanescas, permitindo a comparação 'entre tradições', detectando semelhanças entre formas, funções e processos até recentemente vistos em separado, e não pensados como manifestações de um fenômeno amplo. Baseamo-nos em descrições falseáveis, passíveis de aperfeiçoamento: não investimos a palavra 'romance' de algum valor *a priori* positivo; nossa argumentação não se pauta por preferências (estéticas, morais ou políticas) quaisquer, mas pelo interesse em dar coesão a uma historiografia que, até aqui, não apresenta uma fundamentação teórica comum. O que se ganha com a mudança no padrão classificatório? O que muda, na compreensão do gênero, ao qualificar-se como 'romances' aquelas produções? Os textos não mudam, mas passamos a compreendê-los numa narrativa evolutiva que permite observar a emergência do romance não como um evento rápido, identificável em obras de autores destacados, mas como um processo lento de tentativa e erro. As implicações dessa mudança de percepção podem ser vultuosas; voltaremos a isso ao final do percurso.

Desenvolvimento

Estudo de caso: o *Taketori monogatari*

Um foco importante na renovação da história do romance é o estudo do seu surgimento no Japão do período Heian, entre 794 e 1185. Séculos de paz externa e interna permitiram o florescimento cultural da nova capital imperial, Heian (atual Kyoto), com uma cena literária cortesã que produziu narrativas de viagem, diários, compilações de poesia, além dos *monogatari*, textos longos de narrativa ficcional para o deleite do público. Seus enredos abordavam relações amorosas de membros da corte, como no *Taketori monogatari* (início do século X, autoria desconhecida), no *Ochikubo monogatari* (final do século X, autoria desconhecida), além do *Genji monogatari* (início do século XI), de Murasaki Shikibu. Com suas mais de mil páginas na edição moderna, especialmente este último é hoje tratado como romance (Puchner, 2019, Smiley, 2005), mas em todo aquele *corpus* identificamos as estruturas trans-históricas indicadas: a escrita narrativa em prosa, a ficcionalidade, a remissão à vida prosaica, a marginalidade inicial na cultura letrada.

A ficcionalidade se insinuava na própria condição autoral dos textos, cavando espaço para um novo tipo de produção letrada no Japão. A opção pela prosa demarcava certa diferença da cultura oral, e favorecia o diálogo com gêneros letrados preexistentes (como os *tanka*, pequenos poemas inseridos na narrativa). A remissão moralizada à vida prosaica se instanciava na tematização do mundo da corte em seus estratos sociais variados, com seus dilemas amorosos, normas sociais e familiares, e problemas de *status* pessoal (tangenciando a vida política). E a marginalidade inicial dos *monogatari* transparecia na crítica confucionista, que tratava a ficção como engano, falsidade ou mentira, motivando reações de defesa dos ficcionistas: o capítulo 25 do *Genji* defendia que os *monogatari* exprimiam verdades mesmo sem representar eventos reais; mesmo que o enredo não representasse o passado histórico, ele expressava dramas e sentimentos reais, e nessa medida verdadeiros e, por isso, dignos de representação. Era um tipo de defesa da ficção que retornaria na Europa moderna: se Catherine Morland, protagonista de *Northanger Abbey*, defenderia (no quinto capítulo da obra) o poder da ficção de captar a natureza humana, algo semelhante já fora dito no Japão do século XI, também pela voz de um personagem tomado como porta-voz da autora em sua reação à crítica contemporânea.

Ainda sobre a marginalidade inicial, a autoria dos *monogatari* era majoritariamente feminina: eram damas da corte, posição que lhes dava certa liberdade em relação à relativa clausura de boa parte das mulheres nobres do período (Morris, 1964). Isso não lhes garantia inserção na elite letrada, inclusive porque os *monogatari* eram escritos em silabário fonético japonês, e não chinês, como era comum em gêneros institucionalizados como a filosofia e a história. No entanto, tal como na passagem do latim ao vernáculo na Europa moderna, aquela escrita 'vulgar' começava a fomentar um senso de identidade nacional e autonomia cultural ao modelo cultural externo, tomado da China (Morris, 1964).

Neste artigo comentaremos o *Taketori monogatari*, que daria a matriz inicial para a emergência do gênero. De autoria desconhecida, é uma narrativa curta, dividida em nove capítulos, escrita entre os séculos IX e X a partir de uma estória folclórica anterior à formação da corte de Heian (Abreu, 2018). Seu título pode ser traduzido como ‘A Narrativa do Cortador de Bambu’ e seu enredo se inicia quando um idoso artesão, Sanuki no Miyatsukomaro, encontra uma pequena menina dentro do bambu. Seu nome é Kaguyahime: ele decide criá-la e, em apenas três meses, ela cresce e se torna uma bela jovem, atraindo vários pretendentes. Apesar de Kaguyahime ignorar seus admiradores, cinco deles – o Príncipe Ishitsukuri, o Príncipe Kuramochi, o Ministro da Direita Abe no Miushi, o Alto Conselheiro Ôtomo no Miyuki e o Médio Conselheiro Isonokami no Maro – se revelam insistentes. Ela exige, então, que eles viagem em busca de itens lendários: a Sagrada Tigela de Pedra de Buda, o Ramo de Joias de Hôrai, a Veste de Pele do Rato-de-Fogo, a Joia do Pescoço do Dragão e a Concha Koyasugai das Andorinhas. Os capítulos 3 a 7 narram como eles falham nas buscas e são rejeitados. No penúltimo capítulo, as notícias sobre a beleza e coração impassível da jovem alcançam o imperador, que a convoca para a corte. Ela recusa o convite e, no último capítulo, começa a ser dominada por grande tristeza, revelando ao pai que era habitante do reino da Lua, que logo enviaria uma comitiva para buscá-la. Apesar de sua relutância em abandonar os pais e das tropas posicionadas para impedir a chegada dos seres divinos, Kaguyahime é forçada a retornar à Lua (Dickins, 1888).

Esta foi uma das primeiras narrativas orais a ser ficcionalizada em prosa no Japão, num processo semelhante ao misto de incorporação e distanciamento da fábula oral no início do romance na Grécia antiga (como no *Romance de Esopo* e no *Romance de Alexandre*). Estabilizada no texto, a trama adquiria linearidade – passando da descoberta da menina à sua adoção, seu crescimento, a chegada dos pretendentes, as desventuras de cada um na busca dos itens lendários –, e também unidade, com o fechamento do enredo no retorno de Kaguyahime à Lua. O texto estendia as ações relativas às aventuras dos personagens, que eram nomeados, dotados de traços de personalidade, incluídos em cenas e diálogos que dramatizavam suas inscrições sociais e variações de fortuna, entre outras marcas autorais de composição. Entre o folclore e a ficção autoral, o texto fornece uma boa perspectiva para a observação do desenvolvimento global do *monogatari*, cuja tradição desembocaria em produções hoje classificadas como romances (Moore, 2010, Puchner 2019, Smiley 2005); nos nossos termos, esse papel de precursor demanda identificar, no *Taketori*, elementos hoje utilizados na classificação dos *monogatari* como romances – as estruturas trans-históricas sugeridas pela historiografia da poligênese. A seguir discutiremos, então, a ficcionalidade do *Taketori* e sua escrita narrativa em prosa, sua remissão moralizada à vida prosaica e sua marginalidade na cultura letrada.

Escrita narrativa em prosa, ficcionalidade

O *Taketori monogatari* foi escrito em silabário fonético japonês, o *kana*. Foi um marco da escrita japonesa, distanciando-se da escrita ideogramática chinesa da elite erudita masculina. Quinze poemas são incluídos no texto, em geral nos versos de cortejo dos pretendentes a Kaguyahime. Mas esses poemas não conduzem a narrativa: à diferença dos *uta monogatari*, em que a narrativa é construída como poema, em *Taketori* há poemas intercalados que cumprem funções ilustrativas, mas não narram a ação nem fazem avançar o enredo – eles dramatizam intenções, afetos e sentimentos, dando uma expressão poética individualizada a cada personagem. Essa troca de poemas integrava a etiqueta de cortejo amoroso na corte de Heian, permitindo que pretendentes masculinos e femininos demonstrassem erudição e domínio da linguagem (Morris, 1964); desse modo, a presença de poemas no *Taketori* revelava um traço realista na representação de um costume da época, não constituindo um padrão estilístico do gênero em gestação.

Embora o *Taketori* seja comumente tratado como ficção (na tradição dos *tsukuri monogatari* (Yoshida, 2009), seu enredo vem de uma narrativa folclórica oral, conhecida como *Taketori no densetsu*, a ‘Lenda do Cortador de Bambu’. Como se comenta em *Genji monogatari*, “[...] é interessante como a história de Kaguyahime tem atravessado gerações, há muito tempo”¹ (Shikibu, 1999, cap. 17, tradução nossa), pois a narrativa do *Taketori* mantém os eventos principais da fábula: o velho cortador de bambu encontra Kaguyahime na planta e decide criá-la como filha; ela atrai pretendentes pela sua beleza e ao final é levada de volta à Lua por seres de um reino fantástico. Certas diferenças revelam, porém, uma marca autoral, indicando a condição ficcional da versão textual: não se tratava de reproduzir a estória cristalizada como patrimônio comum, mas de oferecer ao leitor uma versão renovada, que se distinguiu por suas diferenças em relação à tradição oral. Pelas definições de Perry e van Dijk (Kurke, 2011, p.43), fábulas são “[...] óbvia e

¹ “なよ竹の世々に古りにけること、をかしきふしもなけれど、かくや姫のこの世の濁りにも穢れず、はるかに思ひのぼれる契り高く、神代のことなめれば”.

deliberadamente [...]” ficcionais, representam falas e ações que ocorreram “[...] uma única vez no passado, pela ação de agentes específicos [...]”, contendo certo cunho “[...] alegórico ou metafórico [...]” e sendo contadas, ao menos ostensivamente, não apenas para o prazer na sua fruição, mas para “[...] firmar certo argumento moral”. Nesses termos, a posição do *Taketori* como iniciador dos *monogatari* comporta certa comparação com o *Romance de Esopo*, também de autoria anônima, que cavaría espaço para a ficcionalidade na Grécia antiga ao fixar conteúdos de fábulas num texto de prosa narrativa, processo em que o material tradicional era preservado, mas apresentado a públicos desconectados dos interesses imediatos das comunidades em que a fábula havia circulado, enquanto o(a) autor(a) se sentia livre para reformulá-los em alguma medida (Kurke, 2011) ao estruturar o enredo, compor diálogos e cenas e individualizar os personagens.

Os dois primeiros capítulos do *Taketori* descrevem como Miyatsukomaro encontra e cria Kaguyahime. Eles são relativamente curtos em relação aos cinco seguintes, que descrevem como cada pretendente falha na tentativa de desposar a jovem. Enquanto os dois primeiros capítulos permanecem próximos do conto original, as jornadas, trapaças e desilusões dos pretendentes são ricas em diálogos, detalhes descritivos e variações de tom e estilo narrativo, escolhas autorais visando o deleite na leitura, indicando um(a) autor(a) que não se entendia como transcritor(a) do conto folclórico, mas como criador(a) de uma nova versão da estória, moldada por decisões artísticas e escolhas pessoais. Diante do mito de Édipo, Sófocles obedecia a seus contornos gerais, mas contava-o de maneira própria; no *Taketori*, a individuação da autoria envolvia a própria escolha pela narração em prosa: há indícios de que os conteúdos dos capítulos centrais não apareciam em versões anteriores da estória, e de que o texto foi escrito por uma única pessoa (Abreu, 2018).

Ainda outros elementos indicam sua composição autoral, como a exploração do dialogismo, a nomeação de quase todos os personagens que recebem voz, e a mudança de protagonista, que passa do cortador de bambu (na fábula oral) para Kaguyahime. Nomear agentes que pouco aparecem indica a intenção de singularizá-los: dar-lhes características pessoais, e não genéricas, era abandonar a tipificação que predominava em narrativas folclóricas que se satisfiziam em identificar os agentes não pelo nome, mas por suas ocupações (pescador, princesa, servo...) ou relações familiares (pai, irmão, avó...). O *Taketori* não se contenta em definir o cortador de bambu pela sua ocupação, apresentando-o como um senhor casado, consciente das hierarquias de classe, que amava a filha e sofria ao perdê-la. Mesmo personagens secundários, que aparecem num único capítulo, falam e dialogam com voz própria, como Ono no Fusamori, servo de um ministro, Ayabe no Uchimarō, chefe dos artesãos contratados pelo príncipe Kuramochi, ou Nakatomi no Fusako, servidora imperial: eles não apenas são nomeados, mas representados em seus pensamentos e traços de personalidade (uma curiosa exceção é a esposa de Miyatsukomaro e mãe de Kaguyahime, não nomeada do início ao fim da narrativa).

A mudança de protagonista indica intenção autoral porque mudar o foco do pai para a filha era transferir o interesse para sua relação com os pretendentes, trazendo ao primeiro plano seus dilemas como mulher e filha no Japão de Heian – uma mulher obrigada a confrontar expectativas matrimoniais rígidas, uma filha obrigada a abandonar os pais. Com a mudança do foco narrativo, esses dilemas deixavam o plano da abstração e se tornavam pessoais; perdiam generalidade e se manifestavam como fonte de tensão pessoal: eram conflitos entre desejos pessoais e leis sociais, como tanto se veria na história do romance.

Os capítulos centrais acompanham as desventuras dos pretendentes, encerrando-se no diálogo com a protagonista que explicitava seus sentimentos sobre eles, manifestando o desejo, culturalmente desviante, de não contrair matrimônio. Suas interações com cada um deles – a astúcia na escolha de tarefas impossíveis, as censuras às entregas de itens falsos, a tristeza quando Kuramochi parece trazer-lhe um item verdadeiro, a compaixão por Isonokami no Maro, que se ferira ao buscar a concha da andorinha – revelam os saberes, as crenças, os valores e os traços de personalidade e caráter de uma personagem compósita, e não tipificada. A escolha astuciosa das tarefas dos pretendentes e a amizade que ela desenvolve com o imperador indicam que Kaguyahime sofria em seus deveres de filha, diante da excepcionalidade da sua condição, que a levaria de volta à Lua – fechando o enredo que a acompanhara da infância incomum ao abandono dos pais, passando por suas estratégias de fuga do amor e do casamento. O arco dramático cobre uma jovem incomum, focalizando suas dificuldades e dilemas ao lidar com expectativas sociais e familiares que conflitavam com seus sentimentos íntimos: eis um modelo de enredo que se repetiria na história do romance, especialmente em sua aceleração europeia a partir do século XVIII.

Voltaremos a isso adiante, mas ao final desta seção cabe discutir em que medida a condição autoral da composição implicava sua condição ficcional: há relação entre uma coisa e outra? Quando se fala de filmes, séries de televisão, revistas em quadrinhos, pensamos em produções dissociadas de finalidades práticas

imediatas: isso é diferente da relação com o público da narrativa folclórica, herdada da tradição oral, que não é criada por alguém para a fruição de um público visado, consolidando-se durante o período prolongado de circulação exigido para cristalizar uma estória sem autoria definida. Ao se distanciar do folclore, o(a) autor(a) do *Taketori monogatari* visava um leitor que apreciase o ‘modo’ como a estória era contada, pela diferença que ele saberia notar entre a versão escrita e as versões orais. Essa diferença daria prazer à fruição, colocando o texto, em alguma medida, à margem da interpretação coletivizada que rege a circulação do folclore. Sem pretendermos derivar daí uma definição suficiente de ficção, essa diferença nos parece bastar, em todo caso, para a atribuição de ficcionalidade ao *Taketori*: a identificação de ação autoral visava um modo de relação entre texto e leitor – uma composição singularizada, que permitia uma leitura singularizada – que, com o tempo, seria popularizada por narrativas que traziam seus mundos próprios, não derivados de tradições preexistentes – as ficções, em outras palavras.

Remissão moralizada à vida prosaica

Enredos de romances costumam remeter a problemas coletivos, focalizando os cotidianos de ‘pessoas comuns’, com dilemas, tensões e angústias cujo teor moral o leitor poderá julgar a partir de vieses pessoais, sem apelar à reflexão (analítica ou moral). Problemas globais são endereçados em questões próximas de vida prosaica, mesmo quando o enredo trata de figuras e fenômenos singulares ou extraordinários: mesmo em tais casos, o juízo moral apela a valores integrados à vida cotidiana. É o que vemos no *Taketori monogatari*, com sua estória da donzela lunar que vem à Terra vivenciar dilemas pertinentes à vida atual no Japão contemporâneo: Kaguyahime se dividia entre o dever filial (de acatar o matrimônio) e a rejeição dos pretendentes, sob a pressão de forças que fugiam ao seu controle. Como tanto se veria no romance moderno europeu, eram conflitos entre as leis sociais e o imperativo íntimo, e ela permaneceria fiel a si mesma ao delegar aos pretendentes tarefas impossíveis – o que ela só faz porque se vira obrigada a recebê-los ao atender aos apelos de um pai preocupado com seu futuro:

- Mesmo sendo um ser incomum, continuais a ter o corpo de mulher. Enquanto eu viver, podeis ficar sozinha. Considerai sobre o que aquelas pessoas falam, vindo aqui todo esse tempo, decidi-vos e uni-vos em matrimônio a um deles.
- Não possuo boa aparência e sem conhecer a sinceridade dos corações deles, apenas penso que haverá sofrimentos posteriores, caso sejam infiéis. Mesmo que sejam os nobres do mundo, sem conhecer a verdade nas intenções deles, acho difícil que eu me case (Abreu, 2016, p. 21).

Um pai que se preocupa com o futuro da filha numa sociedade em que mulheres mais velhas e solteiras eram desmerecidas (Morris, 1964), tal dilema pertencia ao ambiente prosaico de Heian, demarcando a diferença entre o *Taketori* e a fábula tradicional – caracterizada por um apelo moral genérico, menos dirigido ao ambiente social imediato. Decerto essa generalidade moral da narrativa oral só fazia sentido, para sucessivas gerações de ouvintes, ao ser reinterpretada a cada vez que a estória era contada, de acordo com interesses imediatos. Mas o *Taketori* cristalizou em texto sua interpretação moral da estória tradicional, em diálogo com angústias e tensões atuais. A estória folclórica foi aproximada do Japão contemporâneo, onde a poligamia fazia do casamento uma via de ascensão social para as mulheres jovens: assim o dilema de Kaguyahime adquiria urgência para leitoras que deviam balancear o imperativo do matrimônio com o juízo do caráter dos pretendentes, evitando uniões infelizes e dificuldades financeiras – é possível que o enredo respondesse a um desejo latente de autonomia de jovens leitoras da corte, que não poderiam rejeitar os pretendentes que lhes aparecessem, sabendo-se de antemão condenadas a um futuro infeliz.

Diferente, porém, era o relacionamento platônico de Kaguyahime com o imperador. Embora ela expressasse, de maneira velada, que estaria disposta a integrar sua corte caso sua condição (extraterrena) fosse outra, e que ela lhe presenteasse, após sua partida, com o elixir da vida eterna e um manto de plumas, o amor não se concretiza. A corte de Heian condenava o relacionamento amoroso entre pessoas de grande disparidade social (Morris, 1964), mas naquela relação não realizada, entre amantes separados por forças maiores, esse tabu social parecia potencialmente transponível, pela honestidade do sentimento. O conto de fadas não apaga o componente realista implicado na não transposição do tabu, e desse modo o enredo reservava à imaginação a quebra da hierarquia social: a figura do imperador pairava acima do interesse e impureza mundana, tão celestial quanto a própria Kaguyahime.

Também o retorno de Kaguyahime à Lua remetia à vida prosaica, ao encenar um conflito comum entre a gratidão filial e a (inevitável) saída da família. Ela se preocupava com o estado dos pais após sua partida, que eram idosos e não tinham outros filhos:

- É uma pena que eu tenha de partir sem poder retribuir o afeto que me dedicaram. É triste pensar que logo partirei por não ser meu destino permanecer mais tempo. [...] É difícil pensar que partirei fazendo vossos corações sofrerem. As pessoas daquele lugar são muito belas, não envelhecem e tampouco têm preocupações. Mesmo assim, não me sinto nem um pouco feliz em ir para um lugar assim e lamento não poder acompanhar vossa velhice disse, aos prantos (Abreu, 2016, p. 53).

A passagem ilustra como mesmo esse momento fantasioso, quando seres celestiais mostravam a magnitude de seu poder tentando recuperar Kaguyahime contra as tropas do imperador, remetia à separação entre os pais e a filha, imposta por uma força impassível – como o próprio destino, afinal? Esse é um momento em que o enredo se reencontra com a fábula, e pode-se especular que a inevitabilidade do abandono da família remetia a dilemas ancestrais: filhos abandonam a casa dos pais, hoje e desde sempre. No *Taketori*, o evento fantástico dialogava com expectativas de uma cultura que posicionava as relações de lealdade filial na base da estruturação social (Morris, 1964). Mais uma vez, o mundo atual aparecia nas tensões entre os desejos, os deveres familiares e as limitações de Kaguyahime.

Pluridiscursividade e marginalidade inicial na cultura letrada

Sabemos que o processo de canonização do romance no Ocidente de fato só se completou no século XIX; até finais do século XVIII, o gênero ainda lutava pela sua dignificação na Inglaterra e na França. Quanto ao Japão, não se sabe precisamente como a elite letrada recebeu o *Taketori monogatari*, iniciador de uma tradição que, como no Ocidente, se formava paralelamente aos gêneros ‘elevados’. Como a sua autoria e período exato de escrita são desconhecidos, e como tantos *monogatari* (e os registros da fortuna crítica) foram perdidos, não conhecemos bem a reação do seu público inicial. É possível que sua origem folclórica o tenha tornado popular, e é provável que tanto seu componente de fantasia, quanto sua condição autoral e ficcional fossem criticados pela elite letrada. O primeiro aspecto é ilustrado no comentário do budista Minamoto Tamenori, que, em 984 d.C., criticava o caráter fantasioso dos *monogatari*:

E então existem os chamados *monogatari*, que possuem tamanho efeito no coração das damas. Eles florescem em quantidade maior que as gramas da Floresta de Oaraki, mais incontáveis que as areias das praias de Arisomi. Eles atribuem fala a árvores e plantas, montanhas e rios, pássaros e bestas, peixes e insetos que não podem falar. Eles atribuem a objetos inconscientes sentimentos humanos e divagam longamente com frases sem sentido, igual a tanta espuma do mar, sem duas palavras juntas com base mais sólida que as plantas crescendo nas margens de um rio (Moore, 2010, p. 554, tradução nossa²).

Era uma crítica à profusão de *monogatari* (cuja maioria se perdeu), em especial aos elementos fantasiosos aos quais se atribuía sua popularidade: a acusação de superficialidade é evidente no trecho. A isso se somava, na intelectualidade, a condenação confucionista da ficção: o confucionismo era influente na formação dos membros da corte e, antecipando uma desconfiança que se repetiria na história do romance, ele identificava na ‘invenção’ ficcional um dano potencial para a educação moral dos leitores (Goody, 2009). É possível, pois, que as escolhas autorais do *Taketori* fossem vistas negativamente, talvez como ‘falsidades’ de alguém escondido sob o manto da tradição folclórica. Seja como for, o que se sabe é que os *monogatari* foram, em conjunto, rejeitados pela elite letrada de Heian – quando Murasaki Shikibu, no texto do *Genji*, mencionou o *Taketori* como o “ancestral de todos os *monogatari*” (Shikibu, 1990, p. 236), ela ainda sentia a necessidade, passado tanto tempo, de resgatar a dignidade do texto fundador de um gênero àquela altura tradicionalizado, mas carente de reputação.

No entanto, como tanto ocorreria na história do romance, sua marginalidade inicial beneficiou o gênero de maneira imprevista. Menosprezado pela ‘alta cultura’, o romance, em geral, e os *monogatari*, em particular, não foram objeto de poéticas prescritivas, tal como aconteceu com outros gêneros literários desde a Antiguidade. Isso lhes conferiu uma enorme flexibilidade formal, exemplificada na ‘pluridiscursividade’ comentada por Bakhtin: a facilidade de absorver e mimetizar outros gêneros, orais e letrados, populares e eruditos. Tal flexibilidade aumentou a longevidade do gênero ao facilitar sua adaptação aos gostos do público e a mudanças no ambiente social: o romance é camaleônico na absorção de estímulos externos, incorporando ou satirizando manifestações variadas da linguagem oral e outras práticas discursivas, que atuam como estratégias de apelo ao leitor, e/ou para favorecer a legitimação intelectual de

² “Then there are the so-called *monogatari*, which have such an effect on ladies’ hearts. They flourish in numbers greater than the grasses of Oaraki Forest, more countless than the sands on the Arisomi beaches. They attribute speech to trees and plants, mountains and rivers, birds and beasts, fish and insects that cannot speak; they invest unfeeling objects with human feelings and ramble on and on with meaningless phrases like so much flotsam in the sea, with no two words together that have any more solid basis than does swamp grass growing by a river bank”.

obras e autores. Jane Smiley (2005) indicou doze gêneros ou práticas discursivas com os quais o romance frequentemente dialoga: narrativas de viagem, história, biografia, fábula (*tale*), a piada, a fofoca (*gossip*, i.e. o comentário sobre a vida alheia), o diário e a carta, a confissão, a polêmica, o ensaio, a épica e a narrativa romântica. Alguns deles são visíveis no *Taketori monogatari*.

Já discutimos sua incorporação da fábula, que Smiley (2005) associa à ficção de entretenimento que apela à fantasia e à magia para deleitar o leitor. No *Taketori* os eventos fantásticos são vistos pelos humanos com deslumbramento, como quando a comitiva de seres celestiais desce da Lua para escoltar Kaguyahime de volta. A aparição era assombrosa e os guardas ficam paralisados; Kaguyahime inspirava admiração (ou desejo), mas a supremacia da comitiva lunar suscitava medo, impotência e deslumbramento:

Diante da aparição, tanto as pessoas que estavam no interior da casa quanto as que estavam fora perderam o espírito combativo, como se tivessem sido tomados por uma entidade. Quando finalmente recuperaram a consciência e tentaram atirar com o arco e a flecha, faltou-lhes força nas mãos, e mesmo quando os mais determinados, com o corpo adormecido, conseguiram atirar, as flechas não atingiram os alvos, voando para direções opostas, não oferecendo qualquer perigo. Letárgicos, eles apenas se entreolhavam (Abreu, 2016, p. 54).

Mas o elemento sobrenatural não monopoliza a narrativa, e o esforço dos pretendentes para enganar Kaguyahime (com a apresentação de tesouros falsos) trazia um humor bastante mundano. Falhas de caráter – orgulho, prepotência, covardia – ficam evidentes: os admiradores falsificam coisas, encarregam outras pessoas de encontrar os objetos, mostram-se vaidosos quando suas mentiras são confrontadas... São momentos de diversão, culminando no alívio de Kaguyahime ao se livrar de cada um deles: o texto a acompanha como foco narrativo no julgamento dos pretendentes, subscrevendo sua satisfação ao desmascará-los. E, ao final de cada capítulo, o narrador descreve como a humilhação afeta o *status* público de cada um, impondo-lhes o aprendizado da humildade. Cada fracasso comporta uma parábola moral, além de ser engraçado à sua maneira: se nos capítulos iniciais (o nascimento e criação de Kaguyahime) e finais (o encontro do imperador e o retorno à Lua) a seriedade predomina (chegando à melancolia), os capítulos dos pretendentes compõem um miolo humorístico – porção mais distante do conto folclórico, cujo contraste com a abertura e o desfecho evidencia seu caráter autoral.

O grosso do humor é empregado nas ações dos pretendentes. Um deles é o príncipe Kuramochi, que, depois de se esconder por três anos com um grupo de artesãos para confeccionar uma falsificação do ramo de joias de Hôrai, oferece à jovem a imitação como prova de afeição e constância. A falsificação é boa a ponto de causar apreensão na heroína, que se imagina obrigada a aceitá-lo. Num relato longo e ornado, Kuramochi conta como navegara a esmo até encontrar o monte sagrado, surrupiara um galho da árvore lendária, e voltara para garantir o noivado. Quase bem-sucedido na enganação, ele é surpreendido pelos artesãos que contratara para falsificar o artefato, que acusam a falta de pagamento:

– [...] Servimos na confecção do Ramo de Joias. Lamento dizer que, por mais de mil dias, não foram poucas as ocasiões em que esgotamos nossas forças. No entanto, não recebemos até agora o pagamento devido, que pretendemos dividir com os aprendizes [...].
– O que dizem esses artesãos? Questionou o Velho Cortador de Bambus, incrédulo.
O príncipe, com expressão inalterada, permaneceu sentado, totalmente assustado [...] (Abreu, 2016, p. 30).

Confrontado de maneira humilhante sobre seu relato de coragem galante e sua promessa de fervor amoroso, a reação atônita e covarde de Kuramochi – que, “[...] sem saber se partia ou não, acabou permanecendo, mas tão logo escureceu, decidiu sair sem que o notassem” (Abreu, 2016, p. 31) – torna-o ridículo. Após sua entrada triunfal com o proclamado item lendário, o príncipe sai ressentido com os artesãos que o desmascararam.

Outro exemplo é o médio conselheiro Isonokami no Maro, encarregado de encontrar a concha das andorinhas. À diferença de tesouros que seriam buscados em lugares distantes, a concha apareceria em qualquer ninho da ave, logo após a postura dos ovos. Embora a tarefa parecesse mais fácil, Isonokami deveria desenvolver, com a ajuda de um trabalhador do Departamento de Mantimentos (onde estavam os ninhos de andorinha), uma engrenagem para içá-lo perto do ninho quando a andorinha botasse os ovos e a concha aparecesse. Ele sobe para pegar a concha, grita que foi bem-sucedido e, na empolgação dos ajudantes, cai sobre um forno e quebra o quadril – para então descobrir que o objeto encontrado não era o item fantástico, mas uma porção solidificada de fezes de andorinha. A estória é uma paródia da jornada heroica, mas enquanto sua saúde piora o enfermo só se preocupa com sua reputação, temendo a descoberta de que ele se machucara num ‘ato tão infantil’ (Abreu, 2016). Ele acaba falecendo, mas o desfecho trágico

não elimina o tom humorístico em que a estória fora narrada; mesmo a sua morte é tingida pelo ridículo, ao fazer lembrar que aquela figura vaidosa e orgulhosa morrera ao se enganar de maneira pueril, catando fezes de pássaro enquanto imaginava ter encontrado um tesouro.

Essa estória indica a presença do *gossip* – termo que, em língua inglesa, nem sempre tem a acepção negativa evocada pela palavra ‘fofoca’, remetendo à conversa sobre a vida alheia (Smiley, 2005). Romances costumam devassar a intimidade de personagens flagrados em seus segredos: no *Taketori* isso é particularmente presente nas reações dos pretendentes aos comentários (jocosos) dos membros da corte sobre seus infortúnios: num ambiente em que o juízo público era indispensável para preservar posições de *status* e poder (Morris, 1964), a perda de reputação podia levar ao fim da carreira ou ao exílio de uma figura pública. O covarde alto conselheiro Ôtomo no Miyuki, por exemplo, envia empregados para conseguir as gemas do pescoço de um dragão e é ridicularizado por eles, que voltam para casa ou viajam para outras direções ao invés de se lançarem em busca da joia. Enquanto isso, Ôtomo renovava sua mansão para receber Kaguyahime, expulsando suas outras esposas; em seu retorno vergonhoso, com os olhos inchados e adoecido pelas intempéries do mar, ele é ridicularizado pela população:

Ao ouvir a respeito disso, as esposas preteridas gargalharam. Os fios que enfeitavam o telhado foram levados pelos milhafres e corvos para fazerem seus ninhos. O cômodo coberto com fitas coloridas, erguido para Kaguyahime, acabou servindo de ninho aos corvos. Algumas pessoas perguntaram – “O alto-conselheiro Ôtomo trouxe a joia do pescoço do dragão?”, mas outras as corrigiram: “Não. Ele possui, sim, nos dois olhos, joias que parecem ameixas”, e por fim, todos concordaram: “Ah! Que sofrimento o dele!” (Abreu, 2016, p. 40).

A fofoca lança vergonha sobre os pretendentes, revelando falta de caráter, de coragem e de inteligência. O julgamento público projeta, em negativo, traços morais considerados positivos: a fofoca evocava expectativas de boa conduta, consistindo na perda de prestígio, pior punição que poderia recair sobre o agente situado numa posição elevada. Em negativo, o juízo moral evocava bons padrões de comportamento no tratamento dos subordinados, na expressão afetiva, no relacionamento conjugal (poligâmico); como em outros momentos da história do romance, os vieses morais implicados na narração sugeriam orientações para a vida prática na sociedade contemporânea.

Também a narrativa romântica – a estória de amor que gera empatia pela conexão intensa, digna e verossímil entre os amantes (Smiley, 2005) – aparece no *Taketori*. As narrativas dos pretendentes são o oposto disso: para não contrariar os pais, Kaguyahime permite que as propostas lhes sejam feitas, mas atribui-lhes tarefas de realização quase impossível, excluindo-os um a um pela desonestidade e falta de empenho. Ao mostrar-se implacável, rumores lhe atribuem frieza e insensibilidade; sua relação com o imperador, porém, seria diferente. Ela só o rejeita por falta de escolha, pois sabe que deveria retornar à Lua. Eles trocam cartas e, sem aproximação física, uma relação de respeito e admiração se estabelece. Ao ir embora, Kaguyahime lhe deixa uma carta de desculpas, afirmando que integraria sua corte se a situação fosse diferente, presenteando-o com o elixir da vida eterna e um manto de plumas, item lendário comum em narrativas folclóricas japonesas:

Muitos homens vós enviastes para que eu pudesse aqui ficar, mas não me deixaram. Lamento tanto que tenham vindo me buscar e que irei embora forçada. Não pude servir-vos, pois sou diferente das pessoas daqui. Sinto remorsos por ter-vos deixado pensar que sou rude ao ter recusado veementemente vossa ordem (Abreu, 2016, p. 56).

Nessa carta Kaguyahime explicita o que até então aparecera de forma velada: ela reciprocava os sentimentos do imperador. Sua recusa se devia à sua origem extraordinária, não à indiferença. O imperador não seria desafiado como os outros pretendentes, e seu valor seria medido de outras maneiras. Quando ele tenta levar a jovem à força para a corte, Kaguyahime usa seus poderes para desaparecer momentaneamente, “[...] restando apenas uma sombra” (Abreu, 2016, p. 48). Diante dessa demonstração de poder, o imperador compreende que ela era incomum e implora para que ela volte à forma normal, afirmando que se contentaria em apenas vê-la. Ele cumpre sua palavra, continuando a admirar a jovem, mas retornando à capital. Lá ele percebe que nenhuma das suas esposas se comparava a Kaguyahime e permanece fiel a ela: eles passam a se corresponder, trocando poemas acompanhados de ramos de flores. Desse momento em diante a sinceridade, integridade e constância do monarca demarcam sua diferença em relação aos demais pretendentes: ele se mantém fiel em seu afeto mesmo tendo sido recusado pela protagonista, que se torna sua companheira dentro da limitação imposta. Isso tem um componente politicamente conservador: alguns nobres são condenados moralmente, mas o imperador preserva sua nobreza, indicando que a crítica dos nobres não implicava uma crítica geral da nobreza, mas apenas a comportamentos não condizentes com ela – o imperador não é nobre apenas por ter nascido nobre, mas porque seu comportamento justifica sua

nobreza. O imperador poderia tentar forçar o casamento (estamos no Japão de Heian...), mas entendera a excepcionalidade de Kaguyahime e se contentara com a relação distanciada, mesmo havendo reciprocidade afetiva: é a porção romântica do enredo, mostrando uma conexão sincera e digna, mas tragicamente irrealizável (mais uma vez, como tanto ocorreria na história do romance).

Conclusão

O que vimos em *Taketori monogatari*? A narrativa escrita em prosa, pontuada por poemas que ilustram sentimentos, intenções e afetos dos personagens; a remissão realista a dilemas morais daquele ambiente social, em meio a elementos fantásticos; a ficcionalização pela apropriação autoral de uma fábula oral; o amálgama de práticas discursivas diversas, como o conto, a piada, a fofoca e a narrativa romântica, numa confluência não regrada entre o ‘alto’ e o ‘baixo’ que se distinguia da pluridiscursividade de crônicas e textos históricos japoneses (como o *Nihongi*, de 720 d.C., e o *Kojiki*, de 712 d.C.); sua provável marginalidade institucional inicial, dado o menosprezo da elite letrada pela leitura prazerosa estimulada pelos *monogatari*. Esses elementos qualificam-no como romance?

Essa não é a melhor pergunta. Em si a categorização atesta apenas a pertinência do texto a uma definição normativa; mesmo que se considere que essa definição seja melhor que outras, a tautologia não é eliminada. O esforço classificatório se justifica por outras razões: destacar elementos atribuíveis ao gênero naquele texto permite identificar como seus modos de distanciamento do folclore iniciavam outro tipo de produção textual, que eventualmente formaria tradição em Heian. Seus elementos fantásticos perderiam espaço em exemplares posteriores do gênero (como o *Genji*), enquanto sua porção humorística e romântica permaneceria (como no *Ochikubo* – Whitehouse, 1965), como afinal também ocorreria no romance moderno europeu; em tempo, a popularidade daquela tradição importaria sua aceitação pela elite letrada japonesa, levando à sua canonização tardia – como no Ocidente.

Nossa proposta é que textos como o *Taketori* ilustram condições de emergência do romance semelhantes às que ele teve em outros contextos de evolução. A tímida exploração inicial da ficcionalidade pela reelaboração autoral de fábulas e lendas ocorreu nos romances grego, judaico e latino da antiguidade, na Idade Média (especialmente na apropriação do *Romance de Alexandre*), na admissão tateante da ficcionalidade em *Lazarillo de Tormes* e *Robinson Crusoe*. A marginalidade inicial do gênero foi comum a toda parte, assim como sua remissão à moralidade prosaica (na mescla do ‘alto’ e do ‘baixo’, da tragédia e da comédia, como já apontavam Frye e Auerbach). Sua pluridiscursividade, explorando a escrita narrativa em prosa, há milênios favorece sua adaptação contínua a funções, públicos e tradições letradas diversas. E a análise do *Taketori* ainda revela que, em cada contexto de desenvolvimento, o gênero não surgiu subitamente numa obra planejada como novidade, formando-se, pelo contrário, na lentidão das pequenas variações operadas sobre tradições narrativas e práticas discursivas preexistentes. Não surpreende que o reconhecimento do gênero tomasse tempo, vindo a ocorrer quando uma pequena tradição se formasse a partir de sucessivas inovações pontuais – o *Taketori* está para a tradição dos *monogatari* assim como Defoe e Eliza Haywood para a formação do romance inglês, que só seria nomeado ao final de um século de experimentação intensa. Em um e outro contexto, acreditamos que observar a manifestação de estruturas trans-históricas de produção textual permite identificar semelhanças entre tradições letradas que, hoje, a historiografia da poligênese qualifica como romanescas. A construção da história ampliada do gênero demandará, cada vez mais, esse tipo de esforço comparativo – entre tradições – aqui ensaiado.

Referências

- Abreu, T. C. (2016). *Taketori monogatari: a obra e o discurso (pretensamente) amoroso* (Dissertação de Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Abreu, T. C. (2018). A estrutura formal de *Taketori Monogatari*. *Estudos Japoneses*, 40, 11-21.
DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2447-7125.v0i40p11-21>
- Bakhtin, M. (2015). *Teoria do romance I* (P. Bezerra, Trad.). São Paulo, SP: Editora 34.
- Chagas, P. D., & Okimoto, M. (2018). O conceito de romance e o romance na história. *Eutomia*, 1(18), 20-41.
DOI: <https://doi.org/10.19134/eutomia-v1i18p20-41>
- Goody, J. (2009). Da oralidade à escrita: reflexões antropológicas sobre o ato de narrar. In F. Moretti (Ed.), *O romance, 1: a cultura do romance* (p. 35-67). São Paulo, SP: Cosac Naify.

- Kurke, L. (2011). *Aesopic conversations: popular tradition, cultural dialogue, and the invention of Greek Prose* (Martin Classical Lectures Series). Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Moore, S. (2010). *The novel: an alternative history: beginnings to 1660*. New York, NY: Continuum.
- Moretti, F. (2006). *The Novel. Volume 1: History, Geography, and Culture*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Morris, I. (1964). *The world of the shining prince: court life in ancient Japan*. New York, NY: Penguin Books.
- Ochikubo monogatari (1965). (W. Whitehouse & E. Yanagisawa, Trad.) Japão: The Hokuseido Press.
- Puchner, M. (2019). *O mundo da escrita* (P. M. Soares, Trad.). São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Shikibu, M. (1990). *Genji monogatari* (E. Seidensticker, Trad.). New York, NY: Vintage.
- Shikibu, M. (1999). *Genji monogatari*. Versão eletrônica do manuscrito Teika-bon. University of Virginia. Recuperado de <http://etext.lib.virginia.edu/japanese/genji>
- Smiley, J. (2005). *13 ways of looking at the novel*. New York, NY: Alfred A. Knopf.
- The Old Bamboo-Hewer's Story (*Taketori monogatari*): The Earliest of the Japanese Romances (1888). (F. V. Dickins, Trad.) Japão: San Kaku Sha.
- Watt, I. P. (1957). *The rise of the novel: studies in Defoe, Richardson, and Fielding*. Londres, UK: Chatto & Windus.
- Yoshida, L. N. (2009). Literatura Monogatari da época Heian - o nascimento da narrativa Ficcional. *Estudos Japoneses*, 29, 99-118. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2447-7125.v0i29p99-118>