

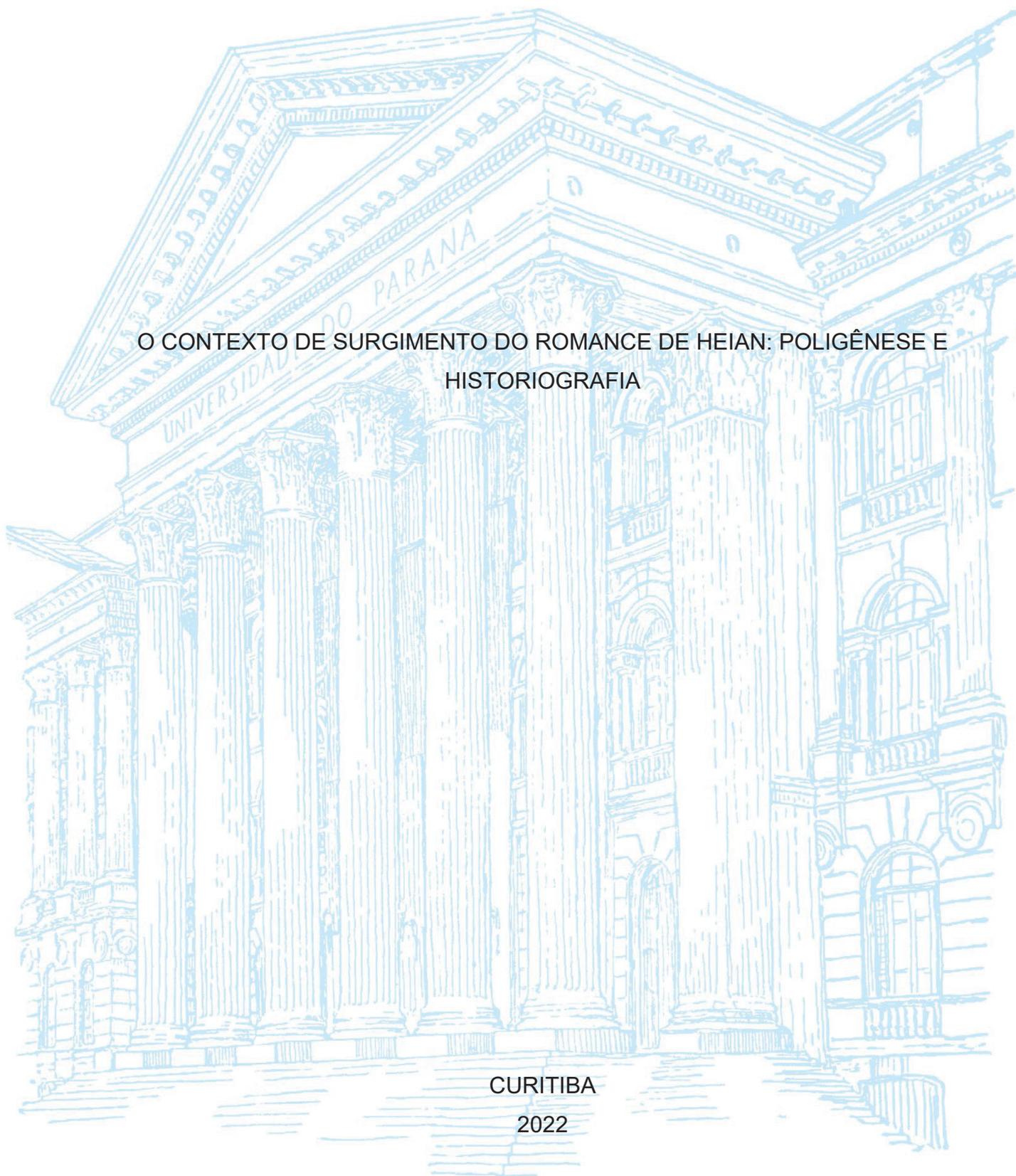
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MARIANA OKIMOTO

O CONTEXTO DE SURGIMENTO DO ROMANCE DE HEIAN: POLIGÊNESE E  
HISTORIOGRAFIA

CURITIBA

2022



MARIANA OKIMOTO

O CONTEXTO DE SURGIMENTO DO ROMANCE DE HEIAN: POLIGÊNESE E  
HISTORIOGRAFIA

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários ao Programa de Pós Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Dolabela Chagas

CURITIBA

2022

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA

Okimoto, Mariana

O contexto de surgimento do romance de *Heian* : poligênese e historiografia. / Mariana Okimoto. – Curitiba, 2022.

1 recurso on-line : PDF.

Mestrado (Dissertação em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Dolabela Chagas.

1. Murasaki Shikibu, 978?-. Genji monogatari. 2. Ficção romântica. 3. Literatura japonesa. 4. Historiografia. I. Chagas, Pedro Dolabela. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanóela Nogueira Dias CRB-9/1607

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **MARIANA OKIMOTO** intitulada: **O CONTEXTO DE SURGIMENTO DO ROMANCE DE HEIAN: POLIGÊNESE E HISTORIOGRAFIA**, sob orientação do Prof. Dr. PEDRO RAMOS DOLABELA CHAGAS, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 24 de Outubro de 2022.

Assinatura Eletrônica

26/10/2022 20:11:24.0

PEDRO RAMOS DOLABELA CHAGAS

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

26/10/2022 10:41:08.0

MARCIA HITOMI NAMEKATA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

04/11/2022 10:59:08.0

PEDRO IPIRANGA JÚNIOR

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

## **AGRADECIMENTOS**

A presente dissertação não poderia ter sido concluída sem o apoio dos seguintes indivíduos, a quem desejo oferecer meus sinceros agradecimentos.

Primeiramente, o Prof. Pedro Dolabela Chagas, que tem acompanhado a minha trajetória acadêmica desde os primeiros anos da graduação. A iniciação científica com a sua orientação foi a porta de entrada para a possibilidade de pensar em um futuro como pesquisadora. Essa orientação também foi fundamental para essa etapa seguinte no mestrado e agradeço à paciência e conselhos.

Aos professores Márcia Hitomi Namekata e Pedro Ipiranga Júnior pelos muitos apontamentos importantes durante a qualificação e a defesa que ajudaram a enriquecer a dissertação.

Aos meus pais por terem investido em e se preocupado com a minha educação.

Aos meus colegas de mestrado Dankar Bertinato Guardiano de Souza e Luiz Guilherme de Souza, pelas conversas sobre o decorrer da pesquisa e pelos momentos de descontração.

Ao Lucas por seu apoio nos meus piores momentos, de maior cansaço e desmotivação. A sua presença e das nossas gatas foi um consolo durante as longas horas de pesquisa e escrita.

## RESUMO

A historiografia e teoria do romance são geralmente associadas com o período moderno e o surgimento do gênero com o continente europeu. Nas últimas décadas, outras perspectivas sobre o gênero têm sido propostas, como a poligênese do romance. Segundo essa hipótese, o gênero teria surgido múltiplas vezes, em diversos períodos (desde a Antiguidade) e locais (incluindo a Ásia, o Oriente Médio, Américas) e sua história seria composta por uma variedade de trajetórias evolutivas. Dessa forma, esse *corpus* mais abrangente exige uma investigação sobre esses diferentes contextos de surgimento do romance. Esse é o caso do surgimento do romance no Japão de Heian, na forma do *monogatari* (geralmente traduzido como “conto” ou “narrativa”). Partindo do pressuposto de que esse tipo de narrativa poderia ser considerado um romance, a pesquisa busca analisar o *Genji monogatari*, suas características e contexto histórico. Para comparar a similaridades entre essa obra e outras classificadas dentro do domínio do romance, elementos frequentemente encontrados nas mais diversas variedades de romances, os seus princípios trans-históricos, serão analisados. Esses princípios são o caráter ficcional, a escrita em prosa, a remissão à vida prosaica e a marginalização inicial na cultura letrada. Em seguida, para compreender as particularidades do *Genji monogatari*, suas características idiossincráticas são discutidas. A ausência de elementos fantasiosos, a temática do desejo, a temática da efemeridade da vida e a associação com o feminino são todos elementos particulares da obra fortemente influenciados pelo contexto histórico em que foi escrita. Outra característica comum no romance nas suas mais diversas iterações é a sua flexibilidade e capacidade de incorporação de diferentes gêneros literários e de discurso. A presença desses outros gêneros, segundo o modelo proposto por Jane Smiley, é investigada no *Genji monogatari*, onde puderam ser identificados a História, a fofoca (*gossip*) e a narrativa romântica. Por fim, para melhor compreender as condições para o surgimento do romance, uma comparação entre similaridades no contexto histórico do período Heian e de outros contextos de aparecimento do gênero é realizada. Nesse tópico, as semelhanças identificadas são o estabelecimento de uma identidade nacional e a popularização do uso de uma linguagem vernacular e a disponibilidade de tempo ocioso. A partir dessa análise das características da obra e de seu contexto de surgimento, a pesquisa contribui para a construção desse *corpus* mais abrangente do romance e de sua poligênese.

Palavras-chave: *Genji monogatari*; teoria do romance; historiografia do romance.

## ABSTRACT

The historiography and theory of the novel are generally associated with the modern period and the genre's emergence with the European continent. In the last decades, other perspectives on the genre have been proposed, such as the polygenesis of the novel. According to this hypothesis, the genre would have appeared multiple times, in different periods (since Antiquity) and locations (including Asia, the Middle East, the Americas) and its history would be composed by a variety of evolutionary trajectories. Thus, this broader *corpus* requires an investigation into these different contexts in which the novel emerged. Such is the case with the emergence of the novel in Heian's Japan, in the form of the *monogatari* (usually translated as "tale" or "narrative"). Assuming that this type of narrative could be considered a novel, the research seeks to analyze the *Genji monogatari*, its characteristics and historical context. To compare the similarities between this work and others classified within the domain of the novel, elements often found in the most diverse varieties of novels, their transhistorical principles, will be analyzed. These principles are fictionality, prose writing, remission to prosaic life and initial marginalization in literate culture. Then, to understand the particularities of *Genji monogatari*, its idiosyncratic characteristics are discussed. The absence of fantastical elements, the theme of desire, the theme of the ephemerality of life and the association with the feminine are all particular elements of the work strongly influenced by the historical context in which it was written. Another common feature of the novel in its most diverse iterations is its flexibility and ability to incorporate different literary and discourse genres. The presence of these other genres, according to the model proposed by Jane Smiley, is investigated in *Genji monogatari*, where History, gossip and romantic narrative could be identified. Finally, to better understand the conditions for the emergence of the novel, a comparison between similarities in the historical context of the Heian period and other contexts of emergence of the genre is carried out. In this topic, the identified similarities are the establishment of a national identity and the popularization of the use of a vernacular language and the availability of idle time. From this analysis of the characteristics of the work and its context of emergence, the research contributes to the construction of this broader *corpus* of the novel and its polygenesis.

Keywords: *Genji monogatari*; theory of the novel; historiography of the novel.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
1.1 JUSTIFICATIVA .....	16
1.2 OBJETIVOS .....	16
1.3 METODOLOGIA .....	17
<b>2 ROMANCE E <i>MONOGATARI</i></b> .....	<b>19</b>
2.1 REPENSANDO O ROMANCE E A SUA HISTÓRIA .....	19
2.2 O QUE É UM <i>MONOGATARI</i> ? DEFINIÇÃO E DIFERENTES TIPOS DE <i>MONOGATARI</i> .....	38
2.3 <i>MONOGATARI</i> E <i>SHÔSETSU</i> .....	42
<b>3 ANALISANDO O <i>GENJI MONOGATARI</i></b> .....	<b>47</b>
3.1 JAPÃO DO PERÍODO HEIAN.....	48
3.2 <i>GENJI MONOGATARI</i> : SOBRE A OBRA E SINOPSE DO ENREDO .....	55
3.2.1 A autora e a obra .....	55
3.2.2 Sinopse do enredo.....	57
3.3 PRINCÍPIOS TRANS-HISTÓRICOS .....	61
3.3.1 Caráter ficcional .....	62
3.3.2 Escrita em prosa .....	68
3.3.3 Remissão à vida prosaica .....	75
3.3.4 Marginalização inicial na cultura letrada .....	82
3.4 CARACTERÍSTICAS IDIOSSINCRÁTICAS DA OBRA.....	90
3.4.1 Ausência de elementos fantasiosos.....	90
3.4.2 Temática do desejo.....	92
3.4.3 Temática da efemeridade da vida.....	95
3.4.4 Associação com o feminino .....	100
3.5 APLICAÇÃO DO MODELO DE SMILEY.....	103
3.5.1 História.....	104
3.5.2 Fofoca ( <i>Gossip</i> ) .....	110
3.5.3 Narrativa romântica.....	121
<b>4 SEMELHANÇAS NO SURGIMENTO DO ROMANCE EM HEIAN E EM OUTROS CONTEXTOS HISTÓRICOS</b> .....	<b>128</b>
4.1 ESTABELECIMENTO DE UMA IDENTIDADE NACIONAL E POPULARIZAÇÃO DO USO DO SILABÁRIO FONÉTICO .....	128
4.2 TEMPO OCIOSO .....	134
<b>5 CONCLUSÃO</b> .....	<b>138</b>

<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>142</b>
<b>ANEXO I – DIAGRAMA DA CIDADE DE HEIAN KYÔ .....</b>	<b>146</b>
<b>ANEXO II – PRINCIPAIS PERSONAGENS NO <i>GENJI MONOGATARI</i> .....</b>	<b>147</b>
<b>APÊNDICE – LISTA DOS PRINCIPAIS PERSONAGENS.....</b>	<b>148</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Qual é a história do romance? Como ele surge e como ele é definido? Tradicionalmente, em aulas de literatura, em enciclopédias sobre a historiografia do gênero e em coletâneas de romances, quando se fala sobre o gênero, a seguinte perspectiva era apresentada, com algumas variações: o romance é um gênero moderno e europeu, ficcional e escrito em prosa, que se diferencia de gêneros mais fantasiosos ao ser caracterizado por seu realismo, pelo individualismo de suas personagens, pela representação de pessoas comuns e de um cenário contemporâneo. Essa é a proposta de Ian Watt, em *The Rise of the Novel*, que aponta como o local de nascimento do romance a Inglaterra do século XVIII. De acordo com essa perspectiva mais tradicional da historiografia do gênero, o romance seria um produto da modernidade ocidental, das mudanças sociais, econômicas e culturais que tornavam o romance o gênero mais apto a exprimir o homem moderno e também um dos agentes dessa mudança para a modernidade (WATT, 1957). O romance (*novel*) se afirma como um gênero sério nas suas diferenças em relação aos romances fantasiosos (*romances*), pois ao rejeitar os elementos mais fantásticos de romances de cavalaria, o gênero seria capaz de proporcionar benefícios morais para seus leitores, que poderiam se ver nos enredos que se passam em sua contemporaneidade e com personagens comuns, ao invés de cavaleiros e princesas. Lukács também define o romance como um gênero da virilidade madura do período moderno:

“uma epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2007, p.55)

Diferente da estabilidade do período clássico, o romance seria um gênero de uma era em que a crença nos deuses é reduzida, o mundo não é fechado e o herói não é um representante do seu povo. Como Watt, Lukács também exclui romances de puro entretenimento de sua descrição do gênero, seguindo uma tradição de elevação do gênero em detrimento de seus exemplares menos valorizados. O romance descrito por Watt e Lukács parece

confirmar a caracterização do gênero e sua origem moderna, mas seria esse de fato o início do gênero ou somente uma parte de sua historiografia, uma parcela moderna e mais familiar de uma jornada mais extensa e mais diversa?

Foi precisamente na busca por entender melhor o gênero e sua historiografia que nas últimas décadas surge a perspectiva da poligênese do romance (DOODY, 1997; MOORE, 2010; PAVEL, 2013; MORETI, 2006). De acordo com a proposta da poligênese, o romance teria múltiplas origens em épocas e locais diferentes. A historiografia do romance deixaria então de se tratar de uma linha reta partindo do romance inglês, por exemplo, até o momento contemporâneo, para ser vista como o conjunto das muitas trajetórias do romance, de feixes múltiplos que ora se cruzam, ora se separam e nem sempre seguem de forma contínua. O gênero às vezes desaparece temporariamente para ressurgir décadas ou séculos depois incorporando novos elementos. Bakhtin define o romance como “o único gênero ainda em formação e ainda inacabado” (2009, p.65-66) e esse seria o motivo que leva o gênero a sofrer tantas transformações ao longo de sua história.

Essa propriedade de flexibilidade do romance também é considerada uma de suas características definidoras, a sua capacidade de adaptação a seus diferentes contextos históricos e de leitura. Um dos aspectos mais notáveis da adaptabilidade do romance é a sua incorporação de outros gêneros, como explorado no livro *13 Ways of Looking at the Novel* da romancista Jane Smiley. A autora propõe que uma das possíveis formas de se analisar romances seria posicionar cada obra no centro de um círculo formado por 12 outros gêneros literários ou de discurso: 1-Narrativa de viagem, 2-História, 3-Biografia, 4-Conto, 5-Piada, 6-*Gossip* (fofoca), 7-Diário/Carta, 8-Confissão, 9-Polêmica, 10-Ensaio, 11-Épico e 12-Narrativa romântica (primordialmente focadas em amor, sexo e relacionamentos) (SMILEY, 2005, p.179-182). A análise de diferentes romances poderia demonstrar como cada obra empresta elementos de gêneros diferentes, quais seriam estes gêneros em cada caso e como isso afeta a estrutura e relação do leitor com estas obras. É importante considerar, principalmente, como essa capacidade permitiu ao romance adaptar-se a mudanças sociais e literárias que ocorriam em seus mais diversos contextos, enquanto outros gêneros menos flexíveis, como a Épica grega, apresentaram continuidade mais limitada. Essa flexibilidade não é só estilística, mas também funcional: a Épica servia a funções

mais valorizadas socialmente, porém mais institucionalizadas; o romance servia a funções mais prosaicas, mas se adaptava a gostos e interesses variados. Essa adaptabilidade e mutabilidade fazem com que obras tão distintas quanto *Dom Quixote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, *Ms. Dalloway* de Virginia Woolf e *Eu sou um gato* de Natsume Souseki sejam classificadas como romances tanto por críticos literários quanto por seus leitores.

Ao discutir gênero literário é importante estabelecer que neste projeto de pesquisa entendemos que o ato de classificação e definição de gêneros literários é influenciado pelo período e contexto em que esses gêneros são estudados, como apresentado por Caroline Levine em *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network* (2015). Se na Europa da primeira modernidade os exemplares de romance escolhidos por Watt para compor o seu *corpus* mostravam uma maior homogeneidade e, portanto, características definidoras mais facilmente discerníveis, o mesmo não pode ser dito do romance como classificado pela teoria da poligênese. As características normalmente empregadas para classificação de um gênero literário, como estilo, tema, forma, extensão e situações de recepção são aquelas que permitem que tanto escritores quanto a sua audiência sejam capazes de agrupar textos em seus diferentes tipos (LEVINE, 2015 p.13). Existe nesta interação um mecanismo de retroalimentação, em que as expectativas e respostas do público leitor e dos críticos auxiliam a moldar as atitudes dos autores em relação às suas obras, ao mesmo tempo que obras mais bem sucedidas passam a influenciar novos escritores. Por outro lado, é comum que inovações durante o curso da história literária alterem esse conjunto de expectativas do público leitor e dos escritores em relação aos gêneros literários (idem, p.13). Em outras palavras, ao se dizer que “qualquer tentativa de reconhecer o gênero de uma obra é um ato historicamente específico e interpretativo” (idem, p.13, tradução minha), estamos afirmando que é necessário reavaliar quais são as características que definem o romance.

Ao adotar a perspectiva da poligênese, de que o gênero teria sido inventado múltiplas vezes por diferentes escritores (HAGG, 2006, p.129), e não de uma monogênese, a definição e caracterização do romance se tornam mais complicadas, pois o próprio corpus do gênero passa a ser mais heterogêneo. Essa pesquisa se trata da continuação do estudo realizado durante a graduação

em Letras sobre a historiografia do romance segundo a hipótese de sua poligênese e de romances significativos em variados contextos. Ela é fruto de um período de pesquisa de dois anos de iniciação científica (*Implicações da poligênese do romance para a teorização do gênero* de 2015 a 2016 e *Condições contextuais de surgimento, produção e leitura do romance no Japão e suas implicações para a teorização do gênero* de 2016 a 2017) e de um artigo publicado em co-autoria com o Prof. Pedro Dolabela Chagas, *O conceito do romance e o romance na história* na revista *Eutomia* em 2016. Nesse artigo foram estabelecidas algumas características comuns aos romances em seus mais diversos contextos e épocas, os seus princípios estruturais trans-históricos, presentes na sua totalidade ou maioria em obras que podem ser classificadas dentro do domínio do gênero. Nessa pesquisa escolhemos empregar estes princípios trans-históricos por acreditarmos que se tratam de ferramentas para uma discussão aprofundada sobre as características recorrentes do gênero. Os princípios trans-históricos são: a ficcionalidade, a escrita narrativa em prosa, a remissão à vida prosaica e a marginalidade inicial na cultura letrada (OKIMOTO, CHAGAS, 2016, p.20-41). A ficcionalidade, cuja definição empregada nessa pesquisa se encontra no tópico 3.3.1, é vista como um consenso entre estudiosos do gênero e distingue o romance de textos puramente históricos ou religiosos, embora existam obras capazes de transitar entre estes domínios. Este é o caso dos romances arturianos, considerados como historiografia em sua época, mas que são lidos atualmente como ficção. Em outras palavras, a ficcionalidade ou não de uma obra literária pode ser reavaliada em diferentes períodos, não sendo sempre fixa. A escrita narrativa em prosa é vista por muitos estudiosos do gênero como um diferenciador do romance em relação a outros gêneros literários ficcionais escritos em verso, como é o caso do romance grego (BRANDÃO, 2005), do romance chinês (ZHAO, 2009) e do inglês (HUNTER, 1990), embora outros pesquisadores como Moore e Doody incluam no domínio do romance obras escritas parcial ou totalmente em verso, como os romances de cavalaria e os bizantinos. Por remissão à vida prosaica, entendemos que o romance não retrata necessariamente a vida comum de pessoas comuns, mas sim a:

“[...] dedicação do gênero a dilemas, tensões e angústias que os leitores podiam aproximar dos seus contextos pessoais de vida, nos quais eles poderiam imaginar-se implicados (ou mesmo diretamente envolvidos), ou que eles sentiam-se livres para julgar, moral ou eticamente, a partir de parâmetros pessoais.” (OKIMOTO, CHAGAS, 2016, p.34)

Ou seja, mesmo obras representando figuras lendárias ou históricas podem ser consideradas romances se retratarem os dilemas e dramas íntimos e pessoais de seus personagens. Por fim, a marginalidade inicial do romance na cultura letrada foi observada em seus mais diversos contextos de surgimento e é provável causa da grande capacidade de adaptação e flexibilidade deste gênero em sua jornada por maior legitimação e aceitação. A identificação dessas características permite a reavaliação de obras produzidas em países distantes deste eixo eurocêntrico e em períodos mais antigos que a modernidade, que eram desconsideradas da historiografia tradicional do romance.

Essa pesquisa pretende investigar um dos contextos de surgimento do romance que necessitam de maior estudo: o Japão do período Heian (794 a 1185 d.C.). Na trajetória histórica de produção literária do Japão, o período Heian apresenta grande riqueza artística devido à complexidade e experimentação presentes nas obras escritas durante esta era clássica nipônica. Alguns dos textos que circulavam pela corte de Heian incluem os diários (*nikki*), os relatos de viagem, poesia e narrativas conhecidas como *monogatari* (MASON, CAIGER, 1997, p.60-61). O período parece se apresentar como um contexto histórico com condições propícias para o surgimento do romance, principalmente devido à estabilidade do país. A estabilidade política e social observada em Heian provinha da ausência de guerras, tanto externa quanto internamente. e de um sistema político consolidado. Essa estabilidade também contribuiu para que muitos dos membros da corte, principalmente as damas da corte, dispusessem de uma quantidade considerável de tempo livre. Este fato somado ao incentivo de imperadores e grandes famílias à cultura e às artes poderia ser responsável pela quantidade grande de damas da corte entre as escritoras e leitoras do romance (MORRIS, 1979, p.58-59). Desse modo, a escrita de *monogatari* durante o período apresentava dominância marcadamente feminina, aspecto característico e não comum na história da literatura mundial.

A existência dessas condições no período Heian parece ter sido propícia para o surgimento de *monogatari*, narrativas que são consideradas romances pelos proponentes da hipótese da poligênese do gênero. O termo pode ser traduzido como “conto” ou “história” e envolvia narrativas de caráter ficcional, escritas em prosa ou prosa e poesia e lidando com as histórias amorosas e a vida de personagens nobres da corte de Heian. Alguns dos exemplares desse tipo de literatura incluem as obras *Taketori monogatari*, *Ochikubo monogatari* e o clássico *Genji monogatari* de Murasaki Shikibu. Essas obras se diferenciam de outras que circulavam pela corte no mesmo período por apresentarem um conjunto de características que envolvia a sua ficcionalidade, sua escrita em prosa (embora exemplares de poesia também estivessem presentes dentro de suas narrativas) e em silabário fonético (MORRIS, 1979, p.212) e seu foco no cotidiano de seus personagens, não em feitos fantásticos. Outros gêneros literários do período não assumiam a sua ficcionalidade de forma tão contundente quanto os *monogatari*, sendo primordialmente relatos de eventos reais e lendários. A partir desta perspectiva de poligênese, muitas das narrativas escritas durante o período Heian poderiam ser consideradas como romances. Narrativas como *Genji monogatari* devido a sua escrita em prosa e poesia e a maior introspecção na vida íntima de cada personagem, podem ser classificadas dentro do domínio do romance. E mesmo obras como *Taketori monogatari*, cujo enredo adapta o conto folclórico de *Kaguya-hime* (Princesa Kaguya), a menina que nasceu em um broto de bambu e foi criada por camponeses para depois retornar para a sua terra natal na Lua, ainda assim focam a maior parte da sua narrativa nos diálogos e interações não fantasiosos entre os personagens. A versão japonesa da história da gata borralheira, *Ochikubo monogatari*, também se foca mais nos dramas pessoais de cada personagem e o único elemento fantasioso de sua narrativa ocorre no final, quando é revelado que a criada que auxiliou a protagonista durante a sua jornada chegou a viver algumas centenas de anos devido à sua esperteza.

A partir da perspectiva de poligênese do romance, a pesquisa terá como foco a análise do mais conhecido e influente *monogatari* de Heian, *Genji monogatari*. Obra atribuída à autoria da dama-da-corte, Murasaki Shikibu, foi escrita no início do século XI e circulava entre seus leitores na corte de Heian na forma de capítulos sucessivos. A narrativa conta a vida do nobre Genji, detentor

de imensa beleza e refinamento, mas filho da união entre o imperador e uma consorte de pouca influência política, o que impede a sua ascensão ao trono. A obra representa desde os costumes da corte de Heian e suas intrigas políticas, até as diferentes maneiras com que seus habitantes lidam com seus desejos (amorosos, sexuais, artísticos), com a noção constante de um mundo passageiro e da fugacidade da existência humana. Nessa época, narrativas sobre a elite de Heian dominavam o cenário literário e seria somente por meio de obras como o *Konjaku monogatari shû* (Coletânea de narrativas em que o agora é passado), uma coletânea de narrativas escritas no final do período Heian, que as camadas mais pobres da população passaram a ser representadas com maior enfoque. O texto é considerado uma das obras clássicas da literatura japonesa e permanece terreno fértil para pesquisa devido à complexidade emocional de seus personagens e ao refinamento poético da escrita.

### 1.1 JUSTIFICATIVA

Esta pesquisa visa somar à fortuna crítica ainda crescente de teoria e historiografia da poligênese do romance e de teorização do gênero. Ao repensar a historiografia do gênero, suas múltiplas origens e seus contextos de surgimentos, seria possível somar aos esforços de mapeamento da grande história do romance, capaz de abranger suas origens e trajetórias nas mais diversas épocas e locais. E ao concentrar o foco no contexto de Heian, seria possível acrescentar ao conjunto de pesquisas que pretendem entender melhor o romance como gênero, suas propriedades trans-históricas e contextos de surgimento. Adicionalmente, ao direcionar o foco da pesquisa para uma obra específica e não ao *corpus* de romances japoneses, faz-se a escolha por uma análise mais aprofundada das características, influências do contexto de surgimento, relação com outros gêneros literários e de discurso e discussão sobre a possível atribuição ao gênero romance para essa obra tão seminal da literatura japonesa.

### 1.2 OBJETIVOS

Esta pesquisa é guiada pela seguinte pergunta norteadora: Ao incluir a obra *Genji monogatari* dentro do domínio do romance, que tipo de reformulação conceitual do gênero pode ser realizada e como isso alteraria o seu *corpus*? Desta forma, adota-se uma proposta circular que prevê, através da inclusão desse tipo de obra literária, o estudo de um novo conceito de romance, composto a partir de princípios organizadores diferentes, ao invés dos critérios seletivos normativos das teorias canônicas do século XX. Esse conceito mais inclusivo salientaria as propriedades comuns a obras bem diferentes, que não se encaixam confortavelmente no conceito tradicional (por conterem uso do humor ou eventos fantasiosos, por exemplo, características excluídas da descrição do romance apontadas por Watt) e legitimaria a ampliação do *corpus* do gênero. Adicionalmente, esta pesquisa tem como objetivos específicos analisar a obra em relação a: 1-suas características trans-históricas (características que definem o romance como gênero) e contextuais, 2-seu contexto de surgimento e as influências deste contexto na produção da obra, 3-a presença de elementos de outros gêneros literários e de discurso e, de maneira mais geral, no contexto da pesquisa sobre a poligênese do romance e 4-a reflexão sobre o próprio conceito de romance. Considerando como *Genji monogatari* é uma das obras fundamentais e mais influentes da literatura japonesa, o modo como outros escritores podem ter seguido esta obra como modelo artístico também levanta questões sobre o início de uma tradição literária e, possivelmente, de uma tradição do romance no Japão do período Heian. Adicionalmente, será que a proposição desse novo conceito ainda poderia revelar propensões e potências universais da literatura, explicando a aparição de obras tão semelhantes, de romances, em lugares tão diferentes?

### 1.3 METODOLOGIA

Esta pesquisa busca aplicar a teoria de poligênese do romance e de teorização do gênero no contexto de surgimento do romance de Heian. Além do aprofundamento da leitura teórica sobre a teoria da poligênese do romance e sobre a teorização do gênero, a leitura da obra *Genji monogatari*, acompanhada da análise de suas características e da identificação dos possíveis gêneros literários e de discurso presentes em sua narrativa também foram realizadas.

Essa análise dos elementos emprestados na obra de Murasaki surge da proposta de Olivier Morin de que a transmissão cultural, nesse caso na forma de um romance, é um processo seletivo e transformativo, que permite que essas tradições se tornem mais funcionais. Em outras palavras, a tradição do romance em Heian se tornou mais influente e duradoura, não devido à preservação idêntica dos modelos de *monogatari* mais antigos, mas à transformação de sua forma, à adoção de elementos de outros gêneros literários e de discurso concomitantemente com a manutenção de maneira seletiva dos elementos mais bem sucedidos desses exemplares anteriores (MORIN, 2015, p.225).

Adicionalmente, a leitura de textos sobre a história do período Heian também foi realizada para melhor compreender o contexto histórico, cultural e social de escrita desta obra. A pesquisa em relação ao contexto histórico também é importante para poder identificar quais eram os gêneros literários que circulavam na corte de Heian que poderiam ter influenciado a obra de Murasaki Shikibu, quais as características destes gêneros e qual a relação do público leitor com eles. Dessa forma, a discussão sobre o modelo do círculo do romance apresentado por Smiley pode ser realizada de maneira mais aprofundada. Por fim, ao discutir a classificação de *Genji monogatari* como um romance, esta pesquisa é conduzida à discussão do gênero romance em si, como ele é definido, classificado, quais são as suas características e como o período em que este gênero foi estudado influenciou que obras são ou não consideradas romances.

A pesquisa começa com uma discussão sobre a teoria da poligênese do romance, sobre o termo *monogatari*, seu uso e classificação, e a relação com o termo romance. Assim a consideração sobre o anacronismo ou não do uso desse termo pode ser detalhado. Em seguida, é discutida a presença ou não dos quatro princípios trans-históricos em *Genji monogatari*: o caráter ficcional, a escrita em prosa, a representação da vida prosaica e a marginalização inicial na cultura letrada. Estabelecidos os princípios trans-históricos em relação a esse romance, a identificação e análise das características idiossincráticas do contexto de Heian são realizados. Nesse tópico, as características idiossincráticas de *Genji* são comparadas, quando possível, com as apresentadas em outros *monogatari* do período, com o intuito de descrever possíveis padrões ou evoluções do gênero. Em seguida, é realizada a investigação da presença de outros gêneros literários

e de discurso no romance e quais as contribuições desses outros gêneros, assim como os possíveis motivos para sua utilização. O tópico seguinte se trata da relação entre as características encontradas em *Genji monogatari* e o contexto cultural e histórico do Japão no período Heian. Possíveis paralelos com outros contextos de surgimento do romance são traçados quando apropriado para a visualização de condições comuns de surgimento do gênero. Por fim, ao somar o conhecimento adquirido pelos tópicos anteriores, pode-se repensar a teoria e caracterização do gênero como um todo.

## **2 ROMANCE E MONOGATARI**

Para melhor compreender o espaço que o *monogatari* ocupa na história da literatura japonesa e da história do romance, primeiro é necessário entender como a teoria da poligênese do romance permite uma reavaliação do gênero. A partir da exposição dessa teoria, a discussão sobre o gênero *monogatari*, como ele é definido e quais são as suas subdivisões, bem como sua possível classificação como romance podem ser realizados.

### **2.1 REPENSANDO O ROMANCE E A SUA HISTÓRIA**

Antes de iniciar a análise do *Genji monogatari*, dúvidas sobre a possibilidade de empregar um termo como “romance”, tão associado à modernidade, para essa obra de tantos séculos atrás, podem surgir. Como forma de introduzir essa perspectiva alternativa, nesse primeiro capítulo serão apresentados alguns dos proponentes mais explícitos da possibilidade de uma poligênese do romance e dos impactos dessa teoria na historiografia do gênero. É importante mencionar que esses historiadores e teóricos do romance podem nem sempre concordar sobre as definições ou trajetórias históricas do gênero, mas todos questionam a perspectiva mais tradicional de gênese única e historiografia linear do romance, como a apresentada por Ian Watt. Dessa forma, cada um ilumina aspectos, períodos e locais diferentes na grande história desse gênero tão variado e persistente na história da literatura. Uma exposição breve de cada autor e livro será apresentada, bem como o modo como seus estudos possibilitam uma perspectiva de romance que permite a discussão de *Genji*

*monogatari* e dos aspectos que conectam o clássico japonês à história do romance.

Em *The Novel: An Alternative History: Beginnings to 1600*, Steven Moore busca apresentar, conforme indica o título, uma história alternativa do romance. Ao introduzir o livro, Moore começa justamente questionando posicionamentos mais tradicionais em relação ao gênero, à sua classificação e caracterização como um gênero moderno, moldado pelos parâmetros do romance do século XIX, de estilo realista e com representação subjetiva dos personagens. Para Moore, ao se admitir no domínio do romance obras contemporâneas experimentais e pouco tradicionais, que nublam as barreiras do gênero, não existem motivos que impeçam a inclusão retroativa de romances mais antigos, que antes eram excluídos devido a esses elementos destoantes (2010, p.48). Afinal de contas, ao observar a variabilidade do romance contemporâneo, as divisas temporais que supostamente separam essas obras mais antigas parecem ser desnecessárias e baseadas principalmente na proposta da origem moderna do gênero.

Moore afirma que o tipo de romance estabelecido atualmente como modelo do gênero, de “narrativas realistas movidas por um enredo forte e povoadas por personagens bem desenvolvidos lidando com problemas éticos sérios, transmitida em uma linguagem que qualquer pessoa possa compreender” (idem, p.12) é derivado de romances como os de Honoré de Balzac ou Charles Dickens. Esse modelo de romance contribui para uma perspectiva restritiva do gênero, que excluiria obras como *Fogo Pálido* de Vladimir Nabokov e *Blue Pastorals* de Gilbert Sorrentino.

O objetivo do autor ao repensar os romances mais antigos ou fora do eixo eurocêntrico em seus elementos menos tradicionais busca não somente integrá-los a um gênero em que barreiras de ficção e não ficção e prosa e poesia não precisam ser rígidas, mas demonstrar como os exemplares contemporâneos de romance não são fenômenos repentinos e de distanciamento desse modelo de romance realista, mas da adoção de elementos antigos que haviam sido abandonados ou descontinuados em favor de elementos mais aceitos pela crítica (idem, p.48).

Ao traçar essa história alternativa, Moore opta por uma definição simples, e, portanto, abrangente de romance, excluindo qualificadores como realismo,

personagens bem desenvolvidas ou estilo de linguagem acessível. Segundo essa visão abrangente de romance e de suas variadas formas, Moore considera que qualquer narrativa ficcional com extensão de um livro pode ser considerada um romance. (idem, p.13-14). Outra definição mais elaborada que Moore adota é de “uma composição em prosa mais extensa que um conto, fictícia em seu conteúdo ou em seu tratamento de eventos históricos e trabalhada visando uma estratégia de efeitos” (idem, p.13-14). Segundo Moore, essas definições lidam melhor com a enorme variabilidade do romance, pois são gerais o suficiente para admitir a mistura de gêneros presentes no romance e a subversão deliberada das convenções do gênero por autores inovadores. Dessa maneira, Moore evita a delimitação do romance segundo um modelo de um período específico, como o apresentado por Watt ao descrever o romance inglês do século XVIII, mas identifica características recorrentes do gênero.

Ao discutir definições comuns de romance, Moore propõe que mesmo os elementos mais comuns do gênero, como a escrita em prosa e o caráter ficcional, podem ser questionados, porque o romance é um gênero de difícil classificação. A escolha pela prosa e não pela poesia, como forma de escrita do romance, poderia excluir romances escritos em versos ou que alternam entre poesia e prosa (idem, p.45). No caso do caráter ficcional ou não ficcional, existem obras ficcionais que se apresentam como não ficção e romances não ficcionais, como os popularizados por Truman Capote (idem, p.46). Nesse sentido, essa dissertação também busca empregar uma definição mais abrangente de romance, levando em consideração que as características trans-históricas investigadas são recorrentes através da história do gênero, mas não precisam estar todas presentes ao mesmo tempo em cada obra. A discussão sobre a dificuldade de classificação do romance serve o propósito de evidenciar o quanto definições prescritivas, atreladas a um período e local específico, ou qualitativas falham em entender o romance em sua variabilidade.

Na questão de nomenclatura do gênero, Moore justifica a inclusão, dentro da história alternativa do romance, de obras com outras nomenclaturas como *romances* (no inglês, diferente de *novel*), sagas, contos, lendas, picaresco, entre outros, por considerar o caráter antiquado dessas nomenclaturas. A influência da *Poética* de Aristóteles se estendeu na Europa até durante o Renascimento e dividia as artes literárias em três grupos: teatro, poesia lírica e

épica, portanto narrativas ficcionais em prosa não possuíam um termo geral para a sua identificação, nem eram em muitos contextos aprovadas ou legitimadas pelas culturas letradas de suas épocas. Dessa forma, várias dessas narrativas, apesar de possuírem muitas características em comum com os romances, eram nomeadas de formas diversas conforme a época e local em que eram escritas. Segundo Moore, a crítica à inclusão dessas obras dentro do domínio do romance se deve a diferenças entre essas obras e o romance moderno, não refletindo a diversidade de narrativas ficcionais passadas e contemporâneas (idem, 47-48). Nesse sentido a abertura da definição apresentada por Moore permite uma visão não dogmática do gênero e a inclusão dessas diferentes variedades de romance com nomenclaturas antigas, que surgiram antes da popularização do termo “romance”. Se outras definições delimitam o gênero na sua existência a partir da modernidade, Moore entende que uma definição restritiva é incapaz de admitir a diversidade formal do romance.

E é justamente essa diversidade que Moore busca evidenciar ao escolher as obras que compõe a sua história alternativa do romance. Uma “história das várias formas e permutações que o romance adquiriu durante os séculos, uma pesquisa das infinitas variedades desse gênero versátil e venerável” (idem, p.44). Desse modo, ao se focar na incrível flexibilidade desse gênero e nas suas mais variadas iterações, o objetivo de Moore não é um exercício em revisionismo multicultural, mas a apresentação de uma história completa do romance, não somente de sua variedade moderna e europeia. (idem, p. 44).

Outra escolha de Moore que aumenta a abrangência do corpus estudado é a não exclusão de obras com base em seu valor artístico ou de entretenimento. Para Moore, a distinção entre essas duas categorias é uma questão de taxonomia e não necessariamente de qualidade (idem, p.16). Dentro de uma escala, as obras costumam ser construídas visando o entretenimento ou a arte, apesar de alguns casos raros em que livros estritamente artísticos atingem sucesso popular. Independentemente de onde as obras estão posicionadas nessa escala de entretenimento e arte, é possível considerá-las como pertencentes ao gênero, pois julgamentos de qualidade não são empregados para desclassificar possíveis romances.

Em termos da história alternativa do romance apresentada no livro, Moore afirma que o romance existe pelo menos desde o século IV a.C. O livro é dividido em cinco capítulos: o romance antigo (egípcio, mesopotâmio, hebreu, grego, romano, cristão), o romance medieval (irlandês, islandês, bizantino, judeu, arturiano), o romance renascentista (italiano, espanhol, francês, inglês), o romance asiático (indiano, tibetano, árabe, persa) e o romance do leste asiático (japonês e chinês), com um tópico menor dedicado à possibilidade de um romance mesoamericano. A partir dessa seleção de períodos tão anteriores ao período de emergência do romance europeu e de contextos tão distantes geograficamente e culturalmente da Europa moderna, Moore possibilita a discussão de trajetórias do romance através dos séculos e como cada contexto contribuiu para criação de diferentes variações do gênero. Além disso, obras que parecem esquecidas ao longo da história literária ressurgem séculos depois influenciando as formas populares do romance (exemplo: tradução de romances gregos e latinos influenciando escritores durante a Renascença).

Outro aspecto dessa história alternativa do romance é a observação do surgimento desse gênero em contextos menos estudados pela crítica do romance, como na Ásia, por exemplo. O surgimento desse gênero nesses diversos contextos, por vezes de maneira espontânea e sem a influência de tradições romanescas exteriores, contraria a hipótese de uma origem única, que seria importada posteriormente para diversos locais. Essa hipótese é incapaz de explicar o surgimento isolado do romance no Japão do século X ou do romance grego na Antiguidade. Em termos gerais, histórias do romance como a apresentada por Moore possibilitam a discussão de romances não modernos e não europeus, como *Genji monogatari*, não como anomalias em relação ao romance moderno, mas como pertencentes a uma história maior e mais complexa do gênero.

Thomas G. Pavel, em *The Lives of the Novel: A History*, também apresenta uma história do romance que discorda da sua delimitação como um gênero moderno. Ao introduzir as ideias que embasam a apresentação dessa história não moderna e não linear do romance, Pavel discorda da distinção rígida entre *romance* e *novel*. Uma das afirmações mais comuns sobre o que distingue o romance moderno de outras narrativas de ficção em prosa como os romances de cavalaria, é a sua verossimilhança. Pavel afirma que a oposição entre as

“mentiras velhas” dos romances gregos da Antiguidade e dos romances de cavalaria e a “verdade” presente no romance moderno é superestimada e o que existe são graus diferentes de suspensão de descrença (2013, p.9). Mesmo em romances considerados canônicos, como os de Charles Dickens, uma série incrível de coincidências e eventos precisam ser aceitos pelo leitor durante o desenrolar do enredo. Outras críticas comuns contra os *romances*, como a falta de representação de problemas prosaicos para seus leitores (idem, p.9) ou promoção de um modelo moral (idem, p.164-165) são rejeitadas por Pavel por serem ambas características também encontradas nesses exemplares mais antigos, somente de formas diferentes e condizentes com os seus contextos históricos. Um romance de cavalaria obviamente não apresenta as preocupações de um membro da burguesia, mas os dilemas morais de um cavaleiro e condenações à falta de coragem e honra que condizem com a moral da época.

Ao discutir gênero literário, Pavel assume a posição de que a história do romance e de suas tendências se deve menos ao trabalho de alguns poucos gênios, mas a iniciativas e interações envolvendo uma multiplicidade de escritores (idem, p.297). Essa abordagem difere da apresentada por Watt, que seleciona três escritores (Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding) como representantes do início do romance, gênios que se beneficiaram do contexto histórico, cultural e religioso da Inglaterra do século XVIII, que possibilitou a criação de um gênero que o historiador literário considera distinto das narrativas escritas anteriormente. Já Pavel afirma que a história do romance “não é anônima, inevitável ou arbitrária: seus atores possuem uma face humana, fazem escolhas genuínas, e existem razões fortes por trás dessas escolhas” (idem, p.297). As semelhanças entre romances do mesmo período seriam fruto não do espírito de uma época, mas de homens e mulheres que vivem com preocupações parecidas, com discordâncias frequentemente sobre as mesmas questões, ou seja, vivenciando vidas mentais próximas, o que resulta em obras com um conjunto de similaridades (idem, p.298). Novamente essa abordagem difere da apresentada por Watt em que são as idiossincrasias do contexto histórico da Inglaterra do século XVIII que permitiram o surgimento do romance, como as influências filosóficas, como o individualismo de Descartes, religiosas, como a autorreflexão do Protestantismo, e materiais, como o papel da imprensa

e dos folhetins. Portanto, se Watt justifica o surgimento do romance através de um conjunto de fatores históricos da Inglaterra moderna, que possibilitou o trabalho de grandes escritores, Pavel, primeiramente, não separa o *novel* moderno e os *romances* antigos da categoria de romance e entende as semelhanças entre escritores de um mesmo período como confluências de mentalidades similares.

Do ponto de vista de Pavel, seja o romance da Antiguidade, medieval ou moderno, cada um deles apresentaria as semelhanças derivadas dos problemas, dilemas e formas de pensamento dos indivíduos de cada período, expressando o modo como as pessoas compreendiam suas sociedades e indivíduos. Assim, ao escolher ferramentas conceituais para analisar a sua história do romance, Pavel opta por investigar a oposição entre o indivíduo e o mundo e a ambivalência das normas e ideais morais. Da mesma forma que Pavel não acredita que o espírito de uma época guia os seus escritores, esses não seriam conceitos responsáveis por dirigir por contra própria a história do romance. Em vez disso, Pavel sugere a possibilidade de “traçar o modo como esses conceitos [...], orientaram, influenciaram, intensificaram ou moderaram vários movimentos no curso da evolução do gênero.” (idem, p.299)

Ao escrever sua história do romance, Pavel emprega quatro preceitos para direcionar o livro. Em primeiro lugar, narrativas são sobre seres humanos, os ideais e normas que guiam suas vidas, as paixões que os motivam e as ações que eles tomam (idem, p.17). E como no centro das narrativas se encontram os personagens e seus ideais, os romances propõem hipóteses sobre a vida humana e imaginam mundos ficcionais governados por eles (idem, p.17). Esse preceito reflete um conflito comum em muitos romances: o indivíduo, a sociedade e os ideais e normas de cada um. Por exemplo, em narrativas em que o protagonista possui um ideal moral diferente de seus pares, como esse conflito é resolvido? Quem a narrativa parece favorecer? Mais que isso, a própria existência ou não de um ideal moral em um mundo real pode ser investigado, bem como as personagens devem ou conseguem agir em relação a ele (idem, p.18).

Segundo, romances representam indivíduos de maneiras diferentes, como almas fortes, corações sensíveis ou psiques enigmáticas (idem, p.18). Almas fortes conseguem agir de acordo com o ideal moral de seu mundo e o

seguem sem hesitação. Almas fortes podem ser encontradas em romances gregos antigos e em romances de cavalaria, em que o enredo é movido principalmente pelo conjunto de provas e tentações que elas devem enfrentar para serem eventualmente recompensados por sua fortitude (idem, p.18). Corações sensíveis possuem a capacidade de dirigir um olhar para o seu interior e para os seus sentimentos, buscam agir de acordo com o ideal moral, mas nem sempre são bem sucedidos. Exemplos de corações sensíveis apresentados por Pavel são as personagens Pamela e Clarissa de Richardson e os protagonistas de romances renascentistas. Nesses exemplos, os personagens são guiados por seus princípios, mas podem cometer erros ou deslizes devido a seus sentimentos ou a eventos fora de seu controle, como manipulação por terceiros e regras sociais predominantes. Já psiques enigmáticas possuem um entendimento não claro de seus próprios sentimentos e morais. Esse tipo de personagem se torna mais prevalente em romances modernos, como os de William Faulkner e Henry James. Quando psiques enigmáticas são as narradoras do enredo, os eventos e impressões descritos não são sempre confiáveis.

Terceiro, embora literariamente e geralmente, gêneros artísticos estão conectados com a vida social e intelectual do seu tempo, eles também usufruem de uma autonomia qualificada. Ou seja, eles não são um reflexo perfeito do mundo em que foram escritos (idem, p.19). Pavel afirma que o sucesso de um tipo de escrita está associado mais a um conjunto de fatores de cada época do que a um evento ou personalidade histórico específico. Por esse motivo, embora Pavel trace relações entre o romance e os seus diversos contextos históricos, a associação entre subgêneros específicos e grupos sociais ou obras a eventos sociais e históricos não é realizada.

Por último, embora decisões individuais desempenhem um papel importante na evolução da literatura, a história do romance não consiste em grandes escritores empurrando implacavelmente o gênero adiante. Mesmo que gênios literários sejam responsáveis por obras importantes na história do romance, o trabalho isolado de cada um não seria capaz de criar ou transformar um gênero. A história do romance é definida pelo trabalho de inúmeros escritores, tradutores, críticos e pelo público leitor. Aqui Pavel reitera a sua rejeição da

hipótese da criação do romance em um local e período específico por um grande escritor, como Miguel de Cervantes na Espanha ou Daniel Defoe na Inglaterra.

Além de concordar com a hipótese da poligênese do romance, citando os trabalhos de Margaret Doody e Franco Moretti, Pavel afirma que um dos elementos fundamentais do romance, presente desde as suas encarnações mais antigas, é a tentativa de entender o relacionamento entre indivíduos e os ideais e normas pelos quais eles tentam guiar as suas vidas (idem, p.23). A história que Pavel apresenta, portanto, é dividida entre dois grandes grupos de romances, um que promove uma visão idealista da vida e do comportamento humano e outro que desenvolveu um atitude derogatória e anti-idealista (idem, p.2). Enquanto o idealista apresenta personagens e ações inspiradoras (romance grego antigo e romances de cavalaria), o anti-idealista deplorava ou satirizava pessoas e ações particularmente ruins (romances picarescos). A abordagem de Pavel permite enxergar como o romance possui raízes profundas e antigas que influenciaram obras através dos séculos. Os contextos históricos, sociais e culturais influenciam que tipos de personagens e conflitos são representados, mas os pensamentos e ações desses personagens em relação aos ideais morais, normas de conduta e expectativas sociais permanecem como pontos de partida e motivadores de enredo em inúmeros romances. A forma como Pavel enxerga a história do romance através desses dois grandes grupos e as influências entre tradições romanescas podem auxiliar essa dissertação ao entender como a tradição do *monogatari* foi se formando, quais aspectos parecem ter sido selecionados com o tempo, e qual o modo com que os personagens lidam com os dilemas apresentados durante a narrativa.

Em *A invenção do romance*, Jacyntho Lins Brandão apresenta uma discussão sobre a existência de um romance grego antigo, seu contexto de surgimento e suas características. No começo do livro, Brandão admite a estranheza que o termo “romance grego antigo” pode causar. Como a associação do termo “romance” se dá mais comumente com o período moderno, o romance é visto como um gênero moldado por e como uma forma de expressão da modernidade (2005, p.23). Do ponto de vista da etimologia da palavra, o romance designa narrativas escritas em línguas românicas na Idade Média e aparece em oposição aos gêneros clássicos e cultos escritos em latim. Ou seja, “o gênero, nessa perspectiva, seria o oposto dos gêneros clássicos, o

que de mais peculiar teria a Modernidade cristã no contraponto com a Antiguidade pagã” (idem, p.24). Aqui por Modernidade se entende o uso do termo *modernus*, que surgiu na Idade Média e foi reativado durante o século XII, mesmo período em que também aparece o romance em língua românica.

Desse modo, o romance acaba se enquadrando nesse momento histórico e em suas expectativas de sentido de oposição à literatura culta em latim e às circunstâncias culturais e psíquicas do século XII em diante (idem, p.25). O enquadramento de um gênero em um contexto histórico e sua associação com um conjunto de expectativas derivadas desse contexto não são fatores incomuns. O que Brandão aponta como peculiar é que a denominação do termo “romance”, que ocorre durante o século XII, leva à dedução de que a gênese desse gênero teria também ocorrido nesse período. Brandão questiona essa dedução ao perguntar se a denominação do gênero no século XII necessariamente significa que só então ele tenha sido criado (idem, p.25).

Outra questão apresentada por Brandão em relação ao termo “romance” é a associação, desde sua origem, com uma narrativa ficcional com objetivo de entreter seus leitores, diferente dos gêneros com pretensões à verdade e sérios (crônicas históricas, hagiografias) em latim (idem, p.25-26). Ou seja, ele se distancia desses gêneros sérios e se define não somente pela sua escrita em línguas românicas, mas também pela ficcionalidade e por ser uma leitura visando o divertimento de seus leitores. Por outro lado, a escrita em prosa, que posteriormente seria um dos fatores definitivos do romance, não é ligada inicialmente ao termo, que incluía obras em verso como o *Roman de Renart* (século XII-XIII) e o *Roman de la Rose* (século XIII).

Não sendo contemplado em poéticas clássicas nem preso a normas formais rígidas, os romances se desenvolveram em diversas variedades e sua nomenclatura também variava, já que um padrão de nomenclatura antiga pré-estabelecida não podia ser empregado. Brandão sugere que a existência dos termos concorrentes “romance” e “novela”, no francês e no italiano, para narrativas ficcionais reflete o descompasso entre a palavra e o fenômeno, ou seja, reforçando o questionamento sobre a simultaneidade do surgimento do gênero e dos termos usados para designá-lo. Em relação às poéticas clássicas, como a de Aristóteles, Brandão afirma que a não contemplação do romance não indica a inexistência do gênero na Antiguidade grega, mas o fato de ser de um

gênero posterior a esse tratado artístico (idem, p.29). Como essas poéticas clássicas foram muito influentes para as poéticas latinas e medievais (idem, p.29), o romance continuava a ser ignorado, considerado não digno de descrição e análise.

Ao apresentar a sua investigação do romance grego, Brandão também adota uma definição abrangente e simples de romance, que parte do princípio de que o romance é em primeiro lugar uma narrativa. Brandão prioriza a definição de narrativa como um gênero de discurso, antes de considerá-la como gênero literário. Dessa forma, o romance pode ser descrito como: uma narrativa, que pressupõe um narrador, narração e destinatário (idem, p.33). No romance, o lugar do narrador e do destinatário geralmente são especificados, não como regra, mas como tendência com intenção de comunicação com o leitor (idem, p.33). A existência de um narrador que assume responsabilidade pelo que é narrado, marca a passagem da narrativa mítica (sem narrador e todo o interesse é direcionado para o narrado) para a narrativa literária e a histórica (idem, p.92). Nos romances gregos, recursos estilísticos como proêmios e epílogos são muitas vezes empregados para oferecer o enquadramento das obras e apresentar o narrador e o assunto narrado (idem, p.110). Como exemplo, na abertura de *Quéreas e Calíroo*, esses elementos são explicitados da seguinte maneira: “Cáriton de Afrodísias, secretário [...] de Atenágoras, o retor, uma paixão amorosa, acontecida em Siracusa, narrarei” (idem, p.112). O narrador desse romance também dialoga com outros gêneros e desloca elementos que, no contexto romanescos, são imbuídos de novos sentidos (idem, p.110).

A narração no romance é em prosa e tem uma extensão mínima que varia conforme a época ou local, que a distingue de gêneros narrativos menores, como o conto (idem, p.33). Além disso é um texto escrito (recepção através da leitura) e de caráter ficcional, seja de maneira explícita pelo narrador ou não, mas sempre presente no pacto de leitura com o leitor (idem, p.33). Da mesma forma que Moore, Brandão decide não aprofundar essa descrição geral do gênero para não excluir as diferentes modalidades de romance (de cavalaria, antigo grego, realista). Ao descrever as particularidades do romance grego, Brandão afirma que uma de suas características mais marcantes é o fato de ser uma narrativa ficcional em prosa. Essa combinação não existia nos outros gêneros literários ou de discurso do período, pois a ficção era normalmente escrita em versos, como

na épica grega (idem, p.160). Brandão afirma que somente a presença da prosa não distingue o romance grego de outras formas narrativas, como o relato histórico, mas é no tratamento ficcional aliado à prosa que as particularidades do romance grego se desenvolveram. Outro fator que torna essa combinação importante é a sua presença em todos os exemplares sobreviventes de romances gregos, ou seja, é uma característica em comum entre romances com temáticas diferentes (*As coisas incríveis além de Tule* de Antônio Diógenes, narrativa de viagens fantásticas, e *Dáfnis e Cloé* de Longo, romance entre dois jovens em um cenário bucólico) e séculos diferentes (*As efesíacas* de Xenofonte de Éfeso do 2º século d.C. e *As etiópicas* de Heliodoro do 3º século d.C.).

Ao discutir as características do romance grego, Brandão o apresenta como um gênero pós-clássico, ou seja, “sua forma se delinea mais em vista daquilo que lhe serve de referência do que a partir de uma repartição de características no seio de um conjunto de outros gêneros” (idem, p.207). O romance grego não pode ser encaixado na poética clássica de Aristóteles nem na épica ou no teatro, pois sua natureza está na representação da absorção, ressignificação e contraste com outros gêneros literários (idem, p.207). Para Brandão, o romance grego possui uma necessidade constante de representação, que pode ser descrita como “uma sorte de mimese de mimese” (idem, p.207). Brandão propõe que o romance grego, por ser um gênero de características mínimas e fluidas, precisa ser reinventado e reapresentado em cada obra (idem, p.207).

Na questão dos gêneros que dialogam com o romance grego, Brandão apresenta as contribuições da historiografia, dos textos filosóficos e mitológicos para a construção do gênero. No caso da historiografia, elementos em comum, como o uso de proêmios e epílogos, ofereciam o enquadramento das narrativas, situando o leitor no local e período dos acontecimentos. O uso de recursos de textos filosóficos, como os diálogos nos moldes platônicos, é empregado no romance grego para destacar o caráter de representação de outros gêneros, como quando personagens comentam as similaridades entre as suas experiências e narrativas mitológicas (idem, p.144). Já a mitologia é representada no romance grego distanciada de seu tom heroico, para ocupar um tom prosaico e amoroso. Como exemplo, Brandão apresenta os elementos do mito de Perseu e Andrômeda em suas versões mítica (Perseu mata o monstro

marinho, resgata Andrômeda e derrota a górgona) e em *Das narrativas verdadeiras* (século 2 d.C.) de Luciano (Perseu salva Andrômeda e se casa com ela), com os mesmos personagens, mas ênfases distintas.

Na perspectiva dessa dissertação, a análise do surgimento do romance grego pode oferecer paralelos com o surgimento do romance no Japão clássico, no modo como essas obras lidaram com os gêneros pré-existentes, com a ficcionalidade e com a representação da subjetividade de seus personagens de maneiras próprias para suas culturas e épocas. Pois tanto o romance grego antigo quanto o *monogatari* apresentam diferenças temporais, culturais e espaciais que distanciam esses gêneros do romance realista moderno, mas será que essas diferenças também os excluem completamente do gênero como um todo? Ou seriam somente idiosincrasias de representação e expressão que podem ser melhor compreendidas através do estudo sobre o contexto em que as obras foram escritas? Para Brandão, não há dúvida sobre o enquadramento dessas narrativas da Antiguidade grega dentro do domínio do romance e que mesmo a amostra reduzida de obras sobreviventes revela um gênero variado e sob constantes transformações.

O livro *The True Story of the Novel* de Margaret Anne Doody foi escrito com o objetivo de traçar conexões entre romances, em vez de dividi-los em subgrupos. Nesse sentido, Doody não despreza as divisões possíveis dentro do domínio do romance como sendo sem interesse ou sem utilidade, somente afirma que o conhecimento sobre o todo deve ser investigado para que essas divisões possam ser melhor entendidas (2017, p.131), vistas como variáveis fluidas que dependem dos interesses conceituais de quem as estudam. No caso do estudo do romance, Doody afirma que a divisão entre *romance* e *novel* se tornou antiquada e que mesmo nos períodos históricos em que sua utilidade era mais evidente, “criou limitações e encorajou pontos cegos” (idem, p.131). Pois para Doody, *romance* e *novel* são a mesma coisa e a separação entre os dois seria parte de um problema nos estudos sobre o romance, não de uma solução (idem, p.502). O livro busca discutir os motivos pelos quais essa distinção foi feita, principalmente desde a metade do século XVIII, com exigências de “realismo” na ficção e com a atribuição do termo *romance* a obras supostamente de pior qualidade, destinadas a uma leitura de entretenimento e com pouco valor artístico (idem, p.502).

Doody também defende a hipótese da poligênese do romance, da história do romance não só como uma linha contínua de duzentos anos no Ocidente, mas da existência de romances na Antiguidade, produzidos por pessoas de áreas não gregas e não romanas (idem, p.566), por escritores do Oriente Próximo e da África. Doody afirma que o romance ocidental é um produto da combinação e do contato entre o sul da Europa, o oeste da Ásia e o norte da África, sendo o seu berço, portanto, mediterrâneo, multirracial, multilíngue (idem, p.566).

Na sua discussão sobre o romance, Doody também decide empregar uma definição mais abrangente do gênero: o romance possui uma certa extensão (de preferência 40 páginas ou mais), e, acima de tudo, deve ser escrito em prosa (idem, p.448) e ficcional. Essas características são propositalmente elásticas para que possam abranger diferentes variedades de romances, inclusive aqueles produzidos durante a Antiguidade.

Ao discutir os romances da Antiguidade, Doody, de maneira similar a Brandão, comenta a estranheza que esse tópico desperta em leitores, que têm dificuldade em aceitar a presença de romances “de verdade”, com personagens bem desenvolvidos, em um período tão remoto (idem, p.3398). Nesse aspecto, Doody relembra o quanto a noção de personagens redondos e complexos é derivada de romances do século XIX. Para E. M. Foster, por exemplo, personagens devem ser “redondas”, ou seja, devem possuir “profundidade psicológica e interioridade, bem como ser dotados da capacidade de participar de ações externas e sociais dentro de uma sociedade reconhecível” (idem, p.3398). Doody aponta que o problema de definições como essa é que noções sobre a vida interior e o indivíduo variam muito conforme o período e local das obras (idem, p.3398). Por exemplo, no caso dos gregos antigos, ideias de pensamentos e sentimentos eram expressos em termos viscerais e a compreensão e emoção estavam ligadas ao coração, fígado e estômago (idem, p.3398). Desse modo, a expressão dessa interioridade se dá de formas diferentes em obras da Antiguidade grega e a ausência de marcadores de vida interior estabelecidos em obras modernas, como fluxo de pensamento, não indica necessariamente a ausência dessa interioridade.

Na questão da comparação entre romances antigos e o modelo do romance do século XIX, Doody questiona se o romance precisa existir de acordo

com os parâmetros desse período moderno de enredo, personagem, realismo, cenário e diálogo, se o romance precisa mesmo se provar nesses termos (idem, p.4232) ou se existe toda uma camada subterrânea de outras preocupações e características que costuma ser ignorada no estudo do gênero. Doody levanta a hipótese de que essa camada subterrânea pode ser habitada por efeitos e significados diferentes, que podem existir abaixo ou em conjunto com elementos como enredo, diálogo, personagens e voz narrativa. E que, ao prestar atenção a essas características ignoradas dos romances antigos, talvez fosse possível descobrir que essas obras existem para funções e com expectativas diferentes das que são geralmente atreladas ao gênero (idem, p.4232). A proposta de Doody não se baseia no apontamento de traços modernos nos romances antigos, mas no seu entendimento como subgêneros do romance com seus próprios conjuntos de características e formas de relacionamento com o público leitor. Dessa maneira, revelando nuances antes ignoradas e consideradas como traços da Antiguidade abandonados após a emergência do gênero ou precursores ainda mal desenvolvidos desses parâmetros do romance do século XIX.

Ao traçar sua investigação sobre o romance antigo, Doody expõe a relação do gênero com religião, as narrativas de amor, de metamorfose, bem como o modo como os romances antigos influenciaram a literatura dos séculos subsequentes, durante a Idade Média, a Renascença e o século XVII e, por fim, a certa rejeição dessas narrativas mais antigas durante o século XIX, com a ascensão do realismo. A questão do realismo no gênero é um dos motivos pelos quais na tradição anglo-saxã a distinção entre os termos *romance* e *novel* ainda permanece. Doody atribui essa divisão ao parâmetro qualitativo que o “realismo” adquiriu desde o século XVIII para críticos britânicos e estadunidenses, no qual o *romance* é visto como uma narrativa de valor menor, associado mais a um estado de espírito ou modo de escrita do que a um gênero literário. Nos estudos literários, o “*romance*” é frequentemente associado a obras que não conseguiram atender aos padrões do realismo e a formas de prazer literário que os leitores deveriam deixar de ler (idem, p.502). Dessa forma, para os defensores do romance moderno, o *novel* se distingue e é digno de legitimação devido a suas diferenças em relação ao *romance* e o realismo se torna um aspecto fundamental e de valorização desse gênero literário, não só uma de suas possíveis características.

As conexões históricas traçadas por Doody são de características em comum, influências literárias e usos de tropos literários de cenários e situações recorrentes, demonstrando como a história do romance possui raízes bem mais antigas (desde a Antiguidade) e ainda cultivadas até hoje. Ao listar vários tropos do romance, como o da impressão de morte ainda em vida, que é encontrada em *Quéreas e Calíroe*, onde a protagonista é enterrada viva por engano, e em *Joseph Andrews* de Henry Fielding, em que o protagonista é atacado e jogado em um fosso e pessoas que passam perto julgam ter escutado o gemido de um morto, Doody demonstra como esses símbolos e cenários ainda empregados em romances contemporâneos são parte de uma tradição ancestral do romance.

A proposição de enxergar a história do romance como esse conjunto de conexões ligadas por elementos em comum é outra que influenciou essa pesquisa e o modo de lidar com o *monogatari*, não como um gênero isolado que surgiu durante o período Heian, mas como parte da trajetória e evolução do gênero no Japão. Assim, o *monogatari* é visto como parte de uma tradição literária, cujas influências viriam a ser parte do romance moderno japonês.

Entre os teóricos estudados para essa dissertação, Mikhail Bakhtin e a coleção de três volumes de teoria do romance (Teoria do romance I: a estilística, Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo e Teoria do romance III: o romance como gênero literário) ofereceram a perspectiva mais próxima da hipótese de poligênese do romance e uma visão abrangente e compreensiva do gênero em suas muitas variedades e transformações. No primeiro livro, Bakhtin discute o discurso no romance e apresenta o conceito de heterodiscurso, das muitas vozes que compõem o discurso romanesco. No segundo livro, o conceito de cronotopo, da interligação essencial de relações de espaço e tempo (2018, p.11) é discutido, bem como as diversas formas em que essas configurações podem ser encontradas em romances desde a Antiguidade. No último livro, Bakhtin ressalta a importância do estilo paródico para o surgimento do romance e apresenta uma comparação entre o discurso épico e o romanesco. Esse discurso paródico é encontrado principalmente nos romances que Pavel indica dentro da tradição não idealista do gênero, como no caso de obras como *Lúcio ou o asno* (século 2 d.C.) de Luciano, em que as classes mais baixas e os excessos de luxúria dos personagens são representados.

Na questão do heterodiscurso do romance, Bakhtin identifica vários tipos básicos de unidade estilístico-composicional e identifica que o que existe de original e idiossincrático no romance em relação a outros gêneros seria justamente a combinação entre essas unidades, que são ao mesmo tempo relativamente independentes dentro de um conjunto maior da obra. Em outras palavras “o *estilo do romance exigirá combinação de estilos; a linguagem do romance é um sistema de “linguagens”.*” (2017, p.29). Graças a esse heterodiscurso, o romance gravitaria historicamente para forças centrífugas descentralizadoras de discurso e vida verboideológica (2017, p.42), ou seja, o romance difere de obras que buscam manter uma estabilidade e unificação de discurso e de questões como cultura, religião e política. Além disso, esse heterodiscurso não seria ocasional, mas proposital, como forma de contraposição a linguagens oficiais, sendo nesse sentido dialogizado, uma resposta a um discurso pré-existente (2017, p.43). Nesse ponto, a linguagem do gênero se aproxima da história do termo “romance” segundo apresentado por Brandão, como um gênero em que o uso de línguas românicas, ao invés do latim clássico, já coloca o romance como um gênero de contraposição com a Antiguidade pagã clássica (um processo similar em relação ao *monogatari* será explicado no tópico 4.1). Se a linguagem oficial durante a Idade Média era o latim, com toda a carga de expectativas e significados atribuídos a esse tipo de literatura, o romance em línguas românicas passa a ocupar um local diferenciado, se posicionando como um gênero não clássico. Mas essa aproximação não se encontra somente na história do termo “romance”. Ao comparar a análise de Brandão sobre o romance grego antigo, a dialogização e representação de outras formas de discurso apresentadas por Bakhtin como elementos marcantes do romance são frisadas por Brandão como idiossincrasias do romance grego, por ser este um gênero em que a representação e ressignificação de outros gêneros literários e de discurso se dá de forma consciente e consistente.

Outra característica que diferencia o romance de outros gêneros é não ser um gênero rígido, já acabado. Pelo contrário, o romance “é o *único gênero em formação e ainda inacabado*” e por isso ainda é capaz de grande plasticidade em suas variadas formas e possibilidades (2019, p.65-66). Aqui é possível observar como essa variabilidade do gênero discutida por Bakhtin é também ressaltada por Moore ao traçar a sua história alternativa do romance. De fato,

Moore identifica essa variabilidade tanto no romance contemporâneo quanto nas muitas variações do romance através dos séculos e diversas culturas e locais onde surgiu. A proposição de que o romance é um gênero não acabado condiz com o seu caráter de permanente transformação e adaptação às mudanças de contexto histórico, cultural e social que permitiram que o gênero mantivesse a sua longevidade. Por outro lado, isso resulta na dificuldade de determinar uma fórmula que abranja o todo do romance enquanto gênero (2019, p.72), sendo mais comum encontrar descrições de variedades específicas do gênero. Isso também é expressado por Doody, Moore e Brandão ao tentarem apresentar definições mais abrangentes para o gênero e não definições de variações específicas que o romance apresentou durante a sua história, como o romance realista moderno. Doody especificamente discute como investigar o romance em sua totalidade presume integrar todos os seus subgêneros, com suas particularidades, dentro da história de um gênero mais complexo, antigo e repleto de nuances ainda não devidamente estudadas. Apesar dessa dificuldade de caracterização do gênero, Bakhtin faz uma tentativa de identificar três peculiaridades do romance não encontradas em outros gêneros: “1) a *tridimensionalidade* estilística do romance, vinculada a consciências *plurilinguística* que nele se realiza; 2) a mudança radical das *coordenadas temporais* da imagem literária no romance; 3) a *nova zona* de construção da imagem literária no romance, precisamente a *zona de contato máximo com o presente* (a atualidade) *em sua inconclusibilidade*.” (2019, p.75). A primeira reflete a natureza mista do romance, de representação e diálogos com outros gêneros. A segunda e a terceira podem ser ligadas a similaridades entre os contextos em que o gênero surge, em diferentes quesitos como idioma e mudanças culturais, políticas e religiosas. Por exemplo, esses dois aspectos podem ser encontrados tanto no contexto de emergência do romance moderno inglês no século XVIII quanto no romance grego antigo como gênero pós-clássico, que existe com personagens diferentes e em um momento diferente dos poemas épicos e das narrativas históricas.

Na questão da relação do romance com outros gêneros, Bakhtin aponta os chamados gêneros intercalados como uma das formas fundamentais do heterodiscurso no gênero. Isso ocorre através da introdução de diferentes gêneros literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, cenas

dramáticas) e extraliterários (retóricos, científicos, religiosos, narrativa de costumes) na composição do romance, mas ainda conservando a elasticidade, autonomia e originalidade linguística e estilística de cada gênero (2017, p.108-109). Essa relação do romance com outros gêneros é discutida por Brandão ao expor as origens do romance grego antigo e os gêneros que são representados e transformados dentro dessas narrativas, como a história e a épica. Da mesma forma, Moore, ao descrever as várias origens do romance, também expõe a grande quantidade de romances que, principalmente durante a fase inicial de maior experimentação do gênero, existem em momentos de transição entre gêneros (*Taketori monogatari*, reconta uma narrativa folclórica) ou incorporando características de outros gêneros (*Lazarillo de Tormes*, apresenta seu texto como uma carta ou autobiografia) como forma de buscar legitimação pela cultura letrada de cada contexto. Por fim, essa afirmação de Bakhtin apoia a ferramenta de análise proposta por Smiley sobre os diferentes gêneros literários e de discurso que podem ser encontrados no romance. Bakhtin identifica em seus estudos sobre o romance o seu caráter misto e de interação com outros gêneros, que parece existir desde as suas diversas origens até os romances contemporâneos.

No contexto proposto por Bakhtin, a língua se aproxima mais do domínio humano e se afasta do mitológico e a própria linguagem passa a expressar a percepção e visão de mundo característica das pessoas daquela cultura, como algo diferente de outras culturas contemporâneas (2017, p.171). Novamente, aparece aqui uma similaridade com a afirmação de Brandão sobre o romance grego e o modo como esse gênero pode representar figuras mitológicas, mas estas se encontram afastadas desse polo heroico e se aproximam do polo humano e amoroso. Para Bakhtin, é nesse tipo de contexto que as origens da prosa romanesca se encontram, em universos heterolinguísticos como o da época helenística, da Roma imperial, do fim da Idade Média, em que o discurso da Igreja se encontra menos centralizado e dominante (2017, p.172). Assim, Bakhtin é um dos primeiros teóricos do romance que identifica as suas raízes antigas, presentes desde a Antiguidade, e ao mesmo tempo sua relação com outros gêneros e capacidade de transformação. A trajetória do romance apresentada por Bakhtin se limita à tradição ocidental do romance, mas indica

uma variabilidade que costuma ser ignorada quando o romance moderno é tomado como o modelo e origem do gênero.

## 2.2 O QUE É UM *MONOGATARI*? DEFINIÇÃO E DIFERENTES TIPOS DE *MONOGATARI*

Após essa exposição sobre as teorias e histórias do romance segundo autores que concordam com a possibilidade de sua poligênese, é possível retornar ao tema da pesquisa e falar sobre a forma *monogatari* e como ela se encaixaria nessa perspectiva. Ao tentar incluir o *monogatari* dentro da discussão sobre o romance, é importante apresentar também uma definição do que é um *monogatari*. O termo costuma ser traduzido como “conto”, “narrativa” ou às vezes como “romance”, e é formado pelas unidades *mono* (“coisa”, ou também “algo misterioso”) e *katari* (substantivação da forma verbal *kataru*, significa “relatar, contar, persuadir através de palavras”) (YOSHIDA, 2009, p.101-102). Em uma tradução literal, portanto, *monogatari* seria o “relato ou narrativa das coisas”. É um gênero que existe desde o período Heian (794-1185), mas que não possui uma conceptualização rígida ou prescritiva (ABREU, 2016, p.9). Em termos de características, *monogatari* são narrativas ficcionais, em prosa, mas que frequentemente contêm poemas, atribuídas ao período Heian e continuando até o período Kamakura (1185-1333) ou Muromachi (1338-1573).

Ao se descrever os *monogatari*, é comum que suas características básicas sejam comparadas com outros gêneros do período, como forma de contrastar os seus elementos básicos e idiossincráticos, principalmente no caráter ficcional. Nesse sentido, os *monogatari* se diferenciam de narrativas factuais ou budistas, de mitos e de registros históricos. No caso dos mitos (*shinwa*), como esses eram associados à origem da família imperial do Japão, não eram lidos como ficcionais por seus leitores, mesmo se elementos fantasiosos ocorressem (ABREU, 2016, p.11). Por exemplo, no *Kojiki*, uma antologia de lendas, mitos e genealogias da família imperial japonesa, a origem da linhagem imperial é atribuída à descendência divina. Segundo essa narrativa, o progenitor da família imperial é Ninigi-no-Mikoto, neto da deusa do sol Amaterasu, que desceu dos céus e se tornou o bisavô do imperador Jinmu, o primeiro imperador do Japão. Em comparação, mesmo quando o *monogatari*

trata de figuras históricas ou de eventos reais, estas recebem um tratamento ficcional (YOSHIDA, 2009, p.104). Esse é o caso dos *gunki monogatari*, que narram conflitos e guerras históricas, como o *Heike monogatari* (século XIV), que conta a história da disputa entre os clãs Minamoto e Taira pelo controle do país durante a Guerra Genpei (1180-1185). Os personagens e eventos históricos representados nessa obra são dramatizados e romantizados para o deleite de seus leitores, que entendiam o caráter ficcional desse tipo de narrativa. O sacerdote budista Jien (1155-1225), autor do *Gukanshō* ou *Notes on Foolish Views*, do começo do período Kamakura, distingue entre as crônicas históricas, como *Ôkagami* (1119, autoria desconhecida) ou *The Great Mirror*, que descreve o período de 825 a 1025 de ápice da família Fujiwara, com as narrativas de guerra em que os autores buscam não a pura documentação dos eventos transcorridos, mas a recriação da vida interior dos guerreiros, seus sentimentos e pensamentos (SHIRANE, 2007, p.705).

A narrativa *setsuwa*, que pode ser dividida entre textos seculares e religiosos, é um gênero de origem oral, de curta extensão e que geralmente possuía alguma lição moral ou religiosa explicitada no final da narrativa. Eles circulavam em sua forma escrita como antologias de narrativas, como o *Konjaku monogatari* (Coletânea de narrativas em que o agora é passado) escrito no período Heian, e são notáveis por representar personagens pertencentes a classes mais baixas e figuras folclóricas. As narrativas são divididas entre contos com conteúdo religioso ou folclórico secular. Essa forma narrativa se diferencia dos *monogatari* por serem apresentadas como eventos supostamente reais, que teriam ocorrido no passado (YOSHIDA, 1999, p.66). Shirane afirma que as narrativas *setsuwa* não são apresentadas como as palavras diretamente faladas ou escritas por um narrador ou editor, mas como a transmissão de estórias que foram previamente ouvidas ou registradas (SHIRANE, 2005, p.530). Muitas delas começam ou terminam com o narrador afirmando que os eventos da narrativa ocorreram conforme dito por determinada pessoa ou grupo de pessoas e que foram relatados como forma de manter os leitores atentos e prevenidos contra possíveis riscos advindos de criaturas fantásticas. Isso pode ser visto nesse comentário feito pelo narrador no final da narrativa budista “Sobre o fato de a imperatriz Samedono ter sido violentada por um tengu, tomo XX/ narrativa 7”:

“Embora seja uma história extremamente melindrosa, foi, assim, tornada pública, para que as pessoas das épocas posteriores tomem conhecimento e cuidem para não se aproximarem de monges. Conta-se que assim foi dito.” (YOSHIDA, 1995, p.101)

Em outras palavras, no jogo de interpretação das narrativas *setsuwa*, seu público era incentivado a ponderar a realidade das histórias curtas que supostamente ocorreram e cujas morais e lições budistas poderiam auxiliar seus leitores.

O gênero *monogatari* engloba diferentes narrativas ficcionais japonesas, com subgêneros se desenvolvendo ao longo da sua história. Entre as obras que são consideradas *monogatari*, ou que carregam o termo no nome, os subgrupos são determinados pelo objeto, tema, estilo ou época de escrita das obras:

“[...] narrativas extraordinárias (*denki monogatari*), narrativas centradas em poemas (*uta monogatari*), narrativas fictícias (*tsukuri monogatari*), narrativas históricas (*rekishi monogatari*), narrativas militares (*gunki monogatari*), narrativas *setsuwa* (*setsuwa monogatari*), narrativas pseudoclássicas (*giko monogatari*)” (YOSHIDA, 2009, p.103).

Essas classificações não são fechadas, pois a mesma obra pode acabar ocupando mais que uma categoria, como no caso do *Taketori monogatari*, que é considerado um *denki monogatari*, devido aos aspectos fantasiosos que herdou dos seus elementos folclóricos, e *tsukuri monogatari*, devido ao tratamento ficcional dos personagens e escolhas artísticas do autor. Certas distinções são feitas de acordo com o foco narrativo e do tratamento artístico da obra, como a distinção entre um *uta monogatari* (pode ser traduzido como “narrativa de poemas” ou “conto de poemas”) e um *tsukuri monogatari*, pois ambos são construídos com trechos em prosa e em poesia. O que separa um subgrupo do outro é o foco artístico e como o enredo é desenvolvido. No caso do *uta monogatari*, o enredo se desenvolve nos poemas, que são o foco artístico da obra, e os trechos em prosa servem para enquadrar ou contextualizar as poesias. Já no *tsukuri monogatari*, o enredo se desenvolve principalmente durante a narrativa em prosa, e os poemas frequentes servem diversas funções, como ilustrar os sentimentos e pensamentos dos personagens e indicar a

erudição dos personagens. As narrativas *setsuwa*, como comentado anteriormente, são conhecidas como narrativas anedóticas originárias da tradição oral, com enredos e personagens simples, geralmente envolvendo temas budistas ou xintoístas. As *giko monogatari* eram narrativas escritas após o período clássico japonês, mas que buscavam emular o modelo de obras como *Genji monogatari* e *Ochikubo monogatari*, com enredos sobre casos amorosos na corte.

Um aspecto que une todas essas obras é o tom de oralidade da narração (SHIMAUCHI, Yuuko, 2013, p.14, *apud* ABREU, 2016, p.10), mas presente em narrativas que se beneficiam do uso da escrita, sendo mais desenvolvidas que as histórias orais anteriores (ABREU, 2016, p.10). Aliado a essas características, o uso do silabário fonético em muitas dessas obras também as diferenciaria das narrativas escritas em chinês durante o período e pode ser um dos fatores que incentivou o uso de um termo diferenciado para designá-las, o “*monogatari*” (MASUDA, Shigeo, 1997, p.14-15, *apud* ABREU, 2016, p.10).

*Genji monogatari*, o foco desta pesquisa, é classificado como um *tsukuri monogatari*, uma narrativa de ficção, e é a obra mais frequentemente associada a esse subgrupo. Dessa forma, esta pesquisa pretende se concentrar na possível interpretação do subgrupo dos *tsukuri monogatari* como romances. Isso não significa que os outros subgrupos de *monogatari* são necessariamente excluídos do domínio do romance e de sua poligênese, somente que para os objetivos mais específicos desta dissertação, as características dos *tsukuri monogatari* e do *Genji monogatari* que se aproximam do gênero serão salientadas e discutidas. Além disso, esse subgrupo é o que compartilha mais características em comum com o romance, como a escrita em prosa, a ficcionalidade e extensão maior das narrativas, ou seja, se encaixa dentro das definições do gênero mais abrangentes, como as apresentadas por Moore (uma composição em prosa mais extensa que um conto, fictícia em seu conteúdo ou em seu tratamento de eventos históricos e trabalhada visando uma estratégia de efeitos) e Doody (o romance possui uma certa extensão, e acima de tudo, deve ser escrito em prosa e ficcional). Como argumentado por Moore, a exclusão do *monogatari* do estudo do romance parece atrelada ao uso de um termo antigo para definir um tipo de narrativa que não existia anteriormente nesse período histórico e não às características dessa forma literária, que são as mesmas

encontradas através da história do romance. A defesa apresentada por Doody também é relevante ao se considerar a hipótese de que o *monogatari* não é um gênero distinto do romance, mas um subgênero deste. Ou seja, o *monogatari* é a expressão desse gênero durante o período clássico japonês e como tal apresenta peculiaridades desse contexto, como o cenário da corte de Heian e a representação da vida aristocrática, mas isso não justifica a sua exclusão do domínio do romance.

### 2.3 MONOGATARI E SHÔSETSU

O debate sobre a possibilidade de empregar um termo como romance para designar formas narrativas presentes antes da utilização desse termo também ocorre no cenário literário japonês. Ao discutir a trajetória do romance no Japão, Nakamura Mitsuo afirma que:

“O interesse que a história do romance tem para nós é que ela tenha representado, da maneira mais representativa, as comédias e tragédias da cultura japonesa ... Comparado com outras artes, o romance japonês moderno ocupa uma posição especial. Todo mundo sabe que a característica especial que transpassa não apenas através da literatura, mas também através de todas as esferas da arte no Japão é a coexistência de produtos culturais de uma tradição nativa com formas modernas desenvolvidas sob a influência do Ocidente ... O que é estranho é que entre todas essas formas, é apenas no domínio do romance que não podemos ver tal coexistência ou contraste. Não há dúvida de que os romances japoneses contemporâneos são escritos com base em noções ocidentais de literatura e que a palavra "romance" em si só passou a ser usado em sua forma atual sob a influência do romance ocidental moderno, mas não existem mais formas como *nihonga* ou *hōgaku* para se opor a ela” (ZWICKER, 2006, p.567-568, tradução minha)

No trecho acima, *nihonga* se refere a pinturas de estilo japonês, que seriam criadas em conformidade com convenções, técnicas e estilos tradicionais nipônicos, e *hōgaku* é o termo utilizado para designar as formas de música tradicional japonesa, sem a influência ocidental. Segundo a proposição de

Nakamura, o romance japonês de influência ocidental (*shôsetsu*) teria sido responsável por substituir formas de narrativa ficcional em prosa tradicionais japonesas, que passaram a não ser mais escritas. A posição de Nakamura apresenta o *shôsetsu* como um gênero que, quando colocado em competição com formas tradicionais de narrativa japonesa, foi capaz de suplantar essas outras formas e se firmar como a narrativa ficcional em prosa mais popular entre o público leitor e a crítica literária, posição que ocupa até a contemporaneidade. Dessa forma, as narrativas tradicionais e os romances de influência ocidental pertenceriam a dois grupos distintos e separados temporalmente, o mais tardio sendo considerado como o “verdadeiro” romance e o mais antigo como outro gênero, sem as marcas da modernidade que caracterizam o romance. Da mesma forma, Haruo Shirane também argumenta que a utilização do termo “romance” para designar obras como o *monogatari*, o *setsuwa*, *otogizôshi* (histórias curtas ilustradas), *kanazôshi* (gênero transicional escrito em silabário *kana* do século XVII), *ukiyo-zôshi* (literalmente, “contos do mundo flutuante”, gênero de ficção popular durante os séculos XVII e XVIII), e *kibyôshi* (livros curtos com imagens e texto dispostos de maneira harmônica) por exemplo, seria a-histórico e anacrônico, pois seriam obras que, antes da introdução de conceitos literários europeus no final do século XIX, não eram relacionadas entre si (idem, p.568-569).

Jonathan Zwicker argumenta que essa divisão entre obras mais antigas e modernas e entre esses diversos gêneros não é tão rígida ou bem determinada quanto inicialmente pode parecer, pois a investigação de registros históricos revela outra realidade. Kyokutei Bakin, em *Classification of Recent Fiction Authors of Edo (Kinsei mono no hon Edo sakusha burui)* de 1834, usava o termo *mononohon*, uma contração de *monogatari no hon* (livro de *monogatari*), para designar todas as narrativas em formato de livro, de pequenas histórias cômicas até narrativas históricas longas (idem, p.569). Para Zwicker, o mais marcante desse livro é que:

“embora seja uma classificação de autores, a subdivisão primária do trabalho é por gênero —*akahon*<sup>1</sup>, *sharebon*<sup>2</sup>, *chûhon*<sup>3</sup>, *yomihon*<sup>4</sup>, *jôruri*<sup>5</sup>— sugerindo que, não somente esses gêneros eram entendidos de maneira relacional, mas que eram entendidos eles mesmos como parte de um sistema de classificação maior de *mono no hon* ou “ficção,” um sistema classificatório designado para englobar uma série de trabalhos desde a narrativa do século XI de Murasaki Shikibu até escritos satíricos recentes de Shikitei Sanba.” (idem, p.569, tradução minha)

O próprio termo *shôsetsu*, que viria a ser associado com o romance japonês moderno de influência ocidental, já existia como tradução do termo chinês *xiaoshuo* pelo menos desde o século XVIII, sendo ligado ao conceito de ficção. Na sua classificação, Bakin também associa o *shôsetsu* ao termo *mononohon* (SADAMI, 2006, p.81), ou seja, *shôsetsu* e *monogatari* eram encaixados na mesma categoria. Dessa forma, embora de uma perspectiva terminológica os termos *shôsetsu* e *monogatari* sejam frequentemente separados, de um ponto de vista de taxonomia da literatura de ficção no Japão, eles participariam da mesma família de narrativas, todas ligadas por sua ficcionalidade.

Novamente a proposta de Doody de reavaliar diferentes variedades de narrativas ficcionais em prosa como subgrupos dentro do domínio do romance apresenta uma alternativa para a análise da trajetória do gênero no Japão. Ou seja, o estudo desse gênero tão variado a partir de similaridades e entendimento das nuances de cada subgrupo (*monogatari*, *shôsetsu*), em vez da exclusão baseada em critérios do romance moderno.

Essa relação entre os termos pode ser vista na tradução de obras de Esopo para o japonês durante o final do século XVI e no XVII. Entre os anos de 1591 e 1610, jesuítas publicaram diversas obras religiosas e de catequização utilizando uma prensa de impressão com tipos metálicos, que havia sido trazida

---

<sup>1</sup> Livros ilustrados com capas vermelhas que apresentavam conteúdo voltado para um público mais novo, como narrativas folclóricas ou conto maravilhoso, lidos no final do período Muromachi.

<sup>2</sup> Gênero com narrativas humorísticas e de entretenimento sobre as áreas de prostituição

<sup>3</sup> Livros de extensão mediana sobre histórias de amor

<sup>4</sup> Livros escritos durante o período Edo com poucas ilustrações e foco maior no texto

<sup>5</sup> Narrativa cantada acompanhada de um *shamisen*, comum no tradicional teatro de bonecos japonês

para o Japão, que imprimia os textos em *romaji* (método padrão de transliteração japonesa para o alfabeto latino) e em caracteres japoneses (WATSON, 2006, p.2). Durante esse período, algumas traduções de obras de Esopo foram publicadas, entre elas: *Esopo no fabulas* em 1593 e *Isoppo monogatari* em 1654. Embora a base das obras seja a mesma, seus objetivos e público eram diferentes. *Esopo no fabulas* foi impresso em *romaji* (método padrão de transliteração japonesa dentro do alfabeto latino) como instrumento de aprendizado do idioma japonês para os missionários estrangeiros, enquanto *Isoppo monogatari* foi publicado com caracteres japoneses e destinado a um público japonês (idem, p.1-2). Em termos de conteúdo, as duas obras contêm versões da “Vida de Esopo” (cerca de metade do conteúdo), uma narrativa sobre a biografia dessa figura histórica e sua origem escrava na Frígia, e diferentes seleções de fábulas do autor. É interessante notar que, diferente da versão destinada para estrangeiros que transcreve o termo “fábulas” para o *romaji*, a edição de 1654 decide adotar a palavra *monogatari* para descrever essa narrativa. Em outras palavras, para descrever para um público leitor japonês, que não estava familiarizado com os cenários e objetos ocidentais, uma narrativa ficcional, que também envolve a história de vida de seu autor e contos contendo animais falantes, o termo *monogatari* foi escolhido como provavelmente o mais próximo desse tipo de obra literária. Nesse período em que a associação do termo *shōsetsu* com o romance ainda não havia sido popularizada, a obra é publicada com o título de *monogatari*, pois este seria mais familiar para o público japonês ao se referir a uma narrativa ficcional.

No final do período Edo (1603 a 1868), como o termo *shōsetsu* já era conhecido pelas pessoas e ao mesmo tempo era considerado mais vago, sua função como receptor da ideia europeia de romance, que entraria no Japão logo depois da Restauração Meiji, se tornou possível. Dessa forma, o termo *shōsetsu* se popularizou e passou a ser associado a esse romance de influência e origem europeia (SADAMI, 2006, p.81), principalmente ao ser escolhido como a tradução do termo *novel* para o japonês no ensaio de Tsubouchi Shōyō, *Shōsetsu shinzui* (1885-1886) ou *A essência do romance*. Esse ensaio marcou a história do romance moderno no Japão, ao prescrever o objetivo desse gênero como visando uma forma de expressão artística e suas características importantes como o realismo e a representação da natureza e comportamento

humano. Aqui é possível notar como o processo de legitimação do romance ocorreu de maneira semelhante no Japão do século XIX e na Inglaterra do século XVIII, em que os defensores do romance adotaram um conjunto de características comuns no romance moderno (realismo, personagens redondas) e supostamente distintas de narrativas ficcionais antigas, para ao mesmo tempo justificar o valor dessa forma literária e diferenciá-la de outras formas narrativas.

A abordagem que tomaremos nessa dissertação ao tratarmos do *tsukuri monogatari* será a mesma adotada por Doody, ao traçar a sua história do romance interligada por elementos em comum através dos séculos, e a de Reinhart Koselleck, invocada por Zwicker ao discutir esses diferentes termos na literatura japonesa: “o potencial que conceitos como “romance” têm para lidar com o contemporâneo na não-contemporaneidade, de ver relações entre objetos históricos que à primeira vista parecem ser de mundos muito diferentes.” (ZWICKER, 2006, p.576). Essa abordagem permite que se descubra a possibilidade de uma história do romance que atravessa barreiras espaciais e temporais (idem, p.576). Além disso, a abordagem é sustentada pelos argumentos apresentados pelos proponentes da hipótese da poligênese do romance. O argumento de Moore de que a variabilidade do romance contemporâneo justifica a inclusão retroativa de obras mais antigas que nublam as barreiras do gênero é aplicável no estudo do *tsukuri monogatari*, principalmente devido ao seu caráter misto (prosa e poesia) e experimental.

Em relação à nomenclatura, é possível argumentar que da mesma forma que não havia um tratado prescritivo sobre o romance no ocidente e isso resultou em diversos nomes diferentes para gêneros que poderiam ser classificados como romances, no Japão o mesmo ocorreu com o *monogatari*. Existiam críticas de contemporâneos direcionadas ao *monogatari*, mas não um esforço de delimitação de um modelo para o gênero. O *shôsetsu*, em comparação, através de ensaios como o de Tsubouchi, é relacionado a um conjunto de características desejáveis para o gênero e tem sua associação com o termo “romance” sedimentado. Por esse motivo, o *tsukuri monogatari* é excluído do domínio do romance por não compartilhar dos traços que definem o romance moderno de influência europeia. Mas da mesma forma que a divisão entre *romance* e *novel* é criticada por Pavel, Brandão e Doody, a divisão entre *tsukuri monogatari* e *shôsetsu* parece passível das mesmas críticas. Pavel assume a posição de que

as características consideradas como diferenciadoras do romance moderno também podem ser encontradas em romances antigos, mas de maneiras diferentes, como a verossimilhança e a representação do cotidiano próximo do público leitor. Da mesma maneira, características associadas ao *shōsetsu*, como o realismo e a representação da natureza e comportamento humano, podem ser encontradas nos *tsukuri monogatari*, mas de forma condizente com o período clássico japonês. Um leitor de Heian poderia reconhecer o realismo da hierarquia da corte, dos cargos políticos e da multiplicidade de eventos artísticos e religiosos, bem como se identificar com os personagens, suas escolhas e dramas pessoais. Já Doody questiona se formas mais antigas, como o *monogatari*, precisam atender a esses requisitos do romance moderno ou se não existe uma camada geralmente não investigada de idiossincrasias que poderia revelar expectativas e relações com o público leitor de Heian que não existiriam com os leitores do *shōsetsu*. Apesar das abordagens diferentes, Pavel e Doody concordam que a exclusão de gêneros como o *tsukuri monogatari* revela mais sobre o período em que o gênero passa a ser estudado e classificado do que sobre o gênero em si. Seguindo esse tipo de questionamento, Brandão pergunta se o início do uso de uma denominação para um gênero necessariamente significa que o surgimento do gênero ocorreria no mesmo período. E esse questionamento também parece ser aplicável ao *tsukuri monogatari* e à sua diferenciação em relação ao *shōsetsu*.

Ao considerar todos esses argumentos, essa dissertação defende a posição de que o *tsukuri monogatari* pode ser lido como um romance, por ser integrante de um conjunto de textos ficcionais em prosa, ou prosa e poesia, que surgem comumente em contextos históricos estáveis, com certa tradição e complexidade. Como proposto por Moore, ao apresentar os diversos contextos de surgimento do romance, o *tsukuri monogatari* se trataria de mais um exemplar do gênero que surgiu durante o período clássico japonês e que o seu surgimento espontâneo não é uma exceção na história do gênero, mas parte de uma tendência dentro de culturas letradas.

### **3 ANALISANDO O GENJI MONOGATARI**

Após a discussão sobre a poligênese do romance e o *tsukuri monogatari*, a análise do *Genji monogatari* pode ser realizada com mais profundidade. Primeiramente, informações gerais sobre o contexto histórico do Japão do período Heian serão apresentadas para que o tipo de ambiente em que a obra foi escrita e o cenário representado em seu enredo possam ser introduzidos. Com essas informações de base, dados sobre a obra e a sua autora podem ser apresentados, pois o ambiente da corte de Heian é indissociável de ambos. Em seguida, a análise propriamente dita pode ser realizada por meio da identificação dos princípios trans-históricos, das características idiossincráticas e, por último, dos gêneros literários e de discurso segundo o modelo de Smiley. Através desses tópicos de análise, diferentes aspectos do *Genji monogatari* são ressaltados: aqueles que o aproximam do romance, aqueles que são específicos da obra e aqueles que demonstram o poder de adaptação da obra.

### 3.1 JAPÃO DO PERÍODO HEIAN

O período clássico da história japonesa engloba os períodos Asuka (538-710), Nara (710-794) e o período Heian (794-1185). O fim do período Heian marca o início do período feudal no Japão. Considerando a sua extensão considerável, o período Heian pode ser dividido em diferentes fases para melhor entender seus desenvolvimentos. A divisão proposta pelo historiador Kuroita Katsumi oferece um panorama didático e divide o período Heian em sua fase inicial (782-967) e sua fase tardia (967-1167). As diferenças de ano inicial e final do período Heian conforme apresentadas por Kuroita e anteriormente nessa dissertação são devido a discordâncias entre historiadores sobre essas datas de delimitação dos períodos. As duas fases também possuem subdivisões menores demarcadas por seus eventos mais marcantes:

“A. 782-967 Fase Inicial do período Heian

(i) 782-833 mudança da capital para Heian Kyô; subjugação dos aborígenes; estabelecimento de novas instituições nativas como o Gabinete do Imperador e a Polícia Imperial; fundação das seitas budistas Tendai e Shingon.

(ii) 833-877 declínio do poder do imperador e surgimento de Regentes e Chanceleres Fujiwara.

(iii) 887-967 disputas entre os imperadores e os líderes Fujiwara.

B. 967-1167 Fase tardia do período Heian

(i) 967-1068 monopólio do poder político pelos Fujiwaras.

(ii) 1068-1156 Governo de Clausura.

(iii) 1156-1167 emergência da classe militar como principal fator na luta pelo poder.” (KATSUMI, Kuroita. 1939 apud MORRIS, 1979, p. 39-40, tradução minha)

A fase de maior interesse para os fins dessa dissertação é a tardia, quando o *Genji monogatari* foi escrito. Mas alguns dos desenvolvimentos citados nessas subdivisões serão observados durante o presente tópico, que discutirá elementos gerais do período Heian, como a organização do governo, a estrutura da capital e a religião, como forma de melhor entender o período em que Murasaki viveu e o cenário que a autora buscava representar em sua obra. Por esse motivo, nem todas as subdivisões serão apresentadas, como o governo de clausura.

O movimento de centralização governamental e ascensão da família imperial teve início durante o período Asuka. Inicialmente, família imperial era somente um dos clãs mais poderosos, que detinha poder em diferentes partes do arquipélago, mas que disputava com outros clãs, como o clã Soga. Foi somente através das Reformas Taika, de início em 645, que as rivalidades entre os clãs diminuíram e um estado burocrático centralizado foi criado (idem, p. 67). As reformas foram estabelecidas pelo imperador Kōtoku (596-654) e promoviam o estabelecimento de um estado seguindo o modelo chinês da dinastia Tang (618-906), em que a figura de poder supremo sobre todo o território do país e seus habitantes, incluindo os antigos líderes de clãs rivais, era o imperador (idem, p.67). Outras medidas promovidas pelas reformas Taika foram a reforma agrária, reforma legal (Código Taihō) e reestruturação do sistema de governo (criação de novos cargos de ministros). Apesar da adoção desse modelo, a hierarquia social rígida japonesa não sofreu alterações e os membros da nobreza passaram a ocupar cargos administrativos, o que diferia do modelo chinês em que havia competição e exames para julgar a capacidade dos súditos para cada posição (idem, p.88). A estrutura das posições na corte é explicada por Morris da seguinte maneira:

“Os códigos da Reforma e suas emendas previam dez classes na corte, sendo as três primeiras divididas em sênior e júnior, e a maioria das outras sendo subdivididas em superior e inferior, de modo que havia um total de cerca de trinta gradações, além das quatro ordens que eram reservadas aos príncipes da família imperial. A principal linha divisória era entre a Terceira e a Quarta Classes, os membros dos três primeiros escalões sendo conhecidos como Kugyô (Nobres da Alta Corte) e recebendo todos os privilégios mais valiosos. Uma segunda divisão separava os membros da Quinta Classe e acima, cujas nomeações eram emitidas pelo imperador, daqueles de classe inferior, que eram nomeados pelo Grande Conselho de Estado e que eram barrados de muitos privilégios importantes, como aparecer na Câmara de Audiência Imperial.” (idem, p.88, tradução minha)

Em termos de implementação, a entrada na hierarquia era determinada pelas conexões familiares dos nobres. A alta corte (três primeiras classes) era composta de ramificações menores da família imperial e das grandes famílias que pertenciam aos antigos clãs anteriores à reforma. A quarta e quinta classes advinham de clãs menores da região de Yamato (antiga província que incluía Nara e local onde a maioria dos imperadores japoneses mantinha a corte) e de famílias estrangeiras distintas que haviam imigrado para o Japão nos dois séculos anteriores. As classes restantes incluíam chefes de outros clãs menores, principalmente aqueles advindos das províncias (idem, p.89). O auge desse poder imperial ocorreu durante o reinado do imperador Kanmu, o qual mudou a capital para Heian Kyô, junto com todo o aparato burocrático e atendentes da corte (idem, p.68).

Apesar dessa tentativa de centralização do poder, as Reformas acabaram falhando devido às diferenças de escala de complexidade entre os governos japonês e chinês, à tradição persistente dos clãs e ao fato de que os responsáveis por implementar essa política eram justamente os nobres que teriam seus privilégios cerceados (idem, p.68). Assim, durante a época de Murasaki, o sistema de centralização do poder no imperador havia se tornado uma farsa, na qual a burocracia governamental era mantida, mas o centro administrativo real havia sido deslocado para outra posição (idem, p.68-69). O sistema de taxação e distribuição de terras chinês também havia sido

abandonado e a economia passou a ser baseada em grandes propriedades senhoriais (idem, p.37).

A família Fujiwara, que posteriormente ocuparia essa real posição de poder, teve como seu fundador uma das figuras principais durante a implementação das Reformas Taika. Nakatomi no Kamatari (614-669), que atuou em conjunto com o príncipe imperial e futuro imperador Tenchi (626-672) para remover a família reinante da época, os Soga (idem, p.72). Durante os próximos três séculos os descendentes de Nakatomi, fundador do clã Fujiwara, buscaram consolidar a posição da família na corte em disputas com clãs rivais e entre as diferentes ramificações da família, com a divisão norte do clã triunfando sobre as outras no século IX (idem, p.72). Foi somente no século X que a família estabeleceu sua hegemonia na corte imperial, com Fujiwara no Saneyori (900-970) assumindo a posição de chanceler e com a remoção do último rival da família, Minamoto no Takaaki (idem, p.73).

Durante o período em que a autora do *Genji monogatari* viveu, a oligarquia Fujiwara estava firmemente estabelecida. O poder dessa família era mantido por meio de casamentos entre consortes Fujiwara e os imperadores, dessa forma o líder da família era quase sempre sogro ou avô do soberano reinante (idem, p.73). Maiores detalhes sobre os costumes matrimoniais e de relacionamentos amorosos no período Heian serão apresentados no tópico 3.5.3 sobre a narrativa romântica em *Genji monogatari*. Através de sua influência por meio dos casamentos com a família imperial, a família também incentivava a ascensão de imperadores ainda crianças e maleáveis, além de instituir o cargo de regente, o que permitia o uso direto do poder imperial (idem, p.75). Outra forma com a qual os Fujiwara mantiveram o controle sobre a corte foi obrigando os imperadores a abdicarem ainda jovens, antes que pudessem começar a desenvolver desejos de autonomia política (idem, p.74). Os imperadores durante o período de domínio dos Fujiwara serviam mais como figuras simbólicas, responsáveis por realizar rituais religiosos e laicos (idem, p.74). Além disso, várias cortes imperiais podiam existir ao mesmo tempo graças a abdições de imperadores jovens e à poligamia, o que ajudava a autoridade e riqueza a serem divididas entre imperadores reinantes, imperadores aposentados, as várias imperatrizes e imperatriz mãe (idem, p.75). Em comparação, em um sistema em que o imperador cumprisse o seu reinado durante toda ou a maior parte de sua

vida, até perto de sua morte, o poder e recursos na corte seriam somente divididos entre ele, suas consortes e sua mãe, se mantendo mais relativamente centralizado na figura do imperador reinante. A abdicação precoce desses imperadores gerava mais núcleos separados de poder, em torno de cada geração de imperadores aposentados, reinantes e futuros imperadores, diluindo ainda mais o poder da família real.

Outro aspecto muito importante para compreender a vida da aristocracia durante o período Heian é a cidade que serve de cenário para a maior parte do enredo da obra de Murasaki. Ao ler o *Genji monogatari*, não é difícil perceber como o centro da vida social e cultural do Japão de Heian se encontrava na capital, bem como é notável a relutância de seus personagens de sair da corte e se dirigir para outras regiões ou mesmo de admitir quando haviam nascido ou sido criados em províncias mais remotas. Em outras palavras, é possível afirmar que a civilização, segundo o ponto de vista dos nobres de Heian, se encontrava no ambiente urbano da corte (idem, p.48). Como era então a estrutura da capital?

Heian Kyô foi construída seguindo como modelo a cidade chinesa de Chang'an, que atingiu seu ápice durante a dinastia Tang e serviu como capital do país por várias dinastias (idem, p.48). Diferente de Nara, a capital anterior, que havia sido construída em uma escala menor e com uma atmosfera de antiguidade e calma centrada no Budismo, Heian Kyô trazia consigo uma atmosfera de inovação e contemporaneidade (idem, p.48). O formato da capital era de um retângulo de aproximadamente 5,3 quilômetros de norte a sul e 4,5 quilômetros de leste a oeste, cercado por muros de quase 2 metros de altura e fossos dos dois lados do muro (Anexo 1). O acesso à cidade se dava por meio dos dezoito portões que eram ligados às ruas principais (idem, p.48-49). A natureza planejada da capital pode ser vista na distribuição de suas ruas e avenidas, que estão posicionadas paralelamente em intervalos regulares e se cruzam em ângulos retos. As avenidas principais que cruzam a cidade de leste a oeste são chamadas de *jô* e identificadas por números. Assim, a primeira avenida mais ao norte era chamada de *Ichijô* (primeira avenida) e a nona ao sul de *Kujô* (nona avenida). As mesmas denominações eram dadas para as áreas entre as avenidas, portanto tanto o distrito entre a terceira e quarta avenidas quanto a quarta avenida em si eram chamadas de *Shijô* (quarta avenida e quarto distrito) (idem, p.49). Muitos nobres eram nomeados conforme o distrito

de residência de sua família, como é o caso da personagem Rokujô que possuía uma residência no sexto distrito (idem, p.49). Tanto as avenidas de leste a oeste quanto as avenidas principais que cortavam a cidade de norte a sul eram espaçosas, variando de aproximadamente 24 a 30 metros de largura, sendo o exemplo mais impressionante a avenida Suzaku que ligava o palácio imperial até o centro da cidade e possuía uma largura de cerca de 90 metros (idem, p.49). Mas eram somente as famílias nobres de mais renome que podiam ter residências de frente à grandes avenidas, a maioria dos habitantes vivia nas ruas e alamedas estreitas paralelas e perpendiculares às principais, com casas próximas umas das outras (idem, p.50). Essa estrutura geral pode ser observada no Anexo I.

Conforme a descrição de Morris, o palácio imperial se encontrava diretamente no centro norte da cidade e ocupava uma área aproximada de trezentos acres, cercada por um muro baixo. O palácio era como uma cidade em escala menor, contendo os edifícios palacianos e os escritórios do governo. A arquitetura desses prédios revelava os contrastes da assimilação cultural do período, com construções que seguiam o estilo mais grandioso chinês (Palácio da Administração, possuía uma escala maior, base de pedra, pilares vermelhos laqueados, paredes brancas, pisos de pedra e tetos elaborados com telhas verdes) e a simplicidade japonesa baseada no Xintoísmo (Seiryô Den, a residência do imperador, feita de madeira sem adornos, telhados de vime e pisos de cipreste) (idem, p.50-51).

A estrutura da capital de Heian Kyô demonstra a posição de destaque do palácio imperial, como centro cultural e social do período, bem como deixa evidente as diferenças entre as vidas das famílias da aristocracia e dos cidadãos comuns, como mercadores. Isso também pode ser observado na literatura do período, como no *Genji monogatari*, quando o protagonista acorda em alguma alameda menor depois de visitar uma de suas amantes e se surpreende com os barulhos e com o modo de falar dos comerciantes de arroz, tão distante dos sons ouvidos no ambiente palaciano.

Outro aspecto de considerável importância no Japão do período Heian era o papel desempenhado pelas religiões e crenças. Nesse período, diferentes religiões e crenças coexistiam sem o conflito e perseguição religiosa que ocorreram no contato entre religiões nativas e estrangeiras em outros países.

Apesar dessa mistura harmoniosa, uma religião exercia influência maior que as outras: o Budismo. Oriundo da Índia, o Budismo chegou ao Japão através da China e da Coréia e se tornou a religião principal do país (idem, p.123). Isso se deu sem gerar conflitos com as crenças nativas, como o Xintoísmo (conjunto de crenças politeístas e animistas, em que entidades podem habitar desde seres vivos, até pedras e rios) ou com o Confucionismo. Em compensação, outras escolas budistas mais antigas que existiam durante o período Nara foram deslocadas por duas escolas mais novas: Tendai e Shingon. Além disso o sincretismo religioso que combinava o Budismo com o Xintoísmo também viria a tornar essas escolas mais populares durante o período de Murasaki (idem, p.37).

A escola budista mais poderosa durante o tempo de Murasaki Shikibu era a Tendai, nomeada a partir da montanha Tiantai na China, onde ela foi originada. A escola Tendai possuía um vasto complexo de templos e monastérios no monte Hiei, que foram construídos sob comando do imperador Kanmu como forma de proteger a capital de espíritos malignos oriundos da direção nordeste, e conexão com a família Fujiwara (idem, p.123). Em termos de suas crenças, Tendai propunha a doutrina de salvação universal, de que a natureza do Buda reside em todos os seres e de que o objetivo do ser humano é desenvolver essa natureza e ser libertado do ciclo de reencarnações para um estado superior semelhante ao de Buda (idem, p.123). Essa escola budista utilizava como texto sagrado o Sutra do Lótus, que havia sido importado para a China da Índia e era considerado por seus seguidores como a revelação mais completa e final dos ensinamentos budistas (idem, p.123).

A segunda escola budista popular durante o período era a Shingon (“verdadeira palavra”), que como a Tendai também era sincrética e incorporava elementos Xintoístas e Taoístas em suas crenças. Diferente da procedência chinesa da Tendai, Shingon possuía origens mais marcadamente indianas, como pode ser visto nas pinturas de mandalas e presença de deidades de origem hindu (idem, p.124). Os ensinamentos e obras de arte dessa escola foram levados ao Japão pelo monge Kūkai, que viajou para China, onde estudou na escola Tangmi ou Escola Esotérica, motivo pelo qual a escola também é conhecida como Budismo Esotérico Japonês. Devido à relação dessa escola com a arte religiosa, a sua influência ocorreu no campo da arte e da literatura, bem como nos rituais religiosos.

Apesar de nem todos os nobres de Heian seguirem o caminho da iluminação espiritual budista e do estudo de escrituras religiosas, a maioria era familiar com o espírito fundamental comum a todas as suas escolas: a transitoriedade das coisas terrenas (*mujôkan*) (idem, p.132-133). Esse princípio está ligado à ideia da efemeridade da vida e de que o apego aos laços terrenos resulta somente em sofrimento. Essa perspectiva guia muito dos princípios estéticos expressados pela aristocracia de Heian e vai ser discutida em mais detalhes no tópico 3.4.3 sobre a temática da efemeridade da vida.

### 3.2 GENJI MONOGATARI: SOBRE A OBRA E SINOPSE DO ENREDO

Nessa seção serão apresentadas informações sobre a autora e a obra e uma sinopse do enredo. Essas informações servem como base para os tópicos seguintes, principalmente em relação ao enredo extenso e com muitos personagens.

#### 3.2.1 A autora e a obra

Poucas informações são conhecidas sobre a biografia dessa escritora do período Heian. Murasaki Shikibu, a autora do *Genji monogatari*, nasceu por volta do ano 973 dentro da aristocracia de nível médio, ocupada principalmente por governadores de províncias (TYLER, 2003, p. 24). O nome pelo qual se tornou conhecida ao longo dos séculos é uma junção do cargo exercido por seu pai, Fujiwara no Tametoki, secretário de cerimônias (*shikibu*) e do nome da personagem feminina mais proeminente de sua estória, Murasaki. Ela teve um casamento curto (998 ou 999 a 1001) com um homem mais velho, que acabou devido à morte precoce do cônjuge. Dessa união nasceu sua filha, Daini no Sanmi. Murasaki serviu a imperatriz Akiko (também conhecida como Shôshi), como dama da corte em 1006. Embora o ano de sua morte não tenha sido registrado, a última menção ao nome da autora é do ano de 1013 (idem, p. 24).

O conhecimento da autora sobre literatura e história chinesa e japonesa era reconhecido por seus contemporâneos (MORRIS, 1979, p.283) e pode ser identificado nas muitas alusões no *Genji monogatari* a imperadores e poetas. A obra foi escrita após a morte do marido de Murasaki Shikibu e parece ter sido

terminada por volta de 1010. A escrita da obra durante o serviço da autora como dama da corte provavelmente beneficiou a circulação do texto entre suas leitoras e leitores, habitantes daquele mesmo mundo aristocrático descrito no *monogatari*. Ela também escreveu um diário, *Murasaki Shikibu nikki* (entre 1008 e 1010) e uma antologia de poemas, *Murasaki Shikibu shû* (por volta de 1014). Embora a hipótese de que Murasaki Shikibu não seria a única autora de *Genji monogatari* foi proposta por alguns estudiosos da obra (TYLER, 2003, p.25), com os 10 capítulos finais sendo atribuídas à sua filha, nessa pesquisa a posição da autoria única da obra será tomada como a mais provável.

Como outros *tsukuri monogatari* escritos durante o período Heian, o *Genji monogatari* não possui manuscritos sobreviventes originais, contemporâneos à sua escrita. Os fragmentos mais antigos aparecem junto a ilustrações do final do século XII, no *Genji monogatari emaki* (idem, p.26). Durante o século XIII, as cópias sucessivas do texto começaram a corromper o seu conteúdo, o que levou os estudiosos Minamoto no Mitsuyuki (1163-1244) e Fujiwara no Teika (1162–1241) a tentarem restaurar a obra. A versão de Mitsuyuki foi completada em 1255 pelo seu filho Chikayuki e ficou conhecida como texto de Kawachi (*Kawachihon*), pois Mitsuyuki era governador da província de Kawachi (idem, p.26). Teika decidiu restaurar o *Genji monogatari* quando sua cópia desapareceu por volta da década de 1190. A partir desse momento, o poeta começou a coletar e agrupar outros exemplares do texto e completou sua restauração em 1225, a qual ficou conhecida como “texto da capa azul” (*Aobyôshibon*) (idem, p.25). As edições modernas do *Genji monogatari* são baseadas na restauração de Teika.

A obra é considerada parte do cânone clássico da literatura japonesa e sua influência pode ser vista através da história literária do país. Partes do enredo foram adaptados para peças de teatro (*Aoi no ue*, no teatro *nô* de Muromachi e na adaptação moderna de Mishima Yukio), mangás (*Asaki Yume Mishi* de Waki Yamato em 1980, *Genji monogatari* de Miyako Maki em 1988) e filmes (*The tale of Genji* de Kon Ichikawa em 1966, *Sennen no Koi Story Genji monogatari* em 2001). A obra também foi traduzida para o japonês moderno primeiro por Yosano Akiko (uma versão resumida em 1912-1913 e a versão completa em 1938-1939) e depois por Jun'ichirô Tanizaki (três versões, a primeira foi publicada de 1939 a 1941, a segunda de 1951 a 1954 e a última de

1964 a 1965) e Fumiko Enchi (traduzida de 1967 a 1973). Esses escritores que traduziram o *Genji monogatari* também apontam a influência da obra em sua própria formação e produção literária, muitas vezes criando personagens inspirados por personagens da narrativa clássica. A tradução da obra para o inglês foi realizada por Suematsu Kenchô em 1882, Arthur Waley de 1925 a 1933, Edward Seidensticker em 1976 e Royal Tyler em 2001.

Sendo parte basilar do cânone literário japonês, a influência do *Genji monogatari* na literatura japonesa pode ser ilustrada através de um trecho do discurso de Yasunari Kawabata em 1968, quando recebeu o prêmio Nobel de literatura:

“O Conto de Genji, em particular, é o pináculo mais alto da literatura japonesa. Mesmo até os nossos dias, não houve uma obra de ficção que se compare a ele. Que uma obra tão moderna tenha sido escrita no século XI é um milagre e, como um milagre, a obra é amplamente conhecida no exterior. Embora minha compreensão do japonês clássico fosse incerta, os clássicos de Heian foram minha principal leitura de infância, e é o Genji, eu acredito, que mais significou para mim.” (KAWABATA, 1968, tradução minha)

### 3.2.2 Sinopse do enredo

O enredo de *Genji monogatari* pode ser dividido em três partes: o início da vida de Genji, sua escalada política e muitos casos amorosos (capítulos 1 a 33), a vida madura do protagonista, período de declínio das relações amorosas e sociais de Genji, morte de personagens e afastamento do mundo social da corte (capítulos 34 a 41) e por último a estória continua após a morte de Genji e segue dois novos protagonistas, Kaoru e Niou (capítulos 42 a 54). Para facilitar o entendimento do enredo, uma lista dos principais personagens e um diagrama de relacionamento entre eles estão presentes no Anexo 2 e no Apêndice da dissertação.

Na primeira parte, o protagonista nasce do romance entre o imperador e a consorte Kiritsubo. Apesar de ser a mais amada pelo imperador, Kiritsubo não possui apoio político forte na corte e sofre com os abusos e inveja das outras consortes, principalmente da consorte Kokiden. Por esse motivo, o imperador

decide não conceder a Hikaru Genji a posição de príncipe herdeiro (com direito às regalias e posição garantida na corte), mas sim o sobrenome Minamoto (Genji), sendo excluído, portanto, da linhagem do trono. Por esse motivo o protagonista é definido desde o início como um príncipe somente em título, mas que deve forjar seu próprio caminho na corte. Kiritsubo morre quando Genji tem só três anos de idade devido a uma doença, deixando o imperador desconsolado com a perda da amada. Rumores chegam aos ouvidos do imperador sobre Fujitsubo, uma jovem de aparência similar à mãe de Genji, e ele a aceita como uma de suas esposas. A semelhança entre Fujitsubo e Kiritsubo também atrai o jovem Genji, que nutre um amor proibido pela madrasta. Quando atinge a maioridade, Genji se casa com Aoi, a filha do Ministro da Esquerda. A união não é harmoniosa devido à diferença de idade entre os dois e ao amor persistente de Genji por Fujitsubo. Durante sua juventude, Genji se entretém por meio de casos amorosos com várias mulheres, incluindo Utsusemi (esposa do deputado de Iyo, ela acaba rejeitando o protagonista), Rokujô (viúva de um príncipe), Yûgao (amante anterior de Tô no Chujô, morre inesperadamente durante uma noite romântica com Genji devido à interferência de um espírito), Suetsumuhana (dama que vive em circunstâncias humildes e notável por seu nariz com ponta avermelhada), Oborozukiyo (dama destinada a se casar com o imperador Suzaku, irmão mais velho de Genji) e Hanachirusato (dama de natureza modesta e gentil). Durante esse período, uma rivalidade amistosa entre Genji e Tô no Chujô se inicia, devido à notoriedade de ambos como homens distintos e apreciadores das belezas artísticas e estéticas da corte, bem como de nobres galantes sempre em busca de novas conquistas amorosas.

Em uma visita a Kitayama, Genji se depara com uma menina cuja beleza se equipara à de Fujitsubo e o seu interesse só se intensifica quando descobre que a garota é a sobrinha de sua madrasta. O protagonista decide sequestrar a menina e a cria como sua futura esposa. Ao mesmo tempo, Genji inicia um caso com Fujitsubo que resulta em um filho. O imperador não suspeita dessa infidelidade e o menino é criado como seu filho legítimo e designado o príncipe herdeiro.

Genji se torna pai novamente quando Aoi dá à luz a seu primeiro filho legítimo, Yûgiri. A esposa falece pouco tempo depois devido à possessão por um espírito maligno. Durante o exorcismo do espírito, sua identidade é revelada:

Rokujô, uma das amantes de Genji. Agora viúvo, Genji consuma seu casamento com Murasaki. A situação política de Genji se torna precária quando seu pai morre e o próximo a assumir o trono é o filho da consorte Kokiden, o imperador Suzaku. Além disso, um relacionamento entre Genji e Oborozukiyo, uma das consortes do imperador Suzaku, é descoberto. Essas circunstâncias levam ao exílio de Genji em Suma. Nessa cidade distante da capital, ele se encontra com um sacerdote, que promove um relacionamento entre o nobre exilado e sua filha, Akashi. Dessa união nasce uma filha que eventualmente ascenderá à posição de imperatriz.

O exílio de Genji termina quando o imperador Suzaku decide perdoar o meio-irmão, impelido por uma visão de seu pai que aparece em seus sonhos. Suzaku abdica e o filho de Genji com Fujitsubo assume o trono como imperador Reizei. O novo imperador descobre o segredo sobre seu nascimento e decide auxiliar a carreira política de Genji, promovendo sua rápida ascensão. Durante esse período de prosperidade, Genji constrói uma mansão, conhecida como Rokujô-in, onde planeja residir com as mulheres com quem manteve relacionamentos amorosos ou com quem forjou ligações profundas ao longo de sua vida. Eventualmente passam a residir na mansão Murasaki (na ala da primavera), a filha de Rokujô, Akikonomu (na ala do outono), Akashi (na ala do inverno), Hanachirusato (na ala do verão, com Yûgiri), Utsusemi e Suetsumuhana. Outra personagem importante dessa parte da estória é Tamakazura, a filha de Tô no Chujô e Yûgao, que é encontrada por Genji, o qual oferece moradia para ela em sua mansão e a apresenta para a sociedade como sua filha. Genji começa a nutrir uma atração imprópria pela jovem, que rejeita constantemente suas propostas. A verdadeira paternidade de Tamakazura é eventualmente revelada e ela se casa com um de seus pretendentes, Hige-kuro.

Na segunda parte da estória, Genji chega aos 40 anos no ápice de sua carreira política. Por outro lado, seus relacionamentos com amantes, familiares e amigos sofrem devido a conflitos e desentendimentos. A amizade entre Tô no Chujô e Genji é danificada quando o primeiro se opõe à união de Yûgiri com sua filha. Mesmo após Tô no Chujô mudar de ideia e aceitar o casamento, os dois amigos não conseguem reestabelecer o mesmo nível de confiança que tinham anteriormente. A vida amorosa de Genji também sofre quando aceita mais uma esposa, a Terceira Princesa. A diferença de idade entre a jovem e Genji e a

predileção do protagonista por Murasaki dificultam essa relação. Kashiwagi, filho de Tô no Chujô, vislumbra a Terceira Princesa e inicia um caso amoroso com ela, mesmo contra a vontade da moça. A Terceira Princesa engravida e Genji descobre a infidelidade graças a uma carta de Kashiwagi esquecida nos aposentos da jovem. O caso termina com Genji criando o menino, Kaoru, como seu filho, a terceira princesa optando por viver como monja e Kashiwagi definhando e morrendo, ao saber que Genji estava ciente de sua indiscrição. Outra repercussão do casamento de Genji com a Terceira Princesa é a mudança no relacionamento entre Genji e Murasaki, que se distancia do marido e pede para se retirar para uma vida religiosa, embora seu pedido seja rejeitado. O estado inseguro de Murasaki permite que seja possuída por um espírito, novamente Rokujô, o que quase a leva à morte. Embora o espírito tenha sido exorcizado com sucesso, Murasaki permanece fraca depois do episódio e falece alguns anos depois. Após a morte de Murasaki, Genji se encontra desconsolado e passa a evitar suas outras amantes. Genji mantém um caso somente com uma das servas de Murasaki, justamente porque lembra o viúvo de sua amada perdida. Em um capítulo em branco, a morte do protagonista é anunciada de maneira implícita.

A Terceira parte, também conhecida como os capítulos de Uji, trata das vidas de Kaoru, o filho entre Kashiwagi e a Terceira Princesa, mas que é conhecido por todos como filho de Genji, e Niou, neto de Genji e filho da imperatriz. O enredo passa a narrar a rivalidade entre os dois jovens em quesitos de refinamento e arte. Essa rivalidade passa a se estender a casos amorosos quando Kaoru entra em contato com duas irmãs, Ôigimi e Naka no Kimi, filhas de Hachi no Miya ou Oitavo Príncipe, um príncipe que perdeu seu apoio político e fortuna. A proximidade entre Kaoru e Hachi no Miya, ambos interessados em uma vida religiosa, leva o príncipe a pedir que Kaoru cuide de suas filhas, quando sente que se aproxima do fim. Assumindo o papel de protetor das moças após a morte de Hachi no Miya, Kaoru aproveita a situação de dependência das irmãs para tentar iniciar um relacionamento com a mais velha, Ôigimi, mas acaba sendo rejeitado. Kaoru arranja um encontro entre Niou e Naka no Kimi, que se tornam amantes e eventualmente se casam. Embora tenha promovido essa união na esperança de que Ôigimi reconsiderasse sua proposta amorosa, ele termina sozinho quando a jovem se recusa a comer e morre pouco tempo depois.

Kaoru volta suas afeições para a irmã mais nova, agora casada e grávida de Niou, mas ela também o rejeita e o informa sobre a presença de uma meia-irmã, Ukifune. Kaoru encontra Ukifune e constrói uma casa para ela em Uji. Como ele já havia se casado com uma princesa e não poderia tomar Ukifune como esposa principal, Kaoru tem esperanças de eventualmente mudar a moça para um local mais próximo e mantê-la como esposa secundária. As constantes visitas de Kaoru a Uji levantam suspeitas e levam Niou a descobrir o paradeiro de Ukifune e o relacionamento secreto que a jovem mantinha com o rival. Um conquistador irremediável, Niou seduz Ukifune e também inicia um romance com a jovem. Isso resulta em uma disputa entre Niou e Kaoru pelas afeições da moça, o que leva novamente à tragédia quando a jovem se joga dentro de um rio para fugir desse dilema. Milagrosamente, Ukifune sobrevive à tentativa de suicídio, mas decide se tornar monja. O enredo termina com um tom de incerteza: Kaoru descobre a localização de Ukifune e vai de encontro à jovem, mas a narrativa acaba antes que o leitor saiba se os dois se reencontram ou não.

### 3.3 PRINCÍPIOS TRANS-HISTÓRICOS

O estudo sobre a historiografia do romance segundo a hipótese de sua poligênese e de romances significativos em variados contextos permitiu a identificação de um conjunto de características comuns aos romances em seus mais diversos contextos e épocas. Esses são os princípios estruturais trans-históricos identificados através de estudos anteriores sobre a poligênese do romance (OKIMOTO, CHAGAS, 2016), presentes na sua totalidade ou maioria em obras que podem ser classificadas dentro do domínio do gênero. Estes princípios trans-históricos são: a ficcionalidade, a escrita narrativa em prosa, a remissão à vida prosaica e a marginalidade inicial na cultura letrada. Os princípios trans-históricos são aplicados nessa pesquisa não de maneira prescritiva, mas de identificação de características que ocorrem frequentemente no gênero, em suas muitas variações históricas e estilísticas. Dessa maneira, a discussão da presença ou ausência dos princípios trans-históricos permite a realização de uma análise sobre como *Genji monogatari* se posiciona em relação a outras tradições romanescas.

### 3.3.1 Caráter ficcional

Para discutir o caráter ficcional do *Genji monogatari*, primeiro a definição de ficção adotada nessa pesquisa deve ser apresentada. Segundo Gregory Currie em *The nature of fiction*, o status ficcional não é adquirido por uma obra no seu processo de recepção, mas durante a sua criação (2008, p.11). Currie argumenta que o autor da obra ficcional engaja em um ato de “fazer ficção” ou *fiction-making*, na produção de um objeto acessível a um público, no caso um texto, que surge da performance de um enunciado ficcional com intenções específicas (idem, p.11). As intenções do autor ao engajar nesse ato de fazer ficção são de criar uma forma de comunicação com seus leitores e imprimir um conjunto de expectativas na leitura de ficção, uma atitude de *make believe* (fazer de conta, mas sem a conotação mais infantil que é associada à expressão em português) em relação aos fatos da narrativa (idem, p.24). Em relação a esse faz-de-conta dos textos ficcionais, Currie esclarece:

“O leitor de ficção é convidado pelo autor a se envolver em um jogo de faz de conta, sendo a estrutura do jogo em parte ditada pelo texto da obra do autor. O que é dito no texto, junto com certos pressupostos contextuais, gera um conjunto de verdades ficcionais: aquelas coisas que são verdadeiras na ficção. Qualquer coisa que seja verdadeira na ficção está disponível para o leitor fazer de conta. Uma grande parte de jogar um jogo de faz-de-conta ficcional é descobrir o que é verdade na ficção e, portanto, o que é apropriado fazer de conta.” (idem, p.70-71, tradução minha)

Ao considerar essa definição, é possível passar a discutir o *monogatari* como gênero e o *Genji monogatari*. O caráter ficcional do *monogatari* é o que o distingue de outros gêneros narrativos do mesmo período, como os registros históricos, e é uma de suas características fundamentais. Assim, é possível afirmar que esse caráter e intenção ficcional, como propõe Currie, estavam presentes no gênero desde seu princípio e eram inseparáveis de sua percepção pelos leitores. Ao mesmo tempo, é justamente esse caráter tão assumidamente ficcional que fazia do *monogatari* um alvo fácil para seus críticos. A possibilidade de utilizar a fantasia e a ficção para decorar e tornar mais interessantes os tipos

de eventos que ocorrem no cotidiano, que seriam escritos de maneira mais objetiva e sem emoção em crônicas oficiais, atraiu críticas da cultura letrada do período (BOSCARO, 2006, p.243-244).

Aplicando a definição de Curie, a opção de autores de *monogatari* por utilizar elementos fantasiosos ou ficcionais em seus textos alteraria somente o tipo de jogo de *make believe* e expectativas de seus leitores. Assim, ao se deparar com um texto como *Taketori monogatari*, que representa seres celestiais e uma protagonista de beleza sobre-humana, o leitor entenderia que no universo criado por essa obra, elementos fantasiosos são possíveis. Já ao ler um texto como *Genji monogatari*, em que esses elementos não são encontrados, o conjunto de expectativas e jogo de faz de conta é outro, envolvendo o tipo de universo da corte de Heian, não tão distante da realidade dos próprios leitores.

Em *Genji monogatari*, esse aspecto ficcional já era algo fortemente associado ao gênero e chegou a ser salientado na narrativa pela autora de duas maneiras distintas. A primeira maneira é a referência a várias outras narrativas *monogatari*, com a narradora e os personagens mesmo se perguntando se as situações em que se encontram não seriam tiradas diretamente de uma dessas histórias. Isso pode ser visto nos seguintes trechos em que a narradora comenta sobre a aparência nada graciosa de Suetsumuhana: “Pode ser cruel descrever o traje dela, mas os romances antigos sempre começam descrevendo as roupas de um personagem.”<sup>6</sup> E quando personagens comentam sobre Ukifune, que após sua tentativa de suicídio busca esconder sua identidade:

“Que extraordinário! Quem poderia ser ela? Suponho que ela deve ter decidido se esconder lá porque não quer mais nada desse mundo. Parece um romance antigo, não é mesmo!”<sup>7</sup>

Moore afirma que essa consciência da ficcionalidade da obra aproxima a autora de uma atitude quase pós-moderna em relação à literatura (MOORE

<sup>6</sup> “It may be cruel to go through her costume, but the old romances always start out by describing a character's clothes.” (TYLER, 2003, p.227)

<sup>7</sup> “How extraordinary! Who can she be? I suppose that she must have decided to hide there because she wants no more of the world. It sounds like an old romance, doesn't it!” (idem, p.1620)

p.653), de comentário metaficcional em relação ao gênero dentro de uma tradição pré-existente.

Ao mesmo tempo que *Genji monogatari* é permeado de referências como as anteriores, a autora parece fazer uma distinção entre a sua obra e outros exemplares do gênero. Nesse sentido, um aspecto interessante do tipo de ficção empregado por Murasaki Shikibu é a escolha por não incluir elementos fantasiosos em sua narrativa, principalmente em comparação com *monogatari* mais antigos. Masako Ono afirma que essa escolha poderia levar a uma relação de mais proximidade entre os leitores e a obra e que por isso, a ficção buscava se aproximar da realidade.

“Ficção e realidade nunca estiveram separadas uma da outra na mente das pessoas. As pessoas que viviam naquele mundo estavam ansiosas para saber através da ficção o que está acontecendo no mundo real. Portanto, a ficção acomoda a realidade para parecer mais realista e persuasiva. Os leitores poderiam se sentir desencorajados por um episódio incrivelmente novo e radical que eles nunca tinham ouvido em nenhum outro lugar de suas vidas reais. Os leitores esperavam aprender como responder a certas situações em sua vida cotidiana, como agir em relação a seus futuros amantes ou como suportar certas situações difíceis. Eles gostavam do familiar.” (2005, p.28, tradução minha)

O trecho também propõe que dentro das expectativas de seus leitores, o uso da ficção como uma forma de buscar conforto ou soluções para a vida pessoal também era possível. Esse aspecto será discutido em mais detalhes no tópico de remissão à vida prosaica (3.3.3).

A segunda maneira com a qual o caráter ficcional é salientado na obra se encontra no capítulo 25 (*Hotaru* ou *Os vaga-lumes*) da narrativa, em que uma das mais antigas defesas de ficção pode ser encontrada. Nesse capítulo, Genji vai aos aposentos de Tamakazura para conversar com a moça. Nesse momento da narrativa, a filha de Tô no Chujô vive aflita com os avanços impróprios de Genji, o qual inicialmente apresenta a jovem como sua filha para a corte de Heian. Tamakazura lê diversos *monogatari* com suas atendentes, enquanto busca conforto nas narrativas tentando encontrar alguma heroína que tenha

conseguido superar problemas similares aos seus. Genji a interrompe e inicialmente critica a escolha de leitura da moça, afirmando que mulheres facilmente se perdem nas mentiras presentes nessas estórias:

“Encontrando-a fascinada por obras como essas, que estavam espalhadas por toda parte, Genji exclamou: “Oh, não, isso é inadmissível! As mulheres obviamente nasceram para serem enganadas sem um murmúrio de protesto. Não há quase uma palavra verdadeira sequer em tudo isso, como você sabe perfeitamente bem, mas aí você está fascinada com fábulas, levando-as muito a sério e escrevendo sem pensar em seus cabelos emaranhados durante esta sufocante chuva quente!”<sup>8</sup>

Sem receber resposta para a sua provocação, Genji muda de atitude e passa a apresentar uma defesa à ficção dos *monogatari*.

“Sem histórias como essas sobre os velhos tempos, porém, como passaríamos o tempo quando não há mais nada a fazer? Além disso, entre essas mentiras há certamente algumas cenas plausivelmente tocantes, contadas de forma convincente; e sim, sabemos que são ficções, mas mesmo assim ficamos comovidos e meio atraídos sem motivo real pela bela e sofredora heroína. Podemos descrever do descaradamente impossível, mas ainda assim ficar maravilhados com maravilhas magnificamente inventadas, e embora estas empalideçam na segunda audição silenciosa, algumas ainda são fascinantes.”<sup>9</sup>

Nesse trecho, a hipótese de que o caráter ficcional dos eventos representados nas obras não impediria que os leitores se emocionassem com os acontecimentos e personagens é proposta. Além disso, mesmo eventos mais

---

<sup>8</sup> “Finding her enthralled by works like these, which lay scattered about everywhere, Genji exclaimed, “Oh, no, this will never do! Women are obviously born to be duped without a murmur of protest. There is hardly a word of truth in all this, as you know perfectly well, but there you are caught up in fables, taking them quite seriously and writing away without a thought for your tangled hair in this stiflingly warm rain!” (TYLER, 2003, p.693)

<sup>9</sup> “Without stories like these about the old days, though, how would we ever pass the time when there is nothing else to do? Besides, among these lies there certainly are some plausibly touching scenes, convincingly told; and yes, we know they are fictions, but even so we are moved and half drawn for no real reason to the pretty, suffering heroine. We may disbelieve the blatantly impossible but still be amazed by magnificently contrived wonders, and although these pall on quiet, second hearing, some are still fascinating.” (TYLER, 2003, p.693-694)

incríveis parecem ser admirados, não por sua verossimilhança, mas pela maneira fascinante com que são narrados.

Boscaro (2006) apresenta a defesa de Genji como uma defesa também da autora contra as críticas feitas ao *monogatari*:

“[...] a ficção não é, como comumente se acredita, feita inteiramente de falsidades destinadas a explorar a ingenuidade das mulheres, nem é uma coleção de tolices triviais usada como meio de aliviar o tédio nos longos dias de verão. Não é importante para a escritora de *monogatari* descrever personagens com detalhes exatos; ela pode escolher destacar traços bons ou ruins como forma de melhor atrair e prender a atenção do leitor, e ela não é obrigada a recontar eventos na ordem exata em que ocorrem. No entanto, não importa quão bom ou ruim o contexto possa ser, não importa a ordem dos eventos, o *monogatari* é sempre composto de coisas que acontecem neste mundo - enriquecidas, é claro, pela fantasia do autor.” (p.243, tradução minha)

É interessante notar a escolha de colocar a defesa a favor dos *monogatari* e das narrativas ficcionais nas palavras do protagonista masculino. Nesse sentido, a autora apresenta uma cena em que a personagem feminina mais nova busca conforto em narrativas ficcionais e é inicialmente criticada por um personagem masculino mais velho e detentor de mais conhecimento, mas conforme o diálogo continua, Genji assume a defesa dessas narrativas e passa mesmo a propor que um romance entre os dois poderia ser o assunto de futuros *monogatari*. Perante esse uso perverso da ficção como justificativa para suas ações impróprias, é Tamakazura quem retoma a associação da ficção com a não verdade, ao acusar Genji de ser incapaz de entender a veracidade dessas narrativas por seu próprio caráter dissimulado no seu tratamento com ela:

“Sim, claro, por várias razões, alguém acostumado a contar mentiras, sem dúvida, interpretará as histórias dessa maneira, mas parece-me

impossível que elas não sejam nada além de simplesmente verdadeiras.”<sup>10</sup>

Em outras palavras, os *monogatari*, como representação sincera das emoções e situações humanas, mostram um caráter de verdade mais legítimo que o comportamento de suposto pai adotivo apresentado por Genji. Como argumenta Field:

“Não é o caso de ela achar que os acontecimentos narrados nas suas histórias são mais plausíveis, à luz de seu conhecimento da vida, do que a ficção paródica e até grotesca que Genji lhe impôs, de ser filha e amante ao mesmo tempo? Presa na ficção-em-vida de Genji, ela é inspirada a defender as vidas na ficção. O que também quer dizer que ela está apontando o dedo para o abuso de retórica de Genji, para a tentativa dele de traduzi-lo impunemente para a vida, de modo que se torne mera enganação.” (1987, p.131-132, tradução minha)

Ao tomar a cena em sua totalidade, não é a figura da moça jovem absorta em contos ficcionais que é digna de crítica, mas sim a figura masculina que busca desmerecer essas narrativas ou reinterpretá-las de forma a satisfazer seus desejos egoístas. Como resultado, a ficcionalidade dos *monogatari* é absolvida de seu caráter de falsidade e mentira. Considerando o modo como a crítica é apresentada nesse capítulo, a censura parece recair sobre aqueles incapazes de enxergar o valor dos *monogatari* e que ao interpretá-los adicionam significados maldosos, não presentes nas obras originais.

As duas maneiras de expressar o caráter ficcional da narrativa empregadas por Murasaki Shikibu, de referência a outros *monogatari* e defesa da ficção dentro da obra, revelam uma autora que criou o seu texto não só com uma intenção de fazer ficção, mas de discutir a ficcionalidade do *monogatari* como gênero, suas críticas e sua tradição. Assim é possível identificar todos os elementos da definição de Curie na escrita e leitura do *Genji monogatari*, bem como uma autora consciente de como a ficção era não somente um elemento

---

<sup>10</sup> “Yes, of course, for various reasons someone accustomed to telling lies will no doubt take tales that way, but it seems impossible to me that they should be anything other than simply true.” (TYLER, 2003, p.694)

que definia os *monogatari*, mas que também é capaz de enriquecer esse gênero e possibilitar conexões emocionais com seus leitores.

### 3.3.2 Escrita em prosa

Ao discutir a escrita da obra de Murasaki, é importante considerar não somente o uso de prosa ou poesia, mas a forma de escrita empregada. O *Genji monogatari* é escrito em silabário fonético (*kana*), o qual buscava reproduzir foneticamente a linguagem japonesa e simplificar a sua escrita. No *Genji monogatari* essa escrita em silabário fonético é aliada a uma forma mista em prosa e poesia. Nesse tópico, o papel da prosa, sua comparação com a poesia e as funções que desempenha serão apresentados em primeiro lugar. Em seguida, a importância da poesia e suas funções serão discutidas.

A proporção maior da escrita em prosa é um dos elementos que distinguem *tsukuri monogatari*, como o *Genji monogatari*, de *uta monogatari*, como *Ise monogatari* (data desconhecida). No segundo, os poemas são o elemento principal da narrativa, que move o enredo e compõe o cerne emocional e artístico da obra, enquanto em *tsukuri monogatari*, a presença de poemas é frequente, mas não ocupam a mesma posição central na narrativa. Nesse sentido, Field chega a afirmar que o *Genji monogatari*, como romance, altera os usos da poesia, ao não colocar a prosa em subordinação à escrita poética, como nos *uta monogatari*, e ao posicionar ambas dentro do domínio do ficcional, não precisando existir nenhuma ligação com o factual ou histórico (1987, p.37). Assim, a prosa que geralmente era associada aos registros históricos, passa a ser um veículo de narrativas de ficção e a poesia pode expressar não somente os sentimentos e habilidade poética de figuras históricas e poetas reais, como nas coletâneas de poesia, mas também de personagens ficcionais.

Ao discutir o status da poesia e da prosa em *Genji monogatari*, Field apresenta o prefácio do *Kokin wakashû* ou *Coleção de poemas japoneses das eras antiga e moderna* (aproximadamente 905 d.C.), uma antologia de poemas encomendada pelo imperador Uda, que contém uma descrição canônica da natureza da poesia japonesa:

“O poema japonês faz do coração humano suas sementes, que crescem em uma miríade de folhas de palavras. Vivendo em um mundo repleto de eventos, os seres humanos expressam o que guardam em seus corações de acordo com as coisas que veem e ouvem. Quando ouvimos o rouxinol cantando entre as flores ou a voz da rã que vive na água, perguntamos: que ser vivo não tem sua canção?” (1987, p.133, tradução minha)

Nessa descrição é possível ver como a poesia japonesa está associada a uma ideia de espontaneidade de acordo com as situações do poeta, de seu encontro com a natureza e expressão de seus sentimentos momentâneos. Diferente dessa espontaneidade motivada pelo momento, Field afirma que o *monogatari* e sua escrita em prosa deriva de momentos que permanecem mesmo depois da passagem do tempo, de visões incapazes de exaurir o leitor e o escritor (1987, p.133). Em outras palavras, ao usar a prosa, o *monogatari* pode passar a representar o prosaico, o cotidiano e o que não seria digno de ser representado na poesia. Assim, o escritor de *monogatari* se permite escrever tanto sobre o bem e o mal em suas narrativas, enquanto na poesia, o esteticamente não agradável seria considerado inadequado:

“A presença do excesso, a admissão do mal e do bem, o uso de uma linguagem que não apenas transmite “as coisas como são” - essas são as marcas da terra da ficção, onde a verdade é a consequência intrigante de um encaixe complicado entre sujeito, objeto e linguagem. O *Genji* como ficção pode ser descrito como a história das lutas de uma escritora com, e chegando à custosa posse de, todas as linguagens de sua vida, orais e escritas, passadas e presentes, chines e japonês, masculinas e femininas, poéticas, filosóficas e religiosas.” (idem, p.133-134, tradução minha)

Além disso, não é somente a escrita em prosa que distingue o romance como gênero, mas também a sua extensão. Embora contos também sejam narrativas em prosa e ficcionais, sua extensão é geralmente mais curta que o de um romance. Dessa forma, ao escrever as mais de mil páginas do *Genji monogatari* em prosa, a autora conseguiu, portanto, imprimir à sua narrativa uma complexidade, extensão e diversidade que não seria possível em um *uta*

*monogatari*. A obra é beneficiada em sua extensão por acompanhar as vidas de pelo menos três gerações de personagens: a primeira geração de Genji e Tô no Chujô, a segunda dos filhos Yûgiri e Kashiwagi e a terceira dos descendentes Kaoru e Niou. Ao presenciarem os eventos nas vidas dessas gerações subsequentes, os leitores podem entender como os destinos dos personagens são por vezes influenciados pelas consequências dos erros e decisões de seus pais e familiares. Esse é o caso de Genji, que sofre com o antagonismo da consorte Kokiden, por ser filho da consorte mais amada do imperador. Assim, a inveja e desprezo que Kokiden sentia por Kiritsubo, causados pelo amor excessivo do imperador por uma consorte de estirpe mais baixa, são transferidos para a figura de Genji.

Essa extensão maior também diferencia o *Genji monogatari* de outros *tsukuri monogatari* do período Heian, que geralmente centravam suas narrativas na vida de um personagem, como em *Ochikubo monogatari* e *Taketori monogatari*. No primeiro, a narrativa começa durante a juventude da protagonista, com uma explicação sobre a sua posição de filha negligenciada pelo pai e forçada a fazer trabalhos servis para sua madrasta, e termina após seu casamento com Michiyori e ascensão social, quando se torna mãe da imperatriz. No segundo, a aparição de Kaguya dentro de um bambu impele o início do enredo e o seu retorno para o Reino da Lua e a solidão das pessoas que ela abandonou o encerram. Como pode ser visto, esses *tsukuri monogatari* tratam primariamente da vida de suas protagonistas, seguem suas situações iniciais e os obstáculos que enfrentam e as narrativas são encerradas quando os eventos de interesse já foram representados. O restante das vidas das protagonistas, em que uma existência mais estável e com menos intrigas e conflitos pode ser presumida, não é descrito. Murasaki Shikibu opta, portanto, por escrever um romance longo que ultrapassa a vida de seu protagonista, Genji. Se fosse adotado o modelo de outros *tsukuri monogatari*, a narrativa talvez se encerraria no final da primeira etapa do *Genji monogatari*, em que seu protagonista conseguiu ascender politicamente, se encontra em uma união feliz com Murasaki e é pai do imperador. Mas na obra de Murasaki Shikibu, o leitor também acompanha os períodos de maturidade e meia-idade de Genji e também a sucessão de gerações, em que o personagem falecido só é citado por outros em tom de lembrança dos bons tempos. Por meio da extensão maior da narrativa,

Murasaki pode apresentar um retrato mais completo da corte de Heian, dos jogos de poder e sucessão imperial, das relações intrafamiliares e entre diferentes famílias e dos vários romances entre seus personagens.

Adicionalmente, o uso da prosa também possibilita uma variação de tom que vai do humorístico, com a descrição da inépcia poética da filha de Tô no Chujô, Omi no Kimi, ao suspense, com a descoberta de uma mulher misteriosa que quase morreu afogada, para depois sua identidade ser revelada e o leitor descobrir que se trata de Ukifune, e ao dramático, como na separação entre Akashi e sua filha, para que seja criada por Murasaki. Através da prosa, o leitor tem acesso aos sentimentos, pensamentos, recordações, diálogos e sonhos dos personagens; aos momentos de beleza trágica, como a morte de Yûgao, e de cotidiano tranquilo, como nas muitas conversas entre Genji e Murasaki. Em outras palavras, a prosa parece possibilitar que Murasaki Shikibu apresente uma noção de quase totalidade da vida de seus personagens, sem restrições sobre quais aspectos são ou não representados, exceto aquelas impostas pela própria autora.

Os 795 poemas *waka* (poesia do período clássico japonês, os poemas presentes na obra são *tanka*, que seguem a medida de 5-7-5-7-7 sílabas por verso) de *Genji monogatari* aparecem na narrativa durante conversas ou trocas de cartas entre personagens ou quando são utilizados para expressar momentos de grande emoção ou contemplação da natureza e das artes. Mas embora eles expressem os sentimentos e pensamentos dos personagens, o desenvolvimento maior do enredo se dá durante os trechos de escrita em prosa, que compõem a maior parte da narrativa. Nesse sentido, é possível afirmar que a função dos poemas no *Genji monogatari* aproxima a forma mista da narrativa de um prosímpro, em que o papel da prosa é o de narração (modo narrativo) e o da poesia de expressar as palavras dos personagens, suas atitudes, sentimentos e humores (modo expressivo) (REICHL, HARRIS, 1997, p.4). Em outras palavras, embora a prosa seja responsável por grande parte do desenvolvimento narrativo da obra, a poesia desempenha uma função narrativa complementar, que permite um entendimento mais completo das perspectivas e posições de cada personagem.

O poema *waka* existia na corte de Heian em sua forma escrita e oral, sendo uma maneira comum de comunicação entre amantes, tanto pessoalmente

quanto através de cartas, e também servia como um meio de testar a capacidade de comunicação e habilidade literária de possíveis pretendentes (WANG, 2002, p.35). A presença dessa forma poética no gênero *monogatari* e em outros gêneros do período, como os diários, demonstra como a composição e leitura desses poemas estava entranhado em diversos aspectos da vida na corte, desde cortejos amorosos a cerimônias entre os nobres (idem, p.35). O *Genji monogatari* também demonstra a influência de antologias de poemas na narrativa e provavelmente na vida na corte, com muitos poemas fazendo referência a versos do *Kokinwakashû*, a primeira antologia imperial de poesia japonesa, do século X.

Yanping Wang também identifica nos poemas uma forma dos amantes lidarem com a separação física e de se comunicarem sem tantas restrições de hierarquia:

“Além disso, para o herói e a heroína, a poesia é a única forma de linguagem não hierárquica disponível, já que as mulheres não podem usar a linguagem oficial (masculina). E como dois amantes muitas vezes se encontram precisamente numa situação tão difícil, a poesia torna-se a linguagem do amor. O herói e a heroína devem aprender a habilidade de escrita de poesia e o controle dedicado sobre a expressão emocional que exprimem a qualidade primária de um homem e uma mulher cultos. Assim, escrever poesia torna-se uma forma de comprovar a própria existência, e a capacidade de se expressar em poesia torna-se a parte básica para ser considerado desejável tanto para o homem quanto para a mulher.” (idem, p.36, tradução minha)

O uso das cartas era tão codificado dentro dos relacionamentos amorosos em Heian, que mesmo em ocasiões em que as pessoas viviam na mesma casa, as cartas ainda eram usadas como forma de comunicação. Essa situação ocorre durante o capítulo *Miyuki* ou *Imperial Progress*, no qual Genji troca poemas com Suetsumuhana, apesar de ambos viverem na mansão em Rokujô. Suetsumuhana envia o seguinte poema para o protagonista:

“Ai de mim, tamanha causa tenho para reclamar, manto do distante Catai.

quando o desespero me diz que as suas mangas nunca vão repousar ao lado das minhas”<sup>11</sup>

Nesse poema e em muitos outros compostos pela personagem, Suetsumuhana usa a *makurakotoba* (*pillow words*, expressões poéticas que funcionam como epítetos, como forma de aludir a outros poemas conhecidos) “manto do distante Catai”, que faz referência à antiga China e Coreia. Essa escolha remete ao caráter mais antiquado dessa personagem e à sua predileção por uma expressão poética mais tradicional e menos ousada, ainda fortemente influenciada por padrões chineses. Ao ver o poema e a caligrafia, Genji os descrevem como “irremediavelmente apertado, enfático, sólido e rígido” (idem, p.756). Ou seja, se a poesia é o modo como amantes podem julgar a habilidade poética um do outro, Genji se mantém decepcionado com Suetsumuhana. Por esse motivo, a resposta do protagonista a esse poema acaba sendo uma carta com uma composição de tom jocoso e que não reflete os mesmos sentimentos amorosos do poema enviado por Suetsumuhana:

“Manto do distante Catai, mais uma vez o manto do distante Catai,  
manto do distante Catai,  
De novo e de novo, eu ouço manto do distante Catai!”<sup>12</sup>

Através dessa troca de cartas os leitores entendem qual a dinâmica do relacionamento entre os dois. Nesse período de sua vida, Genji reúne algumas de suas amantes na sua mansão em Rokujô. Apesar da personagem viver na mesma mansão que Murasaki e Akashi, duas mulheres que recebem o amor e admiração de Genji por seus dotes artísticos e beleza, Suetsumuhana não desfruta desses mesmos benefícios. Sua aparência marcada por seu nariz avermelhado e seu gosto estético e artístico mais antiquados não atraem o protagonista. Por esse motivo, sua moradia em Rokujo parece ser garantida mais por um sentimento de dever ou caridade por parte de Genji, do que por qualquer sentimento amoroso entre ambos.

---

<sup>11</sup> “Alas and alack, such cause have I to complain, robe from far Cathay,  
when despair tells me your sleeves will never lie next to mine.” (TYLER, 2003, p.756)

<sup>12</sup> “Robe from far Cathay, robe from far Cathay once more, robe from far Cathay,  
over and over again, I hear robe from far Cathay!” (idem, p.756)

Além da troca de poemas através de cartas, o diálogo pessoal através da poesia também aparece com frequência no *monogatari* e é uma das formas dos personagens externalizarem suas posições e sentimentos. Um exemplo trágico da troca de poemas durante uma conversa ocorre quando Genji, já na meia idade, fala com Murasaki, que está doente e prestes a falecer. Ao ver o quão feliz o protagonista parece quando ela apresenta uma breve melhora, ela fala:

“Infelizmente, não por muito mais tempo você verá o que vê agora:  
qualquer sopro de vento  
pode derramar da folhagem do hagi a última gota trêmula do orvalho”<sup>13</sup>

Nesse poema, a imagem do orvalho prestes a cair das folhas do *hagi* (lespedeza, um arbusto florífero nativo da China e do Japão) remete ao tema da efemeridade da vida e alerta Genji sobre o curto tempo de vida de Murasaki. A própria imagem do orvalho também reflete esse tema, por ser um fenômeno curto, cujas gotas evaporam rapidamente conforme o sol aquece o solo. Genji entende a mensagem de Murasaki, mas busca minimizar a dor da possível perda respondendo com o poema:

“Quando toda a vida é orvalho que pode partir por qualquer toque,  
uma gota depois a outra,  
Como eu rezo para que você e eu possamos partir quase juntos”<sup>14</sup>

Genji repete a imagem do orvalho escolhida por Murasaki, mas propõe a ideia de que ambos poderiam então falecer em períodos próximos, se mantendo unidos mesmo após a morte. Ou que com a morte de Murasaki, o protagonista preferiria que sua vida não se prolongasse, por ser obrigado a viver sem a amada. Ao comparar as interações nos dois poemas, é possível ver como a poesia no *Genji monogatari* participa da caracterização dos personagens e de suas relações. Em ambas as respostas, Genji retoma uma expressão poética

---

<sup>13</sup> “Alas, not for long will you see what you do now: any breath of wind/ may spill from a hagi frond the last trembling drop of dew.” (TYLER, 2003, p. 1130)

<sup>14</sup> “When all life is dew and at any touch may go, one drop then the next,/ how I pray that you and I may leave nearly together!” (idem, p. 1130)

empregada por uma de suas amantes. Mas se na resposta de Genji a Suetsumuhana, a repetição em excesso da *makurakotoba* assume um tom de deboche, a retomada de Genji da imagem do orvalho revela o entendimento e sentimento de amor mútuo entre os dois. O leitor pode, desse modo, não somente compreender as diferenças em termos de distinção e habilidade poética entre os personagens, mas também sobre o status de cada relacionamento e as posições e sentimentos de cada personagem.

### 3.3.3 Remissão à vida prosaica

A definição de remissão à vida prosaica adotada nessa pesquisa é de dedicação a dilemas, tensões e angústias que os leitores podiam aproximar dos seus contextos pessoais de vida, nos quais eles poderiam imaginar-se implicados (ou mesmo diretamente envolvidos), ou que eles se sentiam livres para julgar, moral ou eticamente, a partir de parâmetros pessoais. (OKIMOTO, CHAGAS, 2016, p.34). É possível encontrar em *Genji monogatari* a representação de conflitos típicos à cultura e vida da aristocracia de Heian, do modo como *tsukuri monogatari* poderiam servir de conforto a seus leitores e da identificação de elementos universais que são apontados por leitores modernos. Como afirma Luiza Nana Yoshida:

“Por trás das aventuras amorosas de Genji, a autora não deixa de abordar as questões existenciais, religiosas ou filosóficas enfrentadas pelo mundo da aristocracia em que ela vivia.” (1999, p.65)

Entre os conflitos apresentados no *Genji monogatari* que são um produto do ambiente da corte de Heian, Moore identifica aquele entre a contenção prudente e os sentimentos apaixonados em uma sociedade que incentivava extremos nos dois comportamentos (2010, p.645). Como exemplo de contenção prudente, a terceira parte da narrativa apresenta a personagem Ôigimi, a qual mostra um nível tão elevado de contenção e recusa de se envolver em relacionamentos amorosos, que opta por definir em oposição às propostas amorosas de Kaoru. Ôigimi é motivada por sua devoção religiosa, personalidade

introvertida e por uma interpretação pessoal das palavras de seu pai que se preocupava com o estado das filhas após a sua morte:

“Não posso dizer o que pode acontecer depois que eu me for, em um mundo ao qual renunciei ainda enquanto ainda estava com vocês, mas eu lhes aviso, não façam nada mal pensado que possa trazer vergonha não só para mim, mas para sua falecida mãe. Nunca se deixem persuadir a deixar esta aldeia da montanha **a não ser por alguém digno de vocês**. Simplesmente aceitem que seus destinos não são os dos outros e decidam permanecer aqui por toda a vida. Enquanto vocês persistirem nessa resolução, descobrirão que os meses e anos passam sem problemas. O que importa acima de tudo, especialmente para uma mulher, é permanecer invisível e nunca suscitar críticas que chamem a atenção hostil dos outros.”<sup>15</sup>

As palavras do Oitavo Príncipe não indicam uma proibição ao casamento, somente a necessidade de avaliar com cuidado o caráter e intenções de possíveis amantes. Apesar disso, quando recordada por Ôigimi, a declaração de seu pai se torna uma defesa por uma vida monástica nas montanhas e de renúncia total aos enlaces amorosos, devido à própria personalidade e vontades da moça. Dessa maneira, Ôigimi frustra as intenções amorosas de Kaoru preferindo recusar comida e morre, ao invés de se unir a ele. Essa recusa implacável que dura até o final de sua curta vida, transforma Ôigimi em um objeto de desejo inalcançável para o jovem lorde e um exemplo das consequências ocasionadas pelo excesso de prudência da personagem.

Um exemplo de personagem sendo levado por sentimentos apaixonados aparece na figura do próprio protagonista. Genji passa a sua mocidade desfrutando de muitos casos amorosos, mesmo que esses relacionamentos acabem por colocar a sua posição na corte em risco. Seu relacionamento com sua madrasta, Fujitsubo, leva ao nascimento de um filho que é criado como

---

<sup>15</sup> “I cannot say what may happen after I am gone, in a world that I renounced even while I was still with you, but I warn you, do nothing ill considered that might bring shame not only on me but on your late mother. Never let yourselves be persuaded to leave this mountain village **unless by someone worthy of you**. Simply accept that your destiny is not that of others and decide to remain here all your lives. As long as you persist in that resolve, you will find that the months and years pass smoothly. What matters above all, particularly for a woman, is to remain unseen and never to arouse such criticism as to bring her to others' unfriendly attention.” (TYLER, 2003, p.1257, grifo meu)

herdeiro legítimo do imperador. Mas Genji e Fujitsubo vivem, durante os anos de vida do imperador, temerosos de que o caso extraconjugal e o verdadeiro parentesco da criança sejam descobertos e das repercussões que essas informações teriam na ordem de sucessão ao trono e nas intrigas políticas da corte. Isso é exacerbado quando o imperador decide nomear seu filho ilegítimo como o sucessor ao trono e a revelação desse segredo poderia levar o jovem a ser excluído da linha de sucessão. Eventualmente o imperador falece e depois do reinado do imperador Suzaku, o filho de Genji ascende ao trono como imperador Reizei. Os primeiros anos do reinado de Reizei ocorrem sem perturbações, até o jovem chegar aos seus 13 ou 14 anos, quando maus presságios sobre o reino alarmam a corte:

“Naquele ano, o mundo estava em turbulência. Uma enxurrada de oráculos sobre assuntos de estado o sacudiu de sua complacência, e nos céus a luz do sol, da lua e das estrelas brilhavam estranhamente, enquanto os padrões nas nuvens sinalizavam alarmes frequentes. Memoriais de especialistas em diversas áreas do conhecimento mencionavam acontecimentos estranhos e perturbadores. Só Sua Graça (Genji) sofria no fundo por ter alguma ideia do porquê.”<sup>16</sup>

Esses eventos são causados pelo segredo sobre o parentesco de Reizei, que levam o jovem a não oferecer a devida gratidão ao seu verdadeiro pai. O problema é resolvido quando Reizei é informado por um religioso que sabia das circunstâncias de seu nascimento sobre o que havia ocorrido. Somente a partir do momento que Reizei passa a auxiliar a carreira política de Genji que esses maus presságios e eventos estranhos param de ocorrer. Dessa maneira, a infidelidade de Genji e Fujitsubo causa inicialmente transtornos para o reinado do jovem imperador. Outra consequência do excesso de ardor de Genji é o seu exílio causado por seus encontros amorosos com Oborozukiyo. A jovem era uma das damas selecionadas como consorte do imperador Suzaku, o meio-irmão de Genji, e os dois iniciam um relacionamento durante um banquete na residência

---

<sup>16</sup> “That year the world was in turmoil. A flurry of oracles on matters of state had shaken it from its complacency, and in the heavens the light of sun, moon, and stars shone strangely, while patterns in the clouds gave frequent alarm. Memorials from experts in many lines of knowledge mentioned strange and disturbing events. His Grace (Genji) alone suffered at heart from having some idea why.” (TYLER, 2003, p.541)

do Ministro da Direita. O Ministro da Direita é pai da consorte Kokiden e avô do imperador Suzaku e, portanto, adversário político de Genji. A impropriedade de Genji com a moça e eventual descoberta do caso entre os dois, mesmo após o casamento de Oborozukiyo, levam a um tumulto político que ocasiona no exílio de Genji e vitória temporária de seus adversários na corte. Desse modo, é possível notar como o comportamento apaixonado de Genji também acarreta em consequências negativas em sua carreira política e nas relações com outras personagens.

Nesses dois personagens, o conflito entre seus desejos e a necessidade de restrição desencadeia em consequências e destinos diferentes, que influenciam as pessoas à sua volta e as complicadas teias de inveja, desejo, frustração e amor nesse ambiente aristocrático. Ao se envolver com a narrativa, o leitor poderia usar esses exemplos como formas de visualizar as possíveis consequências de uma vida dedicada somente à prudência ou à satisfação de sentimentos apaixonados e assim entender como esses posicionamentos afetam os seus relacionamentos e oportunidades.

Outro conflito presente na narrativa está relacionado à posição que as mulheres nobres ocupavam na sociedade de Heian. Diferente dos homens nobres que podiam adquirir cargos no governo, como governadores, ministros e capitães da guarda, as mulheres nobres tinham a sua posição social e econômica ligada à sua família ou ao seu marido. A exceção a essa regra eram as damas da corte, mas entende-se que essa não é uma posição que a maioria das mulheres ocuparia durante toda sua vida e muitas eventualmente se casam ou se dedicam a uma vida religiosa. Além disso, a posição de dama da corte era sujeita ao favorecimento que certos nobres em posições mais elevadas poderiam relegar e poderia ser retirada ou perdida. Isso parece ter ocorrido com Sei Shônagon, após a morte da imperatriz que ela servia, Teishi (MCKINNEY, 2006, p.14), pois não há mais registros seus na corte.

Para as leitoras contemporâneas à obra, o dilema sobre possíveis casamentos ou casos amorosos seria de grande importância, pois poderia estar ligado à segurança financeira ou possibilidade de união política na corte. Embora o caráter primário do *Genji monogatari* seja de leitura de entretenimento para a imperatriz Sôshi (a quem Murasaki servia) e para o público da corte, ao apresentar tantos exemplos de homens em busca de relações amorosas e de

dinâmicas de relacionamentos, as leitoras poderiam se confrontar com exemplos mais ou menos admiráveis de parceiros. Esse poderia ser um dos fatores, aliado ao seu valor artístico, que possibilitou a sobrevivência do texto quando tantos outros *tsukuri monogatari* foram perdidos com o tempo. No caso de Genji, a leitora poderia se admirar com a magnanimidade que ele demonstra ao acolher em sua mansão as mulheres com quem manteve relações amorosas. Principalmente porque ele acolhe mesmo aquelas que se voltaram a uma vida religiosa, como Utsusemi, e que para ele não despertam mais interesse romântico, como Suetsumuhana. Isso pode ser visto como um traço admirável e desejável em um amante, pois garantiria a segurança econômica da mulher mesmo décadas depois do início de um relacionamento. Por outro lado, a incapacidade de resistir a novos casos amorosos, apresentada por Genji e Niou, causa preocupações infundadas para Murasaki e Naka no Kimi, respectivamente. Além disso, essas preocupações são potencializadas pelo risco de que, apesar de serem as companheiras principais desses homens, essas mulheres poderiam ser substituídas por possíveis esposas de linhagens mais nobres ou com família de maior influência política. Isso ocorre com a companheira de Genji, quando ele se casa com a Terceira Princesa, e causa um distanciamento no relacionamento dos dois que dura até a morte de Murasaki. Essa situação reflete angústias prováveis das leitoras de Heian, período em que casamentos eram também uma ferramenta de ascensão política e econômica e uma esposa poderia viver com a possibilidade de ser substituída como esposa principal por uma consorte capaz de oferecer mais benefícios para a carreira ou riqueza de um nobre.

Outra instância de representação de dilemas enfrentados por suas leitoras se encontra na terceira parte do romance, em que a constância de Kaoru e a personalidade amorosa de Niou são contrastadas e a personagem Ukifune é pressionada a escolher entre esses nobres. Esses trechos servem o mesmo propósito do diálogo que Genji tem com outros companheiros sobre a mulher ideal no início do romance. Nesse caso, as personagens femininas (damas de companhia, Naka no Kimi, a mãe de Ukifune) em diferentes ocasiões debatem sobre qual seria a melhor escolha entre os dois homens, se a constância de Kaoru compensaria o seu comportamento mais frio e seu apego à religião, que o distancia das conquistas românticas, ou se as demonstrações efusivas de paixão e o carisma de Niou seriam o suficiente para justificar a sua inconstância

e inúmeros casos amorosos. Ukifune, que se encontra na posição nada invejável de tentar escolher entre esses dois candidatos, acaba por ser incapaz de tomar uma decisão e tenta se afogar no rio. No dilema de Ukifune é representada a decisão entre dois tipos de amantes, suas qualidades e defeitos, e a impossibilidade de chegar a uma conclusão sem consequências negativas para as personagens envolvidas nesse triângulo amoroso (quadrado, se a esposa de Niou e meia-irmã de Ukifune, Naka no Kimi for incluída). Por fim, depois de sobreviver à tentativa de suicídio, Ukifune decide se dedicar à uma vida religiosa, como forma de escapar desses enlaces amorosos tão dolorosos. E essa também era uma opção disponível para as nobres do período, embora viesse acompanhada de uma vida mais humilde e separada da sociedade da corte.

Em geral, o *Genji monogatari* é uma obra que demonstra com riqueza os dilemas enfrentados pelas mulheres nobres de sua época, a inconstância de companheiros, a dificuldade em julgar o caráter de possíveis amantes, as preocupações econômicas de mulheres sem apoio de famílias de renome ou fortuna, a decisão de retirar-se para uma vida religiosa e os possíveis arrependimentos que essa decisão pode gerar.

Provavelmente devido a essa representação dos conflitos e dilemas presentes na vida de suas leitoras que o *Genji monogatari* e outros *tsukuri monogatari* poderiam oferecer um certo conforto para suas leitoras. Essa ideia é representada dentro da própria narrativa na personagem de Tamakazura, como discutido no tópico 3.3.1 sobre o caráter ficcional do *Genji monogatari*. Tamakazura, que busca nos *monogatari* um enredo que seja similar às complicações da sua vida. Field identifica nessa imagem de Tamakazura uma constante que aparece também em outras heroínas da literatura:

“No início do capítulo, Tamakazura lamenta mais uma vez a perda de sua mãe. Agora estamos em uma posição melhor para entender por que a enteada (ou seja, a filha sem mãe) é a heroína paradigmática: ela não pode recorrer a uma verdade anterior. O cortejo é seu grande teste, e mesmo Tamakazura, embora de forma rudimentar, antecipa, através do abismo de séculos e culturas, os problemas da heroína "pós-Austen" em escolher um pretendente e, portanto, sua própria identidade. Sem nenhum conselheiro digno, Tamakazura se volta para a ficção, um recurso característico para mulheres até, e especialmente,

no Japão de Heian, onde foi publicamente considerado adequado apenas para a leitura delas.” (1987, p.129-130, tradução minha)

Nesse trecho, a hipótese de que Tamakazura poderia se assemelhar a outras mulheres que buscavam conforto na leitura de ficção é apresentada como uma situação recorrente na história da escrita ficcional e do romance, principalmente por serem os *tsukuri monogatari* os tipos de narrativas que eram relegados a essas leitoras. Isso revela uma dinâmica paradoxal em que ao mesmo tempo, *tsukuri monogatari* eram considerados obras adequadas para a leitura feminina, por não serem como os textos oficiais escritos em chinês e destinados aos homens em serviço na corte, mas a sua leitura era criticada por seu caráter ficcional e possível apresentação de maus exemplos. Talvez seja justamente essa subestimação do *tsukuri monogatari* que tenha permitido que esses conflitos tão marcadamente femininos fossem representados para o seu público leitor, que veria refletido nos capítulos essas angústias e assim sentiria uma possível identificação com as personagens.

Ao mesmo tempo que *Genji monogatari* mostra os dilemas e questões dos membros da corte de Heian, leitores modernos identificaram elementos universais em sua narrativa capazes de atravessar os séculos e os costumes dessa sociedade tão distante temporal e culturalmente. Sonja Arntzen, por exemplo, identifica no cerne da narrativa “a maravilha e agudeza da emoção humana, particularmente em como é experienciada nas formas infinitamente variadas de relacionamento entre homens e mulheres” (2005, p.29, tradução minha). Smiley também afirma que apesar do distanciamento causado pelos costumes dos personagens e do mundo onde vivem, existe uma quase familiaridade devido aos “detalhes de seus relacionamentos - ciúme, frustração, desejo, fofoca, ansiedade, rivalidade, intimidade, bom companheirismo - são totalmente compreensíveis” (SMILEY, 2005, p.282-283, tradução minha). É interessante notar como nas duas afirmações é na representação dos sentimentos e relacionamentos humanos que o *Genji monogatari* adquire esse caráter universal, capaz de se tornar familiar para leitores tantos séculos depois. De fato, embora as complexas relações poligâmicas presentes no enredo não sejam tão comuns para seus leitores atuais, situações como a busca por um(a) parceiro(a) ideal, sentimentos mal resolvidos e o modo como intrigas podem

atrapalhar uma carreira podem ser associados com equivalentes contemporâneos graças à maestria da escrita de Murasaki Shikibu.

### 3.3.4 Marginalização inicial na cultura letrada

Embora não seja possível afirmar com absoluta certeza qual a posição que o *Genji monogatari* ocupava na cultura letrada de sua época, deduções podem ser feitas com base em alguns aspectos da cultura de Heian e críticas feitas ao gênero *monogatari* como um todo.

No texto *Genji ippon kyô* ou *Genji one-volume sutra* (de 1166), um sutra posterior ao *Genji monogatari*, encomendado para a salvação da alma da autora e de seus leitores, uma hierarquia dos gêneros é apresentada e posiciona o *monogatari* como o menos estimado dos gêneros, abaixo de escrituras budistas, obras do cânone Confucionista, história chinesa, literatura chinesa e poesia japonesa (KERN, 2014, p.11). A perspectiva nesse caso é religiosa e os parâmetros pelo qual o *monogatari* é julgado são budistas, de rejeição de um caráter supostamente frívolo e falso do gênero. A partir dessa obra é possível entender como as objeções contra o *monogatari* como gênero e possivelmente contra o *Genji monogatari* são advindas principalmente de duas fontes: a religião budista e o Confucionismo.

Como ilustração sobre as críticas que o *monogatari* como gênero sofria, é possível apresentar um trecho do *Sambô Ekotoda*, uma coleção ilustrada de narrativas budistas edificantes escritas pelo erudito Minamoto no Tamemori em 984, o qual faz as seguintes declarações sobre contos ficcionais no prefácio:

“Depois, há os chamados monogatari, que têm tanto efeito no coração das mulheres. Eles florescem em números maiores do que as gramas da Floresta de Oaraki, mais incontáveis do que as areias das praias de Arisomi. Eles atribuem fala a árvores e plantas, montanhas e rios, pássaros e feras, peixes e insetos que não podem falar; eles concedem sentimentos humanos a objetos inconscientes e divagam indefinidamente com frases sem sentido como tantos detritos no mar, sem duas palavras juntas que tenham uma base mais sólida do que a grama do pântano que cresce às margens de um rio. A feiticeira de Iga, O lorde de Tosa, O capitão elegante, O mordomo de Nagai, e todo o resto retratam as relações entre homens e mulheres como se fossem

flores ou borboletas, mas não deixe seu coração se prender, mesmo que brevemente, nessas raízes emaranhadas do mal, essas florestas de palavras.” (MOORE, 2010, p.655-656, tradução minha)

Para Field, a crítica principal contida nesse trecho é aquela que permeia todas as outras, uma fonte de condenação atemporal contra toda a ficção: não ter como base a verdade (1987, p.130). Dessa forma, o discurso do *monogatari* é interpretado como se posicionando em oposição ao caráter verdadeiro dos textos religiosos, com a sua ficcionalidade e suposta falsidade. Como discutido no tópico 3.3.1, o caráter ficcional dos *monogatari* e do *Genji monogatari* se trata de uma de suas características fundamentais que o distinguem de outras formas literárias de Heian, ao mesmo tempo que é a característica que mais atraiu críticas da cultura letrada do período e de períodos posteriores. Satoko Naito aponta que a partir do século XII, críticos do *Genji monogatari* condenavam a obra por violar o preceito budista de proibição à falsidade (*môgo*), bem como a linguagem frívola com “palavras selvagens e linguagem extravagante” (2014, p.68). Esse tipo de condenação levou à atribuição de uma atitude pecaminosa ao próprio ato de escrita de *monogatari* durante o século XII. Por esse motivo, em uma tentativa de defender o *Genji monogatari*, surgiram a partir do período Kamakura (1185-1333) afirmações sobre a grande devoção e estudo do Budismo de Murasaki Shikibu. A lenda de que Murasaki teria escrito a narrativa no templo de Ishiyama, a pedido de uma sacerdotisa filha do imperador Murakami (926-967), é parte dessa tentativa de imprimir um ar de devoção religiosa à autora e ao *Genji monogatari*, para justificar a leitura da obra. Uma versão dessa lenda pode ser vista nesse trecho do *Honchô bijin kagami* (1687), uma antologia de autor desconhecido que cataloga belas mulheres, incluindo poetas, imperatrizes e princesas:

“Ela foi ao templo de Ishiyama e orou com um coração tranquilo. Ela se sentou pronta para compor com o lado em branco de uma escritura que havia sido colocada em frente ao altar budista. Na décima quinta noite do oitavo mês, a lua límpida lançou seu reflexo sob o lago. Com a visão desobstruída, uma ideia esplêndida veio a ela. Escrevendo primeiro os capítulos Suma e Akashi, no final ela completou os

sessenta fascículos. Este é o conto de Genji que nós temos hoje.”  
(NAITO, 2014, p.63-64, tradução minha)

É interessante notar como esse mito enfatiza os aspectos religiosos da composição do *monogatari* em vários níveis. Primeiro, no edifício sagrado para onde a autora se retirou, segundo, no local de escrita (em cima de um altar), terceiro, na preparação de Murasaki (reza e meditação) e por fim, no processo de escrita que parece fluir como em um estado de transe.

Outra crítica que a obra sofria de uma perspectiva religiosa é a sua representação de casos amorosos considerados amorais (SADAMI, 2006, p.226). O caso de Genji com sua madrasta, por exemplo, gera uma criança que é criada pelo imperador como seu filho legítimo. Como comentado no tópico anterior, quando Reizei assume como imperador, seu governo é assolado por maus presságios de eventos perturbadores, até que ele descobre a verdadeira identidade de seu pai. Morris oferece uma explicação mais detalhada do motivo pelo qual o engano de Reizei resulta nesses maus agouros, enfatizando o papel que o Confucionismo e o culto aos ancestrais tem na narrativa. Ao prestar sem saber ritos de homenagem filial a seu avô, Reizei comete uma quebra de prática confucionista tão horrenda, que devido à sua posição de imperador, não somente as pessoas à sua volta, mas todo o país é afetado. Isso ocorre porque a natureza buscaria equilibrar a gravidade da situação, causando terremotos, enchentes e outros desastres naturais. Esse também seria o motivo pelo qual Reizei abdica ainda jovem, como forma de prevenir que as calamidades se tornem realidade (MORRIS, 1979, p.121). Essa explicação parece demonstrar que, apesar das críticas confucionistas que obras ficcionais sofriam, a própria autora estava consciente de como as ações de seus personagens poderiam ser vistas como imorais e buscava apresentar as repercussões dessas atitudes dentro da narrativa.

A atração de Genji por Tamakazura, quando ele ocupa o papel de um pai adotivo para a moça, também poderia ser digna de condenação, bem como o caso extraconjugal entre a Terceira Princesa e Kashiwagi. Essa violação de normas éticas levou não só à transcrição de um sutra no final do período Heian com o intuito de salvar tanto a autora quanto os leitores de serem maculados pela obra, como citado anteriormente, mas também à realização de cerimônias

budistas com o mesmo propósito (SADAMI, 2006, p.226). Tendo em vista esse tipo de crítica, a defesa anterior, de atribuição de um caráter marcadamente religioso para a autora, para o processo de composição da obra e para o *Genji monogatari* parece uma resposta quase natural dos defensores da narrativa.

O Confucionismo, outra fonte de críticas para narrativas ficcionais, já estava bem estabelecido no Japão mesmo antes da chegada do Budismo. Mais de um século antes do primeiro sutra budista ser apresentado na corte imperial japonesa, o estudo de clássicos confucionistas era fundamental para a educação estruturada desde o início do contato do Japão com a China (MORRIS, 1979, p.120). Essa influência na área acadêmica era tão forte, que o estudo desses clássicos confucionistas e a palavra “estudo” em si podiam ser utilizadas de maneira intercambiável, pois esses textos eram a matéria principal na universidade da corte, nas escolas provinciais e na maioria das instituições de ensino privadas (idem, p.122). As oposições confucionistas ao *Genji monogatari* e ao *monogatari* em geral são apresentadas por Goody, que afirma que o foco da narrativa em casos amorosos e personagens ficcionais também era uma das fontes de críticas da obra:

“Na tradição confucionista, a desconfiança com a ficção é geralmente atribuída a um ditado em Analectos: "Os assuntos sobre os quais o Mestre não falava eram coisas extraordinárias, feitos de força, desordem e seres espirituais." (2006, p.26, tradução minha)

A partir desse trecho é possível entender a afirmação de Goody de que a ficção, e conseqüentemente o *monogatari*, estava entre os gêneros de literatura desprezados por literários confucionistas. A mentalidade atribuída pelo pensamento confucionista às pessoas que se prestavam a escrever essas “falsidades” é bem explicado pelo comentário de James McMullen:

“Em parte, essa desconfiança deve derivar do teor racional e didático da tradição. Eventos que envolviam credulidade fantasiosa ou difícil também careciam de poder narrativo persuasivo; eram falsidades, produtos de mentes indisciplinadas e indulgentes, que podiam prejudicar a verdade” (MCMULLEN, apud GOODY, p.26, tradução minha)

A condenação do *Genji monogatari* de uma perspectiva confucionista tem justificativas similares à sua condenação budista: seu caráter ficcional sendo associado à falsidade e mentira e sua representação de casos amorosos, gerando uma literatura que era vista como frívola, luxuriosa e imoral (GOODY, 2006, p.27). Os elementos de enredo do *monogatari* também eram alvo de críticas, principalmente no caso das obras mais antigas. Nestas narrativas mais antigas, o uso de fantasia para decorar e tornar mais interessantes os assuntos cotidianos eram vistos como um aspecto negativo das estórias ficcionais (BOSCARO, 2006, p.243-244). Como visto na crítica de Tamenori anteriormente, a ideia de dar voz a objetos inanimados, por exemplo, era tida como mostra da inferioridade dessas narrativas e de seus autores. Talvez a presença desses elementos fantasiosos em *monogatari* mais antigos, como o *Taketori monogatari*, e eventual ausência em obras posteriores, como o *Genji monogatari*, possa ser uma reação a essas críticas do gênero e uma tentativa de legitimação perante a cultura letrada do período. Além dos aspectos fantasiosos, Adriana Boscaro identifica que o fato de que muitas escritoras dos *monogatari* eram mulheres aumentava as suspeitas desses críticos em relação ao possível caráter de verdade das narrativas, mesmo quando os detalhes e situações narrados eram críveis. Nesse caso, mesmo histórias com pouco teor fantástico, como o *Genji monogatari*, que apresenta um enredo detalhado e consistente e que possui um caráter de sinceridade e veracidade em relação à representação de paixões humanas, poderiam ser rejeitadas com base em sua autoria feminina (BOSCARO, 2006, p.243-244).

A marginalidade inicial do *Genji monogatari* na cultura letrada também pode ser deduzida a partir das tentativas de legitimação da obra, seja dentro da própria narrativa, seja por críticos posteriores. Moore identifica como tentativa de legitimação do *Genji monogatari* a multiplicidade de referências a *monogatari* mais antigos (MOORE, 2010, p.655). Essas referências serviriam tanto como forma de posicionar o *Genji monogatari* dentro da tradição de um gênero pré-existente, quanto para aludir a figuras da literatura e história japonesa e chinesa. Dessa forma, argumenta Moore, Murasaki buscava:

“[...] legitimar o gênero *monogatari*, elevá-lo de entretenimento leve à arte erudita, modernizá-lo revelando sua relevância para a vida

contemporânea e, por último, assumir o controle do gênero (antes escrito por homens, mas destinado a mulheres) para mostrar que uma mulher não só conseguia fazer o trabalho de um homem, mas neste caso, fazer melhor - espetacularmente melhor.” (MOORE p.655, tradução minha)

Outra pista de que Murasaki estava consciente das críticas que o gênero *monogatari* sofria é o diálogo presente no capítulo 25 do *Genji monogatari*, que já foi discutido no tópico 3.4.1, e que expõe o desejo da autora de diferenciar a ficção da mentira e da falsidade. Durante essa conversa, Genji acaba por defender os *monogatari* e traça uma analogia entre esse tipo de literatura e os ensinamentos budistas:

“[...] As histórias não são contadas da mesma maneira no outro reino, e mesmo no nosso, as velhas e as novas maneiras, é claro, não são as mesmas; mas embora se possa distinguir entre o profundo e o superficial, é errado sempre descartar o que se encontra nos contos como falso. Fala-se de 'meios convenientes' também no ensinamento que o Buda em sua grande bondade nos deixou, e muitas passagens das escrituras provavelmente parecem inconsistentes e, portanto, levantam dúvidas nas mentes daqueles que não têm entendimento, mas no final, eles têm apenas uma única mensagem, e a lacuna entre a iluminação e as paixões não é, afinal, maior do que a lacuna que nas histórias separa o bem do mal. Em outras palavras, não há nada que não tenha seu próprio valor.”<sup>17</sup>

O outro reino mencionado no trecho é a China. Já os “meios convenientes” é uma referência ao termo *hōben*, que é um aspecto budista presente no sutra de Lótus, segundo o qual os praticantes podem ser ensinados através desses meios temporários (parábolas, ilustrações) por budas e bodisatvas (seres em direção à

---

<sup>17</sup> “[...] Tales are not told the same way in the other realm, and even in our own the old and new ways are of course not the same; but although one may distinguish between the deep and the shallow, it is wrong always to dismiss what one finds in tales as false. There is talk of ‘expedient means’ also in the teaching that the Buddha in his great goodness left us, and many passages of the scriptures are all too likely to seem inconsistent and so to raise doubts in the minds of those who lack understanding, but in the end they have only a single message, and the gap between enlightenment and the passions is, after all, no wider than the gap that in tales sets off the good from the bad. To put it nicely, there is nothing that does not have its own value.” (TYLER, 2003, p.694-695)

iluminação) para chegar à verdade, conforme suas capacidades mais limitadas. Os “meios convenientes” diferem dos ensinamentos que levam diretamente à iluminação.

Segundo Morris, a analogia budista de Genji tem como base os dois elementos da ficção que recebem mais críticas de tradicionalistas: a enganação (*soragoto*) e a descrição de pessoas e coisas ruins (*ashiki mo*). O protagonista justifica a presença desses elementos comparando ficção com os textos budistas. A enganação na ficção seria semelhante aos “meios convenientes”, pois ambos são um desvio da verdade, mas que tem bons propósitos. Já a representação do bom e do ruim na ficção corresponderia ao *Bodai* (a mente completamente iluminada, em estado de Buda) e *Bonnô* (termo genérico para os desejos e ilusões que causam sofrimento físico e psicológico e impedem a busca pela iluminação) como descritos nos sutras, em que a presença dos dois é necessária para uma completa representação da vida humana. A conclusão dessa analogia é a de que a inclusão de enganação e de coisas ruins na ficção não é supérflua, mas serve um propósito bom e útil (MORRIS, 1979, p.336). A escolha de Murasaki de empregar esses conceitos budistas para defender a utilidade do *monogatari* como uma representação da completude da experiência humana revela não somente o conhecimento religioso da autora, mas talvez o modo como ela entendia o fazer ficcional, como algo além do puro entretenimento.

A possível marginalidade inicial do *Genji monogatari* também pode ser presumida a partir das tentativas de críticos posteriores de legitimar a obra. Goody aponta o caso do erudito Kumazawa Banzan, do início do período Tokugawa (1603-1868), que afirmava que o *Genji monogatari* era uma obra em que “nenhum fato existe, mas onde uma verdade moral é compreendida e um fato fornecido para ela - a verdade imaginativa ou experiencial subjacente” (2006, p.26, tradução minha). A defesa de Banzan se aproxima da de Murasaki, ao salientar a veracidade dos sentimentos e experiências da narrativa, independentemente de uma suposta acurácia histórica dos eventos.

John Christophe Kern também identifica como estudiosos posteriores buscaram defender o *Genji monogatari* ou justificar suas decisões de escrever comentários sobre a obra. Os comentários a que Kern se refere são conhecidos como *kochûshaku* e são textos de comentário literário escritos do meio do século XII a 1862, entre os quais existem os comentários sobre a narrativa de Murasaki

Shikibu. Embora não sejam homogêneos, a estrutura geral desses textos consiste em uma introdução discutindo questões gerais de interpretação (ideia principal da obra, circunstâncias de sua composição, biografia do(a) autor(a)), seguido de comentários e notas explanatórias capítulo a capítulo, podendo conter a reprodução de todo o texto do *Genji monogatari* ou de pequenos trechos (KERN, 2014, p.18-19). As notas e comentários são usados para definir palavras e frases e para oferecer interpretações e opiniões sobre os diferentes trechos ou capítulos, bem como citações de comentários e estudos anteriores sobre a obra. O objetivo desses textos era apresentar o *Genji monogatari* como uma obra merecedora de leitura e estudo e auxiliar seus leitores nessas atividades (idem, p.18-19). Kern chega a afirmar que essa atitude de legitimação da obra se torna parte integral da crítica erudita do *Genji monogatari*, pois os textos anteriores ao período Tokugawa podem ser vistos:

[...] ou (1) tentando mostrar que o *Genji* não era pura ficção porque tinha conexões com pessoas e eventos históricos, ou (2) mostrando que as ligações podem ser feitas entre o *Genji* e as obras que estão mais alto na hierarquia de prestígio [...] (2014, p.13-14, tradução minha)

A identificação de alusões poéticas é outra forma de legitimação encontrada em comentários sobre o *Genji monogatari*. Considerando como a poesia ocupava um local de maior prestígio que a prosa ficcional, a identificação de personagens ficcionais que aludiam a poesias reais seria um argumento para a elevação do *tsukuri monogatari* (idem, p.43) e para a erudição de sua autora. Ao salientar os aspectos da obra de Murasaki Shikibu ligados à poesia e a alusões históricas, esses comentaristas pareciam querer ligar a narrativa ficcional a gêneros mais aceitos na hierarquia e mais prontamente associados com leitores e autores masculinos, como era o caso da história e da poesia em Heian. Dessa forma, a legitimação do *Genji monogatari* parece vir dos aspectos que o distanciam de sua autoria feminina e da tradição de *monogatari* dominados por autoras mulheres, como a representação dos sentimentos e relacionamentos amorosos. O fato de que a maioria dos autores e leitores desses comentários era masculina evidencia a necessidade desse distanciamento para justificar o próprio trabalho de leitura da obra e de seu estudo e comentário (idem, p.15).

### 3.4 CARACTERÍSTICAS IDIOSSINCRÁTICAS DA OBRA

Ao investigar como o *Genji monogatari* se posiciona dentro da história do romance, nos tópicos anteriores os princípios trans-históricos do gênero e como eles aparecem na obra foram discutidos. Para melhor compreender o modo como a obra de Murasaki se posiciona nessa história, não somente essas características em comum, mas também as peculiaridades ou idiossincrasias do texto precisam ser apresentadas. Essas características idiossincráticas podem demonstrar tanto a influência do período Heian e de sua cultura na narrativa, quanto as escolhas artísticas de sua autora, que diferenciam *Genji monogatari* de outros *tsukuri monogatari* contemporâneos. A leitura da obra e de sua fortuna crítica permitiu a identificação das seguintes características idiossincráticas: a ausência de elementos fantasiosos, o tema do desejo, o tema da efemeridade da vida e a associação da obra com o feminino em sua autora e leitoras.

#### 3.4.1 Ausência de elementos fantasiosos

A ausência de elementos fantasiosos no *Genji monogatari* pode ser atrelada às críticas que o *monogatari* sofria por apresentar seres fantásticos e animais falantes, como na crítica apresentada anteriormente por Tamenori (tópico 3.3.4). Murasaki parece querer se distanciar intencionalmente desse tipo de narrativa mais fantasiosa. Tanto Moore quanto Ono veem nessa atitude da autora a compreensão de que ela estaria escrevendo um novo tipo de *tsukuri monogatari*, mais realista e moderno (2010, p.657-658; 2005, p.32). Moore identifica além da discussão metaficcional do capítulo 25, a crítica aos *monogatari* presente no capítulo 17 (*Eawase* ou *O concurso de ilustrações*) como uma possível perspectiva da própria autora em relação ao gênero (2010, p.657-658). Nesse capítulo, uma competição de ilustrações de *monogatari* é realizada entre os nobres e as ilustrações de obras mais antigas são contrastadas com as mais “brilhantemente modernas” (TYLER, 2003, p.501). Moore afirma que através dessa discussão, a autora defende o caráter também “brilhantemente moderno” de sua obra. Dessa forma, Murasaki:

“[...] criou um mundo fictício que era contemporâneo e realista, mas que ainda retinha o suficiente da magia dos *monogatari* mais velhos para que Tô no Chujô se sentisse como se estivesse "vivendo em algum conto antigo”.’ (MOORE p.657-658, tradução minha)

Ono, por outro lado, aponta o caráter menos fantasioso de *Genji monogatari* como uma possível prova da sua predileção pelas gerações posteriores de leitores de *tsukuri monogatari*. Ao discutir sobre como o sobrenatural é representado em *monogatari* mais antigos, Ono os divide em narrativas em que seres celestiais agem como heróis e heroínas e narrativas em que animais e plantas são personificados. (2005, p.20-21). As narrativas com seres celestiais estariam associadas com *monogatari* mais antigos, como o *Taketori monogatari*, em que a protagonista é enviada à Terra do reino da Lua e é escoltada de volta para sua terra natal por uma procissão de seres celestiais, portadores de poderes assombrosos. Uma possível evidência de que esse tipo de *monogatari* já seria considerado antiquado durante o período de Murasaki Shikibu está no *Genji monogatari*. A autora apresenta uma descrição da personagem Suetsumuhana, que é considerada uma mulher antiquada, que ainda segue os padrões estéticos chineses, se distraíndo durante a ausência de Genji com esses três *monogatari*: *Karamori*, *Hakoya no toji* e *Taketori monogatari* (TYLER, 2003, p.472). Os dois primeiros *monogatari* foram perdidos e, portanto, informações sobre seus enredos são desconhecidas. Já a presença do *Taketori monogatari* na seleção de livros dessa personagem, que é constantemente criticada e ridicularizada durante a narrativa por Genji devido à sua inferioridade em termos de estética e refinamento, pode indicar como este tipo de *monogatari* era tido como velho. Da mesma forma que a persistência na adoção de padrões estéticos chineses em um período em que o Japão iniciava seu movimento de criação de uma identidade nacional era algo considerado ultrapassado, a leitura de *monogatari* como seres celestiais também poderia ser uma atividade antiquada.

Ono afirma que *monogatari* com personificações de animais e plantas e *monogatari* com narrativas amorosas permaneceram populares durante o início do período Heian, mas que gerações posteriores de leitores parecem não ter apreciado e transcrito o primeiro tipo, pois seus manuscritos também foram

perdidos (2005, p.20-21). Durante o período do *Genji monogatari*, entretanto, temas amorosos ainda eram considerados modernos. Em uma sociedade em que matrimônios possuem uma faceta fortemente política, é fácil entender porque esse tipo de literatura se manteve popular. Para Ono, o *Genji monogatari* foi escrito por uma autora frustrada com o caráter antiquado de *monogatari* mais antigos e que desejava direcionar sua obra para um novo tipo de *monogatari* (2005, p.25). Essa tentativa da autora de modernização do gênero parece ter sido justificada pelas suas gerações posteriores de leitores, ao se comparar a sobrevivência de manuscritos do *Genji monogatari* e de comentários sobre a obra com a multiplicidade de *monogatari* mais fantasiosos que foram perdidos com o tempo.

#### 3.4.2 Temática do desejo

O tema do desejo surge em *Genji monogatari* como uma motivação frequente entre os personagens. Moore afirma que a obra é primeiramente uma exposição sobre a natureza do desejo (p.646):

“Diferente de Buda, Murasaki não realiza um sermão inflamado contra o desejo, mas sim um olhar complexo e matizado sobre como isso afeta uma sociedade que estetizou o desejo em um grau perigosamente sentimental. Ela começa seu romance lembrando aos leitores que, embora o desejo possa parecer uma questão pessoal, em uma corte imperial, o pessoal é político.” (MOORE, 2010, p.646, tradução minha)

No primeiro capítulo, quando a história da mãe de Genji é apresentada, o leitor fica ciente de como o desejo desmesurado que o imperador tem por essa mulher, com apoio político menor, é capaz de desequilibrar as relações hierárquicas da corte imperial. A consorte Kokiden, supostamente segura em sua posição de consorte principal devido à posição do pai como ministro, se vê ameaçada por essa jovem e junto com suas seguidoras, passa a prejudicar a moça. Apesar do quanto a perseguição das outras consortes e os comentários maldosos afetavam a consorte Kiritsubo, o imperador é incapaz de mantê-la distante e continua a prestar mais cuidados e atenção à jovem, aumentando ainda mais o

ressentimento das outras consortes. O desejo do imperador por Kiritsubo é tão grande que, mesmo depois que ela adocece, ele hesita em permitir que ela retorne à casa de sua família para convalescer longe dos olhares críticos. Após a morte de Kiritsubo, uma das expressões mais idiossincráticas desse tema surge em *Genji monogatari*, o da transferência de desejo:

“O romance é preenchido com vários estudos de caso sobre o desejo, mais especificamente sobre as metamorfoses do desejo, de como o amor não correspondido por uma pessoa é transferido para outra, e outra, em uma busca sem fim por um ideal para sempre fora do alcance. Embora tema poético, o desejo é retratado aqui como uma força perturbadora, suas alegrias fugazes são geralmente superadas pela miséria causada às vítimas relutantes dos desejos dos outros, pelo ciúme muitas vezes resultante - tão virulento em algumas mulheres que assume a forma de possessão espiritual - e pela frustração de anseios não realizados.” (MOORE, 2010, p.645, tradução minha)

Na primeira instância de transferência de desejo da obra, o imperador assolado pelo falecimento da amada, só recupera seus ânimos quando escuta rumores sobre uma jovem parecida com Kiritsubo. Fujitsubo entra na narrativa, portanto, como uma substituta para o desejo amoroso persistente que o imperador ainda mantinha pela mãe de Genji.

Esse mesmo tipo de transferência pode ser visto no protagonista. Genji se mostra fascinado com Fujitsubo justamente devido à suposta semelhança entre a moça e a sua falecida mãe. Ele persegue um relacionamento proibido com a consorte, mas é inicialmente rejeitado. Em sua frustração, ele se depara com uma menina parecida com Fujitsubo em uma de suas viagens. A semelhança é explicada pelo parentesco entre as duas, elas são tia e sobrinha. Para Genji, a ideia de manter perto de si uma menina tão parecida com sua madrasta, somada à possibilidade de criá-la para que se torne uma companheira ideal, leva o protagonista a raptar a criança. Anos mais tarde, Genji inicia um relacionamento secreto com Fujitsubo, gerando o futuro imperador. Mas esse relacionamento precisa ser mantido às escondidas e é interrompido quando Fujitsubo assume uma vida religiosa. Em *Genji*, Murasaki apresenta um

protagonista que persegue a figura de sua mãe em sua madrasta e depois novamente na figura da pequena Murasaki, transferindo de mulher a mulher a imagem da mãe que morreu quando ele ainda era tão jovem.

É interessante notar que outra semelhança entre Kiritsubo, Fujitsubo e Murasaki é o fato de morrerem ainda jovens, vítimas dos desejos dos homens que as cercam. A enfermidade que causa a morte Kiritsubo é implicitamente atribuída às calúnias e abusos que sofria das outras consortes: “Apesar de sua fé na proteção soberana de Sua Majestade, tantos a menosprezaram e procuraram repreendê-la que, longe de florescer, ela começou, em sua angústia, a definhar.”<sup>18</sup> Embora a morte de Fujitsubo não esteja atrelada diretamente ao seu caso amoroso com Genji, a decisão de se tornar monja e se retirar da vida da corte estão, bem como seu arrependimento final de nunca ter revelado a verdade sobre a paternidade de seu filho para o imperador. A morte de Fujitsubo causada pelo relacionamento com Genji é a simbólica, de sua vida social na corte. Por fim, Murasaki é a vítima mais explícita dos desejos desenfreados de Genji. Atacada pelo espírito de Rokujô, uma das amantes do protagonista, a possessão não a mata imediatamente, mas enfraquece o seu corpo irremediavelmente. Alguns anos depois do ataque, Murasaki falece, deixando Genji desconsolado.

O último personagem em que a transferência de desejo pode ser observada é também o que se vê mais frustrado pela inabilidade de satisfazer esses impulsos. Um dos protagonistas da terceira parte da narrativa, Kaoru, visita o Oitavo Príncipe em Uji e se apaixona por sua filha mais velha, Ôigimi. Depois da morte do Oitavo Príncipe, Kaoru busca iniciar um relacionamento amoroso com Ôigimi, mas sofre a constante recusa da moça, que tinha intenções de manter uma vida monástica na pequena vila afastada de Uji. Para tentar aplacar os sentimentos de Kaoru, Ôigimi tenta redirecionar as afeições do nobre para sua irmã mais nova, Naka-no-kimi. Diferente dos casos do imperador e de Genji, aqui é Ôigimi quem ativamente busca promover a transferência de desejo de uma irmã para outra. Os esforços de Ôigimi se mostram infrutíferos quando Kaoru não consuma sua união com Naka-no-kimi e traz Niou como pretendente

---

<sup>18</sup> “Despite her faith in His Majesty's sovereign protection, so many belittled her and sought to find fault with her that, far from flourishing, she began in her distress to waste away.” (TYLER, 2003, p.50)

para a moça. A insistência de Kaoru leva Ôigimi a se recusar a se alimentar e ela acaba por definhando até a morte. Com a morte de Ôigimi, Kaoru se arrepende de ter promovido a união entre Naka-no-Kimi e Niou e passa a direcionar as suas afeições para a irmã sobrevivente, notando semelhanças entre as duas que ignorava enquanto perseguia um relacionamento com Ôigimi. Naka-no-kimi, casada com Niou, tem a mesma ideia que sua irmã e decide apontar as afeições de Kaoru na direção de uma meia-irmã perdida, Ukifune. Kaoru encontra a jovem e reconhece a similaridade com Ôigimi, mas se decepciona com a criação menos elevada (longe da capital e sem a mesma instrução que as irmãs receberam de seu pai) e com seu temperamento, que considera mais superficial. Decidido a finalmente satisfazer seus desejos, instaura a jovem em uma casa em Uji. Diferente de Ôigimi, que cresceu em Uji, Ukifune se sente infeliz com a falta de companhia e com a reclusão da pequena vila. Como descrito anteriormente, isso leva Niou a descobrir o paradeiro de Ukifune, começar um caso com ela e à eventual descoberta de Kaoru e tentativa de suicídio de Ukifune. Kaoru tem os seus desejos novamente frustrados e apesar de encontrar depois pistas sobre a sobrevivência da jovem, a narrativa acaba antes de o leitor saber se Ukifune, que decide se dedicar a uma vida religiosa, volta a se encontrar com Kaoru.

Se Genji consegue ter relacionamentos amorosos com as mulheres sobre as quais transfere o seu desejo, chegando a moldar a mais nova em sua companheira ideal, Kaoru parece percorrer uma trajetória contrária. As transferências de desejo que realiza são direcionadas pelos próprios alvos de suas afeições como forma de rejeição aos seus avanços. Além disso, Ukifune, diferente da criança Murasaki, não é tão facilmente moldável em uma companheira ideal para Kaoru. A jovem não compartilha o mesmo apreço por uma vida em uma vila tão isolada, nem pelos estudos religiosos a que Kaoru se dedica. De fato, sua decisão de seguir votos religiosos parece advir de um desejo de fugir dos conflitos amorosos, não de devoção sincera. Por fim, Kaoru não é bem sucedido amorosamente, desde o início de sua paixão por Ôigimi até a descoberta da traição de Ukifune e o leitor o acompanha nessa jornada de frustração até o final, que termina em tom de incerteza.

### 3.4.3 Temática da efemeridade da vida

Ao se falar do tema da efemeridade da vida em *Genji monogatari*, primeiro é importante compreender como essa temática é expressa na cultura japonesa do período. Waldemiro Francisco Sorte Junior, em seu artigo “Uma análise de valores estéticos japoneses do período Heian: *miyabi* e *mono no aware*”, discorre acerca da análise de Donald Keene sobre esses dois valores estéticos tradicionais japoneses e seus elementos. O tema da efemeridade da vida em *Genji monogatari* está relacionado com o *mono no aware* e com o elemento de perecibilidade. O elemento da perecibilidade é definido como:

“[...] a consciência do caráter mortal do ser humano, do inevitável desgaste dos objetos e da impermanência da beleza na natureza. As expressões artísticas japonesas são marcadas pelo reconhecimento da condição perecível dos objetos, da natureza e da vida em si.”  
(SORTE JÚNIOR, 2018, p.85)

Essa consciência da finitude das coisas parece ter origem na doutrina budista de impermanência das coisas, de que tudo no mundo se encontra em constante mutação (idem, p.86). A perecibilidade está ligada ao valor estético do *mono no aware*, o qual foi desenvolvido e se consolidou durante o período Heian (idem, p.94). O *mono no aware* pode ser definido como a resposta intuitiva das pessoas de, na brevidade do momento, se emocionar e criar melodias e versos quando se deparam com a natureza, os sentimentos de outras pessoas, fenômenos e objetos (VARLEY, p. 60-61, apud SORTE JUNIOR, 2018, p. 94). Essa emoção gerada pelo objeto contemplado geralmente assume tons de comiseração e, assim, o *mono no aware* costuma ser associado à consciência da efemeridade da existência e à melancolia (ANDRIJAUSKAS, p. 206, apud SORTE JUNIOR, 2018, p.95). Dessa forma, o *mono no aware* estaria intimamente conectado com esse sentimento de efemeridade da vida que surge, por exemplo, da contemplação de um cenário fugaz, de interações com outras pessoas e da observação de objetos que podem remeter a um tempo passado. Essa efemeridade contemplada através do *mono no aware* não é vista necessariamente com arrependimento ou recusa desses sentimentos, mas em um ato de apreciação da beleza trágica da morte, da impermanência e da solidão.

No *Genji monogatari* o tema da efemeridade da vida é algo que permeia vários aspectos da narrativa, desde sua estrutura, a circularidade de eventos,

nos casos de personagens que conseguem ou tentam se distanciar da vida na corte para tomar votos religiosos e nas muitas mortes presentes no enredo. No caso da estrutura, a efemeridade da vida pode ser observada na escolha da autora de não limitar a narrativa à vida de Genji, do seu nascimento até o seu momento de ápice na corte, mas também de descrever os eventos após a sua morte. O capítulo que evoca a morte do protagonista *Kumogakure* ou *Vanished into the clouds*, usa a imagem poética das cinzas do finado sendo levadas às nuvens e é notável por ser um capítulo em branco. Murasaki marca a morte de Genji não com uma descrição de seu falecimento, dos ritos finais e do luto de sua família e amantes, mas com uma ausência traduzida de forma visual na folha em branco. Logo em seguida, o próximo capítulo, *Niou Miya* ou *The perfumed prince*, introduz os jovens Niou e Kaoru, os personagens principais da terceira parte do *monogatari*. Ao narrar a morte de seu protagonista, mas escolher seguir a narrativa descrevendo a vida da segunda e terceira geração de personagens, Murasaki Shikibu demonstra como mesmo a vida do brilhante príncipe Genji, incomparável em beleza e refinamento, é tão passageira quanto a dos demais personagens.

A efemeridade também pode ser vista na circularidade de alguns eventos na vida dos personagens, nos momentos em que uma geração acaba refletindo situações de gerações anteriores. A atração de Genji por sua madrasta Fujitsubo também acaba ecoando com o momento em que Yûgiri se vê encantado com a beleza de Murasaki. No caso de Genji, ele podia se manter próximo de Fujitsubo quando ainda era jovem e essa proximidade ajudou a alimentar os seus sentimentos. Depois de adulto, Genji está consciente da beleza de Murasaki e busca mantê-la distante de olhares alheios, inclusive de seu filho. Mas durante a passagem de um tufão, as telas que ocultavam Murasaki são levantadas e Yûgiri observa a esposa de seu pai. Em sua admiração, Yûgiri a descreve como “uma amável cerejeira da montanha em perfeito desabrochar, emergindo das névoas de uma madrugada de verão” (TYLER, 2003, p.726). Assim, da mesma forma que Genji nutre sentimentos proibidos por sua madrasta, Yûgiri também começa a se sentir atraído por Murasaki. Diferente de Genji, Yûgiri não consegue consumir o caso ilícito, mas os paralelos nas duas situações são aparentes.

A infidelidade de Genji com Fujitsubo e subsequente nascimento de Reizei também são ecoados no caso entre Kashiwagi e a Terceira Princesa. Em ambos os casos, um homem mais velho é casado com uma esposa mais jovem, que tem um caso extraconjugal com um homem também mais novo e desse relacionamento resulta uma criança, a qual é criada como filha legítima do marido. Embora as situações sejam similares, existem diferenças que permitem que esses paralelos revelem diferentes facetas sobre as relações de poder na corte. O primeiro caso é agravado não só pelo tabu da infidelidade, mas também pelo da traição de Genji contra seu próprio pai e contra o imperador. A descoberta da infidelidade seria um escândalo enorme na corte e impediria Reizei de ascender ao trono. Essa infidelidade e o seu segredo assumem, portanto, um caráter político mais pesado, que fazem com que Genji e Fujitsubo colaborem para garantir o futuro do filho. O segredo da infidelidade nunca parece ser descoberto por ninguém na corte. Já o caso de Kashiwagi e da Terceira Princesa é descoberto por Genji e isso resulta na morte de Kashiwagi, horrorizado com a possibilidade de censura e condenação pelo marido da amante. O medo de Kashiwagi não vem só da possibilidade de censura geral da aristocracia da corte, mas principalmente da condenação de Genji, que nesse momento da narrativa já havia ascendido à posição de imperador honorário aposentado e havia firmado o seu poder e o de seus aliados na corte. A disputa política anterior com Kokiden e com o Ministro da Direita já são nesse momento coisas do passado, com Genji exercendo sua influência na corte praticamente sem oposição. Incorrer o desgosto de alguém tão importante quanto Genji, mesmo para o filho de Tô no Chujô (um membro do clã Fujiwara), seria uma possível forma de Kashiwagi sabotar a própria carreira política. A descoberta da infidelidade e o subsequente nascimento de Niou levam Genji a ponderar se toda a situação não seria uma retribuição divina por suas ações passadas:

“Mas que estranho! Isso deve ser uma retribuição pelo aquilo que me apavorou por tanto tempo. Talvez meus pecados sejam mais leves na

próxima vida, agora que colhi uma recompensa tão surpreendente nesta.”<sup>19</sup>

Essa circularidade presente na narrativa demonstra a passagem do tempo e como os ecos das situações passadas, mesmo quando repetidos, não são idênticos às situações originais. Da mesma forma que a estrutura revela a inevitabilidade da morte, a circularidade chama a atenção à sucessão de gerações e marca esses eventos como não particularmente especiais, mas como uma parte da existência humana, que pode acabar se repetindo através de diferentes pessoas e relações. Outro elemento que contribui para essa circularidade é a ausência de um final definitivo para o enredo, que termina em tom de incerteza. Esse aspecto comum na literatura japonesa deixa o enredo aberto a se repetir novamente, seja com os personagens da terceira parte da narrativa ou em gerações próximas.

Por último, o desejo de alguns personagens de tomar votos religiosos, como no caso de Fujitsubo, do Oitavo Príncipe e de Kaoru também é produto desse sentimento de efemeridade. Vários personagens durante a narrativa comentam sobre a fugacidade da vida e a impermanência das coisas e, motivados por esses sentimentos, expressam o desejo de se afastar da vida na corte. As ligações humanas e eventos palacianos quando vistos por esse prisma da efemeridade revelam a futilidade dessas conexões. A partir do momento que a pessoa decidia renunciar a esses laços terrenos, de acordo com o Budismo, não era somente os prazeres sensoriais que deveriam ser abandonados, mas também as ligações com as pessoas amadas, como amigos, cônjuges e filhos. Independente da proximidade das relações ou de uma possível dependência econômica, a pessoa deveria se remover da convivência com as outros e se retirar para um templo (MORRIS, 1979, p.143). Apesar de essas medidas poderem parecer cruéis para as pessoas abandonadas, ao se considerar a perspectiva de quão transientes e fugazes seriam esses relacionamentos e o sofrimento que a eventual e inevitável separação causaria, a decisão pela renúncia se torna compreensível dentro dessa perspectiva budista.

---

<sup>19</sup> “But how strange! This must be retribution for what has terrified me so long. Perhaps my sins will be lighter in the next life, now that I have reaped so surprising a reward in this one.” (TYLER, 2003, p.1010)

O enredo do *Genji monogatari* também parece fortalecer a vontade de renúncia dos personagens pela quantidade considerável de mortes, principalmente mortes precoces que ocorrem na narrativa. Alguns dos personagens que falecem ainda jovens são Kiritsubo, Yûgao, Kashiwagi e Ôigimi, somados a eles existem também aqueles que falecem com mais idade, como o imperador, Genji e o Ministro da Esquerda. Morris aponta como o confronto desde uma idade jovem com a morte de seus parentes e amigos faz com que os personagens estejam profundamente conscientes de suas próprias expectativas curtas de vida. Além disso, não seriam somente essas mortes, funerais e lutos que imprimem uma ideia de efemeridade, mas também todas as imagens naturais à volta dos personagens, como o cair das folhas e o murchar das flores (idem, p.136-137).

#### 3.4.4 Associação com o feminino

A associação do *Genji monogatari* com a figura feminina é algo que perpassa a percepção dessa obra clássica através dos séculos e está ligada tanto à sua autora quanto às suas leitoras. A posição da autora como dama-da-corte é também a posição ocupada por outras autoras do período Heian:

“[...] Nakazukasa (filha de Ise no Go e do Prince Atsuyasu), Yoshiko Joô (neta do Imperador Daigo), a mãe de Michitsuna (autora do Diário da Efemeridade), Sei Shônagon, Murasaki Shikibu, Izumi Shikibu, filha de Sugawara no Takasue (autora de Diário de Sarashina), Koshikibu no Naishi (filha de Izumi Shikibu), Akazome Emon, Ise no Ôsuke, Uma no Naishi, Sagami, Daini no Sammi (filha de Murasaki). Dessas damas distintas, as seguintes todas serviram na corte da Imperatriz Akiko: Murasaki Shikibu, Izumi Shikibu, Koshikibu no Naishi, Ise no Ôsuke e Uma no Naishi. (KIKAN, apud MORRIS, 1979, p. 268).

A extensão da lista demonstra como no ambiente da corte imperial, com o apoio de membros da família imperial e de famílias como os Fujiwara, damas da corte dominavam a cena literária do período. De poetas a autoras de diários, *monogatari*, poucos períodos da literatura japonesa ou mundial se mostram tão marcadamente femininos. Mas essa posição de dama da corte também envolvia

um caráter político. A estabilidade da posição de uma dama-da-corte estava atrelada a quem ela servia e podia ser colocada em risco devido a intrigas políticas ou à perda de poder de seus superiores. Por outro lado, essas mulheres eram geralmente selecionadas entre filhas de governadores provinciais, que podiam então desfrutar da vida na capital e no palácio, e possuíam um estilo de vida menos recluso que as nobres casadas. No Livro do Travesseiro, Shônagon descreve os muitos eventos e excursões dos quais participa com outras damas-de-companhia e nobres e chega mesmo a declarar que damas-de-companhia se tornam esposas mais agradáveis e desejosas do que outras moças nobres, devido à desenvoltura e traquejo social que adquirem em sua ocupação (MCKINNON, 2003, p.65-66).

Se a escrita masculina do período está associada com ideogramas chineses, registros oficiais e poesia, a escolha de Murasaki Shikibu por escrever em prosa e em silabário fonético também auxiliou na sua associação com o feminino. Afinal de contas, essa forma de escrita era mais comum entre as mulheres, chegando a ser conhecida como “mão feminina” (*onnade*) (NAITO, 2014, p.47-48). Embora a maioria das mulheres nobres do período não era versada em ideogramas chineses, esse não é o caso de Shikibu, que era parte de uma família de eruditos e demonstra conhecimento de literatura e história chinesa nas muitas alusões a poetas chineses que aparecem no *Genji monogatari*. Por esse motivo, é possível argumentar que a escrita em silabário fonético se trata de uma escolha intencional. Essa escolha pode estar ligada ao segundo motivo pelo qual a obra é associada à uma imagem feminina: seu suposto público leitor feminino. Embora existam registros de leitores masculinos contemporâneos da obra, como Murasaki chega a comentar em seu diário, a associação do gênero *monogatari* com um público leitor feminino parece ter sido sedimentada ao longo do tempo. Sobre a especulação do público leitor do *Genji monogatari*, Naito afirma:

“O público leitor de O Conto de Genji também foi naturalizado feminino, às vezes discutido como se as mulheres fossem o público exclusivo do conto, até porque na época de Murasaki no período Heian (794-1185), contos fictícios (*monogatari*) já eram há muito tempo identificados como uma categoria genérica para mulheres. De fato, embora existam os primeiros registros de leitores homens proeminentes, O Conto de

Genji parece ter sido inicialmente lido mais amplamente por mulheres dos mais altos escalões da sociedade da corte. Assim, a declaração do estudioso do século XX Tamagami Takuya de que *Genji* foi escrito “por uma mulher, para mulheres, sobre mulheres” tem uma veracidade considerável.” (2014, p.47-48, tradução minha)

Ao considerar essa hipótese de que o público leitor era majoritariamente feminino, a escrita em silabário fonético tornaria a obra mais acessível a suas leitoras e também a posicionaria dentro de um conjunto de expectativas diferentes dos registros históricos, poesia e filosofia escritos em ideogramas chineses. Em outras palavras, esse tipo de escrita abriria o caminho para que a leitora começasse a engajar com o texto entendendo e aceitando os seus elementos ficcionais e seu estilo propositalmente diferente da linguagem oficial masculina.

A familiaridade de Murasaki Shikibu com a posição de dama-da-corte também pode ser vista dentro do *Genji monogatari*. Os personagens frequentemente estão cercados de damas-da-corte ou servas, que prestam o papel de possibilitar a troca de mensagens, repassar os rumores gerados pelas atitudes dos personagens e prestar apoio emocional a seus superiores. H. Mack Horton também propõe a hipótese de que a presença das damas-da-corte imprime um caráter maior de romance à narrativa. Horton afirma que seguindo a proposição de Bakhtin de que o romance se diferencia do épico, que apresenta discurso centrípeto e unitário, por se deleitar com uma diversidade de vozes individuais, as damas-da-corte desempenhariam justamente esta função. Desse modo, a hipótese de Horton é que a presença das damas-da-corte traria o heterodiscurso para a narrativa:

“As damas da corte fornecem a Murasaki Shikibu uma infinidade de vozes sociais secundárias e graus de linguagem honorífica que ela manipula de forma cada vez mais eficaz, de fato mais “novelisticamente” [...]” (1993, p.100, tradução minha)

Outro elemento feminino dentro da narrativa de *Genji monogatari* pode ser visto nos eventos de possessão espiritual. As vítimas das possessões espirituais na narrativa são mulheres e durante o procedimento para curá-las desse mal, um exorcista transfere o espírito para uma médium, que começa a

agir de maneira ensandecida. A maioria dos espíritos que atacam as personagens em Genji são espíritos femininos, principalmente Rokujô, cujo espírito chega a escapar de seu corpo para atacar suas rivais amorosas mesmo em vida. Nesse sentido, as palavras proferidas pelos espíritos através das médiuns podem ser vistas como uma forma de revolta ou censura de personagens femininas que seriam incapazes de comunicar suas angústias ou ressentimentos diretamente. Esse é o caso de Rokujô, que devido à sua posição elevada (viúva de um príncipe) não poderia condenar diretamente ou publicamente Genji pelas injúrias causadas pela sua negligência e predileção por outras amantes de estirpe mais baixa. Mas na forma de espírito, Rokujô consegue se vingar do amante negligente e acaba separando definitivamente Genji de sua principal companheira, Murasaki, quando contribui para a sua morte. Moore identifica nessas possessões espirituais não somente a expressão dessas personagens femininas, mas uma expressão simbólica da autora sobre a sociedade de Heian:

“Murasaki e as romancistas que vieram depois dela são como essas médiuns, expressando sob a proteção de romances da corte a raiva e o ressentimento que as mulheres de Heian eram incapazes de expressar em circunstâncias normais. (Essa raiva atingia não apenas os homens, mas também as mulheres que obedeciam estupidamente à essa subjugação).” (2010, p.658-659, tradução minha)

Ou seja, do mesmo modo que as médiuns serviriam como intermediárias para as angústias e ressentimentos das personagens femininas, as possessões seriam os intermediários através dos quais escritoras como Murasaki Shikibu poderiam expressar suas críticas em relação ao meio cultural e social em que viviam. Ao analisar todos esses aspectos de proeminência da figura e de assuntos femininos na narrativa, é possível entender como a narrativa seria capaz de interessar seu público feminino contemporâneo e como continua a fascinar leitoras séculos após a sua criação.

### 3.5 APLICAÇÃO DO MODELO DE SMILEY

Além de identificar os princípios trans-históricos e características idiossincráticas de *Genji monogatari*, nesse tópico outro aspecto preponderante no gênero romance será investigado: a sua flexibilidade. Essa flexibilidade e capacidade de adaptação é demonstrada na adoção de gêneros literários e de discurso para simular características dessas outras formas, seja com intuítos estilísticos, de legitimação frente à cultura letrada ou de jogo ficcional, como no caso de romances que se apresentam como biografias ou registros históricos verdadeiros. Por meio da leitura de *Genji monogatari* foi possível determinar que os gêneros literários e de discursos presentes em sua narrativa são história, *gossip* (fofoca) e narrativa romântica.

### 3.5.1 História

Em seu livro, Smiley descreve a história como gênero adotado no romance da seguinte maneira:

“2. A história relata uma série de eventos passados de uma maneira que permitirá ao leitor entendê-los sistematicamente e relacioná-los com sua própria experiência. Essencial para a história é a ideia de que o tempo passou e que o passado é diferente do presente. Pede-se ao leitor que raciocine e compreenda; seu prazer surge de uma sensação de que uma perspectiva foi alcançada sobre eventos que anteriormente pareciam caóticos ou sem sentido.” (2005, p.180)

Desse modo, a presença do gênero histórico no *Genji monogatari* pode ser determinado pela descrição dos eventos do enredo como algo que ocorreu em um período anterior ao da escrita do *monogatari*. Além disso, o tom de descrição da corte na obra é de um momento passado, de um refinamento e elegância idealizada que parecem distantes do período em que Murasaki escreveu sua narrativa, como pode ser visto no seguinte trecho do *Genji monogatari*:

“Toda a corte acompanhou Sua Majestade na própria procissão, assim como o Herdeiro Aparente. As barcaças dos músicos remavam ao redor do lago, como sempre, e havia todos os tipos de danças de Koma

e Catai. A música dos instrumentos e a batida dos tambores faziam os céus soarem.”<sup>20</sup>

A menção às danças de origem chinesas e coreanas também indica um período passado, onde essas influências sobre a cultura da corte eram maiores. O próprio diário da autora oferece uma cena de contraste interessante com essa representação idealizada de uma cerimônia na corte, com um relato sobre uma festa em comemoração ao nascimento de um príncipe pela sua imperatriz:

“O Primeiro Oficial da Guarda Leve disse: "Acho que a Dama Murasaki deve estar em algum lugar aqui!". Eu escutei, pensando: "Como ela poderia estar aqui em um lugar onde não existe uma pessoa tão graciosa como o príncipe Genji?". O Ministro da Direita disse: "Sanmi-no-Suké [oficial do terceiro escalão], aceite este copo!". Quando o oficial saiu de baixo do Senhor Guardião do selo [uma posição inferior], o bêbado chorou. O Conselheiro do Rei, inclinado em um canto, estava flertando com a Dama Hyobu. O primeiro-ministro não proibiu nem mesmo piadas inapropriadas. Foi uma noite horrível de excessos, então depois da cerimônia eu fiz um sinal para a Dama Saisho e nos escondemos, mas vieram ruidosamente os filhos do primeiro-ministro e o tenente-general Saisho, então, embora nós duas tivéssemos ficado escondidas atrás da tela, mesmo ela foi tirada e ficamos cativas.” (OMORI e DOI, 1920, p.105-106)

Nesse trecho a atmosfera de bebidas em excesso e comportamentos que a autora julga inapropriados são evidentes. Diferente da atmosfera refinada da corte de Heian no *Genji monogatari*, a celebração descrita por Murasaki é repleta de nobres embriagados tentando flertar com as damas da corte, apesar da relutância que a autora e a sua companheira demonstram. Nas palavras da própria autora, esse não seria um ambiente onde personagens tão graciosas quanto Murasaki e Genji poderiam existir.

Tyler também afirma que alguns aspectos do *tsukuri monogatari* também sugerem que foi concebido como um romance histórico, que se passa no começo

---

<sup>20</sup> “The entire court accompanied His Majesty on the progress itself, as did the Heir Apparent. The musicians' barges rowed around the lake, as always, and there were all sorts of dances from Koma and Cathay. The music of the instruments and the beat of the drums set the heavens ringing.” (TYLER, 2003, p. 240)

do século X, um século antes do período de vida de Murasaki Shikibu. Por exemplo, Genji é um mestre do *kin*, um instrumento musical chinês, que perdeu popularidade a partir da metade do século X. Além disso, quando o protagonista está mais velho e precisa ensinar o instrumento para alguém, ele reclama que poucas pessoas ainda sabem como tocar o *kin* (TYLER, 2003, p.40-41).

A relação entre o *Genji monogatari* e História é uma que foi estabelecida tanto por comentários posteriores sobre o texto quanto por comentários contemporâneos à sua autora. A associação da obra de Murasaki com história e clássicos chineses é feita com frequência em comentários sobre o *Genji monogatari*, ligando a narrativa ao *Nihon shoki* ou *Nihongi* ou *Crônicas do Japão* (de 720) (NAITO, 2014, p.70). A associação também existia em relação à sua autora, pois Murasaki era identificada em *retsujoden* (biografias de figuras históricas e fictícias da China e Japão, esse gênero de textos teve grande circulação durante o período Tokugawa) e *ôraimono* (livros de instrução, também populares durante o período Tokugawa e com exemplares destinados ao público feminino) como uma historiadora em referência ao seu apelido Dama das Crônicas do Japão (*Nihongi no mitsubone*). Esse apelido teria sido associado à autora como uma forma de desrespeito por outra dama de companhia (idem, p.70) e a própria Murasaki não gostava do título, o que não é surpreendente considerando como o estudo da História era considerado um domínio masculino durante o período. Apesar disso, o apelido e a associação com História parecem ter permanecido nesses comentários como forma de elevação da obra e de sua autora e de justificar a existência desses comentários eruditos sobre uma obra ficcional.

Uma das formas mais comuns que eruditos empregavam de lidar com o caráter ficcional da obra de Murasaki era de ligar elementos do enredo com fatos históricos através do conceito de *junkyo*, termo composto de dois morfemas sino-japoneses que podem ser traduzidos como “baseado em” ou “apoiado em”. Conforme expõe Kern:

"Este termo se refere às pessoas e eventos reais em que o *Genji* foi supostamente baseado. Ao mostrar que a história foi modelada a partir de eventos e pessoas reais, os comentaristas puderam mostrar que o *Genji* não era verdadeiramente ficção, mas algo entre ficção e história, comparável a algumas das parábolas budistas e histórias chinesas,

particularmente as "biografias" (列伝), que eram muito valorizadas na época." (2014, p.112-113, tradução minha)

Entretanto Kern alerta sobre o risco de subestimar o entendimento desses primeiros estudiosos do *Genji monogatari* e atribuir a eles uma associação simplista entre a obra e eventos históricos. A narrativa de Murasaki não era entendida como História em uma correlação direta entre personagens e pessoas reais, mas sim como uma narrativa em que paralelos são traçados entre os dois. Kern também afirma que os paralelos históricos seriam reconhecíveis para os leitores contemporâneos da obra. Dessa forma, entender esse aspecto permite melhor compreender a experiência de leitura da narrativa como uma que se utiliza desse tipo de conhecimento (2014, p.113).

Os elementos na obra de Murasaki que fornecem uma base para esses comentários sobre os paralelos históricos estão no início da narrativa e na menção a figuras históricas que provêm uma estimativa para o período em que os eventos da narrativa acontecem (idem, p.114-115). Em relação ao início da narrativa, Kern explica que:

"A frase de abertura do *Genji* é uma das mais famosas da literatura japonesa. Em vez de *ima ha mukasi* ("há muito tempo atrás") encontrado em muitos contos anteriores, *Genji* começa com *idure no ohon-toki ni ka* ("Em que reinado foi?"). A história não coloca os eventos em um passado vago, mas o situa em um reinado específico de um imperador (*ohon-toki*), mesmo que evite especificar exatamente qual deles. Isso parece ter levado os leitores desde o início a se perguntarem exatamente que período de tempo foi esse, e as referências a pessoas reais na história podem ter alimentado essa especulação." (2014, p.115, tradução minha)

A partir dessa abertura, a autora deixa claro desde o início de sua narrativa que esta não é uma fábula ou história fantasiosa que se passa em um passado inominável e lida com a origem de elementos da natureza ou de palavras. Mesmo que não especifique o reinado em que a narrativa se situa, Murasaki já inicia posicionando seu enredo no cenário da corte com personagens nobres, realidades semelhantes à de seus leitores. E provavelmente é essa proximidade

que incentivou os leitores a especular sobre qual seria o possível reinado em que a narrativa acontece em vez de presumir um passado mítico ou fantasioso.

Embora os personagens representados no *Genji monogatari* sejam todos ficcionais, existem referências a figuras históricas. As figuras históricas identificadas por Kern incluem a menção a uma pintura criada a pedido do imperador Teiji (867-931) baseada no poema *Song of Neverending Sorrow* de Bai Juyi (772-846), que inclui poesia de Ki no Tsurayuki (872-945) e Ise (cerca de 875 a cerca de 938) e referências aos imperadores Daigo (884-930) e Saga (785-842) (idem, p.115-116). Kern também afirma que essas referências situam a narrativa em um passado próximo de sua composição e não em um passado distante. Novamente ao ler essas alusões, as expectativas dos leitores seriam direcionadas para um passado existente ou possível, não a um cenário impossível. Assim, o jogo ficcional da narrativa aconteceria em um cenário reconhecível e plausível para seus leitores.

Os paralelos históricos mais comumente traçados entre personagens ficcionais e figuras históricas podem ser visto no *Kakaishô* ou *The river and sea commentary* de 1363, de Yotsutsuji Yoshinari, uma edição comentada do *Genji monogatari*. Kern afirma que o *Kakaishô* surge depois de um período longo de comentário sobre o *Genji monogatari* e muito dos comentários inclusos nessa obra não são originais (2014, p.118), mas uma compilação dos comentários escritos até então. Dessa forma, essa versão anotada pode servir como uma amostra do tipo de paralelos históricos que a crítica da obra de Murasaki havia identificado e discutido. Ao identificar o período em que a narrativa ocorre, Yoshinari relaciona os seguintes personagens:

“1. O **imperador Kiritsubo** reina dos capítulos 1 a 9 e morre no capítulo 10. Baseado no imperador Daigo (醍醐 天皇, 884-930), que reinou de 897-930.

2. O **imperador Suzaku** reina dos capítulos 9 a 14 e morre entre os capítulos 41 e 42. Baseado no imperador Suzaku (Tengyō) (朱雀 天皇, 922-952), que reinou de 930-946. 3. O **imperador Reizei**, reina dos capítulos 14 a 35; morte não registrada no conto. Baseado no imperador Murakami (村上 天皇, 926-967), que reinou de 946-967

4. Genji é identificado com Minamoto no Takaakira (源高明, 914-983). Takaakira era filho do imperador Daigo. Ele recebeu o sobrenome Minamoto (nomeado Genji) aos 7 anos de idade. Em 969, ele foi exilado para Dazaifu sob suspeita de ter participado de um complô de rebelião, mas o exílio foi suspenso dois anos depois.” (2014, p.119-120, tradução minha)

Nesse ponto, é importante citar que da mesma forma que as personagens femininas não são identificadas em *Genji monogatari* por seus nomes próprios, mas por suas posições na corte e traduções posteriores associaram cada personagem a palavras em poemas ou ao local onde vivem (Akikonomu significa aquela que ama o outono e seu nome deriva da resposta que deu a Genji sobre qual estação ele preferia entre a primavera e o outono, Rokujô vive em uma mansão na sexta avenida), os imperadores não são identificados por seus nomes durante a narrativa. Nos manuscritos originais, os imperadores só são identificados por seu status como imperador (*mikado*) ou imperador aposentado (*win*) (idem, p.120) e os nomes Kiritsubo, Suzaku e Reizei são escolhas dos tradutores para tornar a leitura mais compreensível para leitores não familiares com a hierarquia e sistema de sucessão do trono desse período clássico japonês. Além disso, o imperador Daigo é citado durante a própria narrativa do *Genji monogatari*, onde é referido como sua Majestade Engi (TYLER, 2003, p.415), novamente trazendo a ideia de que esses paralelos não são vistos como representações diretas, mas similaridades entre os personagens e eventos nas biografias das figuras históricas.

No caso de Genji e Takaakira, principalmente, as similaridades podem ser vistas no exílio que sofreram e por serem ambos da primeira geração de Genji (Minamoto), mas Takaakira não possuía a mesma fama de conquistador amoroso que é uma das características marcantes do personagem (KERN, 2014, p.123). Nesse ponto, o caráter ficcional de *Genji monogatari* se torna evidente, pois embora elementos dos paralelos históricos sejam mantidos: “A prática padrão de um conto de ficção é usar os contornos gerais de uma pessoa [histórica], mas não seguir servilmente todos os detalhes de sua vida.” (idem, p.123).

De maneira semelhante, nessa pesquisa a discussão sobre os elementos históricos não exerce uma função de negar ou minimizar o conteúdo ficcional do *Genji monogatari*, como forma de legitimar a narrativa, mas de salientar como a presença deles foi adicionada intencionalmente por sua autora. Da mesma forma que Murasaki demonstrava sua tentativa de criar um novo tipo de *monogatari* ao excluir elementos fantasiosos de sua narrativa, a alusão a figuras históricas, o cenário da corte de Heian e a representação de personagens comuns todos contribuíam para uma leitura em que o jogo de expectativas era de um texto ficcional, que se passa em um cenário mais antigo, mas não tão diferente do de seus leitores contemporâneos.

Além disso, segundo a definição de Smiley sobre a história no romance, o *Genji monogatari* apresenta esse gênero ao representar uma corte idealizada do passado. O resplendor da corte imperial e de algumas das celebrações podiam ainda estar presentes, mesmo que em parte, durante a vida de Murasaki, mas um sentimento vago e geral de futura decadência e de fim de uma era podem ser identificados entre os nobres do período da escritora. Conforme afirma Morris, mudanças nas condições políticas e sociais contribuíam para esse sentimento de pessimismo e melancolia (1979, p.38-39). As disputas políticas entre clãs e facções de poder comparável presentes na obra não eram mais uma realidade na corte dominada pelos Fujiwara, em que Murasaki vivia. E é justamente essa concentração de poder e negligência com as províncias que resultaria no início do período feudal e das guerras civis. Apesar de essas tendências não terem se tornado óbvias até um tempo considerável depois da morte de Murasaki, durante a vida da autora já haviam amplos sintomas de um eventual colapso (idem, p.39). Para um leitor contemporâneo da obra, a morte de Genji, que quando parte da narrativa parece levar consigo o resplendor das celebrações da corte, e a mudança do foco da narrativa para o ambiente mais afastado e melancólico de Uji, poderiam refletir um sentimento geral de nostalgia em relação a um passado idealizado e de apreensão, motivada por uma possível mudança dos tempos.

### 3.5.2 Fofoca (*Gossip*)

Smiley define a fofoca como gênero da seguinte maneira:

“6. Fofoca é a especulação pública sobre assuntos privados. Ela usa a desconexão e o sigilo mesmo enquanto usa ferramentas de comunicação. A fofoca é uma forma inerentemente popular, como piadas e contos, e promove a ideia de bom senso acima da erudição. O prazer para o leitor é que a fofoca não só revela segredos, mas também os interpreta e assimila.” (2005, p.180-181)

Ao discutir sobre o papel de *gossip* ou fofoca nessa pesquisa, é importante esclarecer que o termo não é empregado em seu caráter de rumor malicioso, mas mais generalista, de conversa sobre a vida dos outros. Dessa forma, a presença de fofoca em *Genji monogatari* não será discutida em termos de exemplos de personagens falando mal de terceiros, mas de rumores gerais do público dentro da narrativa e personagens dividindo casos privados com outras pessoas não envolvidas.

Em uma sociedade em que os cargos políticos e posições na corte eram tão intimamente interligados com os favores e boas opiniões dos imperadores e famílias no poder, o papel da fofoca e das opiniões alheias não pode ser subestimado. Por esse motivo, durante a narrativa de *Genji monogatari* é possível identificar dezenas de instâncias em que personagens comentam sobre o medo de que as suas ações possam gerar rumores negativos ou em que personagens são precedidos por suas reputações, como é o caso de Genji. Poucas das amantes do protagonista durante a narrativa não iniciam um caso amoroso com o nobre sem antes saber da comentada beleza e fama de conquistador que ele possui. Ao mesmo tempo, em uma sociedade em que a maioria das mulheres vivia escondida dos olhares alheios, muitas vezes Genji ou outros personagens masculinos se propõem a cortejar uma moça motivados somente por rumores sobre a suposta beleza e graciosidade da jovem. O mesmo ocorre com a personagem Tamakazura, quando rumores de sua beleza trazem vários candidatos para seu cortejo. Entre os candidatos se encontra o próprio meio-irmão da moça, Kashiwagi, pois o verdadeiro parentesco entre eles não havia sido revelado ainda.

Nesse tópico, duas expressões da importância de *gossip* na narrativa serão discutidas: a discussão entre nobres sobre a amante ideal e situações em que personagens são movidos pelo medo de rumores negativos.

No segundo capítulo de *Genji monogatari*, *Hahakigi* ou *The Broom Tree*, Genji e Tô no Chujo aproveitam um final de tarde longo e chuvoso para começar uma conversa sobre tipos de mulheres e qual seria a ideal. Nas palavras de Tô no Chujô: “Eu finalmente percebi quão raramente você vai encontrar uma mulher sem falhas, uma que seja simplesmente perfeita.”<sup>21</sup>

“Quando uma menina é de boa estirpe, todos a mimam e muito sobre ela permanece escondido, de modo que ela naturalmente parece perfeita. As de nascimento médio são aquelas entre as quais você pode ver o que uma garota realmente tem a oferecer e pode encontrar maneiras de distinguir uma da outra. Quanto às de baixo nascimento, elas pouco importam.”<sup>22</sup>

Como pode ser visto no trecho acima, a noção de hierarquia e vantagens políticas são desde o início da conversa ligadas à ideia de casamento. Mulheres de nascimento baixo são sumariamente descartadas e os dotes de mulheres de alto nascimento são questionados. Seriam, portanto, as mulheres de nascimento médio as mais desejáveis, pelo menos no quesito de conquista amorosas.

Logo dois outros nobres, o Chefe Estribeiro da Esquerda e o Assistente Cerimonial Fujiwara, se juntam à conversa, que se desenrola para os modos mais atraentes nas mulheres, como elas devem lidar com traição, que tipo de caligrafia é mais charmoso, até para a troca de experiências amorosas que tiveram. Essa conversa se destaca na narrativa por também prenunciar duas personagens que serão importantes no enredo em capítulos futuros, Yûgao e Tamakazura, através do relato de Tô no Chujô sobre um amor que acabou devido à inveja de sua esposa principal. Além dessas duas personagens, outros tipos de mulheres descritos acabam prenunciando futuras amantes de Genji. É o Chefe Estribeiro da Esquerda que descreve esses seguintes tipos atraentes de mulheres:

---

<sup>21</sup> “I have finally realized how rarely you will find a flawless woman, one who is simply perfect.” (TYLER, 2003, p.76)

<sup>22</sup> “When a girl is highborn, everyone pampers her and a lot about her remains hidden, so that she naturally seems a paragon. Those of middle birth are the ones among whom you can see what a girl really has to offer and find ways to distinguish one from another. As for the lowborn, they hardly matter” (TYLER, 2003, p. 77)

“De qualquer forma, a garota realmente fascinante é aquela de quem ninguém nunca ouviu falar, a estranhamente atraente que vive sozinha, escondida em alguma casa velha e em ruínas; porque, nunca tendo esperado alguém como ela, você se pergunta o que ela está fazendo lá e não pode deixar de querer conhecê-la melhor” <sup>23</sup>

A descrição acima se encaixa com a personagem de Suetsumuhana, filha do príncipe Hitachi, já falecido. Ela vive em uma mansão deixada pelo pai, mas que está em estado dilapidado, pois não recebia auxílio financeiro de nenhum parente. Genji se sente inicialmente atraído pela moça justamente pela possibilidade de se encontrar com uma donzela que caiu em ruína, como na descrição do Chefe estribeiro da esquerda, uma figura de trágica beleza poética. Apesar dessas expectativas, ao começar um caso amoroso com a jovem, Genji se sente repellido por seus modos antiquados e pela sua aparência, pois possui um nariz grande com a ponta bem avermelhada. É também esse o motivo pelo qual é identificada pelo nome Suetsumuhana (cártamo ou açafraão).

Outro tipo de mulher atraente descrito pelo Chefe estribeiro da esquerda é o seguinte:

“No final, suponho”, continuou ele, “devemos escolher alguém totalmente confiável, quieta e estável, desde que não haja nada especialmente errado com ela, independente de posição ou aparência. Se além disso ela tiver alguma inteligência ou talento, simplesmente seja grato, e se ela não tiver algo em particular, de forma alguma procure que ela o adquira. Desde que ela seja distintamente confiável e perdoadora, você sabe, ela ganhará um apelo mais superficialmente feminino por conta própria.” <sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> “Anyway, the really fascinating girl is the one of whom no one has ever heard, the strangely appealing one who lives by herself, hidden away in some ruinous, overgrown old house; because, never having expected anyone like her, you wonder what she is doing there and cannot help wanting to know her better.” (TYLER, 2003, p. 78)

<sup>24</sup> “In the end, I suppose,” he went on, “one should settle on someone wholly dependable, quiet, and steady, as long as there is nothing especially wrong with her, and never mind rank or looks. If beyond that she has any wit or accomplishment, simply be grateful, and if she lacks anything in particular, by no means seek to have her acquire it. Provided she is distinctly trustworthy and forgiving, you know, she will gain a more superficially feminine appeal all on her own.” (TYLER, 2003, p.81)

Essa descrição lembra a personagem Hanachirusato, uma amante de Genji que parece conhecê-lo desde sua juventude no palácio imperial. Hanachirusato passa a viver na mansão de Genji ocupando a ala do verão, mas os dois não mantêm mais um relacionamento amoroso. Apesar disso, o protagonista demonstra grande apreço por ela, devido à sua natureza gentil e modesta, bem como habilidades gerenciando a casa, costurando e tingindo tecidos. Por esses motivos, é encarregada de cuidar de Yûgiri, Tamakazura e eventualmente de um dos filhos de Yûgiri. Nessa personagem Genji vê realizado esse tipo atraente de mulher que é apreciada não por sua beleza física ou nobre estirpe, mas por sua personalidade agradável e competência na administração doméstica.

A principal amante de Genji também é prenunciada pelo Chefe Estribeiro da Esquerda:

“Provavelmente não é uma má ideia tomar uma esposa totalmente infantil e maleável e formá-la você mesmo da melhor maneira possível. Ela pode não ter sua total confiança, mas você saberá que seu treinamento fez a diferença.”<sup>25</sup>

Novamente, esse trecho resume o início do relacionamento de Genji e Murasaki, quando ele encontra a menina e decide raptá-la para criá-la como a companheira ideal. Quando Genji captura Murasaki, ela tem somente 10 anos de idade e ainda não compreende bem a situação em que se encontra. Genji se aproveita dessas circunstâncias para se colocar em um papel inicial de guardião da menina, em que pode direcionar diretamente a sua criação e formação. Assim, quando retorna de seu exílio e decide consumir o relacionamento, Genji sabe que a jovem Murasaki foi moldada dentro de suas preferências como uma companheira com o refinamento e graciosidade desejáveis para uma esposa.

Por fim, o Chefe Estribeiro da esquerda chega mesmo a oferecer um conselho que é refletido em um comportamento futuro do protagonista:

“As coisas nem sempre funcionam perfeitamente, mas o homem que não consegue abandonar uma mulher depois de tê-la feito sua merece

---

<sup>25</sup> “It is probably not a bad idea to take a wholly childlike, tractable wife and form her yourself as well as you can. She may not have your full confidence, but you will know your training has made a difference” (TYLER, 2003, p.81).

respeito, e sua constância também é um crédito para a mulher em quem ele mantém a fé.”<sup>26</sup>

A constância de um homem que não abandona suas amantes apesar do passar dos anos é uma das qualidades dignas de elogio de Genji. A mansão que o protagonista constrói em sua vida adulta e onde abriga suas amantes reflete essa generosidade e constância, bem como esse trecho da narrativa também se destaca como um dos ápices de apreciação estética da obra, ao relacionar cada dama com uma das alas e estações do ano e promover competições poéticas e artísticas entre as alas.

Nessa conversa entre nobres, a autora não só coloca *gossip* como fonte de entretenimento para distrair os personagens de uma noite de clima tedioso, mas também serve como forma de prenunciar personagens e eventos futuros do enredo. Assim, essa discussão sobre a mulher ideal, em que os personagens tornam públicos seus casos amorosos privados, realiza também o trabalho de preparar o leitor para uma obra repleta de enlaces amorosos e busca por um ideal feminino muitas vezes inalcançável.

No caso das situações em que personagens são movidos pelo medo de rumores negativos, os eventos de visita do espírito de Fujitsubo, do ataque do espírito de Rokujô e do casamento de Tamakazura com Higekuro serão apresentados.

Os dois casos dos espíritos de Fujitubo e Rokujô envolvem entidades que aparecem e se comunicam com Genji devido à injúria cometida pelo protagonista de revelar para Murasaki informações sobre as falecidas. As aparições variam em hostilidade e meio de comunicação, mas ambas buscam exprimir o quanto a divulgação de informações que deveriam ser privadas as ofendem e mortificam. No primeiro caso, cerca de um ano depois da morte de Fujitsubo, Genji conversa com Murasaki sobre algumas das mulheres por quem se sentiu atraído ou com quem manteve relacionamentos amorosos. Durante essa conversa, o protagonista menciona Fujitsubo como uma dama muito distinta em classe e bom senso. Apesar dos seus comentários serem positivos,

---

<sup>26</sup> “Things may not always work out perfectly, but the man who cannot bring himself to abandon a woman once he has made her his own deserves respect, and his constancy is also a credit to the woman with whom he keeps faith.” (idem, p.79)

a simples menção de sua madrasta na mesma conversa que envolve outras conquistas amorosas de Genji, como Oborozukiyo e Akashi, basta para convocar o espírito de Fujitsubo, que surge e critica o protagonista:

“Quando ele entrou novamente e se deitou, sua mente ainda em Sua Eminência, ele a viu vagamente - não era um sonho - e percebeu que ela estava extremamente zangada. “Você prometeu nunca contar, mas o que eu fiz agora é sabido por todos. Estou envergonhada, e meu sofrimento atual torna você odioso para mim!”<sup>27</sup>

É interessante notar como o espírito de Fujitsubo aparece justamente para censurar o protagonista por ter possivelmente revelado o caso extraconjugal entre os dois e exposto a vergonha dela para terceiros. Embora Genji conclua que essa visita significa que o espírito de Fujitsubo foi condenado por causa das indiscrições entre os dois, a ira da personagem é incitada em maior grau pela revelação de um segredo do que pela infidelidade em si. Considerando o quanto o caso com Genji e o nascimento de Reizei foram grandes motivos de preocupação da personagem durante sua vida, essa revolta é compreensível. Outro detalhe interessante é como esse compartilhamento do privado parece revoltante o suficiente para convocar uma alma já falecida. Existem alguns casos de aparição de espíritos durante a narrativa, como a condenação do imperador ao exílio de Genji para seu filho Suzaku, mas eles não são tão comuns quanto as possessões espirituais, em que o espírito se esconde dentro de outro corpo e precisa ser forçado a revelar sua identidade por meio de médiuns. Isso pode indicar o quanto o ato de Genji de aludir para Murasaki sobre um possível relacionamento com sua madrasta é repulsivo para Fujitsubo, forçando o seu espírito a aparecer diretamente diante do protagonista e condenar suas ações e as possíveis repercussões se esse conhecimento se tornasse público.

Se Fujitsubo aparece apesar dos comentários positivos, Rokujô se manifesta como consequência das palavras nada gentis de Genji. Em um momento em que Genji e Murasaki estavam tendo uma conversa íntima depois

---

<sup>27</sup> “When he went in again and lay down, his mind still on Her Late Eminence, he saw her dimly—it was not a dream—and perceived her to be extremely angry. “You promised never to tell, and yet what I did is now known to all. I am ashamed, and my present suffering makes you hateful to me!” (TYLER, 2003, p.572)

de acordarem, o protagonista decide novamente falar sobre as mulheres com quem manteve relacionamentos amorosos durante a vida. Após a morte de Rokujô, Genji assume o cuidado da sua filha, Akikonomu e a promove a consorte imperial de Reizei. Ao falar sobre a mãe de Akikonomu, Genji profere os seguintes comentários:

“A mãe de Sua Majestade vem à mente como alguém de graça e profundidade incomuns, mas ela era uma companhia dolorosamente difícil. Concordo que ela tinha motivos para estar zangada comigo, mas a maneira como ela remoía tão interminavelmente o assunto, e com um rancor tão amargo, tornava as coisas muito desagradáveis. Havia algo tão assustador nela que eu nunca poderia desfrutar com ela as intimidades diárias da vida. Eu nunca podia baixar minha guarda, senão a informalidade convidaria o desprezo dela, e então ela e eu logo nos separamos.”<sup>28</sup>

Embora reconheça a posição hierárquica elevada de Rokujô, como viúva de um príncipe, e sua graciosidade e profundidade, Genji não resiste em revelar a Murasaki os defeitos da antiga amante e suas opiniões negativas sobre as atitudes da nobre. Perante essa afronta, Rokujô não se manifesta somente em um sonho de maneira pacífica, mas acaba por atacar Murasaki em um caso de possessão espiritual. Quando os exorcistas e médiuns conseguem fazer o espírito que assola Murasaki se expor, a entidade pede para falar exclusivamente com Genji e revela sua identidade como sua antiga amante. Nesse momento, ela também aproveita para censurar o comportamento do protagonista:

“O que eu acho particularmente ofensivo, mais ainda do que você me ter me desprezado pelas outras quando eu estava entre os vivos, é que, na conversa com alguém com quem você se importa, você insensivelmente me fez parecer uma mulher desagradável. Eu esperava, como havia esperado antes, que você pudesse pelo menos perdoar os mortos e vir em minha defesa quando outros me

---

<sup>28</sup> “Her Majesty's mother the Haven comes to mind as someone of unusual grace and depth, but she made painfully trying company. I agree that she had reason to be angry with me, but the way she brooded so interminably over the matter, and with such bitter rancor, made things very unpleasant. There was something so daunting about her that I could never enjoy with her the daily intimacies of life; I could never drop my guard, lest informality invite her contempt, and so she and I soon drifted apart.” (TYLER, 2003, p.961)

difamassem; e é por isso que, já que tenho essa aparência chocante, as coisas finalmente chegaram a esse ponto.”<sup>29</sup>

Da mesma forma que Fujitsubo parece mais ofendida com o possível compartilhamento do segredo do que com a infidelidade que os dois cometeram em vida, Rokujô também afirma que a atitude de Genji de criticar a antiga amante é mais ofensiva que sua negligência enquanto estavam juntos. Além disso, o fato de que as críticas foram compartilhadas com Murasaki, a esposa de Genji que mantinha a posição mais estimada entre suas consortes durante a vida de Rokujô, parece a ferir ainda mais. Por esse motivo, embora o espírito de Rokujô não consiga atacar diretamente Genji, ela decide possuir Murasaki. Assim, Rokujô busca punir a indiscrição de Genji de revelar detalhes negativos sobre a sua personalidade e relacionamento. Novamente, o compartilhamento do que deveria ser privado, do que deveria ser segredo somente entre dois amantes, se torna motivo para visitas sobrenaturais como forma de condenar o protagonista.

Por último, outra situação em que personagens agem baseados no medo de rumores negativos e suas consequências é o casamento de Tamakazura com Higeкуро. Embora Tamakazura esteja prestes a ser apresentada na corte como atendente do palácio do imperador Reizei e sua possível consorte, o Comandante da Direita, Higeкуро, usa conexões com uma de suas atendentes para forçar o início de um relacionamento com a moça. Dessa forma, o comandante consegue assegurar o casamento com a bela filha de Tô no Chujô através desse artifício. Além disso, Higeкуро considera o possível suporte político de Genji, como um dos apoiadores de Tamakazura, outra vantagem dessa união.

Embora o casamento só apresente vantagens para Higeкуро, o mesmo não pode ser dito para sua esposa atual. Além de ser mãe dos filhos do comandante, ela também desfrutava até então a posição de esposa principal, estável em sua segurança econômica e social. A chegada de uma esposa mais nova e bela, que também possui apoio político do Chanceler (Genji) e do Ministro

---

<sup>29</sup> “What I find particularly offensive, more so even than your spurning me for others when I was among the living, is that in conversation with one for whom you do care you callously made me out to be a disagreeable woman. I had hoped, as I did then, that you might at least be forgiving toward the dead and come to my defense when others maligned me; and that is why, since I have this shocking appearance, things have come to this at last.” (idem, p.975-976)

do Palácio (Tô no Chujô) coloca a posição da esposa anterior em risco. Além disso, o relacionamento entre Higeкуро e sua esposa já se encontrava em situação precária devido às constantes possessões espirituais que acometiam a mulher, distorcendo a sua personalidade geralmente dócil e meiga. Por esse motivo, Higeкуро propõe a alternativa de trazer Tamakazura para sua casa, mas permitir que sua esposa permaneça vivendo com ele em outra ala da casa. Ouvindo os rumores sobre essa mudança, o pai da esposa anterior faz os seguintes comentários:

“Sua Alteza Cerimonial ouviu falar desses acontecimentos. “A fofoca será intolerável se ele trouxer essa jovem vivaz de sua casa e depois relegar minha filha ignominiosamente a um canto”, disse ele. “Enquanto eu ainda estiver vivo, ela pode pelo menos escapar do ridículo com o qual ele a ameaça.”<sup>30</sup>

Nesse trecho é possível notar que as preocupações do pai são movidas não somente pela possível perda da posição econômica e social da moça, mas principalmente pelos comentários alheios que seriam gerados pelo comportamento de seu genro. O pai se mostra disposto a assegurar a segurança financeira da filha se necessário, o que ele julga menos vergonhoso do que saber que ela foi relegada a um canto menor na mansão de Higeкуро, a ser ignorada em prol de Tamakazura.

Higeкуро também se mostra preocupado com os rumores, devido aos incidentes de possessão espiritual da esposa e como isso poderia afetar Tamakazura. Essa preocupação é movida não só pela atração do comandante pela jovem, mas pelo receio de perder a boa opinião e possível apoio político de Genji:

“Não preciso lembrá-la da suprema honra que Sua Graça o Chanceler desfruta. Seria extremamente lamentável se qualquer boato desagradável chegasse a um cavalheiro de tão penetrante

---

<sup>30</sup> “His Highness of Ceremonial heard of these goings-on. “The gossip will be intolerable if he brings this bright young thing of his home and then relegates my daughter ignominiously to a corner,” he said. “As long as I am still alive, she can at least escape the ridicule with which he threatens her.” (TYLER, 2003, p.783)

compreensão. Por favor, dê-se bem com ela e faça com que as coisas corram bem entre vocês.”<sup>31</sup>

Esse comentário chega a assumir um tom humorístico quando o leitor é lembrado de que Genji já se sentia enganado pelo tipo de estratégia que Hige-kuro utilizou para forçar uma união com Tamakazura. Além disso, Genji ainda se sentia atraído pela moça, o que prejudica ainda mais a imagem de Hige-kuro em seus olhos.

Apesar disso, sem saber dos pensamentos íntimos de Genji, Hige-kuro busca advertir sua esposa que qualquer incidente fora do comum poderia prejudicar seus prospectos e que ele não pretende abandonar sua família. Enquanto o comandante se arruma para visitar Tamakazura, a esposa é acometida por um espírito e joga um incensório em Hige-kuro. Com a cabeça coberta de cinzas e as vestes levemente chamuscadas, Hige-kuro se vê forçado a faltar o encontro e teme as repercussões de sua ausência na estima de Tamakazura e Genji. Considerando a hipótese discutida anteriormente de que a possessão espiritual podia funcionar como uma forma de expressão e denúncia das aflições e preocupações femininas convencionadas de maneira literária (tópico 3.4.4), esse ato de sabotagem do encontro amoroso pode ser visto como uma externalização dos verdadeiros sentimentos da esposa. Incapaz de impedir que o casamento e seu possível rebaixamento da posição de esposa principal ocorram, ela encontra somente nesse ato de revolta uma forma de expressar seu descontentamento e impotência em relação à situação. Esse incidente leva o comandante a tratar sua esposa com frieza e não oferecer as mesmas garantias de segurança financeira anteriores. Se antes ele demonstrava certa compreensão com as aflições da esposa, agora Hige-kuro parece satisfeito por se livrar de uma mulher constantemente acometida por forças sobrenaturais que a fazem agir de maneira irracional. Ao saber do ocorrido, o pai decide finalmente agir e trazer a filha e os netos para viver consigo:

---

<sup>31</sup> “I need hardly remind you of the supreme honor that His Grace the Chancellor enjoys. It would be extremely unfortunate if any unpleasant rumor were to reach a gentleman of such penetrating understanding. Please get on well with her and see that things go smoothly between you.” (idem, p.785)

“Você não ganharia nada além de vergonha e ridicularização se você ainda fosse tolerar isso, agora que ele está prestes a deixá-la abertamente. Por que você deveria tolerá-lo corajosamente, enquanto eu estiver vivo?” ele disse; e de repente ele a trouxe para casa.”<sup>32</sup>

A mudança da esposa é vista como uma decisão precipitada do pai, pois afasta Higekuro de seus filhos. Além disso, qualquer opção de que Higekuro poderia eventualmente voltar a manter boas relações com a esposa, após a atração inicial pela moça mais jovem talvez se arrefecer, se torna impossível. A esposa, por sua vez, se mostra resignada com o seu destino. O casamento de Higekuro e Tamakazura é, portanto, uma situação em que os personagens agem baseados no medo dos rumores negativos e de sua repercussão, o que leva a consequências em relação à imagem desses personagens perante o público e aos seus arranjos matrimônios. A fama de Higekuro como homem sem tato e direto demais é reforçada pela forma como promove seu relacionamento com Tamakazura em detrimento da esposa anterior. Ele não passa de mais um homem que perante uma moça jovem e bela se esquece dos muitos anos de convivência com sua esposa e dos filhos que tiveram juntos. A esposa é vista como uma pessoa impetuosa, que abandona seu marido e seu lar para fugir da possibilidade de ser relegada a uma posição inferior. Em outras palavras, na sociedade de Heian do *Genji monogatari*, o medo das opiniões alheias e do julgamento público se mostra suficiente para intervir e arruinar os relacionamentos privados de seus personagens.

### 3.5.3 Narrativa romântica

A narrativa romântica é definida por Smiley da seguinte forma:

“12. O romance, é claro, tem a ver com amor, sexo e relacionamentos. O prazer do romance vem quando o leitor reconhece e simpatiza com

---

<sup>32</sup> “It would earn you nothing but shame and ridicule if you were still to forbear, now that he is about to leave you openly. Why should you gamely put up with him further, as long as I am alive?” he said; and suddenly he brought her home.” (TYLER, 2003, p.790-791)

a ideia de que uma determinada conexão entre dois personagens é interessante, digna, crível e envolvente.” (2005, p.182)

Os muitos relacionamentos amorosos contidos no enredo do *Genji monogatari* bastam para incluir a narrativa romântica dentro dos gêneros presentes no texto. Neste tópico, o relacionamento entre Genji e Murasaki em especial será analisado sob esta perspectiva.

Para entender como partes do *Genji monogatari* podem ser lidas como uma narrativa romântica, é importante entender como o sistema de casamentos e uniões amorosas durante o período Heian era estruturado.

Primeiramente, um nobre na corte poderia ter uma esposa principal e uma ou mais esposas secundárias. A esposa principal era determinada por sua posição social mais elevada e família influente e rica, que poderia oferecer benefícios políticos e econômicos para a união, consolidando assim os recursos das duas famílias para benefício mútuo (FIKE, 2017, p.9). O casamento com a esposa principal não era necessariamente determinado pelos sentimentos amorosos entre o casal. Considerando esse aspecto transacional dessas uniões, é comum notar como elas são realizadas de forma a maximizar os benefícios na criação de novas alianças (idem, p.9). Por esse motivo, casamentos entre primos, como no caso de Yûgiri e Kumoi no Kari (filha de Tô no Chujô), são considerados não interessantes, não por qualquer tabu de proximidade familiar, mas por resultar na união entre famílias já próximas.

Outro fator que distingue a esposa principal das outras consortes é a realização de uma cerimônia pública que celebrava a união e os laços entre as famílias. Os costumes relacionados ao cortejo no casamento principal envolviam três visitas noturnas do nobre à sua possível esposa, durante as quais os dois mantinham relações sexuais. Durante as duas primeiras noites, o nobre parte antes do amanhecer e depois envia uma carta contendo um poema, iniciando um troca de poemas entre ambos. Embora essas visitas durem somente durante a noite, a família da noiva e seus atendentes estariam cientes do acontecimento e a natureza supostamente secreta desses encontros era somente parte da convenção dos costumes.

Nesse momento, os amantes podem avaliar os dotes literários e de caligrafia um do outro, o que poderia aumentar o desejo de continuar as visitas

e seguir em frente com o casamento se os parceiros forem julgados como satisfatórios. A possibilidade de rejeitar o matrimônio nessa etapa existia, caso, após a discussão do assunto entre pais e filha, a família julgue melhor não seguir em frente com a união ou se o noivo não enviar uma carta até o meio-dia, significando que ele não pretendia prosseguir com o relacionamento (MORRIS, 1979, p.270). Apesar dessa possibilidade, a quebra do noivado era raramente realizada no caso da esposa principal, pois nessa união os sentimentos dos noivos não eram a prioridade no relacionamento. A quebra de noivado também ocorria em poucos casos com a esposa secundária. Assim, as três visitas se mantinham como uma convenção pré-nupcial e a ideia inicial de uma tentativa de um amante julgar a compatibilidade com o outro havia passado para um segundo plano (idem, p.270). No caso de um noivo ou noiva muito jovens, o casamento podia ser celebrado sem a convenção das três visitas.

Se o pretendente continuar as visitas, na terceira noite a cerimônia da revelação pública do caso seria realizada pela família da dama. Durante essa cerimônia, o casal consome bolinhos de arroz glutinoso (*moti*) especiais e o relacionamento é tornado público, com o marido sendo aceito pela família de sua esposa (FIKE, 2017, p.7-8). Como marca de aceitação aberta à união, o pai ou guardião da noiva mandaria algumas cartas formais de compromisso, expressando sua aprovação oficial ao casamento. E no dia seguinte, o homem não precisa mais se retirar da casa antes do nascer do sol, mas pode permanecer com a esposa no aposento dela (MORRIS, 1979, p.239). A natureza pública do casamento também era confirmada com a realização de um banquete com a presença de familiares e amigos, na tarde após o consumo dos *moti* ou alguns dias depois. A preparação da bebida e comida era realizada na casa da moça e o noivo seria convidado junto com alguns companheiros e seria essa a ocasião em que encontraria oficialmente pela primeira vez a família de sua noiva (idem, p.239).

Se o casamento principal é determinado por sua natureza transacional e por seu reconhecimento público, a esposa secundária geralmente era escolhida mais frequentemente por interesses e sentimentos mútuos entre o casal e costumava não ocupar uma posição social tão elevada quanto a esposa principal (FIKE, 2017, p.18). A busca por casamentos secundários parece ser motivada pela falta de sentimentos amorosos no casamento principal, já que este

não era o fator determinante da união. Além disso, um nobre só poderia ter uma esposa principal, mas estava livre para manter mais do que uma esposa secundária, caso tivesse as condições monetárias para tal. Os casamentos secundários poderiam ser reconhecidos por outros nobres, mas geralmente em uma escala menor que o principal, envolvendo somente as pessoas mais próximas. Além disso, os casamentos secundários tinham a possibilidade de passar pelas mesmas etapas cerimoniais do casamento principal ou poderiam ser iniciados de maneira mais simples, como através de trocas de cartas e visitas mais esporádicas. Apesar do homem poder encontrar a esposa secundária em segredo e por um longo período de tempo antes de declarar o relacionamento como oficial, a cerimônia da terceira noite era idêntica em forma e significância (MORRIS, 1979, p.224-243). Tanto no caso do casamento principal quanto secundário, o término desses relacionamentos acontecia quando o homem parava de visitar sua esposa ou quando a mulher decidia se afastar e tomar votos religiosos (FIKE, 2017, p.10).

Além da presença de relacionamentos poligâmicos, em que um nobre com o prestígio e recursos necessários poderia manter mais do que uma esposa, a prática mais comum era a da esposa principal continuar a viver na casa de sua família. Os maridos então se mudavam para a casa dessa família ou visitavam com frequência o local, pelo menos até o marido se tornar adulto e construir ou adquirir sua própria casa. Assim, o papel das mulheres nobres como parte do processo de disputa de poder e influência política pode ser visto nesse tipo de arranjo, pois a família da esposa principal poderia exercer uma influência maior no marido, principalmente em casamentos que ocorriam com maridos jovens.

Na narrativa, o casamento entre Genji e Aoi seria tipicamente estruturado segundo essa prática mais comum. Logo após a cerimônia de maioridade do protagonista, Aoi continua vivendo na casa de seu pai, o Ministro da Esquerda, e Genji também deveria viver com a família de sua esposa principal. Mas as convocações frequentes do seu pai para o palácio impedem que Genji faça isso durante sua juventude. Dessa forma, apesar do casamento, Genji vive efetivamente no palácio. Quando Genji começa a sua vida de conquistas amorosas, as visitas para sua esposa são inconstantes e pouco frequentes, o que também vai contra as convenções dos casamentos políticos em Heian.

A exceção a esse arranjo de maridos se mudando para a casa de suas esposas principais é a figura do imperador, que mantinha suas esposas e consortes dentro de seu palácio em diferentes alas. Por esse motivo, April Sprague aponta a relação entre uniões em que a mulher se mudava para a casa do marido e sentimentos amorosos:

“O casamento virilocal, em que a esposa se mudava para a casa do marido, era raro porque tal arranjo geralmente denotava o status social inferior da mulher e a incapacidade de fornecer uma residência adequada para receber seu marido. O casamento virilocal é, portanto, popular na ficção de Heian, precisamente porque representa um casamento de "amor" (ou, pelo menos, economicamente desinteressado) de um nobre com uma mulher pobre ou de posição inferior.” (2011, p.67, tradução minha)

É por esse motivo que a união entre Genji e sua esposa Aoi ou mesmo o relacionamento entre o protagonista e Rokujô parecem ser contrastados com o romance trágico com Yûgao e o amor duradouro por Murasaki durante a narrativa. As descrições de Aoi e Rokujô ressaltam a classe e elegância dessas mulheres, mas também o orgulho e exigências que demonstram como nobres relacionadas a figuras políticas importantes, a primeira filha de um ministro e a segunda viúva de um príncipe. Esses seriam relacionamentos aos quais homens nobres como Genji estariam ligados primariamente por motivos políticos e não necessariamente por amor. De fato, quando Genji é apresentado à Aoi pela primeira vez, a diferença de idade entre eles (o protagonista tinha 12 anos e Aoi 16 anos) e a juventude do protagonista contribuem para um distanciamento que durou a maior parte do relacionamento entre ambos. Tanto Aoi quanto Rokujô julgam negativamente as buscas amorosas de Genji e a negligência a que ele as submete, como mulheres de maior distinção que deveriam receber mais deferências.

Por outro lado, Yûgao aparece na narrativa sem o mesmo poder e apoio que essas mulheres e pode, portanto, se tornar o alvo das afeições de Genji em um relacionamento fugidio, mas sem a carga de cobrança e expectativas de uma união política (idem, p.79-80). Essa parece ser a principal fonte de atração de Genji a Yûgao, junto com a possibilidade de competir, mesmo que secretamente,

com o seu rival, Tô no Chujô, que também havia se relacionado com a moça. Por esses motivos, a morte repentina e trágica de Yûgao parece afetar profundamente o jovem Genji. O luto de Genji é ainda mais doloroso, pois como o relacionamento havia acontecido em segredo e a sociedade de Heian via envolvimento com cadáveres como uma forma de impureza, ele não podia participar abertamente dos ritos finais da amada. Essa natureza não pública do relacionamento posiciona Yûgao como uma amante não oficial de Genji, que poderia ou não ser considerada eventualmente como esposa secundária, não fosse sua morte prematura. Mesmo décadas depois, enquanto conversa com a filha de Yûgao, Tamakazura, a memória da falecida ainda impacta Genji. Isso pode ser visto nesta cena, em que ao ver Tamakazura, o protagonista reconhece as similaridades com Yûgao e se emociona:

“Ela estava relaxando, praticando a escrita, e o constrangimento deu uma cor deliciosa ao seu rosto quando ela se levantou. O vislumbre de sua graça gentil de repente o levou de volta ao passado, e em um arrebatamento de emoção, ele começou, “Tenho certeza de que você nunca percebeu isso, mas desde que a vi pela primeira vez, fiquei estranhamente convencido, vez após vez, de que a vejo diante de mim. É muito preocupante. A meu ver, o Capitão (Yûgiri) não tem nada da beleza que eu já tive, e presumi que você também não se pareceria muito com sua mãe, mas agora sei que essas coisas acontecem, afinal!” Seus olhos se encheram de lágrimas.”<sup>33</sup>

Ao analisar o relacionamento de Genji e Murasaki, os mesmos elementos que justificam uma leitura de narrativa romântica estão presentes, embora coexistam com a constante infidelidade do protagonista e de seu desejo por maior poder político, que acabam por distanciar os dois no final da vida de Murasaki. Field destaca que a identidade de Murasaki na narrativa é frequentemente delimitada pelo que ela não é: Murasaki não é Fujitsubo, embora

---

<sup>33</sup> “She was relaxing, practicing writing, and embarrassment lent delightful color to her face when she arose. His glimpse of her gentle grace suddenly swept him back to the past, and in an excess of emotion he began, “I am sure you yourself have never realized it, but ever since I first saw you, I have been strangely convinced, time after time, that I see her before me. It is very troubling. To my eye the Captain (Yugiri) has none of the beauty I once knew, and I assumed that you would not resemble your mother that closely either, but now I know that such things happen after all!” His eyes filled with tears.” (TYLER, 2003, p.678)

Genji inicie o relacionamento com Murasaki devido à aparência similar das duas, e também não é uma esposa politicamente favorável (como Aoi) nem é mãe de seus filhos (como Aoi e Akashi) (1987, p.173). Por esse motivo, Field afirma que não há nada que Murasaki possa oferecer para Genji em termos materiais e isso permitiria a possibilidade de que o relacionamento entre os dois seria baseado em afeição, não em ganhos políticos (idem, p.173). Assim, Murasaki poderia ser considerada esposa secundária de Genji, embora a dedicação que o protagonista relega à sua amada contraria uma definição simples do relacionamento. Por um lado, Genji espera a morte de Aoi para consumir o relacionamento com Murasaki, o que pode indicar que ela ocupa agora a posição de esposa principal. Por outro, a união não segue as cerimônias de revelação pública: Murasaki vive com Genji e somente os servos estão inicialmente cientes da união e mesmo o pai da moça desconhece o seu paradeiro e só é informado depois de consumado o relacionamento. Apesar dessa posição não clara, durante a maior parte da vida do casal, Murasaki desempenha as funções esperadas da esposa principal e recebe mais atenção do que qualquer outra consorte de Genji. Considerando o quanto a posição social é importante para a escolha de uma esposa principal, Murasaki não seria considerada ideal: apesar de seu pai ser um príncipe imperial, sua falecida mãe era filha de um oficial de província (MORRIS, 1979, p.241).

A união dos dois resiste às críticas da primeira esposa de Genji, às muitas infidelidades que ele comete durante a juventude, ao exílio do protagonista em Suma e à falta de filhos entre eles. O distanciamento entre Murasaki e Genji ocorre somente na vida adulta, quando o protagonista aceita tomar a Terceira Princesa como sua esposa principal, em uma união motivada por ganhos políticos. Depois dessa decisão, Murasaki vê a sua posição, que até o momento acreditava nunca estar sob risco, tomada por uma moça mais jovem e com mais apoio político e é isso que a leva a se distanciar de Genji e eventualmente pedir para tomar votos religiosos. Após a morte de Murasaki, a narrativa mostra um protagonista esvaziado de seus desejos amorosos, que convive com suas outras esposas, mas as visita para conversar sobre a sua perda e acaba saindo do enredo poucos capítulos depois. Ele mantém um caso breve somente com uma dama de companhia chamada Chujo, mas porque ela o lembrava de Murasaki. Dessa forma, é como se a própria narrativa perdesse o

interesse por seu protagonista após a morte de Murasaki e o fim da história de amor entre os dois, abrindo espaço para a terceira parte do romance, com outros personagens centrais e histórias românticas a serem contadas.

#### **4 SEMELHANÇAS NO SURGIMENTO DO ROMANCE EM HEIAN E EM OUTROS CONTEXTOS HISTÓRICOS**

Neste tópico serão discutidas algumas semelhanças entre o contexto de surgimento do romance em Heian e em outros locais e períodos de sua poligênese. O objetivo dessa seção não é de elencar elementos obrigatórios para o surgimento do romance, mas de apontar como essas semelhanças muitas vezes influenciam os tipos de romances que são escritos e suas características. Além disso, essas similaridades podem revelar um aspecto universal sobre o surgimento do romance em diferentes contextos históricos, como uma forma literária capaz de emergir espontaneamente através da história. Nessa seção os seguintes aspectos semelhantes foram encontrados: o estabelecimento de uma identidade nacional e a popularização da forma escrita vernacular e quantidade considerável de tempo livre entre o público leitor.

##### **4.1 ESTABELECIMENTO DE UMA IDENTIDADE NACIONAL E POPULARIZAÇÃO DO USO DO SILABÁRIO FONÉTICO**

Nesse tópico serão discutidos dois aspectos contextuais do surgimento do romance no Japão que parecem estar interligados de maneira próxima o suficiente para serem apresentados em conjunto. Em primeiro lugar, o estabelecimento de uma identidade nacional será discutido, seguido da popularização do uso do silabário fonético. Por último, outros contextos históricos de surgimento do romance em que esses aspectos se mostram presentes e são relacionados ao gênero serão apresentados.

O período Heian é marcado por sua estabilidade política e desenvolvimento cultural avançado, que ocorreu durante um momento histórico de mudanças de dinastias na China e na Coréia (MORRIS, 1979, p. 24). Embora a China tenha influenciado por séculos a terra nipônica, durante o período Heian aspectos originais e únicos da cultura japonesa começam a ser desenvolvidos.

Morris afirma que apesar da aparência exterior (a estrutura da capital, as cerimônias na corte imperial), os aspectos que fazem os séculos X e XI serem tão memoráveis na história do país são completamente autóctones (idem, p. 25). O fato de que o romance começou a ser escrito no Japão nos séculos X e XI, enquanto na China ele só surgiu durante o século XIV (MOORE, 2010, p. 528) salienta o caráter nacional deste gênero em Heian, como uma criação de autoras japonesas e não como o resultado da influência literária direta de outro país.

É possível observar nas relações culturais japonesas com a China duas fases distintas: a primeira de intenso empréstimo cultural e a segunda de isolamento e desenvolvimento de aspectos culturais nacionais. O primeiro período dura quase três séculos (do VII ao IX), com delegações visitando a China com certa frequência durante a dinastia Sui (581-618) e Tang (618-907), e trazendo consigo conhecimentos dos mais variados (governo, economia, estrutura social e cultura) para o rápido desenvolvimento japonês (MORRIS, 1979, p.30). Os estudantes, religiosos e oficiais japoneses enviados nessas delegações chegavam a passar anos na China para depois retornar com conhecimento mais avançado, sendo que muitos deles participaram na implementação da Grande Reforma do século VII (idem, p. 32), conforme comentado no tópico 3.1. Essa fase de empréstimo inclui o período anterior de Nara (710-794), no qual o prestígio das instituições e cultura chinesas era indisputável e a classe reinante ainda aderiu a sistemas e formas emprestadas do exterior (idem, p. 30), e o início do período Heian. A influência chinesa era visível em todos os aspectos culturais da antiga capital de Nara, na estrutura da cidade modelada na capital chinesa de Chang'an, no sistema administrativo que imitava a burocracia de Tang e na linguagem acadêmica e de assuntos oficiais, o chinês (idem, p. 33). Esse processo também continuou após a mudança para Heian Kyô, pois mesmo quando as delegações oficiais haviam sido suspensas, sacerdotes e acadêmicos ainda visitavam a China e importavam seu conhecimento (idem, p. 33). Assim, no início do período Heian, aspectos do governo, cultura e religião da corte ainda mantinham suas origens chinesas.

Uma das datas que delinea o início da segunda fase e do processo de independência cultural japonesa em relação à China é o ano de 894, quando o governo decidiu parar de mandar delegações para o país continental (idem, p. 29). Desde essa data até o final do período Heian, o país se desenvolve de forma

cada vez mais independente (idem, p. 30). No final do século IX, o governo percebia que o fim da dinastia Tang se aproximava e que essas delegações não eram mais necessárias. De fato, elas só seriam retomadas quatro séculos depois (idem, p. 30). Somente mercadores e religiosos arriscavam viajar do Japão para o continente e emissários de outros países, como a Coréia e a China, não eram recebidos pela corte (com a exceção dos comerciantes, que podiam realizar seus negócios na capital) (idem, p. 42). Dessa forma, a relação do Japão com a cultura chinesa começa a mudar, em um movimento que Morris descreve como um pêndulo de empréstimos e adaptações:

“Este é um exemplo precoce do movimento pendular que se repete com tanta frequência na história das ilhas: após um período de ávidos empréstimos, durante o qual o país importa e imita quase indiscriminadamente coisas do exterior, o pêndulo oscila e segue-se um período de reação em que o Japão tende a se voltar para si mesmo e se concentrar em absorver as formas estrangeiras, adaptando-as ao padrão nativo e rejeitando aquelas que parecem incompatíveis” (1979, p.34, tradução minha).

A influência chinesa, embora ainda presente, se torna menos direta e sem a mesma valoração acima da cultura japonesa. Os elementos chineses absorvidos eram adaptados para as condições japonesas e aqueles considerados inadequados eram descartados ou caíam eventualmente em desuso (idem, p. 35). Morris descreve essa nova abordagem como seletiva, sem a premissa da superioridade chinesa e com a possibilidade de escolha sobre que aspectos eram mantidos ou não (idem, p. 35). A partir do século X em diante, incluindo o período de Murasaki, a influência chinesa era ainda menor e a emancipação cultural mais avançada (idem, p. 35). Nesse período, a admiração dos membros da corte para a literatura e poesia chinesa era dirigida a uma China de séculos atrás, não à contemporânea da dinastia Sung (960-1279), e esses mesmos nobres não negariam a existência de uma cultura característica japonesa (idem, p. 35). Morris nota como termos como *Yamato-e* (pinturas do Japão) e *Yamato-damashii* (espírito japonês) começaram a ser utilizados e como isso reflete uma autoconsciência nacional (1979, p. 35). Isso também é refletido nas obras literárias do período, como no *Genji monogatari*, no qual apenas

alguns estrangeiros aparecem de maneira passageira, apesar das centenas de personagens representados, e em *O Livro de Travesseiro*, em que nenhum estrangeiro é descrito na corte imperial (idem, p. 43).

O mesmo movimento de adoção direta inicial e eventual seleção e criação de aspectos culturais únicos pode ser vista nas formas de escrita utilizadas no período Heian. Os japoneses adquiriram a escrita em chinês aproximadamente no século VI d.C. e essa se tornou a linguagem oficial do governo pelos próximos quatro séculos. E de forma similar àquela em operação durante o período Nara, as atividades da corte de Heian eram modeladas na corte de Tang e todos os documentos oficiais e semioficiais eram escritos em chinês ou uma forma híbrida sino-japonesa (*kanbun*). Essa linguagem era a utilizada por homens (estudiosos, religiosos, oficiais) para a escrita acadêmica, histórica, religiosa e literária (MORRIS, 1979, p. 33-34), em outras palavras, para as formas de escrita “séria” e de prestígio. Nesse sentido, Morris compara o uso do chinês na corte de Heian com o papel desempenhado pelo latim no ocidente (idem, p. 225-226). Por exemplo, apesar de mercadores chineses visitarem a capital, não existem relatos na literatura contemporânea de nobres buscando entrar em contato direto com esses viajantes para poder conversar no idioma de prestígio (idem, p. 42-43). Esses nobres parecem tratar o chinês quase como uma língua morta e o seu estudo e o de outros aspectos culturais, políticos e filosóficos chineses eram considerados estáticos, devido à falta de estímulo causada pelo fim das delegações para a China (idem, p.199). Como comenta Morris:

“Como o aluno do *grammaticus* e o professor de retórica na Roma antiga, o jovem aristocrático japonês, que se esforçava para memorizar passagens sobre a história antiga de um país estrangeiro escritas em uma língua que ele nunca tinha ouvido (e nunca ouviria) ser falada, e que não recebia praticamente nenhuma outra forma de instrução, era “escravo de uma literatura artificial e prisioneiro de um classicismo restrito”. A longo prazo, os resultados eram fadados a ser estupidificantes.” (1979, p.199, tradução minha)

Mas também é no campo literário que um novo tipo de escrita fonética, o *kanabungaku* (literatura escrita em *kana*, no silabário fonético), começou a ser

utilizado na composição de prosa ficcional (idem, p. 37). O silabário fonético também é conhecido como *onnade* ou “mão feminina”, por ser a forma de escrita popular entre as mulheres. Como comentado no tópico 3.4.4 sobre a associação do *Genji monogatari* com o feminino, essa atribuição ocorria, pois apesar de ambos escreverem em silabário fonético como registro da língua nativa, os homens preferiam utilizar o idioma chinês de maior prestígio para a produção literária (idem, p. 38). Morris aponta que essas obras em chinês costumavam ser mais derivativas e esse seria o motivo pelo qual as escritoras mais importantes do período são mulheres, as quais não teriam acesso a posições burocráticas e, teoricamente, ao estudo de chinês (1979, p. 38). Em contrapartida, ao escrever em silabário fonético, essas escritoras podiam registrar a língua nativa, que era de fato falada pela aristocracia do período, e fazer isso de forma mais direta e simples do que seria possível em chinês ou sino-japonês (idem, p. 225-226). A língua nativa era considerada mais rica e maleável, o que a tornava mais favorável a círculos de poesia mais privados (BOSCARO, 2006, p. 241-242). Outra vantagem do uso do silabário fonético era que a transcrição desses caracteres produzia uma ampla variedade de possibilidades de interpretação e sutilezas estilísticas para uma língua muito homofônica, fatores que contribuíram para o sucesso do *monogatari* (idem, p. 242). Essa atitude em relação à escrita não denunciava a formação dessa identidade nacional por si só, mas era parte de uma mudança geral de perspectiva em relação à herança cultural e política chinesa.

Essa trajetória da identidade nacional e sua relação com o uso de uma escrita nativa também podem ser encontrados em outros contextos de surgimento do romance. Bakhtin salienta como o romance se diferencia das variedades básicas de gêneros literários que participam do curso das forças centrípetas unificadoras e centralizadoras da vida verboideológica, pois o “romance e os gêneros da prosa literária que gravitam em torno dele formaram-se historicamente no curso das forças centrífugas descentralizadoras.” (BAKHTIN, 2015, p. 42). Considerando o papel de prestígio e de uso burocrático do chinês na corte de Heian, o silabário fonético empregado majoritariamente por escritoras mulheres, geralmente removidas das posições de poder, condiz com a declaração de que era parte de um gênero (*tsukuri monogatari*) historicamente formado no curso de forças centrífugas descentralizadoras.

Bakhtin também afirma que o heterodiscurso presente em gêneros considerados inferiores, como o romance, possui um caráter dialogizado, consciente de e em contraposição à linguagem literária reconhecida (2015, p. 43).

A adoção de uma linguagem ou escrita vernacular e sua associação com o surgimento do romance também podem ser vistos em outros contextos históricos. Doody discute o surgimento do *roman* ou *romaunt* (que na perspectiva da autora também é um romance), uma narrativa ficcional de extensão longa, em prosa ou poesia, escrita em uma língua românica (francês, espanhol) e não em latim, durante a Idade Média (1997, fragmento 4923).

Nesse ponto, a linguagem do gênero se aproxima da história do termo “romance” segundo apresentado por Brandão, como um gênero em que o uso de línguas românicas, ao invés do latim clássico, já coloca o romance como um gênero de contraposição com a Antiguidade pagã clássica. Se a linguagem oficial durante a Idade Média era o latim, com toda a carga de expectativas e significados atribuídos a esse tipo de literatura, o romance em línguas românicas passa a ocupar um local diferenciado, se posicionando como um gênero não clássico.

Outra questão apresentada por Brandão em relação ao termo “romance” e as línguas românicas é a associação, desde sua origem, com uma narrativa ficcional com objetivo de entreter seus leitores, diferente dos gêneros com pretensões à verdade e sérios (crônicas históricas, hagiografias) em latim (2005, p. 25-26). Ou seja, ele se distancia desses gêneros sérios e se define não somente pela sua escrita em língua românicas, mas também pela ficcionalidade e por ser uma leitura visando o divertimento de seus leitores. A presença dessas línguas vernaculares nos países europeus nos séculos XII e XIII foi um estímulo para produção literária vívida e diferenciada, pois a língua vernacular está associada com a língua materna, com o ambiente familiar e com o cotidiano. Dessa forma, o impulso recebido pela escrita vernacular propicia a escrita de romances sobre a vida comum, em vez de narrativas épicas sobre castelos e jornadas (DOODY, 1997, fragmento 4923).

Da mesma forma que nesses processos históricos no Japão e na Europa, a língua canônica única (chinês e latim) passa a ser descentralizada e relativizada pela presença de línguas e escritas vernaculares (silabário fonético, línguas românicas), o surgimento do romance geralmente está associado com o

processo em que uma cultura nacional toma consciência de si mesma entre outras culturas e línguas (BAKHTIN, 2015, p. 171). No caso do Japão é após o período de intenso empréstimo cultural da China e em conjunto com o início da criação de uma identidade nacional independente que o *monogatari* floresce como uma das formas culturais marcadamente japonesas. Essa descentralização da língua canônica e mitológica tem como resultado uma língua que “se revelará em sua característica humana, por trás de suas palavras, formas e estilos começarão a transparecer figuras nacionalmente características, socialmente típicas, imagens de falantes” (idem, p. 171). E essa é a linguagem do *Genji monogatari*, de figuras típicas da corte imperial japonesa, da classe aristocrática e dos falantes nobres do período Heian. Bakhtin chega a apontar outros contextos de surgimento do que ele chama de “embriões da prosa romanesca, como a “época helenística, na Roma imperial, no processo de desintegração e do fim da centralização eclesiástica verboideológica da Idade Média” (idem, p. 172), todos contextos em que ele identifica a decomposição de sistemas verboideológicos estáveis e o fortalecimento da heterodiscursividade.

#### 4.2 TEMPO OCIOSO

Segundo o que pode ser deduzido dos textos literários e de outros textos contemporâneos, a população aristocrática que vivia na capital de Heian possuía uma quantidade considerável de tempo ocioso para ocupar com diferentes distrações. No caso dos homens, apesar de desempenharem cargos na administração imperial, muitos se mostravam desinteressados com suas responsabilidades oficiais e preferiam passar o tempo compondo poemas em chinês ou supervisionando elaboradas cerimônias na corte (MORRIS, 1979, p. 168). Além disso, no caso dos nobres que possuíam terrenos nas províncias, a obrigação de passar dias em locais remotos, longe de toda a cultura e resplendor da capital, seria considerada também nada atraente. Esse desinteresse era potencializado pela natureza da distribuição de cargos na administração, como comentado no tópico 3.1, que garantia posições mais altas para as melhores famílias, não necessariamente para os candidatos mais qualificados.

Além da falta de interesse nos cargos administrativos, o tempo ocioso dos nobres podia ser aumentado pelas proibições causadas pelos tabus

direcionais (*kataimi*). Esses tabus eram uma mistura cultural dos conceitos xintoísta de abstinência e taoísta de boa e má sortes relacionadas a direções. Morris indica três tipos de tabus direcionais: o primeiro é permanente, universal e atrelado à direção nordeste, o segundo era determinado pelo período da vida (além da data de nascimento e gênero) da pessoa e o terceiro e mais comum era determinado pela posição de divindades em movimento. No caso do último, a aristocracia de Heian acreditava que conforme essas divindades desciam dos céus e circulavam nos vários pontos do compasso em intervalos determinados, a direção onde as divindades paravam era considerada “fechada” (idem, p. 150). Esse tabu era o que mais afetava os nobres em momentos de viagem e poderia ser usado como justificativa para fazer uma pausa e pedir abrigo para outros nobres da região. Genji chega a usar o tabu direcional como desculpa para visitar Utsusemi, esposa do Deputado de Iyo, e pedir abrigo na residência do oficial. O pedido de um príncipe, mesmo que um não destinado ao trono, não poderia ser recusado, ainda mais devido ao tabu direcional, e assim Genji tem a oportunidade de tentar seduzir Utsusemi durante a noite. Além disso, outro efeito desses tabus direcionais era causar mais pausas nos processos governamentais e aumentar o tempo livre de nobres, que poderiam ser impedidos de cumprir com seus deveres administrativos, caso os tabus se encontrassem na direção de suas obrigações (idem, p. 151).

Outro fator que contribuía para o tempo livre dos nobres era a não rigidez da marcação de horas. Exceto alguns oficiais do governo que estavam familiares com a clepsidra (relógio de água), poucos sabiam o horário exato e as pessoas viviam livres da preocupação com o passar das horas (idem, p. 174). Isso contribuía para a irregularidade dos horários das refeições e de dormir e dava ao tempo uma qualidade amorfa (idem, p. 174). Dessa forma, diferente da cobrança moderna do relógio, os habitantes da corte de Heian não sentiriam a mesma pressão sobre a quantidade de horas gastas com distrações e entretenimento.

Como forma de passar o tempo livre, a classe aristocrática contava com uma rica variedade de jogos e competições, que permitiam que as pessoas demonstrassem suas habilidades, bom gosto e erudição e que auxiliavam particularmente os nobres a passar as longas horas de inatividade (idem, p. 175). Entre esses passatempos alguns dos mais notáveis eram os jogos (exemplos: *go*, jogo estratégico de tabuleiro de origem chinesa, e o *kemari*, participantes se

posicionam em um círculo e chutam uma bola de um para o outro sem deixar ela cair), as cerimônias, os festivais e as competições (perfumes, ilustrações, poemas). Muitos desses passatempos eram especialmente apreciados pelas mulheres, que dispunham de um tempo livre ainda maior que o homens na corte de Heian.

Se os homens ainda podiam ter mais liberdade para locomoção, tanto para viagens, quanto para visitas dentro da capital, a vida das mulheres nobres era marcada pela reclusão dentro das mansões. Morris descreve a vida da maioria dessas mulheres como uma marcada pela monotonia e pelo tédio (idem, p. 235) e cita como exemplo um trecho do *Kagerô nikki* ou *Diário da efemeridade* (escrito pela autora conhecida somente como a mãe de Michitsuna, por volta de 974) do segundo mês de 972: “Décimo sétimo dia do mês. Há uma garoa lenta. Minha direção hoje é azarada e, portanto, não posso esperar visitantes. O mundo parece um lugar lúgubre e triste”. A autora era esposa secundária de Fujiwara no Kaneie, nobre que tinha oito esposas no total, e isso fazia com que as suas visitas fossem menos frequentes. O tabu direcional citado no trecho também ajudaria a impedir possíveis visitas, o que deixa a autora desconsolada por ter que passar um dia sem distrações externas.

Um fator que aumentava a quantidade de tempo livre dessas mulheres era a presença de servos, que as livrava da necessidade de realizar tarefas domésticas, incluindo o cuidado dos filhos (idem, p. 235). Morris cita algumas palavras e expressões associadas a esse estilo de vida mais sedentário e fechado, como *tsurezure* (horas de ócio), *tsurezure ni kurushimu* (sofrer de ócio) e *tsurezure wo nagusamu* (aliviar o ócio), que parecem tratar esse tédio quase como um problema ou condição física.

Essa vida, em que era necessário se esconder dos olhares alheios atrás de cortinas e telas, tinha a rotina quebrada pelas raras excursões para templos durante rituais religiosos, pelas visitas ou cartas de maridos ou amantes e por diversas formas de entretenimento e distrações. Com a educação que recebiam, essas mulheres também podiam se distrair com exercícios de caligrafia, troca de poesia, praticando música, costura e tingimento de materiais, como tecido (idem, p. 236). Uma das distrações mais populares entre as mulheres parece ter sido a leitura ou escuta de *monogatari*, como forma de passar as longas horas, mas também de proporcionar um vislumbre da vida fora de suas casas e mansões

(idem, p. 233-234). Assim, a imagem da nobre que passa as longas horas de ócio se distraíndo com a leitura de *monogatari* se torna um lugar comum. Um exemplo desse apreço de leitoras pelo *monogatari* se encontra no *Sarashina nikki* ou *Diário de Sarashina*, por uma autora conhecida como filha de Sugawara Takasue, que havia escutado de sua mãe o enredo do capítulo 5, *Waka Murasaki* ou *Young Murasaki*, e alguns outros capítulos iniciais do *Genji monogatari*, mas como sua família ainda era recém chegada na capital, não conseguia obter os outros livros. Por sorte, ela recebe cerca de cinquenta capítulos de uma tia como presente e sua alegria com a perspectiva de poder se perder na leitura sem interrupções é evidente:

“Ah, como fiquei feliz quando cheguei em casa com todos esses livros na bolsa! No passado, eu só conseguia dar uma olhada ocasional em partes do Conto de Genji. Agora eu tinha tudo na minha frente e podia ficar deitada sem ser incomodada atrás da minha tela, pegando os livros um por um e apreciando-os à vontade. Eu não teria trocado de lugar nem com a própria Imperatriz.” (SHIKIBU et al. apud MORRIS, 1979, p.288)

Essa mesma relação entre a leitura de romances e a disposição de tempo livre, e ainda mais recorrente, entre o público leitor feminino e os romances, pode ser observada ao longo das histórias do gênero, principalmente em relação à condenação que essa forma literária sofria por supostamente corromper um público considerado mais suscetível aos perigos da ficção.

Um dos contextos de surgimento do romance em que alguns dos mesmos fatores podem ser observados é na emergência do romance na Inglaterra do começo do século XVIII, como observado por Watt. Ao citar as condições para a emergência do romance nesse país, Watt salienta, entre os fatores que influenciaram o sucesso do gênero, as mudanças que ocorreram nas atividades femininas no período. Da mesma forma que as nobres de Heian, mulheres inglesas de classe média e alta não costumavam lidar com as mesmas atividades que os homens, como política, negócios ou administração de propriedades. As atividades de lazer consideradas masculinas, como caçadas e consumo de álcool, também não estavam disponíveis para essas mulheres, o

que resultava em uma quantidade considerável de tempo livre, frequentemente ocupado com leitura (WATT, 1957, p. 46).

Essa maior disponibilidade de tempo livre também ocorreu entre as mulheres de classes menos abastadas devido à manufatura de produtos para a casa. Se antes a mulher se ocuparia com atividades como fiação e tecelagem, panificação, produção de cerveja, velas e sabão, com os avanços da indústria e disponibilidade desses produtos a preços acessíveis, uma porção considerável do dia se abria como tempo disponível para lazer. É importante lembrar que essas mudanças afetaram principalmente as mulheres em cidades grandes como Londres, enquanto para as habitantes de cidades menores e da região rural, a rotina de atividades trabalhosas e lentas para manutenção do ambiente doméstico permanecia sem alterações. Isso também reflete, com as devidas considerações temporais e culturais, a diferença entre o tempo de lazer das nobres de Heian e da maioria da população de camponeses, que também não usufruíam de horas de ócio para dedicar à leitura, mas podiam desfrutar de narrativas orais mais curtas. Assim, é possível afirmar que no contexto do Japão de Heian, como em outros contextos da história do romance, como a Inglaterra do século XVIII, a divisão de tarefas e expectativas sociais de cada gênero levavam a uma quantidade maior de tempo livre sendo disponibilizado para as mulheres de classes mais altas. Ao serem barradas de atividades tanto profissionais quanto de lazer tidas como masculinas, essas leitoras se distraíam com obras ficcionais, como *novels* e *monogatari*.

## 5 CONCLUSÃO

Por meio da análise do *Genji monogatari* segundo a perspectiva da poligênese do romance, a necessidade de pensar em uma reformulação mais aberta para o romance, que entende o gênero no seu caráter flexível, capaz de adotar diferentes gêneros literários e de discurso e que muda conforme o tempo, fica evidente. A exclusão imediata de *tsukuri monogatari* e outras obras narrativas ficcionais devido à diferença de termos e a parâmetros modernos para o gênero não é capaz de abarcar a longa tradição do romance e a sua variabilidade. E ao investigar as barreiras que separam o *tsukuri monogatari* do

*shōsetsu*, essas divisões parecem servir mais como uma forma de distinguir entre iterações clássicas e modernas da tradição literária japonesa.

Por esse motivo, a identificação e análise de características trans-históricas pode ajudar nesse tipo de reformulação conceitual do gênero, ao não buscar parâmetros modernos como o realismo e o individualismo dos personagens, mas aspectos mais básicos e frequentemente presentes em obras que eventualmente são inclusas dentro do domínio do gênero. Ao investigar a presença do caráter ficcional, da escrita em prosa, da remissão à vida prosaica e da marginalização inicial na cultura letrada no *Genji monogatari* foi possível identificar uma obra que apresentava todas essas características. O caráter ficcional e a marginalização inicial da obra se mostraram interligadas, como é comum na historiografia do gênero, sendo que no contexto de Heian as críticas possuíam origens religiosas, como o Budismo e o Confucionismo. A natureza mista de prosa e poesia da obra demonstram tanto a formação de uma tradição narrativa de ficção em prosa quanto a importância que a poesia exercia na sociedade da corte imperial. Por fim, a representação da vida prosaica funciona como um meio de atrair os leitores contemporâneos à obra e, ao mesmo tempo, oferece desafios para o leitor moderno compreender as sutilezas e dinâmicas de poder da sociedade da aristocracia clássica japonesa. Dessa forma, a presença desses princípios trans-históricos revela como essa obra, que costuma ser classificada como um tipo de literatura separada do romance, segue a mesma tradição que o *romance*, o romance grego antigo e o romance de cavalaria ao ser eventualmente entendido como parte do gênero.

Ao mesmo tempo, a análise da obra revelou um conjunto de características idiossincráticas que são mais fortemente influenciadas pelo contexto histórico da obra e pelas adaptações que o *tsukuri monogatari* sofre para buscar legitimação e popularidade. A ausência de elementos fantasiosos aparece como um desenvolvimento da evolução da tradição do *monogatari* durante o período Heian, de suas origens mais folclóricas e orais, até as obras que tratavam do cotidiano da corte e não envolviam esses elementos. Já o tema do desejo aparece com maestria na escrita de Murasaki ao demonstrar os muitos aspectos desse sentimento, seus excessos, sua rejeição e as consequências atreladas a cada posicionamento. Bem como nas transferências de desejo que levam os personagens a longas buscas por suas figuras amadas em diversas

amantes e na complicação de seus relacionamentos. E nessa sociedade em que os laços matrimoniais e amorosos tomavam uma importância também política, a busca pela felicidade amorosa podia se tornar de fato um processo árduo. O tema da efemeridade da vida está fortemente atrelado à influência budista no período e, na escrita de Murasaki, é estilizado através de poemas e das muitas separações de personagens no enredo, em um tom de bela melancolia que permeia todos os capítulos do livro. A associação com o feminino também é característica do período Heian, relacionada à ocupação de suas escritoras como damas da corte e à riqueza de suas personagens femininas, que emocionam leitoras até os dias de hoje. Todos esses aspectos revelam como o romance, em sua flexibilidade, se tingiu das particularidades da corte de Heian e assim mantém a sua relevância e popularidade.

Essa flexibilidade também pode ser vista na presença de outros gêneros literários e de discursos. A história firmava o enredo do *Genji monogatari* dentro de um passado próximo, não de um passado longínquo e possivelmente mítico. E a resplandescência da corte durante a vida de Genji e posterior sobriedade na terceira parte da narrativa poderiam refletir anseios de seus leitores em relação à mudança dos tempos e ajudar a imprimir ao tempo do enredo uma certa continuidade com a corte do período. A presença de *gossip* seria um aspecto condizente com o ambiente da corte de Heian, em que disputas políticas poderiam ser influenciadas pelos rumores que circulavam entre os nobres e em que os relacionamentos também possuíam um forte aspecto político. A narrativa romântica revela as sutilezas e as estruturas hierárquicas nas uniões matrimoniais entre a aristocracia de Heian, além da representação de um relacionamento complexo e que evoluiu com o tempo nas figuras de Genji e Murasaki. A presença da história, da fofoca (*gossip*) e da narrativa romântica demonstra quais eram os gêneros pré-existentes na cultura letrada e social da corte imperial que o romance buscava emular para aumentar a sua legitimação ou para atrair mais leitores. Diferente de outros gêneros já estabelecidos, o romance não está restrito pelas mesmas expectativas e prescrições e é capaz de ser moldado através da experimentação e adoção desses outros gêneros.

O último tópico da dissertação, sobre as similaridades entre o contexto de Heian e de outros contextos históricos de surgimento do romance, levou à identificação do estabelecimento de uma identidade nacional e de popularização

de forma escrita vernacular e da quantidade considerável de tempo livre entre o público leitor. A identidade nacional e a linguagem vernacular são aspectos atrelados que salientam a importância do período Heian na história cultural japonesa. Diferente da tentativa de emulação cultural chinesa dos séculos anteriores, o silabário fonético e o *monogatari* surgem como expressões culturais marcadamente japonesas. E essa relação entre o uso de linguagens vernaculares, a identidade nacional e o romance também foram observados em outros contextos europeus. O tempo livre da aristocracia de Heian para as atividades de escrita e leitura, especialmente no caso das mulheres, também se mostra presente em outros contextos de surgimento do gênero, como no caso da Inglaterra do século XVIII. Além de possibilitar o surgimento do gênero nesses contextos, esses aspectos também influenciam os tipos de romances que são escritos. Conforme a identidade nacional japonesa se tornava mais definida, narrativas baseadas em histórias chinesas e escritas em chinês perdiam sua popularidade para os *tsukuri monogatari* sobre a vida na corte imperial e escritos em uma linguagem nativa. O tempo livre também favorecia e permitia narrativas mais extensas, como no caso do *Genji monogatari*.

Por fim, a partir da análise de todos esses aspectos do *monogatari* de Murasaki Shikibu, entende-se que a construção da história ampliada do gênero precisa desse tipo de atividade de análise e comparação entre diferentes tradições romanescas. O contexto do Japão de Heian revela um dos feixes na linha evolutiva do romance, profundamente marcado pelo ambiente aristocrático em que foi escrito e que surgiu espontaneamente, sem a influência chinesa. Murasaki escreve o *Genji monogatari* consciente de uma tradição prévia do gênero, de suas críticas e de outros gêneros circulando na corte imperial. O seu *monogatari* existe dentro de um processo de seleção entre as muitas formas do romance e a sobrevivência da narrativa até os dias de hoje parece ser prova de seu sucesso e da estima de seus leitores.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Thiago Cosme de. **Takeori Monogatari**: a obra e o discurso (pretensamente) amoroso. 2016. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Japonesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. doi: 10.11606/D.8.2016.tde-09052016-125013. Acesso em: 2021-11-18.

ARNTZEN, Sonja. **The Heart of History**: The Tale of Genji. *Education About Asia*, University of Tennessee, v. 10, n. 3, p. 25-30, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance I**: A estilística. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34. 1ª edição, 2015, 254 p.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance II**: As formas do tempo e do cronotopo. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34. 1ª edição, 2018, 272 p.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III**: O romance como gênero literário. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34. 1ª edição, 2019, 144 p.

BOSCARO, Adriana. **Monogatari**. In: MORETTI, Franco. **The novel volume 1: History, Geography, and Culture**. Princeton: Princeton University Press, 2006, cap 1.2, p. 241-248.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **A invenção do romance**. Brasília: Ed. UnB, 1ª edição, 2005. 291 p.

CAVE, Terrence. **Thinking with Literature**: Towards a Cognitive Criticism. Reino Unido: Oxford University Press. 1ª edição, 2016, 199p.

CHAGAS, Pedro Dolabela; OKIMOTO, Mariana. O conceito de romance e o romance na história. **Eutomia**, UFPE, v. 1, n. 18, p. 20-41, 2017. doi: 10.19134/eutomia-v1i18p20-41

CURRIE, Gregory. **The Nature of Fiction**. Estados Unidos: Cambridge University Press, 2008, 236 p.

DOODY, Margaret Anne. **The True Story of the Novel**. Estados Unidos: Rutgers University Press, 1997, 610 p.

FIELD, Norma. **The Splendor of Longing in the Tale of Genji**. Estados Unidos: Princeton University Press, 1987, 394 p.

FIKE, Anita. **Women in Ambiguity**: Fictitious Monogamy in Genji monogatari. Estados Unidos: Washington University, 2017, 91 p.

GOODY, Jack. **Da oralidade à escrita**: Reflexões antropológicas sobre o ato de narrar. In: MORETTI, Franco (org.). **O Romance, 1: A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify editora, 1ª edição, 2009, p. 35-67.

GOODY, Jack. **From Oral to Written: An Anthropological Breakthrough in Storytelling.** In: MORETTI, Franco. **The novel volume 1: History, Geography, and Culture.** Princeton: Princeton University Press, 2006, cap 1.1, p. 3-36.

HÄGG, Tomas. **The Ancient Greek Novel: A Single Model or a Plurality of Forms?** In: MORETTI, Franco. **The novel volume 1: History, Geography, and Culture.** Princeton: Princeton University Press, 2006, cap 1.2, p. 125-155.

HARRIS, Joseph. REICHL, Karl. Introduction. **PROSIMETRUM: Crosscultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse.** Estados Unidos: D.S. BREWER, p. 1-16, 1997.

HORTON, H. Mack. **They Also Serve: Ladies-in-Waiting in The Tale of Genji.** In: KAMENS, Edward. **Approaches to Teaching Murasaki Shikibu's The Tale of Genji,** Estados Unidos: The Modern Language Association of America, 1993, p. 95-107.

HUNTER, J. Paul. **Before novels: the cultural contexts of eighteenth-century English fiction.** Nova York: W. N. Norton & Company, 1ª edição, 1990, 421 p.

KAWABATA, Yasunari. **Nobel Lecture.** Nobel Prize Outreach AB 2022. Disponível em: [www.nobelprize.org/prizes/literature/1968/kawabata/lecture/](http://www.nobelprize.org/prizes/literature/1968/kawabata/lecture/) Acesso em: 07 de agosto de 2022.

KERN, John Christopher. **Changing Perspectives on a Classic: Pre-Modern Commentaries on the First Chapter of the Tale of Genji.** 2014. 353 f. Tese (Doctor of Philosophy) - Graduate Program in East Asian Languages and Literatures, The Ohio State University, Estados Unidos, 2014.

LEVINE, Caroline. **Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network.** Estados Unidos: Princeton University Press, 2015, p.1-23.

LUKACS, Georg. **A teoria do romance.** São Paulo: Editora 34. 1ª edição, 3ª reimpressão, 2007, 240 p.

MASON, R.H.P., CAIGER, J.G. **A History of Japan.** Estados Unidos: Tuttle Publishing. Revised Edition, 1997, 408 p.

MOORE, Steven. **The Novel: An Alternative History: Beginnings to 1660.** Nova York: Continuum International Publishing Group, 2010, 698 p.

MORETTI, Franco (Org.). **The Novel.** Volume 1: History, Geography, and Culture. Princeton: Princeton University Press, 2006, 916 p.

MORIN, Olivier. **How traditions live and die.** Oxford: Oxford University Press, 1ª edição, 2015.

MORRIS, I. **The world of the shining prince: court life in ancient Japan.** Estados Unidos: Penguin Books. Reimpressão, 1979, 348 p.

NAITO, Satoko. Beyond The Tale of Genji: Murasaki Shikibu as Icon and Exemplum in Seventeenth- and Eighteenth-Century Popular Japanese Texts for Women. **Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal**, The University of Chicago Press, v. 9, n. 1, 2014, p. 47-78. doi: 10.1086/EMW26431282

**Ochikubo monogatari**. Trad. WHITEHOUSE; W., YANAGISAWA, E. Japão: The Hokuseido Press. 1965. 287 p.

ONO, Masako. "Monogatari" and "Old Monogatari" in Genji Monogatari. **Bulletin of the Department of Anglo-American Language and Culture** (帝京大学文学部紀要 米英言語文化), Teikyō University, n. 37, p. 1-36, 2005.

ORSI, Maria Teresa. **A padronização da linguagem: o caso japonês**. In: MORETTI, Franco (org.). **O Romance, 1: A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify editora, 1ª edição, 2009, p. 425-458.

PAVEL, Thomas. **The lives of the novel – a history**. Princeton: Princeton University Press, 1ª edição, 2013, 346 p.

PUCHNER, Martin. **O Mundo da escrita**. Trad. SOARES, P. M. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, 472 p.

SUZUKI, Sadami. **The Concept of “Literature” in Japan**. Trad. ROYALL, Tyler. Japão: Nichibunken, 2006, 428 p. doi: 10.15055/00000966

SHIKIBU, Murasaki. **Genji monogatari**. Trad. SEIDENSTICKER, E. Estados Unidos: Vintage International, 1990, 368 p.

SHIKIBU, Murasaki. **Genji monogatari**. Trad. ROYALL, Tyler. Estados Unidos: Penguin Books, 2003, 1216 p.

SHIRANE, Haruo; ARNTZEN, Sonja. **Traditional Japanese Literature: An anthology, Beginnings to 1600**. New York: Columbia University Press, 2007.

SHÔNAGON, Sei. **The Pillow Book**. Trad. MCKINNEY, Meredith. Inglaterra: Penguin Books, 2006, 400 p.

SHÔNAGON, Sei. **O livro do travesseiro**. Trad. CUNHA, A. S. Porto Alegre: Editora Escritos, 1ª edição, 2008, 386 p.

SHÔYÔ, Tsubouchi. **SHÔSETSU SHINZUI: The Essence of The Novel**. Trad. TWINE, Nanette. Austrália: Griffith University, 1981, 70 p.

SMILEY, Jane. **13 ways of looking at the novel**. Estados Unidos: Alfred A. Knopf, 1ª edição, 2005, 591p.

SORTE JUNIOR, Waldemiro Francisco. UMA ANÁLISE DE VALORES ESTÉTICOS JAPONESES DO PERÍODO HEIAN: MIYABI E MONO NO AWARE. **Estudos Japoneses**, n. 40, p. 81-100, 2018.

SPOLSKY, Ellen. **The Contracts of Fiction: Cognition, Culture, Community**. Estados Unidos: Oxford University Press, 1ª edição, 2015, 283p.

SPRAGUE, April. Writing the irogonomi: Sexual politics, Heian-Style. **New Voices**, The Japan Foundation, v. 5, p. 64-83, 2011. doi: 10.21159/nv.05.03

**THE Old Bamboo-Hewer's Story (Taketori monogatari):** The Earliest of the Japanese Romances, Written in the Tenth Century. Trad. DICKINS, F. V. Japão: San Kaku Sha, 1888, 132 p.

WANG, Yanping. Poetry: The Language of Love in Tale of Genji. **NUCB Journal of Language, Culture and Communication**. NUCB, v. 4, n. 2, p. 35-48, 2002.

WATSON, Michael. **A Slave's Wit: Early Japanese Translations of the Life of Aesop**. The Transactions of the Asiatic Society of Japan, fourth series, vol. 20 p. 1-22, 2006.

WATT, Ian P. **The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding**. Londres: Chatto & Windus, 1957. 364 p.

YOSHIDA, Luiza Nana. A época clássica japonesa e suas manifestações literárias. **Estudos Japoneses**, USP, n. 19, p. 59-75, 1999. doi: 10.11606/ej.v0i19.143130

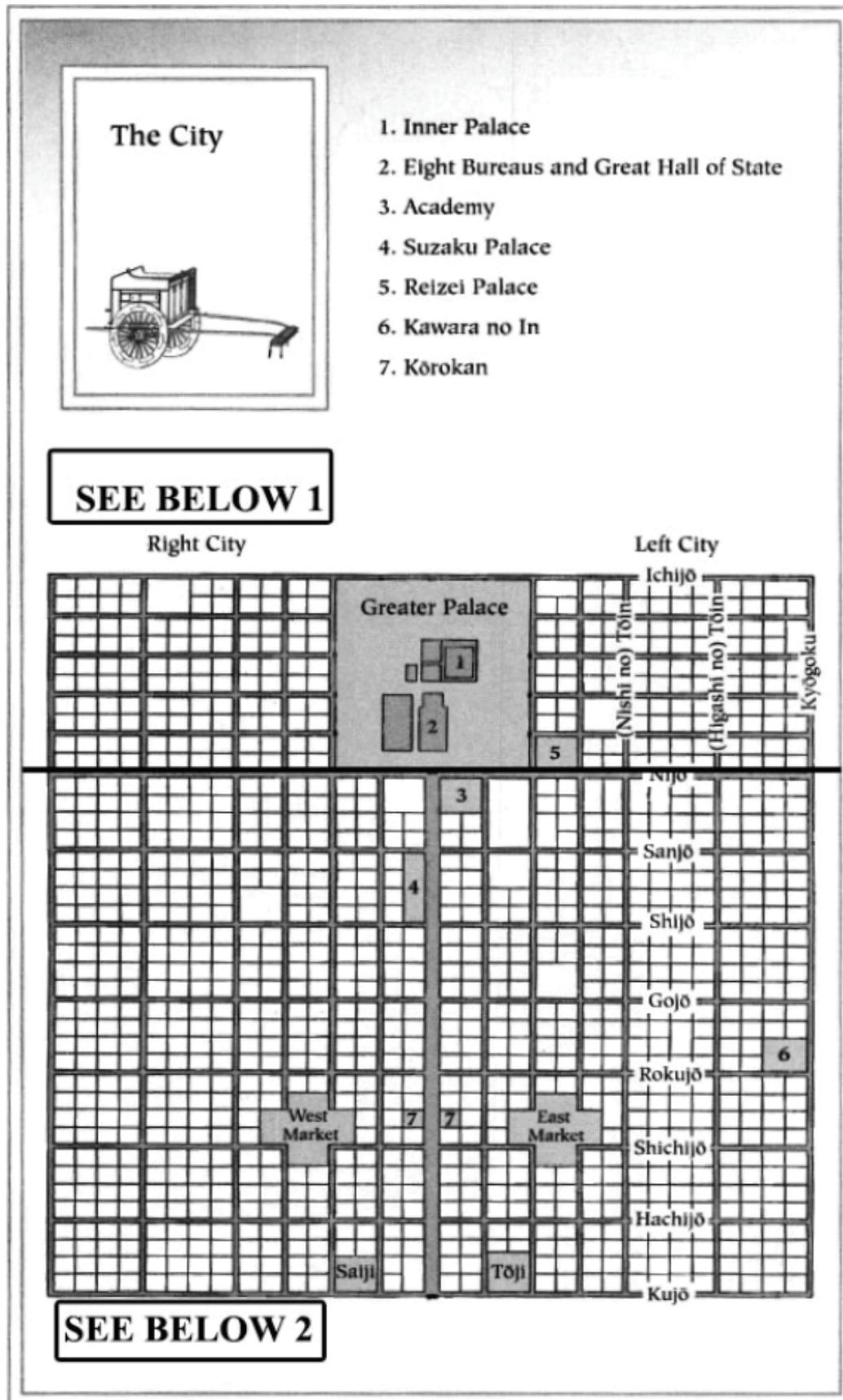
YOSHIDA, Luiza Nana. Breves considerações sobre o universo das narrativas Setsuwa. **Estudos Japoneses**, USP, n. 15, p. 95-105, 1995. doi: 10.11606/ej.v0i15.142716

ZHAO, Henry. Historiografia e ficção na hierarquia cultural chinesa. In: MORETTI, Franco (org.). **O Romance, 1: A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 1ª edição, 2009, p. 70-95.

ZWICKER, Jonathan. **Japan, 1850–1900**. In: MORETTI, Franco. **The novel volume 1: History, Geography, and Culture**. Princeton: Princeton University Press, 2006, cap 1.4, p. 509-520.

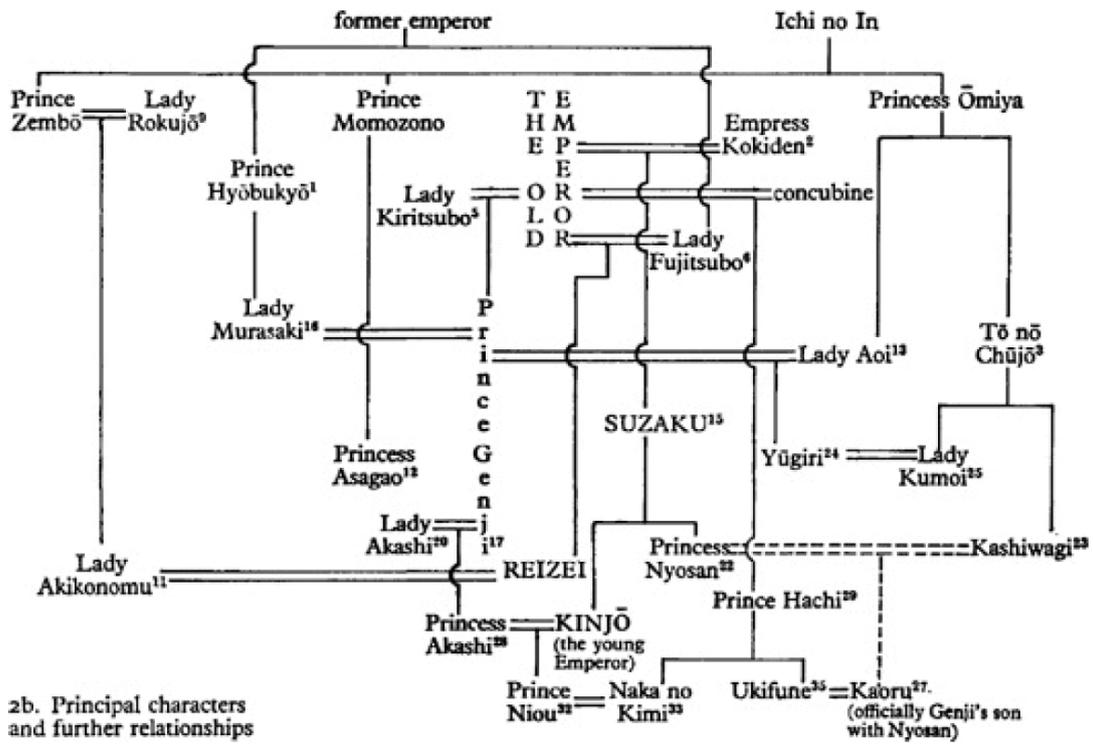
SHIKIBU, Murasaki. **Diaries of Court Ladies of Old Japan**. Trad.: OMORI, Annie Shepley; DOI, Kōchi. Londres: Houghton Mifflin Company, 1920. 200 p. Disponível em: <http://digital.library.upenn.edu/women/omori/court/court.htm>. Acesso em: 01/09/2022.

## ANEXO I – DIAGRAMA DA CIDADE DE HEIAN KYÔ



Fonte: Tyler (2003, p.1673-1674)

ANEXO II – PRINCIPAIS PERSONAGENS NO *GENJI MONOGATARI*



Fonte: Morris (1979, p. 333)

## APÊNDICE – LISTA DOS PRINCIPAIS PERSONAGENS

HIKARU GENJI (*Prince Genji*): Filho do imperador com sua consorte favorita, Kiritsubo. Protagonista da maior parte da narrativa.

KIRITSUBO (*Kiritsubo no Kôji, Lady Kiritsubo*): Consorte favorita do imperador e mãe de Genji. Sofre a hostilidade das outras consortes e morre precocemente.

IMPERADOR, Imperador Kiritsubo (*The old emperor*): Pai de Genji. Favorece Kiritsubo apesar da posição menos influente da dama. Após a morte de Kiritsubo, traz Fujitsubo para seu palácio como consorte.

SUZAKU (Imperador Suzaku, *Suzaku In*): Filho do imperador com Kokiden e meio irmão de Genji. Ascende ao trono depois da morte do seu pai.

IMPERATRIZ KOKIDEN (*Empress Kokiden*): Esposa principal do imperador e filha do Ministro da Direita. Possui uma relação antagônica com Genji.

FUJITSUBO (*Fujitsubo no Nyôgo, Lady Fujitsubo*): Esposa do imperador, madrasta e amante de Genji. Reizei nasce do caso extraconjugal entre os dois.

MINISTRO DA ESQUERDA: Pai de Aoi e Tô no Chujô e sogro de Genji. Tem apreço pelo genro e busca auxiliá-lo politicamente sempre que possível.

MINISTRO DA DIREITA: Pai de Kokiden e Oborozukiyo. Como Kokiden, possui uma relação antagonista com Genji e busca prejudicar a carreira do protagonista na corte.

TÔ NO CHUJÔ: Filho primogênito do Ministro da Esquerda e irmão de Aoi. Mantém uma relação de rivalidade com Genji desde a mocidade.

AOI (*Aoi no Ue, Lady Aoi*): Filha do Ministro da Esquerda e principal esposa de Genji e mãe de Yûgiri. Morre devido à possessão pelo espírito vivo de Rokujô

UTSUSEMI: Esposa do governador de Iyo. Recusa as propostas amorosas de Genji.

YÛGAO: Amante de Tô no Chujô, com quem concebe Tamakazura. Depois do fim desse relacionamento, inicia um romance com Genji. Morre precocemente devido à possessão de um espírito.

ROKUJÔ (*Rokujô Miyasudokoro, Lady Rokujô*): Era casada com um príncipe e começa um relacionamento amoroso com Genji após a morte do marido. Sua inveja em relação às outras amantes de Genji leva seu espírito a atormentar suas rivais tanto em vida quanto após a sua morte.

MURASAKI (*Lady Murasaki*): Filha de um príncipe e esposa de Genji. É também sobrinha de Fujitsubo.

SUETSUMUHANA: Filha de um príncipe e uma das amantes de Genji. É ridicularizada por causa de sua aparência, pois possui um nariz com ponta avermelhada.

OBOROZUKIYO (*Oborozukiyo no Kimi*): Irmã mais nova de Kokiden e consorte do imperador Suzaku, mas mantém um relacionamento amoroso secreto com Genji.

AKASHI (*Akashi no ue, Lady Akashi*): A dama que Genji encontra durante seu exílio e com quem começa um relacionamento amoroso. Ela concebe uma filha com o protagonista, *Akashi no Himegimi*.

AKIKONOMU (*Akikonomu Chûgû, Lady Akikonomu*): Filha de Rokujô com seu finado marido, assume a posição de sacerdotisa de Ise e, eventualmente, a de imperatriz para o imperador Reizei

YÛGIRI: Filho de Genji e Aoi.

KUMOI (*Kumoinokari, Lady Kumoi*): Filha de Tô no Chujô e esposa principal de Yûgiri.

REIZEI (imperador Reizei, *Reizei In*): Filho de Genji e Fujisubo, mas criado como filho do imperador. Assume o trono após a abdicação do imperador Suzaku.

TAMAKAZURA: Filha de Tô no Chujô e Yûgao, é adotada por Genji. Eventualmente se casa com Higekuro.

KASHIWAGI: Filho de Tô no Chujô. Tem um caso com a Terceira Princesa e morre pouco tempo depois.

TERCEIRA PRINCESA (*Princess Nyosan*): Filha do imperador Suzaku. Ela se torna a esposa principal de Genji, mas concebe um filho com Kashiwagi.

HIGEKURO: Comandante da Direita, sua esposa principal sofre de constantes possessões espirituais. Ele se interessa por Tamakazura e a move para sua casa como esposa secundária.

KAORU: Filho do caso extraconjugal entre Kashiwagi e a Terceira Princesa, mas é criado como filho de legítimo de Genji. Protagonista da terceira parte da narrativa.

NIOU (*Prince Niou*): Príncipe, neto de Rokujô e amigo de Kaoru, com quem mantém uma rivalidade semelhante à de Genji com Tô no Chujô. Possui uma esposa principal, mas também mantém Naka no Kimi como sua esposa secundária e além de um caso secreto com Ukifune.

OITAVO PRÍNCIPE (*Hachi no Miya, Prince Hachi*): Meio irmão mais novo de Genji e pai de Ôigimi, Naka no Kimi (as duas com sua esposa principal) e Ukifune (com uma consorte secundária, mas não assumiu publicamente o relacionamento). Muito devotado à religião, o que atrai a amizade de Kaoru.

ÔIGIMI: Filha mais velha do Oitavo Príncipe. Recusa os sentimentos amorosos de Kaoru e morre ainda jovem.

NAKA NO KIMI: Filha do Oitavo Príncipe e irmã de Ôigimi. Casada com Niou.

UKIFUNE: Filha do Oitavo Príncipe e de uma consorte secundária. Acaba dividida entre os interesses amorosos de Kaoru e Niou.